

Die Rezeption französischer Kunst im Nachkriegsdeutschland 1945—60

Vortrag an der Freien Universität Berlin

Ich spreche heute zu Ihnen über meine Erinnerungen und Erfahrungen als Kunsthändler, der Ihnen keine neuen Forschungsergebnisse, aber vielleicht noch nicht bekannte Fakten zu diesem Thema vortragen kann. Meine Thesen des heutigen Abends lauten:

1.

Die Rezeption französischer Kunst hat in der BRD zehn Jahre später begonnen als in Westeuropa und Italien, dem Lande, das ebenfalls während des Faschismus‘ isoliert war.

2.

Die Rezeption französischer Kunst muß differenziert betrachtet werden. Dabei ist die erste Avantgarde der vor 1900 geborenen Künstler, die als entartete Künstler bereits in deutschen Museen zu sehen waren, von den Künstlern der nächsten Generation, der sog. Ecole de Paris zu unterscheiden. Innerhalb dieser Gruppe sollte wiederum eine klassifizierende Differenzierung vorgenommen werden.

3.

Die Rezeption französischer Kunst fand im wesentlichen ab 1955 über den Handel mit französischer Grafik statt.

Biographischer Vorlauf

Obwohl meine Galeriearbeit erst 1960 begann, also in einem Zeitraum, der hier nicht zur Diskussion stehen soll und obwohl meine eigene Arbeit sich vor allem mit der Rezeption amerikanischer Kunst in Deutschland befaßt hat, kann ich trotzdem aus eigener Anschauung von der Zeit 1955 – 1960 berichten, besonders aber über die Zeit 1958, als ich ein Jahr in Paris lebte und die Galerien dieser Stadt regelmäßig besuchen konnte. 1959 wurde ich als Generalsekretär der 2. Documenta von Paris aus nach Kassel berufen und war für die Organisation und Durchführung, nicht jedoch für die Auswahl der 2. Documenta verantwortlich. Ich werde deshalb im Verlaufe meines Vortrages auf die Bedeutung der zweiten documenta 1959 und den damals vollzogenen Paradigmenwechsel von der französischen zur amerikanischen Moderne besonders eingehen.

Historischer Vorlauf

Die französische Avantgarde im 20. Jahrhundert war im Grunde eine europäische. Künstler wie Arp, Brancusi, Chagall, Ernst, Gonzalez, Gris, Hartung, Kandinski, Kupka, Miro, Pesner, Picasso, Wols kamen aus ganz Europa und lebten und arbeiteten in Paris. Im Gegensatz zu den in Deutschland gebliebenen Künstlern, wie die meisten der Expressionisten oder Beckmann, erfuhren die in Paris lebenden Künstler bereits in den 20er und 30er Jahren ihre internationale Beachtung und Anerkennung. Die Rezeption der französischen Avantgarde beginnt bereits 1912 mit der großen internationalen Sonderbund Ausstellung in Köln, wird 1913 mit der Armory Show in New York fortgesetzt, in dem Jahr, in dem Herward Walden in Berlin mit französischen Künstlern den Herbstsalon organisierte. Öffentliche und private Sammler in Europa und den USA

erwarben bereits vor dem 1. Weltkrieg besonders in Rußland Werke der ersten französischen Avantgarde. Der Glaube an die moderne Kunst als Teil einer modernen Kultur und der damals noch ungetrübte Fortschrittsglaube beflügelten Sammler und in den 20er Jahren einen internationalen Markt, der abrupt mit dem schwarzen Freitag 1929 sein Ende und erst wieder ab 1950 in einem völlig veränderten und geteilten Europa einen Neubeginn finden sollte. Bis dahin war gerade in Deutschland das Interesse an der französischen Avantgarde besonders groß, die Verbindung Berlin-Paris durch bedeutende Sammler und Händler wie Flechtheim, Herward Walden und Paul Cassirer oder Arnold in Dresden, Tannhauser in München und Ernst Osthaus in Wuppertal intensiv. Die Museen kauften bereits Werke der Avantgarde. Doch die wirtschaftliche Depression verbunden mit einer zunehmenden Nationalisierung der Kunst in Europa verursachte einen starken Rückgang des internationalen Kunsthandels, der 1933 in Deutschland wenigstens offiziell zum Erliegen kam. Die kulturelle Isolierung und systematische Zerstörung des Bewußtseins, daß die moderne Kunst mit einer inneren Notwendigkeit aus der europäischen Kunstgeschichte erwachsen sei, führte zu einem Bruch mit der Geschichte, der viel länger dauerte als die zwölf Jahre des Nationalsozialismus. Während in anderen europäischen Ländern, besonders aber in Belgien, Holland und Italien das Interesse an der französischen Avantgarde bereits 1945 wieder einsetzt und 1948 schon zu bedeutenden Ausstellungen und Sammlungen französischer Kunst in Brüssel, Amsterdam und Mailand führt, beginnt dies in der BRD erst 1955 mit der ersten documenta in Kassel. Die wenigen Ausstellungen französischer Künstler in deutschen Museen, auf die ich noch zu sprechen komme, bleiben nachweisbar ohne Wirkung d.h. ohne öffentliche Ankäufe.

Erste These: Beginn der Rezeption französischer Kunst erst 1955 mit der Documenta I

Wie erlebt ich selbst den Wechsel von der verordneten zur freien Kunst 1945 und in den Folgejahren? Die ersten Bilder deutscher Künstler des Expressionismus und des Bauhauses sah ich 1950 bei dem bekannten Braunschweiger Sammler Otto Ralfs, der in den 20er und 30er Jahren bis zur Schließung des Bauhauses eine große Sammlung zeitgenössischer Künstler, besonders aber Künstler des Bauhauses aufgebaut hatte, die leider durch Auslagerungen in einen ostdeutschen Bergwerksstollen in den letzten Kriegsjahren nicht wieder aufgetaucht ist und sich vermutlich in russischen Sammlungen befindet. Die nicht ausgelagerten Arbeiten wurden in Braunschweig gerettet und in kleinen Wochenend Ausstellungen den Freunden gezeigt.

Die ersten Bilder zeitgenössischer französischer Kunst sah ich 1955 auf der ersten documenta in Kassel. Diese Ausstellung war für viele Deutsche auch der erste Kontakt mit der klassischen europäischen Moderne und der zeitgenössischen französischen und deutschen Kunst, d.h. der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg. Obwohl die Ausstellung alles andere als prophetisch bezeichnet werden kann, sondern eher restaurativ wie die Adenauer Ära überhaupt, waren für 134.000 Ausstellungsbesucher die Kunstwerke in einer notdürftig hergerichteten Museumsruine ein unvergeßliches Erlebnis - für die meisten von ihnen der erste Kontakt mit Kunst, die seit 1933, als über 20 Jahre in Deutschland nicht mehr gezeigt worden war. Die erste documenta hat zweifelsfrei den bedeutendsten Beitrag zur Durchsetzung der abstrakten Kunst in Deutschland geleistet und besonders der französische Avantgarde erneut sowie die Ecole de Paris zur allgemeinen Anerkennung verholfen. Die westdeutsche Gesellschaft fand mit dieser Ausstellung den Weg aus der Isolation und den Anschluß an die Kunstmetropole Paris. Die starke Wirkung verdankt sie auch der modernen Inszenierung des Ausstellungsleiters Arnold Bode, dessen Credo als bildender Künstler war, jedem Kunstwerk seinen geeigneten Raum zu schaffen frei von allen Zwängen wie z.B. Nationalität, Stil oder Zeit. Die Skulpturen standen jeweils im Dialog mit den Bildern. Für mich bleibt der überwältigende Eindruck der großen Skulptur „Kniende“ von

Lehmbruck unvergessen, umgeben von Bildern von Oskar Schlemmer im noch unverputzten Treppenhaus des Fridericianums als Symbol des Aufbruchs in eine neue Zeit. Die erste documenta beflügelte auch die noch zarten Kontakte der deutschen Sammler und Kunsthändler mit den zeitgenössischen französischen Künstlern und ihren Händlern. Aus Frankreich kamen Kunstwerke von 42 Künstlern, neben der Beteiligung deutscher Künstler der größte Beitrag. Nur zum Vergleich: aus den USA wurden nur Werke von Calder ausgestellt, der bereits 1929 in Berlin bei Neumann Nierendorf eine Ausstellung hatte und in der Nähe von Paris ständig ein zweites Atelier unterhielt. Die beiden anderen amerikanischen Künstler Albers und Roesch waren deutsche Emigranten. So führte die erste documenta in erster Linie einen deutsch-französischen Dialog, gefolgt von Italien, das mit Werken von 28 Künstlern vertreten war. Paris hatte somit seine zentrale Bedeutung als Kunsthauptstadt der Welt, die sie zweifellos vor dem Ersten Weltkrieg und zwischen den beiden Weltkriegen war, wieder erlangt. Bedenken Sie, daß 1955 in Paris zwei Generationen bedeutender europäischer Künstler lebten und arbeiteten, die seit 1929 nur mit Mühe ihre Werke verkaufen konnten. Zu den bereits genannten Künstlern der ersten Avantgarde kamen nun jüngere Künstler wie Hartung, Soulages, Manessier, Vasarely, Bazaine, Mortensen, Wols und viele andere der sogenannten Ecole de Paris ihre Werke in Pariser Galerien. Alle die hier eben genannten Künstler waren bereits auf der ersten documenta mit drei bis sechs Bildern je nach Bedeutung vertreten.

Auch die große Picasso Retrospektive, die 1955 im Musée d'Art Décoratif begann und über München mit bereits 100.000 Besuchern nach Köln kam Ende 1955/56 (70.000) und weiter nach Hamburg ging, wo sie ebenfalls von 100.000 Besuchern gesehen wurde, war ebenfalls ein großer Publikumserfolg. Trotz des großen Erfolges der von Henry Kahnweiler initiierten Picasso Ausstellung hat damals noch keines der deutschen Museen eines der vielen meist verkäuflichen Bildern erworben. Am Beispiel eines anderen Künstlers, der, obwohl gebürtiger Schweizer, als französischer Künstler gilt, möchte ich meine These, daß die Rezeption französischer Kunst in der BRD vor 1955 keine nennenswerte Wirkung erzielen konnte, belegen. Nach einer Reihe von Ausstellungen in den 30er Jahren in Paris, New York, Luzern und London stellt Peggy Guggenheim 1945 in ihrer „Galerie Art of Century“ seine Arbeiten in New York aus und kaufte Arbeiten an. 1948 zeigt und verkaufte Pierre Matisse dessen Skulpturen mit einem Text von Sartre im Ausstellungskatalog. Es folgen Ausstellungen in der Kunsthalle Bern und im Stedelijk Museum noch im gleichen Jahr und 1950 in der Kunsthalle Basel sowie wieder bei Pierre Matisse in New York mit An- und Verkäufen. Weitere Ausstellungen folgten in Basel, New York, Paris, Zürich und Chicago bis 1954. 1955 organisiert Michael Herz in Zusammenarbeit mit der Galerie Maeght und Paul Wember, dem damaligen Direktor des Krefelder Museums, eine Giacometti Ausstellungen mit Skulpturen, Bildern und Zeichnungen, die dann anschließend im Kunstverein Düsseldorf und Stuttgart gezeigt wurde. Obwohl die meisten Exponate verkäuflich waren, konnte damals nicht eine einzige Arbeit von Giacometti aus der Ausstellung verkauft werden. Die großen heute Millionen teuren Skulpturen kosteten damals DM 8.000,- die Zeichnungen DM 800,- und die Grafiken DM 180,-. Michael Herz kaufte zwei Arbeiten für sich selber, da es ihm peinlich war, alle Arbeiten an Maeght zu retournieren. In seinen Erinnerungen schreibt er:

„Obgleich ich fast 25 Jahre Kunsthandel betrieben hatte, war mir ein derartiges Maß an Ablehnung gegenüber einem Kunstwerk noch nicht begegnet. Meinen Ausstellungsbesuchern merkte man an, daß sie von dem anstößigen Ding absichtlich fortsahen, wohl um sich nicht dazu hinreißen zu lassen mit Worten aus der Rolle zu fallen. Bereits völlig gewöhnt, daß Ding mit dem einem Ladenhüter durchdringenden interesselosen Blick anzusehen war da plötzlich ein Pariser Kollege

und nahm das Stück für wenig mehr, als mein Einkaufspreis betragen hatte. Mein Prestige gegenüber Paris hatte ich verteidigt und mein Geld hatte ich wieder. Das war das Optimum des hier erreichbaren.“

Erst in den 70er Jahren konnte Hertz eine lebensgroße „Stehende“ an die Kunsthalle Hamburg und die Skulptur „La Jambe“ an das Lehmbruck Museum in Duisburg verkaufen.

Kunsthandel im Nachkriegsdeutschland: Galerie Der Spiegel

Ich selbst war von der documenta I 1955 so beeindruckt, daß ich mein Jura Studium abbrach, um Kunsthändler zu werden und begann bei der damals sehr angesehenen Galerie für zeitgenössische Kunst, Galerie Der Spiegel in Köln ein einjähriges Volontariat. Die Galerie war unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet und zeigte zunächst nur deutsche Künstler wie Karl Hofer, Müller und Klee und seit 1950 die zeitgenössische Künstler Trier, Fassbender, Meistermann und Winter. Bereits 1951 stellte die Galerie Bilder von Hans Hartung aus. Bis 1950 benötigte man in Deutschland für Reisen nach Paris eine Genehmigung von der jeweiligen englischen, französischen oder amerikanischen Militärverwaltung, die jedoch mit einer Einladung des Gastgeberlandes möglich war. Die Währungsumstellung von der Reichsmark zur Dmark erfolgte im Sommer 1948 - Reisen vor diesem Datum waren aus devisentechnischen Gründen schwierig, jeder Bürger bekam nur 40,- DM Kopfgeld, so daß in dieser Zeit und für die folgenden Jahre der Handel mit bereits international anerkannten und entsprechend teuren Kunstwerken nahezu unmöglich war. Der internationale Markt wurde bereits durch Sammler der USA bestimmt, die eigentliche Währung der US Dollar und der Umtauschkurs für 1 Dollar DM 4,20 Ausstellungen waren deshalb nur mit Kommissionsware möglich. Hans Hartung galt 1951 bereits als Hauptvertreter der Ecole de Paris. 1904 in Leipzig geboren, lebte und arbeitete er seit 1935 in Paris und nahm 1946 die französische Staatsbürgerschaft an. Hans Hartung übernahm eine wesentliche Rolle für die Rezeption französischer Kunst nach 1945 in Deutschland; er erleichterte die Kontakte zwischen den deutschen Händlern und seiner Galerie, der Galerie de France. Mit ihm erfuhr der in den 30er und 40er Jahren vorherrschende Konstruktivismus eine dynamische und gestische Form, die für die Kunst der 50er Jahre richtungsweisend wurde wie z.B. bei Sonderborg, Goetz oder Mathieu. Höhepunkte der Ausstellungen der Galerie Der Spiegel waren 1952 eine Matisse-Ausstellung und im gleichen Jahr Mobiles von Calder. 1953 zeigte die Galerie Werke von Henri Laurens sowie die grafische Folge „Jazz“, Papierschnitte im Siebdruckverfahren von Matisse, sowie Arbeiten von Miro, Leger, Landskoy und Poliacoff. Bis zu meiner Volontariatszeit 1956 wurden ebenfalls Werke von Gonzalez, Wols, Masson, Schneider und Soulages sowie immer wieder Werke von Hans Hartung ausgestellt. Trotzdem hatte die Galerie 1956 noch erhebliche finanzielle Probleme und war nicht in der Lage, sich ein eigenes Lager mit international gehandelter Ware aufzubauen.

Was sah man sonst in Köln im Walraff-Richartz Museum, dem Kölner Kunstverein oder im Handel? Im WRM sah man 1955 die schon erwähnte Picasso Ausstellung und in der Eigelsteintorburg eine Ausstellung mit Skulpturen von Henri Laurens. 1954 entschloß sich Kahnweiler alle bisher entstandenen Gipsskulpturen von Henri Laurens in Bronze gießen zu lassen, ein gewaltiges Unternehmen auch wirtschaftlich, da die Plastiken weder von europäischen, noch von amerikanischen Kunden bis dato gekauft wurden. Michael Herz und Hein Stünke hatten bereits 1953 kleinere Skulpturen, sowie Gouachen und Papier collés in ihren Galerien und in Kunstvereinen ausgestellt.

Der Kölner Kunstverein war seit 1946 in der Hahnentorburg wieder aktiv, zeigte aber bis zur großen Picasso Ausstellung im WRM 1955/56, wo der Kunstverein die Picasso Grafik zeigte, nur deutsche und Kölner Künstler, meist provinziell. 1957 stellte der Kölner Kunstverein moderne farbige Grafik aus Paris mit Blättern von Estève, Hartung, Manessier, Poliacoff, Soulage u.a. aus, 1957 ebenfalls Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Hans Hartung, die Übernahme einer Ausstellung, die 1956 in Stuttgart und vorher in Hannover in der Kestner Gesellschaft zu sehen war.

Die wenigen Ausstellungen mit französischer Kunst, die meist in der französisch besetzten Zone vor 1955 stattfanden, hatten nur eine geringe Resonanz und keine mir bekannten Ankäufe durch Sammler oder Museen. Außer der Galerie Der Spiegel zeigte die Galerie Otto Stangl in München schon 1948 Werke von Kandinsky und in der Weihnachtsausstellung 1948 abstrakte Kunst mit Werken von Hans Hartung, Fritz Winter und Gerhard Fietz: einige Monate später die erste Hans Hartung Einzelausstellung, im Mai 1952 Werke des in der Schweiz gebürtigen, aber in Paris lebenden Künstlers Gerard Schneider, bis zu diesem Zeitpunkt nur deutschsprachige Künstler. Erst mit der Soulages Ausstellung 1952 stellt ein gebürtiger französischer Künstler bei Stangl aus. Ab 1954 beginnt dann die regelmäßige Auseinandersetzung mit der Ecole de Paris, vornehmlich über die Grafik: Stangl zeigt Grafiken von Rouault, Mobilés von Calder, Bilder von Zao Wou-ki, ein Japaner, der in Paris informell arbeitete, im Herbst desselben Jahres Julio und Roberta Gonzalez, in den Folgejahren immer wieder französische Druckgrafik, 1956 40 Aquarelle und Zeichnungen von Wols und erst 1962 Bilder von Poliacoff. Für die Rezeption französischer Kunst war eindeutig die Galerie Der Spiegel die wichtigste Galerie im Nachkriegsdeutschland. Die enge Zusammenarbeit der Eheleute Stünke mit Werner Haftmann und Arnold Bode waren auch für die Beteiligung französischer Künstler auf der documenta I und II entscheidend.

Im Gegensatz zu der späten Rezeption französischer Kunst in der BRD wurde diese in Italien durch die Biennalen von 1948 an, aber auch durch Ausstellungen in Mailänder Galerien zehn Jahre eher rezipiert. Bis 1955 entstanden in Italien, besonders in Mailand, große private Sammlungen mit französischer Kunst. Die Rezeption französischer Kunst in öffentlichen Sammlungen spielt dabei bis heute überhaupt keine Rolle. Das, was die documenta in Deutschland bewirkt hat, wurde in Italien durch die Biennalen geleistet. Im Übrigen hatten die Italiener keine Währungsreform und konnten wie die übrigen Westeuropäer unmittelbar nach dem Krieg nach Paris reisen. Aus diesem Grunde war auch Amsterdam, allen voran Sandberg, der Leiter des Stedelijk Museums, für die Rezeption französischer Kunst auch für Deutschland ungleich einflußreicher als deutsche Museumsdirektoren. Die selben Bedingungen galten auch für Brüssel mit den großen privaten Sammlungen von Urvater und Dotremont, die beide vor 1955 entstanden sind.

Wer waren die wichtigsten Sammler und Kritiker in dieser Zeit in Deutschland? Die meisten Sammler zeitgenössischer französischer Kunst waren Unternehmer und kamen aus dem Rheinland, viele Textilfabrikanten aus Wuppertal und Krefeld, die zunächst mit dem Wiederaufbau ihrer Firmen und Privathäuser beschäftigt waren und erst ab 1955 ihre Sammlungen mit zeitgenössischer französischer und ehemals entarteter, vorwiegend abstrakter Kunst aufbauten.

Zwei der größten privaten Sammler dieser Zeit waren der Schokoladenfabrikant Sprengel aus Hannover und der Inhaber der Wella Firma Ströher in Darmstadt. Beide Sammler kauften ab 1955 im deutschen und französischen Handel französische Kunst. Es ist Michael Herz zu verdanken,

daß er Bernhard Sprengel überzeugte, die größte Sammlung mit Skulpturen von Henri Laurens aufzubauen. Ebenso kaufte Sprengel Bilder von Picasso und Leger, sowie Werke der Ecole de Paris, die ihm durch Werner Schmalenbach, der aus Basel kam und ab 1958 Leiter der Kestner Gesellschaft war, nahegebracht wurden. Das Werk von Leger war in den 50er Jahren nur in seiner kubistischen Epoche der sogenannten „contraste forme“ verkäuflich. Die großen Figurenbilder der 30er Jahre, aber auch die „Constructeurs“ der 50er Jahre waren nahezu unverkäuflich und es ist das Verdienst von Schmalenbach, ab 1962 Leiter des neugegründeten Museum NRW, daß er 64 eines seiner Hauptwerke u.z. „Adam und Eva“ 1935/39 für die Düsseldorfer Kunstsammlung erwerben konnte. Schmalenbach war seit 1958 der eigentliche Apologet der Ecole de Paris in Deutschland und einflußreichster Vermittler dieser Künstler und zeigte zunächst in Hannover in diesen Jahren die bekanntesten Vertreter der Ecole de Paris in monographischen Ausstellungen und kaufte sie ab 1962 für Düsseldorf. Auch die Staatsgalerie Stuttgart erwarb Werke der französischen Avantgarde und Ecole de Paris. Über die Museumsankäufe meist nach 1959 wird Sie jedoch Herr Grisebach im Januar in dieser Vortragsreihe informieren.

Auch Ströher kaufte bis Mitte der 60er Jahre vorwiegend französische Kunstwerke, wie auch Peter Ludwig für das Suermond Museum in Aachen. Beide Sammler konzentrierten sich erst ab 1968 auf den Ankauf amerikanischer Kunst. Weitere wichtige Sammler für zeitgenössische französische Kunst waren Otto Henkel in Wiesbaden, Gustav Stein sowie Wolfgang Hahn aus Köln und Klaus Gebhard in Wuppertal, die für viele Sammler in Köln und Wuppertaler in den 50er/60er Jahren vorbildlich wirkten. 1958 wurde das von Mies van de Rohe gebaute Haus Lange in Krefeld als Ausstellungsgebäude für das Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld eröffnet. Wember war in den 50er und 60er Jahren mit Abstand der progressivste Museumsdirektor und stellte im Haus Lange u.a. Werke von Riopelle und Matthieu aus sowie Skulpturen von Hadju und Penalba. 1960 wurden bereits Arbeiten von Tinguely und Yves Klein im Haus Lange gezeigt. Beide Ausstellungen sollten eine nachhaltige Wirkung auf private und öffentliche Sammler in der Folgezeit bekommen. Paul Wember begann bereits Anfang 1960 mit dem Werksverzeichnis der Arbeiten von Yves Klein und wurde zum eigentlichen Propagandisten Kleins und der Nouveau Realisten. Im Museum in Krefeld befinden sich auch Arbeiten beider Künstler.

Die deutschen Sammler sahen in den abstrakten Werken der Ecole de Paris eine Befreiung der von den Nationalsozialisten propagierten gegenständlichen Malerei, frei von jedem sozialen oder politischen Engagement, sozusagen l'art pour l'art. Für sie war die Weltsprache der abstrakten Kunst, wie Haftmann es formulierte, eine Möglichkeit, eine moderne und europäische Gesinnung zu übernehmen, die wir heute political correctness nennen würden. Aus diesem Grunde war es bis 1964 sehr schwer, figurative oder realistische Kunst zu verkaufen. Selbst Beckmann war in diesen Jahren schwer verkäuflich und findet erst heute seine verdiente Anerkennung. Sicherlich war die Tatsache, daß die Kunstwerke aus Paris kamen, nicht ohne Bedeutung. Wichtiger aber war die Internationalität dieser Kunst, eben die Weltsprache der Abstraktion. Deshalb wurden neben französischen auch abstrakte italienische Werke, nicht aber figürliche Arbeiten der frühen Cobra Bewegung erworben. Erst Anfang der 60er Jahre gewinnt die Cobra Gruppe mit den frühen Arbeiten zwischen 1945-55 allmählich Bedeutung. Nach der nationalen Katastrophe fanden die Sammler durch den Erwerb dieser Kunst auch selber Prestige.

Einer der erfolgreichsten Händler dieser Zeit war Dr. Werner Rusche in Köln, der das soziale Prestige mit dem Erwerb der Werke der Ecole de Paris wie kein anderer verband. Ihm ist es zu verdanken, daß fast alle Museen im Rheinland von denselben Künstlern ähnliche Werke erwarben,

allen voran Hartung, Estève, Soulages, Poliacoff, Manessier, Bazaine und de Stael, die jedoch ab 1955 zunehmend eine akademische Routine aufwiesen. Dieses ist sicherlich einer der Gründe, warum die Museen in den 60er Jahren so monoton wirkten und sich in den 70er Jahren der amerikanischen Kunst schnell öffneten. Die Kölner Kunstmärkte boten ab 1967 die notwendigen Informationen zur amerikanischen Kunst.

Die einflußreichsten deutschen Kritiker in dieser Zeit waren, allen voran Albert Schulze-Vellinghausen, der regelmäßig für die Frankfurter Allgemeine Zeitung Museums- und auch Galerieausstellungen besprach und auch als Sammler der zeitgenössischer französischer Kunst die abstrakte Kunst mit Wort und Tat förderte. Dabei lag insbesondere auch das sehr fortschrittliche Stedelijk Museum in Amsterdam in seinem Blickfeld. Der Kritiker John Anthony Thwaites favorisierte in den 60er Jahren stärker die deutsche und französische informelle Kunst und der Kunsthistoriker Eduard Trier die französischen Skulpturen. Das Interesse an französischer Kunst war leider jedoch ausgesprochen einseitig. Die französischen Händler oder Sammler interessierten sich nicht für die deutschen Künstler wie z.B. Meistermann, Winter, Mataré, Trier oder Fassbender, nur Bilder von Nay gelangten in die Sammlung Dotremont in Brüssel. Auch Michael Herz erreichte nicht, seine deutschen Künstler Baumeister, Uhlmann oder Nay in den Galerien Leiris oder Maeght, für die er so erfolgreich ihre Künstler in Deutschland verkaufte, auszustellen. Nur wer längere Zeit in Paris lebte und arbeitete, konnte dort ausstellen, weshalb Sonderborg oder auch Bernhard Schulze für längere Zeit dort lebten. Der Pariser Handel verlangte von seinen Künstlern die permanente Anwesenheit, da nur so der globale Anspruch als Kunsthauptstadt durchgesetzt und erhalten werden konnte. Auch amerikanische Künstler mußten noch bis 1955 in Paris leben und dort arbeiten, um in Europa bzw. in den USA noch bis 1955 wahrgenommen zu werden. Deshalb lebten sehr viele amerikanische Künstler, ehemalige Kriegsteilnehmer, mit Stipendien des US Verteidigungsministeriums in Paris. Neben den abstrakten, bereits genannten Künstlern wurde gleichzeitig in Paris die informelle Malerei zu einer Hauptströmung der internationalen Kunst. Nicht nur die bedeutenden Maler Wols und Fautrier, sondern unendlich viele zweit- und drittklassige Künstler konnten ihre Arbeiten erfolgreich in deutsche Sammlungen verkaufen.

Der Kreis der ernst zu nehmenden Kunstvermittler für zeitgenössische französische Kunst war in den 50er Jahren noch sehr klein. Kaum zwölf Galerie könnte ich nennen: Außer der Galerie Der Spiegel in Köln, in Wuppertal die Galerie Parnaß, in Berlin die Galerie Springer, in München die Galerie Stangel, 1959 die Galerie van de Loo, 1957 die Galerie 22 für nur zwei Jahre in Düsseldorf und ab 1958 die Galerie Schmela ebenfalls in Düsseldorf. Besonders die Galerie Schmela sollte in den 60er Jahren für die Durchsetzung der französischen Nouveaux Realisten von großer Bedeutung werden. Pierre Wilhelm, Inhaber der Galerie 22, zeigte ausschließlich französisches und deutsches Informell u.a. 1957 die erste Ausstellung mit Werken von Fautrier, allerdings ohne kommerziellen Erfolg, die jedoch dem Leiter des Museum Schloß Morsbroich, Kurt Schweicher, zur ersten großen Fautrier Ausstellung in Deutschland verhalf. Schweicher war auch verantwortlich für die erste Dubuffet Ausstellung in einem Museum. Beide Ausstellungen wurden beachtet, besprochen und von den Sammlern gesehen, hatten aber keine bleibende Wirkung, da sich noch kein Privatsammler zu einem Ankauf eines Fautries oder Dubuffets entschloß. Von einer nachhaltigen Rezeption, die erst durch Ankäufe möglich wird, konnte hier noch nicht die Rede sein. Erst in den 60er Jahren erwarb der Sammler Victor Langen in Düsseldorf eine Reihe von Dubuffet Bildern und der Sammler Müller, ebenfalls Düsseldorf, Werke von Fautrier, die heute auf der Museumsinsel Hombroich zu sehen sind.

Dritte These: Die Bedeutung der Druckgrafik

Die französische Druckgrafik wurde aus wirtschaftlichen Gründen der eigentliche Botschafter der französischen Kunst, wie es seit dem 16. Jahrhundert immer wieder der Fall war. Die beiden wichtigsten Grafikhändler in Europa für französische Grafik waren Heinz Berggruen in Paris und mit weitem Abstand Michael Herz in Bremen. Beide hatten 1949 mit dem Kunsthandel begonnen. Michael Herz wurde Kahnweilers Vertreter der Picasso Grafik in Deutschland. Kahnweiler reservierte beiden Händlern jeweils 20% der Grafikaufgaben, d.h. jeder bekam von den 50er Auflagen je 10 Blatt. Der Rest wurde amerikanischen oder europäischen Subskribenten zugeteilt. Picasso hatte im Winter 1944/45, in dem sein Atelier nicht genügend beheizt werden konnte, bei Murlot mit der Produktion von Lithographie-Serien begonnen. Ein riesiger Bestand an Grafik lag 1949 noch unverkauft in Kahnweilers Galerie Louise Leiris. Michael Herz, der als Vertreter für Kunstdrucke in der BRD von Stadt zu Stadt, von Händler zu Händler und Museum zu Museum mit großen Vorführekoffern reiste, nahm nun auch einen Musterkoffer mit der Druckgrafik von Kahnweiler mit auf seine Tournee und wurde so der erfolgreichste Verkäufer nicht nur von Picasso Grafik, sondern auch für die von Maeght verlegten Grafiken von Braque, Giacometti, Leger, Chagall und Miro. Erst über den Vertrieb der Grafik wurde das Interesse der Museen, Sammler und Händler auch an den Bildern und Gouachen dieser Künstler und an der französischen zeitgenössischen Kunst im Allgemeinen geweckt.

Berggruen verkaufte außer eigenen Editionen große Teile der Maeght und anderer Pariser Editionen, allem voran Lithographien von Chagall, aber auch Grafiken und Grafikfolgen von jüngeren Pariser Künstlern der Ecole de Paris, die meist in Auflagen von 75 Exemplaren erschienen. Laut Berggruen setzte er 10% seines Umsatzes allein in Deutschland um, weitere 10% im übrigen Europa und 80% in den USA. Neben der Galerie Der Spiegel in Köln war auch die Rahmenfabrik Conzen in Düsseldorf wichtiger Großabnehmer im Rheinland. Diese Grafiken wurden jedoch nicht nur vom Kunsthandel, sondern auch über Rahmer und Einrichtungshäuser verkauft.

Französischer Kunsthandel der 50er Jahre

1958 lebte ich in Paris und hatte Zeit, die Galerien zu besuchen. Die erfolgreichste Galerie für sog. Ecole de Paris war die Galerie de France mit ihren Künstlern Hartung, Soulages, Singer, Manessier oder Magnelli. Um Werke dieser Künstler erwerben zu können, die meist schon über 100.000,- DM gehandelt wurden, mußte man sich in Wartelisten eintragen und nur die bevorzugten Sammler hatten die Chance, eines dieser Werke erwerben zu können. Genauso erfolgreich waren die Galerien Maeght, Galerie Leiris und Carré, die neben den erfolgreichen Klassikern Braques, Miro, Chagall, Giacometti und Bazaine bei Maeght Gris, Picasso, Laurens und Masson bei Leiris auch jüngere Künstler der Ecole de Paris mit großem Erfolg verkauften. Carré zeigte neben Bildern von Leger hauptsächlich Villon. Der vorherrschende Eindruck in den Galerien waren die unzähligen Werke informell malender Künstler. Ich nenne einige Namen mit Geburtsjahren, von denen Sie sicherlich keinen einzigen mehr kennen und die alle auf der zweiten documenta 1959 vertreten waren: Cuixat *1925, Degotex *1918, Claude Georges *1929, Edgar Gillet *1924, Simon Hantai *1922, Marfaing *1925, Christian d'Orgeix 1927, Arpad Szenès 1925, Gerard Schneider 1924, Tal Coat *1925. Diese Künstler stellten in angesehenen Galerien aus wie Claude Bernard, Cordier, Facetti oder Creuzevault aus. Zur Rezeption französischer Kunst 1959 auf der 2. Documenta möchte ich noch später genauer eingehen. Parallel zu diesen jungen Künstlern stellten in der Galerie Denise René, die bereits seit 1945 mit geometrischer Kunst besonders mit der Künstlergruppe Cercle et Carré aus den 30er Jahren bekannt geworden war, auch ab 1955 die Künstler Vasarely, Herbin, Mortensen und Agame und später besonders die kinetische Kunst aus.

Für mich waren diese Eindrücke nicht gerade motivierend und ich hätte die Stadt sicherlich auch schnell wieder verlassen, wenn nicht gleichzeitig noch eine andere Gruppe jüngerer Künstler auf sich aufmerksam gemacht hätten. Ich meine die Neuen Realisten mit Arman, Yves Klein, Tinguely, Villiglé, Hains und Spoerri. Ihr äußerst agiler und umtriebiger Apologet war Pierre Restany. Paris wurde noch einmal und vermutlich zum letzten Mal Zentrum einer Kunstbewegung, die langfristig gesehen eine viel größere Wirkungsgeschichte für diese Künstler, als für die abstrakten Maler der zweiten Generation entfaltete. Ich denke dabei an die deutsche Künstlergruppe Zero, an Architekten wie Runau mit seinem Gelsenkirchener Theater mit dem riesigen monochromen Schwammrelief von Yves Klein und an Manzoni in Italien sowie Robert Ryman in USA. In der Pariser Galerie Iris Clert sah man entweder das Nichts, d.h. die Galerie war weiß gestrichen und leer, wie es Yves Klein 1958 bestimmte oder aber Arman schüttete den Inhalt vieler Mülltonnen in den Raum. Jedenfalls konnte die Galerie nicht betreten werden und die lebhafteste Diskussion fand auf der Straße statt. Im Dezember 1958, kurz bevor ich die Stadt verließ, sah ich in der Galerie Rive Droite, erste Arbeiten von einem amerikanischen Künstler und zwar Bronzeabgüsse von Taschenlampen, Glühbirnen und Bierbüchsen von Jasper Johns. Diese überaus befremdlichen Skulpturen waren ein eindeutiger Hinweis auf das Werk von Marcel Duchamp, der bis dato verschwiegen und schon fast vergessen schien. Weder in Paris noch auf der ersten oder zweiten documenta oder sonstwo waren Arbeiten von ihm zu sehen. Mit den Nouveaux Realisten in Paris, die nun ihrerseits 1962 in New York gemeinsam mit amerikanischen Pop Künstlern bei Sidney Jannis unter dem Titel „The New Realists“ ausstellten, verlagerte sich das Interesse der französischen Künstler auch nach New York und rückte das Werk Marcel Duchamps ins Zentrum. In dem Maße, wie diese Künstler den Diskurs über zeitgenössische Kunst bestimmten, wirkten die Werke der Ecole de Paris mehr und mehr demodé und akademisch, ausgenommen die Werke von Dubuffet, Fautrier und Wols. In diesem Moment verließ ich Paris und begann mit der Vorbereitung der 2. Documenta 1959 in Kassel, wo Haftmann gerade diese Künstler für eine Apotheose auf die Weltsprache der Abstrakten auswählte. Der Untertitel der Documenta lautete Kunst nach 1945, statt einer Dokumentation war sie jedoch vielmehr ein Bekenntnis. Ich zitiere Haftmann: „Den optischen Erscheinungsbildern der Gegenstandswelt kommt heutzutage keine Bedeutung mehr zu.“ Eine Behauptung gerade in einem Augenblick, da die jüngeren Künstler ihre Aufmerksamkeit wieder der Gegenstandswelt zuwandten.

Documenta 2

Diese zweite deutsche Großausstellung bekam auf Grund der amerikanischen Beteiligung eine immens kulturpolitische Bedeutung. Die Auswahl der europäischen Künstler wurde von Werner Haftmann, dem Spiritus rector dieser Ausstellung, Werner Schmalenbach und Will Grohmann für die Malerei vorgenommen, Eduard Trier für die Skulptur und Hein Stünke von der Galerie Der Spiegel für die Druckgrafik. Auch hier wird wieder deutlich, welche wichtige Rolle die Druckgrafik, die im wesentlichen französische Druckgrafik war, zu dieser Zeit in Deutschland mit einem eigenen Kurator, eigenem Katalog und eigenem Ausstellungsgebäude spielte. Statt eines regulären Kuratorengehaltes durfte die Galerie Der Spiegel einen Grafik Verkaufsstand in der Ausstellung einrichten, in dem fast alle ausgestellten Arbeiten zu erwerben waren, wie es heute nur für Kunstkataloge üblich ist. Keiner der Beteiligten rechnete damit, daß das Interesse derartig groß war und bis dahin völlig unvorstellbare Umsätze mit der Druckgrafik gemacht wurden. Die Plastik wurde diesmal getrennt von der Malerei vor und in der noch völlig ausgebrannten Orangerie im Auepark ausgestellt. Die Badenden von Picasso sowie die lebensgroßen Figuren von Laurens wurden zu einem der eindrucksvollsten Ensembles dieser Ausstellung, wie überhaupt die Skulpturen Ausstellung weniger dogmatisch und viel figürlicher ausfiel.

Der amerikanische Beitrag wurde von Porter McCray, Leiter des internationalen Programms des Museums of Modern Art und Liebermann, Kurator für Malerei an diesem Museum, ausgewählt. Es kam zu einem unerwarteten Aufmarsch der französischen und amerikanischen Kräfte, bzw. der französischen Galerien und des Museums of Modern Art, New York. Die großen französischen Galerien spürten bereits die Bedrohung durch die neue Kunstbewegung des amerikanischen abstrakten Expressionismus in den USA; viele ihrer amerikanischen Kunden hatten begonnen, Werke dieser Künstler zu erwerben und Bilder französischer Künstler wieder zu verkaufen. Ich möchte noch einmal darauf hinweisen, daß der Handel mit französischer Kunst hauptsächlich mit Amerika stattfand, daß vom Umsatz her gesehen Europa und Deutschland eine untergeordnete Rolle spielte. Ich gehe davon aus, daß die von Berggruen angegebene Verteilung des Umsatzes für Grafik (20% in Europa gegenüber 80% in den USA) auch auf die Malerei zu übertragen ist. Deshalb war es für die französische Galerie überaus wichtig, bei der documenta 2 auch mit Werken ihrer jüngeren Künstler vertreten zu sein. Der französische Kunsthandel, allen voran die Galerie de France, aber auch die Galerie Maeght und die Galerie Leiris, also Kahnweiler, waren nur zu Leihgaben ihrer klassischen Künstler bereit, wenn die documenta auch Bilder oder Skulpturen ihrer jüngeren Künstler mit ausstellte. Dies führte zu einer überdimensionierten Beteiligung unbedeutender französischer Künstler. Ein Ausweichen auf deutsche Museen als Leihgeber war nicht möglich, da diese damals noch nicht über die von der documenta gewünschten Werke der klassischen Avantgarde verfügten. Außer drei Giacometti Zeichnungen aus dem WRM Köln, der Bremer und Hamburger Kunsthalle wurde nur noch eine Skulptur von Germain Richier aus dem Lehmbruck Museum Duisburg als Leihgabe der Lehmbruckstiftung des Bundesverbandes der deutschen Industrie auf der Documenta ausgestellt. Schon aus politischen Gründen hätten es die Organisatoren der documenta vorgezogen, zeitgenössische Kunstwerke aus deutschen, öffentlichen Sammlungen auf der documenta zu zeigen. Der Hängeplan für die umfangreiche Beteiligung französischer Kunst wurde nach Anmeldung des amerikanischen Beitrags über den Haufen geworfen, da keiner vom Ausschuß für Malerei sich die riesigen Formate vorstellen konnte wie z.B. das Werk von Barnett Newman „Katedra“ im Format 2,50 x 5,50 m. Deshalb wurde der Dachboden ausgebaut und es entstanden endlos monotone, niedrige und in den Sommermonaten überhitzte Räume, in denen die zweitklassigen Bilder der Informellen ausgestellt werden mußten. Arnold Bode sah sich nicht mehr in der Lage, sein bei der 1. Documenta so erfolgreiches Konzept umzusetzen und jedem Kunstwerk seinen adäquaten Raum zu geben. Durch diese unbefriedigende Hängung entstand im obersten Stockwerk ein verheerender Eindruck der Monotonie. Auf Grund der großen Formate der amerikanischen Werke mußten die repräsentativen und hohen Räume des ersten Obergeschosses für sie reserviert werden. Das Museum of Modern Art hatte sich vertraglich ausbedungen, daß keines der ausgeliehenen Werke unausgestellt bleiben dürfe. Natürlich wurden auch die Werke der Hauptvertreter der Ecole de Paris im Hauptsaal in unmittelbarer Nähe zu den Amerikanern im Obergeschoß gezeigt, so daß ein Vergleich zwischen französischer und amerikanischer Moderne leichter stattfinden konnte. Dort sah man neben großen Bildern von Soulages, Hans Hartung, Dubuffet und Matta, gleich daneben Arbeiten von Rauschenberg, Franz Kline, Sam Francis, De Kooning, Baziotis, Rothko und anderer amerikanischer Künstler. Im gleichen Geschoß befand sich ebenfalls der repräsentative Saal, der allein für Pollock mit 16 Bildern reserviert war, darunter viele Hauptwerke, u.a. ein schwarzweißes Dripping von 1951 im Format 3 x 4,50 m, das Werner Schmalenbach, damals noch der Apologet für die Ecole de Paris, drei Jahre später für die Kunstsammlung Nordrhein Westfalen erwarb. Verglichen mit dem eindrucksvollen Pollock Saal, der in Bode'scher Manier vorbildlich inszeniert worden war, hatten es die kleinen Bilder und Aquarelle von Wols, der als der große europäische Antipode von Pollock geehrt werden sollte, überaus schwer. So kam es, daß die beiden Säle quasi stellvertretend für die Ausstellung in eine

Schlacht zogen, von der die Ausstellungsmacher überzeugt waren, daß diese nur mit einem überragenden Sieg der europäischen, abstrakten Malerei enden würde, allzumal 24 Bilder des 1955 verstorbenen de Stael als ein weiterer Höhepunkt der europäischen abstrakten Malerei inszeniert wurde. Dies war das erklärte Ziel des geistigen Vaters dieser Ausstellung, Werner Haftmann. Figurative Bilder der jüngeren Generation (ich spreche also nicht von Beckmann, Picasso, Leger, Magritte und Delvaux), wie sie in Osteuropa in einer ungebrochenen Tradition weiterhin Bestand hatten oder in der Cobra Gruppe seit 1945 in Europa zu sehen waren, wurden hier völlig ausgeblendet; einzige Ausnahme bildete Francis Bacon mit drei Bildern. Selbst bei den Klassikern wie Magritte, wurde von den drei ausgewählten Bildern nur eines gezeigt, noch dazu an einem überaus unattraktiven Ort. Adorno, der während der documenta einen Vortrag im Kasseler Kunstverein halten sollte, verlegte seinen Vortrag kurzfristig in den Pollock Saal, nachdem er ihn kurz zuvor gesehen hatte. Trotz der großartigen Beiträge von Dubuffet und Fautrier konnte der verheerende Eindruck der Beliebtheit des internationalen Informell nicht verhindert werden. Auf der zweiten documenta übten auch bereits die monochromen Bilder von Fontana eine faszinierende Wirkung aus. Deutsche Sammler und Kunsthändler, die sich bis dahin ausschließlich mit französischer Kunst auseinandergesetzt hatten, wurden nun zum ersten Mal auch mit amerikanischer Kunst konfrontiert und waren überrascht, daß das Preisniveau mit Ausnahme von Pollock weit unter dem der europäischen Kollegen lag. In jedem Fall begannen deutsche Galerien, die bisher nur französische Kunst zeigten nun auch amerikanische Künstler zu vertreten. Ich selbst stellte 1960 in meiner soeben eröffneten Galerie Werke von Cy Twombly aus. Die Rezeption französischer Kunst in Deutschland hatte mit der documenta 2 ihren Höhepunkt und auch ihren Niedergang erreicht. Schon wenige Jahre später kauften die großen Sammler Ströher oder Ludwig nicht mehr Werke der Ecole de Paris, sondern nur amerikanische Kunst. Es sollte noch Jahre dauern, bis aus dem völligen Niedergang der Ecole de Paris Werke von Dubuffet, Fautrier oder Wols eine bleibende Rezeption in öffentlichen Sammlungen entfalten konnten. Zu den bleibenden Werken der Ecole de Paris zählen heute auch die frühen Arbeiten von Hans Hartung aus den 40er Jahren. Die föderale Struktur der Bundesrepublik führte mit ihren vielen öffentlichen Sammlungen und Ausstellungshäusern schließlich doch zu einer größeren Breitenwirkung für die französischen Nachkriegskunst als in der gesamten westlichen Welt.

Rudolf Zwirner, 2002