Mathilde Arnoux

Beredtes Schweigen.

Das Deutschlandbild in der französischen Kulturpolitik der Zwischenkriegszeit am Beispiel der Pariser Kunstausstellungen

Kurz nach dem Ende des Ersten Weltkrieges intensivierten die Pariser Museen eine Ausstellungsform, die sich am Beginn des Jahrhunderts etabliert hatte: Eine Serie von Präsentationen sollte dem interessierten Publikum die Kunstentwicklung eines jeweiligen Landes nahe bringen und dabei nationale Besonderheiten beleuchten, angefangen von den früheren Epochen bis in die zeitgenössische Gegenwart.¹ Diese Ausstellungen – die im Folgenden näher untersucht werden sollen – waren das strategische Mittel einer gezielten, staatlich organisierten Kulturpolitik, in denen sich das Verhältnis Frankreichs zu anderen Ländern unmittelbar niederschlug. Dies galt auch für die Weimarer Republik, allerdings in einem negativen Sinne. Denn der militärische Sieg über das Deutsche Reich, der Vertrag von Versailles und die darin geregelten Reparationen, die Besetzung des Ruhrgebiets, schließlich die vergleichsweise späte Normalisierung des deutsch-französischen Verhältnisses – all das spiegelt sich direkt und indirekt in diesen Ausstellungen.

Seit 1880 war das "Ministerium für staatliche Ausbildung und der Schönen Künste" (Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts) eine Stätte bedeutender internationaler kulturpolitischer Aktivitäten. Die Zentralbehörde arbeitete dabei eng mit dem Außenministerium zusammen, besonders mit der für Auslandsbeziehungen verantwortlichen Abteilung (Service des œuvres à l'étranger), die seit dem 19. März 1922 als "Französischer Verein für Verbreitung und Austausch von Kunst" (Association française d'expansion et d'échange artistiques) firmierte, und 1934 noch einmal in "Französischer Verein für künstlerische Aktivitäten" umbenannt wurde (Association française d'action artistique, AFAA)². Vom Außenministerium – seit 1928 zusätzlich vom Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts – finanziert, war die AFAA an der Schnittstelle von Kultur, Staat und Politik für eine Vielzahl repräsentativer Aufgaben in den Bereichen Erziehung, Wissenschaft, Universität und Kunst zuständig, immer im

Hinblick auf die Repräsentation Frankreichs im Ausland. Daneben organisierte die AFAA den internationalen Künstleraustausch von und nach Frankreich. Schließlich war sie für die Betreuung und Überwachung von ausländischen Ausstellungen zuständig, die in Frankreich, genauer: im Pariser Musée du Jeu de Paume gezeigt wurden.⁵

1921 konnte man im Musée du Jeu de Paume etwa die Ausstellung "Alte und moderne holländische Kunst" ("L'art hollandais ancien et moderne") sehen. 1923 fand die Schau "Alte und moderne belgische Kunst" ("Art belge, ancien et moderne") statt. Danach wurde in jeweils eigenen Ausstellungen kanadische, dänische, schwedische, japanische, österreichische, italienische und lettische Kunst präsentiert.⁴ Die Liste ist lang – doch eine Ausstellung, die sich der deutschen Kunst gewidmet hätte, gab es nicht. Immerhin plante das Musée du Jeu de Paume 1927 eine Ausstellung des von den Franzosen seit Ende des 19. Jahrhunderts äußerst geschätzten deutschen Malers Max Liebermann. Sie wurde jedoch in letzter Minute annulliert, obwohl alles darauf hindeutete, dass sie großen Anklang gefunden hätte.

Das Fehlen deutscher Malerei lediglich als Ergebnis französischer Deutschfeindlichkeit zu begreifen, wäre eine vorschnelle Schlussfolgerung. Zwar gilt die Zwischenkriegszeit tatsächlich in erster Linie als Periode des französischen Ressentiments gegenüber Deutschland. Umfangreiche jüngere Untersuchungen über die deutsch-französischen Beziehungen zeigten jedoch auf, dass gerade die profunde Detailanalyse die Ungenauigkeit dieses Pauschalurteils offenbart.⁵ So lassen sich etwa für den musealen Bereich, der hier interessiert, bei den Kuratoren und Organisatoren gleichzeitig verschiedene Formen der Reaktion finden: Ablehnung oder Gleichgültigkeit gegenüber Deutschland, aber auch rege Interessensbekundungen für die Entwicklung der deutschen Kunst. Ein und dieselbe Institution selbst ein und dieselbe Person - wies mitunter vollkommen widersprüchliche Einstellungen gegenüber Deutschland und seiner Kunst auf. Anders ist es daher auch nicht zu erklären, dass zwar das Musée du Jeu de Paume keine Ausstellung über deutsche Malerei einrichtete, die Bibliothèque nationale hingegen 1929 deutsche Grafik zeigte und die Société des artistes décorateurs in ihrem Salon 1930 dem Deutschen Werkbund ein Forum bot. Gerade in diesem Zusammenhang erscheint die Absenz des Themas "Deutschland" in den Veranstaltungen des AFAA besonders brisant: das Schweigen wird beredt

Wenn also auch vor der Hand "nichts" geschah, so bedeutet dies aus heutiger Sicht keinesfalls, dass es nichts zu analysieren gäbe – im Gegenteil.⁶ Die folgenden Ausführungen bieten daher Gelegenheit, die Rolle von Museen als Akteure des internationalen Kulturaustausches zu spezifizieren⁷ und zu zeigen, wie sich die Spielregeln des Kulturbetriebes ändern können, wenn sich bilaterale Beziehungen eintrüben.

Internationale Kunst im Musée du Jeu de Paume seit 1924

Warum also fehlte in den Ausstellungen des Musée du Jeu de Paume in der Zwischenkriegszeit eine Ausstellung deutscher Malerei? Um sich dem Phänomen zu nähern, sei zunächst die kulturpolitische Bedeutung der Pariser Ausstellungen ausländischer Kunst generell umrissen. Der Begleittext des 1924 erschienenen Katalogs zu den ständigen Sammlungen des Musée du Jeu de Paume zeigt⁸, dass die am Musée ausgerichteten Länder-Sonderausstellungen auf einen Wunsch des langjährigen Direktors des Musée du Luxembourg, Léonce Bénédite, aus dem Jahr 1904 zurückgingen. Sonderausstellungen sollten – zumindest einige Wochen lang – jene Lücken schließen, die die französischen Sammlungen aufwiesen. Das zusätzliche Angebot konnte dann den Besuchern ermöglichen, die (zeitgenössische) Kunst der Museumssammlung in einem erweiterten historischen Kontext zu erfassen. Mit dieser Maßnahme sollte das Auge des Publikums geschult werden, um lokale und internationale Strömungen unterscheiden, gegenseitige Anleihen und wechselseitige Beziehungen erkennen zu können. Denn nur auf diese Weise – durch vergleichendes Sehen – sei es überhaupt möglich, die Kunst seines eigenen Landes schätzen zu lernen.

Über diese konstitutive didaktische Bestimmung hinaus – aus der die "Museologie" entstehen sollte – waren die Pariser Ausstellungen ausländischer Kunst vor allem diplomatische Veranstaltungen. Sie standen im Dienste der politischen Interessen Frankreichs – und diese Absicht gaben die Organisatoren in den Beiträgen der begleitenden Kataloge auch jeweils deutlich zu erkennen. Wenngleich die Texte selbst in erster Linie die Kunstentwicklung der jeweiligen

Länder in den Blick nehmen und die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Zeit allgemeinverständlich aufbereiten, offenbaren vor allem die Vorworte die politischen Absichten. Wenn es etwa heißt, die chronologische Präsentation der Kunst eines jeweiligen Landes sei dazu geeignet, das zeitgenössische künstlerische Schaffen besser zu verstehen⁹, so deutet dies nicht allein auf das Interesse an kunsthistorischen Kontinuitäten innerhalb eines nationalen Kontexts hin, sondern zeigt, dass vor allem auch die tradierten diplomatisch-politischen und kulturellen Beziehungen zwischen Frankreich und dem ausgestellten Land besonders betont werden sollten.¹⁰

Die Verstimmungen im offiziellen deutsch-französischen Verhältnis seit 1914/1918 machten eine Ausstellung deutscher Kunst im Musée du Jeu de Paume daher von vornherein undenkbar. Einige der Katalogtexte – die zur flämischen Kunst 1923, zur dänischen Kunst 1929, besonders aber die Begleitbände zu "Österreich" und der "Schweiz" – offenbaren sogar eine regelrechte kunstpolitische Allianz gegen Deutschland, etwa, wenn die Gemeinsamkeiten dieser Länder mit der französischen Kunstgeschichte explizit herausgearbeitet werden, um vorhandene Parallelen zu Deutschland zu überblenden. Diese Interpretationen "nationaler" Kunstentwicklungen sind, trotz des scheinbar wissenschaftlichen Anspruchs, von einem Subtext durchzogen, der das politische Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland spiegelt. Man könnte in diesem Zusammenhang sogar von einer regelrechten kulturpolitschen "Programmierung" sprechen.

Ein näherer Blick auf die Länderausstellung zur "Schweizer Kunst" ("Exposition de l'Art suisse du xve au xixe siècle (de Holbein à Hodler)")¹¹ soll diese Feststellung vertiefen. Den Pariser Besuchern verdeutlichte die Schau zunächst vor allem den Anspruch einer eigenständig schweizerisch-nationalen künstlerischen Identität¹², jenseits der tatsächlich vorhandenen, offenkundigen Abhängigkeit zur Kunstentwicklung der Nachbarländer. Das historische Spiel der länderübergreifenden Einflüsse auf die schweizerische Kunst ist zwar auch im Begleittext des Kataloges von Belang, allerdings erscheint die Darstellung vollkommen unausgewogen, da der "deutsche" Anteil zugunsten des französischen konsequent marginalisiert wird. Stärker noch: Der historische Abriss über die Kunstentwicklung der Schweiz, den die Kuratoren Gonzague de Reynolds und Daniel Baud-Bovy hier dem

Leser präsentieren, stellt sich als Kampf der Prinzipien dar: die "Lateinische Kultur" – eine Kultur der Vermittlung und Assimilation – steht der "Germanität" gegenüber – einer Kultur der Unterwerfung und Dominanz. De Reynolds und Baud-Bovy – die Kuratorenwahl des Musée du Jeu de Paume war bezeichnenderweise nicht auf deutschschweizerische, sondern welsch-schweizerische Kunsthistoriker gefallen – waren qua Herkunft durch die romanische Kultur geprägt, und angesichts der politischen Entwicklungen schien sich diese Prägung mit einer regelrechten Abneigung gegenüber "Deutschtum" und Protestantismus zu paaren.

Dass der Kontrast zwischen den Prinzipien "Latinität" und "Germanität" im Rahmen der Schweizer Ausstellung besonders scharf erschien, mag vor allem deshalb kein Zufall sein, weil sie zeitlich direkt in die Ruhrkrise fiel. Über den Umweg der Kunstgeschichte und die Zusammenarbeit mit dem Pariser Museum co-kommentierten die Kuratoren die französische Besetzung des deutschen Hoheitsgebiets. Ein solches Vorgehen war durchaus nicht unumstritten. Denn während am Pariser Musée Kunstgeschichte als Geschichtspolitik eingesetzt wurde war in der Schweiz selbst die Positionierung gegenüber Deutschland ein wichtiges Thema. Insbesondere die Deutsch-Schweizer reagierten auf die Boykottmaßnahmen im Ruhrgebiet äußerst sensibel, denn sie befürchteten direkte Auswirkungen auf die Wirtschaft im Norden und Nordwesten der Schweiz. Seit Beginn der 1920er Jahre (und bis zum Vertrag von Locarno 1925, der die Krise beendete) verstärkten sich im deutschsprachigen Teil der Schweiz "germanophile" Bekundungen – nun ihrerseits gepaart mit "Frankophobie". ¹⁵ Eine deutsch-schweizerische Ausstellung zur Kunstentwicklung des Alpenlandes hätte daher grundsätzlich andere Züge getragen, als die Präsentation in Paris, wo man freilich an einem differenzierteren Bild kaum interessiert gewesen sein dürfte.

Auch die beiden Ausstellungen zur österreichischen Kunst, die 1927 und 1937 am Musée du Jeu de Paume stattfanden, waren von einer indirekten Bezugnahme auf Deutschland geprägt. Die Vorstellung von der Minderwertigkeit der germanischen gegenüber der romanischen Kultur durchzieht erneut die Katalogtexte, die prinzipielle Voreingenommenheit gegenüber der deutschen Kunst wird aufrechterhalten. Diese zeittypischen Ressentiments, die auf den damals weit verbreiteten pseudowissenschaftlichen Vorurteilen einer

"Rassenpsychologie" basierten, prägten die Politik, die Diplomatie und eben auch den (fehlenden) Kunst- und Kulturaustausch zwischen Deutschland und Frankreich derart nachhaltig, dass selbst nach der Unterzeichnung des Vertrages von Locarno keine kulturpolitische Entspannung eintrat. Dies zeigt die Organisationsgeschichte einer Ausstellung mit Bildern des Berliner Malers Max Liebermann, die 1927 im Musée du Jeu de Paume stattfinden sollte.

Die gescheiterte Liebermann-Ausstellung 1927

Die deutsch-französischen Spannungen, die mit den Krisen an Rhein und Ruhr an den Rand eines neuen Krieges geführt hatten¹⁴, hatten jegliche direkte Kulturdiplomatie zwischen beiden Ländern unterbunden, so dass die Planung und Durchführung einer "deutschen" Ausstellung in Frankreich in der gesamten ersten Hälfte der 1920er Jahre schlichtweg unmöglich gewesen war. Nach dem Abschluss des Vertrages von Locarno, den die Außenminister Aristide Briand und Gustav Stresemann 1925 schlossen, spielte Kultur jedoch eine wichtige Rolle für die gegenseitige Annäherung auf einer symbolischen Ebene. Der Besuch des Ministers für staatliche Ausbildung und der Schönen Künste (Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts), Anatole de Monzie, beim preußischen Kultusminister Carl Heinrich Becker Ende Juli 1925 beendete beispielsweise den Boykott, mit dem deutsche Wissenschaftler und Schriftsteller belegt gewesen waren, wenn es um ihre Beteiligung an den in Frankreich abgehaltenen internationalen Kongressen ging. Eine solch neue Atmosphäre der Entspannung sollte auch die Ausstellung mit den Werken Max Liebermanns unterstreichen. 15

Allerdings entstand das Vorhaben nicht auf Anregung des Außenministeriums und der zuständigen AFAA, sondern als private Initiative, wurde also dem Musée du Jeu de Paume von außen angetragen. Die Idee war das Ergebnis der Begegnung zweier Kunsthistoriker und Journalisten, Karl Scheffler, Chefredakteur der Zeitschrift "Kunst und Künstler", und Louis Réaus, Chefredakteur der "Gazette des Beaux-Arts". In Berlin hatte die Akademie der Künste, deren Mitglied und zeitweiliger Präsident Liebermann war, aus Anlass von Liebermanns achtzigstem Geburtstag am 20. Juli 1927 eine hundert Werke umfas-

sende Retrospektive eingerichtet. Im Zusammenhang mit diesem Jubiläum entstand die Absicht, die Ausstellung nach Paris zu holen, um dort – erstmals seit Jahren wieder – die Werke des Malers zu zeigen. Da sich zunächst kein kooperationswilliger französischer Kurator fand, wandte sich Scheffler als Mitglied des Berliner Liebermann-Jubiläumsausschusses an Louis Réau, der bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts (wenngleich nicht immer ganz eindeutig) bemüht war, dem französischen Publikum deutsche Malerei näher zu bringen. Scheffler suchte damit das Vertrauen eines der damals wenigen französischen Verteidiger deutscher Kunst, von dem er erwarten konnte, dass er das Augenmerk weniger auf die politischen Implikationen als auf die künstlerische Bedeutung legen würde. Scheffler umging also die offizielle französische Seite, um jeden Verdacht eines deutschnationalen Vorstoßes von vornherein auszuschließen. 16

Réau stand Schefflers Vorhaben zunächst offen gegenüber und vermittelte erfolgreich zwischen den Berliner Initiatioren und den politischen Instanzen in Paris. Im Juli 1927 gab Paul Léon, Direktor der Pariser Kunstakademie Beaux-Arts, das Einverständnis¹⁷ und machte dem Direktor der französischen Nationalmuseen (Musées nationaux), Henri Verne, den Vorschlag, die Säle des Musée du Jeu de Paume schon ab Ende August 1927 für die Liebermann-Ausstellung zu reservieren. Selbst von höchster politischer Stelle wurde das Vorhaben sanktionert: Kulturminister Edouard Herriot und Außenminister Aristide Briand, beide Anwälte des deutsch-französischen Austauschs und der europäischen Idee, befürworten die Ausstellung nun ebenfalls. Allerdings waren die Politiker anscheinend nur unzureichend mit der Person Liebermanns vertraut, deren biografische Details indes fast zeitgleich von konservativer Seite ins Feld geführt wurden, um Widerstand gegen das Projekt zu formieren. 18 Die künstlerische Bedeutung der Ausstellung, so die Argumentation, sei zwar unzweifelhaft. Dennoch "bleibt eine heikle Frage offen, denn Herr Liebermann zählte 1914 zu den Unterzeichnern des berühmten "Manifests der 93", in dem 93 deutsche Intellektuelle den militärischen Vorstoß nach Frankreich zu Beginn des Ersten Weltkriegs befürwortet hatten. 19 Liebermanns damalige Sanktionierung des Waffenganges konnte nur allzu leicht als Verrat gegenüber jenem Land gedeutet werden, das ihn zuvor aufgenommen, ausgebildet und - vor 1914 – auch mehrfach ausgestellt hatte: Frankreich. Der konservative Angriff zeigte schnell seine Wirkung. Ab sofort ging es in der Diskussion um Politik: nicht mehr Liebermanns Werke, sondern sein persönliches, vermeintlich betrügerisches Verhalten den Franzosen gegenüber stand jetzt im Vordergrund.

Von der versöhnlichen Atmosphäre Locarnos inspiriert, plädierte die französische Botschaft in Deutschland trotz der Querelen für eine Durchführung der Ausstellung, nicht zuletzt, weil Liebermann wohl der von den Franzosen am meisten geschätzte deutsche zeitgenössische Künstler sei. Allerdings kollidierte das neuerliche Plädoyer bereits mit dem Beginn einer Pressekampagne der "Action française", die eine Vielzahl nationalistischer Stimmen gegen die Ausstellung bündelte. Das Musée du Jeu de Paume sah sich schließlich zum Handeln gezwungen und zog sich demonstrativ zurück, sei doch das Haus allein deshalb kein geeigneter Ort für die Ausstellung, weil an seiner Fassade eine Gedenktafel an die 1915 von Deutschen ermordete englische Krankenschwester Edith Cavell erinnerte. Die Retrospektive eines deutschen Künstlers, der zudem ein Befürworter des Angriffs auf Frankreich gewesen war, hätte fraglos ein falsches Signal ausgesendet.

Die gleichwohl bekundete Bereitschaft, einen anderen Ausstellungsort zu suchen, stieß wiederum bei den deutschen Organisatoren auf wenig Gegenliebe. Eine Galerie etwa, deren privateren Rahmen man sich auf französischer Seite durchaus vorstellen konnte, wäre nach deutscher Auffassung dem kulturpolitischen Anspruch des Projekts kaum gerecht geworden.²⁰ Entsprechend verschnupft reagierte man nun in Berlin. Selbst das Musée de l'Orangerie, eine weitere Alternative, die in die Erörterungen einbezogen wurde, konnte die deutsche Delegation um Karl Scheffler nicht mehr überzeugen. So sah man sich schließlich gezwungen, die Liebermann-Ausstellung ad acta zu legen. Noch 1927 endet der in den Archiven auffindbare Schriftwechsel - Louis Réau hatte schon früher geahnt, dass die Deutschen die Geduld verlieren würden. Trotz der Neuorientierung nach dem Pakt von Locarno war die Zeit für eine kulturpolitische Annäherung anscheinend noch nicht gekommen, die diplomatische Zäsur in den deutsch-französischen Beziehungen hatte auf der praktischen Ebene des Kunstaustauschs keine Auswirkungen. Jenseits dieses Annäherungsversuchs zeigen die Ausstellungen im Musée du Jeu de Paume daher ein vollkommen homogenes Bild ein Bild, in dem "Deutschland" schlichtweg nicht vorkommt.

Der "Deutsche Kupferstich" und das deutsche Kunstgewerbe in Paris 1929 und 1930

Angesichts dieser Verstrickungen und Empfindlichkeiten stellt sich die Frage nach dem Zustandekommen zweier Ausstellungen 1929 und 1930, der Präsentation deutscher Grafik in der Nationalbibliothek und der Beteiligung des Deutschen Werkbundes am Salon de la Société des Artistes décorateurs. In beiden Fällen scheinen zunächst äußere Gründe wichtig. Schon das politische Gewicht der Veranstaltungen war deutlich geringer, weil das Musée du Jeu de Paume - und damit die AFAA und das Außenministerium - nicht beteiligt gewesen waren. Zudem dürften auch kunstimmanente Gründe eine Rolle gespielt haben, da in beiden Fällen die Malerei fehlte – jene Gattung also, die durch ihre tradierte Stellung in der akademischen Hierarchie als "edelste" Kunstform galt und für die nationale Repräsentation nach außen und die Selbstwahrnehmung nach innen eine zentrale Rolle spielte. Gerade im Frankreich des 19. Jahrhunderts bekam die Malerei zunehmend eine Art Stellvertreterposition: Während Preußen (und nach 1871 das Deutsche Reich) in den Bereichen Industrie, Wirtschaft, Schule und Universität seine Überlegenheit gegenüber Frankreich immer deutlicher demonstrierte, etablierten sich Kunst und Kultur – allen voran die Königsdisziplin Malerei – als vermeintlich unerschütterliche Rückzugsrefugien der nationalen Identität. Die konstante Ablehnung deutscher Ausstellungen konnte diese Position nur affirmieren - indem sie sie gar nicht erst in Frage stellte. Die Präsentation von Grafik und Kunstgewerbe – weniger "edel", vor allem weniger symbolbehaftet als die Malerei – vermied derartige Konflikte von vornherein und machte – auf Umwegen und in einem klar abgesteckten Terrain – nun doch den deutsch-französischen Kulturaustausch möglich.

Die 1929 an der Pariser Bibliothèque nationale präsentierten Arbeiten zeitgenössicher deutscher Grafik waren vom Direktor der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin, Curt Glaser²¹, zusammengestellt worden. Im Gegensatz zu den Ausstellungen am Musée du Jeu de Paume waren französische Kuratoren nicht beteiligt, auch die Deutung der Kunst im begleitenden Katalog kam ohne die Hilfe französischer Autoren aus. In seiner allgemein gehaltenen Einführung referiert Curt Glaser die Entwicklung der technischen Verfahren der

ausgestellten Werke, und verdeutlicht das breit gefächerte Ausdrucksspektrum der präsentierten Künstler. Verschwiegen wird im Katalog notgedrungen die besondere Rolle der Ausstellung im kulturpolitischen Kontext: Als erste "deutsche" Ausstellung in Paris nach 1918 - immerhin elf Jahre nach Kriegsende - kompensierte die Schau der Bibliothek gleichsam indirekt die Leerstelle am "offiziellen" Musée du Jeu de Paume – denn das scheinbar inferiore Medium mache es "durchaus möglich, in einer Ausstellung moderner Kunstgraphik über die deutsche Kunst von heute eine beinahe vollständige Übersicht zu geben".²² Tatsächlich bot die Zusammenstellung einen erstaunlich vielseitigen Querschnitt durch die jüngere deutsche Entwicklung. Vor allem aber dürften viele der gezeigten Künstler -Max Slevogt, Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein und Max Beckmann – dem französischen Publikum nahezu unbekannt gewesen sein. Entsprechend einhellig begrüßte auch die Kritik die Ausstellung und deutete sie als Zeichen für die überfällige Wiederaufnahme der deutsch-französischen Künstlerbeziehungen.²⁵

Die positive Sicht konnte gleichwohl nicht verhehlen, dass sich die Staatsbehörden und die für Kulturdiplomatie verantwortlichen Stellen in beredtes Schweigen gehüllt und auf eine Beteiligung verzichtet hatten. Eine Grafikschau in der Nationalbibliothek hatte zwangsläufig nicht das Gewicht einer Malereiausstellung im Musée du Jeu de Paume. Von vornherein waren weniger Besucher zu erwarten. Auch die fehlenden Katalogbeiträge französischer Autoren demonstrieren keinesfalls "gute Beziehungen", sondern lassen sich eher als Zeichen von Desinteresse am Thema deuten, vielleicht sogar am deutsch-französischen Kulturaustausch als solchem. Staatlicherseits war man jedenfalls nicht erpicht, die Veranstaltung als Mittel der Kulturdiplomatie einzusetzen. Ein symbolischer Akt der Versöhnung, gar die offizielle künstlerische oder politische Anerkennung der deutschen Kultur, war anscheinend weiterhin nicht opportun.

Scheidet man die Ebenen von staatlicher Kulturpolitik und musealem Ausstellungswesen konsequent voneinander, so zeigt sich, dass auch die Präsentation des Deutschen Werkbundes auf dem Salon de la Société des artistes décorateurs 1930 eine genaue Analyse verlangt.²⁴ Auch hier ist zunächst der Rahmen wichtig, denn im Gegensatz zu den vorangegangenen Beispielen fand die Ausstellung

nicht im Museum, sondern in einem "Salon" statt. Weiterhin galt auch das Kunstgewerbe im akademischen Sinne als Medium, das der Malerei unterlegen war, daher bei weitem nicht an ihr symbolisches Potenzial heranreichte. Frappierend erscheint allerdings, dass die Société ausgerechnet dem Deutschen Werkbund eine Plattform bot, der bereits seit seiner Gründung 1907 die Bedeutung künstlerischer, industrieller und handwerklicher Formgebung für die Wirtschaft - und damit die Außenpolitik - hervorgehoben und seine Exportinteressen auch und gerade im Ersten Weltkrieg vorangetrieben hatte. Nach der Absicht von Friedrich Naumann, Walther Rathenau und anderen sollte Deutschland mit Hilfe einer international orientierten Wirtschaftspolitik auf dem gesamten Globus als Kulturnation wirken – auch 1930 war der Anspruch dieses kulturpolitischen Werkbund-Credos noch deutlich zu spüren. Doch jetzt, da ein genaueres Hinsehen eine ähnlich brisante Konstellation hätte ergeben können, wie im Falle Liebermann, spielte Politik überhaupt keine Rolle. Es ging – und nichts könnte den nachrangigen kulturpolischen Stellenwert der Schau besser verdeutlichen - ausschließlich um die ausgestellten "Produkte", mit denen der Werkbund für seine Interessen warb.

Allerdings überzeugten sie nicht. Fünf Jahre nach der "Exposition Internationale des Art Décoratifs et Industriels Modernes" von 1925 fand die französische Kritik an den industriellen Werkstoffen des Werkbundes, an Zweckmäßigkeit und Sachlichkeit (unter anderem wurden kühle Stahlrohrmöbel präsentiert) wenig Gefallen. Überaus deutlich war daher die Argumentation mit den eingeübten deutschfeindlichen Ressentiments durchsetzt: die angeblich wenig originellen Arbeiten des Werkbundes seien einmal mehr schwache deutsche Übertragung von – französischen Ideen. Selbst positivere Kritiken argumentierten mit althergebrachten Schemata, konfrontierten die Typologie des "französischen" und des "deutschen Geistes" und konstatierten am Ende die eindeutige Überlegenheit des französischen Geschmacks.

Offensichtlich wirkte der im späten 19. Jahrhundert festgeschriebene wirtschaftspolitische Dualismus zwischen Frankreich und Deutschland weiterhin. Hinzu kam, dass die künstlerischen (und kunstgewerblichen) Entwicklungen beider Länder seit Beginn der Moderne vollkommen eigenständig und verschieden verlaufen waren. Der Deutsche Werkbund – ab 1925 eigentlich eine Vereinigung

der modernistischen Avantgarde – propagierte die Massenproduktion und strebte durch die Kopplung von Kunst und Industrie nach größter Verbreitung und Vermarktung. Die französische Bourgeoisie indes hatte, wie die Werkbund-Kritiken zeigen, deutlich andere Erwartungen an das Kunstgewerbe der Nachkriegszeit: Sie suchte den Luxus, das Unikat, das außergewöhnliche, handwerklich hergestellte Kleinod selbst da noch, wo sie nicht über genügend Eigenkapital verfügte. Divergierende Kunstauffassungen, alte Ressentiments und der ausgebliebene ideologische Mentalitätswechsel nach Locarno verhinderten daher auch den publizistischen Erfolg der Werkbund-Präsentation 1930, die neben der Schau in der Nationalbibliothek die einzige Ausstellung im Frankreich der Zwischenkriegszeit blieb, in der deutsche Kunst zu sehen war.

Was bleibt abschließend zum Deutschlandbild in der französischen Kulturpolitik zwischen 1920 und 1933 zu sagen? Fraglos war "Deutschland" eine Herausforderung: es faszinierte, warf Fragen auf, beunruhigte, wurde gar als Bedrohung und Konkurrent empfunden. Die Stimmen unterschieden sich stark, changierten zwischen dem Wunsch nach Versöhnung oder der extremen Hoffnung, Nachkriegsdeutschland werde keine eigenständige Identität mehr finden. Die französische Gewissheit, in der Kunst überlegen zu sein, die symbolische und repräsentative Aufladung der Bildgattungen, die Konkurrenz privater und öffentlicher Ambitionen, persönliche Affinitäten, Ängste, selbst Rachegedanken – all dies hatte Auswirkungen auf die interstaatliche Kulturpolitik und zeigte sich selbst im Ausstellungswesen. Die komplexe deutsch-französische Situation, in der sich Politik, Diplomatie, Kultur und Bildende Kunst der Zwischenkriegszeit gegenseitig durchdringen, lässt daher voreilige Schlüsse nicht zu. Sie lädt vielmehr zur erneuten Recherche ein - und zu einer umfassenden Aufarbeitung des gesamten Themenkomplexes.

Anmerkungen

- Das Interesse am Ursprung "nationaler Schulen" entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts und war in ganz Europa verbreitet. Die Ausstellung flämischer Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts (1902 in Brügge), die Ausstellung westfälischer und rheinländischer Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts (1904 in Düsseldorf), die Ausstellung der "Primitiven" (1904 in Siena) sowie die im Pavillon de Marsan der Pariser Nationalbibliothek gezeigten Ausstellungen suchten den Ursprung einer "nationalen" Kunst im Mittelalter, wie auch die jeweiligen Katalogtexte zeigen. Vgl. Francis Haskell: Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions. Paris 2002, Dominique Thiébaut, Philippe Lorentz und François-René Martin (Hrsg.): Primitifs français, découvertes et redécouvertes. Paris 2004.
- Zur Geschichte der Association française d'action artistique: Bernard Piniau und Ramon Tio Bellido: L'action artistique de la France dans le monde. L'histoire de l'association française d'action artistique (AFAA) de 1922 à nos jours. Paris 1998, Guy Lacroix und Benjamin Bibas: Artistes sans frontières: une histoire de l'AFAA. Paris 2002.
- 3 Siehe: Françoise Bonnefoy: Jeu de Paume, histoire. Paris 1991.
- 4 Exposition d'artistes de l'école américaine, Musée national du Luxembourg. Paris 1919, Exposition hollandaise. Tableaux. aquarelles, dessins. Anciens et modernes, Musée du Jeu de Paume. Paris 1921, Exposition de l'art belge ancien et moderne. Musée du Jeu de Paume. Paris 1925, Exposition de l'art suisse (de Holbein à Hodler). Catalogue des œuvres exposées, Musée du Jeu de Paume. Paris 1924, Exposition de l'art roumain ancien et moderne, Musée du Jeu de Paume. Paris 1925, Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins, Musée du Jeu de Paume. Paris 1926, Exposition d'art autrichien. Les trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche, Musée du Jeu de Paume. Paris 1927, L'art danois depuis le xviie siècle, jusqu'à 1900, Musée du Jeu de Paume. Paris 1929, L'art belge depuis l'impressionnisme, Musée du Jeu de Paume. Paris 1928, Exposition d'art japonais (École classique contemporaine), Musée du Jeu de Paume, Paris 1929, L'art suédois depuis 1880, Musée

du Jeu de Paume. Paris 1929, Exposition polonaise. La Pologne 1830, 1920, 1930, Musée du Jeu de Paume. Paris 1931, Exposition d'art chinois contemporain, Musée du Jeu de Paume. Paris 1933, L'art suisse contemporain depuis Hodler. Peinture et sculpture, Musée du Jeu de Paume. Paris 1934, Exposition d'œuvres d'artistes belges contemporains, Musée du Jeu de Paume. Paris 1935, L'art italien des xixe et xxe siècles, Musée du Jeu de Paume. Paris 1935, L'art espagnol contemporain. Peinture et sculpture, Musée du Jeu de Paume. Paris 1936, Exposition d'art autrichien, Musée du Jeu de Paume. Paris 1937, L'art catalan à Paris, Musée du Jeu de Paume. Paris 1937, Trois siècles d'art aux États-Unis. Peinture, sculpture, architecture, art populaire, photographie, cinéma, Musée du Jeu de Paume. Paris 1938, L'art de la Lettonie. Peinture, sculpture et art populaire, Musée du Jeu de Paume. Paris 1939.

5 Siehe Robert Frank, Laurent Gervereau und Hans Joachim Neyer (Hrsg.): La course au moderne, France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919–1933. Paris 1992. Zum Kontext der Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich: Manfred Bock und Gilbert Krebs (Hrsg.): Echanges culturels et relations diplomatiques. Présences françaises à Berlin au temps de la République de Weimar. Berlin 2004, Alexandre Kostka und Françoise Lucbert (Hrsg.): Distanz und Aneignung, Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945. Berlin 2004, Andreas Holleczek und Andrea Meyer: Französische Kunst - deutsche Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik. Berlin 2004, Carolin Schober: Das Auswärtige Amt und die Kunst in der Weimarer Republik. Kunstund Kunstgewerbeausstellungen als Mittel deutscher auswärtiger Kulturpolitik in Frankreich, Italien und Großbritannien, Frankfurt am Main, New York 2004, Manfred Bock. Französische Kultur im Berlin der Weimarer Republik. Tübingen 2005, Marie Gispert: "L'Allemagne n'a pas de peintres". Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'entre-deuxguerres, 1918-1939. Unveröffentlichte Doktorarbeit an der Université Paris I, Paris 2006, Friederike Kitschen und Julia Drost (Hrsg.): Deutsche Kunst – französische Perspektiven 1870–1945.

Quellen und Kommentare zur Kunstkritik. Berlin 2007, Kristina Kratz-Kessemeier: Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Ministeriums 1918–1922. Berlin 2007, Thomas W. Gaehtgens, Mathilde Arnoux und Friederike Kitschen (Hrsg.): Perspectives croisées. La critique d'art franco-allemande 1870–1945. Paris 2009.

- Die "Abwesenheit der Kommentare" im deutsch-französischen Kulturaustausch war auch Thema eines "Echos en France de l'exposition "Art dégénéré' de 1937" betitelten Referates von Catherine Wermester beim deutsch-französischen Kolloquium "L'art allemand en France 1919–1939. Diffusion, réception, transferts" an der Universität Paris I (Organisation: Bertrand Tillier, Dimitri Veziroglou und Catherine Wermester), dessen Beiträge 2010 veröffentlicht werden sollen.
- Vgl. den Vortrag "Un Locarno des musées?' Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entredeux-guerres" von Christina Kott auf dem Kolloquium (wie Anm. 6). Weiterhin: Dies.: "Les musées des années vingt et trente". In: Robert Frank, Laurent Gervereau und Hans Joachim Neyer (Hrsg.): La course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919–1933. Paris 1992, S. 158–168.
- 8 Léonce Bénédite: Rapports du jury international. Introduction générale. Deuxième partie Beaux-Arts. Paris 1904, Le musée du Luxembourg. Écoles étrangères, musée annexe du Jeu de Paume (jardin des Tuileries). Paris 1924.
- 9 1923 erinnerte Léonce Bénédite anlässlich der Ausstellung belgischer Kunst daran, dass diese Art Veranstaltung erstmals mit der Ausstellung holländischer Kunst 1921 stattgefunden habe. Dies "eröffnete eine besonders lehrreiche Art von Ausstellungen: um die früheren Entwicklungen wirklich kennen zu lernen wurden ihnen die modernen Schulen zur Seite gestellt. Auf diese Weise beleuchtete die Vergangenheit die Gegenwart." Léonce Bénédite: Vorwort. In: Exposition de l'art belge ancien et moderne, Musée du Jeu de Paume. Paris 1923, S. 17–20, hier S. 17.
- 10 Siehe diesbezüglich Léonce Bénédite: Vorwort. In: Exposition de l'art belge ancien et moderne, Musée du Jeu de Paume. Paris 1923, S. 21–35, hier S. 26: "Diese Beziehungen, Ähnlichkeiten

und Verwandtschaften offenbaren, dass die flämische oder belgische Kunst von jeher Teil der französischen Kunst war. Ihre Geschichte interessiert uns deshalb wie die eines Familienmitgliedes." Im Falle der dänischen Ausstellung 1928 heißt es zu den Beziehungen zu Frankreich: "Wir zeigen die Malerei eines edlen kleinen Landes, das mit Frankreich von jeher außerordentlich freundschaftlich verbunden war, hier von ihren Ursprüngen bis ins 20. Jahrhundert hinein." Vgl.: L'art danois. Critique et notes sur l'exposition du Jeu de Paume, Musée du Jeu de Paume. Paris 1929, S. 21.

- Exposition de l'art suisse (de Holbein à Hodler). Catalogue des œuvres exposées, Musée du Jeu de Paume. Paris 1924.
- 12 Zu Schweizer Kunstausstellungen siehe Philippe Kaenel: "Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux-guerres. Images d'une identité artistique et nationale". In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstge-schichte, Bd. 43, 1986, S. 403–410, Thomas W. Gaehtgens: "Böcklin und Frankreich". In: Arnold Böcklin 1827–1901. Paris 2001, S. 91–111.
- 13 Peter Stettler: Das Außenpolitische Bewusstsein in der Schweiz (1920–1930). Zürich 1969, S. 252.
- Zu den deutsch-französischen Beziehungen in der Zwischenkriegszeit siehe: Jacques Bariéty und Raymond Poidevin: Les relations franco-allemandes 1815–1975. Paris 1977, Jacques Bariéty, Alfred Guth, Jean-Marie Valentin: La France et l'Allemagne entre deux guerres mondiales. Nancy 1987, Robert Frank, Laurent Gervereau und Hans Joachim Neyer: La course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919–1933. Paris 1992, Manfred Bock (Hrsg.): Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930. 2 Bände, Paris 1993.
- Hierzu ausführlich: Mathilde Arnoux: "L'échec du projet d'exposition Max Liebermann au Musée du Jeu de Paume en 1927". In: Histoire de l'art, Nr. 55, 2004, S. 109–118, Dies.: "The Art of Max Liebermann and French Critics from the 1870s to the 1930s". In: Marion Deshmukh, Françoise Forster-Hahn und Barbara Gaehtgens (Hrsg.): Max Liebermann: Art and International Modernism. In Vorbereitung.

- André Levinson: "Un grand peintre impressionniste. La rétrospective Liebermann". In: Le Temps, 8. Juli 1927, S. 2.
- 17 Schreiben Louis Réau an Paul Léon vom 1. Juli 1927. In: Archives nationales, F 21 4051/3 (Ausstellungsprojekte, Ausstellung Max Liebermann, 1927).
- Über die von mehreren Ministern unternommenen Verhandlungen siehe: Schreiben Paul Léon, Direktor der Pariser Kunstakademie Beaux-Arts, an Henri Verne, Direktor der französischen Nationalmuseen (Musées nationaux) vom 8. Juli 1927. In: Archive der Musées nationaux, U11X (Ausstellung, Musée du Jeu de Paume, 1927) und Schreiben Edouard Herriot, Minister für staatliche Ausbildung und der Schönen Künste (Instruction publique et des Beaux-Arts) an Aristide Briand, Außenminister, vom 28. Juli 1927. In: Archives nationales, F21 4051/3 (Ausstellungsprojekte, Ausstellung Max Liebermann, 1927).
- Zur Unterstützung des "Manifests der 93" durch deutsche Intellektuelle siehe etwa: Fritz K. Ringer: The Decline of German Mandarins. The German Academic Community 1890–1933. Cambridge, Massachusetts 1969, Marion Deshmukh: "German Impressionist Painters and World War I". In: Art History, Bd. IV, Nr. 1, März 1981, S. 66–79, Jürgen und Wolfgang von UngernSternberg: Der Aufruf "An die Kulturwelt!". Stuttgart 1996.
- 20 Schreiben Pierre de Margerie an Herriot vom 30. Oktober 1927. In: F 21 4051/3 (Ausstellungsprojekte, Ausstellung Max Liebermann, 1927).
- Exposition des graveurs allemands contemporains, Bibliothèque nationale de France. Paris 1929. Siehe diesbezüglich auch: Marie Gispert: "Les gravures allemandes d'avant la Seconde Guerre mondiale dans les collections de la Bibliothèque nationale de France". In: Les Nouvelles de l'estampe, H. 195, Juli-September 2004, S. 16–38, dies.: "Deutsche radierende Maler. Eine Ausstellung des Jahres 1929". In: Revue de la BNF, Nr. 23, 2006, S. 67–74, dies.: "Histoires de collections publiques. La réception de la gravure allemande contemporaine en France dans la première moitié du XXe siècle". In: Utopie et révolte. La gravure allemande du Jugendstil au Bauhaus dans les collections publiques françaises. Strasbourg 2006, S. 11–17.

- 22 Curt Glaser: Einführung. In: Exposition des graveurs allemands contemporains, Bibliothèque nationale de France. Paris 1929, S. 6.
- Marie Dormoy schreibt zur Ausstellung in der Bibliothèque Nationale in: L'Amour de l'art, Nr. 8, 1929, S. 295: "Die Ausstellung zur zeitgenössischen deutschen Radierung, die vom 6. Juni bis 6. Juli in der Bibliothèque Nationale zu sehen war die erste offizielle Veranstaltung seit der Wiederaufnahme der Beziehungen auf künstlerischer Ebene zwischen den beiden Ländern, zeigte einen vollständigen Überblick über die deutsche zeitgenössische Kunst, nicht etwa weil das einzige Ausdrucksmittel der deutschen Kunst die Radierung gewesen wäre, sondern weil sämtliche deutsche Künstler, die Maler ebenso wie die Bildhauer, der "Gravur" zugetan sind sei es auf Kupfer, Stein oder Holz".
- 24 Wend Fischer: "Entre l'art et l'industrie. Le Deutsche Werkbund et la conception des produits industriels". In: Paris – Berlin 1900–1933. Rapports et contrastes. France Allemagne. Paris 1978, S. 318-324, Sabine Beneke: "Otto Grautoff, Frantz Jourdain und die Ausstellung Bayerisches Kunstgewerbe im Salon d'Automne von 1910". In: Distanz und Aneignung, Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne. Berlin 2004, S. 119-135, weiterhin: Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens und Matthias Noell (Hrsg.): Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France 1919-1930. Berlin 2002, besonders die Beiträge S. 3-13, S. 255-346, Winfried Nerdinger (Hrsg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund: 1907 - 2007. München, Pinakothek der Moderne, München 2007, Friederike Kitschen und Julia Drost: "Ein umstrittenes Modell: Deutsches Kunstgewerbe in französischen Debatten". In: Deutsche Kunst – Französische Perspektiven 1870-1945, Berlin 2007.