ART VIVANT

PASSAGEN / PASSAGES

DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

BAND 14

Begründet von Thomas W. Gaehtgens
Herausgegeben von Andreas Beyer

DEUTSCH-FRANZÖSISCHE KUNSTBEZIEHUNGEN
KRITIK UND VERMITTLUNG

Herausgegeben von Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens
und Martin Schieder

ART VIVANT

QUELLEN UND KOMMENTARE ZU DEN DEUTSCH-FRANZÖSISCHEN KUNSTBEZIEHUNGEN 1945–1960

Herausgegeben von
Martin Schieder und Friederike Kitschen

Mit Beiträgen von
Sophie Collombat, Friederike Kitschen, Aymone Nicolas
und Martin Schieder

Akademie Verlag

Inhalt

Vorwort
Martin Schieder und Friederike Kitschen IX

»Der Kritiker ist für die Kunst«.
Zur Rolle der Kunstkritik in den deutsch-französischen Kunstbeziehungen nach 1945
Friederike Kitschen und Martin Schieder 1

Rayonnement, Rapprochement und Retrospektive
Martin Schieder 11

Les Désastres de la guerre. L'art français revient à la France, 1945 23
Louis Aragon

Einleitung. Moderne französische Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart, 1946 34
Jean Cassou

München und das Französische, 1947 43
Wilhelm Hausenstein

L'Expressionnisme, 1950 50
Roger Van Gindertael

Einführung in die moderne französische Malerei, 1950 59
Leopold Zahn

Avant-Propos. Impressionnistes et romantiques français dans les musées allemands, 1951 68
Germain Bazin

L'art allemand au vingtième siècle, 1951 77
Franz Roh

Generationen der Gegenwartskunst.
Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen
Friederike Kitschen 87

Kunst des 20. Jahrhunderts. Zur Freiburger Ausstellung »Die Meister französischer Malerei«, 1947 101
Rupert Gießler

Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei. Bemerkungen eines Außenstehenden, 1948 112
Alexander Dymschitz

Les prises de positions artistiques à Berlin, 1950 122
J.-L. Sebba

Sprache unseres Zeitalters. Zur Schau junger französischer Maler in der Kunsthalle, 1951 129
Albert Schulze Vellinghausen

Situation actuelle de l'art allemand. La génération des »cinquante ans« en Allemagne et en France, 1954 137
Will Grohmann

Documenta II – oder Rückkehr zur Wirklichkeit. Eine Ausstellung französischer Nachwuchsmaler in Offenbach, 1955 147
Niels von Holst

Nouveauté de l'art allemand, 1957 154
Pierre Joly

Abstraktion als Weltanschauung
Martin Schieder 163

De Kandinsky à la jeune peinture française, 1946 177
Charles Estienne

Die abstrakte Malerei in Paris, 1947 185
Lotte Schubart

Die Kunst unseres Zeitalters? Französische abstrakte Malerei im Kestner-Museum, 1949 192
Karl Georg Walberg

Abstraktion als Weltanschauung? Zu einer Ausstellung abstrakter Malerei in Hamburg, 1953 199
Werner Goldschmidt

Mit den Augen von Paris, 1955 207
John Anthony Thwaites

Was ist Tachismus?, 1956 214
Klaus Jürgen-Fischer

Dictionnaire de l'art abstrait. Précédé d'une histoire de la peinture abstraite, 1957 226
Michel Seuphor

Deutsche und französische Tachisten. Ausstellung in Wiesbaden, 1957 236
Anna Klapheck

Das Ende der nationalen Sonderkulturen? 243
Friederike Kitschen

Art français, 1945 254
Léon Degand

Die Einsicht der Sinne. Französische Skulptur im Zeughaus, 1947 261
Carl Linfert

A propos de la Pinacothèque de Munich, 1949 271
Louis Jondot

Deutsch-französische Begegnung in der Kunst, 1950 283
Franz Grosse Perdekamp

Tel est l'art moderne allemand, 1955 289
Frank Elgar

. . . spezifisch deutsche Züge …, 1956 294
Herta Wescher

Moderne Kunst und ihre »politische« Idee, 1958 302
Werner Haftmann

Zeugnisse und Episoden
Sophie Collombat und Aymone Nicolas 315

Brief an Will Grohmann, 1947 328
Hans Hartung

L'art français à la »Kunsthalle« de Hambourg, 1949 337
Agnès Humbert

Paris 1945–1951, 1951 344
Ludwig von Döry

L'Allemagne et l'expressionnisme, 1951 351
Pierre de Boisdeffre

Folkwang Museum Essen, 1960 357
Luce Hoctin

Künstler / Artiste
Friederike Kitschen und Martin Schieder 367

Willi Baumeister. Redécouverte de l'âme allemande, 1949 381
Pierre Descargues

Kierkegaard über Picasso, 1950 388
Hans Sedlmayr

[Ohne Titel]. »Götz grand grave grave graveur . . .«, 1954 400
Pierre Demarne

Phänomen und Problem Picasso, 1955 406
Heinz Lüdecke

Ein Modeschlager aus Paris. Galerie Schmela neben dem Kom(m)ödchen eröffnet, 1957 414
Karl Ruhrberg

Zur Ausstellung. Alfred Manessier, 1958 420
Werner Schmalenbach

Anmerkungen 429

Ausgewählte Literatur 479

Abbildungsnachweis 485

Zur Textgestaltung 493

Register 495

Vorwort

»Nous avons tué la vieille critique«. Diesen programmatischen Satz stellte André Salmon 1920 seinem Buch *L'Art Vivant* voran. Die Kunst der Avantgarden, so die Begründung seiner martialischen Formulierung, habe einen neuen Typus des Kunstkritikers geschaffen. Unwiderruflich sei die Ära des Poeten und literarischen Virtuosen beendet, an deren Stelle sei der freie Kritiker getreten, der mit dem akademischen Gesetz vom Kanon und der Schulen gebrochen habe und statt dessen eine gleichermaßen ästhetische wie historische Perspektive einnehme. Zudem müßten nach dem Grauen des Ersten Weltkriegs Kunst und Leben wieder zueinanderfinden: »Par l'Art Vivant, l'art va vraiment se confondre avec la vie, pour la revanche de ce siècle ensanglanté«. Es erklärt sich von selbst, daß Salmon mit seiner Vorstellung von einer freien Kunstkritik und einer *art vivant* auf Widerspruch traf. Konservative Stimmen, wie Camille Mauclair in seinem antijüdischen und antideutschen Pamphlet *La Farce de l'Art Vivant*, haben diese Ideen vehement kritisiert. Dagegen griffen Kritiker wie Florent Fels, zwischen 1925 und 1936 Chefredakteur der Kulturzeitschrift *L'Art vivant,* Salmons Postulat theoretisch und praktisch auf. Sie leisteten damit nicht zuletzt einen wichtigen Beitrag zum Dialog der deutschen und französischen Avantgarden in der Zwischenkriegszeit.

Auch wenn die historischen Voraussetzungen kaum günstiger waren als nach 1918, erfuhren die Beziehungen der beiden Kulturnationen nach 1945 eine dynamische Renaissance. Wie intensiv der Austausch und die Vermittlung nach dem Zweiten Weltkrieg gewesen sind, davon zeugen die im vorliegenden Band *Art vivant* versammelten vierzig Quellen. Sie wurden unter annähernd zweitausend

Dokumenten ausgewählt, die im Rahmen des deutsch-französischen Forschungsprojekts *Französische Kunst im Nachkriegsdeutschland. Deutsche Moderne in Frankreich nach 1945* am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris sowie am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin erfaßt und ausgewertet worden sind. Auch wenn es sich hier also nur um einen Bruchteil der so reichen kunstkritischen Produktion jener Epoche handelt, bildet er dennoch diesen Fundus exemplarisch ab und läßt den deutsch-französischen Kunstdiskurs in all seiner Komplexität und Vitalität lebendig werden. Zugleich schließt der Band chronologisch wie systematisch an die Untersuchungen an, die in den vergangenen Jahren am Deutschen Forum für Kunstgeschichte erschienen sind; als besonders fruchtbar erwies sich die Kooperation mit den Projekten *Deutsch-französische Kunstvermittlung zwischen 1870 und 1945. Transfer und Rezeption – Brüche und Kontinuitäten* sowie *Deutsch-französische Kunstbeziehungen 1789–1870*. Denn in der *longue durée* werden nicht nur die Lebendigkeit und die Diversität der transkulturellen Beziehungen deutlich, sondern in erster Linie die von den großen historischen Zäsuren ungebrochene Kontinuität der Klassischen Moderne. Bewußt werden hier deutsche und französische Quellen in einem Band zusammengeführt, um den Dialog zu dokumentieren, den Kritiker, Künstler und Kunstvermittler 1945 wieder aufnahmen. Auf diese Weise wird anschaulich, in welchem Verhältnis, synchron wie asynchron, die ästhetischen Diskurse und die kulturpolitischen Ereignisse in beiden Ländern verliefen und wahrgenommen wurden. Dabei läßt der Band gleichermaßen bekannte wie bisher wenig beachtete Stimmen zu Wort kommen und zeigt, in welch unterschiedlichen Medien und Modi mit- oder gegeneinander kommuniziert wurde.

Art Vivant ist zudem der Abschluß einer Trilogie. Dem Band sind 2005 die Monographie *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959* von Martin Schieder sowie 2006 das von Martin Schieder und Isabelle Ewig herausgegebene Buch *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945* vorausgegangen. Alle drei Bücher sind das Ergebnis des deutsch-französischen Forschungsprojektes, das auf Initiative von Thomas W. Gaehtgens und mit großzügiger Förderung der Fritz Thyssen Stiftung durchgeführt worden ist. Idee und Finanzierung eines Projektes ist das eine, dessen Umsetzung das andere – maßgeblich am Zustandekommen dieses Bandes haben Sophie Collombat und Aymone Nicolas sowie Philipp Gutbrod und Eike Stratmann mitgewirkt. Außerdem sei Julia Drost, Isabelle Ewig, Werner Esser, Werner Götz, Eva Hausdorf, Janna Kadel, Alexandre Kostka, Boris Pofalla, Konstanze Rudert und Marlen Schneider herzlich gedankt. Godehard Janzing hat den Band in

gewohnter Professionalität in die Produktion gebracht. Nicht zuletzt sei Andreas Beyer gedankt, unter dessen Ägide am Deutschen Forum für Kunstgeschichte *Art vivant*, finalemente, erscheint.

Los Angeles / Berlin,
im September 2010

Martin Schieder und Friederike Kitschen

»Der Kritiker ist für die Kunst«. Zur Rolle der Kunstkritik in den deutsch-französischen Kunstbeziehungen nach 1945

Friederike Kitschen und Martin Schieder

Der Kongreß tagte und tafelte, diskutierte und stritt … Als die UNESCO im Juni 1948 zum Premier congrès internationale des critiques d'art nach Paris einlud, kamen mehr als 250 Journalisten aus über 30 Ländern und allen Kontinenten – aus Belgien, Italien, Spanien und Polen ebenso wie aus Australien, Ägypten, Indien und Mexiko.[1] Frankreich, das Gastgeberland, stellte mit mehr als 75 Teilnehmern das weitaus größte Kontingent. Unter ihnen waren nicht nur hauptberufliche Kritiker, sondern auch zahlreiche Konservatoren der Pariser Museen, für die es seinerzeit nicht unüblich war, in der Tages- und Fachpresse für und wider die zeitgenössische Kunst zu streiten. So liest sich die Anwesenheitsliste der Konferenz wie ein *Who is who* der Pariser Kritiker- und Kunsthistorikerzunft der Nachkriegszeit, mit Namen wie Germain Bazin, Jean Cassou, Léon Degand, Bernard Dorival, Charles Estienne, Agnès Humbert. Stets zur Kontroverse aufgelegt und zugleich bestens untereinander vernetzt, einte nicht wenige von ihnen die Vergangenheit im Widerstand gegen die deutsche Besatzung und die Mitgliedschaft in der kommunistischen Partei. Es verwundert daher nicht, daß eine deutsche Delegation weder beim ersten Treffen 1948 noch beim zweiten Pariser Kongreß im Oktober 1949 vertreten war; ein Umstand, der im um politische Enthaltsamkeit bemühten Protokoll allerdings nicht einmal erwähnt wurde.[2] So kurz nach dem Zweiten Weltkrieg war ein offizielles und gleichberechtigtes Auftreten einer deutschen Delegation undenkbar, insbesondere in Frankreich. Noch waren die Erinnerungen an die Besatzungszeit und an den Krieg allzu gegenwärtig, noch schienen zu viele Fragen zur Restituierung und Entschädigung offen. 1948 waren daher auf dem Pariser Kongreß nur einige

deutsche Emigranten anwesend, die wie Klaus Berger und John Rewald mit der amerikanischen Delegation anreisten oder wie Herta Wescher und Anna Maria Cetto offiziell zur Schweizer Gruppe gehörten.

Erst 1951, als die kurz zuvor in Paris gegründete Association internationale des critiques d'art (AICA) in Amsterdam tagte und die Zeichen der internationalen Kulturpolitik auf einer Reintegration deutscher Kulturschaffender und -institutionen standen, durfte eine kleine Gruppe westdeutscher Kritiker als »Observateurs« an der Konferenz teilnehmen und anschließend eine deutsche Sektion des Verbandes gründen.[3] Nun betraten jene Matadore der deutschen Kunstkritik nach 1945 das internationale Parkett, die neben den erwähnten französischen Kollegen im vorliegenden Band zu Wort kommen: Franz Roh, als erster Vorsitzender der deutschen AICA, Will Grohmann, Werner Schmalenbach und Karl Ruhrberg, seine Nachfolger in späteren Jahren, sowie Carl Linfert, Leopold Zahn und Werner Haftmann als Mitglieder der ersten Stunde. Sie alle gehörten nach dem Krieg zu den Protagonisten der deutschen Kunstkritik und zugleich des deutsch-französischen Kunsttransfers; viele von ihnen schrieben Artikel über französische Kunst für *Das Kunstwerk*, die wichtigste deutsche Kunstzeitschrift nach dem Krieg. Die älteren unter ihnen konnten dabei an frühere Kontakte nach Paris anknüpfen, wie Grohmann, der schon in den zwanziger und dreißiger Jahren als Korrespondent für die von Christian Zervos herausgegebenen *Cahiers d'art* gearbeitet hatte und hier zwischen 1949 und 1953 neuerlich deutsche Künstler vorstellte. Auch Jüngere, wie Roh, Zahn und Haftmann, bauten neue Kontakte zu französischen Kollegen auf und schrieben Artikel für jene Sondernummern zur deutschen Kunst, die so unterschiedliche französische Zeitschriften wie *L'Âge nouveau, Documents / Dokumente* und *L'Art d'aujourd'hui* zwischen 1949 und 1953 herausgaben. Damit wurden deutsche Kritiker zunächst informell, später auch offiziell in die internationale Kritikergemeinde aufgenommen, während umgekehrt französische Journalisten und Museumsleute in deutschsprachigen Publikationen zu Wort kamen. Dies geschah häufig in Katalogen, welche die zahlreichen Ausstellungen französischer Kunst in der französischen Besatzungszone, später in ganz Westdeutschland begleiteten. Deutsche und französische Kunstkritiker und Kunstschriftsteller, ihre Kontakte und Dialoge, Allianzen und Kontroversen, spielten in der Wiederaufnahme und der Etablierung der kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich nach 1945 eine entscheidende Rolle. Kunstkritik in Tageszeitungen und Fachzeitschriften, Kunstbücher und -kataloge mit ihren Texten und Reproduktionen waren, neben den Ausstellungen, die einflußreichsten Medien des grenzüberschreitenden Transfers. In den Artikeln der deutschen Kritiker über die französische Kunst und ihrer fran-

zösischen Kollegen über die deutsche wurden wesentliche Informationen übermittelt, Erwartungen und Enttäuschungen formuliert, Standpunkte diskutiert und Botschaften verkündet. Oft spielten Autoren dabei quasi über die Bande und meinten, wenn sie die Kunst des anderen Landes kritisch kommentierten, zuallererst die Verhältnisse im eigenen. Nicht selten ging es daher in der Kunstkritik um mehr als nur um tagesfrische, schnell vergängliche Meinungsäußerung – es ging, gerade in der geistigen Wiederaufbauphase nach 1945, um die Verhandlung des jeweils eigenen kulturellen Leitbilds zwischen Vergangenheitsbewältigung und Zukunftsorientierung, zwischen Selbstgenügsamkeit und Offenheit.

Quellen

Heute stellen die in Tageszeitungen und Kunstzeitschriften, Katalogen und Büchern veröffentlichten Texte zentrale Quellen zur Erforschung ebenso wie zur Vermittlung der kulturellen Ereignisse und Meinungsbilder jener politisch einmal mehr hochkomplizierten Epoche deutsch-französischer Beziehungen dar. Sie berichten über vergangene Ausstellungen und geben Einblicke in deren zeitgenössische Rezeption, sie informieren über den Kunstbetrieb und dokumentieren sowohl die individuellen ästhetischen und weltanschaulichen Standpunkte der Kritiker als auch dahinter verborgene propagandistische oder aufklärerische Ambitionen. Sie reflektieren das Selbstverständnis einer Zunft zwischen der *critique engagé* politischer und künstlerischer Parteigänger jeder Couleur und der *critique libre* vermeintlich neutraler Vermittler.[4] Und zugleich werfen sie Licht auf den Kenntnisstand, die Erwartungen und Vorbehalte ihrer jeweiligen Leserschaft.

Die sprachliche Farbigkeit der kunstkritischen Texte aus dieser meinungsfreudigen Epoche, ihre argumentativen Strategien und rhetorischen Kniffe, die von keinerlei Selbstzweifel getrübte Apodiktik mancher Autoren und die Verwirrung anderer angesichts gänzlich neuer ästhetischer Zumutungen, die schrillen Ablehnungen und beherzten Erklärungsversuche – all dies läßt sich nur dann dem heutigen Leser vermitteln, wenn man die Quellen in ihrer Gesamtheit oder nur behutsam gekürzt publiziert und durch Kommentare in ihren historischen, kulturpolitischen und biographischen Kontexten erschließt. Kaum einmal gab es nur eine Sicht auf ein Ereignis, höchst selten Konsens in ästhetischen und weltanschaulichen Debatten. Niemals gab es die eine deutsche oder französische Meinung zur Kunst des Nachbarlandes, weder in der betont heterogenen Pariser Kritikerszene, die sich lustvoll über feinste und oftmals von »außen« kaum erkennbare Nuancen zerstritt und die deutsche Kunst dabei mitunter instrumentalisierte, noch in der scheinbar in nur zwei Lager gespaltenen westdeutschen Kritikerschaft, wo die »fortschrittlich-

abstrakte« Fraktion keineswegs automatisch Fürsprecher französischer Kunst oder die »konservativ-gegenständliche« deren Gegner war. Nicht einmal in der staatlich kontrollierten Kunstkritik der DDR war die Haltung homogen, immer wieder gab es Versuche, anhand der französischen Kunst die ästhetische Freiheit der eigenen neu zu verhandeln.

Jede in diesem Band vorgestellte Quelle ist Ausdruck einer spezifischen Zeitsituation, eine Momentaufnahme und zugleich Epochenbild. Zudem spiegeln die hier versammelten Texte die unterschiedlichen biographischen Schicksale und Erfahrungshorizonte ihrer Autoren und (selteneren) Autorinnen wider, die in Deutschland über französische Kunst und in Frankreich über deutsche Kunst schrieben. Die Bandbreite reicht von höchst einflußreichen Großkritikern und Museumsleuten wie Cassou, Grohmann oder Haftmann, deren Lebensläufe erforscht und in ihrer Bedeutung für die deutsch-französischen Kunstbeziehungen gewürdigt sind, bis hin zu völlig unbekannten Autoren, von denen sich heute nicht einmal mehr Geburtsdatum und Nationalität ermitteln lassen. Sie reicht von deutschen Emigranten und durch das nationalsozialistische Berufsverbot kaltgestellten Kritikern bis hin zu deren Landsleuten, die sich mit dem nationalsozialistischen Regime arrangiert oder ihm beflissen gedient hatten, von Aktivisten der französischen Résistance bis zu Autoren, die während der Besatzung unauffällig im Strome mitgeschwommen waren.

Asymmetrien

Bewußt spiegelt die Quellenauswahl die grundlegenden Asymmetrien, die den Kunsttransfer zwischen den beiden deutschen Staaten und Frankreich ebenso wie den kunstkritischen Dialog prägten. Allein schon in der quantitativen Verteilung französischer und deutscher Texte offenbart sich das ungleich größere und auch intensivere Interesse der Deutschen an der Kunst ihres Nachbarlandes. Wie schon im 19. und frühen 20. Jahrhundert reisten bei weitem mehr deutsche Künstler und Kunstinteressierte nach Paris als umgekehrt Franzosen in die deutschen Kunstzentren. Nach dem Ende der Besatzungszeit hatte die Pariser Kunstszene schnell wieder zu alter Vitalität zurückgefunden und die Stadt neuerlich zur unbestrittenen Metropole der modernen Kunst gemacht. In Deutschland hingegen, wo die Museen ihrer modernen Kunst weitgehend beraubt und die künstlerischen Avantgarden fast erstickt worden waren, mußte sich eine lebendige Szene erst wieder entwickeln. Für den traditionell ohnehin an deutscher Kunst mäßig interessierten französischen Kritiker oder Künstler gab es so wenig Anreiz, das kulturell verwüstete Nachbarland zu bereisen.

Wie schon vor Krieg und Diktatur war die Präsenz französischer Werke in Deutschland weitaus größer als die deutscher Kunst in Frankreich. Wenn dort Ausstellungen deutscher Kunst stattfanden, dann zumeist in Paris, in privaten Galerien oder Salons. In Westdeutschland hingegen, so hat man den Eindruck, gab es ab den späten vierziger Jahren kaum mehr eine größere oder kleinere Stadt, sei es München oder Hannover, Freiburg oder Recklinghausen, in der nicht eine Wanderausstellung französischer Kunst Station machte oder sich ein Museum, ein Kunstverein, eine Galerie für deren Vermittlung engagierte. Immer häufiger wurden begleitend reich illustrierte Kataloge unters Volk gebracht, immer häufiger, gerade in den Zeiten des sogenannten Wirtschaftswunders, französische Werke für private und auch öffentliche Sammlungen angekauft. Selbst die wenigen Ausstellungen französischer Kunst in der DDR beschränkten sich nicht auf Ost-Berlin, sondern fanden auch in Halle und Dresden statt.

Entsprechend konzentrierte sich die kritische Berichterstattung in Deutschland keineswegs auf die großen überregionalen Zeitungen und Magazine, wie die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und den *Spiegel,* oder auf etablierte Kunstzeitschriften wie *Das Kunstwerk* und die *bildende kunst.* Sie entfaltete sich gerade in regionalen Blättern, wie der *Recklinghäuser Zeitung*, der *Rheinischen Post* oder *Badischen Zeitung.* Diese beschäftigten oftmals Kritiker, die zu den bekannten Stimmen der Epoche gehörten, etwa Albert Schulze Vellinghausen, Anna Klapheck und Rupert Gießler. Die Rolle, welche die sogenannte »Provinz« in der traditionell dezentralen deutschen Kunstlandschaft für die Vermittlung französischer Kunst nach 1945 an ein oft irritiertes Publikum spielte, ist kaum zu überschätzen.

Demgegenüber konzentrierte sich die französische Berichterstattung über deutsche Kunst fast ausschließlich auf Journale, die in Paris erschienen, wie die kommunistische Wochenzeitung *Les Lettres françaises,* der konservative *Carrefour* oder die zahlreichen fortschrittlichen Kunstzeitschriften um *Arts, Cimaise* und *L'Art d'aujourd'hui*. Und sie konzentrierte sich weitgehend auf das, was in der Hauptstadt selbst stattfand. Wollten deutsche Künstler die Aufmerksamkeit französischer Kritiker erregen, so war es angeraten, in der Pariser Szene wiederholt präsent zu sein und noch besser, sich im Kreise ästhetisch Gleichgesinnter einen Fürsprecher verpflichtet zu haben. Berichte über kulturelle Ereignisse in Deutschland wurden von den Redaktionen hingegen nicht selten Gelegenheitskritikern anvertraut, die sich aus anderem Grunde im Nachbarland aufhielten, wie der junge Diplomat Pierre de Boisdeffre, der sich 1951 durch die Berliner Kunstszene tastete. Doch selbst wenn deutsche Künstler in einer Pariser Ausstellung vertreten waren, sahen sie sich einem begrenzten Interesse gegenüber, denn mit der Besprechung deutscher Kunst

war auf dem umkämpften Pariser Parkett nicht unbedingt ein Reputationsgewinn für französische Kritiker verbunden. Es waren daher vor allem deutsche Emigranten in Paris, wie Herta Wescher, die dort die deutsche Kunst beobachteten und rezensierten. Oder aber deutsche Gastautoren, wie Grohmann, Hildebrandt und Roh, deren Artikel die französischen Sonderhefte zur deutschen Kunst füllten. Ihnen und ihren Gastgebern ging es zunächst darum, die Wissenslücken über »Geschichte und den Stand neuerer deutscher Kunst« zu schließen, die für die Szene in Frankreich traditionell und insbesondere nach 1945 charakteristisch waren.[5] Bereits vor dem Zweiten Weltkrieg war der Kenntnisstand vieler französischer Kritiker und weiter Teile der Pariser Kunstöffentlichkeit über den Expressionismus von *Brücke* und *Blauem Reiter*, die Neue Sachlichkeit und das Bauhaus gering, und zwischen 1933 und 1945 hatten die nationalsozialistische Kulturpolitik und die gleichgeschaltete Presse die wichtigsten deutschen Künstler diffamiert und systematisch aus der europäischen Öffentlichkeit verbannt, so daß in Frankreich nicht einmal mehr die Umstände ihres Verschwindens allgemein bekannt waren. »Man war [dort] wohl überrascht, durch das Sonderheft zu erfahren, wie sehr die modernen Künstler in dem jüngst vergangenen Zustand Deutschlands für die Freiheit ihres Tuns haben leiden müssen; wie viel Mut es bedurft hatte, modern zu bleiben«, schrieb Benno Reifenberg im Anschluß an ein Treffen, zu dem 1951 der französische Redakteur der *Documents,* René Wintzen, einige deutsche Kritiker nach Paris eingeladen hatte.[6]

So begannen die Artikel der deutschen ›Missionare‹ meist mit einem langen Blick zurück auf die deutsche Kunstentwicklung des frühen 20. Jahrhunderts – einige der im ersten Kapitel dieses Bandes versammelten Quellentexte zeigen exemplarisch diese retrospektive Sicht – und tasteten sich von dort aus in die Gegenwart vor.

Kritisches Selbstverständnis

Spätestens hier aber mußte sich – wie viele Texte im zweiten Kapitel dieses Bandes dokumentieren – auch mancher deutsche Autor erst einmal darüber klar werden, welche der nach 1945 wieder an die Öffentlichkeit tretenden älteren Künstler noch die aktuelle Kunst vertraten, welche der jüngeren Generationen überhaupt von Bedeutung und zukunftsfähig waren. Die Rückkehr in die internationale Kunstkritikergemeinde war das eine, das Bedürfnis zur Standortbestimmung das andere. Mit dem Neubeginn der deutsch-französischen Kunstbeziehungen setzte in Deutschland zeitgleich ein Nachdenken über das Selbstverständnis der Kunstkritik ein. Welchen

Aufgaben hatte sie sich zu stellen, auf welche Weise ihr Publikum zu informieren und vor allem wie sich gegenüber der zeitgenössischen Kunst zu positionieren? Diese scheinbar so selbstverständlichen Fragen ließen sich nicht einfach beantworten, nachdem die Kunstkritik länger als ein Jahrzehnt durch das Schriftleitergesetz und die Reichskulturkammer gleichgeschaltet und die Bildende Kunst in den Dienst der nationalsozialistischen Propaganda gestellt worden war. Doch diese Probleme wurden öffentlich im Nachkriegsdeutschland diskutiert. 1950 fand das erste *Darmstädter Gespräch* über das *Menschenbild in unserer Zeit* statt, dem weitere folgten; die deutschen Mitglieder der AICA Benno Reifenberg, Linfert und Grohmann diskutierten am 4. April 1954 auf der Darmstädter Mathildenhöhe über die *Aufgaben und Verantwortung der Kunstkritik*.[7] 1956 lud der *Westdeutsche Künstlerbund* deutsche und ausländische Experten ein, um anläßlich der Ausstellung *Malerei und Plastik in Westdeutschland* den Stand der deutschen Gegenwartskunst zu erörtern, und 1960 veranstaltete die Zeitschrift *Das Kunstwerk* in Frankfurt am Main ein *Kunstgespräch über Kunst, Wissenschaft oder Propaganda? Funktionen der Kunstkritik*.

Es war von Vorteil, wenn man, wie Grohmann, im schwierigen Moment der Standortbestimmung, als man grundlegend und heftig über Form und Inhalte der zeitgenössischen Kunst stritt, nicht nur die Avantgarden der Vergangenheit aus eigener Anschauung kannte, sondern über eine lange Berufspraxis verfügte. Als Interpret und Wegbegleiter der Moderne vor 1933 wußte er sich geschickt zu positionieren. Nach dem Ende von Krieg und Diktatur bedürfe der unmündige und verunsicherte Laie eines Sachkundigen, eines Sehers, von dem er in das Unbekannte der Kunst eingeführt werde: »Er wird ihm folgen, wenn dieser ihm Horizonte öffnet, […] durch seine Fähigkeit, etwas aus der bildenden Kunst in die Sprache zu übersetzen, das Bild oder Bildwerk zum Reden zu bringen«.[8] Der Kritiker könne das Neue jedoch nicht mehr mit den gewohnten Kategorien erklären. Grohmann glaubte, die Modernefeindlichkeit als ein typisch deutsches Phänomen ausmachen zu können. Im Gegensatz zum Franzosen habe der Deutsche »keine natürliche Beziehung zur bildenden Kunst, ich meine zur bildenden Kunst seiner Zeit«. Man beschäftige sich mit der Kunst der Vergangenheit und projiziere deren Betrachtung auf die zeitgenössische Kunst, was nach 1933 zu fatalen Entgleisungen geführt hätte: »Was man nicht versteht, nimmt man, politisch oder moralisch, als Beleidigung des gesunden Menschenverstandes, und es wäre nirgends als in Deutschland möglich gewesen, die führenden Künstler einer Epoche als entartet, verjudet oder kommunistisch zu diffamieren«.[9] Deshalb müsse der Kritiker jetzt eine besondere Form der Vermittlung leisten und für das Publikum das Innovative und Wegweisende entdecken und

diesem nicht das Bekannte und Gewöhnliche vorstellen; »der nur auf Objektivität bedachte Kritiker ist meist nicht der bahnbrechende, der leidenschaftlich engagierte ist viel eher Entdecker, sieht Neuland, führt in die Zukunft«.[10]

Weltanschaulich oder national?

Bei dieser Standortbestimmung half nicht nur die Fortschreibung einer Entwicklungsgeschichte der eigenen Kunst vor 1933 – mindestens ebenso wichtig war der Blick auf die jüngere französische Kunsttradition und Gegenwartskunst. Sie war für viele deutsche Kritiker – und für ihre französischen Kollegen ohnehin – der Gradmesser der Moderne schlechthin und wurde dem deutschen Publikum daher ebenfalls in zahlreichen, oft mehrseitigen und reich bebilderten Überblicksartikeln vorgestellt. *Das Kunstwerk*, die führende deutsche Kunstzeitschrift, die 1945 in der französischen Besatzungszone lizenziert worden war, gab 1950 ein umfangreiches Sonderheft zur *Einführung in die französische Malerei der Gegenwart* heraus und berichtete, ebenso wie *Prisma,* regelmäßig über die Präsenz französischer Kunst in Deutschland und über die Geschehnisse der Pariser Szene. In den deutschen Journalen aber war, anders als vor dem Krieg, die Spezies der französischen Gastautoren eine Seltenheit geworden. Zwar übermittelten auch hier in Paris lebende deutsche Emigranten wie Alexandre Alexandre und Herta Wescher ab und zu »Kunstneuigkeiten«. Aber die didaktisch ambitionierte Aufgabe, eine lange Jahre von genaueren Informationen abgeschnittene und zum Teil propagandistisch verwirrte deutsche Leserschaft an die komplexe zeitgenössische Pariser Szene heranzuführen, nahmen die deutschen Kritiker lieber selber wahr. Eine behutsam das Thema umreißende und erläuternde *Fibel der modernen Malerei* schien ihnen offenbar angemessener als mögliche französische Insider-Diskurse über die Ausdifferenzierungen post-kubistischer oder gar abstrakter Kunst. Es war aber vielen deutschen Kritikern auch ein Anliegen, die eigenen profunden Kenntnisse und die eigene Meinung zu diesem zentralen Kapitel europäischer Kunst darzubieten. So zeigen die im dritten Kapitel versammelten deutschen Quellentexte nicht nur, daß die Diskussion abstrakter Malerei in Deutschland weitaus mehr vor der Folie beziehungsweise auch mit Schützenhilfe der französischen Abstraktion geführt wurde als umgekehrt in Paris, wo der binationale Vergleich erst mit dem Erstarken des Tachismus aufkam. Sie veranschaulichen zudem, daß diese Debatten, oft Paradebeispiele der *critique engagé*, im deutschen Blätterwald schon bald weitgehend ohne französische Stimmen auskamen. Ähnlich, wenn auch unter anderen Vorzeichen, stellte auch die Redaktion der *bildenden Kunst* in der DDR fest, daß selbst kommunistische französische Autorenkollegen wie Pierre Joly den Realismus ihrer

eigenen Landsleute und – schlimmer noch – auch ostdeutscher Künstler nicht immer linientreu interpretierten, und griff daher auf eigene Landsleute zurück. Diese wußten, wie Heinz Lüdecke, die prekäre Gradwanderung besser zu meistern, wenn es galt, den höchst populären, aber als »formalistisch« abgelehnten Künstler Picasso vom geschätzten kommunistischen Parteimitglied Picasso zu unterscheiden.

Neben allen Asymmetrien in der Beachtung und Interpretation der Kunst des jeweils anderen gab es auch bezeichnende Gemeinsamkeiten zwischen französischen und deutschen Autoren. Die meisten von ihnen einte, wie die im vierten Kapitel versammelten Texte exemplarisch belegen, der nach wie vor unbefangene und häufige Gebrauch nationaler Stereotype über das angeblich typisch Deutsche beziehungsweise Französische. Unverzichtbar schienen die etablierten Erklärungsmuster, wenn man die Kunst des traditionell als gegensätzlich zu sich selbst definierten Nachbarvolkes kritisieren, seinen Lesern näherbringen oder die eigene Leistung mit der des anderen messen wollte. Verzichtbar aber schienen den meisten Autoren – und dies mag vor dem Hintergrund der jüngeren Vergangenheit überraschen – jene chauvinistischen Charakterisierungen, die unmittelbar vor und nach dem Ersten Weltkrieg viele Texte auch zuvor kosmopolitisch gesinnter Intellektueller geprägt hatten. Nicht allein die unter anderem durch politische Versöhnungsmaßnahmen aktiv beförderte Einsicht in die Unfruchtbarkeit solcher Attacken hat dazu beigetragen, daß die Konfrontation einer differenzierteren Sichtweise wich. Es war wohl auch die Entwicklung der Kunst selbst, die sich ins Apolitische zurückzog und deren angeblich nationalen Konturen sich im internationalen Schmelztiegel der École de Paris oder in der ›Weltsprache Abstraktion‹ abschliffen.

Von Episoden und Heroen

Das fünfte Kapitel vermittelt jenseits der Heroen und Stationen der Moderne, jenseits des kunsthistorischen Kanons und kulturpolitischer Zäsuren, wie sich die deutsch-französischen Kunstbeziehungen zum überwiegenden Teil auf der Ebene persönlicher und privater Kontakte vollzogen haben. Deshalb wird hier weniger von Meisterwerken und ihren Künstlern die Rede sein als von vergessenen Episoden, zufälligen Begegnungen und alternativen Formen der Vermittlung und Rezeption – sei es in Form von Reiseberichten, Wettbewerben, Augenzeugenschaften oder auch Gedichten, in denen Experten wie Amateure in unterschiedlichsten Stil- und Tonlagen und Kenntnisständen ihre Erfahrungen mit der fremden Kunst festgehalten haben. Einige dieser Quellen erscheinen in der Rückschau als naiv und historisch wenig relevant, dennoch sind es wichtige Zeitdokumente, weil gerade sie die Verunsicherung, das gebrochene ästhetische Empfinden, die Ängste und Ressenti-

ments angesichts der Moderne in der Nachkriegszeit vermitteln. Insbesondere gilt es den kapitalen, aber noch weitgehend unbekannten Beitrag der transnationalen Briefkultur zum Dialog der beiden Kulturnationen hervorzuheben. Deren Wiederannäherung wurde in den ersten Nachkriegsjahren von den französischen Besatzungsbehörden durch die Organisation regionaler Kulturfestivals gefördert. So fanden etwa 1946/47 die *Konstanzer Kunstwochen*, die *Kulturtage der Ortenau* in Offenburg und das *Festival Moderne Kunst* in Trier statt, um eine »geistig-seelische-kulturelle Verständigung« zu fördern.[11] Dort konnten Kritiker wie Publikum nach langer Zeit endlich wieder Werke von den Heroen der klassischen Moderne im Original betrachten. Es war der Künstler – allen voran Picasso –, den man hier wie dort als einen Stellvertreter der Kultur des anderen Landes betrachtete und der als Projektionsfigur weltanschaulicher Überzeugungen diente. Die Kritiker standen immer wieder aufs Neue vor der schwierigen Aufgabe, »die *Ausgangspunkte* innerhalb der ganzen Entwicklung aufzuzeigen«, also den »geistigen Standpunkt« zu erläutern, von dem sowohl der Künstler wie sein Publikum auszugehen hätten, wie es John Anthony Thwaites 1960 in seinem Buch mit dem provokativen Titel *Ich hasse die moderne Kunst!* postulierte. Daran hat sich eigentlich bis heute wenig geändert.

Rayonnement, Rapprochement und Retrospektive

Martin Schieder

Primitifs allemands

Im August 1946, also nicht einmal ein Jahr nach Kriegsende, entwickelten zwei Offiziere des Gouvernement Militaire sowie der Leiter des Landesamts für Museen, Sammlungen und Ausstellungen in Freiburg im Breisgau, Kurt Martin, die Idee einer Ausstellung mit deutscher mittelalterlicher Tafelmalerei von Stefan Lochner bis Albrecht Dürer. Ihnen schwebte vor, diese Ausstellung als »un symbole d'accord« der Westalliierten in Paris, London und New York zu präsentieren. Zugleich sollte sie »une contribution de l'Allemagne aux réparations« darstellen.[1] Für ein solches Vorhaben war es offensichtlich aber noch zu früh. Denn das Ministère de l'Information in Paris ließ die Initiatoren wissen, daß die *récupération artistique*, also die Rückführung der von den Nationalsozialisten geraubten Kunstwerke nach Frankreich, noch nicht beendet sei, und wies mit Nachdruck darauf hin, eine solche Ausstellung werde die Gefühle der Franzosen, »encore hantés par le souvenir trop vif des ›primitifs‹ allemands en chair et en os«, verletzen.[2] Doch in Baden wollte man die Idee nicht aufgeben. Als im Oktober 1948 mit Bernard Dorival ein hoher Vertreter der Musées de France in Freiburg weilte, lud man ihn zusammen mit deutschen Museumsdirektoren ein, um ihn davon zu überzeugen, daß die Ausstellung dazu beitragen könne, »à replacer les relations culturelles entre les deux pays sur un plan normal«.[3] Aber noch immer war der geeignete Zeitpunkt nicht gekommen. Erst als mit der Gründung der Bundesrepublik und mit dem Schumann-Plan eine neue Phase der deutsch-französischen Beziehungen begann, setzte die Politik die Ausstellung auf ihre Agenda – nun sogar unter der gemeinsamen Schirmherrschaft der

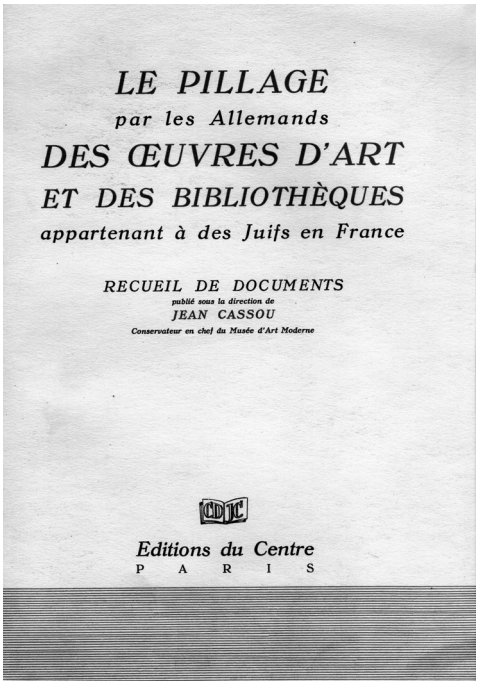
deutschen und französischen Regierung. Allerdings bestanden in Pariser Kultur- und Museumskreisen weiterhin starke Vorbehalte. Einige beharrten darauf, »que le mot ›Allemand‹ ne parût point dans le titre de cette exposition«.[4] Man einigte sich schließlich auf einen Kompromiß: Im März 1950 wurde die von Kurt Martin und Germain Bazin kuratierte Ausstellung *Des Maîtres de Cologne à Albert Dürer. Primitifs de l'École allemande* in der Pariser Orangerie des Tuileries eröffnet. Die kapitalen Werke – darunter der *Magdalenenaltar* von Lukas Moser (Farbtaf. I), der *Thomas-Altar* von Meister Francke aus der Hamburger Kunsthalle und Lochners *Darbringung im Tempel* aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt – fanden beim französischen Publikum, auf das die altdeutsche Malerei seit Mitte des 19. Jahrhunderts stets besondere Faszination ausgeübt hatte, großen Beifall.[5]

Récupération artistique

Der historische Stellenwert der *Primitifs allemands* wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es sich um eine der ersten offiziellen deutschen Ausstellungen in Paris handelte, seitdem Goebbels acht Jahre zuvor am selben Ort Brekers Kolossalfiguren hatte aufmarschieren lassen. Ihre langwierige Genese markiert das komplexe kulturpolitische Spannungsfeld zwischen *récupération artistique* und *rayonnement culturel*, zwischen *revanchisme* und *rapprochement*, zwischen *réconciliation* und *redécouverte*, in dem man mit unterschiedlichen Mitteln und Motivationen auf beiden Seiten des Rheins nach 1945 versuchte, die deutsch-französischen Kunstbeziehungen zu reaktivieren. Dem Neubeginn standen die noch frischen Erinnerungen an die brutalen Übergriffe der deutschen Besatzer entgegen. Nur wenige Wochen nach der Libération, im November 1944, konstituierte sich die Commission de Récupération Artistique mit dem Auftrag, »de retrouver l'importante partie du patrimoine national qui a été arrachée à la France par l'ennemi«.[6] Die Kommission arbeitete systematisch und erfolgreich: Über 60.000 Kunstwerke gelangten nach Frankreich zurück, davon bis 1949 mehr als zwei Drittel in die Hände ihrer ursprünglichen Besitzer. Bereits im Sommer 1946 konnte man im Musée de l'Orangerie *Chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne* präsentieren. Bewußt hatte man diesen Ort gewählt, nur wenige Meter neben dem Jeu de Paume, wo der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg in der sogenannten »Salle des martyrs« (Abb. 1) tausende geraubter Kunstwerke zusammengezogen hatte, aus denen Göring dann die geeigneten für Hitlers Privatsammlung, für die Sammlung des Sonderauftrags Linz und nicht zuletzt für seine eigene Sammlung in Carinhall auswählte. Die spektakuläre Ausstellung richtete sich mit patriotischem Gestus an alle Franzosen: »Une partie du patrimoine a rejoint sa patrie. […] Guérie

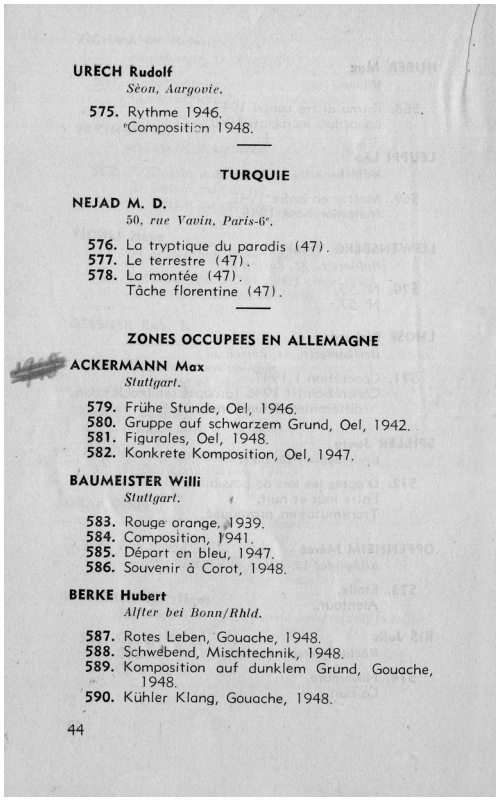
1 Blick in die »Salle des martyrs« im Jeu de Paume, um 1942/44.

de ses blessures elle aussi, l'Orangerie les [nos chefs-d'œuvre] recueille après leur long exil et les replace, à l'ombre des drapeaux alliés, dans leur atmosphère, celle de Paris et de la France«.[7] Und die Pariser pilgerten zu den zurückgekehrten Schätzen, um »an dieser Auswahl etwas von dem Wesen ihrer Entführer [zu] verstehen«.[8] Zugleich begann man damit, die *pillage* der Deutschen wissenschaftlich aufzuarbeiten. In einer umfassenden, von Jean Cassou herausgegebenen Dokumentation wurde zum einen mit der kollaborierenden Vichy-Regierung abgerechnet, die einen Breker gefeiert und beim Kunstraub weggeschaut habe (Abb. 2). Zum anderen analysierte man den Antisemitismus der nationalsozialistischen Kulturideologie, indem man Hitlers *Mein Kampf* und das Buch *L'Art dans le III^e Reich. Une tentative d'esthétique dirigée* von E. Wernert (Paris 1936) auswertete. Bemerkenswert ist in dem Zusammenhang, daß man die Bedeutung der »*stilkritischen Methode*« sowie die »*Kultur des Sehens*« der deutschen »*Kunstwissenschaft*« [sic] von Wölfflin bis Carl Einstein hervorhob, die allerdings nicht ihr Wort gegen die rassistische Ideologisierung der Kunst erhoben habe.[9]



2 Le Pillage par les Allemands des œuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des Juifs en France, hrsg. von Jean Cassou, Paris 1947.

Die Rückführung des geraubten Kulturguts stärkte den Stolz einer traumatisierten Grande Nation, förderte aber auch revanchistische Ressentiments. Die eigene und die fremde Kunst spielten in der Abgrenzung wie in der Annäherung der beiden Völker eine wichtige Rolle. Ein Louis Aragon forderte vehement die Rückführung aller französischen Kunstwerke aus Deutschland, nicht nur der geraubten, wobei er Watteaus *L'Enseigne de Gersaint* (Abb. 6) zur Ikone der deutschen Beutekunst verklärte. Kunsthistoriker wie Pierre Francastel und Germain Bazin machten aus ihrer Germanophobie keinen Hehl, wenn sie die deutsche Kunstgeschichte als zentrales Instrument der deutschen Propaganda darstellten und vor dem Einfluß der deutschen Abstraktion auf die École de Paris warnten.[10] Und als es 1948 auf dem *3e Salon des Réalités Nouvelles* in Paris eine deutsche Sektion geben sollte, unterbanden die Veranstalter, daß der nach Nationen geordnete Katalog mit »Allemagne« eröffnet wurde, und setzten kurzerhand die »Zones occupées en Allemagne« an sein Ende (Abb. 3).



URECH Rudolf
Sèon, Aargovie.

575. Rythme 1946.
Composition 1948.

TURQUIE

NEJAD M. D.
50, rue Vavin, Paris-6e.

576. La tryptique du paradis (47).
577. Le terrestre (47).
578. La montée (47).
Tâche florentine (47).

ZONES OCCUPEES EN ALLEMAGNE

ACKERMANN Max
Stuttgart.

579. Frühe Stunde, Oel, 1946.
580. Gruppe auf schwarzem Grund, Oel, 1942.
581. Figurales, Oel, 1948.
582. Konkrete Komposition, Oel, 1947.

BAUMEISTER Willi
Stuttgart.

583. Rouge orange, 1939.
584. Composition, 1941.
585. Départ en bleu, 1947.
586. Souvenir à Corot, 1948.

BERKE Hubert
Alfter bei Bonn/Rhld.

587. Rotes Leben, Gouache, 1948.
588. Schwebend, Mischtechnik, 1948.
589. Komposition auf dunklem Grund, Gouache, 1948.
590. Kühler Klang, Gouache, 1948.

44

3 3e Salon des Réalités Nouvelles, Ausstellungskatalog, Paris 1948.

Rayonnement culturel

Doch das Interesse an einer wie auch immer gearteten kulturellen Zusammenarbeit war stärker. Trotz aller Ressentiments im eigenen Land initiierte das Gouvernement Militaire in der Folge ein spektakuläres Ausstellungsprogramm in und außerhalb der Zone d'Occupation Française, um den kulturell desorientierten Deutschen die klassische Moderne vom Impressionismus bis zur École de Paris wieder nahezubringen. Insgesamt veranstalteten die Franzosen zwischen 1946 und 1949 mit immensem organisatorischen und finanziellen Aufwand annähernd fünfzig Ausstellungen und deckten dabei ein breites Spektrum der französischen Geschichte, Gesellschaft und Kultur ab.[11] Fast alle wurden von der deutschen Presse, nicht zuletzt von der unter französischer Lizenz erscheinenden Zeitschrift *Das Kunstwerk*, ausführlich besprochen. Einen Schwerpunkt bildeten politisch-historische Ausstellungen, die der deutschen Bevölkerung einerseits die Verbrechen des Dritten Rei-

ches vor Augen führten und andererseits den positiven Einfluß Frankreichs auf die deutsche Geschichte veranschaulichten. Andere Projekte sollten die Leistungen der französischen Kultur und Gesellschaft in den Bereichen Musik, Literatur und Theater, Rundfunk, Photographie und Film dokumentieren. Im Zentrum standen jedoch die Ausstellungen mit herausragenden Werken der angewandten und bildenden Kunst – Wandteppiche, Keramik, Seidenwirkerei, Plakate, Malerei, Graphik, Skulptur etc. Den Auftakt machte 1946 die Wanderausstellung *Französische Graphik der Gegenwart*, in der knapp 250 Arbeiten von über sechzig Künstlern zunächst in Österreich zu sehen waren, bevor sie auf den *Konstanzer Kunstwochen* und anschließend in verschiedenen deutschen Städten, darunter auch Berlin, gezeigt wurden. Stolz konnten die Veranstalter für sich in Anspruch nehmen, die erste Kunstausstellung einer Besatzungsmacht in der Viersektorenstadt »seit dem Zusammenbruch« organisiert und »den Reigen der Willenskundgebungen des schaffenden unsterblichen Menschengeistes eröffnet« zu haben.[12] Bald darauf zog die Wanderausstellung *Moderne französische Malerei* über 150.000 Besucher in ihren Bann, bevor die Militärregierung im Juli 1947 *La sculpture française de Rodin à nos jours* im Berliner Zeughaus präsentierte. Darüber hinaus wurden Heroen der Moderne wie Braque, Chagall, Léger und Matisse in Einzelausstellungen vorgestellt. Doch es waren nicht nur große Namen, die in großen Städten und in erstklassigen Originalen präsentiert wurden, die Franzosen realisierten auch Bescheideneres. So tourte im Herbst 1946 durch Kleinstädte in Südbaden und Württemberg eine Ausstellung, die mittels Farbreproduktionen *Französische Impressionisten und ihre Zeitgenossen* zeigte, um auf diese ungewöhnliche, den Zerstörungen des Krieges geschuldete Weise »den erzieherischen und sittlichen Wert des Kunstwerkes zur Wirkung« zu bringen (Abb. 4).[13] Mit Hilfe von Filmen, Vortragsveranstaltungen und Büchern sollte auch außerhalb der Metropolen der selbstgestellten Aufgabe entsprochen werden, »d'atteindre des centres miniers, des milieux ouvriers et même paysans«.[14]

Fragt man nach den politischen Vorgaben und Intentionen dieses phänomenalen Ausstellungsprogramms, so verraten die Akten, daß man keinem stringenten Plan folgte, im Gegenteil: Die französische Ausstellungspolitik war geprägt von fehlenden politischen Richtlinien, von ungeklärten Kompetenzen innerhalb des Gouvernement Militaire sowie von zeitraubenden Entscheidungswegen zwischen Paris und der Besatzungszone. Abgesehen von den logistischen und finanziellen Schwierigkeiten behinderten Desorganisation und widersprüchliche Direktiven die Arbeit der engagierten Kulturoffiziere, eröffneten diesen aber zugleich individuelle Handlungsspielräume. Wie im gesamten *rééducation*-Programm des Gouvernement Militaire mischten sich auch in der Ausstellungspolitik ein Dominanz- und ein Inte-

4 Französische Impressionisten und ihre Zeitgenossen in Farbdrucken, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1946.

grationskonzept, mit dem den besiegten Nachbarn die Überlegenheit der *civilisation française* vermittelt, aber auch die Verständigung gesucht werden sollte.[15]

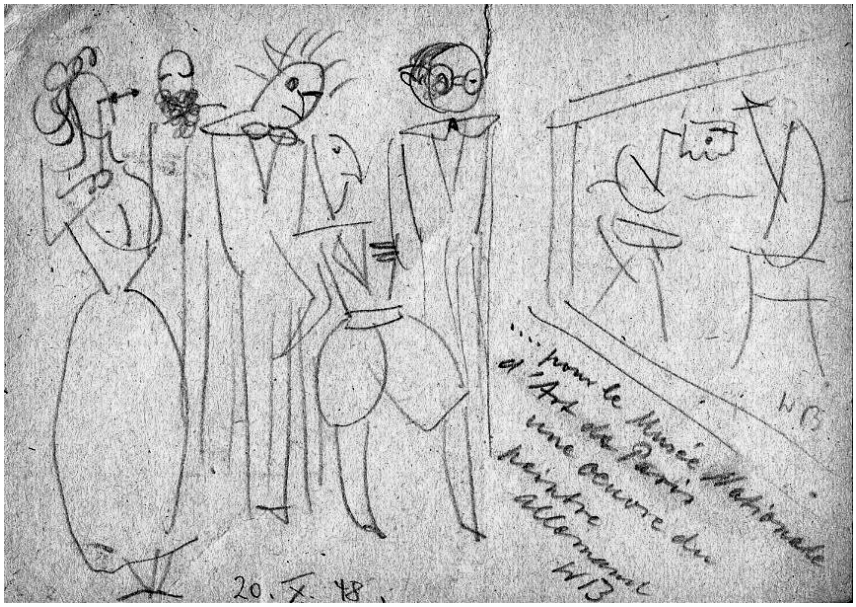
Es war vornehmlich Cassou, der Generalkonservator am neugegründeten Musée d'art moderne, der in den Ausstellungskatalogen den Leitgedanken des *rayonnement culturel* formulierte und darauf abhob, dem deutschen Publikum mittels der »Art Vivant«, die auf den Fundamenten der »civilisation« und des »humanisme« gründe, »le génie français« zu vermitteln.[16] Noch offener wurde in der Besatzungspresse in den frühen Jahren an die Positionen eines Louis Réau und der Kulturpropaganda während der Rheinlandbesetzung angeknüpft, wenn man die Ausstellungen zu einem »victoire toute pacifique, victoire du goût« erklärte.[17] Es sei notwendig, so proklamierte Agnès Humbert 1946 anläßlich der *Konstanzer Kunstwochen*, daß Frankreich dank seiner Künste und Wissenschaften die »suprématie« in der Welt behalte – »il faut que l'Allemagne le sache«.[18] Zugleich wollte man den Deutschen, aber auch den anderen Alliierten vor Augen führen, daß die schweren Jahre der Besatzung, die Frankreich habe »durchstehen müssen, seine künstlerischen Kräfte nicht zum Erliegen brachten«.[19] Aus dem Umstand, daß es

Paris gelungen war, trotz Krieg und Besatzung Mittelpunkt der internationalen Moderne zu bleiben, leitete man den Anspruch ab, auch das Sammelbecken der neuen Avantgarden zu sein.

Réconciliation

Doch die Ausstellungen dienten nicht nur der Zurschaustellung der eigenen Kultur und der *expansion artistique*, sie folgten zunehmend dem Gedanken der *réconciliation*, also der Wiederannäherung und Versöhnung der beiden Kriegsgegner. Tatsächlich wurde die gezeigte Kunst, die »wie ein großer, freier Atemzug durch alle Zonen« ging, von der deutschen Öffentlichkeit und nicht zuletzt von den Künstlern als völkerverbindende Botschaft verstanden.[20] So dankte Carl Hofer als Vertreter des *Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* den Franzosen dafür, die Ausstellung *Moderne französische Malerei* nach Berlin gebracht zu haben. Angesichts des Leids, das die Deutschen den Franzosen zugefügt hätten, sei sie »le premier geste sinon de réconciliation, du moins d'une bienveillance qui peut nous remplir d'espoir«.[21] Dieser Gedanke fand im Herbst 1948 symbolisch Ausdruck: Nachdem das Gouvernement Militaire der Karlsruher Kunsthalle ein Konvolut französischer Druckgraphik von Manet bis Picasso als Geschenk überreicht hatte, erhielt der Konservator des Musée d'art moderne aus den Händen deutscher Politiker ein Gemälde von Willi Baumeister, das feierlich in *Jour heureux* umbenannt wurde (Abb. 5). Daß man ein Gemälde von Baumeister ausgewählt hatte, war kein Zufall, gehörte er doch zu den Künstlern, die mit ihren Werken erklärtermaßen zu einem »rapprochement intellectuel« zwischen den zwei Nationen beitragen wollten.[22]

Gleichwohl darf nicht übersehen werden, daß große Teile der deutschen Bevölkerung den kulturellen Aktivitäten der französischen Besatzer durchaus kritisch gegenüberstanden. So wurde der Militärregierung vorgeworfen, daß »die oft so eindrucksvolle französische Kulturpolitik nur die schöne Fassade für die schonungslose Aussaugung eines europäischen Nachbarlandes« darstelle.[23] Die kritischen Stimmen, die sich in Leserbriefen und Besucherumfragen niederschlugen, wurden von den Besatzern aufmerksam registriert. Möglicherweise haben auch diese Reaktionen dazu beigetragen, daß man auf französischer Seite mehr und mehr dem Gedanken der *réconciliation* folgte und schon früh in internen Papieren, aber auch in der Besatzungspresse und in Ausstellungskatalogen über den Wert der Kulturpropaganda an sich reflektierte und dem *rayonnement culturel* die völkerverständigende Kraft der Kunst gegenüberstellte. Man rief sich in dem Zusammenhang nicht nur die schwierigen deutsch-französischen Kulturbeziehungen der Zwi-



5 Postkarte von Willi Baumeister an Lili Hildebrandt, 20. Oktober 1948, Los Angeles, The Getty Research Institute.

schenkriegszeit in Erinnerung, sondern ging sogar so weit, die eigene Rheinland-Politik nach dem Ersten Weltkrieg zu hinterfragen.[24] Zudem wußte man um die Nachwirkungen der nationalsozialistischen Kulturpropaganda. Bereits in einem frühen Grundsatzpapier wurde konstatiert, daß die Deutschen nach zwölf Jahren Kulturpropaganda sensibel auf jede staatliche Indoktrination reagierten, zumal es kaum möglich sei, »de truquer une exposition pour en faire un instrument de propagande mensongère«. Um dem Vorwurf einer »démonstration nationale« zu begegnen, dürfe die Ausstellungspolitik nicht im »esprit de compétition« erfolgen, sondern müsse vom Gedanken der Gleichberechtigung geleitet sein.[25] Auch andere Kulturoffiziere warnten vor einer »inflation culturelle« und befürworteten eine »collaboration étroite« mit den Deutschen sowie die Förderung deutscher Initiativen.[26]

Aber es war nicht nur politische Einsicht, die eine bilaterale Kulturpolitik und die stärkere Berücksichtigung deutscher Interessen vorschrieb. Da mit der Gründung der Bundesrepublik einerseits die Kulturhoheit an die Bundesländer zurückfiel und nun Kommunen, Museen, Kunstvereine sowie der Kunsthandel die kulturellen Belange endgültig in die eigenen Hände nahmen, und anderseits das Gouvernement Militaire von der Haute Commission abgelöst wurde, schwanden Engagement und Einfluß der Franzosen. Die »transformation« und die »normalisation« der politi-

schen Beziehungen und ihre Auswirkungen auf den Kulturaustausch mußten definiert werden. Es sei nicht mehr Ziel, »de faire une sorte de propagande culturelle française […], mais de développer dans chaque pays la connaissance des réalités essentielles«, wurde in der Besatzungszeitschrift *Allemagne* verkündet.[27]

Daß die Bundesrepublik Deutschland nun immer selbstbewußter ihre kulturpolitischen Interessen formulierte und auf eine stärkere Präsenz deutscher Kunst und Kulturgüter auch in Frankreich sowie auf bilaterale Ausstellungsprojekte drängte, lag nicht zuletzt an einer Person: Im Juli 1950 berief Bundeskanzler Adenauer Wilhelm Hausenstein als ersten deutschen Generalkonsul nach Paris. Der ausgebildete und ausgewiesene Kunsthistoriker machte es mit großem diplomatischen Geschick möglich, daß in den frühen fünfziger Jahren gleich mehrere deutsche Publikumsausstellungen in Paris stattfanden. So waren neben den *Primitifs allemands* im Frühjahr 1951 *Chefs-d'œuvre des Musées de Berlin* zu sehen und bald darauf schickten elf deutsche Museen Hauptwerke des französischen Impressionismus nach Paris, um zu demonstrieren, daß man in Deutschland seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine »amour passionné« für die französische Moderne hege, und zwar ungeachtet aller historischer Zäsuren.[28] Selbstbewußt konnte Hausenstein diese Ausstellungen gegenüber dem Außenministerium als ein »politisches Aktivum zugunsten Deutschlands« vermelden.[29]

Redécouverte

Die *redécouverte de l'art de l'autre* war retrospektiv. Das gegenseitige Interesse an der Kunst des anderen beschränkte sich beinahe ausschließlich auf die Alten Meister, vor allem aber auf die Vorkriegskunst. Der Fokus der französischen Ausstellungspolitik lag eindeutig auf der klassischen Moderne, während neueste Entwicklungen der abstrakten Kunst weitgehend ausgeschlossen blieben. Dies verdeutlicht die Ausstellung *Meister französischer Malerei der Gegenwart*, die von Maurice Jardot, Kunstoffizier der Section Beaux-Arts in Baden, unter maßgeblicher Hilfe von Daniel-Henry Kahnweiler in Freiburg im Oktober 1947 eröffnet wurde. Unmißverständlich formulierte der Katalog ihren Anspruch, »sieben Künstler – die Meister der französischen Malerei der Gegenwart« präsentieren zu wollen, wobei es sich mit Braque, Chagall, Léger, Matisse, Picasso, Gris und Rouault ausschließlich um Meister einer bereits historischen Avantgarde handelte.[30] Auch in fast allen anderen Ausstellungen fehlte die abstrakte Malerei der Nachkriegszeit, nur selten wurden jüngere Vertreter der École de Paris berücksichtigt, von den informellen Tendenzen des Tachismus und der *art autre* ganz zu schweigen. Offensichtlich fürchtete man auf französischer Seite, »modernste französische Malerei würde auf Un-

verständnis stoßen«.[31] Als der Sammler Ottomar Domnick der Militärregierung das Angebot unterbreitete, die von ihm organisierte Wanderausstellung *Französische abstrakte Malerei* auch in der Zone d'Occupation Française zu zeigen, lehnte man sein Angebot mit der Begründung ab, man könne nicht die junge Abstraktion vorstellen, ohne zuvor Kandinsky eine große Werkschau gewidmet zu haben.[32]

Dabei lagen die Franzosen mit ihren didaktischen Einschätzungen durchaus richtig. Im Rahmen eines Kunstkritik-Wettbewerbs zu den *Meistern französischer Malerei der Gegenwart* mußte Kurt Martin konstatieren, daß »nur wenige dieser jungen Menschen fähig sind, sich einem modernen Bild harmlos hinzugeben, ohne Voraussetzungen und Vorurteile, ohne Probleme«.[33] Das deutsche Publikum, zu großen Teilen noch der nationalsozialistischen Kunstdoktrin verhaftet, suchte nach 1945 die Malerei der Gegenwart zunächst in der Vergangenheit – »Gegenwart sind hier natürlich nicht erst die beiden letztvergangenen Jahre, sondern die Zeitspanne jener geistigen und seelischen Wandlung zwischen Jahrhundertwende und 2. Weltkrieg«, hieß es in einem Katalog.[34] Diese restaurative Haltung fand in der sogenannten Rehabilitierung der »entarteten Kunst« bekanntlich ihr öffentliches Bekenntnis, das deutsche Kunsthistoriker auch in französischen Kulturzeitschriften wiederholt ablegten. Sie stellten dort die Entwicklung der deutschen Moderne gleichsam außerhalb des historischen Prozesses und der nationalsozialistischen Ideologie dar: In den Werken der Künstler, die in die innere Emigration und ins Exil gegangen waren, habe das »bessere« Deutschland weitergelebt.

Das Fortbestehen der schöpferischen Kreativität diente also beiden Nationen als Argument zur Wiederaufnahme der gemeinsamen Kunstbeziehungen. Gleichwohl mit unterschiedlichen Vorzeichen, denn auf französischer Seite ließ man keinen Zweifel aufkommen, daß nur die École de Paris der deutschen Kunst als Vorbild dienen könne, nicht umgekehrt. Während man in Paris Kandinsky und Klee als Urväter der Abstraktion entdeckte – ohne jedoch deren Werdegang im *Blauen Reiter* und am Bauhaus hervorzuheben, allenfalls deren vermeintlich romantische Wurzeln – wurde der Expressionismus in chauvinistischer Attitüde als Inbegriff deutscher Malerei abgetan.[35] Es sollte bis zum Frühjahr 1955 dauern, bis das Pariser Publikum in der Ausstellung *Peintures et sculptures non-figuratives en Allemagne d'aujourd'hui* (Abb. 48) im Cercle Volney entdeckte, wie lebendig und vielfältig die aktuelle deutsche Kunstszene war.

Rhythmus

Unmittelbar nach Kriegsende hatten die französischen Besatzer in Westdeutschland ein singuläres Ausstellungsprogramm initiiert, das die Grundlage für einen inten-

siven Kulturaustausch von den fünfziger Jahren bis zur Gegenwart bildete. Unabhängig von seiner kunsthistorischen Bedeutung läßt sich an ihm exemplarisch der politische Wandel der deutsch-französischen Kunstbeziehungen von der *récupération artistique* über das *rayonnement culturel* zum *rapprochement* bis hin zur europäischen *réconciliation* nachvollziehen. Tatsächlich ist die Renaissance des Kulturtransfers zwischen Deutschland und Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht ohne den in beiden Ländern höchst unterschiedlichen historischen Kontext zu verstehen. Politik und Diplomatie – die Libération 1944, die Einrichtung der Zone d'Occupation Française 1945–1949, die Gründung der zwei deutschen Staaten 1949, das deutsch-französische Kulturabkommen 1954, der deutsch-französische Freundschaftsvertrag 1963 –, sie bestimmten den Rhythmus der kulturellen Beziehungen. Denn auch wenn diese nicht unmittelbar auf jede Spannung und Entspannung reagiert haben, der Politik häufig vorausgegangen sind und auch eigenständig Tendenzen förderten, die auf Verständigung, Westintegration und eine gemeinsame europäische Identität hinwirkten, hat die Politik die Rahmenbedingungen und das Tempo vorgegeben. Der überwiegende Teil aller Ausstellungsprojekte blieb in seiner thematischen wie historischen Ausrichtung allerdings retrospektiv angelegt. Die Kunst der Gegenwart, also die abstrakte, insbesondere die informelle Kunst, fand im öffentlich-staatlichen Kulturaustausch so gut wie keine Plattform. Ihre Förderung und bilaterale Vermittlung blieb privaten Initiativen und den Künstlern selbst vorbehalten, die sich außerhalb der Koordinaten von Politik und Diplomatie bewegten.

[Louis] Aragon

Les Désastres de la guerre. L'art français revient à la France, in: Les Lettres françaises, 24. Februar 1945 (Auszug).

La radio américaine a, ces temps-ci, révélé l'existence à bord des avions alliés d'un appareil à faire le point aérien qui dispense l'homme-oiseau de ces gestes et de ces calculs du marin sur la dunette aux prises avec le sextant et la distance angulaire des astres. Ainsi, chaque jour, nous faisons un peu mieux l'inventaire de notre immense prison, et le génie humain se munit de nouvelles armes, d'instruments d'habileté, de ruses qui défient la nature dans le combat sans fin par l'homme avec elle engagé. Et chaque fois que l'homme, certes, accroît sa vitesse de déplacement, ou s'avise de transmettre la parole aux antipodes par un tour nouveau de sa magie, les problèmes du coup qui se posent à lui, les conditions nouvelles de son comportement sont à ce point de ce fait compliquées, qu'il semble chaque fois que l'apprenti-sorcier ait contre lui-même déchaîné cet univers qu'il entendait vaincre; mais non, voilà qu'il imagine, quand il allait se perdre dans les nuages, un petit appareil à faire le point aérien…

Il est par malheur une autre lutte, où n'ayant pas à se mesurer à la force des vents, à la vitesse de la lumière, mais à son semblable, l'homme au contraire est constamment dépassé: plus loin son œil apprend à voir, plus fine devient son oreille, plus audacieux son esprit, et mieux il est précipité dans l'abîme, plus profonde est la chute, la perte incalculable. Si bien qu'il est une chose que notre esprit ne peut jamais sans vertige concevoir, et c'est le mal que fait à l'homme, l'homme; si bien qu'il n'y a pas, qu'il n'y aura jamais d'appareil à mesurer le crime, de sextant à faire le point des désastres de la guerre.

[…]

Il s'appelait André Maurel, et il a écrit cela au Stalag IX A.[1] Il était très malade, il devait revenir en France, il était déjà sur le quai d'embarquement, quand, on ne sait pourquoi, il fut renvoyé dans le camp: trois jours après, il était mort. Cette perte, qui est-ce jamais qui la mesurera? Qui osera jamais en imaginer la compensation possible, le prix d'équivalence? Et quand je lis ces *Poètes prisonniers* de l'anthologie dont Pierre Seghers vient de publier le second tome, et dont deux portent déjà près de leur nom la croix typographique de la mort, je frissonne, toute la France frissonne et se dit: combien d'entre eux, combien de nos reclus reviendront?[2]

Combien, comme André Maurel, qui avaient ce pouvoir précieux d'écrire, d'exprimer l'informulé, l'informulable, de fixer la terrible, la fugitive expérience humaine? Combien qui auraient pu être la pointe extrême de l'esprit, les découvreurs irremplaçables de continents qui, eux disparus, ne seront jamais abordés? Combien qui auraient tiré du jeu des nombres et de la pensée, non seulement des vers qu'on n'écrira point, mais des calculs

d'audace qui auraient épargné aux hommes des années de peine dans le fond des mines, sur le danger des mers, dans la boue des printemps? Combien de bâtisseurs qui ne bâtiront point, de musiques éteintes dans le cœur, de sauveteurs qui ne se jetteront pas dans le feu, de champions de la neige ou de la grandeur, obscurs ou éclatants contributeurs de l'immense histoire où nous avons l'orgueil de confondre l'humanité avec la France, combien d'hommes de chez nous ne rencontreront pas le destin pour lequel ils étaient nés, et qui, déjà, dans le ciel à venir s'étoilait, à cause de cette petite croix typographique dont je parlais, et qui fleurit de noir un peu plus chaque jour la couronne horrible des barbelés?

Tout simplement, comment mesurer le désastre prodigieux de tous ces enfants qui pendant cinq années n'ont pu naître, parce que deux millions des nôtres n'ont pu être pères, le désastre de ce que ces enfants auraient pu être, et jamais, jamais ne seront, architectes, chanteurs, génies du chiffre ou du cœur, philosophes et héros, peintres et athlètes, hommes, tout simplement, hommes dont le cœur bat, dont le sang est chaud, les bras sont forts?

Et retournez-vous, regardez: ce pays, notre pays, d'une mer à l'autre, des neiges de Maurienne aux salines bretonnes, et des corons du Nord aux oliveraies de Provence, partout, partout frappé, blessé, marqué par le fer et le feu, nous n'en avons encore pu dénombrer ni les morts ni les ruines, ni peser le poids des soldats tombés au combat comme des enfants au berceau massacrés, ni compter les toits détruits, les amours dispersées, les bonheurs qui ne renaîtront plus, nous n'en avons pu savoir encore qui des nôtres est vivant ou mort, qui l'ennemi a emporté dans ses fourgons de haine ou enseveli dans les charniers innombrables chaque jour découverts... Retournez-vous, et regardez: cette chose déchirée, déchirante ... criez, mais criez donc son nom, de toute votre incrédulité comme de toute votre horreur, c'est la France!

Il n'y a pas de sextant à faire le point de nos désastres. Il n'y a pas de balances à en évaluer le pesant. Qui pourrait dire ce qu'il manquera au monde des poèmes que Saint-Pol Roux ou Max-Jacob n'écriront pas?[3] De ce qui s'est éteint dans les yeux fusillés du physicien Jacques Solomon, de ce qui s'est arrêté avec le cœur de Victor Basch, de ce qui s'est tu quand le chant est mort aux lèvres de Péri?[4] Qui pourrait dire quels trésors ont été à jamais dilapidés dans les bagnes allemands, dans le troupeau martyrisé où Danièle Casanova l'indomptable nous fait évaluer à la hauteur de son refus ce que c'est que la volonté française?[5] Qui pourrait dire ce qui a vraiment brûlé à Saint-Genis-Laval avec les prisonniers de Saint-Paul, arrosés d'essence, où rien ne reste d'une soutane de prêtre ni d'un blouson de franc-tireur qui ont peut-être revêtu ce qu'aujourd'hui tout un peuple pleurerait s'il avait eu le temps de connaître ces hommes?[6] Qui pourrait dire, au delà du décompte des morts, de la chair et du sang, le pire de la perte, cette hémorragie de la pensée

et de l'action, qui pourrait faire le bilan de la catastrophe spirituelle, de ce meurtre incontrôlable, qui ne s'évalue pas aux cadavres laissés aux croix blanches des tombeaux, aux vestiges noirs des monuments?

[...]

Nous pourrons, nous allons réclamer à ce peuple coupable – oui, je le dis, à ce peuple coupable puisqu'il s'est laissé mener par ses chefs meurtriers et s'est fait meurtrier lui-même, et qu'encore aujourd'hui, après ces mois, ces années, ces interminables années, il ne se révolte pas, il ne secoue pas ses maîtres, il ne les prend pas à la gorge, et s'il nous montre ses mains rouges, ce n'est pas du sang des tyrans, mais encore du sang des nôtres – nous allons réclamer à ce peuple criminel un impôt terrible et durable, nous allons, au peuple allemand, forger un des jougs les plus lourds et les plus accablants qu'aura connus l'histoire. Mais quoi, qu'allons-nous leur demander pour ce que nous avons perdu, et qui n'est pas dénombrable, pour ce qui ne peut s'estimer? Pour le sang spirituel de la France ...

Qu'allons-nous leur demander? De l'or, des matières premières, le produit de leur travail de bêtes disciplinées, l'effort de leurs muscles esclaves? Des machines? De l'acier? Du charbon? Pour le sang spirituel de la France ... Quelle dérision!

Des territoires, sans doute. Et, ici, silence aux timorés, aux scrupuleux qui ont peur de voir la France se faire grande à l'image que nous en avons! J'en connais que le mot *annexion* écorche. J'en connais qui ont peur de notre nouveau destin. Gens au sang petit qui ne voient pas plus loin que le bout de leur nez. Donc, nous demanderons aux Boches un peu de terre, ce qu'il nous faut de terre pour vivre en paix à côté d'eux... Peut-être, si l'on écoutait ceux qui sentent en eux la même exigence humaine que moi, ne serait-ce pas si peu que nous demanderions ... Mais enfin, passe. Si vous croyez que quelques arpents de vignes sur le Rhin pourraient jamais nous repayer de tout le sang spirituel que la France a perdu, je perds mon temps à vous parler, vous êtes stupides et sourds ou vous êtes les ennemis de la France ... Il s'agit de territoires!

Oui, des matières premières, une contribution d'or et de sueur, des machines, des territoires, tout cela ... Et autre chose. Je veux autre chose. J'ai conscience de l'exiger au nom de ma patrie. Autre chose. [...] Mais il faut demander autre chose, plus encore: ce qui paiera d'un peu de monnaie le sang spirituel de la France. Et c'est de cela que je veux parler.

Le peuple coupable, le peuple criminel qui a fait de l'Espagne son terrain d'essai de la destruction, et qui porte au front le mot *Guernica*, le peuple qui a asservi l'Europe du cap Nord à l'orteil italien et qui a fait un désert de la Pologne et de l'Ukraine, qui a voulu détruire Londres et Moscou, qui a jeté au feu Kiev et Budapest et Rotterdam, le peuple de bouchers et d'incendiaires qui tuait les Juifs à Lublin et les Français à Ascq et à Oradour, ce peuple possède sur sa terre maudite des œuvres d'art. Vous m'entendez: *des œuvres*

d'art. Ce peuple qui a admis les autodafés de livres a des bibliothèques. Ce peuple, qui a regardé détruire des Renoirs dans ses musées sous le prétexte que ça ne plaisait pas à ses maîtres, a des tableaux inestimables dans ses musées. Ce peuple qui a détruit à l'instant de son passage tout ce que l'art et la pensée des peuples envahis avaient pendant des siècles édifié de songe et de beauté, ce peuple détient des tableaux, des statues, des livres qui nous manquent, et sur lesquels l'histoire nous donne une incontestable option.

Car il y a en Allemagne des chefs-d'œuvre de l'art français. Volés ou non, la question n'est pas là. Le fait essentiel est qu'emportés par leurs généraux ou achetés par leurs rois ou leurs financiers, des tableaux, des statues, des livres de France sont en Allemagne. Et que le peuple allemand doit être déclaré déchu de son droit de propriété sur ces livres, ces statues, ces tableaux. Parce qu'ils sont des relais de la pensée, de la sensibilité, de la science françaises et, comme tels, rendus à la France, ils sont le seul, encore insuffisant, remède, palliatif au mal que le peuple allemand a fait à l'esprit français. Parce que replacés dans le cadre de leur naissance, ces livres, ces tableaux, ces statues peuvent hâter la naissance, aider à l'éclosion d'autres livres, d'autres tableaux, d'autres statues de France. En Allemagne, si forte et heureuse que puisse être leur influence sur des Allemands, elle ne s'exercera qu'au bénéfice d'Allemands et non au nôtre, et non au bénéfice d'un peuple dans lequel ces œuvres ont leur source. Qu'enfin d'un Poussin ou d'un Watteau jamais ailleurs ne naîtra ce qui peut d'un Poussin ou d'un Watteau naître en France.

C'est pourquoi je propose ici que pas un livre français, pas un tableau français, pas une statue française ne soient laissés en possession de mains allemandes. Que soit inscrit au traité de paix un acte général de retour à la France des œuvres de l'art français, quelles qu'elles soient, actuellement détenues par l'Allemagne, dans les collections publiques ou privées. Que le catalogue en soit sans attendre dressé par les spécialistes de ces questions. Que notre gouvernement impose cette revendication raisonnable à tous ceux qui sont et veulent demeurer nos amis.

L'art français doit revenir en France. Cette guerre ne serait pas terminée si nos prisonniers, nos déportés demeuraient en Allemagne. L'art français, qui est une partie de la France, ne peut demeurer en Allemagne quand il a à jouer en France sa partie dans notre renaissance. L'art français doit revenir en France. Sortir des mains indignes de le détenir. Pour une transfusion de ce sang spirituel dont nous avons saigné. Berlin, Munich, Vienne et Dresde ne sauraient garder ce sang vif, ce sang chaud, ce sang rouge de l'esprit français pendant qu'ici nous demeurerions assis dans nos ruines, sur les tombes ouvertes de ceux qui auraient été les peintres, les poètes, les savants de l'avenir. L'art français doit revenir d'Allemagne en France.

L'art français, de droit, revient à la France.

Kommentar

L'Enseigne de Gersaint von Watteau ist das Symbolbild der deutsch-französischen Kunstbeziehungen (Abb. 6). Von Friedrich dem Großen 1744 für Schloß Charlottenburg erworben, steht es wie wohl kein anderes Kunstwerk für die gemeinsame Kulturgeschichte der beiden Nationen. Aus diesem Grund stellte es Louis Aragon im Frühjahr 1945, wenige Monate nach der Libération, in den Mittelpunkt zweier revanchistischer Artikel.[7] Da sich das deutsche Volk in beispielloser Weise gegenüber dem französischen schuldig gemacht habe, dürfe kein französisches Kunstwerk in seinem Besitz bleiben, so seine Forderung: »L'art français doit revenir d'Allemagne en France«. Und das erste Gemälde, das aus dem Exil in den Louvre zurückkehren müsse, sei *L'Enseigne de Gersaint*.

Als Dichter und Romancier, als Kommunist und Journalist hat Louis Aragon (1897–1982) stets eine dezidiert nationale Position vertreten.[8] Seine Poesie und Prosa waren politisch motiviert und lesen sich als Bekenntnisse für ein starkes Frankreich mit einer sozialistischen Gesellschaft. Seit 1927 Mitglied des Parti Communiste Français, wurde Aragon in den dreißiger Jahren zu einem seiner führenden Köpfe, der seine Agitation bis 1968 linientreu zur Moskauer Doktrin betrieb. Aragons Bedeutung für die Kunstgeschichte ist mit dem Surrealismus, den er 1924 mit Breton begründete, mit dem Namen Picasso sowie mit dem Realismus verbunden.[9] Von der Partei für die Entscheidung gelobt, Picassos *Friedenstaube* (Abb. 85) als Symbol der kommunistischen Weltfriedensbewegung zu wählen, von derselben kritisiert, weil er 1953 Picassos »formalistisches« Stalin-Portrait in den *Lettres françaises* veröffentlichte, polarisierte er in den eigenen Reihen. Insbesondere in der Querelle du Réalisme (1936) kam ihm eine Schlüsselrolle zu, als er dem Sozialistischen Realismus mit dem *réalisme français* ein nationales Modell in der Nachfolge Courbets und im Dienste des Front populaire gegenüberstellte, das wegen seiner dogmatischen, anti-modernistischen Position jedoch selbst von figurativen linken Künstlern abgelehnt wurde. Gedichtsammlungen wie *Le Crève-cœur* (1940) und *Le Musée Grévin* (1943), in denen Aragon patriotische Gesinnung einforderte und die Kontinuität der nationalen Kultur beschwor, zählen zu den bedeutenden literarischen Erzeugnissen der Résistance. Die politische Überzeugung machte Aragon zum erklärten Anti-Faschisten, Krieg und Verbrechen der Deutschen ließen den Intellektuellen zum Revanchisten werden, wobei ihm die *Lettres françaises* als wichtiges Organ dienten. Für das clandestine Blatt des Front national, das Jean Paulhan 1941 zusammen mit Jacques Decour gegründet hatte, schrieben auch Mauriac, Sartre und Éluard Gedichte und klärten über die Verbrechen der Deutschen

6 Antoine Watteau: L'Enseigne de Gersaint, 1720, Öl auf Leinwand, 169 × 308 cm, Berlin, Schloß Charlottenburg.

auf. Von 1953, de facto schon seit 1948, bis 1972 gab Aragon die Zeitschrift mit Unterstützung der kommunistischen Partei selbst heraus.[10]

Der Titel seines Artikels *Les désastres de la guerre* verweist unmißverständlich auf Goyas eindringliche Radierungen, die unter der napoleonischen Fremdherrschaft entstanden, und damit auf das Frankreich der Gegenwart. Aragon hat dem Text eine Gleichnis vorangestellt: die amerikanische Luftwaffe habe ein neues Gerät entwickelt, mit dem der Pilot seine genaue Position bestimmen könne – ein weiteres Beispiel für den unaufhaltsamen technischen Fortschritt. Doch wozu diene der hauptsächlich? Um Krieg zu führen und Verbrechen an der Menschheit zu begehen. Weshalb sei bisher kein Sextant entwickelt worden, der die »désastres de la guerre« berechne? Der rhetorischen Frage schließt Aragon eine Passage aus den *Poètes prisonniers* an, die André Maurel im Kriegsgefangenenlager STALAG IX A geschrieben hatte, kurz bevor er dort 1943 umkam.[11] Maurel stellt für Aragon ein Beispiel für die unzähligen sinnlosen Opfer des Krieges dar, die die Deutschen zu verantworten hätten. Und so liest sich Aragons Text zunächst als ein Klagelied auf das zerstörte Frankreich, »marqué par le fer et le feu«, übersäht von Toten und Ruinen. »Criez, mais criez donc son nom, de toute votre incrédulité comme de toute votre horreur, c'est la France!« Wer könne den materiellen Schaden jeder Stadt und Region, etwa des Elsaß, benennen, wer könne vor allem Bilanz der »catastrophe

spirituelle« ziehen? Trauer und Schmerz schlagen in Anklage und in den Ruf nach härtester Vergeltung an dem Volk der Schuldigen um. Aragon fordert Reparationen und die Annexion von deutschem Territorium. Doch dies könne nie »tout le sang spirituel que la France a perdu« ersetzen. Das Land der Schlächter und Brandstifter, das soviel französisches Kulturgut zerstört und verschleppt habe, sei selbst reich an französischen Kunstwerken. Diese müßten jetzt alle den Franzosen ausgehändigt werden, da sie »des relais de la pensée, de la sensibilité, de la science françaises« seien, das einzige, wenn auch ungenügende »palliatif au mal que le peuple allemand a fait à l'esprit français«.

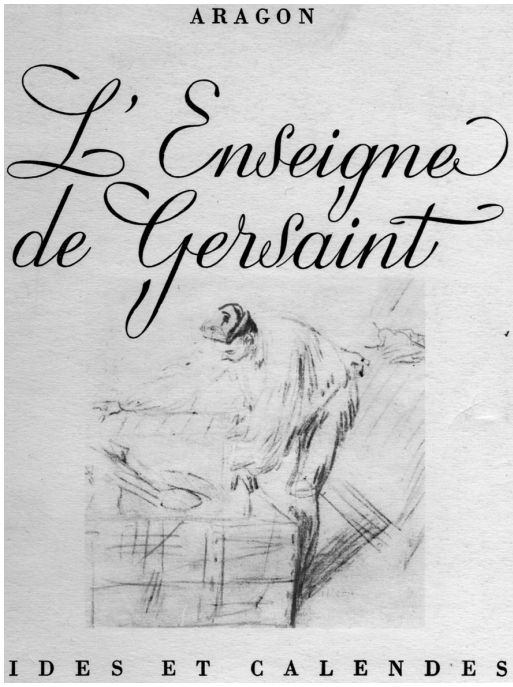
Daß Aragon Maurel, einem Opfer des faschistischen Terrors gedachte, war kein Zufall. Maurel hatte nicht nur ein Buch über *Les écrivains de la guerre* (1918) veröffentlicht, in deren Nachfolge sich Aragon selbst sah, sondern auch nach dem Ersten Weltkrieg in seiner Funktion als Inspecteur général des Beaux-Arts et des Musées die französischen Kunstwerke aus der kaiserlichen Sammlung Wilhelms II. als Rekompensation »*en nature*« für die »barbarie des Boches« zurückgefordert.[12] Zuvor hatte er bereits ein Buch über Watteaus *L'Enseigne de Gersaint* geschrieben, das für Aufsehen sorgte, weil es die Authentizität des Bildes bezweifelte.[13] Am 14. April 1945 rückte die Inkunabel ins Zentrum von Aragons revanchistischen Ansprüchen: »Pour l'inégalable de la souffrance française, l'inégale de la grandeur spirituelle d'un peintre de France […]. L'enseigne de Gersaint d'abord, et puis … ouvrez les catalogues des musées d'Allemagne et rendez-vous«, schrieb er im zweiten Artikel *L'Enseigne de Gersaint*.[14] Warum aber war Aragon auf ebendiesen »Watteau en exil« so fixiert? Er hatte das Bild zum ersten Mal 1922 gesehen, als er Matthew Josephson in Berlin besuchte, dann wieder 1937 in der Ausstellung *Chefs-d'œuvre de l'art français*, die anläßlich der Weltausstellung im neuen Palais de Tokio stattfand. »Je l'avais retrouvé dans la lumière française«.[15] 1945 gab es in seinen Augen keine Kunst, »qui soit plus essentiellement français que la peinture de ce Wallon«. Das Gemälde sei geschaffen, »pour vivre en France et enchanter les yeux français«. Es gehöre ferner in den Louvre, da es ein Meisterwerk des französischen Realismus sei. Aragon requirierte *L'Enseigne* also nicht nur als *patrimoine*, sondern instrumentalisierte es zugleich für die eigenen kulturpolitischen Belange. Nicht nur weise es den Stil der Zukunft auf, sondern es demaskiere auch »la comédie bourgeoise« – daß auf ihm eine adelige Gesellschaft versammelt ist, hat er offensichtlich nicht erkannt.

Aragon hat den Deutschen und der deutschen Kultur keineswegs immer so feindlich gegenübergestanden wie im Frühjahr 1945. Noch im Februar 1939 hatte die von ihm herausgegebene *Commune. Revue littéraire française pour la défense*

de la culture dem *L'Humanisme allemand* eine Sondernummer gewidmet, der Heinrich Heines *Avertissement à la France* vorangestellt war und die Beiträge von Bertolt Brecht, Thomas Mann und Lion Feuchtwanger enthielt. Von Aragon selbst stammte der Artikel *Reconnaissance de l'Allemagne*, in dem er über seine ergreifende Entdeckung der deutschen Literatur auf dem Schlachtfeld des Ersten Weltkrieges berichtet, von seiner Bewunderung für Heine, Rilke und Heinrich Mann, von dem »échange extraordinaire entre les peuples qu'on appelle la poésie«. Da gesteht er noch seine Verehrung für Wagner, Dürer und Schumann. Als er 1918 in den Krieg gezogen sei, habe er wie »le château de mes rêves cette Allemagne interdite« in seinem Herzen gehabt. Jetzt führten die beiden Nationen bald wieder Krieg, doch diesmal sei es einfacher, das »Allemagne humaine et mélodieuse« zu lieben, da die Nationalsozialisten die Dichter, Künstler, Musiker und Philosophen verfolgten und ins Exil trieben. Deswegen wolle er, bevor er gegen das Deutschland Hitlers in den Krieg ziehe, seine Stimme erheben, »[pour] dire ma reconnaissance à la véritable Allemagne«.[16]

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, mit welchem Haß, aber auch mit welcher Naivität Aragon 1945 dem Revanchismus nachgab. Wie unversöhnlich er dachte, belegt die Tatsache, daß er beide Artikel ein Jahr darauf in einem Buch über Watteaus Gemälde wiederveröffentlichte (Abb. 7). In einer *Paranthèse* stellt er sich dort selbst die Frage, ob seine Forderung nicht übertrieben und daher zu revidieren sei. Tue er nicht deutschen Exilanten, Antifaschisten und Opfern des Faschismus unrecht? Doch Aragon beharrt auf seiner Position und bemüht dazu das Bild der »deux Allemagnes«, das der Nationalsozialisten und das der wenigen Anti-Faschisten. Aber selbst nach Kriegsende verhalte sich die Mehrheit der Deutschen gegenüber den »Allemands admirables« nicht solidarisch, zeige weder Einsicht noch Schuldgefühl. Und deshalb insistiert Aragon: »Il faut non seulement payer, mais reconnaître qu'il est juste de payer«.[17]

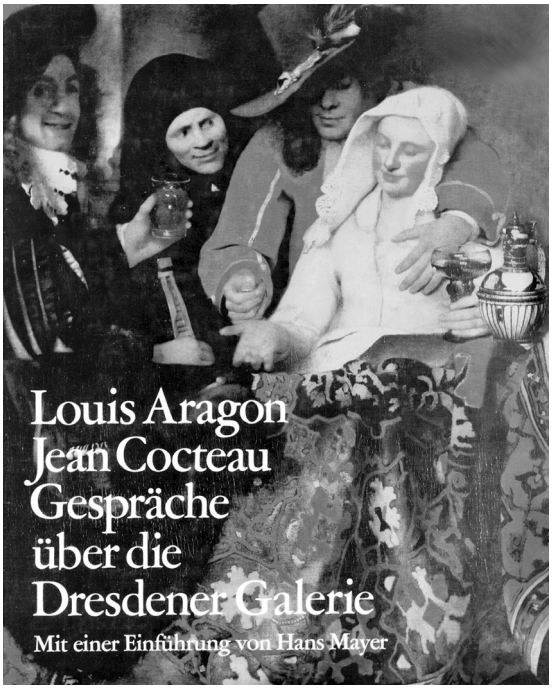
Mit der Position stellte Aragon sich in die Tradition des Revanchismus der Zwischenkriegszeit, etwa des *poète national* Paul Déroulède oder des von ihm bewunderten germanophoben Maurice Barrès. Schon nach dem Ersten Weltkrieg wurde in diesen Kreisen gefordert, »les tableaux français en exil« vor »l'éternelle barbarie teutonne« zu bewahren. Im Fokus standen dabei die Kunstsammlungen Friedrichs des Großen, die den Franzosen auszuhändigen seien, »quand l'heure des restitutions fera place à l'heure des compensations«.[18] In erster Linie waren Aragons Artikel von 1945 als Beitrag zu der öffentlichen Debatte gedacht, die anläßlich der *récupération* der von den Deutschen aus Frankreich entwendeten Kunstschätze geführt wurde.[19] Endgültig formuliert er die Forderung an die eigene Regierung und



7 Louis Aragon: L'Enseigne de Gersaint. Hors-texte de Watteau, Neuchâtel und Paris 1946.

die Alliierten: »Pas un livre français, pas un tableau français, pas une statue française ne soient laissés en possession de mains allemands«.

Aragon stand mit seinen anti-deutschen Ressentiments nicht allein da. Traumatisiert durch Niederlage, Besatzung und Kollaboration waren solche revanchistischen Gefühle in der konservativen Bildungselite wie bei der kommunistischen Résistance weit verbreitet; im Sommer 1942 war die gesamte Belegschaft der *Lettres Françaises* von Deutschen festgenommen und erschossen worden. Daher begegnete man auch dem Programm des Gouvernement Militaire, das den Deutschen in der französischen Besatzungszone unter großem Aufwand die französische Kunst und Kultur vermitteln wollte, mit Skepsis und Ablehnung.[20] Doch diese Stimmen bildeten nicht die Majorität. Raymond Cogniat etwa sah das *rayonnement culturel*, das Movens der französischen Kulturpolitik im Ausland, gefährdet und lehnte es ab, die deutschen Museen ihrer französischen Kunstwerke zu berauben. Deutschland würde in den kommenden Jahren verschiedensten Einflüssen von außen ausgesetzt sein, gerade da müsse die französische Kultur präsent sein. Vielmehr bedürfe es in den französischen Museen »d'une meilleure représentation de l'art allemand«;



8 Louis Aragon und Jean Cocteau: Gespräche über die Dresdener Galerie, Leipzig 1981.

wie solche Lücken zu schließen seien, hätten die Deutschen während der Okkupation vorgemacht.[21]

Hatte Aragon 1946 seine Forderungen noch kategorisch wiederholt, machte er zehn Jahre später eine Art Kehrtwendung. Nachdem die sowjetische Trophäenkommission im Krieg zahlreiche Werke der Dresdner Gemäldegalerie nach Rußland verschleppt hatte, feierte der Semperbau am 3. Juni 1956 seine Wiedereröffnung. Im August 1955 hatte eine russische Delegation der Deutschen Demokratischen Republik die Gemälde wieder übergeben. Aragon und Jean Cocteau waren von der politischen Geste so beeindruckt, daß sie nach Postkarten und Reproduktionen suchten, um in Aragons Wohnung Gespräche (Abb. 8) über die zurückgekehrten Meisterwerke zu führen. Obwohl sie auch über Watteaus *L'Enseigne* redeten, gingen sie mit keinem Wort auf die Reparationsforderungen von einst ein.[22] Diese waren inzwischen von der politischen Realität überholt worden: Als Watteaus Gemälde mit anderen Bildern des Kaiser-Friedrich-Museums noch im Collecting Point in Wiesbaden ausgelagert war, wurden 1951 auf Wunsch der französischen Regierung *Chefs-d'œuvre des Musées de Berlin* im Petit Palais ausgestellt. So kehrte *L'Enseigne* wenige Jahre

nach Kriegsende für kurze Zeit an den Ort seiner Entstehung zurück. Das französische Publikum reagierte sentimental und erkannte in ihm die galante Aufforderung zur *reconstruction* des eigenen Landes.[23] Wilhelm Hausenstein, deutscher Generalkonsul in Paris und ausgewiesener Kenner der französischen Kunst, verfaßte einen Artikel, in dem er hervorhob, daß die Rückkehr des Bildes nach Paris einer der »höchsten Augenblicke französisch-deutscher, abendländischer Begegnung« sei.[24] An die Stelle des Revanchismus der ersten Nachkriegsjahre war der Gedanke der *réconciliation* getreten.

Martin Schieder

Jean Cassou

Introduction / ВВЕДЕНИЕ / Introduction / Einleitung, in: La Peinture française moderne / Moderne französische Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart, Ausstellungskatalog, Stadtschloß Berlin, hrsg. von der Groupe Français du Conseil de Contrôle, Berlin 1946, S. V–XXIV, S. XIX–XXIV.

Immer wieder war es die Malerei, die französischem Wesen seinen stärksten Ausdruck verlieh. Sie entspricht seinem Genius am vollkommensten. Denn sie ist ein umfassendes Ausdrucksmittel, sie legt Rechenschaft ab von der äußeren Wirklichkeit und ist gleichzeitig Ausdruck eines Strebens, die bunte Mannigfaltigkeit des äußeren Geschehens geistig zu verarbeiten, den Wechsel der Erscheinungen auf die einfache Linie des Dauernden und Bleibenden zurückzuführen und mit den Mitteln der Kunst verständlich zu machen. Wirklichkeit und Geist vereinigen sich hier auf einer höheren Ebene.

Die Malerei ist Ausdruck des Menschen, und zwar des Menschen in seinen höchsten geistigen Fähigkeiten, zugleich aber auch in seinem Verhältnis zur Natur. Echte Bildung des Menschen ist ein wesentliches Ziel der französischen Kultur. So mußte sie ein derartig wertvolles Ausdrucksmittel wie die Malerei in ihren Dienst nehmen.

Auf dem weiten Wege der Geschichte unserer Kultur und Zivilisation finden wir überall die Malerei. Von der Geschichte dieser Kultur und Zivilisation berichten heißt von der Geschichte der französischen Malerei berichten. Andere Schulen haben vielleicht Genies von größerer Wucht und Eigenart hervorgebracht. Keine aber kann den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, in so beständigem, ununterbrochenem Gleichmaß die Ausdrucksweise eines ganzen Volkes gewesen zu sein.

Immer mehr gewinnt die Geschichte der Kunst in ihrem Ablauf den Charakter eines aufschlußreichen geistigen Wagnisses. Sie gibt Kunde von der ewigen Unruhe des menschlichen Geistes, von seinem Suchen und von seinen Entdeckungen. Im 19. Jahrhundert, mit Ingres und Delacroix, wird dieser Prozeß besonders lebhaft. Von diesen beiden berühmten Namen nehmen zwei parallel laufende Richtungen ihren Ursprung: die eine sucht nach der geometrisch bestimmten Form, die andere nach einer Steigerung der optischen Reize. Die eine Richtung bedeutet Zeichnung, die andere Farbe. Dieser Gegensatz wird hier auf ein vereinfachendes Schema gebracht. In Wirklichkeit wird er in künstlerischen Versuchen aller Art und in Schöpfungen von überwältigendem Reichtum immer wieder in Erscheinung treten.

Im Impressionismus und vor allem unter der Führung seines größten Meisters Renoir kommt all das, was in Delacroix's Kunst an Entdeckungen und Ahnungen beschlossen lag, zur Entfaltung. Dazwischen haben die Maler von Barbizon, haben Corot, Daumier, Courbet und Manet schon Wunderbares geschaffen. Der Impressionismus bezeichnet den

Triumph für die, denen die äußere Welt eine Wirklichkeit bedeutet, denen sie in ihrem vollen Licht vor Augen steht, schillernd im bezaubernden Glanz ihrer reichen, spielerischen Farbtöne, aus deren Reich jeder schwarze Schatten streng verbannt ist.

Wer aber die Malerei als eine »cosa mentale« betrachtet, wer dem menschlichen Gedanken einen höheren Rang als dem bloßen Sonnenlicht zugesteht, weiß, daß die Kunst auch noch anderes, völlig Gegensätzliches auszudrücken fähig ist. Da ist es Gauguin, der eine den großen primitiven Stilen verwandte flächig-zweidimensionale Kunst schafft, eine Kunst, die in ihrer Geistigkeit und ihrer linearen Form außerordentliche sinnbildliche Ausdruckskraft besitzt. Und so wie Descartes die Philosophie von Grund auf neu begonnen hatte, fängt auch Cézanne mit seiner Malerei wieder von vorn an, macht Schluß mit der ganzen Vergangenheit, geht mit seiner Kunst auf die Grundlagen und Quellen zurück. Zweifellos ist sein Genie umfassend genug, um auch Delacroix's Lehre zu verstehen. So enthüllt er sich uns als ein bewundernswerter Kolorist. Doch liegt seine wahre Größe in der Kühnheit, mit der dem ordnenden Intellekt und dem schöpferischen Wollen in seinem Werke der unbedingte Vorzug gegeben ist.

Stellen wir diesen beiden Namen van Gogh, Toulouse-Lautrec, Seurat, den heiligreinen Zöllner Rousseau an die Seite, so können wir die Weite des geistigen Feldes ermessen, das der Schauplatz der französischen Malerei in diesem Goldenen Zeitalter gewesen ist. So entfaltet sich auch die Fülle menschlicher Erscheinungen, die sie hervorgebracht hat, jede mit ihren eigenen Problemen und ihrem eigenen Schicksal.

Aber die verschwenderische Natur macht auch hier noch nicht Halt. Neue Revolutionen, die den Fauvismus und den Kubismus bringen werden, bahnen sich an. Einstmals waren es die Städte Italiens, jetzt wird Paris die Welthauptstadt der Kunst. Künstler aus allen Ländern der Welt strömen hier zusammen, um diese Luft zu atmen, in der man anscheinend nur schöpferisch, und nichts als das, sein kann. In der Symphonie Frankreich vereinigen sie alle die unruhigen Melodien ihres verschiedenen Ursprungs zu Harmonie; sie glauben, nur in der Berührung mit französischem Geschmack könne sich ihr Künstlertum überhaupt entfalten. Hinfort spricht man von der »Schule von Paris«. Vuillard, Bonnard, Roger de la Fresnaye, Matisse, Braque, Rouault, Dufy sind ihre Begründer, Künstler typisch französischen Geistes, aristokratisch und volkstümlich zugleich, auf ein gutes handwerkliches Können bedacht, doch von durchdringendem, gewandtem Intellekt, bestrebt, sich über ihre Leistungen und Ziele im Klaren zu bleiben, voll Ehrgeiz, eine immer modernere, der persönlichen Eigenart immer stärker entsprechende Form ihres künstlerischen Ausdrucks zu erarbeiten. Aber zur »Schule von Paris« zählen nicht nur sie. Zu ihr rechnen ebenso ihre Gefährten in diesen künstlerischen Wagnissen, in Kampf und Erfolg: die Spanier Juan Gris und Picasso, die Italiener Modigliani, Chirico, die russischen Juden Soutine und Chagall, der Deutsche Max Ernst, der Balkanese Pascin, dazu noch mancher

Fremde von Genie, der seitdem aus eigener Wahl zu einer repräsentativen Erscheinung der französischen Kunst geworden ist.

Tragweite und Folgen dieser Bewegung »Lebende Kunst«, die uns in solch üppiger Schöpferkraft vor Augen getreten ist, lassen sich noch nicht absehen. Sicher ist, daß sie unsere Aufnahmefähigkeit erschüttert und zugleich bereichert hat, daß mit ihr ein neues dekoratives Mittel in unser Leben getreten ist, in den Anblick unserer Straßen und Innenräume, in unsere Architektur, unsere Theater, ja sogar in Mode und Reklame. Die Malerei, Gegenstand zahlloser Probleme und Kämpfe geworden, hat weiterhin Werke verschiedenartigster Richtungen hervorgebracht. Sie hat in gleicher Weise Reaktionen, Gegensätze und Widersprüche herausgefordert, wie sie auch eine entschiedene und zu allen Konsequenzen bereite Bejahung gefunden hat. Experimente im Sinne einer abstrakten Kunst haben auf der anderen Seite alsbald die Zeugnisse eines »Zurück zum Gegenständlichen« hervorgerufen. Die Hinwendung zu einer reinen Malerei hatte sogleich Bemühungen in der Richtung auf den Surrealismus und eine dichterisch erhöhte Malerei zur Folge. Bei jeder Rückschau auf die französische Kunst – man mag einen beliebig gewählten Zeitabschnitt herausnehmen – bietet sich dem Blick gewissermaßen ein großes Gemälde mit völlig sich widerstreitenden Tendenzen dar. Alles, was man von der Malerei nur fordern kann, ist hier ausgestellt. Alle Möglichkeiten, die im Bereich der Malerei liegen, je nachdem man der Empfindsamkeit, dem Geometrischen, dem Zauber reiner Anmut, der Wirklichkeit, der Kritik, dem Träumerischen und Versonnenen, intellektueller Spekulation oder lyrischen Gefühlsregungen, der Strenge logischer Gedankengänge oder der Phantasie den Vorrang geben will, alle diese Lösungen werden dem Beschauer geboten, der sie nur nachzuempfinden und unter ihnen zu wählen braucht.

Man würde diesem Reichtum seinen Glanz nehmen, wollte man versuchen, hier äußere Einteilungen aufzustellen. Immerhin wird der aufmerksame Betrachter einer Kunst, deren logische Entwicklung und notwendig organische Lebenskraft er kaum hat verfolgen oder verstehen können, aus einigen Hinweisen eine gewisse Aufklärung empfangen können: da ist die Gruppe der Nabis, die sich – von Gauguin ausgehend – um Maurice Denis schart, um Bonnard und Vuillard, die sich in den ironisch-köstlichen Reizen des Naturismus und Intimismus gefallen; da sind die Kubisten, die eine rein plastische Sprache schaffen und eine Ordnung finden wollen, in der die Reize der äußeren Welt, der Zauber von Licht, Raum und Farbe kein Lebensrecht mehr besitzen; da sind die »Fauves« mit ihrer Leidenschaft nach der absoluten Farbe, die sie unvermischt, wie sie aus der Tube quillt, verwenden. Nach all den Wagnissen dieser Schulen, nach der Bewunderung so großer Temperamente wie Bonnard, Matisse, Braque und Rouault, der vier unbestrittenen Meister der Moderne, und anderer Künstler von Rang, wie Utrillo, Suzanne Valadon, Marquet, Léger, mag unser Geist an den Werken minder ausgeprägter schöpferischer Per-

sönlichkeiten, die aber in ihrem künstlerischen Geschmack, in ihrer geistigen Haltung und in ihrer Feinfühligkeit doch bezeichnend französisches Gepräge tragen, wieder zur Ruhe kommen und seinen Frieden finden. Diese letzte Gruppe von Malern hat sich damit zufrieden gegeben, darzustellen, was sie sahen, uns ihre stilleren Melodien auf der Flöte vorzuspielen; das aber können sie ausgezeichnet und verraten dabei sehr viel Zartgefühl. Wenn das schöpferische Genie Frankreichs einmal kühn alle Grenzen überschreitet, so zeigt es dabei immer noch Maß und Besonnenheit. Auch dann will der Künstler eben immer noch Künstler bleiben, selbst dann, wenn es sich nur noch um die gute Arbeit eines guten Könners handelt.

Wie in einer Fuge und ihren Umkehrungen erklingen in den letzten Jahren von neuem Themen unserer großen künstlerischen Revolution auf, und sie bieten ihrerseits neue, unerwartete Aspekte. Ein neuer Expressionismus ist lebendig im Werk des kraftvollen Gromaire. Der suchende Geist von 1910 ersteht neu in der Generation der Pignon, Lapicque, Estève usw. ... Kurz, Unruhe und Bewegung sind die bleibenden Kennzeichen unserer modernen Malerei. Wenn sie aber einer Tradition folgt, so ist es diese: immer schöpferisch zu sein, immer zu erfinden und geistig umzubilden. Das aber ist eine Tradition voll blühenden Lebens, in ihr gibt es keine tödliche Ruhe und keine öde Wiederholung ohne lebenschaffenden Geist. Und sie ist ohne Zweifel die zu tiefst gegründete Tradition Frankreichs. Sie verpflichtet den schöpferischen Geist, sich niemals mit einem abgeschlossenen Werk zufrieden zu geben, sondern stets um seine höchste Vollendung zu ringen. Aber in diesem Ringen bleibt sich der künstlerische Genius immer im klaren über Sinn und Bedeutung seines Tuns, wie hoch auch das letzte Ziel sei, das er sich gesetzt hatte.

Das Erkenntnisstreben des französischen Geistes, seinen feinen Geschmack, seine kühne Schöpferkraft, seinen unbedingten Willen, die äußere Wirklichkeit nachfühlend zu erfassen, sie aber gleichzeitig nach Maß und Vernunft, im künstlerischen Werke zu gestalten: das sind die Einsichten, die diese Ausstellung vermitteln möchte. An einer solchen Erklärung unseres Wesens ist uns gelegen. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß wir uns als Nation höher dünkten als die anderen. Wir haben auch nicht die Absicht, uns der Welt gewaltsam aufzudrängen. Gleichwohl geben uns die Werke der französischen Kunst das Gefühl des Stolzes, das uns erlaubt, anderen Nationen Methoden und Denkformen vor Augen zu führen, die uns von allgemeinem Wert zu sein scheinen. Damit aber dürfen wir vor die Welt treten als ein Volk von Humanität und Kultur, dessen höchste Aufgabe der Dienst an der Menschheit ist.

Kommentar

In den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg gehörte Jean Cassou (1897–1986) zu den zentralen Figuren der deutsch-französischen Kunstbeziehungen. Dieser bis heute wenig bekannte Umstand ist insofern bemerkenswert, als daß Cassou als militanter Antifaschist und Mitglied der Parti Communiste erst in der Armee, dann in der Résistance gegen die Deutschen gekämpft hatte, von diesen mehrfach interniert und in den letzten Kriegstagen schwer verwundet worden war. In der Nähe von Bilbao geboren, schlug er ähnlich wie André Malraux einen Weg ein, auf dem Literatur, Kunst und Politik stets in einem engen Verhältnis agierten.[1] Schon früh veröffentlichte Cassou mehrere Romane, darunter *Les Harmonies viennoises* (1926), *Les Inconnus dans la cave* (1933) sowie *Les Massacres de Paris* (1935), der 1948 im Verlag Volk und Welt ins Deutsche übersetzt wurde. Parallel dazu erschienen seine ersten kunsthistorischen Veröffentlichungen über Marcel Gromaire (1925), El Greco (1931), Picasso (1937 und 1940) und Matisse (1939). Mit Francos Militärputsch gegen die republikanische Regierung begann seine politische Karriere im Front populaire, seitdem er für den Kulturminister Jean Zay als Kunstbeauftragter arbeitete. 1933 wurde Cassou zum Inspecteur des Monuments historiques ernannt, 1938 zum Kurator am Musée du Luxembourg. Während der *drôle de guerre* beauftragte man ihn mit der Evakuierung der Kunstwerke aus den Musées nationaux in die Provinz. Als Pétain am 17. Juni 1940 den Waffenstillstand ausrief, ging Cassou in den Widerstand, schloß sich der Gruppe *Musée de l'homme* um Paul Rivet und als Agent dem Netz *Bertaux* an. Nach Kriegsende zeichnete man ihn deshalb mit zahlreichen Orden und Ehren aus. Von da an nahm er eine zentrale Position in der *récupération artistique* und *reconstruction* des Patrimoine national ein. 1947, zwei Jahre nachdem man ihn 1945 zum Direktor berufen hatte, eröffnete er das Musée national d'art moderne, in dem die Künstler der Résistance sowie Picasso, Braque, Léger und Matisse im Mittelpunkt standen – als einziger Deutscher war Max Ernst vertreten. Noch im selben Jahr gab Cassou eine umfangreiche Dokumentation über den Raubzug der Deutschen in den Sammlungen und Bibliotheken französischer Juden heraus, in der er den Verbrechen der Deutschen den französischen Zivilisationsgedanken entgegenhielt (Abb. 2).[2]

Zur gleichen Zeit begann das Gouvernement Militaire in der französischen Besatzungszone damit, das kulturell entwöhnte und desorientierte deutsche Publikum an die französische Moderne heranzuführen.[3] In großen Einzel- und Überblicksausstellungen wurden Graphik, Malerei und Plastik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart präsentiert. Das Augenmerk galt Bonnard, Braque, Ma-

tisse, Léger, Chagall, Rouault und dem Bildhauer Maillol, also den Künstlern, denen auch Cassou in seinem Museum eine exponierte Rolle zuwies. Die Kulturoffiziere Bernard Poissonier, Maurice Jardot und Michel François arbeiteten eng mit ihm zusammen und er unterstützte sie bei ihren schwierigen Unternehmungen trotz politischer Restriktionen der Pariser Administration. Den Auftakt bildete die spektakuläre Wanderausstellung *Moderne Französische Malerei*, die 1946/47 zunächst in Baden-Baden, dann in Berlin, Mainz, Düsseldorf, Wien und abschließend in München gezeigt wurde. Sie löste bei deutschen Kritikern, Künstlern und über 150.000 Besuchern ein großes Echo aus, Museen wie die Hamburger Kunsthalle bemühten sich vergeblich um eine Übernahme.[4] Mit insgesamt 130 Gemälden von einhundert Malern schlug man einen Bogen vom Impressionismus bis hin zur zeitgenössischen École de Paris. Die Zielsetzung der Ausstellungsmacher war unmißverständlich: den Deutschen sollte die Überlegenheit der französischen Kultur, der *génie français*, vor Augen geführt werden.

Dieser Leitidee vom *rayonnement culturel* folgt auch Cassous Einführung im Ausstellungskatalog (Abb. 9). Aufgrund ihrer programmatischen Aussage ist sie ein Schlüsseltext der frühen offiziellen Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich. Er geht von der Prämisse aus, daß die Malerei stets Ausdruck der französischen Zivilisation und Kultur gewesen sei. Doch was kennzeichnet diese? Es sind das Streben nach Erkenntnis, der Geschmack sowie der Wunsch nach Klarheit und Form. Vor allem aber ist es ihre »logische Entwicklung«, ihre »Tradition«, die stets dazu bereit ist, »schöpferisch zu sein, immer zu erfinden und geistig umzubilden«. Auch durch Krieg und Besatzung, das ist die unausgesprochene Botschaft, ist der Fortgang der französischen Moderne nicht zum Erliegen gekommen. Nach wie vor sei Paris die »Welthauptstadt der Kunst«, in deren »Schule« auch jeder »Fremde von Genie« – Cassou führt als deutsches Beispiel Max Ernst an – aufgehe. Gleichwohl läßt er wenig Zweifel daran, von welcher Kunst die Rede ist, nämlich nur von der, die Ausdruck der »äußeren Wirklichkeit« ist, also nicht von der abstrakten Malerei. Bezeichnenderweise war in der Ausstellung die reine Abstraktion mit keinem Bild vertreten, nur einige wenige postkubistische Werke der *Jeunes peintres de tradition française* wurden gezeigt. Dennoch stelle die figürliche Malerei eine »cosa mentale« dar, wie die symbolischen Werke Gauguins (Abb. 10), die Osmose von Figur und Grund bei Matisse und die intellektuellen Arbeiten Cézannes belegten.

Auf den ersten Blick mag man aus solchen Formulierungen einen nationalistischen Ton herauslesen, zumal Cassou die These von der »Überlegenheit des französischen Genies« an anderer Stelle, im Ausstellungskatalog *La sculpture française*

9 La Peinture française moderne / Moderne französische Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart, Ausstellungskatalog, Stadtschloß Berlin, Berlin 1946.

de Rodin à nos jours (Abb. 56), wiederholt.[5] Doch er argumentiert fern der revanchistischen Stimmen eines Pierre Francastel oder Bernard Dorival und unterscheidet sich auch von der Position der *supériorité française*, wie sie Louis Réau in der Zwischenkriegszeit vertreten hatte.[6] Cassous Position wird vielmehr getragen von seiner tiefen humanistischen Überzeugung und von einem Bildungsauftrag im Sinne der Aufklärung. Frankreich trete »vor die Welt […] als ein Volk von Humanität und Kultur, dessen höchste Aufgabe der Dienst an der Menschheit ist«, so lautet der Schlußsatz. Nachdem er in den Zwischenkriegsjahren mehrfach in Berlin gewesen und mit Erwin Piscator sowie anderen deutschen Künstlern befreundet war, reiste er nach Kriegsende bald wieder nach Deutschland. So trat der Widerstandskämpfer bereits im Juni 1946 auf den *Konstanzer Kunstwochen* auf und hielt einen Vortrag über die *Poésie française contemporaine*, in dem er die intellektuelle und politische Freiheit als prägendes Merkmal der französischen Geschichte seit der Aufklärung definierte (Abb. 69). Dabei betonte er, daß Frankreich »n'avait nullement l'intention d'imposer à l'Allemagne sa culture«, vielmehr wollte man eine »méthode

10 Paul Gauguin: Stilleben mit Fächer, 1889, Öl auf Leinwand, 50 × 61 cm, Paris, Musée d'Orsay.

de pensée« vermitteln, welche in Frankreich stets die Grundlage für die »variété d'œuvres d'art« gewesen sei. Um die »amour de liberté« der Franzosen zu veranschaulichen, trug Cassou einige seiner schwermütigen, in Gefangenschaft unter dem Pseudonym Jean Noir verfaßten *Trente-trois sonnets composés au secret* (1944) vor.[7] Ein wenig irritiert registrierte ein französischer Korrespondent, »[qu']il y a évidemment quelque chose d'étrange dans ce pays, qui applaudit à tout rompre des vers qui chantent son crime et son châtiment«.[8]

Tatsächlich richtete sich Cassous Katalogbeitrag aber nicht nur an die Deutschen. Der Gedanke vom *génie français* sollte auch den anderen Besatzungsmächten vermittelt werden, denen man politisch und ökonomisch unterlegen war, kulturell aber überlegen zu sein glaubte. Aus diesem Grund wurde die Einführung nicht nur in deutsch und französisch, sondern auch in englisch und russisch abgedruckt. Schließlich wandte sich der Text an die Franzosen selbst, er ist ein Dokument der Selbstvergewisserung und Ermutigung in einer Zeit, in der auch in Frankreich eine geistige Erneuerung gefordert wurde.