

»Das Deutschland von Willi Brandt und Rudi Dutschke« und die französische Kritik. Das Sonderheft Deutschland der *Chroniques de l'art vivant*, 1970¹

»Wenn man [...] seriöse Artikel oder Studien zur zeitgenössischen Kunst möchte, muss man in amerikanischen, englischen oder deutschen Zeitschriften suchen«,² so Jean Clair 1968 in *La Nouvelle revue française*. In der Tat zählen die im selben Jahr von dem Sammler und Kunsthändler Aimé Maeght gegründeten und ab 1969 von Jean Clair herausgegebenen *Chroniques de l'art vivant* bis zu ihrer letzten Ausgabe 1975 zu den profiliertesten Zeitschriften über das internationale zeitgenössische Kunstschaffen. Schon 1970 wird hier der Wandel im »Deutschland von Willi Brandt und Rudi Dutschke«³ erspürt: »[...] von allen Ländern Europas ist wohl Deutschland künftig das mit der intensivsten künstlerischen Tätigkeit, dem bedeutendsten Kunstmarkt und letztlich auch dem am meisten interessierten Publikum.«⁴ Diese Äußerungen stammen aus einem »Sonderheft Deutschland«, das ein Fazit über die Entwicklungen der deutschen Kunstszene seit den 1960er-Jahren zieht. Doch die in dieser Ausgabe vorgeschlagene Definition Deutschlands und der »deutschen Kunst« wirft durchaus auch Fragen auf. Zunächst suggeriert das Vorwort des Herausgebers eine Gleichsetzung »Deutschlands« mit der BRD »von Willi Brandt und Rudi Dutschke«. Dies ist insofern wenig erstaunlich, als die DDR in Frankreich sowohl in Bezug auf den politischen als auch auf den künstlerischen Austausch nicht als legitim anerkannt und während ihrer gesamten Existenz als das »andere Deutschland« betrachtet wird.⁵ Die DDR ist in diesem Heft entsprechend nur am Rande mit dem Artikel »Trois oubliés«⁶ vertreten. Das Heft zeichnet sich jedoch vor allem dadurch aus, dass es die zeitgenössische »deutsche Kunst« unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen und kulturellen Identität eines geteilten Landes analysiert. Indem die Zeitschrift untersucht, wie die Künstler das geteilte Nationalgefühl verkörpern, widmet sie sich einem zentralen Aspekt des zeitgenössischen Deutschland. Die Antworten auf diese Fragen reflektieren indes noch die Ansätze einer auf nationalen, ja nationalistischen Gegensätzen beruhenden Kunstgeschichte.⁷

In diesem Beitrag soll untersucht werden, welches Bild die Zeitschrift von einer deutschen Nation entwirft, die aufgrund ihrer Teilung, dem dadurch erzwungenen Neubeginn und aufgrund ihres Ringens um Identität als Vorbild für Frankreich fungieren könnte. Wir untersuchen die Hypothese, dass Ostdeutschland zwar nach

wie vor einen blinden Fleck in der Definition »Deutschlands« darstellt, indirekt jedoch den Diskurs dieses Sonderheftes strukturiert. Damit die Zeitschrift nicht im Lichte des heutigen Urteils Jean Clairs über das betreffende Jahrzehnt erscheint, sei daran erinnert, dass der Kunsthistoriker, anders als in den 1980er-Jahren, damals noch nicht als jener Widersacher der Avantgarden hervorgetreten war, der in den 1990er-Jahren den »Streit der zeitgenössischen Kunst« anfachte⁸ und sich in der liberalen Presse als Mitglied der Académie française zu Wort meldete.⁹ 2012 präsentiert Jean Clair in *Le temps des avant-gardes*, einem Sammelband mit vornehmlich in den 1970er-Jahren für die *Chroniques de l'art vivant* verfassten Texten, das Korpus mit der entsprechenden Distanz: »War ich frei zu schreiben, was ich wollte? Ist man jemals frei? Oder aber getrieben, mitgerissen und überwältigt von einem Tumult, der auch allen Verrücktheiten und Schwindeleien dieses Jahrzehnt zugrunde lag?« Und weiter: »Mit der Zeit stand ich dieser rasch institutionalisierten, von den Vereinigten Staaten aufgezwungenen Avantgarde skeptisch, ja bald geradezu feindlich gegenüber, die verkauft und beworben wurde, bis sie nur noch ein Markenzeichen, ein Label war [...]«. ¹⁰ Dabei ist Jean Clair zu Beginn der 1970er-Jahre ein prägender Akteur der zeitgenössischen Kunst in Frankreich. Obwohl er von manchen als »Kumpane der Galerie Maeght«¹¹ verunglimpft wird, tritt er für Christian Boltanski, Daniel Buren, Sarkis, Jean Le Gac oder Claude Viallat ein.¹² Neben seiner Tätigkeit als Kunstkritiker ist er als Kurator und Ausstellungsmacher tätig; er ist am Veranstaltungskonzept der Biennale in Paris oder der Schau *Douze ans d'art contemporain en France* beteiligt, wo er sich zusammen mit Maurice Eschaspasse, Serge Lemoine u. a. der aktuellen Kunst annimmt.¹³ In seinem Diskurs über Deutschland zeichnen sich jedoch bereits die ästhetischen und politischen Probleme ab, die im Keim die in *Le Temps des avant-gardes* thematisierte ideologische und ästhetische »Krise« des Kunsthistorikers enthalten und die nicht zuletzt 1975 zum Ende der Zeitschrift beitragen sollten. Schon 1970 tritt Jean Clair als Verfasser zweier polemischer Beiträge hervor, »Brève défense de l'art français 1945–1968. Espace et création en Europe et en Amérique« und »La Grande misère de l'art contemporain en France«. ¹⁴ Nicht zuletzt sei daran erinnert, dass Jean Clair, 1940 in Pantin geboren, Deutschland nicht auf persönliche Weise verbunden ist.¹⁵

INTERNATIONALISMUS DER KUNSTPRESSE IN FRANKREICH 1960–1970

In den Jahren von 1960 bis etwa 1970 zählt Jean Clair zu einer neuen Generation von Kuratoren wie Suzanne Pagé oder Pierre Gaudibert und Kunstkritikern wie Catherine Millet oder François Pluchart, die Position gegen die französische Kunstszene beziehen: Diese bade »noch in den leicht verwelkten und verkümmerten Feinheiten der École de Paris und einer abstrakten Landschaftsauffassung.«¹⁶ Während sich die Kuratoren für neue Einrichtungen wie die Abteilung für zeitgenössische Kunst (ARC) am Musée d'art moderne de la Ville de Paris engagieren, äußern sich die Kritiker in der Kunstpresse, dem wichtigsten Instrument für die Verbreitung internationaler Ideen und Tendenzen in der Nachfolge der historischen Avantgarden. Diese neuen Zeitschriften entsprechen der allgemeinen Beliebtheit von

Periodika während der Regierungszeit Georges Pompidous, als die Massenkultur in Frankreich einen Aufschwung ohne gleichen erlebt.¹⁷

Anders als die in den 1950er-Jahren gegründeten Zeitschriften, die wie *Cimaises* (1952) der Lyrischen Abstraktion die Treue halten, bringen die neuen Periodika zur zeitgenössischen Kunst, *Art Press*, *Opus International*, *Robho* oder *ArTitudes*,¹⁸ diese Stabilität ins Wanken.¹⁹ Sie fordern eine internationalistische Position, ein klares Bekenntnis zu einer lebendigen Kunst und eine interdisziplinäre Öffnung. Die *Chroniques de l'art vivant* verorten darüber hinaus die Reflexion der Bildenden Künste sowie von Architektur, Theater, Literatur, Tanz oder Musik in den Geisteswissenschaften. Es gilt nicht nur zu informieren, sondern auch die zeitgenössische Kunst in Frankreich in einen überzeugenden Diskurs einzubinden, um ihre Einzigartigkeit im internationalen Kontext neu zu definieren. Mit Paris konkurriert damals vor allem New York, seitdem der Amerikaner Robert Rauschenberg bei der Biennale in Venedig 1964 Frankreich den Großen Preis für Malerei »weggenommen« hat.²⁰ Von dieser neuen, künftig als etablierte Tatsache geltenden Geopolitik der Kunst spiegeln die *Chroniques de l'art vivant* zwei Aspekte wider: einmal die Vervielfachung der Kunstzentren – die Zeitschrift widmet sich neben Deutschland auch den Vereinigten Staaten, der UdSSR, Spanien oder Italien²¹ – zum anderen den spektakulären Aufschwung der BRD in den 1960er-Jahren. Außer durch das hier analysierte Sonderheft zeichnen sich die *Chroniques de l'art vivant* vor allem durch das Interesse aus, das sie schon 1971 – also ein Jahr vor der documenta 5 unter der Leitung von Harald Szeemann, die immer noch als wichtigste Schau in der documenta-Geschichte gilt – der Kunst in Deutschland entgegenbringen.²² Zum Vergleich sollte etwa die vor allem auf die Vereinigten Staaten fokussierte Zeitschrift *Art Press* erst 1980 einen Schwerpunkt zu Deutschland bringen. *Opus international*, ein weiteres, langlebiges Periodikum zur zeitgenössischen Kunst, widmet sich deutschen Künstlern mit substantiellen Beiträgen erstmals 1978 in einer Ausgabe mit dem Titel »Les Rendez-vous manqués«.²³

Während ihres gesamten Bestehens (1968–1975) beleuchten die *Chroniques de l'art vivant* das aktuelle Kunstschaffen in der Bundesrepublik Deutschland. In der Nachfolge einer französischen Kunstkritik, die schon in den 1930er-Jahren die deutschen Museen als vorbildhaft beurteilte,²⁴ verfolgt die Zeitschrift mit besonderer Aufmerksamkeit die öffentlichen und privaten Einrichtungen in Deutschland. Die *Chroniques de l'art vivant* berichten außerdem regelmäßig über Ausstellungen französischer Künstler in Deutschland. Doch die Sonderstellung dieser Zeitschrift innerhalb der französischen Kunstkritik besteht in der Tatsache, dass sie auch den deutschen Künstlern zu Sichtbarkeit verhilft.²⁵ Joseph Beuys wird zum Beispiel bereits 1969 ein Artikel gewidmet, und auch seine erste Ausstellung in Frankreich, 1974 in der Galerie Bama, findet Erwähnung. Die Persönlichkeit der Kunstkritikerin Irmeline Lebeer, nach eigener Aussage »Deutsche und studierte Völkerrechtlerin, was [ihr] sehr selbstbewusst über Kunst zu sprechen erlaubt«,²⁶ spielt dabei eine entscheidende Rolle. Die Zeitschrift verdankt ihr die meisten Hintergrundartikel zu deutschen Künstlern.²⁷ Darüber hinaus pflegt sie im Kontext der Zeitschrift

einen eingehenden Dialog mit Deutschland, indem sie für die Zeitung diverse Interviews mit Künstlern und Akteuren der Kunstwelt führt.²⁸ Ihr Interesse richtet sich vor allem auf Fluxus, Performance- oder Konzeptkunst. Obwohl sie dem Redaktionskomitee des »Sonderhefts Deutschland« angehört, verfasst sie in dieser Ausgabe selbst keinen Artikel. Erst ab Dezember 1970, also ab der Nachfolgenummer, erscheinen erste Texte aus ihrer Feder in der Zeitschrift. Ihre Mitarbeit verändert nachhaltig die Sicht auf die deutsche Kunst, indem sie sich insbesondere von der Identitätsproblematik des hier analysierten Sonderhefts distanziert. Ab den 1980er-Jahren schreibt Irmeline Lebeer auch für andere Zeitschriften zur zeitgenössischen Kunst, darunter für *Art Press* oder die *Cahiers du Musée national d'Art moderne*.²⁹

Jean Clair wiederum kennt 1970 von Deutschland im Wesentlichen das, was Ausstellungen in Frankreich – in erster Linie die Biennale in Paris, wo die BRD seit dem Anfangsjahr 1959 vertreten ist – davon zeigen. Vermutlich ist ihm die Arbeit des Künstlers und Ausstellungskurators Thomas Grochowiak vertraut, der nach 1965 zeigen wollte, dass sich die gegenständliche Malerei in der BRD inzwischen von der um 1960 noch vorherrschenden Abstraktion emanzipiert hatte und von einer neuen, international gut vernetzten und selbstbewussten Künstlergeneration vertreten wurde. Parallel zu der Arbeit an dem Sonderheft ist Jean Clair mit der siebten Biennale in Paris 1971 befasst, wo er zusammen mit Daniel Abadie die Abteilung Hyperrealismus betreut.³⁰ Angesichts der wichtigen Beiträge der deutschen Künstler zu dieser Veranstaltung erscheint das Sonderheft zu Deutschland als Auftakt einer Dokumentation der zeitgenössischen deutschen Kunst in einem Kontext, den die von Fotografie und Kino inspirierten amerikanischen und europäischen Strömungen wie Hyperrealismus oder Figuration Narrative dominieren.

DIE FRANZÖSISCHE PERSPEKTIVE AUF DIE KUNST DER BRD IM JAHR 1970

Mit der Formulierung »Das Deutschland von Willi Brandt und Rudi Dutschke« – dem Bezug auf den von 1969–1974 amtierenden Bundeskanzler und den berühmtesten Aktivisten der westdeutschen Studentenbewegung – stellt das Herausgeberwort des »Sonderhefts Deutschland« der *Chroniques de l'art vivant*³¹ die Tatsache heraus, dass die BRD im Laufe der 1960er-Jahre tiefgreifende gesellschaftliche Umbrüche erlebt hatte, bei denen die Künstler nicht nur Zeugen, sondern auch Protagonisten waren. Während West-Berlin vorerst nur eine Enklave in der DDR bildet, avanciert westlich des Eisernen Vorhangs Düsseldorf zur eigentlichen Kunsthauptstadt Deutschlands. Neben den Avantgarde-Galerien von Alfred Schmela oder Konrad Fischer und wichtigen Wegbereitern für die Erneuerung des Museums wie Werner Schmalenbach sowie einer Kunstakademie, an der Persönlichkeiten wie Joseph Beuys unterrichteten, zieht Düsseldorf auch Fotografen wie Bernd und Hilla Becher oder die Maler Gerhard Richter, Markus Lüpertz und Sigmar Polke an, die eine ihrer Meinung nach inzwischen allzu konventionelle informelle Abstraktion hinterfragen. Ab den 1960er-Jahren kommen anlässlich von Veranstaltungen wie *Prospekt*, wo die Franzosen Jean-Pierre Raynaud und Daniel Buren mit als

erste ausstellen,³² auch internationale Künstler in die Stadt; Daniel Spoerri und Robert Filliou verbringen über Jahre hinweg regelmäßige Aufenthalte dort.³³ Auch Kassel genießt infolge des zehnjährigen Bestehens der documenta internationales Ansehen, insbesondere als Ort für die Verbreitung der amerikanischen Kunst in Europa. In Düsseldorf wird die Verbindung zu New York im Übrigen von Konrad Fischer hergestellt. An der Wende zu den 1970er-Jahren ist die BRD demnach in der Tat alles andere als eine Randzone Frankreichs. Wie also sieht die Zeitschrift diese Erneuerung der westdeutschen Kunstszene?

Das »Sonderheft Deutschland« der *Chroniques de l'art vivant* zieht ein Fazit des aktuellen Kunstschaffens jenseits des Rheins ab ca. 1960.³⁴ Die Bildenden Künste spielen eine wichtige Rolle in dieser Ausgabe, die sich durch die Vielfalt französischer wie deutscher Beiträge auszeichnet. Jean Clair zeichnet nur für das Vorwort verantwortlich und überlässt den französischen Kritikern die Wahl ihrer Themen: Dazu zählen die bereits auf der Biennale in Paris vertretene Künstlergruppe ZERO oder der auf die Neue Sachlichkeit bezogene zeitgenössische Realismus.³⁵ Die französischen Kritiker konzentrieren sich außerdem auf die Analyse der Institutionen und des Kunstmarkts in Deutschland: Catherine Millet, die damals ihre ersten Schritte als Kunstkritikerin machte, verfasst einen Beitrag über den »Kunstmarkt de Cologne«; Nathalie Aubergé schreibt einen Kommentar über das »Musée Haus Lange à Krefeld«.³⁶ Komplexere Problematiken fallen eher in den Aufgabenbereich deutscher Kritiker. So wird die Zeitschrift zu einer Bühne für die Verteidiger und Widersacher von Joseph Beuys, der in Deutschland zunehmend umstritten ist,³⁷ und die Frage der künstlerischen Beziehungen zwischen den beiden Teilen Deutschlands wird schließlich von dem Schriftsteller und Kunstkritiker Dieter Hoffmann erörtert.³⁸ Mithin zeugt das Sonderheft von einer zugleich kundigen und ausgesprochen selektiven Sicht auf das zeitgenössische Kunstschaffen in der BRD. Besonders verdienstvoll ist dabei die im französischen Kontext einmalige Perspektive, sich für die deutschen Künstler als solche zu interessieren und nicht nur für die internationale Kunstszene in Deutschland. Dieser Aspekt kontrastiert mit der Rezeption der deutschen Kunst in Frankreich zu Beginn der 1970er-Jahre und stellt einen Neuanfang innerhalb der Geschichte der Kunstkritik dar. Tatsächlich liegt die Tatsache, dass sich die französischen Kunstkritiker schwertun, das zeitgenössische Kunstschaffen in Deutschland in seiner Einmaligkeit zu würdigen, in der Geschichte der künstlerischen Beziehungen zwischen beiden Ländern seit dem 19. Jahrhundert begründet.³⁹

Das Loblied der deutschen Museen zu singen und sie Frankreich als Vorbilder institutioneller Dynamik zu empfehlen, verankert den Diskurs der Zeitschrift fest in der Geschichte der französischen Kunstkritik des 20. Jahrhunderts.⁴⁰ In seinem Vorwort versucht sich Jean Clair an einer systematischen Gegenüberstellung der französischen und deutschen Kunstszene: Punkt für Punkt setzt er ein alterndes, erstarrtes und vor allem innerhalb seiner öffentlichen Einrichtungen der zeitgenössischen Kunst feindlich gesonnenes Frankreich in Kontrast zu einer jungen, innovativen Bundesrepublik:

»[...] dort, wo der französische Kurator als Beamter in einem Dickicht aus Verboten und Hierarchien gefangen ist, die jede Initiative im Keim ersticken, hat es sich sein deutscher Kollege zur Gewohnheit gemacht, den Kontakt mit der Kunst seiner Zeit und den zeitgenössischen Künstlern zu suchen, ja, für sie einzutreten.«⁴¹

In seinem ausführlich dokumentierten Fazit ergibt sich allein aus dem Vergleich zwischen Frankreich und Deutschland eine offene Kritik an den französischen Institutionen, die Jean Clair bereits 1968 in »La grande misère de l'art contemporain en France«⁴² im Visier hatte. Der Kritiker übergeht hier sowohl das ARC als auch das von François Mathey geleitete Musée des Arts Décoratifs, die er gleichwohl kennt und die sich für die Anerkennung der Gegenwartskunst in Frankreich einsetzen. Sein Loblied auf Deutschland ist letztlich ein Pamphlet gegen Paris.

DEUTSCHE TEILUNG, »STUNDE NULL«, DEUTSCHHEIT

Unseres Wissens stellt das Sonderheft der *Chroniques de l'art vivant* als einzige französische Kunstzeitschrift eine Verbindung zwischen dem zeitgenössischen deutschen Kunstschaffen und der deutschen Teilung her. In seinem Beitrag »Un réalisme spécifique« erkennt Pierre Léonard ein eher ontologisches denn politisches deutsches »Schisma«, das sich auf »das Wesen und die Person der Deutschen« auswirke: »[...] was Deutschland angeht, ist es ein Leichtes, die Ursprünge dieses Schismas ausfindig zu machen, das sich aus den Folgen des Krieges, insbesondere der Teilung des Landes, ergibt.«⁴³ Pierre Léonard betont, dass die Teilung bis dato in der französischen Wahrnehmung des zeitgenössischen Deutschlands ein blinder Punkt geblieben sei:

»Vermutlich haben wir diesseits des Rheins nur einen unzureichenden Eindruck von dem Zustand der Spannung, den diese Teilung, diese von der deutschen Seele und dem deutschen Körper als widernatürlich empfundene Trennung, bei den jungen deutschen Generationen ausgelöst und wachgehalten hat.«⁴⁴

Ihm zufolge erkläre sich gar die Besonderheit der Künstlergeneration der Jahre um 1960 aus dieser Teilung: Die Künstler wollten künftig vor allem zeigen, »inwiefern die deutsche Besonderheit [...] unteilbar und unantastbar«⁴⁵ bleibe. Außerdem zeigt auch Jean Clair, dass das Streben nach einer kulturellen Identität im geteilten Deutschland als Antrieb für die künstlerische Kreativität fungiert:

»Das Kunstschaffen in Deutschland scheint mit dem Bedürfnis nach einer Neudefinition der kulturellen Identität auf diese körperlich erfahrene Teilung, auf jenes schizophrene Bewusstsein seines Schicksals reagiert zu haben.«⁴⁶

Eben aufgrund dieser Teilung hätten die westdeutschen Künstler nach Jean Clair Anfang der 1960er-Jahre vom »Fehlen aller möglichen Fesseln, Vorurteile und etablierten Dogmen« profitiert und sich »beflügelt auf dieses Neuland gestürzt.« Mit seiner weiteren Argumentation geht Jean Clair von der These einer heilsamen *tabula rasa* aus: »Die zeitgenössischen Künstler (wie im Übrigen auch die Ökonomen, die Architekten u. a.) haben in Deutschland das erstaunliche Glück (?) gehabt, wieder bei null anfangen zu können.«⁴⁷

Dabei lässt Jean Clair, der mehrere Jahre in den Vereinigten Staaten verbracht hat, schon in den ersten Zeilen seines Vorworts erkennen, dass sein Blick auf Deutschland von seiner persönlichen Erfahrung der amerikanischen, nicht der deutschen Kunstszene beeinflusst ist: »Diese Relativierung [der Stellung Frankreichs im internationalen Kontext] wird auch durch die geografische Entfernung ermöglicht: Von New York aus betrachtet, erscheint so manche Pariser Avantgarde-Veranstaltung schnell wieder in der richtigen Optik. Daher das Bedürfnis, manchmal Abstand zu gewinnen.«⁴⁸ Jean Clair beurteilt die deutsche Situation anhand des amerikanischen Kontextes, wenn er die berühmte Kunstkritikerin Barbara Rose zitiert:

»Barbara Rose sieht das eigentliche Entstehen einer ursprünglichen amerikanischen Kunst in der politischen und wirtschaftlichen Weltwirtschaftskrise angelegt, die ein verstärktes Bedürfnis nach einer Neubestimmung der kulturellen Identität der Nation bewirkte [...]. Diese Analyse ließe sich bestimmt auch auf Deutschland und seine Situation als körperlich geteiltes Land anwenden.«⁴⁹

Um den Identitätsbegriff im geteilten Deutschland zu problematisieren, bezieht Jean Clair sich also auf die amerikanische Geschichtsschreibung. Dabei nimmt er durchaus einen Anachronismus in Kauf, wenn er das Deutschland der 1960er-Jahre mit Bezug auf die amerikanische Kunstgeschichte der Jahre 1930–1940 analysiert, wo der Begriff der »tabula rasa« in einem optimistischen, die Grundfesten der amerikanischen Nation konstituierenden Sinn verwendet wird.⁵⁰ Die Identität einer geteilten Nation wird demnach unter der Schablone einer längst vergangenen »tabula rasa« betrachtet, als hätte es das Deutschland der 1950er-Jahre nie gegeben.

Der als zeitlose Größe präsentierte Identitätsbegriff wird in Jean Clairs Vorwort sofort auf die »Deutschheit« und die evolutionistische These vom deutschen »Schicksal« bezogen: »So entstand in den Jahren ab 1960 eine ganze Strömung der deutschen Kunst aus dem Bedürfnis heraus, ihre Besonderheit, ihren nationalen, ja nationalistischen Charakter und ihre ungreifbare ›Deutschheit‹ zu erfassen.« Deutschheit und Nationalismus werden als positive, erneut für die Schlussfolgerung bemühte Konzepte dargestellt: »Öffnung und gleichzeitig Suche nach den Wurzeln: Die zeitgenössische deutsche Kunst ist paradoxerweise die nationalistischste und internationalistischste überhaupt.«⁵¹ Natürlich ist die Verwendung von Begriffen wie »Deutschheit« und »Nationalismus« in Bezug auf ein Land, dessen nationale Werte von der Nazi-Ideologie pervertiert wurden, mehr als heikel. Sie meinen hier die Fähigkeit, eine authentische, weil auf einer nationalen Tradition aufbauende Kunst zu schaffen. Jean Clair setzt sich zwar mit der kulturellen Identität der Deutschen auseinander, tut dies aber Anfang der 1970er-Jahre mit Begrifflichkeiten, die den essentialistischen und nationalistischen Diskursen des 19. Jahrhunderts entlehnt sind; im Gefolge der deutsch-französischen Konflikte hatten sie in Frankreich in den 1950er-Jahren vor allem mit dem Kunsthistoriker Pierre Francastel einen neuen Aufschwung erlebt.⁵²

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

Obwohl die deutsche Teilung von Jean Clair als »schizophren« und von Pierre Lénard als »widernatürlich« für die Deutschen dargestellt wird, übergehen die französischen Kritiker die Kunst der DDR. In einem Artikel, der die Werdegänge west- und ostdeutscher Künstler nachverfolgt, hinterfragt Dieter Hoffmann seinerseits das Fortbestehen einer deutschen Identität jenseits des Eisernen Vorhangs.⁵³ Dabei entsteht der Eindruck, dass sich eine solche Annäherung zwangsläufig auf drei »Vergessene« der Kunstgeschichte berufen müsse: Max Ackermann und Reinhold Ewald in der BRD sowie Albert Wiegand in der DDR. Die drei achtzigjährigen Künstler sind in der Avantgardebewegung der 1920er-Jahre verwurzelt, als sie ihre ersten Erfolge hatten: Der Verfasser erinnert daran, dass Franz Ackermann 1928 zusammen mit »Kandinsky und Georges [sic] Grosz« ausgestellt hatte. Alle drei stehen für die deutsche Kunstgeschichte vor der Nazizeit und werden mit einer Moderne assoziiert, an die die BRD nach 1945 wieder anzuknüpfen versuchte.

Der Maler Albert Wiegand erscheint als Randfigur aus einer anderen Zeit: »Dieser Mann aus einer Honoratiorenfamilie arbeitete als Hausangestellter, später als Schwerarbeiter in einem Wasserkraftwerk und sogar als Laternenanzünder.«⁵⁴ Die Marginalität garantiert die Autonomie des Künstlers. Die Authentizität seines Werks spiegelt sich in experimentellen Collagen, ein Medium, das nach Ansicht des Westens oft am besten von der Existenz einer modernen künstlerischen Praxis in der DDR zeugt:⁵⁵ Mithilfe dieses Mediums »verfuhr er freier (freier in Bezug auf den Bildgegenstand).«⁵⁶ Dieter Hoffmann stellt Albert Wiegand folglich als einen der »offiziellen Staatskunst« entkommenden DDR-Künstler dar. Von diesem Beispiel ausgehend, versucht er dem Leser nahezu legen, dass es in der DDR durchaus eine andere, eine moderne Kunst gebe, zu der die BRD keinen Zugang habe: »Dass die offizielle Staatskunst von drüben verkannt wird, ist verständlich; aber zu glauben, dass es nichts anderes geben kann, scheint absurd, und sei es vom Standpunkt der Wahrscheinlichkeitsrechnung aus.«⁵⁷ Diese Bemerkung von Seiten eines deutschen Kunstkritikers, der 1957 selbst aus der DDR in die Bundesrepublik geflohen war und dort Artikel über die ungegenständlichen Arbeiten ostdeutscher Künstler verfasste, ist durchaus überraschend und sicher nicht frei von Ironie, was das mangelnde Interesse der französischen Leser an der ostdeutschen Kunst betrifft.⁵⁸ Außerdem hält er der aktuellen, offiziellen und unterwürfigen Kunst die historisch in der Moderne vor dem Nationalsozialismus und Sozialismus verwurzelte Kunst entgegen – als freie, weil anachronistische Kunst. Dieser Diskurs, der die Besonderheit des Kunstsystems in der DDR leugnet, ist damals vorherrschend und sollte sich selbst noch im »Bilderstreit« nach der Wiedervereinigung erhalten.⁵⁹ Statt die Hypothese einer Durchlässigkeit in Bezug auf die künstlerischen Praktiken und den Austausch zwischen beiden Teilen Deutschlands aufzustellen, wertet der Autor die Isolierung des Künstlers Albert Wiegand als Beweis für die Authentizität von dessen Schaffen.

Es entsteht der Eindruck, dass spezifische Ansätze in der DDR zwar vom Verfasser empirisch erfasst werden, aber weder konzeptualisiert noch historisiert werden können. In Ermangelung der entsprechenden theoretischen Werkzeuge – weil die

zugrundeliegenden Werte westlich des Eisernen Vorhangs verankert sind –, wird die Möglichkeit eines ernstzunehmenden künstlerischen Schaffens in der DDR geleugnet. Das Wortfeld der wissenschaftlichen Objektivität unterstreicht seinerseits, dass dem Verfasser, ob für beide Landesteile oder nur für die DDR, kein angemessenes künstlerisches Vokabular zur Verfügung steht.

Das Fehlen zeitgenössischer DDR-Künstler in den *Chroniques de l'art vivant* ist auch 1974 noch offensichtlich, als unter der Rubrik »Aktuelles« ausgerechnet auf eine historische Ausstellung in Ost-Berlin hingewiesen wird: ›Realismus und Sachlichkeit‹ in der Nationalgalerie in Ost-Berlin versammelt mit über 300 Werken von 1919 bis 1933 alle Aspekte dieser Strömung, von Dada bis zur Assoziation revolutionärer bildender Künstler (Asso). Die Werke stammen aus den Museumssammlungen diesseits und jenseits der ›Mauer‹.⁶⁰ Obwohl die Zeitschrift einen lebenden Künstler und eine aktuelle Ausstellung erwähnt, weisen beide Beispiele die DDR doch unverkennbar als blinden Fleck in der zeitgenössischen Kunstlandschaft aus. Diese Leerstelle ist umso frappierender, als die *Chroniques de l'art vivant* ein ausgesprochenes Interesse an den Formen des zeitgenössischen und historischen Realismus und insbesondere der Neuen Sachlichkeit bekunden, während sich zeitgleich zahlreiche zeitgenössische Künstler in Ostdeutschland genau diesem Erbe zuwenden.⁶¹

ZEITGENÖSSISCHER REALISMUS UND NEUE SACHLICHKEIT

»Die deutsche Kunst nach 1945 hat, obgleich mit formalen Unterschieden, die Entwicklung und die Reaktionen der 1920er-Jahre kopiert«.⁶² Diese These wird in dem Sonderheft zu Deutschland zwar deutlich verkündet, aber nur ansatzweise begründet. Tatsächlich bezieht sich der Verfasser nicht auf die Wiederaneignungen von Dada durch die Fluxus-Bewegung. Die fehlende Erwähnung einer internationalen Strömung wie Fluxus, die sich namentlich in Deutschland etablieren konnte, zeigt indirekt, dass sich die Ausgabe in Wirklichkeit auf eine eher den Begriff der »Deutschheit« illustrierende Kunst konzentriert. Doch auch Künstler wie Georg Baselitz und Markus Lüpertz, die aus einem expressionistisch geprägten Formenvorrat schöpfen, bleiben unerwähnt. Die zeitgenössische Kunst der BRD wird vielmehr aus der Perspektive der Neuen Sachlichkeit wahrgenommen. In gewisser Weise aktualisieren die *Chroniques de l'art vivant* 1970 die französische Rezeption der Neuen Sachlichkeit in der Zwischenkriegszeit. Anders als der Expressionismus, der in den Jahren 1920–1930 als deutsche Kunst par excellence galt, wird die Neue Sachlichkeit abwechselnd als spezifische deutsche Strömung oder als gesamteuropäische Tendenz dargestellt.⁶³ Der Artikel mit dem Titel »Nouvelle Objectivité et groupe Zebra«⁶⁴ beginnt mit einer Definition der Neuen Sachlichkeit als typisch deutscher Strömung. Die Gruppe Zebra wird in einem internationalen, nicht nur auf Europa beschränkten Kontext angesiedelt; die Künstler werden sowohl mit Jacques Monory als auch mit dem Hyperrealisten Alex Colville oder der Pop Art verglichen. Ebenso bedeute der Rückgriff auf die Gegenständlichkeit eine Reaktion »gegen die emotionale Leidenschaftlichkeit des Action Painting, der Informellen Kunst

oder des Tachismus.«⁶⁵ Diese Analyse ordnet die Deutschen der in den 1960er-Jahren in Europa und Amerika präsenten Gegenbewegung zur Abstraktion zu. In dieser Analyse dominiert also die internationale Lesart.

Im Hinblick auf die Gruppe Zebra wird die deutsche Teilung nicht problematisiert. Dabei steht die 1964 in Hamburg gegründete Gruppe im Kontext einer Rivalität zwischen Sozialistischem Realismus im Osten und Abstraktion im Westen, deren gegensätzliche Werte in der Zeit des Kalten Krieges von markigen Diskursen beiderseits des Eisernen Vorhangs inszeniert werden. Während Jean Clair und Pierre Léonard die deutsche Teilung in theoretischer und ontologischer Hinsicht mitdenken, hat sie in der historischen Analyse der bundesrepublikanischen Realismen keinen Platz. Die deutsche Geschichte dient vor allem dazu, die Gegenwart wieder zu den Jahren 1920–1930 in Bezug zu setzen. Dieser Vergleich ergibt sich logisch aus dem spezifischen Kontext in Frankreich Anfang der 1970er-Jahre, wo die Gegenständlichkeit bekanntermaßen wiederauflebt, fällt aber auch mit zwei Ausstellungen zusammen: Max Beckmann wird unter dem damaligen Kurator Jean Clair im Musée national d'Art moderne gezeigt, Otto Dix im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Die Pariser Dix-Schau markiert einen deutlichen Wandel im Diskurs der französischen Kritik, indem für sein bis dato meist als »expressionistisch« beschriebenes Werk zunehmend die Bezeichnung Neue Sachlichkeit favorisiert wird.⁶⁶

Neben der Annäherung an die Neue Sachlichkeit fällt noch ein weiterer Vergleich auf:

»Natürlich hatten die jungen Hamburger, alle zwischen 1939 und 1941 geboren, andere Ziele als die Nazis, als sie die abstrakte Malerei verurteilten. Sie wollten – anders als die akademischen Hitler'schen ›Hofmaler‹ – die Wirklichkeit nicht wiedergeben, um sie zu verändern oder zu heroisieren, sondern um sie mithilfe der Über-Deutlichkeit einer Reproduktion ohne jede Erklärung zu diffamieren.«⁶⁷

Offenbar fühlt der Verfasser sich verpflichtet, die Tatsache hervorzuheben, dass der gegenständliche Ansatz der Zebra-Angehörigen nicht in der Nachfolge der offiziellen realistischen Malerei des Dritten Reichs stehe. Natürlich ist diese Bemerkung im Rahmen eines Sonderhefts, das die gegenständliche Malerei bevorzugt und Realismus und deutsche Identität miteinander assoziiert, sehr aufschlussreich. Die Unterscheidung zwischen dem Realismus der 1960er-Jahre und dem nationalsozialistischen Realismus antwortet auf die in der Bundesrepublik nach 1945 oftmals heftigen Debatten zwischen den Verfechtern der Abstraktion und den Anhängern der gegenständlichen Malerei im Kontext von Kaltem Krieg und deutscher Teilung.⁶⁸ Der Verfasser des Artikels in *Chroniques de l'art vivant* muss diesen Aspekt der bundesrepublikanischen Kunstgeschichte nach 1945 nicht zwingend kennen, um sich in eine Diskussion einzureihen, die auch in dem nicht minder ideologischen Kontext des Nachkriegsfrankreich geführt wurde.⁶⁹ Außerdem berührt seine Bemerkung eine zentrale Problematik der Geschichte der deutschen Malerei in den 1960er-Jahren, wenn auch im Hinblick auf heute weitgehend in Vergessenheit geratene Künstler. Gleichzeitig mit der Gruppe Zebra problematisieren auch andere deutsche Maler, die in der Kunstgeschichte prägendere Spuren hinterlassen haben,

wie etwa Georg Baselitz und Markus Lüpertz, in ihrem Werk das Verhältnis zwischen Gegenständlichkeit und Nationalsozialismus. Obwohl der Verfasser vermutlich weder über die Diskussionen der 1950er-Jahre noch über die Malerei von Baselitz und Lüpertz im Bilde ist, verweist seine Bemerkung auf eine entscheidende Frage im Deutschland der 1960er-Jahre; erst ab 1980 sollten Baselitz oder Lüpertz in Frankreich zum Gegenstand solcher Fragen werden.

Ein paar Jahre nach dem »Sonderheft Deutschland« widmet Jean Clair im Dezember 1974 der Frankfurter Ausstellung *Kunst im dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung* einen Artikel.⁷⁰ Das besondere Augenmerk, das er auf eine in Deutschland umstrittene Ausstellung legt, zeugt von seiner Sonderstellung als Kunsthistoriker, der es als Aufgabe der Zukunft ansieht, eine Geschichte der totalitären Kunst zu schreiben.⁷¹ Dabei ist zu betonen, dass Jean Clair keinerlei Sympathie mit dem Nationalsozialismus vorzuwerfen ist.⁷² Dennoch wundert sich der heutige Leser darüber, neben dem Artikel über die Gruppe Zebra den Abdruck eines Gesprächs mit Franz Radziwill zu finden, in dem der Maler als »Vater« der »neuen deutschen Realisten« dargestellt wird.⁷³ Seit den 1920er-Jahren zählte Radziwill zum rechten Flügel der Neuen Sachlichkeit; von 1933 bis 1942 war er Mitglied der NSDAP und genoss wiederholt die Unterstützung des Regimes. Die diesbezüglichen Forschungen stammen allerdings aus den 1990er-Jahren.⁷⁴ Im Jahr 1970 war eine solche Lesart nicht aktuell; noch dominierte das vom Künstler selbst stilisierte Bild eines pazifistischen Malers mit vorbildlichem Werdegang. In Verbindung mit den Artikeln »Un réalisme spécifique« und »Nouvelle Objectivité et groupe Zebra« erscheint diese Wahl also bezeichnend für einen Diskurs, der über den Realismus den Begriff der Avantgarde ausblendet, den plakativen Gegensatz zwischen »Revolution« und »Reaktion« in Frage stellt und dabei ideologische Unschärfen in Kauf nimmt.

NACH 1970

Nach dem Sonderheft über Deutschland wenden sich die *Chroniques de l'art vivant* 1972 mit besonderem Interesse der documenta 5 zu: Jean Clair richtet einen sehr persönlichen Blick auf das Ereignis, das er zu dem vermeintlichen Misserfolg der damals parallel noch in Paris gezeigten »Exposition 1960/1972« in Bezug setzt.⁷⁵ Der französische Kritiker muss sich für seinen Beitrag zur »Pompidou-Ausstellung« damals heftige Kritik gefallen lassen; Harald Szeemann, der für seine Sicht auf die zeitgenössische Kunst ebenfalls angegriffen wird, erscheint gewissermaßen als *alter ego*. Jean Clair macht kein Geheimnis aus seiner Bewunderung für diese »geniale Figur, könnte man sagen, wenn man das Wort wieder in seinem ursprünglichen Sinn verstehen würde: die Großzügigkeit, die vieles umfasst, die Einzigartigkeit, mit der eine Idee verfolgt wird.«⁷⁶ Darüber hinaus bestärkt die documenta 5 unter der Leitung von Harald Szeemann das Bestreben Jean Clairs, die Kunstgeschichte neu zu schreiben: Diese Ausgabe der documenta sprengt das klassische, lineare und chronologische Format, um im Rahmen der Ausstellung den historischen Diskurs zu reflektieren: »eine anspruchsvolle Analyse des Diskurses, den der zeitgenössische Mensch über sich und außerhalb seiner selbst, von sich ausgehend und auf

sich zurückführend verfolgt.«⁷⁷ Für Jean Clair markiert dieses Ereignis einen Bruch: »Das ist die letzte Ausstellung, die möglich ist. Oder besser: die erste.«⁷⁸ Beide Kuratoren streben im Jahr 1972 nach einer Absage an die lineare Geschichte, ja an die Geschichte überhaupt, zugunsten eines »immer zum ersten Mal formulierten Diskurses, eines originellen und unverbrauchten, wengleich ständig wiederholten Diskurses, eines ständig wiederholten, wengleich noch nie geäußerten Diskurses.«⁷⁹ Die beiden Ausstellungsmacher freunden sich miteinander an und konzipieren 1975 gemeinsam die Ausstellung *Les Machines célibataires*.⁸⁰

Realismus und Identität; die Tendenz, das Zeitgenössische aus der Perspektive der Zwischenkriegszeit und der »Krise« zu erklären; das Bestreben, die kanonischen Erzählungen einer linearen und evolutionistischen Kunstgeschichte zugunsten der *longue durée*, ja einer zyklischen Geschichte zu überdenken: Eine auf Deutschland konzentrierte Lektüre der *Chroniques de l'art vivant* zeigt, dass die Avantgarde-Zeitschrift im Keim bereits die große, 1981 von Jean Clair kuratierte Ausstellung *Les Réalismes. Entre Révolution et Réaction* enthält, in der Deutschland eine zentrale Stellung einnimmt.⁸¹ Im Folgenden setzen sich auch andere Kritiker und Kritikerinnen wie Irmeline Lebeer für einen vielfältigeren, avantgardefreundlichen Ansatz ein. Doch das Beispiel Deutschlands inspiriert in den *Chroniques de l'art vivant* ab 1970 einen Diskurs, der nach und nach das Paradigma der Avantgarde infrage stellt: bis zum letzten Sonderheft, in dem Jean Clair die Einstellung der Zeitschrift aufgrund einer moralischen Krise erklärt – einer persönlichen Krise, deren sowohl ästhetische wie ideologische Stellungnahmen heute bekannt sind, die aber dennoch im Kontext einer allgemeineren Krise an der Wende zu den 1970er-Jahren steht, im Zuge derer die großen Erzählungen der Moderne hinterfragt und die Diskussionen um den Begriff der »Postmoderne« vorweggenommen werden.⁸² Dennoch muss die Einmaligkeit dieses »Sonderhefts Deutschland« innerhalb der französischen Kunstpresse auch insofern betont werden, als sie bereits die Debatte um die »deutsche Frage« Anfang der 1980er-Jahre ankündigt. Diese Debatte konzentriert sich auf die Teilung der deutschen Nation und fasst die Wiedervereinigung als mögliche Problemlösung ins Auge. Im Gegensatz zu der von einer Galerie finanzierten Zeitschrift, die für ihre Positionen allein verantwortlich zeichnet, nimmt sich die Ausstellung *Art Allemagne Aujourd'hui* 1981 in einem hochdiplomatischen Kontext dieser Frage an. Indem sie die zeitgenössische Gegenständlichkeit wie auch den Bezug auf die Neue Sachlichkeit ausblendet, übergeht sie anders als die *Chroniques de l'art vivant* die Problematik der Realismen, um sich radikal von einer Gleichsetzung mit dem Sozialistischen Realismus der DDR zu distanzieren.⁸³ Die anhaltende Problematik des Realismus verbunden mit dem Deutschlandbild, das sich von dem Sonderheft der *Chroniques de l'art vivant* (1970) bis zu der Ausstellung *Art Allemagne Aujourd'hui* (1981) entfaltet, lädt uns dazu ein, einen ganzen Abschnitt der Kunstgeschichte in Frankreich im Lichte eines schillernden Identitätsbegriffs im Diskurs über die zeitgenössische Kunst neu zu lesen.

- 1 Diese Forschungsergebnisse wurde ermöglicht durch das ERC-Projekt *Own Reality. À chacun son réel* unter der Leitung von Mathilde Arnoux (Principal Investigator) am Centre allemand d'histoire de l'art (2011–2016). Zu den Ergebnissen dieses Projekts gehört die Datenbank *Recherche croisée*, die 2 560 Beiträge aus französischen, polnischen, ost- und westdeutschen Kunstzeitschriften versammelt (s. Suchbegriff »Quellen«). Online: <https://dfk-paris.org/fr/ownreality>. Zu diesem Projekt vgl. auch »*Own Reality. À chacun son réel*. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989. Interview von Marie Gispert und Julie Ramos (Regards croisés) mit Mathilde Arnoux«, in: *Regards croisés*, Nr. 7, 2017. Online: <https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=93&id=925&lang=fr>.
- 2 Jean Clair, »La Grande misère de l'art contemporain en France«, in: *La Nouvelle revue française*, Nr. 192, 1968, S. 766–776. Neu veröffentlicht in *Le temps des avant-gardes. Chroniques d'art. 1968–1978*, Paris, La Différence, 2012, S. 36–45.
- 3 Ebd. In den nachfolgenden Anmerkungen wird der Name der Zeitschrift nicht mehr eigens erwähnt, wenn es sich um die *Chroniques de l'art vivant* handelt.
- 4 Jean Clair, »Éditorial«, *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 15, 1970, S. 2–3.
- 5 Ulrich Pfeil, *Die anderen deutsch-französischen Beziehungen. Die DDR und Frankreich 1949–1990*, Köln, Böhlau, 2004.
- 6 Dieter Hoffmann, »3 Oubliés«, Nr. 15, 1970, S. 15.
- 7 Vgl. Éric Michaud, *Les invasions barbares: une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2015; und Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870–1933*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2012.
- 8 Vgl. Philippe Dagen, *La haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997.
- 9 Insbesondere in *Le Figaro*.
- 10 Jean Clair, *Le temps des avant-gardes. Chroniques d'art. 1968–1978*, Paris, La Différence, 2012, S. 12.
- 11 Richard Leeman, Kapitel »L'exposition Pompidou: face à l'histoire«, in: *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, S. 188.
- 12 Jean Clair, »Expressionnisme 70. Boltanski, Sarkis«, Nr. 14, 1970, S. 9; Daniel Buren, Nr. 19, 1971, S. 7. Siehe ebenfalls das Vorwort »Une certaine effervescence« des »Sonderhefts Frankreich«, wo Jean Clair ein Fazit des französischen Kunstschaffens nach 1945 zieht. Seiner Meinung nach erlebe Frankreich »einen gewissen künstlerischen Aufbruch«, der ihm zum ersten Mal in der Nachkriegszeit einen ernstzunehmenden Platz in der internationalen Kunstszene eintrage, ohne dass sich Frankreich jedoch »als Zentrum irgendeiner Art durchsetzen könne«. Diese Ausgabe widmet sich den bei der Ausstellung »Distances« 1969 im ARC vertretenen Künstlern, aber auch den Vertretern der Figuration Narrative und von Supports/Surfaces.
- 13 Jean Clair, »Nouvelles tendances depuis 1963«, in: *Douze ans d'art contemporain*, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, 1972, S. 67–77. Vgl. auch Leeman, 2010, op. cit., S. 198.
- 14 Jean Clair, »Brève défense de l'art français 1945–1968. Espace et création en Europe et en Amérique«, in: *La Nouvelle revue française*, Nr. 190, 1968, S. 444–463 ; id., »La Grande misère de l'art contemporain en France«, in: *La Nouvelle revue française*, Nr. 192, 1968, S. 766–776.
- 15 Vgl. das Gespräch, das wir mit Jean Clair 2014 führen konnten; online: <https://dfk-paris.org/fr/ownreality> (s. Suchbegriff »Interviews«).
- 16 Clair, 2012, op. cit., S. 11.
- 17 Vgl. Serge Berstein und Jean-Pierre Rioux, *Histoire de la France contemporaine. La France de l'expansion*, Bd. II, *L'apogée Pompidou (1969–1974)*, Paris, Seuil, 1995, S. 168–171.
- 18 Zeitschriften, die jeweils 1967 (*Opus International* und *Robho*), 1971 (*ArTitudes*) und 1972 (*Art Press*) gegründet wurden. Zu weiteren Informationen über die Zeitschriften (außer *ArTitudes*) vgl. die Datenbank »À chacun son réel« (s. Suchkriterium »Quellen«), op. cit. (Anm. 1).

- 19 Siehe Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris: une histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, S. 522.
- 20 Siehe Julie Verlaine, 2012, op. cit. und Natalie Adamson, *Painting, politics and the struggle for the École de Paris, 1944–1964*, Farnham, Ashgate, 2009.
- 21 »Spécial USA«, Nr. 12, 1970; »Spécial Espagne«, Nr. 17, 1971; »Spécial avant-garde URSS«, Nr. 23, 1971; »Spécial Italie«, Nr. 53, 1974.
- 22 Dossier »Documenta Cassel Exclusif«, Nr. 25, 1971 und »Documenta? Une enquête sur la réalité«, Nr. 32, 1972.
- 23 Dossier »Les rendez-vous manqués!«, in: *Opus International*, Nr. 74, 1978, S. 17.
- 24 Ich danke Marie Gispert für ihre Hilfe in diesem Punkt. Es handelt sich vor allem um die Zeitschrift *L'Amour de l'Art*. Vgl. Marie Gispert, »L'Allemagne n'a pas de peintres«. *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux guerres, 1918–1939*, Dissertation, Université Paris I, 2006.
- 25 Siehe zum Beispiel (alle Beiträge stammen aus den *Chroniques de l'art vivant*): »Les ›forêts d'eau‹ de Kricke« (anonymer Artikel), Nr. 1, November 1968, S. 2; Laure Ball, »Le cas Beuys. Interview avec Laure Ball«, Nr. 4, Sept.–Okt. 1969, S. 20–21; »Sculptures anonymes« (anonymer Artikel), Nr. 1 bis, März–April 1969, S. 7; Jochen Gerz, »Critique de la production sociale dans le secteur de la culture«, Nr. 28, März 1972, S. 14; Irmeline Lebeer, »Wolf Vostell: au-delà du concept-art«, Nr. 21, Juni 1971, S. 5; »Urbs 71 (Wuppertal)« (anonymer Artikel), Nr. 22, Juli–August 1971, S. 23; »Wolf Vostell vient de mettre fin au happening-décollage le plus long de son œuvre...« (anonymer Artikel) Nr. 26, Dezember 1971–Januar 1972, S. 2; Sevim Riedinger, »Beuys renvoyé de l'Académie!«, Nr. 35, Dezember 1972, S. 16; Irmeline Lebeer, »Le profil du visiteur de musée 1972: un projet de Hans Haacke«, Nr. 35, Dezember 1972, S. 22–23; Hans van der Grinten, »Conversation avec Beuys«, Nr. 48, April 1974, S. 18–19.
- 26 Irmeline Lebeer, »Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art«, in: *Artpress*, Nr. 86, 1984, S. 26–29, S. 29.
- 27 Siehe zum Beispiel (alle Beiträge stammen aus den *Chroniques de l'Art vivant*): Irmeline Lebeer, »Hanne Darboven: le chiffre défonctionnalisé«, Nr. 28, März 1972, S. 10; id., »Happening et Fluxus«, Nr. 16, Dezember 1970–Januar 1971, S. 4–5 ; id., »Vostell, l'âge du dé-collage«, Nr. 16, Dezember 1970–Januar 1971, S. 6–7 ; id., »Le profil du visiteur de musée 1972 : un projet de Hans Haacke«, Nr. 35, Dezember 1972, S. 22–23 id., »Günter Saree«, Nr. 54, Dezember 1974, S. 14–16 ; id., »Gerhard Richter ou la réalité de l'image«, Nr. 36, Februar 1973, S. 13–16. Für eine vollständige Liste der Artikel von Irmeline Lebeer in den *Chroniques de l'art vivant* siehe die Datenbank *Own Reality*, online, op. cit.
- 28 Siehe »Documenta Cassel exclusif«, Interview von Irmeline Lebeer mit Harald Szeemann, in: *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 25, November 1971, S. 1 und S. 4–7; id., »Gerhard Richter ou la réalité de l'image«, op. cit.
- L'Art vivant, Nr. 36, Februar 1973, S. 13–16. Manche dieser Interviews sind in folgender Veröffentlichung enthalten: Irmeline Lebeer, *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972–1984*, Nîmes: J. Chambon, 1997.
- 29 Irmeline Lebeer, »Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art«, in: *Art press*, Nr. 86, November 1984, S. 26–29; id., »Joseph Beuys«, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Nr. 4, 1980, S. 170–193.
- 30 *VII^e Biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, Ausst.-Kat., Vincennes, Parc floral, 1971.
- 31 »Spécial Allemagne«, *Chroniques de l'art vivant*, 1970, op. cit.
- 32 Anonymer Artikel, »La dimension de l'inutile«, in: *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 1 bis, März–April 1969, S. 14; René Denizot, »Prospect 69« à Düsseldorf. Arrière et avant-garde d'aujourd'hui«, in: *Les Lettres Françaises*, Nr. 1306, 29. Oktober–4. November 1969, S. 26–27.

- 33 Siehe »Daniel Spoerri est – aussi – propriétaire d’un restaurant à Düsseldorf«, anonymer Artikel, in: *Chroniques de l’art vivant*, Nr. 15, November 1970, S. 2; Irmeline Lebeer, »Daniel Spoerri: descente initiatique aux cuisines«, in: *Chroniques de l’art vivant*, Nr. 21, Juni 1971, S. 11–12; Irmeline Lebeer, »Le petit Robert Filliou«, in: *Chroniques de l’art vivant*, Nr. 18, März 1971, S. 20.
- 34 Für eine vollständige Bibliographie der Artikel über Deutschland in dieser Ausgabe vgl. die Datenbank *Own Reality*, online, op. cit.
- 35 Pierre Léonard, »Le groupe Zéro«, Nr. 15, 1970, S. 6–7; id., »Un réalisme spécifique«, Nr. 15, 1970, S. 4–5.
- 36 Nathalie Aubergé, »Musée Haus Lange à Krefeld«, Nr. 15, 1970, S. 8–9; Catherine Millet, »Le Kunstmarkt de Cologne«, Nr. 15, 1970, S. 4–5.
- 37 John Anthony Thwaites – ein seit 1946 in Deutschland lebender Kunstkritiker – äußert sein »Befremden«, während Jean-Christophe Ammann, Direktor des Museums in Luzern, seine »Faszination« für den deutschen Künstler zum Ausdruck bringt. Anthony Thwaites, »Les ambiguïtés de Joseph Beuys«, Nr. 15, 1970, S. 12; und Jean-Christophe Ammann, »La fascination de Joseph Beuys«, *ibid.*, S. 13. Zur Rezeption von Beuys in Deutschland siehe Maité Vissault, *Der Beuys Komplex. L’identité allemande à travers la réception de l’œuvre de Joseph Beuys (1945–1986)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.
- 38 Dieter Hoffmann, »3 Oubliés«, Nr. 15, 1970, S. 15.
- 39 Siehe insbesondere Marie Gispert, »L’Allemagne n’a pas de peintres«, 2006, op. cit.; und Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871–1981*, Paris, MSH, 2007.
- 40 Siehe Anm. Nr. 32.
- 41 Clair, 1970, op. cit.
- 42 Clair, 1968, op. cit.
- 43 Pierre Léonard, »Un réalisme spécifique«, Nr. 15, 1970, S. 4–5.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*
- 46 Clair, 1970, op. cit.
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*
- 49 *Ibid.*
- 50 Éric de Chassey äußert sich folgendermaßen: »In der direkten Linie einer von immer wiederkehrenden Nullmomenten geprägten Geschichte, seit Thomas Paine in seinem Gründungstext *Common sense* (1776) schrieb: »Es steht in unserer Macht, die Welt aufs Neue zu beginnen.«. Éric de Chassey, »Après la table rase«, in: *Repartir à zéro. Comme si la peinture n’avait jamais existé. 1945–1949*, hg. von Éric de Chassey und Sylvie Lecoq-Ramond, Ausst.-Kat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2008, S. 22.
- 51 Clair, 1970, op. cit.
- 52 Laurence Bertrand Dorléac, »L’expressionnisme en point aveugle de l’histoire de l’art«, in: Martin Schieder und Isabelle Ewig (Hg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2006, S. 167–181.
- 53 Hoffmann, 1970, op. cit. Als Hoffmann diesen Beitrag verfasst, ist er als Journalist für angesehene westdeutsche Kunstzeitschriften tätig, darunter *Die Kunst und das schöne Heim*, *Kunstwelt* oder *Das Kunstwerk*, in denen er über ostdeutsche Künstler schreibt. Seine eigene Biographie ist durch seine Erfahrungen in der DDR geprägt: In Dresden geboren, wo er illegal neo-expressionistische Gedichtbände drucken ließ, verlässt er die DDR 1957. Siehe *Das Wort liebt Bilder. Dieter Hoffmann, Arbeit mit Künstlern und Pressen 1955–2005*, Ausst.-Kat., Leipzig, 2005.
- 54 Hoffmann, 1970, op. cit.

- 55 Bezüglich der Collage vgl. zum Beispiel den von Raoul-Jean-Moulin angeregten Beitrag von Hans Brosch zur Biennale in Paris 1975, Kapitel »La RDA à la IX^e Biennale de Paris, 1975«, in: Julie Sissia, *Regards sur les deux Allemagnes. La place de la RFA et de la RDA dans les discours sur l'art contemporain en France. 1959–1989*, Doktorarbeit [unveröffentlicht], IEP de Paris, 2016, S. 232–238.
- 56 Hoffmann, 1970, op. cit.
- 57 Ebd.
- 58 Er veröffentlicht namentlich einen Artikel im Jahr 1965 über die abstrakte Kunst in der DDR: »Das Kunstgespräch – Gegenstandsfrei – drüben«, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Nr. 63, 1965, S. 369–371.
- 59 Dieser Bilderstreit betrifft die Auseinandersetzung zwischen einem in der ehemaligen DDR geförderten Kunstmodell, das auf einer traditionellen Praxis und handwerklichem Können beruht, und dem modernistischen Modell der BRD, das sich auf die Werte von Innovation und Erneuerung beruft. Mehrere Künstler, insbesondere jene, die sich Anfang der 1960er-Jahre zum Verlassen der DDR entschlossen hatte – Georg Baselitz war der Unversöhnlichste, aber auch Gerhard Richter vertrat diese Position – und diejenigen, die in der DDR eine Randexistenz gefristet hatten, bestritten die Existenz jedweder Kunst in der DDR. Diese Debatte löste zu Beginn der 2000er-Jahre eine Flut von Veröffentlichungen aus. Für eine aktuelle Synthese vgl. Karl-Siegbert Rehberg, »Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zur Geschichte des deutsch-deutschen Bilderstreites«, in: *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, hg. von Karl-Siegbert Rehberg und Paul Kaiser, Berlin, Siebenhaar, 2013, S. 23–62.
- 60 *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 49, 1974, S. 5.
- 61 In einem Gespräch, das Jean Clair mit uns zu führen bereit war, erwähnt er, dass er auf späteren Reisen auch die DDR besucht habe: »Um die Malerei der DDR besprechen zu können, musste man sie ja erst einmal kennen. Aber das ging nicht, denn wo hätte man sie sehen sollen? Nach 1989 konnte man sie sehen, aber vorher? Ich habe sie hin und wieder gesehen, weil ich Freunde in Österreich hatte und nach Ost-Berlin reisen konnte, wo ich eine Ausstellung der offiziellen Malerei besucht habe. Aber die offizielle Malerei der DDR war nun einmal ziemlich spröde. Es war sehr schwer, einen objektiven Standpunkt einzunehmen. Ich habe mich dazu geäußert, aber später, denn erst danach hat man gemerkt, dass es in der DDR zwei oder drei ganz hervorragende Künstler gab, für die man sich einsetzen und die man aus ihrer Rolle als offizielle DDR-Maler befreien musste. Aber damals war das nicht möglich, es war noch zu früh dafür«. Vollständiges Interview online unter: <https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityentretiens-1359.html>
- 62 »Nouvelle objectivité et groupe Zebra«, anonymer Artikel, Nr. 15, November 1970, S. 10.
- 63 Marie Gispert, »L'Allemagne n'a pas de peintres«, 2006, op. cit.; id., »Expressionnisme, néo-expressionnisme et identité allemande sous le regard des Français«, in: *Allemagne d'aujourd'hui*, 2008, Nr. 186, S. 82–88.
- 64 »Nouvelle objectivité et groupe Zebra«, 1970, op. cit.
- 65 Ebd.
- 66 Marie Gispert, »Max Beckmann 1968, Otto Dix 1972. Un cas de réception comparée«, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Nr. 132, 2015, S. 81–103.
- 67 Ebd.
- 68 Die berühmteste Kontroverse fand 1955 zwischen Will Grohmann und Karl Hofer statt. Grohmann, der Kunsthistoriker, predigte eine mit Erneuerung und Freiheit gleichbedeutende abstrakte Kunst, die in ideologischer und formaler Hinsicht mit der vom Nationalsozialismus pervertierten Gegenständlichkeit brach – eine ungegenständliche Kunst, mit deren Hilfe sich die BRD im Westen integrieren und ihre Vergangenheit vergessen konnte. Der expressionistische Maler Karl Hofer, der von den Nazis als »entarteter« Künstler gebrandmarkt worden war, argumentierte hingegen, dass nur die Gegenständlichkeit die zutiefst menschliche und spirituelle Aufgabe der Kunst verkörpern und der deutschen Kunstproduktion ihre Unabhängigkeit in Bezug auf die bereits Mitte der 1950er-Jahre unbestrittene

- amerikanische Hegemonie sichern könne. Zur Geschichte dieser Debatte vgl. etwa Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys*, London und New York, Tauris, 2008, S. 39–41.
- 69 Siehe Natalie Adamson, Kapitel »The Crisis of realism and reality«, in: *Painting, Politics and the struggle for the Ecole de Paris*, London, Routledge, 2009, S. 115–164.
- 70 *Kunst im dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung*, hg. von Georg Bussmann, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Kunstverein, 1974.
- 71 Jean Clair, »L'art national-socialiste... Un art pour la mort«, Nr. 54, 1974, S. 18–21.
- 72 Clair, 1974, op. cit. Neuveröffentlichung in: *Le Temps des avant-gardes*, 2012, op. cit., S. 286–290.
- 73 Claire Aslangul, »Art et politique dans l'œuvre de Franz Radziwill. Parcours d'un peintre à travers le XX^e siècle«, in: *La Clé des Langues*, Lyon: ENS LSH/DGESCO, 2009, online : <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/civilisation/histoire/le-nazisme/art-et-politique-dans-l-uvre-de-franz-radziwill#section-12> [aufgerufen am 19. September 2018].
- 74 Ebd.
- 75 *1960–1972. Douze ans d'art contemporain en France*, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, 1972.
- 76 Jean Clair, »Grand-père ou l'anti-documenta«, in: *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 49, 1974, S. 22–23.
- 77 Jean Clair, »Du musée imaginaire à l'imaginaire muséal«, 1972, op. cit., S. 3.
- 78 Ebd.
- 79 Ebd.
- 80 *Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 28 April–5. Juli 1976. Von Harald Szeemann konzipierte Wanderausstellung (Venedig, Wien, Düsseldorf, Le Creusot, Amsterdam, Brüssel), zu der Jean Clair den Katalog herausgab. Dieser enthält Beiträge von Jean Clair, Jean-François Lyotard, Michel de Certeau, Michel Serres, Bazou Brock und Harald Szeemann. Wie Brigitte Gilardet betont, war François Mathey der einzige, der die Ausstellung in Frankreich zeigte. Vgl. Brigitte Gilardet, *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953–1985)*, Dijon: Les presses du réel, 2014.
- 81 *Les Réalismes. Entre révolution et réaction, 1919-1939*, hg. von Jean Clair, Ausst.-Kat., Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.
- 82 Jean-François Lyotard verfasste im Übrigen regelmäßig Beiträge für die Zeitschrift.
- 83 Mathilde Arnoux hat dieser Ausstellung einen Aufsatz gewidmet: »Art Allemagne Aujourd'hui ou la reconnaissance de l'art allemand contemporain par les musées français«, in: *Études Germaniques*, 2010, S. 1037–1053.