

Martin Schieder. *Expansion/Integration: Die Kunstausstellungen der französischen Besetzung im Nachkriegsdeutschland.* München: Deutscher Kunstverlag, 2004. 120 S. EUR 14.80 (broschiert), ISBN 978-3-422-06414-0.



Reviewed by Holger Stunz

Published on H-Soz-u-Kult (June, 2004)

M. Schieder: Kunstausstellungen der französischen Besetzung

Nachdem Willi Baumeisters *„Jour heureux“* (1947) jahrzehntelang im Centre Georges Pompidou in Paris magaziniert war, ist das Bild zur Zeit im Münchner Lenbachhaus zu sehen. Martin Schieders kulturhistorische Studie gibt darüber Auskunft, in welchen Kontext die Schenkung dieses Bildes gehört, das seinerzeit eine Spende von Druckgrafiken durch die französische Besatzungsmacht für die Karlsruher Kunsthalle erwidern sollte (S. 9-13). Dieses Detail führt mitten ins Thema, nämlich zur Kultur- und Kunstpolitik der Franzosen von 1945 bis 1955 und der deutschen Reaktion auf sie. Vgl. generell: Defrance, Corinne, *La politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin 1945-1955*, Strasbourg 1994; Zauner, Stefan, *Erziehung und Kulturmission. Frankreichs Bildungspolitik in Deutschland 1945-1949*, München 1994; Hudemann, Rainer, *Kulturpolitik in der französischen Besatzungszone – Sicherheitspolitik oder Völkerverständigung?*, in: Clemens, Gabriele (Hg.), *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949*, Stuttgart 1994, S. 185-199. Zur französischen Ausstellungspolitik vgl. Ségoula, Valérie, *Les Expositions d'art moderne en Zone d'Occupation Française en Allemagne (1945-1950)*, in: Mon-

nier, Gérard; Vovelle, Jos (Hgg.), *Art sans frontières*, Paris 1994, S. 165-181. Schieders Arbeit zeichnet sich durch Quellendichte, stringente Argumentation und mentalitätsgeschichtliche Reflexionen aus. Der Kunsthistoriker Schieder bedient nicht nur Interessen seiner Fachdisziplin, sondern hat zugleich ein für Zeithistoriker aufschlussreiches Buch vorgelegt.

Auf der Basis zahlreicher Quellenzitate analysiert Schieder zunächst kulturpolitische Argumentationsfiguren der französischen Besatzungsmacht. Die Akteure – oftmals Militärs – gingen von einem „Nie-französisch“ aus, das in „französischem Wesen“ verankert und vollkommen sei. Schieder fasst derlei auf Weltgeltung abzielende Konzepte als „Dominanzprinzip“ und Strategie einer „expansion artistique“ auf. Als dritte Säule französischer Besatzungspolitik sei diese Art von Kulturpolitik ein Schlüsselaspekt im Umgang mit den besiegten Deutschen gewesen (S. 37f.).

Anhand eines Vergleichs mit der Ausstellungspolitik der französischen Besatzungsmacht in den 1920er-Jahren macht Schieder aber auch neue Schwerpunktsetzungen nach dem Zweiten Weltkrieg und eine Relativie-

nung des selbstbewussten Expansionsprinzips aus. Neben Veranstaltungen mit den Titeln *Crimes historiques*, *Moderne française* und *Maître français* traten Ausstellungen wie *Frankreich – Baden im Spiegel der Geschichte* und *Die Revolution von 1848/49 in Deutschland*. Die Franzosen wollten Kritik an einer zu einseitigen Ausrichtung vermeiden und setzten auf eine gemeinschaftsstiftende, im Ansatz sogar europäische Perspektive. Schon der Titel von Schieders Buch legt einen Paradigmenwechsel von Dominanz zu quasi-gleichberechtigter Kooperation nahe. Es gelingt ihm aber letztlich nicht zu zeigen, welche Motive und Konzepte hinter dieser Neuausrichtung standen und ob man von einem dezidierten Richtungswechsel überhaupt sprechen kann. Der Autor deutet an, dass die geänderte Strategie auch mit der Kulturpolitik der anderen Alliierten zusammenhing, die ihre jeweilige Nationalkultur in Kunstausstellungen weitaus weniger offensiv propagierten (S. 47f.). Während sich neue, auf Gemeinsames abzielende Konzepte vor und neben diejenigen der Expansion schoben, zeichneten sich auf anderen Ebenen signifikante Parallelen zur deutschen Nachkriegssituation ab – zur künstlerischen und zur mentalitätsgeschichtlichen.

Schieder belegt eindrucksvoll, wie sehr die gegenständliche Malerei als kunsthistorisches Programm die französischen Ausstellungen prägte (S. 49–66). Die Abstraktion und die Zeitgenossen fehlten, während die Impressionisten als Klassiker der Moderne gefeiert wurden. Schieder formuliert die These, dass die von der Besatzungsmacht betriebene *Restauration der Moderne* (S. 23) – und zwar nicht nur der französischen – in Teilen der deutschen Öffentlichkeit auf Zustimmung stieß, dass dieses affirmative Konzept jedoch auch Widerspruch provozierte und somit der abstrakten Kunst in der Bundesrepublik indirekt zum Durchbruch verhalf. Die Identifikationsangebote für die einen wurden zur Abgrenzungsfolie für die anderen. Der Autor kann diese Argumentation plausibel machen, indem er einen Blick auf Äußerungen deutscher Maler und Kunsthistoriker wirft (S. 77–81).

Schieder skizziert auch die institutionellen Hintergründe und Entscheidungsprozesse, die zur Organisation von Ausstellungen führten (S. 24–35). In den zahlreichen mit Kultur befassten Behörden, deren Kompetenzen sich überlappten und fortlaufend abgeglichen werden mussten, gab es keine übergreifenden und konsistenten Richtlinien. Schieder sieht die Hauptprobleme in Frankreich (S. 33f., 89) und unterstreicht den Handlungsspielraum, welchen die Organisatoren vor Ort

hatten. Die schwierige Vernetzung zwischen Paris, Mainz und den Ausstellungsorganisatoren beispielsweise in Freiburg, Baden-Baden und Karlsruhe verschaffte den Kulturoffizieren eigene Gestaltungsmöglichkeiten. Schieder formuliert allerdings nicht explizit die These, dass sich die unterschiedlichen Ausrichtungen auf den verschiedenen Ebenen der Militäradministration in dem Nebeneinander von Expansion und Integration spiegeln konnten.

Die Rezeption der Ausstellungen auf deutscher Seite ist ein weiterer Schwerpunkt: Schieder liefert Informationen zu Rahmenprogramm, Werbung, Besucherzahlen und Ausstellungsstationen (S. 66–70). Zwar waren die Deutschen gegenüber staatlicher und besonders alliierter Kulturpolitik generell skeptisch, doch überwog der oft angeführte *Kulturhunger*. Mit zahlreichen schriftlichen Stellungnahmen für einen Wettbewerb (*Was meint der Freiburger Student zu der Kunstausstellung moderner französischer Kunst?*) hat Schieder eine sehr ergiebige Quellengruppe ausfindig gemacht (S. 72–77). Die Einsender projizierten Form und Motive auf die eigene Lebenssituation und Vergangenheit. Picassos *Stilleben mit Stierschädel* (1942) interpretierten die Studenten als *Schrei*, das Elend der Menschheit verkündend und *Symbol gegen den Zerstörungswillen des Krieges*. Den Kubismus empfanden die jungen Leute allerdings als *Kulturschock*.

Laut Schieder konnten die Ziele der französischen Militärregierung in der Ausstellungspolitik weitgehend verwirklicht werden – insbesondere deshalb, weil die vor Ort Handelnden im Gegensatz zu den Pariser Dominanzkonzepten einen bilateralen Austausch in Gang brachten. 1950 fand die erste gemeinsam organisierte Exposition statt (*Des Matées de Cologne – Albrecht Dürer*), und mit Wilhelm Hausenstein entsandte die Bundesrepublik einen Botschafter nach Paris, der die weitere kulturpolitische Annäherung befördern sollte. Leider gibt Schieder keinen Ausblick über die Unterzeichnung des deutsch-französischen Kulturabkommens und der Pariser Verträge hinaus.

Stattdessen weist er aber auf einen mentalitätsgeschichtlich zentralen Befund hin: Seit 1949 wuchs der deutsche Anspruch auf *kulturelle Gleichberechtigung* (S. 95). Im Rahmen der Ruhrfestspiele in Recklinghausen organisierte der Maler Thomas Grochowiak die sich auf den ersten Blick versöhnlich gebende Ausstellung *Deutsche und französische Kunst der Gegenwart – Begegnungen*. Vgl. Rüdiger-Lelickens, Sibylle, *Die Kunstausstellungen der Ruhrfestspiele der*

fünfziger Jahre in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen, Frankfurt am Main 1991. Im Katalog wurde die Vorstellung zutiefst unterschiedlicher Nationalkulturen vertreten. Die Deutschen sollten in der Begegnung mit französischer Malerei die Eigenart ihres Wesens tiefer erfahren und sich bewusst machen, dass sie anders sind als die Franzosen (S. 96). Grochowiak – der hier stellvertretend genannt wird – entwarf keine verbindende Perspektive, sondern schrieb nationale Stereotype fort. Nicht nur die Ausstellungen in der Recklinghäuser Kunsthalle blieben ambivalent – zwischen Humanitäts- und Versöhnungspathos einerseits und

dem Willen zur Demonstration spezifisch deutscher bzw. französischer Kultur andererseits. Diese Ambivalenz war im Prinzip auf beiden Seiten des Rheins anzutreffen; sie dokumentiert die schwierige Annäherung beider Staaten im Schatten des Zweiten Weltkrieges.

Schieder hat sich eigentlich die gesamte französische Besatzungszone als Untersuchungsfeld vorgenommen, beschränkt sich aber weitgehend auf Material aus Baden. Dass ein solcher interdisziplinärer Ansatz fruchtbar ist, sollte sich auch für andere Teile der Besatzungszone zeigen lassen.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Holger Stunz. Review of Schieder, Martin, *Expansion/Integration: Die Kunstaussstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. June, 2004.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=19116>

Copyright © 2004 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.