

VIER AUSSTELLUNGEN IN FRANKREICH – VIER ARTEN, KUNSTGESCHICHTE ZU TREIBEN.

Zum Daumier-Jahr schwieg Paris – der Louvre stellte lediglich seinen (z.T. unverleihbaren) Eigenbesitz an Gemälden aus, ansonsten überließ man – nach dem Tode des Daumier-Forschers K.E. Maison orientierungslos? – die Initiative Marseille, der Geburtsstadt des Künstlers. Im Musée Cantini, das schon etliche überraschende, z.T. thematisch gebundene Ausstellungen zur Kunst des 19. und 20. Jhs. hervorgebracht hat¹, waren 48 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, fast ebenso viele Büsten, Statuetten und Reliefs, ferner Dokumentationsstücke und Werke von Zeitgenossen zu sehen: Die Ausstellung machte aus der Not des Jubiläumswangs eine Tugend – unter dem Titel „Daumier et ses amis républicains“ (1.6.-31.8.1979) ehrte sie den Künstler im Kontext seiner politischen Freunde, ein Gesichtspunkt, der bisher zwar beim Lithographen, aber kaum beim Maler Daumier berücksichtigt wurde.

Allerdings hat Marseille in der französischen Museumshierarchie nicht das Prestige und daher nicht die Mittel, jenen Überblick zu gewährleisten, den eine Ausstellung im Pariser Grand-Palais (wie zu Ehren von Millet und Courbet) geboten hätte; dies war zweifellos Absicht.² So kam bis auf *eine* Zeichnung keine Leihgabe aus den USA; die herausragendsten Gemälde von außerhalb Frankreichs waren wohl das „Sängerpaar“ aus Amsterdam und die „Rettung“ aus Hamburg (Neuerwerbung der Kunsthalle). Der (recht bescheidene) Katalog enthält neben einer rückübersetzten Einleitung von Werner Hofmann eine Anregung von Jean Adhémar. Ausgehend von den bekannten Schwierigkeiten bei der Datierung Daumierscher Gemälde (die z.T. für die Verkaufsausstellung von 1900 nachträglich signiert und übermalt wurden) schlägt er eine Datierung nach Daumiers Interessen auf der Grundlage verwandter Formelemente bei ähnlichen Themen in den datierten Lithographien des Meisters vor – ein plausibler Weg, der endlich die formprägende Qualität der Inhalte ernst nimmt. Provinziell ist die Bibliographie: Hofmanns Daumier-Diss. ist den Veranstaltern ebenso unbekannt geblieben wie die Daumier-Ausstellung der Berliner NGBK von 1974. Insgesamt bleibt die Frage, ob die zeitgemäße Überlegung, Daumier endlich wieder als Republikaner darzustellen, eingelöst werden kann, wenn man auf eine Interpretation der Lithographien und des Pressewesens ganz und gar verzichtet.

Kaum je wurde Daumier phantasievoller und zugleich sachkundiger ausgestellt als im Städtischen Kulturzentrum, der Maison de la Culture, von Grenoble (17.5.-13.7. 1979). Das in zwei Jahren von der Association Histoire et Critique des Arts erarbeitete Konzept zu „Honoré Daumier et le dessin de presse“ verstand sich als Versuch, „nicht nur das Werk des Künstlers in seinem historischen Kontext zu erläutern, sondern anhand der widersprüchlichen Auffassungen und ständigen Revisionen, denen Daumiers Oeuvre ausgesetzt war, die Vielfalt der ideologischen Positionen aufzu-

decken, die jedes Kunstwerk als gesellschaftliches Produkt umgeben"³. Ein solches Programm mag lehrbuchhaft wirken – das Ergebnis war weit davon entfernt. Vielleicht wurden die Initiatoren von der Großzügigkeit der Bibliothèque Nationale und der Begeisterung eines republikanischen Sammlers (der viele seltene Blätter zur Verfügung stellte⁴) beflügelt, jedenfalls fiel die Ausstellung um ein Vielfaches lebendiger und sensibler aus als etwa die in Berlin oder in Münster/Bonn/Hamburg, die die Museumsdidaktik wohl kaum angeregt haben dürften. Betritt man die Grenobler Räume, so breitet sich ein wahrer Blätterfächer aus der „Caricature“ aus; Hohlspiegel in Lebensgröße verformen das Bild des Besuchers, der, dadurch auf sich selbst zurückgeworfen, weniger die Lithographien an der Wand als das eigene Ich wie eine Verzerrung der Wirklichkeit erlebt; der erschlagene Arbeiter aus der Rue Transnoain fungiert (mit Vergleichsbeispielen bis in die Gegenwart hinein) als Beispiel für die säkularisierte Benutzung der christlichen Ikonographie; eine Presse, die „aktualisierte Daumiers“ herstellt, demonstriert die Technik der Lithographie⁵, zwei sorgsam gerahmte und handkolorierte Blätter stehen für die entpolitisierte „gutbürgerliche“ Aneignung Daumiers außerhalb der Tageszeitungen; Pressezeichnungen von Cham, Traviès und Grandville werden mit Daumier konfrontiert, der sich vor diesem Hintergrund formal als der große Vereinfacher, inhaltlich als der differenzierteste und am wenigsten kleinbürgerliche Agitator erweist; Delacroix' „Freiheit auf den Barrikaden“ ist (im Großfoto) „dezent“ durchlöchert – dergleichen subtil zu gestalten, ist wohl nur Franzosen möglich; dahinter taucht ein gefallener Revolutionär auf, ohne daß deshalb die historischen Kommentare holzhammerig wirkten. So viel Gelassenheit möchte man kritischen Ausstellungen hierzulande wünschen⁶.

Im gleichen Zeitraum bewegt sich die Ausstellung „L'Art en France sous le Second Empire“ (11.5.-13.8.1979) im Pariser Grand-Palais. Katalog und Ausstellungszeitung setzen mit einer Publikumsbeschimpfung ein: Nur aus Unverstand und Vorurteil könne man das Zweite Kaiserreich und seine Kunst ablehnen. Daher werde hier Material aus allen Bereichen ganz unvoreingenommen („sans parti pris“) zur Schau gestellt, so daß sich dem Besucher wie von selbst das künstlerische Niveau der Zeit erschließe. „Son Altesse Impériale, le Prince Napoléon“ firmiert als der erste Leihgeber; als kunsthistorisches Verdienst heben die Veranstalter hervor, daß viele Objekte gezeigt werden, die sonst nur in Fürstenresidenzen zu sehen sind. Man glaubte sich um ein Jahrhundert zurückversetzt, gäbe es nicht ein von IBM finanziertes audiovisuelles Begleitprogramm. Hier wird das Zweite Kaiserreich bei aller „Heftigkeit“ gesellschaftlicher Erschütterungen als „eine Periode großer politischer Stabilität“ gefeiert; Napoleon III. erscheint als der gute Herrscher schlechthin, mit dem sich der Betrachter identifizieren oder wenigstens abfinden soll. Wohl um diesen Vorgang zu erleichtern, wird man gleich im ersten Saal nicht nur mit Büsten, Halb- und Ganzfigurenporträts des Kaisers konfrontiert, sondern auch mit Gérômes „Siamesischen Gesandten“, die den Boden vor dem Herrscher küssen. Es folgen die Kronjuwelen, die Wiege des Dauphin (in Form eines Staatsschiffes), Franz-Xaver Winterhalters „Kaiserin Josephine im Kreise ihrer Hofdamen“, Zielbild und Plakattmotiv der Ausstellung. Oben ein weiterer Gérôme, „Cäsars Tod“, ein Bild, das die

Republikaner anklagt – ohne den leisesten Schatten einer Stellungnahme dem Publikum vorgesetzt. In der Architekturabteilung kommt Napoleons allbekanntester Stadtplaner Haussmann nicht vor, sondern nur die ausführenden Architekten, z.B. Hittorf und Baltard. In der gesamten Ausstellung von der Industrialisierung, den Klassenkämpfen, den Bauernaufständen, der Unterdrückung der Arbeiter, den Zehntausenden von Regimeopfern und Deportierten, den Kriegen kein Wort! Auf der anderen Seite ist man unverfroren genug, einiges von Courbet, Manet und Monet unter „tendences et perspectives“ (schönster Saal) dem Second Empire zuzurechnen, als ob die Perspektiven dieser Künstler sich nicht *gegen* das Kaiserreich entwickelt hätten. Vielleicht sollte man über den tendenziösen Fehlgriff einer Ausstellung, die im Namen der Objektivität unverblümt einer Diktatur das Wort redet (so offen, wie es unter de Gaulle noch nicht möglich gewesen wäre), nicht erst berichten, wäre sie nicht außen- und innenpolitisch für Frankreich von Belang. Aus einem Team von 22 (!) amerikanischen und französischen Forschern erwachsen⁷, ein wegweisendes Ergebnis franko-amerikanischer Kulturpolitik, ist diese Ausstellung auch das erste Aushängeschild des künftigen Musée d'Orsay, mithin ein Signal für die bevorstehende Ausstellungspolitik des Louvre.

Die zwei (von acht) Abteilungen, die vom Material her Außergewöhnliches bieten, betreffen die Innenausstattung und die Fotografie, ferner einiges an Skulptur (genannt seien Baryes „Verherrlichung des Krieges“ von 1855, Ad. Brauns Stilleben – Fotos, Diehls martialischer Schrank von 1867). Was hätte man aus der Fülle des Angebots machen können – allein durch andere Gruppierung und sorgfältige Kommentierung! Man hätte etwa die Ursachen für die eklatanten Stilbrüche bei Doré und Baudry herausarbeiten, den „zivilen Ungehorsam“ bei Préault oder Couture befragen, das Verhältnis von Industrialisierung der Kunstproduktion und der Privatisierung der Rezeption untersuchen, oder die Verbindung von „sensualité frénétique“ und „perfection technique“ analysieren können⁸ – alles verschenkt! Von zwei Ali-bi-Abschnitten über „Kunst und Gesellschaft“ und „Kunstkritik“ im Katalog darf man getrost absehen – die Ausstellung bleibt ein politischer Skandal.

Ein Politikum ist auch die Ausstellung „Paris – Moskau 1900–1930“ im Centre Beauborg (1.6.-5.11.1979). Sie wird demnächst in „Histoire et Critique des Arts“ besprochen; im folgenden daher nur einige Hinweise. Die Konzeption ist weder der Ausstellung selbst noch dem 580 Seiten starken (übrigens mit vorzüglichen Farbabbildungen ausgestatteten) Katalog oder der Ausstellungszeitung zu entnehmen (in der man über das Jahr 1917 lediglich liest, es sei „ein besonderer Augenblick der Infragestellung aller Werte“ gewesen.) Der Besucher wird mit Bonnard's Riesengemälde „Méditerranée“ von 1911 empfangen, weil sich das Bild in Leningrad befindet. Damit ist bereits *ein* Ziel offengelegt: Die Pariser sollen mit französischer Kunst überrascht werden, die sie bisher nicht zu Gesicht bekamen. Unausgesprochen bleibt ein zweites Bestreben (das freilich schon bei „Paris – Berlin“ durchschimmerte): die Überlegenheit französischer Kunst einmal mehr hervorzuheben. Schließlich war man – erfolgreich – bemüht, der Sowjetunion möglichst viele Objekte aus der Zeit nach der Oktoberrevolution zu entlocken, vor allem solche, die in ihrer Heimat

noch nicht wieder zu besichtigen sind.

Die Qualität der Ausstellung liegt in der Einbeziehung *aller* künstlerischen Äußerungen einschließlich Plakatkunst, Theater, Literatur, Musik, Fotografie und Film. Die „bildende Kunst“ im engeren Sinn umfaßt sogar nur eine von zehn Sektionen im Katalog; in der Ausstellung selbst wird diese Gewichtung allerdings schon durch die Bildformate (z.B. von Matisse, Delaunay, Kandinsky, Deineka) zugunsten der Malerei umgekehrt; die genannten „Randbereiche“ sind oft nur durch kleine Belegstücke dokumentiert.

Daß von Tatlin nicht allein das Turmprojekt zum wiederholten Male nachgebaut wurde, sondern auch Werke wie der „Fischhändler“ (1911) oder „Assemblage“ (1916) ausgestellt sind, ist ebenso zu begrüßen wie die Präsenz des „Schwarzen Quadrats“ (1913/29) und der „Roten Kavallerie“ (1918/30) von Malewitsch, oder des eindringlich-unpathetischen Bildes „Lenin in Smolny“ von Brodski (1930). Aber wenn es irgendwo zutrifft, daß man vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht, dann hier: Über die Oktoberrevolution, ihre Ursachen und Folgen kann sich der Besucher trotz Rosta-Fenster oder Zeitschriften wie „Le surréalisme au service de la révolution“ (Hrsg. André Breton) kein klares Bild verschaffen. Zweiter Einwand: Die Entwicklung des Urbanismus, und hier besonders der Umschlag von Neuer Sachlichkeit zum repräsentativen Monumentalismus der 30er Jahre, gerät durch internationale Vergleiche⁹ ohne differenzierenden Kommentar nur zu einer Bestätigung der Trivialthese vom internationalen Charakter (prä-)faschistischer Architektur. Insgesamt eine vorsichtig nach allen Seiten taktierende Ausstellung, ein Stück Diplomatie, wie man es vom „Centre“ erwartet.

Anmerkungen

1 Z.B. Monticelli et le baroque provençal; Marseille porte de l'orient — jeweils unter der ideenreichen Leitung von Marielle Latour.

2 Zu den Ursachen vgl. Michel Melot in: Ausst.-Kat. „Honoré Daumier — Bildwitz und Zeitkritik“, Münster/Bonn/Hamburg 1978/79.

3 Vgl. Michel Melot in: Rouge et noir, journal d'information de la maison de la culture de Grenoble no. 104, Mai 1979, S. 3 u. S. 12/13.

4 Louis Provost, der seine fast vollständige Sammlung von Lithographien und Holzstichen Daumiers inzwischen dem Museum von Saint-Denis vermacht hat, weil dieses Museum seit jeher republikanisch engagiert sei — ein seltenes Argument!

5 Zur Ehre der Berliner Ausstellung muß gesagt werden, daß sie diese Idee auch schon realisiert hatte.

6 Leider gibt es keinen Katalog, sondern nur eine Ausstellungszeitung; eine Dokumentation wird jedoch demnächst in „Histoire et Critique des Arts“ erscheinen.

7 Die Ausstellung war zuerst in Philadelphia und in Detroit zu sehen.

8 So François-Georges Pariset, briefliche Mitteilung.

9 Vgl. z.B. das Projekt Praça de Castello, Rio de Janeiro, von B.-A. Agache, 1929, Abb. Kat. S. 270.