

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

56. JAHRGANG März 2003 HEFT 3

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

KunstTransfer Deutschland – Frankreich, 1945-1960

Anmerkungen zu einer Tagung des Forschungsprojekts *Französische Kunst im Nachkriegsdeutschland. Deutsche Moderne in Frankreich nach 1945* am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, 20. Juli 2002

Deutschland und Frankreich blicken auf eine jahrhundertalte Tradition intensiver Kulturbeziehungen zurück. Politische und militärische Konflikte, diplomatische Krisen und Annäherungsversuche, der grenzüberschreitende Austausch von Kunst und Wissenschaft sowie die kontinuierliche Beobachtung des jeweils »Anderen« in nahezu allen Gesellschaftsbereichen prägen die gemeinsame Vergangenheit beider Nationen. Verschiedene Wissenschaftsdisziplinen beschäftigen sich darum seit langem mit der deutsch-französischen Geschichte. Die komparatistischen und imagologischen Ansätze der Historiographie und der Literaturwissenschaft werden seit den 80er Jahren um die Forschungsperspektive des Kulturtransfers ergänzt, welche die dynamischen Durchdringungs- und Rezeptionsvorgänge zwischen den europäischen Nachbarn in den Mittelpunkt rückt und die aktive Aneignung

geistiger, kultureller Werte und Güter durch die jeweilige Aufnahmekultur zu erfassen versucht (vgl. z. B. Katharina Middell u. Matthias Middell, *Forschungen zum Kulturtransfer. Frankreich und Deutschland*, in: *Grenzgänge* 1.1994.2, S. 107-122). Auch die Kunstgeschichte hat mit Blick auf den künstlerischen Austausch zwischen den beiden Ländern in den letzten Jahren mit der Kategorie des Transfers gearbeitet, wobei der Schwerpunkt zahlreicher Studien auf der Rezeption der französischen klassischen Moderne während des Deutschen Kaiserreichs und der Weimarer Republik lag (vgl. *Kunstchronik* 55.2002.1, S. 15-27).

Angesichts des wachsenden Interesses an Rezeptions- und Transferprozessen ist es erstaunlich, daß die deutsch-französischen Kunstbeziehungen nach dem Zweiten Weltkrieg bislang kaum ins Blickfeld geraten sind, obwohl

es vielfältige Versuche von offizieller und privater Seite gab, diese wiederzubeleben. Gerade die künstlerischen Transfervorgänge aber wurden in historischen Studien zur Kultur- und Bildungspolitik der französischen Besatzung in Deutschland oder zur Kultur der jungen Bundesrepublik vernachlässigt. Auch in der Kunstgeschichte, die sich in den vergangenen Jahren intensiv mit der Nachkriegsmoderne beschäftigt hat, ist die Relevanz der französischen Kunst für die deutsche Kulturlandschaft der 50er und 60er Jahre nur unzureichend erkannt, wenn nicht geleugnet worden. Fragen nach der Rezeption der deutschen Moderne in Frankreich blieben ungestellt (vgl. den Forschungsüberblick von Martin Schieder, *Rayonnement culturel. Restauration et réception de la modernité française en Allemagne entre la fin de la guerre et Documenta I*, in: *Willi Baumeister et la France*, Ausst.kat. Musée d'Unterlinden, Colmar, Musée d'Art moderne, Saint-Étienne, Paris 1999, S. 205-230; ders., *Von Picasso bis Fautrier. Französische Malerei in Deutschland nach 1945*, in: *Frankreich-Jahrbuch 2001*, Opladen 2001, S. 207-225; s. außerdem *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, hrsg. von Gerda Breuer, Basel u. Frankfurt a. M. 1997; *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Ausst.kat. Museum am Ostwall, Dortmund; *Kunsthalle Emden*, hrsg. von Tayfun Belgin, Köln, 2. Aufl. 1998; *Kunst im Aufbruch*, Ausst.kat. Wilhelm Hack-Museum Ludwigshafen, hrsg. von Richard W. Gassen, Ostfildern 1998; Sigrid Ruby, »*Have we an American art?*« *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar 1999).

Den deutsch-französischen Kunst- und Kulturtransfer nach 1945 zu rekonstruieren und somit eine Forschungslücke in der Geschichte der Nachkriegskunst zu schließen, ist das Ziel des von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Projekts *Französische Kunst im Nachkriegs-*

deutschland – Deutsche Moderne in Frankreich nach 1945. Seit September 2001 ist es am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris unter der wiss. Leitung von Thomas W. Gaehtgens und Martin Schieder angesiedelt und arbeitet zusammen mit dem Kunsthistorischen Institut der FU Berlin. Weitere Mitarbeiterinnen sind Isabelle Ewig (Paris) und Ruth Langenberg (Berlin). Im Sinne der Transferforschung verbindet das Projekt kulturhistorische und diskursanalytische Ansätze. Zum einen ist beabsichtigt, die Kontakte zwischen Künstlern, Kritikern, Sammlern und Museumsleuten diesseits und jenseits des Rheins in ihrem historischen Kontext zu beleuchten und die Motive, das intellektuelle Milieu sowie das Verbindungsnetz der Vermittler zu erforschen. Zum anderen sollen die schriftlichen Quellen, die den künstlerischen Austausch und die kritische Beurteilung der Kunst des jeweils anderen Landes dokumentieren, mit Hilfe einer Datenbank erfaßt und im Hinblick auf ihre Argumentationsmuster ausgewertet werden. Als Materialgrundlage ziehen die Mitarbeiter des Projekts sowohl Kritiken der Tages- und Fachpresse, Katalogtexte und andere kunsthistorische Schriften als auch biographische Dokumente heran. Eine Auswahl von kommentierten Quellentexten soll bis zum Ende des insgesamt dreijährigen Forschungsvorhabens publiziert, die Datenbank über das Internet zugänglich gemacht werden.

Außerdem ist das Projekt bislang mit zwei Tagungen hervorgetreten. Unter dem Titel *France-Allemagne, 1945-1960. Les transferts artistiques et culturels* wurde am 2. März 2002 am Forum in Paris vorwiegend der bilaterale Transfer aus französischer Perspektive verhandelt. Der zweite Workshop, von dem hier die Rede sein soll, fand am 20. Juli am Kunsthistorischen Institut der FU statt und widmete sich dem Thema *KunstTransfer. Deutschland – Frankreich, 1945-1960*. Im Verlauf dieser Tagung kristallisierten sich trotz inhaltlich und methodisch heterogener

Vorträge vier Themenschwerpunkte heraus: erstens der eminente Stellenwert der Klassischen Moderne und zweitens die zentrale, aber umstrittene Bedeutung der abstrakten Malerei in der französischen und deutschen Kunstkritik der Nachkriegsära. Harriet Weber-Schäfer zeigte, daß die Klassische Moderne zwischen 1944 und 1946 in Frankreich weiterhin als Maßstab der künstlerischen Entwicklung angesehen wurde. Die Abstraktion hingegen habe man als Fremdkörper bewertet, der nicht der nationalen Tradition der *grande peinture* entsprach. Durch Weber-Schäfers direkten Vergleich zwischen der deutschen und der französischen Debatte um die abstrakte bzw. figurative Malerei wurde erstmals ersichtlich, daß Kritiker, Kunsthistoriker und Künstler wie Hans Sedlmayr, Franz Roh, Alexander Mitscherlich und Willi Baumeister sich mit ähnlichen Fragestellungen und Begriffen auseinandersetzen wie ihre Kollegen Georges Bazaine, Louis Hautecœur, Michel Seuphor und Auguste Herbin (vgl. die in der Publikation *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit*, hrsg. von Hans Gerhard Evers, Darmstadt 2. Aufl. 1951 gebündelten Positionen, die als eine Quelle des Vortrags dienten; sowie Harriet Weber-Schäfer, *Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach 1945*, Köln 2001). Hautecœur z. B. war davon überzeugt, daß die »Degradierung des Menschen« mit der Abstraktion einhergehe und vertrat damit eine ähnliche Meinung wie Sedlmayr. Demgegenüber begriffen Baumeister und Herbin die abstrakte Malerei als eine Kategorie des Geistigen und sahen den Menschen bzw. das göttliche Prinzip in ihr präsentiert. Im Streit um Abstraktion und Menschenbild, so das Fazit, wurden in beiden Ländern immer wieder Schlüsselbegriffe wie »Humanismus«, das »Geistige« und »Gesunde« herangezogen. Allerdings bliebe nach dieser begriffsgeschichtlichen Bestandsaufnahme zu prüfen, ob auch die semantische Aufladung der Bezeichnungen trotz der unter-

schiedlichen nationalen Traditionen in Philosophie, Kulturgeschichte und Kunsttheorie identisch war. Vor dem Hintergrund der Verwendung biologischer Termini durch die Nationalsozialisten etwa scheint es zweifelhaft, daß den in den Kunstgesprächen virulenten Kategorien »gesunde Kunst« oder »Hygiene« in Deutschland und Frankreich derselbe Sinn zugeordnet wurde.

Später als im Nachbarland setzte die Rezeption der zeitgenössischen abstrakten Malerei in Deutschland ein, wie Ruth Langenberg anhand ihrer exemplarischen Analyse der Zeitschrift *Das Kunstwerk* vorführte. In dem von Leopold Zahn und Woldemar Klein in Baden-Baden begründeten Periodikum habe die Klassische Moderne die Berichterstattung bis 1955 dominiert, was sich u. a. dadurch erkläre, daß die Ausstellungen der französischen Besatzungsmacht umfassend rezensiert wurden. Auf ihnen spielte die Malerei seit dem Impressionismus eine wichtige Rolle. Ungeachtet der Zäsur des Zweiten Weltkriegs und des von den Nationalsozialisten gestützten Vichy-Regimes sollten Meisterwerke von Manet, Renoir, Cézanne, Matisse und Picasso dem Publikum die ungebrochene Suprematie der französischen Kultur vor Augen führen (Stefan Zauner; zur Picasso-Rezeption vgl. Angela Schneider, »Picasso in uns selbst«, in: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Ausst.kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, hrsg. von Eckhart Gillen, Berlin 1997, S. 539–544). Auffällig ist die Kontinuität stereotyper Deutungsmuster, mit denen einige Autoren des *Kunstwerks* wie Zahn oder Anton Henze die Entwicklung moderner Kunst beschrieben. Wie im Deutschen Kaiserreich definierte man laut Langenberg die französische Malerei auch nach 1945 als »äußerlich«, »technisch«, »rational« und »ornamental«, während Adjektive wie »innerlich«, »expressiv« und »geistig« für die deutsche Kunst reserviert waren. Demnach bot die Auseinandersetzung mit der ästhetischen Ausdrucksweise der Franzosen in vielen

Fällen weiterhin die Gelegenheit, ein Gegenbild zu konstruieren, mit dessen Hilfe sich die eigene, nationale Kunstleistung klassifizieren bzw. aufwerten ließ. Die französische Kunst diente wie schon im späteren 19. Jh. einmal mehr als Instrument, die deutsche Identität zu stärken. Ein Wandel in der Berichterstattung des *Kunstwerks* vollzog sich, als das Interesse für die zeitgenössische Kunst und Kunsttheorie zunahm. Die in der Betrachtung der klassischen Moderne vorherrschenden nationalen Zuschreibungen wichen, so Langenberg, einer Auffassung, die das *Informel* als internationale Bewegung ansah und weder ihren deutschen noch ihren französischen Vertretern den Vorzug gab. Die Gründe für diese veränderte Sichtweise in der Kunstbeurteilung seien noch zu erforschen. Sinnvoll wäre es zudem, sich bei der genaueren Analyse auch anderer Kunstzeitschriften methodisch von der Kommunikationswissenschaft leiten zu lassen (vgl. Andreas Strobl, Vielgescholten, gern benutzt und doch kaum bekannt: Zum Stand der Erforschung der deutschen Kunstkritik, in: *Kunstchronik*, 51.1998.8, S. 389-401, S. 393). Empirische Daten zur Auflage, Hinweise auf die Verbreitung und Resonanz eines Periodikums, die Auswertung der Abbildungen im Verhältnis zum Text könnten ebenfalls zu einem besseren Verständnis der deutschen Kunstpublizistik und ihres Blicks auf Frankreich in der Nachkriegszeit beitragen.

Auf einen dritten, bislang wenig beachteten Aspekt des deutsch-französischen Transfers kamen Philip Gutbrod und Isabelle Ewig zu sprechen, indem sie die (De-)Konstruktion von Künstlermythen ins Zentrum ihrer Vorträge stellten. Durch die Analyse französischer Kritiken gelang es Gutbrod, den von Werner Haftmann genährten Mythos des erfolglosen und verkannten Wols zu entkräften. Bald nach Kriegsende finden sich in Pariser Zeitschriften enthusiastische Artikel zum Künstler, die ihn als »Vater« des *Informel* feierten. Georges Mathieu z. B. schrieb: »Il vient d'anéantir non seulement Picasso,

Kandinsky, Klee, Kirchner en les dépassant en nouveauté, en violence, en raffinement mais [...] Wols vient de tourner une page. [...] Après Wols, tout est à refaire« (Georges Mathieu, *Au-delà du tachisme*, Paris 1963, S. 35). Bereits 1945 fand Wols in René Drouin einen engagierten Galeristen, und 1946 erwarb der französische Staat für das Musée d'Art moderne eine seiner Arbeiten. Der Künstler traf also bereits zu Lebzeiten auf eine bemerkenswerte Anerkennung seitens französischer Kritiker, Galeristen und Sammler. Überzeugend sprach sich auch Ewig gegen eine in der aktuellen Kunstgeschichtsschreibung nach wie vor verbreitete Legende aus, nämlich daß Jean Dubuffet die *Art brut* ohne Kenntnis des Œuvres von Paul Klee entwickelt habe. Dubuffet selbst bekundete, von Klee erst 1944 Notiz genommen zu haben, womit er den Anspruch erhob, eine eigene, vom kulturellen Kontext unabhängige Bildsprache erfunden zu haben. Wie Ewig jedoch zeigen konnte, unterhielt er bereits seit den frühen 20er Jahren Kontakte zu René Crevel, Georges Limbour und André Masson, denen Klees Schriften und Werke wohlbekannt waren. Auch die auffälligen Parallelen in der Haltung beider Maler gegenüber dem Betrachter, der Kunst von Geisteskranken und Kindern legten nahe, so Ewig, daß Dubuffet entgegen seinen Äußerungen Klee frühzeitig rezipiert hat.

Der vierte und letzte Schwerpunkt der Tagung lag auf der Rekonstruktion der Viten, Aktivitäten und Netzwerke bislang kaum bekannter »Grenzgänger«. So stellte Schieder den Autor und privaten Ausstellungsmacher Édouard Jaguer aus Paris vor. Für das erste Künstlerlexikon der Nachkriegsmoderne, das Robert Lebel 1953 unter dem Titel *Premier bilan de l'art actuel 1937-1953* herausgab, steuerte Jaguer einen bemerkenswerten Beitrag zur deutschen Gegenwartskunst bei. Sein Text besticht durch ein analytisches Geschichtsverständnis, breite Kenntnisse der internationalen Kunst und eine in jener Zeit außergewöhnlich vorbehaltlose Einstellung gegenüber den

jüngsten Entwicklungen der deutschen Malerei, wie sie von Carl Buchheister, K. O. Götz, Otto Greis und Bernard Schultze vorangetrieben wurden. Außerdem zeigte der Galerist Klaus Franck in Frankfurt auf Jaguers Initiative bereits im Juli 1951 mit Henri Goetz, Matta, Riopelle und Serpan erstmalig in Deutschland namhafte Repräsentanten der antiformalistischen Malerei. Die Ausstellung war für Frankfurter Künstler wie Götz oder Schultze eine wichtige Bestätigung, sich der gestischen Malweise zuzuwenden. 1954 sorgte Jaguer dafür, daß u. a. Vertreter der *Quadrige* im Studio Facchetti ausstellen konnten, womit er den Weg zur Anerkennung des deutschen *Informel* in Paris ebnete. Wie Schieder betonte, hätte es die positive Resonanz, auf die diese Künstler bald auch in Deutschland stießen, ohne den Erfolg in Paris und die Impulse Jaguers kaum gegeben. Allein hierin zeigt sich, daß die Seinstadt ihre Bedeutung als europäisches Kunstzentrum nach 1945 zunächst keinesfalls einbüßte, sondern trotz Krieg und deutscher Besatzungszeit eine nach wie vor magnetische Wirkung auf Künstler ausübte und kunstkritische Wertmaßstäbe vorgab.

In seiner Gesamtheit hat das Kolloquium die Komplexität der künstlerischen Transferprozesse nach 1945 kenntlich gemacht und verschiedene Perspektiven für das große Forschungsfeld skizzieren können. Wie die Porträts der Kunstvermittler Jaguer, Rodolphe Stadler und Wilhelm Wessel (Christoph Zuschlag) sowie Michel Tapié (Sigrid Ruby) verdeutlichten, steht die Erforschung des deutsch-französischen Beziehungsgeflechts und seiner Träger noch am Anfang. Erst mit Hilfe weiterer Einzelstudien, die z. B. die Kontakte und Aktivitäten von Galeristen, Museumsleuten oder Kritikern wie Klaus Franck, Kurt Martin, Will Grohmann, René Drouin, Léon Degand, Jean Cassou oder Michel Seuphor beleuchten, kann es gelingen, die bilateralen Kunstbeziehungen umfassender zu

rekonstruieren und auf ihre Bedeutung für die Kunst und Kunsttheorie der Nachkriegszeit hin zu befragen. Als produktiv erwiesen sich die Ansätze der Tagung, die in der Kunstgeschichte fortgeschriebenen Künstlerlegenden aufzulösen und einen kritischen Einblick in die diskursiven Mechanismen der Kanonbildung zu gewähren, indem nationale Forschungsperspektiven aufgebrochen wurden. Schließlich bilden die vorgetragenen Analysen von Zeitschriften wie *Das Kunstwerk* oder *Art d'aujourd'hui* (Beate Eickhoff) den Auftakt zu einer systematischen Auseinandersetzung mit der Kunstkritik und -publizistik nach 1945. Sie können als erste Schritte zu einer grundlegenden Untersuchung der weit verbreiteten, vom jeweils nationalen Kontext abhängigen Deutungsmuster gelten, mit denen Deutsche und Franzosen die Kunst ihres Nachbarlandes betrachtet haben. Textkritische Studien wie diese ermöglichen es, an die traditionsreiche Geschichte der deutsch-französischen Kunstbeziehungen anzuknüpfen, ohne die eine Diskussion der Nachkriegsmoderne isoliert und unverständlich bliebe.

Das Forschungsprojekt und die Arbeiten, die in seinem Umfeld entstehen, versprechen nicht nur einen tieferen Einblick in die Geschichte des Kunsttransfers seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis zur *documenta II* von 1959. Vielmehr ist zu erwarten, daß unser Bild von der Kunst dieses Zeitraums in vielen Punkten präzisiert wird. So zeichnet sich bereits ab, daß die Auffassung, der amerikanische abstrakte Expressionismus habe die deutsche Nachkriegskunstlandschaft dominiert, einer kritischen Revision zu unterziehen ist. Auch die Annahme, die Abstraktion sei mit dem Aufbruch in ein neues Zeitalter gleichzusetzen, wird zu überprüfen sein. Gerade die länderübergreifende Sicht und der vergleichende Umgang mit dem Quellenmaterial werden es dem Projekt erlauben, einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Nachkriegskunstgeschichte zu leisten.

Andrea Meyer