



Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970*, Paris: Publication de la Sorbonne, 2012, 586 Seiten

Luise Junghans

„Que serions-nous devenus si Kahnweiler n'avait pas eu le sens des affaires?“¹ Schon Pierre Assouline charakterisierte mit dieser Äußerung Picassos die Bedeutung des Galeristen für eine der renommiertesten Künstlerkarrieren des 20. Jahrhunderts. Große Künstler machen große Galeristen, soll Kahnweiler bemerkt haben.² Er war sich seines Einflusses also bewusst.

Die Kulturwissenschaftlerin Julie Verlaine bemüht Picasso und Kahnweiler nun erneut. Ihre Studie nimmt das Metier des Galeristen in den Blick: Wie ist das Verhältnis von Künstler und Agent grundsätzlich zu definieren? Wie agiert der Kunsthändler auf dem Pariser Kunstmarkt der Nachkriegszeit und welche Netzwerke spannt er? Und schließlich: Wie funktionierte der Handel mit dem zeitgenössischen Kunstobjekt?

Die dominierende Rolle des Händlers im komplexen Interessengeflecht zwischen Idee und Gewinn war der Forschung bis Verlaine zwar ein feststehender, aber doch vager Begriff. Händlerpersönlichkeiten wie etwa Iris Clert, Denise René, Pierre Loeb oder René Drouin blieben schillernde Einzelfiguren in der Patronage der Nachkriegsavantgarde. Nicht ohne Grund, hatte doch die Forschung mit der Selbststilisierung des Berufsstandes zu kämpfen, in der die Dokumentation der Geschäfte wohl gehütetes Berufsgeheimnis ist. Und doch ist es gerade die Fülle an Quellenmaterial, die bisher die systematische Untersuchung des Gesamtphänomens ausbleiben ließ. So geht Verlaine von ungefähr 200 Galerien zu Beginn der 1950er Jahre aus und konstatiert für die 1970er Jahre eine Steigerung der Anzahl um das Dreifache. Gesicherte quantitative Angaben allerdings kann auch sie nicht geben. Eine rege Fluktuation mache die Zählbarkeit der zumeist ephemeren Existenzen unmöglich.

Die methodische Herangehensweise an diese Problematik ist eine der Stärken der Arbeit. In systematischer Sichtung der Fachzeitschriften nach Galerien, die sich auf moderne und zeitgenössische Kunst spezialisierten, ermittelt Verlaine ihr Untersuchungsfeld. Zur Bewältigung und Auswertung der zu großen Teilen unveröffentlichten Archivalien erstellt sie ein Cluster von 50 Galerien und 100 Galeristen. Der Untersuchungszeitraum umfasst zweieinhalb Jahrzehnte – ein Vierteljahrhundert, das, nach der Befreiung, durch den Wiederaufbau und den an die großen Jahre der Zwischenkriegszeit anknüpfenden Aufstieg der Kunstmetropole Paris gekennzeichnet ist. Es folgen die Konjunkturen und Krisen der 1950er und 1960er Jahre und schließlich die Marginalisierung der französischen Metropole im

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

◊ internationalen Vergleich.

In drei chronologisch und thematisch angelegte Komplexe organisiert, präsentiert Verlaine ihre Ergebnisse. Gerahmt von den ökonomischen, fiskalischen und politischen Voraussetzungen während und infolge der Libération, stellt sie die Reorganisation des Berufsstandes und die neuerliche Etablierung des Galeriesystems dar. Dieses ist vor allem eines: komplex. Ebenso ausdifferenziert und breit gefächert sind die Fragestellungen, Argumentationsstränge und Methoden der Autorin. Diskursanalytisch verfolgt sie die ‚Rhetorik‘ des Pariser Kunstmarktes der unmittelbaren Nachkriegszeit, der im Versuch, an den vormaligen Rang im internationalen Markt anzuknüpfen, „so avantgardistisch wie früher“ sein möchte. Die Galerie ist die Trägerin des ästhetischen Diskurses. Diese Einsicht ist nicht neu. Neu aber ist die schlagende Beweislast in der Vielzahl an Galerieprogrammen, Zeitungsannoncen und Ausstellungskatalogen sowie die Untersuchung von Ausstellungspolitik und Künstlergruppen, die Verlaine ins Feld führt.

In der auf belastbaren Daten basierenden Analyse von Ökonomie und Handelsbeziehungen relativiert die Autorin gängige Bilder, wie die der „années héroïques“ (1944–1952) von Michel Ragon³. Sie konstatiert das Paradoxon der Marktdynamik zwischen zahlreichen Galerieneugründungen und florierenden Ausstellungsaktivitäten einerseits und der Stagnation der Preise auf der anderen Seite. Der Handel, die Kunstproduktion und Vermarktungsstrategien der unmittelbaren Nachkriegszeit und der 1950er Jahre sind auf den Export ausgerichtet. Die Klientel der Galerien ist vorwiegend ausländisch, etwa diejenige von Iris Clert mit einem Anteil von ca. 90 %. Ausgehend von der Analyse des Netzwerkes der Galerien und ihrer Ausstellungsaktivitäten, skizziert Verlaine den europäischen Absatzmarkt, namentlich die Verkäufe in die Schweiz, Belgien und Skandinavien, Luxemburg und die Niederlande.

In Paris, *quasi intra muros*, untersucht sie die topographische Verortung des Galeriesystems. Die strukturelle Verteilung der Standorte von „rive gauche“ und „rive droite“ und die daraus abgeleitete Bipolarität der 1950er Jahre wird mit Hilfe von Schemata veranschaulicht. Der Pariser Kunstmarkt ist ein „Mikrokosmos“: Künstler, Kritiker und Händler agieren in Netzwerken und vielfältigen Arbeitsbeziehungen, in deren Zentrum die Galerie steht. Der Kunsthändler leistet die Vermarktung des Künstlers. Er arrangiert damit die ästhetische und ökonomische Wertsteigerung des Werkes und letztlich die Anerkennung in nationalen und internationalen Kunstinstitutionen.

Verlaines Arbeit entstammt der Disziplin der Kultur- und Sozialgeschichte. Die Fragen der Autorin heben dementsprechend auf das Milieu des Kunsthändlers ab. Sie begreift die Galerie als sozialen Raum und schreibt deren Geschichte als die Geschichte eines Kollektivs. Gerade im zweiten Komplex ihrer Arbeit kommt die soziologische Methodik bisweilen ermüdend akribisch zur Anwendung, wenn zum Beispiel das soziale Profil des Kunsthändlers erstellt wird: Statistisch gesehen ist dieser Franzose, männlich und stammt aus bürgerlichen Verhältnissen. Seine Karriere beginnt im Alter von 34,5 Jahren – das heißt fünf Jahre eher als die seiner weiblichen Kollegen – ohne professionellen Erfahrungshintergrund im Kunst-Metier. Anhand von qualitativ beschreibbaren Fallbeispielen allerdings differenziert Verlaine diesen Typus aus. So kann sie beispielsweise im Gegensatz zu anderen Metiers der Kunstszene einen hohen Anteil an Frauen nachweisen; etwa Denise René,

die mit 25 Jahren das Modegeschäft ihres Vaters zur Galerie Denise René umwandelt. Demgegenüber beginnen Jeanne Bucher oder Colette Allendy ihre Karrieren erst im Alter von 51 Jahren. Oder sie berichtet von spektakulären Quereinsteigern, wie Christian-Gilbert Stiébel, der zuvor als Pilot Reisereportagen schrieb und schließlich 1945 eine Galerie eröffnet. Obwohl die Vielzahl an kurzen biografischen Beschreibungen in ihren individuellen Ausführungen oberflächlich bleiben, leistet Verlaine doch in der Gesamtheit eine konkrete Definition der vagen sozio-professionellen Kategorie Kunsthändler. Beim kunsthistorisch interessierten Leser sorgt dies allerdings gelegentlich für Ernüchterung.

Die strukturelle Stringenz jedenfalls trägt im beträchtlichen Maße zur Lesbarkeit der überaus detaillierten Auswertung der Archivalien bei. Das entscheidende Verdienst der Arbeit ist der Anspruch auf Übersicht, auch wenn die zusammenhängende Darstellung aufgrund der schiereren Fülle des Materials bisweilen zum anstrengenden Parcours gerät und der Leser sich in der Typenvielfalt der Kapitelüberschriften zu verirren droht. Aufgewogen wird dies durch einen gewinnbringenden Anhang, der eine schematische Aufschlüsselung des Untersuchungskusters der 50 Galerien, ihres Gründungsjahres und ihrer Lebensdauer ebenso enthält wie eine Übersicht über die 100 Galeristen und Galeristinnen mit deren Geschlecht, Nationalität, Datum sowie Alter bei Eröffnung der Galerie. Zudem bietet der Anhang eine umfangreiche thematisch gegliederte Bibliographie und Listung der Archivfonds.

Für die Kunstgeschichte bietet Verlaines Untersuchung eine faktenreiche und solide Grundlage, an die zahlreiche Fragestellungen anknüpfen können, etwa Untersuchungen zur Reintegration der Surrealisten nach ihrer Rückkehr aus dem Exil oder zur Avantgarde und ihrer Netzwerkbildung nach 1945. Dazu gehörte auch die Frage, wie sich die Debatte um Abstraktion oder Figuration im Geflecht des Markts situierte, sowie eine vertiefte Auseinandersetzung mit einzelnen Künstlern oder Galeristen, die nun mit Gewinn einer neuen Betrachtung unterzogen werden müssen.

1. „Was wäre aus uns geworden, hätte Kahnweiler nicht diesen Geschäftssinn besessen?“ Zitiert nach: Pierre Assouline, *L'homme de l'art. D.-H. Kahnweiler*, Paris 1988, S. 10.
2. Ibidem.
3. Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant, chronique vécue de l'art contemporain, de l'abstraction au pop art: 1944–1969*, Paris 1969, S. 22.

