

Oldenburger Universitätsreden

Nr. 51

Entartete Kunst

**Geschichte und Gegenwart
einer Ausstellung**



VORWORT

Die amerikanische Rekonstruktion der Ausstellung "Entartete Kunst" steht im Mittelpunkt der Vorträge der beiden deutsch-amerikanischen Wissenschaftlerinnen, die sie im Rahmen der Oldenburger Pädagogischen Woche im Oktober 1991 hielten. Nicht alleine die historische Dimension des Umgangs der Nationalsozialisten (oder der Deutschen) mit der Moderne des Jahres 1937 wird dabei ausgeleuchtet, sondern auch das Verhältnis von Kultur, Politik und Kunst heute, das nach Jutta Birmele in den USA von zunehmender Intoleranz bestimmt wird. Skizziert wird gar ein amerikanischer Kulturkampf, in dem ein neuer Puritanismus die Autonomie der Kunst bedroht.

Daß die Avantgarde in der Kunst nicht nur in den Nazis ihre Gegner hatte, daß immer auch Museen ihre Ankäufe gegen eine konservative Öffentlichkeit verteidigen mußten und müssen und daß der Begriff "Entartung" mehr als eine überholte Fehlleistung in der Geschichte der Kunst ist, schließlich aber auch, daß nicht jede verfolgte Kunst zwingend auch Avantgarde sei, stellt Frauke von der Horst in ihrer Analyse der Ausstellung von Los Angeles heraus, nicht ohne einen skeptischen Blick auf neudeutsche politische Zeichen.

Mit der Präsentation der selben Ausstellung im Berlin des Jahres 1992 wird sich zeigen, wie sich das neue Deutschland zu einem nicht nur historischen Ereignis seiner Geschichte stellen wird.

Oldenburg, März 1992

Hermann Havekost

JUTTA BIRMELE

Ein Amerikanischer Kulturkampf? Kunstförderung in der politischen Auseinandersetzung

Das Thema der diesjährigen Pädagogischen Woche heißt: "Wege entstehen beim Gehen." Beim Gang durch eine Museumsausstellung im Frühjahr und dem anschließenden Lesen von Rezensionen und Kommentaren eröffneten sich mir Fragen, denen ich nachging und die zu im Rahmen der Pädagogischen Woche zu einem Vortrag und dann zu diesem Aufsatz führten. Ausgehend von dem politischen Zankapfel staatlicher Kunstunterstützung, behandelt mein Hauptthema den Komplex der öffentlichen Kulturförderung in den USA im Kontrast zur Bundesrepublik.

I

Als Mitte Februar in Los Angeles die Ausstellung *Degenerate Art* eröffnet wurde, war der Widerhall in der amerikanischen Presse ungewöhnlich lebhaft. Dieser Versuch einer Rekonstruktion der deutschen Ausstellung *Entartete Kunst* von 1937 hatte offensichtlich einen rohen Nerv getroffen, wie Leserzuschriften, Kommentare und Kritiken in der lokalen und überregionalen Tagespresse, in Zeitschriften und in Fachjournalen bezeugten.¹ Ein außerordentlich weitgestecktes Begleitpro-

¹ *Los Angels Times*, 10. März 1991.
The Christian Science Monitor, 7. Juni 1991.
The Wall Street Journal, 30. April 1991.
The New Republic, 6. Mai 1991.
Art Week, 28. März 1991.
Art News, Mai 1991.

gramm sorgte zudem in Dokumentar- und Spielfilmen, Vortragsreihen, Kabarett- und Theateraufführungen, Konzerten, Konferenzen, Symposia und einer Gedächtnisfeier im Simon Wiesenthal Zentrum dafür, daß dem Publikum in Südkalifornien der Kontext der nationalsozialistischen Verfolgung avantgardistischer Künste in allen Phasen von den anfänglichen Bücherverbrennungen bis zum späteren Holocaust verdeutlicht wurde. Die eigentliche Ausstellung der 170 Bilder und Plastiken (von ursprünglich 650) trat dabei in den Hintergrund und war buchstäblich der letzte visuelle Eindruck, fast ein Epilog, dem der Zuschauer ausgesetzt wurde. Wie die deutsche Ausstellung vor 54 Jahren ist die amerikanische Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art (LACMA) ein Politikum ersten Ranges: Es geht 1991 nicht um den ästhetischen Wert der Kunstwerke, der heute als unbestreitbar impliziert ist, sondern um die Autonomie der Künste in einer Phase politischer Auseinandersetzungen um Diversität, Multiethnizität und Toleranz. Demonstriert wird am Beispiel nationalsozialistischer Kunstunterdrückung und -vernichtung die unheilvolle Rolle des Staates, der sich zum Richter über den Wert der Kunst macht.

Im Zuge zunehmender Intoleranz und sichtbarer Polarisierungstendenzen der politischen Kultur (*Neuer Puritanismus* oder auch *Neuer Authoritarismus* oder *New Decency* genannt)² bei gleichzeitigen Sparzwängen in den öffentlichen Finanzressourcen und unter dem Druck einer Rezession, die den Fiskus praktisch bankrott vorfindet, gibt es seit 1989 in den USA eine leidenschaftliche Debatte über Sinn und Ziel staatlicher Kunstförderung und über die Legitimation staatli-

The Burlington Magazine, Mai 1991.

The J. Paul Getty Trust Bulletin, Spring 1991.

Arts Magazine, September 1991.

Los Angeles Times Magazine, 24. Februar 1991.

² Donald Kuspit, "Sexual Censorship and the New Authoritarianism." *New Art Examiner*, September 1989, 42-44.

cher Eingriffe in das kulturelle Leben durch politische Steuerung oder Entzug von Subventionen. Angefacht wurde diese Auseinandersetzung durch eine von der *National Endowment for the Arts* (NEA) teilfinanzierte Ausstellung am *Southeastern Center for Contemporary Art* (Winston-Salem) in North Carolina, dem Heimatstaat des als besonders bigott bekannten republikanischen Senators Jesse Helms. Stein des Anstoßes war ein Photo des preisgekrönten New Yorker Künstlers Andres Serrano *Piss Christ*, das ein im Urin des Künstlers eingetauchtes Kruzifix zum Gegenstand hat. Während in der liberalen New Yorker Kunstszene Serranos photographische Kompositionen mit Körperflüssigkeiten (Blut, Samen, Milch, Urin) offensichtlich akzeptiert wurden, rief *Piss Christ* in dem konservativen Südstaat eine Protestaktion hervor, die weite Kreise ergriff und zu deren Anführern sich Senator Helms und der Prediger Donald Wildmon aus Mississippi machten. Hinter beiden Männern stehen mächtige Interessengruppen, deren Bestrebung es ist, auch auf kulturellem Gebiet einen Rechtsruck zu forcieren. Helms hatte bereits in Zusammenarbeit mit dem früheren Bundesstaatsanwalt Ed Meese der Reagan-Regierung besonderen Eifer im parlamentarischen *Untersuchungsausschuß über Pornographie* zu Tage gelegt. Wildmon ist Leiter der fundamentalistischen *American Family Association* (AFA), deren Mitteilungsblatt 400.000 Lesern zugeht und die mit einem Budget von \$ 5 Millionen arbeitet. Er ist außerdem Direktor der Koalitionsgruppe *Christian Leaders for Responsible Television* (CLEAR-TV), deren Boykottdrohungen wichtige Sponsoren veranlaßt haben, sich von "anstößigen" Fernsehprogrammen zu distanzieren.³

³ Richard Bolton, "The Cultural Contradictions of Conservatism." *New Art Examiner*, Juni 1990, 24-25.

Connie Samaras, "Speakeasy." *New Art Examiner*, Oktober 1989, 13-14.

Sylvia Hochfield, "Caught in the Cross Fire. Art and the NEA." *Art News*, Januar 1990, 146-149.

Zum zweiten "Kunstskandal" kam es, als im April 1990 am *Contemporary Arts Center* in Cincinnati/Ohio (CAC) eine retrospektive Ausstellung von 175 Kunstphotos des an AIDS verstorbenen Robert Mapplethorpe unter dem Titel *The Perfect Moment* einen strafrechtlichen Prozeß wegen Obszönität gegen das Museum und dessen Direktor Dennis Barrie nach sich zog.⁴ Gegenstand des Prozesses (des ersten dieser Art in der Geschichte der Vereinigten Staaten!) waren sieben Bilder, von denen fünf explizit homosexuelle Akte und zwei die Genitalien von Kindern darstellten. Entschieden wurde der Prozeß durch acht Geschworene, die nach eigenen Angaben Kirchengänger waren, die keinerlei Interesse an Kunst hatten, seit Jahren kein Museum besucht hatten und sich im Umgang mit dem Prozeßgegenstand sichtbar unwohl fühlten. Der Lernfähigkeit dieser Durchschnittsbürger ("wir haben gelernt, daß Kunst nicht schön zu sein braucht") und dem Einfühlungsvermögen der als Zeugen berufenen Kunstexperten ("die Künstler beleuchten die dunklen Ecken der menschlichen Psyche") ist es zu verdanken, daß der Prozeß in einem Freispruch endete.⁵

Der Prozeß erzielte nicht nur außerordentliche Publizität, sondern resultierte auch in Solidaritätskundgebungen und -beweisen von seiten der künstlerischen Elite: Barrie erhielt inzwischen mehrere Auszeichnungen, wurde von zahlreichen Orga-

Hilton Kramer, "Is Art Above the Law of Decency." *The New York Times*, 2. Juli 1989.

Carole Vance, "The War on Culture." *Art in America*, September 1989, 39-43.

4 Es ist überaus ironisch, daß Barrie auf Grund eines besonders strikten Obszönitätsverbots angeklagt worden war, das von der Cincinnati Bürgervereinigung "Citizens for Decency through Law" initiiert war, einer Gesellschaft, zu deren Gründern der Geschäftsmann und Finanzier Charles Keating gehört. Keating ist kürzlich wegen Betrugs und persönlicher Bereicherung auf Kosten einer Sparkasse gerichtlich verurteilt worden.

5 Robin Cembalest, "The Obscenity Trial." *Art News*, Dezember 1990, 136-141.

nisatoren zu Vorträgen eingeladen, die Prozeßkosten sind von privaten Stiftungen übernommen worden und die Mitgliedschaft in seinem Museum, sowie die Besucherzahl haben sich mehr als verdoppelt. Ein finanzieller Schaden (neben dem psychologischen) ist dennoch entstanden: Zuwendungen aus Geschäftskreisen sind schlagartig zurückgegangen, eine Erfahrung, die auch viele andere kulturelle Einrichtungen inzwischen teilen.⁶ Die Ausstellung in Los Angeles *Degenerate Art* hatte also sichtlich einen Sub-Text, der in der Presse und in Leserzuschriften auch deutlich zum Ausdruck kam.

Artikel z.B. in der überregionalen Tageszeitung *Los Angeles Times*, der *New York Times*, *Wallstreet Journal* und in der *New Republic* befaßten sich nicht nur mit der Ausstellung selbst, sondern auch mit dem in der Ausstellung implizierten Hinweis auf die zunehmende Intoleranz in der öffentlichen Debatte um Kunst und Kunstförderung, eine Intoleranz, die sich auch in anderen Themenkreisen bemerkbar macht, so z.B. in der Auseinandersetzung um Abtreibung, um Quotenregelung auf dem Arbeitsmarkt, hinsichtlich der Zunahme anti-katholischer Äußerungen, oder um die angeblich von der politischen Linken beherrschte, tonangebende politische Stimmung an den Universitäten ("Political Correctness", P.C. genannt, ein Code-Wort stellvertretend etwa für "multiculturalism"). Wie ein Kommentar im britischen *Economist*⁷ es nannte, "a new orthodoxy" habe sich in den USA bemerkbar gemacht, die den amerikanischen Respekt für "civil liberties" bedrohe. Ein weiterer Anlaß zu Streitschriften bietet die kommende Christopher Columbus-Feier zum 500. Jahrestag der "Entdeckung" Amerikas, ein Thema, bei dem traditionelle und revisionistische Historiographie aufeinanderprallen, und bereits jetzt Begriffe wie "Phallogozentrismus", "Eurozentrismus",

⁶ *Art News*, Februar 1991, 31-33.

⁷ "From there to intolerance." *The Economist*, 20. Juli 1991.

"Arroganz der Europäer", "Ökologischer Imperialismus" und "Elitismus" als Schimpfworte ins Feld geführt werden⁸.

Als letztes Beispiel für das Phänomen eines derzeitigen amerikanischen 'Kulturkampfes' soll die hitzige Reaktion im Mai d.J. auf eine Ausstellung am *National Museum of American Art* in Washington genannt werden, die unter dem Titel *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920* den Mythos der Erschließung des Wilden Westens zum Gegenstand hat. An Hand der im 19. Jahrhundert gemalten Bilder soll die Rolle der Kunst bei der Schaffung nationaler Mythologie, heroischer Legenden und der darauf aufbauenden nationalen Identität kritisch befragt werden.⁹ Nach der Ausstellung zu urteilen, unterstützten die Künste Mitte des letzten Jahrhunderts vollauf die damalige Version der "Manifest Destiny", d.h. die unangezweifelte nationale Aufgabe der Vereinigten Staaten, sich den Westen zu erobern und die Indianer als minderwertige Rasse aus ihrem Raum zu verdrängen. Der Frontiergeist der Trapper, Cowboys und ersten Siedler sollte den "true American spirit", den amerikanischen Individualismus in seiner besten Manifestation personifizieren, ein Mythos, der bis auf den heutigen Tag zusammen mit Topoi wie die Landung des Columbus, Plymouth Rock und Thanksgiving und die Schlacht um den Alamo zu den fundamentalen Bestandteilen des amerikanischen Selbstverständnis-

⁸ Charles Krauthammer, "Hail Columbus, Dead White Male." *Time*, 27. Mai 1991.

⁹ Michael Kimmelman, "Old West, New Twist at the Smithsonian." *New York Times*, 26. Mai 1991.

Eric Foner, Jon Wiener, "Fighting for the West." *The Nation*, 29. Juli 1991, 163-166.

Robert Hughes, "How the West Was Spun. A Big Controversial Show in Washington Stirs Revisions of Frontier Art." *Time*, 13. Mai 1991.

Robert Cembalest, "Tempest in a Peephole." *Art News*, September 1991, 31-32.

ses zählt.¹⁰ Den Veranstaltern der Ausstellung, die unter der Obhut des *Smithsonian Institutions*, also einer aus Bundesgeldern finanzierten Organisation, steht, wurde prompt von der *mainstream press* "Political Correctness" zum Vorwurf gemacht; so z.B. die *New York Times* (Michael Kimmelman), die *New Republic* (Charles Krauthammer) und eine zornige Eintragung im Museumsgästebuch von dem renommierten Bibliothekar der Library of Congress, Daniel Boorstin. Dinesh D'Souzas Bestseller *Illiberal Education*¹¹ bezeichnet diese Art der revisionistischen Geschichtsinterpretation, die den Mythen des amerikanischen Western aus Hollywood widerspricht, als "thought police", Gedankenpolizei. Die Mehrzahl der Museumsbesucher, nach ihren Kommentaren zu urteilen, schien diese Meinung zu teilen. Im amerikanischen Oberhaus meldeten einige Senatoren Protest an gegen die angebliche Verzerrung der amerikanischen Geschichtsdarstellung. Budgetkürzungen für das Museum wurden in Aussicht gestellt, unlogischerweise, denn die Ausstellung selbst war allein aus privaten Mitteln (\$ 500.000) finanziert worden. Die Presse erinnerte an das Spektakel um Mapplethorpe, das Senator Helms ein Jahr vorher vom Zaun gebrochen hatte. Jedoch auch Zustimmung für die politische Absicht der Ausstellung wurde in einer Reihe positiver Besprechungen in Kunst- und politischen Journalen geäußert, Stimmen, die zweifellos auch an-

¹⁰ Historikerin Patricia Nelson Limerick von der University of Colorado hat eine revisionistische Geschichtsforschung des Westens eingeleitet: in einem Ausehen erregenden Buch *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*. New York 1987.

¹¹ Kürzlich im *Spiegel* besprochen, "African Queen, Nr. 33, 1991. C. Vann Woodward's Rezension in der *New York Review of Books*, 18. Juli 1991 und Catharine R. Stimpson, "Big Man on Campus." *The Nation*, 30. September 1991.

lächlich der Christopher Columbus Feiern und Ausstellungen zu hören sein werden.¹²

II

Wie nun steht es mit den öffentlichen Kunstförderungsprogrammen, mit deren Kürzung oder Vorenthaltung auf der politischen Bühne in letzter Zeit ständig gedroht wird? Woher kommen die finanziellen Mittel, die das Kunstleben in den USA ermöglichen, und wie sieht diese Situation im Vergleich zu der Kunstförderungs politik in der Bundesrepublik aus?

Vorauszuschicken ist, daß es unerwartet schwierig ist, genaue Daten über den staatlichen Gesamtfinanzaufwand auf dem Gebiet der Kunst zu finden.¹³ Das hängt mit der speziellen Staatsstruktur beider Länder zusammen. Kennzeichnend für das kulturelle Leben der USA, wie auch der Bundesrepublik, ist der *Polyzentrismus*, d.h. die Kunst, bzw. Kultur, ist Ländersache: die Kulturhoheit liegt bei den einzelnen Bundesstaaten oder Bundesländern und deren Gemeinden, sie sind vorrangig zuständig für Fragen von Bildung, Erziehung und Kultur. Nur wenige Kulturinstitutionen werden z.B. *ausschließlich* in der BRD vom Bund finanziert: Die *Deutsche Bibliothek in Frankfurt* (1984: 23.4 Mill. DM) und das *Bundesarchiv in Koblenz* gehören dazu. Der Bund ist *erheblich* beteiligt an den Kosten der *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* und dem Kulturprogramm der Städte Bonn und Berlin. - Insgesamt stehen in der BRD etwa 1% aller öffentlichen Haushalte für die öffentliche Finanzierung der Kulturarbeit zur Verfügung, das sind alles in allem ca. 5 Milliarden DM. Etwa 60% davon

¹² Alan Trachtenberg, "Contesting the West." *Art in America*, September 1991, 118-123, 152.

¹³ Milton C. Cummings, Jr., Richard S. Katz, Government and the Arts in the Modern World: Trends and Prospects." *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan*, New York 1987, 359.

brachten die Gemeinden auf, 38% die Länder und ca. 2% der Bund.¹⁴ Nach Angaben im *Spiegel* sind den deutschen Kultur Ausgaben gegenwärtig die Länder mit 35%, die Gemeinden mit 60% und der Bund (einschließlich Auslandsaktivitäten wie etwa das Goethe Institut) mit 5% beteiligt.¹⁵ Allein die Kosten der *öffentlichen Theater*, z.B. in der Bundesrepublik beliefen sich in der Spielzeit 1988/89 auf insgesamt 2.486 Milliarden DM, von denen nur 403 Millionen, d.h. 16.2% *durch eigene Einnahmen* (Verkauf von Eintrittskarten) gedeckt wurden, die Theater also zu 83.8% auf *staatliche Zuschüsse* angewiesen waren.¹⁶ - In den USA dagegen beträgt der *Anteil der Eigeneinnahmen bei den Theatern durchschnittlich 65-70%*. Selbst die Opern mit ihren sehr kapitalintensiven Programmen spielen in den USA beachtliche 45-55% ihres Haushalts selbst ein. Wie erklärt sich dieser gewaltige Unterschied in der Finanzierung von Kulturinstitutionen?

Die Bundesrepublik definiert sich u.a. auch als *Kulturstaat*, und wie in anderen Ländern im kontinentalen Europa hat das öffentliche Mäzenentum lange Wurzeln. Eine Veröffentlichung des Presse- und Informationsamts der Bundesregierung von 1988 über die Kulturförderung des Bundes stellt kategorisch fest:

Die Bundesrepublik Deutschland ist ein Kulturstaat. Sie hat ein großes kulturelles Erbe zu wahren und die Entwicklung von Kunst und Kultur in Gegenwart und Zukunft zu schützen und zu fördern. Kunst und Kultur sind nicht anderen Zielen unterzuordnen oder dienstbar zu machen. Vielmehr

14 Wolfgang Ismayr, "Cultural Federalism and Public Support for the Arts in the Federal Republic of Germany." *The Patron State*, 46.

15 *Der Spiegel*, Nr. 36, 1991.

16 *Globus Zahlenbilder*, Quelle: Deutscher Bühnenverein. Erich Schmidt Verlag.

hat der Staat die Autonomie der Kunst und ihre freie Entfaltung zu garantieren.¹⁷

Der *Städtetag* und der *Deutsche Städte- und Gemeindebund* sehen in der öffentlichen Kulturförderung keine freiwilligen Finanzierrückstellungen, sondern eine permanente Verpflichtung, die auch in Zeiten von finanziellen Schwierigkeiten weiterzuerfüllen ist. Das Leitmotiv ist hier: "*Kultur für alle, mit und von allen*".¹⁸

Wie Deutschland haben auch kontinentaleuropäische Länder wie Italien, Österreich und Frankreich andere Traditionen in Hinsicht auf die Finanzierung des Kunstsektors als die anglo-amerikanischen Länder, in denen erst vor wenigen Jahrzehnten substantielle öffentliche Kunstförderungsprogramme entstanden (in Großbritannien etwa in den 40er Jahren, in Irland und Kanada ein Jahrzehnt später und in den Vereinigten Staaten erst in den 60er Jahren). Dagegen haben Feudalherren und Kirche, besonders ausgeprägt in den absolutistischen Monarchien, auf dem Kontinent jahrhundertlang Konzertsäle und Opernhäuser, Museen, Bilder, Musikkompositionen, Orchester, Denkmäler u.a. Kunstobjekte oder Kunstinstitutionen initiiert, gefördert und unterhalten. Ohne öffentliches Mäzenentum wären Michelangelo, Bach, Wagner oder Racine nicht denkbar. Nur in den Schwerpunkten etwa unterschied sich die jeweilige Kunstförderungs politik: Während die Habsburger z.B. mehr in den Kunstbereich der Musik investierten, haben die Bourbonen hauptsächlich das Theater gefördert.¹⁹ Die Überzeugung, daß Kunstmäzenentum des Staates eine *Tugend* sei, ist ein so fester Bestandteil vieler europäischer Kulturen

¹⁷ *Mehr Raum für Kultur. Kulturförderung des Bundes.* Hrsg. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Bonn 1986, 8.

¹⁸ Ismayr, aaO, 47ff.

¹⁹ Milton C. Cummings, Jr., Richard S. Katz, "Government and the Arts: An Overview." *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan.* New York, 1987, 6.

geworden, daß sie den Niedergang der Monarchien überdauert hat und in den Demokratien feste Verankerung fand in den staatlichen Leistungsprogrammen, die die "Lebensqualität" aller Bürger garantieren sollen. Nur in England hatte sich, im Gegensatz zum europäischen Kontinent, nie eine große staatliche Kulturförderungstradition entwickelt. Kultur wurde weitgehend als ein "privates" Vergnügen betrachtet, das sich auf kommerzieller Basis etablieren mußte und auf private Auftraggeber und Mäzenen, etwa die reiche Elite, angewiesen war. Eine Ausnahme stellten die Gemäldesammlungen und Museen dar: das *Britische Museum* wurde 1753 gegründet, die *National Gallery* 1823, das *Victoria und Albert Museum* 1852 und die *National Portrait Gallery* und *Tate Gallery* 1856 und 1892. - Diese Situation hat sich im und besonders nach dem 2. Weltkrieg auch dort geändert. Aus zwei im Jahre 1939 entstandenen privaten Kunstorganisationen *Entertainment National Service Organization* und *Council for the Encouragement of Music and the Arts* (CEMA), die mit staatlicher Finanzhilfe zur kulturellen Unterhaltung von Militär- und Zivilbevölkerung eingesetzt wurden ("to prevent cultural deprivation on the home front"), wurde nach dem Kriege *The Arts Council of Great Britain*, Englands größtes staatliches Kunstförderungsprogramm, das der kraftvollen Unterstützung John Maynard Keynes viel, wenn nicht seine Existenz, zu verdanken hat.²⁰ Es wurde in Kanada und in den USA zum Modell für die eigene Kunstförderungs politik. Der Labourregierung in Großbritannien (1964-1979) ist es gelungen, dem Staat dort eine aktive Rolle im Kulturleben zugeordnet, die selbst die konservative Thatcher-Regierung nicht aus der Welt geschaffen hat. Heute haben alle größeren Industrienationen, inkl. Japan, ein extensives Kulturförderungsprogramm.

²⁰ Milton C. Cummings, Jr., Richard S. Katz, "Government and the Arts in the Modern World: Trends and Prospects." *The Patron State*, 358.

Die 1960er Jahre brachten auch für die USA eine neue Kulturpolitik. Der der amerikanischen Geschichte zugrunde liegende *Puritanismus* hatte den Künsten immer mit Mißtrauen gegenübergestanden. Amerikanischer *Pragmatismus* verlangte greifbare, möglichst in Geld meßbare Resultate für Investitionen des Fiskus.²¹ Die traditionelle *laissez faire* Einstellung in Sachen Kultur fand es leichter, Kultur als Markt oder Geschäft zu betrachten und z.B. die Verknüpfung urbaner Wiederbelebungsprojekte, besonders in den maroden Innenstädten, mit dem Bau von Kulturzentren als finanziell attraktiv zu unterstützen. Das *Lincoln Center* in New York, wie auch in London das *Barbican Centre* und der *National Theater Komplex* oder das *National Center for the Arts* in Ottawa verdanken ihre Existenz der Partnerschaft von öffentlicher Hand und freier Wirtschaft.²² Direkte Einkünfte aus künstlerischen Veranstaltungen werden um ein Vielfaches übertroffen von den indirekt der Gemeinde zufließenden Geldern, die besonders dem Dienstleistungssektor zugute kommen (z.B. Restaurants, Transport). Als z.B. 1975 die New Yorker Theater vier Wochen streikten, entging allein den Taxifahrern ein Verdienst von ca. \$ 468.000, und bei Vermietungen von Privatparkplätzen machten sich Einkommensrückgänge von \$ 50.000 geltend.²³ Für die Stadt New York wird geschätzt, daß das kultu-

21 Vgl. Lawrence Mankin, "Government Patronage: An Historical Overview." *Public Policy and the Arts*, hrsg. von Kevin V. Mulcahy, C. Richard Swaim, Boulder 1982, 111-140.

22 Milton C. Cummings, Jr., Richard S. Katz, "Government and the Arts in the Modern World: Trends and Prospects." *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan*. Hrsg. Milton C. Cummings, Jr., Richard S. Katz, New York 1987, 350-368.

23 Arthur Svenson, "State and Local Arts Agencies." *Public Policy and the Arts*, 195-237, besonders 215.

relle Angebot in einem gesamtwirtschaftlichen Posten von mehreren Milliarden Dollar resultiert.²⁴

Wie eingangs erwähnt, bezogen sich die melodramatischen Auseinandersetzungen der letzten beiden Jahre um Kunst und staatliche Förderung im amerikanischen Kongreß auf die *National Endowment for the Arts* (NEA). Dieses auf Bundesebene wichtigste Kunstförderungsprogramm erhält sein *Budget direkt vom Kongreß* zugewiesen, kann dort also leicht zum Spielball der politischen und ideologischen Auseinandersetzungen werden. Die NEA existiert erst seit 1965 und verdankt seine *Konzeption* weitgehend der Regierung John F. Kennedys. Unter dem Nachfolger Lyndon B. Johnson wurde eine Kulturpolitik realisiert, die u.a. das *John F. Kennedy Center for the Performing Arts* in Washington, die NEA und die *National Endowment for the Humanities* (NEH) im Bundeshaushalt verankert hat. Damit wurde die bis zu diesem Zeitpunkt maßgebliche Bundespolitik der sporadischen, oft indirekten und marginalen Kunstsubventionen aufgegeben und eine permanente, wenn auch umstrittene Verpflichtung der Kunstförderung aus Bundesmitteln eingegangen. Bis dahin kannte die amerikanische Geschichte nur wenige Beispiele bundesstaatlicher Subventionen im Bereich der Künste: anzuführen wäre etwa die *Smithonian Institution*, 1846 vom Kongreß gegründet und seitdem im Bundeshaushalt geführt. Ein weiteres Beispiel für ein finanzielles Engagement Washingtons auf dem Gebiet der Kunst ist erst unter Präsident Franklin D. Roosevelt als Sozialhilfeaktion im Rahmen des *New Deal Programms* zu finden: Von der großen Arbeitslosigkeit der dreißiger Jahre waren auch viele Künstler betroffen. Allein 20.000 darstellende Künstler waren arbeitslos. *Arbeitsbeschaffungsprogramme*

²⁴ *Report of the Mayor's Committee on Cultural Policy*, New York 1974, 7. S.a. *Issues in Supporting the Arts. An Anthology Based on the Conference The Economic Impact of the Arts*, Caroline Violette, Rachelle Taquq, Cornell University 1982.

hatten in der Regierung Roosevelt absolute Priorität. Aus der Einsicht in die Notwendigkeit der Arbeitsbeschaffungsprogramme wurde der Staat, aber nur vorübergehend, in den Markt der Kulturförderung hineingezogen: Das *Public Works Art Project* (PWAP) gab 3750 Künstlern Beschäftigung. 15.600 Kunstobjekte resultierten aus diesem Bundesprogramm.²⁵ Nach sieben Monaten wurde es im Juni 1934 eingestellt und durch ein Programm "Section on Fine Arts" ersetzt, das hauptsächlich zur Verschönerung von öffentlichen Gebäuden eingesetzt wurde. Erst im 2. Weltkrieg, 1943, wurde auch dieses Programm beendet. Das bekannteste Kunstförderungsprogramm in der amerikanischen Geschichte ist das *Works Progress Administration* (WPA), 1935 begonnen, umfaßte es fünf verschiedene Projekte: für Theater, für Schriftsteller, Bildende Künstler, Musiker und Kunstgeschichtliche Programme. Im Jahre 1936 erreichte es seinen Höhepunkt, als es 30.000 Künstlern Arbeit gab. Dieses Bundesprogramm wurde seinerzeit als kommunistisch infiltriert von der politischen Rechten angegriffen. Im Congress kam es wiederholt zu Debatten über die Verwendung von Steuergeldern für Kunstprojekte, die radikal den Staat kritisierten, über künstlerischen Wert der finanzierten Projekte, oder der öffentlichen Hand wurde grundsätzlich das Recht abgesprochen, sich in Dingen der Kultur einzuschalten.²⁶ Nach 1939 wurde dieses massive Programm merklich gekürzt.

Nach dem Kriege übernahm der amerikanische Bund hauptsächlich die Unterstützung internationaler kultureller Austauschprogrammen, finanzierte die ästhetische Gestaltung öffentlicher Gebäude und die Sammlung der *National Gallery of*

²⁵ Gary O. Larson, *The Reluctant Patron. The United States Government and the Arts, 1943-1965*. Philadelphia 1983, 13-23.

²⁶ Auch heute wird die von Ralph Waldo Emerson geäußerte Meinung vertreten: "Je weniger Staat, desto besser" und in die Debatte um Sinn und Zweck von öffentlichen Kunstförderungsprogrammen eingebracht.

Art. Private Stiftungen wie die Rockefeller, Carnegie, Mellon und Ford Foundations waren ursprünglich mehr an sozial-wissenschaftlichen, wissenschaftlichen und technologischen Projekten interessiert als an einer Kulturförderung, änderten aber in den 1970er Jahren ihre Richtung.²⁷

Als im November 1960 John F. Kennedy zum Präsidenten der Vereinigten Staaten gewählt wurde, erhielten namhafte Künstler Einladungen ins Weiße Haus. Die Regierung Kennedy schmückte sich vom ersten Tag an mit international bekannten Künstlern wie Arthur Miller, Robert Lowell, Mark Rothko, Franz Kline, John Steinbeck. Robert Frost hielt eine Rede, in der er eine "neues Augustinisches Zeitalter, ein goldenes Zeitalter" der Synthese von "Poesie und Macht" verkündigte.²⁸ Das Bild von Pablo Casals beim Solokonzert im Weißen Haus ging um die ganze Welt. Unter den amerikanischen Politikern, die sich zu Aposteln eines staatlichen Kunstförderungsprogramms machten, sind vor allem die Senatoren J. William Fulbright und Hubert Humphrey, sowie Arthur Goldberg und Daniel Patrick Moynihan anzuführen, und als Berater der Kennedyregierung Arthur Schlesinger Jr. und Pierre Salinger. Trotz des offensichtlichen Glanzes, den die Künstler und Intellektuellen der Regierung in Washington verliehen, dauerte es einige Jahre, bis kurz nach der Ermordung Kennedys dann im Congress die nötige Mehrheit der Abgeordneten für ein Bundesprogramm zur Förderung der Kunst abstimmte.²⁹ Das Programm begann zunächst sehr bescheiden mit nur \$ 2.5 Millionen und einem Mitarbeiterstab von 28. Fünfzehn

²⁷ W. McNeil Lowry, *The Arts and Public Policy in the United States*, Englewood Cliffs, 1984, 3-10.

²⁸ Milton C. Cummings, Jr., "To Change a Nation's Cultural Policy: The Kennedy Administration and the Arts in the United States, 1961-1963." *Public Policy and the Arts*, 144f.

²⁹ C. Richard Swaim, "The National Endowment for the Arts: 1965-1980." *Public Policy and the Arts*, 169-194.

Jahre später, 1980, beschäftigte die Verwaltung bereits 245 Bearbeiter und hatte ein Budget von \$ 154 Millionen. Heute kann es jährlich Förderungsmittel in Höhe von ca. \$ 175 Millionen vergeben.

Die NEA ist eine Stiftung, die die Aufgabe hat, die kulturellen Errungenschaften des Landes zu präservieren, die Entwicklung und Entfaltung der Künste zu unterstützen und den Kunstgenuß zu demokratisieren, d.h. einer breiten Bevölkerungsgruppe zugänglich zu machen und dafür die materiellen Voraussetzungen zu schaffen. Nach der Größe ihres Budgets zu urteilen (weniger als 0,1% des Bundeshaushalts), würde man dieser Institution wenig Bedeutung zumessen. Ein Vergleich dazu mit der Bundesrepublik: Allein für Bewahrung der Kulturinstitutionen und -programme in den Fünf Neuen Bundesländern will Bonn aus den Mitteln des Bundesinnenministeriums im Jahr 1991 noch 1.2 Milliarden DM zur Verfügung stellen!³⁰ Insgesamt belaufen sich die staatlichen Subventionen für kulturelle Programme in der BRD auf über DM 5 Milliarden. - Zu betonen ist hier, daß die NEA dennoch bedeutend ist, weil sie erstens für die kleineren, weniger etablierten Kunstprojekte geradezu lebensnotwendig ist, zweitens aber vor allem darf ihre Bedeutung als *Katalysator* für ein ganzes Netz privater (\$ 1.4 Milliarden) und öffentlichrechtlicher Kunststiftungen der Länder und Gemeinden (\$ 500 Millionen) nicht unterschätzt werden, die sich nach Entscheidungen über die Förderungswürdigkeit eines Projekts der NEA richten und oft ihre Unterstützung folgen lassen, wenn bereits NEA-Mittel zugesagt sind.³¹ Der gesamte Bereich der Kunstsubventionen (privat und staatlich) wird in den USA auf über \$ 8 Milliarden geschätzt!³² Die Generosität der amerikani-

³⁰ *Der Spiegel*, Nr. 36, 1991, 250-254.

³¹ W. McNeil Lowry, aaO, 16.

³² Vince Passaro, "Funds for the Enfeebled. The NEA wrangle: A no-win situation for artists." *Harper's Magazine*, Dezember 1990.

schen Bürger ist sprichwörtlich und zeigt sich in dem gewaltigen Ausmaß der Spenden, die jährlich in den USA erbracht werden: Für 1990 waren es insgesamt \$ 123 Milliarden, von denen 5% von Geschäftsfirmen, und 6% von Stiftungen herührten, also 89% von Privatbürgern! Der Geschäftssektor beteiligt sich bei finanziellen Zuwendungen vorwiegend für die Gebiete der Gesundheitspflege und Medizin und der beruflichen Ausbildung! Man hat errechnet,³³ daß Amerikaner im letzten Jahr mehr für gemeinnützige Angelegenheiten als für Öl und Benzin (\$ 94 Milliarden) ausgegeben haben. Der größte Teil dieser Spenden, insgesamt 54%, kam den Kirchen zugute (in den USA gibt es keine Kirchensteuer, die der Trennung von Staat und Kirche widerspräche). Für Kunst und Kultur im engeren Sinne, also ohne Kunsterziehung etwa, blieben 6.4%, d.h. \$ 7,9 Milliarden, allerdings weniger als insgesamt für Kosmetik ausgegeben wurde (die Kosmetikindustrie ist ein \$ 18-Milliarden-Geschäft!).³⁴

Auf dem Sektor der Kunst- und Kulturvorhaben sind zudem die *Arts Council* der Städte und Gemeinden als Finanzierungs- und Koordinierungsinstrument von größter Wichtigkeit. Sie sind u.a. auch durch die NEA-Initiativen (*National Endowment for the Art's City Spirit* Programm) in zahlreichen Gemeinden, besonders in den 1970er und 1980er Jahren entstanden (ihre Zahl wird auf 1.000 - 2.500 geschätzt), die in bezug auf Größe, Professionalismus und Effizienz sehr unterschiedlich sind. Ihre Ursprünge sind in den 40er und 50er Jahren zu suchen, wo ihnen der Arts Council von Großbritannien Modell stand.³⁵ Allerdings sahen die amerikanischen Arts Councils von vornherein, im Gegensatz zu ihrem englischen Vorbild, ihre Aufgabe darin, private Förderungsmittel ausfindig

33 *The Economist*, 17. August 1991 zitiert *Giving USA*, hrsg. Nathan Weber.

34 *ibid.*

35 Nina Freedlander Gibans, *The Community Arts Council Movement. History, Opinions, Issues*. New York, 1982, 17-26.

zu machen. Die *Arts Councils* haben es als eine ihrer wichtigsten Aufgaben angesehen, ein breiteres Publikum für die Künste zu gewinnen und alle Sozialschichten der Bevölkerung anzusprechen. Ihrem Engagement ist es zu verdanken, daß der Begriff der Kunst sich erweiterte und heute nicht mehr nur die traditionellen Künste einschließt, sondern auch populärere Formen künstlerischer Tätigkeiten, wie z.B. Jazz und Kunsthandwerktraditionen (crafts) vieler ethnischer Bevölkerungsgruppen.³⁶

Diese Diversifizierung des Kunstmarktes und das Loslösen der kulturellen Programme und Einrichtungen von der traditionellen Europa-Orientierung zu einer bewußt multi-kulturellen Kunstförderung hat eine "unheilige Allianz" von neo-konservativen Intellektuellen und religiösen Fanatikern auf den Plan gerufen, die ihren Protest in eine Rhetorik einkleiden, die an die Zeit McCarthys, an die Polemik der WPA-Kritiker der dreißiger Jahre und an die Nazizensoren erinnert³⁷ und die den Veranstaltern der *Degenerate Art*-Ausstellung in Los Angeles offensichtlich vor Augen schwebte. Die heterogene, gezielt auf ein weites Streuungsfeld hinarbeitende Kulturpolitik der NEA wird angegriffen, weil sie angeblich "Pornographie" mit Steuergeldern unterstütze. Bedenkt man, daß die NEA ca. 90.000 Projekte finanziert hat, von denen ca. zwei Dutzend kontrovers sind, wird das Ausmaß dieser Hysterie oder bewußten Verzerrung offensichtlich.³⁸ Der bekannte Kolumnist Patrick Buchanan spricht von "blasphemischem Dreck" und

³⁶ *ibid.* 29.

³⁷ Peter Selz, Kunstprofessor der Universität Berkeley, weist ausdrücklich auf diesen Zusammenhang hin: "There is more of a continuum between Nazi suppression and present censorship than most of us would like to admit." "Degenerate Art Reconstructed." *Arts Magazine*, September 1991, 60.

³⁸ Nicols Fox, "Cultural Cowardice, Conservative Clout." *New Art Examiner*, September 1989, 38-41.

behauptet, daß eine "kleine Clique" sich in die Kulturämter "eingenistet" hätte und systematisch die echten amerikanischen traditionellen Werte "verfremde". Nach der "politischen Revolution" der achtziger Jahre sollen die neunziger eine "Kulturrevolution" einleiten.³⁹ Die konservative *Washington Times* spricht von "subventionierter Perversion", von "ästhetischen Kretins", die ihre "Körperflüssigkeiten über das gesunde amerikanische Volksempfinden schmieren" und sich wie "Schweine durchfüttern" lassen.⁴⁰ Die Tiraden richten sich besonders gegen künstlerische Darstellungen im Themenbereich von Sexualität und Religion. Plädiert wird von den NEA-Feinden für eine "morally correct art" (tugendhafte Kunst), für eine Kulturhegemonie, die auf dem allgemeinen Volksempfinden und der judeo-christlichen Tradition basiert. George L. Mosse weist im Katalog der *Degenerate Art* Ausstellung darauf hin, daß geradezu gesetzmäßig Zeiten relativ großer Toleranz in Bezug auf Sexualität einmünden in puritanische Einengung des Zulässigen.⁴¹

Ist der amerikanische 'Kulturkampf' ein "tempest in the teapot", ein "Sturm im Wasserglas"? Obwohl er oft lächerlich anmutende Ausmaße annimmt, sollte er nicht isoliert gesehen werden. Er ist ein Aspekt der augenblicklichen Bemühungen bestimmter Kreise, die politische Agenda neu zu definieren in Richtung auf eine Eingrenzung des Pluralismus. In Hinsicht auf ihre eigene Identität⁴² befinden sich die USA in einer Krise, die durch die derzeitige Rezession der Wirtschaft nur ver-

39 ibid.

40 *Washington Times*, 14. September 1990

41 George L. Mosse, "Beauty without Sensuality. The Exhibition *Entartete Kunst*." Catalogue, 31.

42 Das 1930 gegründete *Whitney Museum of American Art* versucht z.B. gemäß seiner Bestimmung eine zeitgemäße Neudefinierung von "amerikanischer Kunst". Susan Hapgood, "The Whitney: How American is It?" *Art in American*, September 1991, 112-117.

schärft wird. Gegen den sichtbaren Autoritätsverlust und bestimmte als "modern" empfundene Phänomene wie Homosexualität, Abtreibung, freie Meinungsäußerung und multikulturelle Lebensformen werden "alte Werte" mobilisiert. In Zeiten kulturellen und wirtschaftlichen Umbruchs, scheint es, gerät besonders die staatliche Kunstförderung unter Beschuß. Sie gibt in den USA eine leicht zu treffende Zielscheibe ab, denn auf Bundesebene hängen wenige finanzielle Interessen und damit unmittelbar betroffene Wähler davon ab. Die Aufgabe der Kulturpolitik soll neu definiert werden und vorwiegend zur kulturellen Konsensbildung beitragen. Kunsttraditionen bewahren und restaurieren, statt Kreativität, Dialog und Kritik zu unterhalten, ist die Ansicht der NEA-Kritiker. Es ist einfacher, den "Überbringer der Katastrophennachricht" umzubringen (to kill the messenger), als sich mit den Problemen auseinanderzusetzen: sich etwa über die Obszönität in dem Stein des Anstoßes "Piss Christ" zu empören, statt die von Serano angeprangerte Travestie der Vermarktung der Religion, die von Fundamentalisten schamlos im Fernsehen betrieben wird, zu verurteilen.⁴³ In dem überaus politischen Film *Batman* konnte man dem Joker (die Personifizierung des homo ludens als Künstler, Ästhet und Umkehrer aller Werte) dabei zusehen, wie er die krönenden Werke unserer abendländischen Kultur (von Renaissance bis Barock) bei seinem vandalistischen Tanz durch ein Kunstmuseum barbarisch schändete, aber bei dem sichtbar einzig modernen Kunstwerk ausrief: "Now that's my kind of art!" Gleichzeitig entlarvt der Joker die Vision von der "kinder and gentler society" als die dieser Rhetorik zugrunde liegende Reklamesprache der Abfuhrmittelindustrie: "This town needs an enema." Jesse Helms dagegen sieht sich als tugendhafter Gegenspieler zum Joker und macht sich zum Mundstück der moralischen (tugendhaften)

⁴³ Charles Hagen, "After the Storm." *Art News*, September 1991, 61-62.

Mehrheit, wenn er im amerikanischen Senat erklärt: "Ich mag schöne Dinge, nicht diese moderne Kunst."⁴⁴

Es ist nicht das erste oder das letzte Mal in der Geschichte, daß Kunst das moralische und/oder religiöse Empfinden vieler, vielleicht der Mehrheit der Zeitgenossen beleidigt und leidenschaftliche Kritik herausfordert. Die Tatsache, daß die Kunstförderung in den USA dezentralisiert, weitgefächert und primär im privaten Finanzsektor angesiedelt ist, läßt es unwahrscheinlich erscheinen, daß eine staatliche Kontrolle oder Zensur sich zu etablieren vermag. Kampagnen etwa des *Whitney Museums* mit Anzeigen in der *Washington Post* und *New York Times* vom 7. September 1989 unter dem Titel "Are you going to let politics kill Art?" und etwa Prozesse der *American Civil Liberties Union*, der *National Campaign for Freedom of Expression* (NCFE) und des *Center for Constitutional Rights* zeigen, daß die amerikanische Öffentlichkeit, und speziell die Kunstwelt, durchaus nicht gewillt sind, die Attacken auf das Fundamentalrecht der freien Meinungsäußerung stillschweigend hinzunehmen oder es zuzulassen, den Bereich der legitimen Kunst von Jesse Helms & Co. oder *Batman* definiert zu sehen. Wie es bei einer Demonstration in Chicago auf einem Banner hieß: "Not the Church. Not the State, we decide when Art is great."⁴⁵

44 Unter dem Titel "Caution: This Art May Offend" weist die *New York Times* v. 11. August 1989 darauf hin, daß auf Grund der von Helms geforderten Definitionen von Obzönität Werke von Rembrandt, Shakespeare, Euripides, Wagner, Rubens verboten werden müßten.

45 Rallies in four cities protest Helms amendment." *New Art Examiner*, Oktober 1989.

FRAUKE VON DER HORST

Die "entartete Kunst" im Los Angeles County Museum of Art

Ich heiÙe Sie herzlich willkommen zu der "Entarteten Kunst." Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland.¹

Mit diesen freundlichen wie geschliffenen Worten eines prominenten Nachrichtensprechers beginnt die Audio-Führung durch die Ausstellung, die es den Angelinos im Frühjahr 1991 möglich machen sollte, im LACMA - dem Los Angeles County Museum of Art - die "entartete Kunst wie in München 1937 zu erleben.

Als ich von dem Projekt hörte, eine Ausstellung aus den dreißiger Jahren im LACMA zu rekonstruieren, fiel mir ein Bild aus den Kinderbüchern ein, mit denen ich meinem Sohn eine amerikanische Kindheit zu gestalten versuchte. Es handelt sich um Humpty Dumpty, eine "Mother Goose" Gestalt, die bei uns als Vers und Illustration jedem Kind vertraut ist. Mother Goose liefert die Bilder und Verse, die so notwendig sind für den "common sense" oder das gemeinsame Urteil über das, was die Andern richtig oder falsch machen.

In fast allen Ausgaben der Mother Goose Nursery Rhymes ist die illustrierte Misere von Humpty Dumpty enthalten. Dieser Typ wird da als ein Ei auf einer Mauer dargestellt, der nach einem unglücklichen Fall auch von des mächtigen Königs Armeen nicht wiederhergestellt werden kann. Schalen, Dotter und die farblose Masse des Eiweiß hinterlassen Spuren, die

1 Meine Übersetzung des Audio-Begleittextes zu der Ausstellung "*Degenerate Art*" *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles County Museum of Art, 17. Februar bis 12. Mai 1991.

eindeutig darauf hinweisen, daß hier einmal ein Ei war. Die Substanzen sind aber so durcheinander gewürfelt, daß man den traurigen Haufen wohl kaum ein Ei nennen würde.

Diese Bilder begleiten nun auch mein Verständnis selbst in so komplexen Angelegenheiten, wie die vermeintliche Begegnung mit einer Vergangenheit, die mich ganz persönlich als deutsche Emmigrantin in Los Angeles und professionell als Kunsthistorikerin der Moderne betrifft: Ich sehe etwas ähnlich rigoros Unwiderrufliches in der zurückliegenden Gegenwart. Jedes Heraufbeschwören von vergangenen Ereignissen kann niemals darin resultieren, daß jene Gegenwart noch einmal gelebt werden kann, sondern nur in einer Fiktion, die als Vergangenheit sich eine Bresche in unsere Gegenwart schlägt. D.h. eine Konstruktion, mit dem uns zur Verfügung stehenden Material - Sprache und Objekte.

Das bedeutet für mein Projekt, die "entartete Kunst" für ein amerikanisches Publikum als Erlebnis gestaltet zu analysieren, daß ich mein Augenmerk darauf richte, wie die materielle Gegenwart, also das Museum und der Ausstellungsapparat, sowohl ein geschichtliches und als auch kunstgeschichtliches Verständnis vermitteln. Was ich für mich zu beantworten versuchte, sind folgende Fragen. Wie kann diese Ausstellung ein so problematisches Thema wie Entartung im dritten Reich visuell komplex gestalten? Was trägt das Museum als physisches und ideologisches Umfeld zum Verständnis des ausgestellten Materials bei?

In meiner Betrachtung gehe ich von der These aus, daß wir Gefahr laufen, die Konstruktion von 1991 zu übersehen, wenn wir unseren Blick nur auf die Rekonstruktion der Ausstellung von 1937 richten. Die Bilder, die damals als Synekdoke der Entartung in der deutschen Kunst, Kultur, Gesellschaft und Rasse gezeigt wurden, mit dem entsprechenden Gegenbild reiner deutscher Kultur, Gesellschaft und Rasse im Haus der deutschen Kunst, erfahren hier keine viel liebevollere Be-

handlung, wenn sie wie damals in den Zeugenstand gerufen werden, damit sie ihre Aussage für ein a priori gefälltes Urteil über das Verständnis der Moderne abgeben. Im LACMA werden alle Werke, die in der Ausstellung von 1937 gezeigt wurden, zu Meisterwerken der Moderne, die jetzt beweisen sollen, daß die Kunst im Dritten Reich vergewaltigt wurde. Sie wurde es in der Tat, aber auch hier wird ein Rahmen gesetzt, der einen offenen Zugang zu den ausgestellten Werken unterminiert.

Der Titel der Ausstellung bedeutet entweder in paralleler Aussage: die degenerierte Kunst *als* das Schicksal der Avantgarde. Diese Version ist nur dann zu akzeptieren, wenn man auch Objekten ein Schicksal zuschreiben will. Die zweite Lesart wäre: die degenerierte Kunst *und* das Schicksal der Avantgarde in Nazi Deutschland. Versteht man aber das Konzept Schicksal als einen anthropomorphen Begriff, dann sind Kunst und Künstler symbiotisch thematisiert.

Der Ausdruck Avantgarde ist ein problematischer und viel diskutierter Begriff. Hier wird er für "Kunst und Künstler der Moderne" eingesetzt, also für das, was wir häufig mit den Worten "historische Avantgarde" umreißen, um es von der gegenwärtigen Avantgarde zu unterscheiden.

Bilder, Dokumente, Filme und Berichte sind das Material für gewisse Vorstellungen, die wir zu einem Bild formen, das zu einem Verständnis vergangener Vorgänge führt. Dieses zu vermitteln, sehe ich als eine legitime Aufgabe geschichtlicher und damit auch kunstgeschichtlicher Arbeit. Das historische Material existiert aber in einer materiellen und diskursiven Umwelt, welche die Beziehungen zwischen den Teilen zu einem Text formt. In diesem Sinne trägt auch das Museum als Rahmen zu der Ausstellung zu einem gesellschaftlich spezifischen Verständnis der ausgestellten Objekte bei. Es liefert sozusagen die Einleitung.

Der Umgang mit Geschichte gehört für das LACMA zum Alltag, angesichts der noch brodelnden Ölsümpfe mit ihren prähistorischen Knochenfunden, die sich gleich hinter dem Museum ihren Platz in der modernen Welt weiterhin behaupten. Wenn wir uns durch den Vordereingang der Ausstellung nähern, die den Anspruch stellt, eine getreue Nachbildung zu sein, müssen wir zunächst vergessen, daß wir uns im Jahre 1991 in Los Angeles befinden und uns zurückversetzen nach München 1937, um an dem versprochenen Erleben teilzunehmen. Vergessen sollen wir den Kontext Los Angeles, auch das Los Angeles County Museum of Art mit der einst offenen und einladenden Geste einer weit angelegten Treppe, die zu dem aus drei Gebäuden bestehenden Komplex führte. Man ging mit dem Platz noch verschwenderisch um. Mit den Menschen haben sich auch die Kulturgüter vermehrt und die Gebäude, die zu diesem Zwecke zeitgemäß ihre Aufgabe den Passanten und Besuchern signalisieren. Aus der Anlage der Moderne ist ein Komplex der Postmoderne geworden.

Das steil am Wilshire Boulevard aufsteigende Anderson Gebäude, in dessen helle Façade Doppelreihen aus lindgrünen Glasziegeln und schwarzen Ziersteinen sparsame Akzente setzen, rahmt den Zugang zur Linken mit einer schlicht weißen undulierenden Fläche und beläßt für das Besteigen der überdachten Treppe der Rechten die volle Aufmerksamkeit. Das Plätschern des Wasserfalls, der sich zwischen drei Becken ergießt, überspielt den Straßenlärm und erlaubt volle Konzentration für das Studium der in schwarzen Marmor gemeißelten Namen der Benefaktoren auf der Mauer jenseits des Wassers. Die Szene ist ganz kostbares Material von erlesenem Geschmack als Vorspiel für den Hochgenuß der Meisterwerke, die den Liebhaber der schönen Künste erwarten.

Nach dieser Einstimmung, einer Orientierung auf dem Vorplatz, dem Kartenkauf und der Wahl des zuständigen Gebäudes, beginnt das erwartete Erlebnis. Am Eingang in die Ausstellung empfangen, begleiten oder beobachten uns auf dem

Weg in die Ausstellung in fotografischer Abbildung überlebensgroße Köpfe von Männern, zu denen wir aufschauen müssen. Die Geste suggeriert, daß wir nicht nur physisch zu den Künstlern aufschauen, sondern daß wir sie im übertragenen Sinne auch als Vorbild und Autorität bewundern. Dies ist unsere erste Handlung in der Ausstellung. Unter den großen Köpfen sind ihre Aussprüche in Übersetzung zu lesen:

- 1* "My little boat is sinking fast. The louder the *Heils* roar, instead of roaring and raising my arm in Roman attitudes, the more I pull my hat over my eyes." Ernst Barlach, 1933
- 2* "What was art is outlawed." Schmidt-Rottluff, [n.d.]
- 3* "Where I am, there is Germany. I carry my German culture in me. I have contact with myself and I don't consider myself fallen." Thomas Mann, 1938
- 4* "Here I am; there is no place for me in Germany." Paul Klee, 1933 on arriving in Switzerland.
- 5* "When Hitler came, the feeling came over me like that of a boxer; I felt as if I had lost." George Grosz, 1958
- 6* "The paintings burn, the ashes are buried, and a few more years living like a vegetable, as though I had never existed as a painter." Emil Nolde, 1942
- 7* "I painted landscapes. That was paramount to emigration." Otto Dix, [n.d.]
- 8* "My anti-Nazi film, *The last Will of Dr. Mabuse*, in which I put Nazi slogans and beliefs into the mouths of other pathological criminals, was banned, of course...I left Germany the same evening." Fritz Lang, [n.d.]

[Dieses Panel hängt allein auf der gegenüberliegenden Seite und repräsentiert das Randthema Film.]

- 9* "The new German Government doesn't want to hear about so-called abstract painting - which means that German museums are closed to this type of painting. On the other hand, some collectors lose interest in this type

- of art if the museums are indifferent - what a vicious circle!" Wassily Kandinsky, 1933
- 10* "I am cut to the quick for the first time by political events. If it continues...then I will not be able and do not wish to remain in Germany any longer." Oskar Schlemmer, [n.d.]
- 11* "The side on which the muses stand is always the side of victory." Franz Werfel, 1942
- 12* "The greatest danger that threatens mankind is collectivism. Everywhere attempts are being made to lower the happiness and way of living of mankind to the level of termites. I am against these attempts with all the strength of my being." Max Beckmann, [n.d.]
- 13* "Believe me, we all suffer collectively and deeply. We feel pain and shame. And indignation." Kaethe Kollwitz, 1938
- 14* "Production is threatened, as is the product. It is forbidden to produce degenerate art and it is dangerous for the producers should it become known." Willi Baumeister, [n.d.]
- 15* "I left because of Hitler. He is a painter too, you know, and there didn't seem to be room for both of us in Germany." George Grosz, 1942
- 16* "About my work, other than the fact that I work, I want to say nothing. I believe it is better to remain silent. I will only say, that I hope..." Lionel Feininger, 1935
- 17* "Freedom is the essence of art and literary production. There can be no art or literature without freedom." Alfred Doeblin, 1938
- 18* "The exiles trade is: hoping." Bertold Brecht, 1943
- 19* "All acquaintances and friends want to provide me with canvas, colors, paper and brushes. No one seeks to loosen my bound hands...no one can do it." Emil Nolde, 1933

20* "My opponents are a well organized superior force, so that on March 1, 1938, I will most probably pack up as a "degenerate" and alien Swiss." Johannes Itten, 1938

21* "I believe, in fact, that for the duration of the present European dark age, the center of Western culture will shift to America." Thomas Mann, 1938

Der Kuratorin wurden von akademischen Mitarbeitern aus den verschiedenen Bereichen Zitate für diese Zusammenstellung zur Auswahl geliefert.² Der Bezug zu dem spezifischen historischen Standort spielte hier keine Rolle: nur fünf Zitate datieren vor 1937, sieben sind nicht datiert.

Die ersten beiden Tafeln, Ernst Barlach und Schmidt-Rottluff, formulieren das Thema der Ausstellung als Schicksal des Künstlers und der Kunst. Das Signalwort Heil nimmt den ersten Bezug zum Nationalsozialismus auf, unter dem das, "was Kunst war, verboten" ist. Über die Frage, was Kunst ist, haben sich Philosophen und Ästhetiker seit Jahrhunderten gestritten. Diese zwei Zitate klären den Streit und geben eine einfache und klare Antwort: Kunst ist, was die Nationalsozialisten verboten haben.

Den Auftakt zu der zusammenhängenden Reihe bietet Thomas Mann, der auch das Schlußwort liefert. Warum werden Thomas Mann, George Grosz und Emil Nolde zweimal genannt? Ihre Zitate wie die gesamte Reihe der Aussagen sind nicht diachronisch angeordnet und stellen keinen Anspruch auf geschichtliche Entwicklung. Die Logik der Ordnung liegt in der Zusammenstellung der Zitate als Text mit seiner eigenen inneren Dynamik. Nur so macht es Sinn, daß Thomas Mann mit zwei Zitaten von 1938 am Anfang und am Ende der Reihe erscheint, zunächst vertritt er die Künstler in Deutschland und am Ende die Emigranten in Amerika.

2 Aus einem Gespräch mit dem Sekretär der Kuratorin auf meine Frage nach der Quellenangabe.

Stellvertretend für die europäische Avantgarde macht er den Schritt nach Amerika, wo die Künste sich in Freiheit weiterentwickeln können.

Als Zitate tragen die Worte der Künstler einen Kern der Geschichtlichkeit, doch sie sind aneinandergereiht, um einen Einblick zu geben in die Themen, die die Ausstellung anspricht. In dieser Funktion ergeben sie eine Aussage, die "das Museum" macht, und damit eine Auffassung gegenüber dem historischen Material. Mit dem Bild von Humpty Dumpty ausgedrückt, sehen wir die Eierschalen, aber nicht das Ei. Wenn auch die Textteile genauen Daten zugeschrieben sind, so haben die Beziehungen zwischen den Aussagen doch wenig mit der Vergangenheit zu tun. Sie sind Material, über welches das Museum frei verfügt.

Am Ende des schmalen Ganges öffnet sich vor dem Besucher der erste Ausstellungsraum, der nun auf weiteren Tafeln Eindrücke und Informationen über die "Entartete Kunst" vermittelt. Die verkürzten Selbstaussagen der Künstler werden jetzt erkennbar in ihrer Funktion als Einführung und Teil der Ausstellung selbst: nämlich als Dokumentation zum Schicksal der Avantgarde. Ich sehe diese Ahnengalerie der Moderne als paradigmatisch für die Logik der ganzen Ausstellung. Die Zitate als Text gelesen ergeben in diesen wenigen Zeilen, was auch in den folgenden Räumen durch weitere Dokumente belegt werden soll. Die Kunst der Moderne wurde unter der Zensur der Nazis in Europa erstickt und fand einen neuen Platz für den Fortschritt der Avantgarde in der Freiheit Amerikas.

Unser Blick wird an derselben Wand entlang auf die Information über Museen und ihre Direktoren, die sich in der Sammlung der Moderne hervorgetan hatten. Aus diesen Häusern wurden die größten Bestände moderner Kunst beschlagnahmt. Es werden vorgestellt die Kämpfer für die Moderne; erwähnt wird nicht, daß sie auch schon vor dem Dritten Reich ihre

Ankäufe gegen eine konservative Öffentlichkeit zu verteidigen hatten.

Wenden wir uns in diesem Raum nach rechts auf die Poster für die entarteten Kunstausstellungen, und die Schaukästen in dem Raum wie auch das Video, so können wir hier erfahren, wie das dritte Reich ihre Ausstellung orchestriert hatte. Durch Umzüge in den Straßen Münchens mit Pomp, Fanfaren und Führerrede wurde die Eröffnung des neuen Hauses der Deutschen Kunst zu einem öffentlichen Spektakel. Eine eiligst zusammengestellte Auswahl von Bildern der Moderne sollte in den Räumen des archäologischen Instituts das un-deutsche Gegenbild - den Kulturbolschewismus der Weimarer Zeit anprangern.

Was will die Ausstellung "entartete Kunst"? lautete die Frage, die in dem Ausstellungsführer 1937 wie folgt beantwortet wurde:³

Sie will am Beginn eines neuen Zeitalters für das Deutsche Volk anhand von Originaldokumenten allgemeinen Einblick geben in das grauenhafte Schlußkapitel des Kulturzerfalles der letzten Jahrzehnte vor der großen Wende.

[Die Originaldokumente für die Ausstellung sind die Bilder, von denen hier angenommen wird, daß sie die erwartete Aussage machen werden. Es ist etwas verstörend den Ausdruck der "Wende" hier zu finden. Was sie einleitete, sehen wir heute als gerade das, was jetzt als überwunden bezeichnet wird.]

Sie will, indem sie das Volk mit seinem gesunden Urteil aufruft, dem Geschwätz und Phrasendrusch jener Literaten- und Zunft-Cliquen ein Ende bereiten, die manchmal auch

3 *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst* zitiert nach dem Ausstellungskatalog "Degenerate Art" *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Ed. Stephanie Barron. Los Angeles County Museum of Art, 1991. S. 360 und 362.

heute noch gerne bestreiten möchten, daß wir eine Kunst-entartung gehabt haben.

[Der Appell an den gesunden Menschenverstand ist ein Bestandteil des demokratischen Prozesses. Allein was jeweils unter dieser Sorte Verstand gemeint ist, ändert sich von Fall zu Fall mit dem Appellanten und bedeutet meistens, ein vorausgesetztes Einvernehmen mit dem eigenen Urteil. Das ist der Fall auch im County Museum in der Annahme, daß bei den geretteten Meisterwerken eine Diskussion um deren Qualität nicht mehr aussteht.]

Sie will zeigen, daß es sich hier auch nicht um einen "notwendigen Gärungsprozeß" handelte, sondern um einen planmäßigen Anschlag auf das Wesen und den Fortbestand der Kunst überhaupt.

Sie will die gemeinsame Wurzel der politischen Anarchie und kulturellen Anarchie aufzeigen, die Kunstentartung als Kunstbolschewismus im ganzen Sinn des Wortes entlarven.

Sie will die weltanschaulichen, politischen, rassischen und moralischen Ziele und Absichten klarlegen, welche von den treibenden Kräften der Zersetzung verfolgt wurden.

Sie will auch zeigen, in welchem Ausmaß diese Entartungserscheinungen von den bewußt treibenden Kräften übergreifen auf mehr oder weniger unbefangene Nachbeter, die trotz einer früher schon und manchmal später wieder bewiesenen formalen Begabung gewissen-, charakter- oder instinktos genug waren, den allgemeinen Juden- und Bolschewistenrummel mitzumachen.

Sie will gerade damit aber auch zeigen, wie gefährlich eine von ein paar jüdischen und politisch eindeutig bolschewistischen Wortführern gelenkte Entwicklung war, wenn sie auch solche Menschen kulturpolitisch in den Dienst der bolschewistischen Anarchiepläne stellen konnte, die ein parteipolitisches Bekenntnis zum Bolschewismus vielleicht weit von sich gewiesen hätten.

Sie will damit aber erst recht beweisen, daß heute keiner der an dieser Kunstentartung damals irgendwie beteiligten Männer kommen und nur von "harmlosen Jugendeseleien" sprechen darf.

Aus alledem ergibt sich schließlich auch, was die Ausstellung "Entartete Kunst" nicht will:

Sie will nicht die Behauptung aufstellen, daß alle Namen, die unter den ausgestellten Machwerken als Signum prangen, auch in den Mitgliederlisten der kommunistischen Partei verzeichnet waren. Diese nicht aufgestellte Behauptung braucht also auch nicht widerlegt zu werden.

Sie will nicht bestreiten, daß der eine oder andere der hier Vertretenen manchmal - früher oder später - "auch anders gekonnt" hat. Ebensowenig aber durfte diese Ausstellung die Tatsache verschweigen, daß solche Männer in den Jahren des bolschewistisch-jüdischen Generalangriffes auf die deutsche Kunst in der Front der Zersetzung standen.

Sie will nicht verhindern, daß diejenigen Deutschblütigen unter den Ausgestellten, welche ihren jüdischen Freunden von ehemals nicht in das Ausland gefolgt sind, nun ehrlich ringen und kämpfen um eine Grundlage für eine neues, gesundes Schaffen. Sie will und muß aber verhindern, daß solche Männer von den Zirkeln und Cliques einer so düsteren Vergangenheit dem neuen Staat und seinem zukunftsstarken Volk gar heute schon wieder als "berufene Bannerträger einer Kunst des Dritten Reiches" aufgeschwätzt werden.

Damit waren die Intentionen der Ausstellung von 1937 ganz klar umrissen. In der Ausführung mußte nun, wenn wir einmal annehmen, daß die Bilder im Einzelnen und an sich schon diese Erwartungen nicht erfüllen, die Anordnung und die Beschriftung dafür sorgen, daß die ausgestellte Kunst auch in diesem Sinne verstanden werden konnte. Das bedeutet doch, daß damals ein kultur-politischer Standpunkt durch die Originaldokumente bezeugt "erfahren" werden sollte. Die Haltung zu den Werken wurde in dieser Aktion als negativ

vorausgesetzt. Eine andere Reaktion sollte im ablehnenden Einverständnis der Besuchermassen erstickt werden.

Wenn die Ausstellung ohne ein Einvernehmen im Vorurteil das eingelöst haben könnte, was sie sich zur Aufgabe machte, dann wäre es allerdings höchst fatal, sie abzustauben und in die gute Stube der Hochkultur zu stellen. Es handelt sich bei der Ausstellung von 1937 und dem Begriff der "Entartung" um mehr als eine überholte Fehlleistung in der Geschichte der Kunst. Ist dieser Begriff damit erschöpft, daß gezeigt wird, daß die Nazis ihn im Kulturbereich eingesetzt haben? War es die Absicht der Ausstellung in Los Angeles, das Museum als Schauplatz politischer Aktionen sichtbar zu machen? Welche Aussage können diese Werke in der Zusammenstellung überhaupt machen? Es geht, wie der Titel sagt, um das Schicksal der Kunst. Der anschließende Ausstellungsraum für Literatur macht das ganz deutlich.

In dem feurigroten Raum - so soll die Farbe nach dem Architekten-Designer Frank Gehry empfunden werden - läuft das Video mit Dokumentaraufnahmen von Bücherverbrennungen die, mit einem Zitat von Heinrich Heine, "Wo man Bücher verbrennt, werden auch Menschen verbrannt" belegt, zwangsläufig zum Verbrennen von Menschen führen. So endet denn die Bildfolge auch mit einem Bild, das den Blick freigibt auf die verbrannten Reste eines Menschen im Ofen des Krematoriums in Auschwitz. Dieser absolute und konsequent ausgeführte Antisemitismus, in der Sprache der Nationalsozialisten als Endlösung kaschiert, stand als ideologischer Anspruch auch hinter der Ausstellung in München.

Wenn der Antisemitismus hier als Momentaufnahme marginalisiert wird, kann ich diese Geste nur als Groteske verstehen: Die Glut des Feuers als farblicher Akzent schmückt den Raum. Die Reaktion des Entsetzens und der Empörung gilt der Behandlung der Kulturgüter, insbesondere der Diffamierung der Meisterwerke der Moderne. Etwas überspitzt gesagt -

aber angesichts der eindimensionalen Reizfunktion der Bilder berechtigt: wir finden hier Auschwitz als Innendekoration. Nach einem kurzen, aber noch verträglichen Blick in die Gruselkammer der Nazis, die so unsagbar grausam mit dem Schicksal der Avant-Garde gespielt haben, "wenden wir uns nun zu dem anderen Teil dieses Raumes, wo wir Exemplare der Bücher aus der Nazizeit in den Schaukästen finden." So lenkt die Stimme auf dem Tonband von dem gerade erlebten Schock zurück in die Wirklichkeit der Ausstellung. So wird im Rahmen des Museums auch die Schoah ästhetisiert.

Den Besuchern wird dann in Vitrinen eine Auswahl von Büchern angeboten, zu denen Wandtafeln Erläuterungen über die Reaktionen der Autoren auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches liefern. Eine Weltkarte identifiziert die Orte, zu denen die Emigranten unter den Künstlern geflüchtet waren, wobei sich Los Angeles eindeutig als ein Schwerpunkt profiliert. Ähnliches war in dem der Musik gewidmeten Raum zu erleben, wo statt der Vitrinen Kopfhörer ausgewählte Beispiele entarteter und offizieller Töne abspielten.

Nach dieser ausführlichen "Einleitung" eröffnen sich der Besucherin nun die Ausstellungsräume mit den Werken, die authentisch 1937 in München dageigewesen waren. Hier soll nun - so Gehry - den Bildern das Wort gegeben werden, denn die Kunst spricht angeblich auch ohne Vermittler.

Viele Besucher fragten schlicht "Was ist denn an dieser Kunst entartet?" In den Ausstellungsräumen konnte man viel Verwirrung hören. Der Informationsapparat war nicht von allen so zu verstehen, daß es sich hier um einen Begriff handelte, der im Dritten Reich an diese Objekte herangetragen wurde, um sie in den Augen der Besucher zu entwerten, und nicht um eine erfahrbare Qualität in den Objekten selbst. Diese Verwirrung dokumentierten Besucher, indem sie kommentierten, daß sie gewisse Werke wohl als degeneriert verstehen konnten, andere aber nicht.

Es gibt wohl keinen Kunsterzieher, der noch annimmt, daß Kunstwerke für sich selber sprechen. Wenn sie es täten, wären wir alle miteinander arbeitslos oder in einer anderen Branche tätig. Wenn Museen noch so tun können, als ob die Bedeutung der Werke eindeutig und selbstevident sei, dann ist das nur ein Beweis dafür, daß es eine dominante Konvention der Kunstinterpretation gibt, die keiner Erwähnung bedarf. Hinter jeder Ausstellung, die sozusagen die Aussage verweigert, steht ein Bücherregal voll kunstgeschichtlicher Arbeit, das die Kuratoren mit großer Wahrscheinlichkeit konsultiert haben. Darüberhinaus wird eine Ausstellung von institutionellen Entscheidungen, ökonomischen und kultur-politischen Bedingungen bestimmt, die bei dem Verständnis der Besucher zum Tragen kommen.

Die Ausstellung von 1937 wurde auch in Los Angeles 1991 zu einem kulturellen Ereignis: mit thematisch verwandten Ausstellungen andernorts, Vorträgen, Programmen im Goethe Institut, im Wiesenthal Zentrum, in der Konzerthalle, im Radio.⁴ Zusammen boten sie ein vielfältiges und differenziertes Bild, das zu einer umfangreichen Resonanz in den Medien führte.

Doch als Museumsbesucherin fand ich in den Gegenüberstellungen von Nazis und Juden, Nazis und Avantgarde, Nazis und Deutsche, Kunst und Kitsch, Kunst und Propaganda, damals und heute ein Prinzip der Verabsolutierung, das zur Schwarz-weiß-Malerei tendiert: Dieses Schema ergibt ein prekäres Bild, das den gerade vereinten Deutschen so etwas wie eine Absolution erteilt. Eine neue Generation - jetzt - hat an diesen Ausschreitungen und Überschreitungen oder auch

4 *"Degenerate Art" The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Related Events Guide.* Eine Broschüre von 21 Seiten gibt über die Veranstaltungen von zehn Organisationen im Zusammenhang mit der Ausstellung zum Thema entartete Kunst.

ästhetischen Fehlgriffen von damals keinen Anteil: sie sind Deutsche und nicht Nazis.

Gleichzeitig erschrecken aber Parallelen zwischen den "Anderen" von damals und heute in den Ausschreitungen gegen die Asylanten in den neuen Bundesstaaten.

Was in die Ausstellung demonstrierte, ist das Diktat der Norm. Der Anspruch des verbindlichen Urteils in der Ausstellung wurde thematisiert und geübt. Er kam gerade zur Zeit der Diskussion um den Golfkrieg, wo über neunzig Prozent der Amerikaner ihrem "Führer" zujubelten. Ich erfinde dieses Wort nicht: "We have to unite behind the leader" war der oft zitierte Anspruch in der Regierungsdebatte. Für deutsch-amerikanische Ohren hat die Aufforderung, im Zeichen nationaler Interessen das eigene Urteil aufzugeben und dem Führer zu folgen, eine historische Resonance, die die Sprache der Konfrontation mit dem Gegenbild Hitler als das Maß alles Bösen absurd klingen läßt. In der Auseinandersetzung mit Irak wurde Saddam Hussein von aller ernsthaften Diskussion ausgeschlossen, indem er als ein Hitler keine Wahl zuließ. Das Reduzieren komplexer Verhältnisse auf eindeutige Identifikation mit vertrauten Bildern, deren negative Wertung - auf die Gegenwart übertragen - ein eigenständiges Urteil unterminiert, haftet sowohl der Ausstellung wie auch der Debatte um den Golfkrieg an.

Es bleibt kein geschlossenes Thema innerhalb der Institution Museumsausstellung. Vielmehr kann man den Text als Repräsentation von Geschichte lesen: Zeitzeugnisse, Dokumente als Bestätigung einer schon lange gehaltenen Überzeugung, die gefestigt und bestätigt wird durch die Illusion, dabei gewesen zu sein.

Ich hoffe, daß ich in der Auswahl gezeigt habe, was ich in der Fülle des Stoffes bestätigt sah. Die Kunstaussstellung von 1937 war ein Politikum, das die ablehnende Haltung gegenüber der Kunst der Moderne nutzte, um die Produzenten solcher Werke

als staatsfeindlich und jüdisch-bolschewistisch beeinflußt sichtbar zu machen. Die Bilder sollten dieses "aus-der-Art-schlagen" dem Besucher bezeugen. Dabei kann die Qualität der Kunst kaum als Kriterium so benutzt worden sein, wie es für eine Sammlung oder Ausstellung heute zum Tragen kommt.

Dennoch waren in der Los Angeles Ausstellung zahlreiche Werke, die den Besuch zu einem kunsthistorischen Erlebnis machten. Ich meine aber, daß die Artikulierung dieser Ausstellung aller Werke als Meisterwerke der Moderne, dem ästhetischen Aspekt zuviel Gewicht beimißt und den Prozeß der Politisierung von Kunst im Zusammenspiel von öffentlicher Meinung und manipulierter Deutung nicht sichtbar macht. Eine Rekonstruktion war von vornherein ausgeschlossen, da man aus ethischen Gründen den anti-semitischen Grundton nicht kritiklos übernehmen konnte. Eine einfache Umkehrung der Wertung von Gut und Böse erweist sich als fatal und zeigt die autoritäre Stimme der Institution hinter den ausgewählten Texten, ihrer Anordnung und ihrer Artikulierung als Belege für eine schon lange akzeptierte Rehabilitierung der Moderne.

Die Ausstellung vollzieht einen Urteilsspruch über die nationalsozialistische Ideologie nach und geht dabei am Kern der ideologischen Brutalisierung der Bevölkerung durch eine kultur-politisch gezielte Ausstellung vorbei. Der Blickpunkt bleibt hier auf die in den Künstlern verkörperte Kunst der Moderne gerichtet, deren Avant-Garde in Amerika und in Los Angeles insbesondere ihren neuen Standort findet.

Die Organisation der Ausstellung nimmt einen labyrinthischen Charakter an, wenn man versucht, ihrem Ausgangspunkt auf die Spur zu kommen. Die Lesart, die ich vorschlage und durchaus als berechtigt ansehe, ist eine mögliche und plausible. Die Ausstellung aber, wie jeder andere Text auch,

läßt unterschiedliche Interpretationen zu, über die man ernsthaft streiten kann.

Die Autorinnen

JUTTA BIRMELE (1944)

Ph.D.; Associate Professor for German Studies, California State University, Long Beach.

Studium der Rechtswissenschaften an der Freien Universität Berlin, Staatsexamen 1964; Graduate Studies in Germanistik an der San Francisco State University, M.A. in Germanistik; Assistentinentätigkeit an der Case Western Reserve University Cleveland, Ohio. A.B.D. in Germanistik; Assistant Professor an der California State University, Los Angeles (1969-1976); Studium der Geschichte, Promotion an der Claremont Graduate School (European Studies); seit 1986 Lehrtätigkeit an den Abteilungen für German Studies und für Geschichte der California State University, Long Beach, Fachgebiet Moderne Deutsche Geschichte, Gegenwartsgeschichte.

Veröffentlichungen zur europäischen Einigung und zu kulturpolitischen Themen. Organisatorin der Interdisciplinary Nineteenth Century Studies Conference (1990) und Kodirektorin des Pacific Workshop on German Affairs (1989 und 1991). Trägerin des Bundesverdienstkreuzes.

FRAUKE VON DER HORST (1944)

Cand. phil., Germanistin und Kunsthistorikerin, Assistentin für Kunstgeschichte an der University of California, Los Angeles. Lehrbeauftragte für Germanistik am Whittier College. Lehrtätigkeit an Highschools in LA-County.

Studium an den Universitäten Gießen und Hamburg. Staatsexamen (Mathematik und Pädagogik). Studium der Germanistik und Kunstgeschichte an der California State University, Long Beach und University of California, Los Angeles. Dis-

sertation über Kurt Schwitters Retrospektiv-Ausstellungen in New York und Hannover. Artikel über Schwitters Collage *Kotsbild*, Schwitters Almanach, 1990. Mitherausgeberin von 'New German Review', 1984-1987.

Gast-Kuratorin am Long Beach Museum of Art, 1986, und Springfield Museum, 1987.