

École de Paris global



ANNABEL RUCKDESCHEL

# ÉCOLE DE PARIS GLOBAL

Die Erfindung von Paris als Kunstzentrum  
in internationalen Ausstellungen  
zwischen 1921–1946

Deutscher  
Kunstverlag



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

ISBN 978-3-422-99067-8  
e-ISBN (PDF) 978-3-422-80104-2  
DOI <https://doi.org/10.1515/9783422801042>

Library of Congress Control Number: 2024932302

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 bei der Autorin, publiziert von Deutscher Kunstverlag, ein Verlag der Walter de Gruyter GmbH,  
Berlin/Boston  
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über [www.deutscherkunstverlag.de](http://www.deutscherkunstverlag.de) und  
[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).

Einbandabbildung: Ausstellungsansicht der „École de Paris“-Ausstellung im Palacete Glória, São Paulo,  
6. bis 20. Juni 1930.

© Archives du musée Géo-Charles – Ville d'Échirolles

Einbandgestaltung: Katja Peters

Satz und Repro: LVD GmbH, Berlin

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

[www.deutscherkunstverlag.de](http://www.deutscherkunstverlag.de)  
[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhalt

- 7 Dank
- 10 Einleitung
- 37 Teil I: „Montparnasse, carrefour du monde“: Die Caféausstellungen und die Pariser Imagination eines kosmopolitischen Weltzentrums der Kunst in den 1920er-Jahren
- 44 Montparnasse als Kreuzungspunkt
  - 44 Die Kreuzung Vavin und die Pariser Kunsttopografie
  - 53 Montparnasse im Kontext von Immigration, Transmigration und Tourismus
  - 63 Der Erfolg der Cafés in Montparnasse
  - 75 Ausstellungsmöglichkeiten der *art indépendant* in den frühen 1920er-Jahren
- 81 Ausstellungen in den Cafés der Kreuzung Vavin
  - 85 *La compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* (1921–1930)
  - 117 Die erste Ausstellung im Café *La Rotonde* (1922)
  - 127 *Les amis de Montparnasse* (1924–1926)
  - 131 An der Schwelle zum Kunsthandel
  - 138 Vermarktungsstrategien der Cafés
- 154 Die Zeitschrift *Montparnasse* (1914, 1921–1930): Für eine *art mondial*
  - 158 Das Engagement für die Caféausstellungen und die „École d’Art de Montparnasse“
  - 162 Das Projekt einer *art mondial*
  - 172 Der Kubismus als Vorstufe der *art mondial*

- 177 Die ersten Publikationen über Montparnasse und die Erfindung der „École de Paris“ (1924–1925)
- 178 Michel Georges-Michels *Les Montparnos – Roman nouveau de la bohème cosmopolite* (1924) und die Debatte um das kosmopolitische Milieu in Montparnasse
- 192 „Montparnasse“ von Gustave Fuss-Amoré und Maurice Des Ombiaux (1924/1925): Der Café-Tisch als Kreuzungspunkt
- 196 André Warnods *Les berceaux de la jeune peinture* (1925): Die „École de Paris“ als ambivalentes Konzept zwischen Grenzüberwindung und nationalem Denken
- 209 Teil II: Die internationalen Ausstellungen der „École de Paris“ (1927–1946)**
- 213 Überblick über die internationalen Ausstellungen der „École de Paris“ (1927–1946)
- 214 Ort und Zeit
- 220 Organisator\*innen
- 223 Ausgestellte Künstler\*innen
- 225 Netzwerke
- 227 Paris-Montparnasse als egalisierender Ort
- 228 Die *Grupo Montparnasse* zwischen Santiago de Chile und Paris (gegr. 1923)
- 244 Die „Exposition multinationale“ in Berlin, Bern, London, Paris und New York (1926–1927)
- 254 Die „École de Paris“ zwischen Recife, Rio de Janeiro, São Paulo und Paris (1930)
- 283 Die „École de Paris“-Ausstellung in Prag (1931) und das Konzept der *art vivant*
- 312 Die „École de Paris“ im Zeichen kultureller Dominanz
- 313 Die „École de Paris“ in Venedig (1928) und der Einfluss der *Italiens de Paris* in Paris
- 347 Die „Exposition d’art français contemporain“ in Moskau (1928)
- 373 Die „École de Paris“ in der Außendarstellung Frankreichs (1937/1946)
- 389 Die „École de Paris“ in transkulturellen Dynamiken**
- 403 Quellen- und Literaturverzeichnis
- 427 Katalog der untersuchten Ausstellungen
- 492 Abbildungsnachweis

# Dank

Dieses Buch basiert auf meiner an der Justus-Liebig-Universität Gießen eingereichten und verteidigten Dissertation und wäre nicht ohne die großzügige Unterstützung von besonderen Personen und Institutionen entstanden. Mein vorderster Dank gilt meinen beiden Betreuerinnen Sigrid Ruby und Bärbel Küster, die mich seit der Frühphase in diesem Projekt mit ihren scharfsinnigen, konstruktiven und inspirierenden Kommentaren sehr unterstützt und motiviert haben. Mehrere Institutionen haben mir eine sorgenfreie Konzentration auf die Dissertation ermöglicht. Begonnen habe ich meine Arbeit am Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC) der Justus-Liebig-Universität, dessen Mitarbeiter\*innen und Ko-Stipendiat\*innen ich für den anregenden interdisziplinären Austausch danke, der so manche Überlegungen in diesem Buch mitgeprägt hat. Danken möchte ich dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris (DFK), dessen Vorzüge ich als Jahresstipendiatin und dann als Gastwissenschaftlerin genießen durfte. Das GCSC und das DFK haben mir auf unkomplizierte und freundliche Weise den nötigen Zugang zu Archiven und Bibliotheken an verschiedenen Orten sowie den mindestens genauso nötigen Austausch mit internationalen Wissenschaftler\*innen überhaupt erst ermöglicht. Schließlich fand ich als Wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich ein hervorragendes Umfeld, das es mir erleichtert hat, trotz der ausbrechenden Corona-Pandemie die Dissertation abzuschließen.

Dieses Buch baut auf einer Vielzahl von Quellen und Publikationen aus verschiedenen Ländern und Sprachräumen auf. Ohne die Hilfe zahlreicher Personen, die mit mir ihre Gedanken, ihr Wissen und ihre Sprachkompetenz großzügig und freigiebig geteilt haben, wäre das Buch in dieser Form nicht entstanden. Ich danke ganz besonders den Kolleginnen Milena Gallipoli, Agata Pietrasik sowie Elena Rizzi für den enorm hilfreichen und bereichernden internationalen Austausch. Es ist nicht selbstverständlich, dass sie auf derart uneigennützig Weise Recherchen, Scans und Quellenmaterial geteilt haben. Ein ebenso großer Dank geht an Tobias Haberkorn, Gleb Kazakov, Mira Kozhanova und Jan Surman für die wunderbare und hilfreiche Arbeit an Übersetzungen aus dem Russischen und Tschechischen. Danken will ich zudem Lena Bader, Julia Drost, Markus Castor und Guillaume Nicoud für ihre wertvollen Hinweise und die bereichernde Zeit am DFK.

Die Publikation kam schließlich durch die freundliche Unterstützung des Deutschen Kunstverlags zustande, durch dessen Auszeichnung anlässlich des 100-jährigen Verlagsbestehens dieses Buch nun im Open Access-Format erscheinen kann. Für die Betreuung dieses Prozesses danke ich Pablo Schneider und David Fesser. Zudem danke ich der Dr. Peter Deubner-Stiftung sowie der Justus-Liebig-Universität für ihr Vertrauen und die Unterstützung, die sie mir durch die Auszeichnung meiner Dissertation erwiesen haben.

## Dank

Schließlich möchte ich meinen Freund\*innen danken, die mich während der Zeit in diesem Projekt begleitet haben, mit mir Teile dieses Buchs diskutiert und mich tatkräftig und moralisch bei seiner Realisierung begleitet haben. Lukas Engert war in Gedanken immer dabei. Das hilfsbereite und freundliche Team der Deutschen Nationalbibliothek hat mir viele Dinge erleichtert und manchen Tag versüßt. Besonders bedanken möchte ich mich bei meinen Eltern Marianne und Hermann, die mir eine große Unterstützung waren. Mein größter Dank geht an meinen Partner Laurens Schlicht für die Begleitung an verschiedene Orte, seine sehr klugen Kommentare, die gemeinsamen Diskussionen und Erprobung von Gedanken und seine selbstlose Unterstützung während des Abschlusses meines Manuskripts. Ihm ist dieses Buch gewidmet.

„Montparnasse, barrio de artistas en París, en cuyos cafés, academias y exposiciones bulle gran parte del porvenir de las artes plásticas y donde muchos ídolos caducos se han destrozado, muchas ideas rancias sepultado y no pocas semillas que luego germinaron, han sido sembradas. Para los cinco exponentes ese nombre no indica una igual tendencia pictórica; para ellos Montparnasse no es una escuela, no es un mismo objetivo perseguido. Es un recuerdo. Un recuerdo grato al sitio por donde todos pasaron y que uniéndose así, por camaradería, acaso los separó plásticamente. [...] La Europa del arte rompió en ellos la unidad de principios limitados y establecidos de antemano, para empezar a marcar en cada uno una lenta y segura evolución hacia el hallazgo de sí mismo. Es el único lazo común. Es la única verdad común que para todos apareció allá en París y allá en París se cristalizó en el Montparnasse febril.”<sup>1</sup>

(Jean Emar, „Grupo ‚Montparnasse““, in: *La Nación* (Santiago de Chile), 22. Oktober 1923)

„L'École de Paris existe. Plus tard, les historiens d'art pourront, mieux que nous, en définir le caractère et étudier les éléments qui la composent; mais nous pouvons toujours affirmer son existence et sa force attractive qui fait venir chez nous les artistes du monde entier. [...] Il est certain en tout cas que Paris est actuellement un foyer d'art extrêmement actif et que dans ce concert les Français, ceux d'hier et ceux d'aujourd'hui, ont la meilleure place. [...] Quels bénéfices moraux et même matériels tirerait la France de cette suprématie, si c'est officiellement qu'elle régnait sur l'art de tous les pays du monde!”

(André Warnod, *Les berceaux de la jeune peinture*, Paris 1925, S. 7–9)

1 „In Montparnasse, im Pariser Künstlerviertel, wird in den Cafés, Akademien und Ausstellungen ein Großteil der Zukunft der bildenden Künste geschmiedet; hinfällige Götzen wurden hier gestürzt, viele überalterte Ideen begraben und nicht wenige Samen gesät, die später keimten. Der Name Montparnasse meint für die fünf Ausstellenden nicht dieselbe malerische Tendenz; für sie ist Montparnasse keine Schule, kein gemeinsam verfolgtes Ziel. Dieser Name ist eine Erinnerung, eine liebevolle Erinnerung an den Ort, an dem sie gewesen sind, der sie durch Kameradschaft vereint, sie vielleicht aber auch künstlerisch getrennt hat. [...] Das Europa der Künste brach für sie die Einheit begrenzter und festgeschriebener Prinzipien auf und setzte in einem jeden eine langsame und beständige Selbstfindung in Gang. Dies ist das einzige einende Band. Dies ist die eine geteilte Wahrheit, die sich allen in Paris offenbarte und sich dort im fiebrigen Montparnasse kristallisierte.“ Alle Übersetzungen in diesem Buch stammen, insofern nicht anders markiert, von mir. Französische Zitate werden in der Originalsprache belassen.



# Einleitung

Dieses Buch widmet sich Ausstellungen, die zwischen 1921 und 1946 rund um die Entstehung und Verbreitung der „École de Paris“ stattfanden und eine bestimmte Vorstellung vom Pariser Viertel Montparnasse als Weltzentrum und Kreuzungspunkt der Kunst verbreiteten. Im Vordergrund stehen die transkulturellen Dynamiken, in die sich diese Ausstellungen einfügten. Untersucht werden zunächst 44 Ausstellungen in den örtlichen Cafés in Paris-Montparnasse. Diese wurden zwischen 1921 und 1930 von Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen verschiedener Länder organisiert, die kurz- oder langfristig in Montparnasse arbeiteten.<sup>2</sup> Anschließend widmet sich dieses Buch 32 internationalen Ausstellungen der „École de Paris“, die zwischen 1927 und 1946 in 18 Städten zu sehen waren, unter anderem in Moskau, New York, Paris, Prag, Recife, São Paulo, Rio de Janeiro und Venedig (Karte 1). Sie präsentierten die Kunst aus Montparnasse und wurden nicht selten von Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen organisiert, die vormals in den Cafés in Montparnasse aktiv gewesen waren.

Das Konzept „École de Paris“ diente dazu, Paris in ein vorgestelltes Verhältnis zur gesamten (Kunst-)Welt zu setzen und die Stadt als weltweites Kunstzentrum zu definieren. Der Titel dieses Buches spielt darauf an, dass der „École de Paris“ bestimmte Vorstellungen eines globalen Kunstschaffens und einer internationalisierten modernen Kunstszene zugrundelagen, die hier offengelegt werden sollen. Ohne den Anspruch, selbst eine weltumspannende Geschichte schreiben zu wollen, nimmt dieses Buch Fallstudien in den Blick, die die kunsthistorische Forschung zur „École de Paris“ aus einem auf Paris zentrierten Fokus lösen.

In den analysierten Ausstellungen und kunstkritischen Beiträgen über Kunst aus Montparnasse finden sich miteinander konkurrierende Deutungen von Paris als Weltzentrum der Kunst. Sie positionierten sich immer innerhalb eines Spannungsfelds von kosmopolitischen Vorstellungen und nationalistischen Ambitionen. Nicht selten haben sie angestrebt, Hierarchien zwischen Nationen zu etablieren oder aufzulösen. Die eingangs zitierten Äußerungen lassen sich in diesem Sinn deuten. Sie waren nur aufgrund von transnationaler Mobilität möglich und sind an verschiedenen Orten entstanden. Der chilenische Kunstkritiker und Schriftsteller Jean Emar (Pseudonym für Álvaro Yáñez Bianchi, 1893–1964), der mehrere Jahre in Paris gelebt hatte, unterstützte in Chile die Künstler\*innen der *Grupo Montparnasse* in der liberalen

<sup>2</sup> Dieses Buch verwendet das \*, wenn sowohl in zeitgenössischen als auch in historischen Texten Frauen und Männer genannt sein konnten oder de facto genannt waren. In Fällen, in denen definitiv ausschließlich Männer oder ausschließlich Frauen gemeint waren oder gemeint sein konnten, wird auf das \* verzichtet. In Übersetzungen aus historischen Texten wird ebenso auf das \* verzichtet. Damit sollen die Ausschlüsse sichtbar gemacht werden, die durch die historische Verwendung der Sprache produziert wurden.



**Legende**

- mehr als vier Ausstellungen
- zwei bis drei Ausstellungen
- eine Ausstellung
- unklarer Fall

Karte 1 | Ausstellungen der „École de Paris“ zwischen 1927 und 1946

Tageszeitung *La Nación*. Sie waren Teil der avantgardistischen Kunst- und Cafészene in Montparnasse sowie in Santiago de Chile, wo sie eine künstlerische Revolution anstoßen wollten. Emar schreibt, dass für die chilenischen Künstler\*innen Montparnasse ein Ort des Austauschs mit der Kunst Europas sei sowie einer individuellen Selbstfindung im Zeichen eines befreiten Kunstschaffens. Der Kontakt zur französischen Kunst steht nicht im Vordergrund. Ein anderes Bild entwirft der Pariser Kunstkritiker André Warnod (1885–1960) in der Pariser Tageszeitung *Comœdia* und in seinem Buch *Les berceaux de la jeune peinture* (1925).<sup>3</sup> Er beschreibt Paris-Montparnasse als weltweiten Anziehungs- und Ausgangspunkt der modernen Kunst, was sich aus der Vormachtstellung der französischen Kunst erkläre. Die kosmopolitische Kunstszene in Montparnasse gliedert er somit in ein nationalistisches Narrativ ein. Warnod popularisierte in diesem Sinn den Begriff „École de Paris“, der in der Folgezeit namensgebend für

<sup>3</sup> Warnod, André, L'État et l'art vivant, in: *Comœdia*, 04.01.1925; Ders., L'École de Paris, in: *Comœdia*, 27.01.1925; Ders., *Les berceaux de la jeune peinture*, Paris 1925.

die genannte Vielzahl an Ausstellungen war. So zirkulierte die „École de Paris“ über Paris hinaus in Süd- und Nordamerika, in West-, Mittel- und Osteuropa. Auch wenn sie nicht selbst in die Organisation der Ausstellungen involviert waren, haben beide Kritiker auf diese Weise an unterschiedlichen kunstkritischen Vorstellungen von Paris als Kunstzentrum gearbeitet. Während Emar sich weigerte, von einer Schule zu sprechen und die *Grupo Montparnasse* in kunsthistorischen Erzählungen im Westen wenig Beachtung fand, hat sich Warnods Sichtweise auf die „École de Paris“ dort durchgesetzt. Als „École de Paris“ beschrieb Warnod keine einheitliche stilistische Tendenz oder Künstler\*innenbewegung, sondern die Wirkung, die Paris als Anziehung- und Ausgangspunkt auf Künstler\*innen aller Welt gehabt habe. Es handelte sich überwiegend um Künstler\*innen, die in den freien Akademien von Montparnasse gearbeitet hatten und meist gegenständliche Malerei schufen, die sich stilistisch an die Entwicklungen des Kubismus und des Fauvismus anlehnten. Viele Künstler\*innen, die Warnod nannte, wurden in der Folgezeit zum kanonischen Bestandteil der sogenannten Schule. Dieser Kanon findet sich auch im Eintrag des *Dictionary of Art* über die „École de Paris“ aus dem Jahr 1996 wieder:

„From c. 1900 a number of major artists had been attracted to the capital because of its reputation as the most vital international centre for painting and sculpture; these included Picasso, Gris and Miró from Spain, Chagall, Soutine and Lipchitz from Russia or Lithuania, Brancusi from Romania and Modigliani from Italy.“<sup>4</sup>

Im Folgenden wird Warnods Bezeichnung „École de Paris“ nicht als analytischer Begriff übernommen, sondern die Genese und Umdeutung dieses Konzepts untersucht.

Diese Studie fragt danach, auf welche Weise Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen in unterschiedlichen lokalen Kontexten die Zentrumsvorstellungen entwickelten, affirmierten, transformierten und anfochten, die mit der „École de Paris“ in Verbindung standen. Deshalb wird dieses Buch ausführlich auf die Inszenierung in Ausstellungen, die Rolle von Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen als Ausstellungsorganisator\*innen und auf die kunstkritische Reflexion im Umfeld der Ausstellungen eingehen, die in der bisherigen Forschung nur cursorisch behandelt wurden. Im Vordergrund stehen jeweils unterschiedliche und teils konträre Neuerfindungen von Paris als Zentrum der Kunst in miteinander verflochtenen politischen und künstlerischen Kontexten. Analysiert wird zudem, in welche Dynamiken subalternen und hegemonialer Positionen die Verwendung der thematisierten Zentrumsideen eingebettet war. Es werden gemeinsame Akteur\*innen und Netzwerke, geteilte und umkämpfte Räume, asymmetrische Austauschbeziehungen sowie unterschiedliche Perspektiven auf das Zentrum Paris sichtbar. Nicht zuletzt wird gefragt, welche Rolle der konkrete geografische Ort Paris in den lokalen Bezugnahmen auf Paris spielte und an welchen Orten sich die jeweiligen Ausstellungsinstitutionen orientierten. Hier werden auch die Rückwirkungen auf Konzeptionen und Ausstellungen in Paris beleuchtet.

Etwa die Hälfte der „École de Paris“-Ausstellungen fand in Museen oder nicht-kommerziellen Ausstellungseinrichtungen statt und hatte einen symbolischen Charakter. Da sie Zentrumsvorstellungen öffentlich verhandelten, sind sie für diese Studie von besonderem Interesse. Die andere Hälfte verfolgte einen kommerziellen Zweck, wurde im Galeriewesen organisiert

4 Alley, Ronald, *École de Paris*, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, Bd. 9, London 1996, S. 705–706, S. 705.

und wird in diesem Buch nur am Rande thematisiert. Die nicht-kommerziellen Ausstellungen wurden überwiegend von männlichen Künstlern und Kritikern organisiert, wobei auch mehrere Frauen als Unterstützerinnen, Exponentinnen und Kritikerinnen der Ausstellungen in Erscheinung treten.<sup>5</sup> Die Organisatoren der Ausstellungen sind weniger im Kanon der „École de Paris“ verankert: der chilenische Maler Manuel Ortiz de Zárate (1887–1946), der brasilianische Künstler Vicente do Rego Monteiro (1899–1970), die im heutigen Tschechien geborenen Maler Georges Kars (Jiří Karpeles, 1882–1945), Josef Čapek (1887–1945) und Josef Šíma (1891–1971), die italienischen Maler Renato Paresce (1886–1937) und Mario Tozzi (1895–1979) sowie die im Russischen Kaiserreich geborenen Künstler Michail Larionow (1881–1964) und Serge Fotinsky (1887–1971).<sup>6</sup> Sie wurden hauptsächlich von den französischen Kritikern Géo-Charles (Pseudonym für Charles Guyot, 1892–1963), Paul Husson (1883–1927), André Salmon (1881–1969) und Waldemar George (Jerzy Waldemar Jarocinski, 1893–1970) unterstützt. Sie alle waren Organisatoren der ersten internationalen Gruppenausstellungen von Kunst aus Montparnasse und trugen zur frühen Zirkulation des Labels „École de Paris“ bei.

Das Buch folgt der Grundannahme, dass die genannten Ausstellungen aktive Auseinandersetzungen mit der Vormachtstellung von Paris waren und jeweils lokalen Strategien folgten. Es bemüht sich damit auf methodischer Ebene nicht um eine Affirmation des zentralen Status' von Paris, sondern untersucht welche lokalen Funktionen die untersuchten Ausstellungen hatten. Die Städte in Süd- und Nordamerika, in West-, Mittel- und Osteuropa, in denen die Ausstellungen stattfanden, treten somit nicht als Schauplätze auf, an denen sich der Einfluss der Pariser Kunst bestätigt, sondern werden vielmehr in ihrer Rolle für die aktive Auseinandersetzung mit und Umwertung von Kunst aus Paris befragt. Der Fokus liegt auf der Auswahl von Exponaten, auf den Abwandlungen von Narrativen über Pariser Kunst und den Strategien von Künstler\*innen, die nicht bloß einen Erfolg in Paris anstrebten, sondern mit ihren Erfahrungen in Paris und insbesondere Montparnasse sowie mittels der Ausstellungen der „École de Paris“ Ziele an anderen Orten verfolgten. Aus diesem Grund wird der Begriff „École de Paris“ im Folgenden immer in Anführungszeichen stehen, um hervorzuheben, dass es sich hierbei um ein Label handelt, das die Akteur\*innen in den jeweiligen Kontexten kreativ an ihre Zwecke anpassten. Wenn hier die Rede von der „Erfindung“ von Paris als Kunstzentrum ist, meint die Arbeit damit die jeweilig spezifische Erfindung von Paris, so dass insgesamt von einer Vielzahl von „Erfindungen“ ausgegangen werden muss. Mit dem Wort „Erfindung“ soll überdies darauf hingewiesen werden, dass die Akteur\*innen aktiv handelten, und nicht, wie

5 Vgl. S. 213–226.

6 Die vorliegende Arbeit übernimmt die Feststellung nationaler Zugehörigkeit aus dem *Benezit Dictionary of Artists* und dem *Allgemeinen Künstlerlexikon*. Die Zuordnung nationaler Identitäten zu einzelnen Personen ist aus verschiedenen Gründen schwierig: Zunächst haben diese sich im Untersuchungszeitraum geändert. So war die Ukraine ab 1918 eine kurze Zeit lang eine unabhängige Volksrepublik, wurde dann aber 1922 in großen Teilen der neu gegründeten Sowjetunion eingegliedert. Litauen gehörte Anfang des 20. Jahrhunderts zum Russischen Kaiserreich und war zwischen 1918 und 1940 eine unabhängige Republik. Die Erste Tschechoslowakische Republik gründete sich im Jahr 1918, davor war das Gebiet Teil der Habsburger Monarchie. Diese Beispiele mögen nur illustrieren, dass es im jeweiligen Einzelfall sehr schwer sein kann, präzise Definitionen der nationalen Zugehörigkeit zu finden. Da diese für das Agieren der jeweiligen Künstler\*innen jedoch häufig sehr relevant war, muss sie gleichwohl Berücksichtigung finden.

Warnod insinuierte, passive Subjekte einer Kunstentwicklung waren, deren Zentrum Paris war und die in den Rest der Welt ausstrahlte.

Die ersten Gruppenausstellungen von Kunst aus Montparnasse, aus denen sich später das Label „École de Paris“ entwickelte, fanden in den Cafés von Montparnasse statt. Die Wahl des Analysezeitraums 1921 bis 1946 ergibt sich aus den Ausstellungsdaten: Die erste Caféausstellung im *Café du Parnasse*, die die Kreuzung Vavin in Montparnasse zum Weltzentrum erklärte, fand im Jahr 1921 statt; die Untersuchung endet im Jahr 1946, in dem eine Ausstellung den Begriff „École de Paris“ in einem neuen Sinn verwendete. Die *Kunsthalle Bern* zeigte unter diesem Label Künstler\*innen der „École de Paris“ aus der Zwischenkriegszeit sowie französische Künstler\*innen, die einer jüngeren Generation angehörten. Die Ausstellung markiert den begriffsgeschichtlichen Übergang von der ersten „École de Paris“ als Sammelbegriff für ausländische und französische Künstler\*innen in Paris zwischen 1905 und 1929 zu einer zweiten (vor allem ab 1945). Diese zweite „École de Paris“ bezog sich nicht mehr grundlegend auf die Vorstellung von Paris-Montparnasse als internationalem Kreuzungspunkt und bezeichnete vor allem französische abstrakte Kunst der Nachkriegszeit im Gegensatz zum abstrakten Expressionismus der „New York School“.

Bei vielen der untersuchten Ausstellungen stand die Idee von Paris als Kreuzungs- und Treffpunkt von Künstler\*innen aller Welt im Vordergrund. Die eingangs zitierten Äußerungen Emars und Warnods verdeutlichen dies. Sie entstanden in sehr unterschiedlichen Kontexten, der Hauptstadt Chiles, ehemals unter spanischer Kolonialherrschaft, und der französischen Hauptstadt, und ähneln sich doch darin, dass sie die Präsenz nicht-französischer Künstler\*innen in Montparnasse nutzten, um Paris als Zentrum der modernen Kunst zu thematisieren. Für beide Kunstkritiker stellte Montparnasse einen Kreuzungspunkt dar, doch bestätigten sich dadurch diametral entgegengesetzte Ansichten. Das Viertel war für Emar ein „Treffpunkt von Künstlern aus aller Welt“<sup>7</sup>, der eine Annäherung zwischen europäischen und chilenischen Künstler\*innen auf Augenhöhe ermögliche, wobei letztere ihre künstlerische Autonomie gegenüber dem akademischen Ausbildungssystem und der europäischen Kunst bewahrten. Warnod hingegen, der für eine Pariser Leser\*innenschaft schrieb, gliederte die Beiträge nicht-französischer Künstler\*innen in ein allgemeines Narrativ über die Vormachtstellung französischer Kunst (und in einer synekdochischen Verwechslung Pariser Kunst) ein und stellte sie damit in ein Abhängigkeits- und Imitationsverhältnis zu ihren Vorbildern. Warnods Ausspruch „Montparnasse, carrefour du monde“<sup>8</sup> meint nicht die Austauschmöglichkeiten, sondern ein hegemoniales Verhältnis von Paris zum Rest der Welt.

Die Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen, die im Fokus dieses Buchs stehen, gingen auf unterschiedliche Weise mit dem Universalismus um, den die Schilderungen von Paris-Montparnasse als kosmopolitischem Kreuzungspunkt und Zentrum enthielten. Der postkoloniale Theoretiker Walter Mignolo hat darauf hingewiesen, dass viele moderne Entwürfe eines Weltbürgertums auf der Universalisierung von Werten beruhen, die im Zentrum Europa

7 „punto de cita de los artistas de todo el globo“ Emar, Jean, Grupo „Montparnasse“. Manuel Ortiz de Zárate, in: *La Nación*, 24. 10. 1923, S. 3, in: Ders. *Escritos de arte (1923–1925)*, hrsg. v. Patricio Lizama, Santiago de Chile 1992, S. 59–60.

8 Warnod 1925, S. 150.

entstanden sind und die Perspektive Kolonisierter nicht berücksichtigen beziehungsweise diese nicht als gleich mündig anerkennen.<sup>9</sup> In ähnlicher Weise kann man in Paris formulierte Ideen eines Weltbürgertums der Kunst, das sich grundlegend auf die Universalisierung bestimmter Ideen von der Freiheit der Kunst stützt und dabei vor allem französische Künstler\*innen zum Vorbild erklärt, als Ausdruck kultureller Dominanz und eines Eurozentrismus lesen. Mignolo plädiert für einen „critical cosmopolitanism“, der das Ziel hat, „to reconceive cosmopolitanism from the perspective of coloniality [...] and within the frame of the modern/colonial world.“<sup>10</sup> Diesen Ansatz berücksichtigt diese Studie, wenn sie in einzelnen Kapiteln einen genaueren Blick auf die Akteur\*innen wirft, die aus ehemaligen Kolonien stammten.<sup>11</sup> Zwar laufen viele kosmopolitische Vorstellungen Gefahr, durch den Verweis auf kulturelle Vielfalt eine Essentialisierung unterschiedlicher Kulturen zu verfestigen, dennoch beinhaltet die Aneignung kosmopolitischer Ideen auch die Einforderung von Rechten und kultureller Teilhabe. Diese Einforderung von Teilhabe lässt sich anhand verschiedener kosmopolitischer Vorstellungen in und von Montparnasse untersuchen.

Weiterhin hatten die untersuchten Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen mit den räumlichen und zeitlichen Implikationen der universalistischen Idee von Paris als Weltzentrum der Kunst umzugehen. Die historischen Bewertungen der französischen Hauptstadt als Mittel- und Ausgangspunkt des weltweiten kulturellen Geschehens haben die Literaturwissenschaftlerin Pascale Casanova dazu bewegt, Paris als den „méri­dien de Greenwich“ der „République mondiale des Lettres“ im beginnenden 20. Jahrhundert zu bezeichnen.<sup>12</sup> Paris habe nicht nur das geografische Zentrum der Welt gebildet, es habe auch als Referenzpunkt für die Zeitwahrnehmung fungiert. Geschehnisse, die außerhalb von Paris stattfanden, wurden in Hinsicht auf dieses Zentrum nicht nur als provinziell, sondern auch als rückständig bewertet.<sup>13</sup> Für die künstlerischen Avantgarden übernimmt Béatrice Joyeux-Prunel diese raum-zeitliche Funktion von Paris und stellt die Stadt als das symbolische und geografische Zentrum eines internationalisierten Kunstsystems dar. Über die Kunstentwicklungen ab 1850 äußert sie: „Plus on se rapprochait symboliquement et géographiquement de Paris, plus on

9 Mignolo, Walter D., *The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism*, in: *Public Culture*, 12, 3, 2000, S. 721–748. Der Autor setzt sich unter anderem mit Kants Schrift *Zum ewigen Frieden* aus dem Jahr 1795 und der dort artikulierten Idee eines Völkerbundes auseinander.

10 Ebd., S. 723. Das Konzept des „critical cosmopolitanism“ macht Mercer für die Kunstgeschichte fruchtbar: Mercer, Kobena, *Cosmopolitan Modernisms* (= *Annotating Art's Histories*), Cambridge, Mass./London 2005.

11 Die Arbeit stützt sich dabei auf die Position Mignolos, aber auch Sheldon Pollocks, Homi K. Bhabhas, Carol A. Beckenridges und Dipesh Chakrabarty, die angesichts der Kritik am Eurozentrismus westlicher Konzepte des Kosmopolitismus' dennoch an diesem als Untersuchungsgegenstand festhalten und die emanzipatorischen Qualitäten kosmopolitischer Ansätze hervorheben. Pollock, Sheldon u. a., *Cosmopolitanisms*, in: *Public Culture*, 12, 3, 2000, S. 577–589.

12 Casanova, Pascale, *Paris, méridien de Greenwich de la littérature*, in: Christophe Charle u. Daniel Roche (Hrsg.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, xviii-xxe siècles* (= *Publications de la Sorbonne*, Bd. 63), Paris 2002, S. 289–297; Ders., *La république mondiale des lettres*, Paris 1999. Die Schriftstellerin und prominente Sammlerin moderner Kunst Gertrude Stein zum Beispiel äußerte: „Paris was where the 20th century was.“ Stein, Gertrude, *Paris, France*, New York 1940, S. 11.

13 Vgl. Casanova 1999, S. 127–131.

était moderne [...]“<sup>14</sup> Zahlreich sind die Äußerungen von Künstler\*innen, die die räumliche Zentralität und die Aktualität von Paris anerkannten. In Ergänzung zu Casanovas und Joyeux-Prunels Ansätzen müssen die Dimensionen kolonialer Grenzziehungen und Ausschlüsse solcher raum-zeitlichen Zuschreibungen berücksichtigt werden. Mignolo stützte sich hier auf den Anthropologen Johannes Fabian, der den Begriff des „denial of coevalness“ eingeführt hat, um anthropologische Wissenskonstruktionen zu kritisieren.<sup>15</sup> Das Aberkennen von Gleichzeitigkeit gegenüber entfernten Kulturen trage dazu bei, koloniale Herrschaft zu legitimieren und durchzusetzen. Vergleichbare Grenzziehungen waren etablierter Bestandteil kunstgeschichtlichen Wissens und künstlerischer Praxis in der Moderne, etwa in Diskussionen um das „Primitive“ und „Weltkunst“, wie Susanne Leeb unter Bezug auf Fabian und wie Bärbel Küster in ihrer Arbeit zum Primitivismus als kultureller Praxis untersuchen.<sup>16</sup> Eine kunsthistorische Perspektive kann sich weder darauf beschränken, die Zentralität von Paris als Teil der Selbstbeschreibung der Akteur\*innen der Moderne zu übernehmen noch diese als überholten Eurozentrismus auszuklammern. Vielmehr gilt es, diesen Eurozentrismus in ein Verhältnis zu historischen Ereignissen zu setzen, die sich seiner Logik entzogen. So kann eine Kritik bis heute fortwirkender eurozentrischer Analysekatoren und ihrer wissenspolitischen Implikationen gelingen. Es lassen sich so einerseits die Ausschlüsse, die durch dieses Narrativ produziert wurden, andererseits die Aneignungen und Übersetzungen von Zentrumserzählungen und -inszenierungen aufdecken. In den hier untersuchten Initiativen ging es nämlich nicht ausschließlich um die Annäherung an und Zeitgenossenschaft mit Paris. Die Ausstellungen der Kunst aus Montparnasse und der „École de Paris“ fanden in transkulturellen Dynamiken statt, wenn sich künstlerische Ambitionen und Strategien an verschiedenen Orten und Identifikationsmöglichkeiten ausrichteten. Diese Ausstellungen verfolgten Ziele von nicht-westlichen und nicht-französischen Künstler\*innen in ihren Heimatländern, von minoritären Akteur\*innen im Zentrum Paris sowie von künstlerischen Tendenzen, die die Beschäftigung mit kulturellen ‚Anderen‘ von unterschiedlichen Blickrichtungen aus positiv bewerteten.

Die Ausstellungen der Cafés und der „École de Paris“ sowie ihre sozialen Netzwerke und kunstkritische Rahmung öffneten in vielen Fällen „in between‘ spaces“ (Homi K. Bhabha)<sup>17</sup>, die Verhandlungsorte westlicher universaler und subalternen Perspektiven waren. Diese Zwischenräume, oder auch „Dritte Räume“, ermöglichten die Neuverhandlung kultureller Symbole, Momente der Aneignung und Übersetzung. Für die Ausstellungen dieses Buchs bedeutete eine Auseinandersetzung mit der Stellung von Paris auch immer, Identifikationsprozesse zu unterstützen, die die Autonomie der beteiligten Künstler\*innen gegenüber Paris unter-

14 Joyeux-Prunel, Béatrice, *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855–1914*, Paris 2009, S. 10.

15 Mignolo, Walter D., *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor 1995; Fabian, Johannes, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, New York 1983.

16 Leeb, Susanne, *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne* (= Reihe PoLYpeN), Berlin 2015, S. 89–91. Küster untersucht den Vergleich alter und fremder Kulturen als Bestandteil eines spezifischen Primitivismusverständnisses im „Manifeste du primitivisme“ (1909) und der künstlerischen Praxis von Matisse und Picasso: Küster, Bärbel, *Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900*, Berlin 2003.

17 Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London 1994, S. 1.

strichen. Andererseits konnten die Künstler\*innen trotzdem auch daran interessiert sein, die Zeitgenossenschaft von Kunst in anderen Ländern mit französischer moderner Kunst hervorzuheben. Wie Rasheed Araeen betont, ging es vielen Künstler\*innen aus den vormaligen Kolonien bei ihrem Gang ins westliche Zentrum der Kunst um einen „entry into a space that was previously forbidden and a demand for recognition, irrespective of the nature of the artist’s work.“<sup>18</sup> Dieser Eintritt fand also nicht nur auf physischer Ebene statt, sondern auch auf symbolischer. Die Umwertung einer universalistischen Erzählung über Paris als Zentrum der Kunst hatte in diesen Fällen eine emanzipatorische Funktion, die mit dem Kunsthistoriker Christian Kravagna als Teil einer „Transmoderne“ verstanden werden kann. Kravagna versteht die Diversität globaler Modernismen als „intentionale und in politische Agenden situierte Antwort auf die Kolonialität der dominanten westlichen Moderne.“<sup>19</sup> Nicht selten teilten die Künstler\*innen und Kritiker\*innen in Montparnasse kommunistische und individual-anarchistische Ideen, sie sich in Ausstellungskatalogen und Kunstkritiken ausdrückten. So verband sich die Demonstration kultureller Diversität mit politischen Ambitionen. Auch wenn die Ausstellungen nicht ein explizit anti-koloniales Programm formulierten, richteten sie sich in unterschiedlichem Maß gegen die Hegemonie französischer Kunst und strebten künstlerische Autonomie für Künstler\*innen aus einst kolonisierten Ländern an. Die „École de Paris“ enthielt das Versprechen einer weltweit geteilten Kunstentwicklung, das sich von kunsthistorischen Kategorisierungen entlang nationaler Schulen löste und so auch nicht-westlichen Akteur\*innen die Formulierung kultureller Partikularismen bei gleichzeitigem Anschluss an eine internationale Moderne ermöglichte. Der egalitäre Austausch, ein Kontakt auf Augenhöhe zwischen Akteur\*innen aus den Peripherien und dem Zentrum, bildete den Kern solcher Aneignungen des Labels „École de Paris“. Diese Vision von Montparnasse als egalisierendem Ort war vom geografischen Ort Paris abgelöst, wenn beispielsweise Künstler\*innen sich mit der Kunst aus Montparnasse im post-kolonialen Chile und Brasilien präsentierten. Anhand der Ausstellung in Prag werden darüber hinaus Parallelen der Identifikationsstrategien von Künstler\*innen aus post-kolonialen und aus osteuropäischen Nationen sichtbar. Sie entwickelten ähnliche emanzipatorische Strategien im Umgang mit dem westeuropäischen Zentrum, wenn auch der gewichtige Unterschied zur post-kolonialen Situation immer berücksichtigt werden muss.<sup>20</sup> Gleichzeitig transformierten diese Präsentationen ein Narrativ über Paris, das sich in der Pariser Kunstkritik durchzusetzen begann.

Die Beispiele dieses Buchs verdeutlichen ein Spannungsfeld zwischen subalternen und hegemonialen Positionen. Sie sind daher nicht bloß lokal unterschiedliche Effekte einer pluralen Moderne. Die Ambivalenz zwischen Internationalismus und nationalem Partikularismus, die Teil des Konzepts „École de Paris“ war, wurde auch von Akteur\*innen angeeignet,

18 Araeen, Rasheed, *The Artist as a Post-Colonial Subject and This Individual’s Journey Towards „the Centre“*, in: Catherine King (Hg.), *Views of Difference: Different Views of Art*, New Haven 1999, S. 229–255, S. 234.

19 Kravagna, Christian, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts* (= Reihe PoLYpeN), Berlin 2017, S. 10.

20 Auf diese Parallelen weist Piotr Piotrowski hin. Er konzeptionalisiert nationale Identifikationsprozesse als emanzipatorisches Mittel gegen eine westeuropäisch dominierte Kunstgeschichte aus osteuropäischer Perspektive. Vgl. Piotrowski, Piotr, *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, in: *Umění*, 56, 5, 2008, S. 378–383, S. 381–382.

die im Rahmen einer nationalistischen Kulturpolitik agierten. Hier half die „École de Paris“, nationale Dominanz im Bereich der Kunst auszuüben: Im Fall der Ausstellungen in Moskau und Venedig wurde die „École de Paris“ genutzt, um italienische und russische Kunst zu profilieren, deren herausragende Rolle man im multinationalen Kunstgeschehen von Montparnasse gesondert hervorhob. Zudem integrierten französische Akteur\*innen und Institutionen die „École de Paris“ im Laufe der 1930er-Jahre immer mehr in eine Erzählung über die Vormachtstellung französischer Kunst. Beide Strategien Paris als Zentrum zu bestätigen – jene, die einen gleichberechtigten Austausch von Künstler\*innen verschiedener Herkunft in Montparnasse behauptete, und jene, die dort die Konkurrenz verschiedener nationaler Gruppen erkannte – werden im Folgenden als zentrale Bestandteile der Ausstellungsgeschichte der „École de Paris“ analysiert.

Dieses Buch gliedert sich in zwei Hauptteile. Der erste Teil „Montparnasse, carrefour du monde“: Die Cafésausstellungen und die Pariser Imagination eines kosmopolitischen Weltzentrums der Kunst in den 1920er-Jahren“ widmet sich den Cafés in Montparnasse als Orte, an denen zwischen 1921 und 1930 verschiedene Vorstellungen von Paris als kosmopolitischem Zentrum und Kreuzungspunkt entwickelt wurden. Der zweite Teil „Die internationalen Ausstellungen der ‚École de Paris‘ (1927–1946)“ widmet sich den Ausstellungen von Kunst aus Montparnasse in Paris und Städten verschiedener Länder. Durch die Kontrastierung der beiden Teile der Arbeit werden Netzwerke zwischen Paris und anderen Metropolen untersucht, innerhalb derer Vorstellungen von Paris als Zentrum geformt wurden und an die „École de Paris“ geknüpft waren. So wird die Mitarbeit der untersuchten Künstler\*innen an bestimmten Vorstellungen des Zentrums Paris sowie ihre aktive Rolle bei der Übertragung jener Vorstellungen an andere Orte deutlich. Hier erfolgt ein kurzer Überblick über die Kapitelstruktur.

Zunächst konzentriert sich *der erste Teil* auf die sozialhistorischen Voraussetzungen für die Entwürfe eines kosmopolitischen Zentrums in der Cafékultur von Montparnasse (S. 44–80). Hierbei liegt ein umgrenzter Ort in Paris im Fokus – die Kreuzung Vavin, die im Viertel Montparnasse an der Schnittstelle zwischen dem Boulevard du Montparnasse und dem Boulevard Raspail im Jahr 1911 neu entstanden war. Die Transformation dieses Ortes, die Entstehung der dortigen Künstler\*innencafés und ihre Bedeutung für das Pariser Kunstgeschehen werden im Kontext von Tourismus, Migration und Transmigration beschrieben. Diese Mobilitätsformen ermöglichten verschiedene Vorstellungen des Ortes als einem kosmopolitischen Kreuzungspunkt, aber auch die Entwicklung der Cafés zu Ausstellungsorten, in denen die international vernetzte unabhängige Kunst (*art indépendant*) eine Plattform fand, die eine Alternative zu den Pariser Salons darstellte. Die zahlreichen Kunstaussstellungen in den Cafés sowie ihre kunstkritischen Unterstützer\*innen artikulierten Vorstellungen einer kollektiven und grenzübergreifenden Kunst (S. 81–153). Sie galten als Laboratorium für eine international erarbeitete und geteilte *art collectif* oder *art mondial* im kommunistischen Umfeld. Es finden sich in diesen Cafésausstellungen Sympathisant\*innen mit der Sowjetunion, dem *Parti communiste français*, aber auch Akteur\*innen, die stärker einem herrschaftskritischen und individual-anarchistischen Spektrum zuzuordnen sind. Insbesondere die Ausstellungen der *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs professionnels* formulierten die Idee einer *art collectif*, in der sich die Kunst durch internationale Kooperation zu einer Synthese und Einheit

formen sollte. Daran anknüpfend entwickelte die Kunstzeitschrift *Montparnasse* die Vision einer *art mondiale*, einer zeitgenössischen Weltkunst (S. 154–176). In diesen Vorstellungen von Paris-Montparnasse als Zentrum und Schmiede einer neuen Weltkultur war nicht zuletzt eine lokale Abgrenzungsgeste enthalten. Die Künstler\*innen der Cafés in Montparnasse inszenierten sich als Vertreter\*innen der jungen unabhängigen Kunst und als Antipod\*innen des Kunstzentrums der Rive Droite im Norden der Stadt, wo die führenden Galerien lagen. Die Caféausstellungen und ihre kosmopolitischen Weltentwürfe fielen im Laufe der 1920er-Jahre einem allgemeinen Gentrifizierungsprozess und den Vermarktungsstrategien der Cafés zum Opfer. Zudem suchten andere Initiativen wie *La Horde* die Vormachtstellung französischer Künstler\*innen im Viertel Montparnasse zu sichern. Die in diesem Spannungsfeld entstandenen Diskussionen und Publikationen über das kosmopolitische Montparnasse als Weltzentrum inspirierten Warnod zu seinem Konzept der „École de Paris“ (S. 177–207).

Zu Beginn gibt *der zweite Teil* einen Überblick über die internationalen „École de Paris“-Ausstellungen in Daten und Zahlen (S. 213–226). Anschließend wird anhand von Beispielen die Kooperationen zwischen Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen im Umfeld der internationalen „École de Paris“-Ausstellungen und der Netzwerke zwischen Montparnasse und unter anderem New York, Paris, Prag, Recife, São Paulo, Rio de Janeiro und Santiago de Chile beleuchtet (S. 227–311). Hier wird auch die Rolle der Kulturpolitik verschiedener Nationen berücksichtigt. Die thematisierten Künstler\*innen haben kurz-, mittel- oder langfristig in Paris gelebt, sich aber nie exklusiv dem Kunstgeschehen in der französischen Hauptstadt gewidmet und mitunter die Stadt wieder verlassen. Untersucht wird der Künstler Manuel Ortiz de Zárate, der als einer der Hauptinitiatoren der Caféausstellungen in Montparnasse aktiv war und zeitgleich in Chile mit der von Emar unterstützten *Grupo Montparnasse* ausstellte. Anschließend widmet sich die Studie der „Exposition multinationale“, die im Jahr 1927 als erste Ausstellung das Label „École de Paris“ für eine Reihe von Künstler\*innen verwendete. Es handelte sich hierbei um eine Wanderausstellung amerikanischer, deutscher, englischer, französischer und mexikanischer Künstler\*innen, die der Völkerverständigung dienen sollte. Zudem wird die Kollaboration des brasilianischen Künstlers Vicente do Rego Monteiro, der sich in den 1920er-Jahren in Paris aufhielt, mit dem französischen Kunstkritiker und Herausgeber der Kunstzeitschrift *Montparnasse* Géo-Charles untersucht. Sie veranstalteten eine Wanderausstellung der „École de Paris“ in Brasilien. Die Künstler Josef Čapek, Josef Šíma und Georges Kars arbeiteten mit einem der wichtigsten kunstkritischen Unterstützer der Kunst aus Montparnasse, André Salmon, an der Präsentation der „École de Paris“ in Prag. Den hier genannten Ausstellungen liegt eine plurizentrische Vorstellung von der Entwicklung moderner Kunst zugrunde. Zwar affirmierten sie den Status von Paris als Zentrum, jedoch dienten sie zugleich der Betonung künstlerischer Bewegungen andernorts. Diese künstlerischen Bewegungen sollten entweder angeregt durch die „École de Paris“ Kunstentwicklungen in Santiago de Chile und Prag fördern oder, wie im Fall der Ausstellung in Brasilien, eine Allianz zwischen den brasilianischen und den französischen Avantgarden herstellen. Sie folgen damit einer unterschiedlich stark ausgeprägten Vorstellung von pluralen Kunstentwicklungen, deren Vertreter\*innen sich auf Augenhöhe begegnen. Die Kunstkritiker Géo-Charles und Salmon verfolgten zudem eine Agenda, die sich gegen die französische Kulturpolitik richtete. Sie setzten sich durch die Ausstellungen in Brasilien und der Tschechoslowakei nicht nur für die Etablierung

dieser Kunst vor Ort, sondern auch für die Anerkennung der unabhängigen Kunst, der *art indépendant*, in Paris ein. Im Gegensatz zu anderen europäischen und nordamerikanischen Zentren verfügte Paris zu dieser Zeit noch über kein Museum für moderne Kunst und die Kunst aus Montparnasse fand in der Dritten Republik wenig Anerkennung von offizieller Seite.

Die oben genannten Ausstellungen der „École de Paris“ stehen mit Initiativen in Moskau, Venedig, Paris und Bern im Kontrast (S. 312–388). Diese Ausstellungen dienten dem Ziel nationaler Selbstbehauptung. Sie wurden vorrangig durch Kulturpolitik initiiert, rechneten aber auch Künstler\*innen zu ihren Organisator\*innen. In den Ausstellungen in Moskau und Venedig dominierte die Idee einer Konkurrenz zu Paris. Die russische Akademie für Wissenschaft und Künste ernannte die in Paris lebenden Maler Serge Fotinsky und Michail Larionow zu Mitorganisatoren einer Ausstellung französischer moderner Kunst und der „École de Paris“ in Moskau im Jahr 1928. Das Projekt wurde durch den Volkskommissar für Bildung der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski unterstützt. Zwar wurde hier die zentrale Rolle von Paris in der Entwicklung der westlichen Kunst anerkannt, jedoch folgte die Ausstellung einem doppelten Überlegenheitsnarrativ: erstens in Bezug auf die Kunst der russischen Avantgarden und zweitens hinsichtlich der russischen Künstler\*innen der „École de Paris“, die im Vergleich zu anderen Nationen als überlegen galten. In eine ähnliche Richtung wies die Ausstellung der „École de Paris“ auf der 16. Venedig-Biennale im Jahr 1928. Das Organisationskomitee, das zu dieser Zeit bereits Ziele der faschistischen Kulturpolitik umsetzte, beauftragte den Maler Renato Paresce mit der Organisation der Ausstellung. Der Künstler Mario Tozzi verfasste hierfür einen Katalogtext und kehrte dort den besonderen Beitrag italienischer Künstler zur „École de Paris“ hervor. Im Nachklang entwickelte der Kunstkritiker Waldemar George das Konzept der „École de Rome“, mit dem er die Verlagerung des aktuellen Kunstzentrums von Paris nach Rom postulierte und die Nähe zu Benito Mussolini suchte. Hier wird auch die Rolle der italienisch-französischen Beziehungen in den 1930er-Jahren beleuchtet, die dazu führte, dass in Pariser Institutionen italienische Künstler stark als Teil der „École de Paris“ präsent waren. Am Ende des Kapitels „Die ‚École de Paris‘ im Zeichen kultureller Dominanz“ steht die Frage nach der Integrierung der „École de Paris“ in die Außendarstellung der französischen Republik. Die erste museale Präsentation der „École de Paris“ in Paris fand deutlich nach den ersten internationalen Ausstellungen statt. Langsam und auch im Zuge der Weltausstellung im Jahr 1937 fand die „École de Paris“ Eingang in ein durch die französische Ausstellungspolitik gestütztes Narrativ der Überlegenheit französischer Kunst. Die französischen Institutionen zögerten jedoch, das Label „École de Paris“ zu verwenden, da sowohl die Institutionalisierung der *art indépendant* sowie ausländischer Künstler\*innen umstritten war. Diese Kontroverse hatte Auswirkungen auf die Ausstellungen, die die Dritte Republik im Ausland organisierte. Die *Association française d'expansion et d'échange artistique* wollte zunächst in den 1930er-Jahren ein anderes Bild moderner französischer Kunst vermitteln, präsentierte aber schließlich im Jahr 1946 die „École de Paris“ in der Schweiz.

## Material

Diese Untersuchung stützt sich auf drei verschiedene Quellentypen: Erstens Ausstellungskataloge, zweitens kunstkritische Kommentierungen der Ausstellungen und sonstige Texte

von Kunstkritiker\*innen sowie drittens Archivquellen zu den Ausstellungen. Die Ausstellungskataloge bieten Informationen über programmatische Zielsetzung und beteiligte Akteur\*innen. Ein Großteil des Materials sind kunstkritische Quellen, sei es in Form von Katalogtexten, Ausstellungsrezensionen, Vorträgen von Kunstkritiker\*innen und Texten für Kunstzeitschriften. In einigen Fällen war es möglich, Informationen über den Leihverkehr und die Ausstellungsorganisation in Archiven zu erschließen.

*Ausstellungskataloge:* Die Ausstellungskataloge der Cafésausstellungen liegen zum großen Teil als graue Literatur archivalisch vor. Oftmals enthalten diese Ausstellungskataloge (zwischen zwei und dreißig Seiten) einen Überblick über die beteiligten Künstler\*innen, selten genaue Angaben zu den Exponaten sowie Reproduktionen einzelner ausgestellter Werke in schwarz-weiß. Häufig verfassten Kunstkritiker\*innen einleitende Texte. Die allermeisten der behandelten Kataloge sind nicht im Museumskontext entstanden, sondern wurden in kleinen Druckereien angefertigt und waren im Fall der Cafésausstellungen prekär finanziert. Die Kataloge zu den Cafésausstellungen in Montparnasse werden zum großen Teil als „Cartons verts“ in der Bibliothek des *Institut national d'histoire de l'art* (INHA) in Paris verwahrt.<sup>21</sup> Weitere Kataloge finden sich in der *Bibliothèque Kandinsky* in Paris und im Archiv der *Imprimerie Union*.<sup>22</sup> Die Kataloge zu den internationalen „École de Paris“-Ausstellungen wurden über die folgenden Bibliotheken erschlossen: die Bibliothek des INHA, die *Bibliothèque Kandinsky* in Paris, die *Bibliothèque nationale de France* (BnF) in Paris, die *Staatsbibliothek zu Berlin*, die Bibliothek des *Museum of Modern Art* (MoMA) in New York City, die *Frick Art Reference Library* in New York City, die Bibliothek der *Fundación Espigas*<sup>23</sup> in Buenos Aires, die Bibliothek des *Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft* (SIK-ISEA).<sup>24</sup> Eine genaue Auflistung aller Ausstellungskataloge findet sich im Quellenverzeichnis.

*Kunstkritische Kommentierung der Ausstellungen und sonstige Texte von Kunstkritiker\*innen:* Kunstzeitschriften spielen für die Arbeit sowohl als Informationsquelle als auch als Analysegegenstand eine Rolle. Eine zentrale Funktion hatte die Zeitschrift *Montparnasse* (1914, 1921–1930), die eine Quelle für die Rekonstruktion der Cafésausstellungen in Montparnasse ist, als Ausstellungskatalog für die „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien diente und die darüber hinaus Aufschluss über Zentrumsvorstellungen von Paris liefert. Zudem wurden folgende Zeitschriften unterschiedlicher Städte konsultiert: *L'Art vivant* (Paris, 1925–1930), *Le Bulletin d'information. Organe de la Société pour les relations culturelles entre l'U. R. S. S. et l'étranger* (Moskau, 1925–1929), *Cahiers d'art* (Paris, 1926–1960), *Le C. A. P.* (Paris, 1924–1928), *Formes* (Paris, 1929–1934), *Partisans* (Paris, 1924–1930), *La Nervie* (Brüssel, 1922–1930),

21 Hierbei handelt es sich um eine der umfangreichsten Sammlung von Ausstellungseinladungen und -katalogen von 1870 bis heute mit dem Schwerpunkt Paris. Die Kataloge der Cafésausstellungen sind Teil der ersten Unterserie, die das Material zwischen 1870 und 1970 umfasst, und wiederum in vier Unterkategorien unterteilt ist („Artistes“, „Galleries“, „Musées“ und „Sociétés“). Die entsprechenden Kataloge finden sich in der Kategorie „Sociétés“ mit der Signatur CVS 1.

22 Ich danke Antoine Perriol und Sylvie Courtaude für ihre Auskünfte.

23 Mein Dank geht an Milena Galipoli, die mich bei der Recherche und Erschließung des Materials vor Ort unterstützt hat.

24 Ohne Ergebnis konsultiert wurde zudem die *National Library of Israel* in Jerusalem und die *Biblioteca Nacional de México*.

*Paris-Montparnasse* (Paris, 1929–1933) *Parnassus* (New York City, 1929–1941), *La Revue française de Prague* (Prag, 1922–1938), *Sélection* (Brüssel, 1920–1927), *Zenit* (Zagreb, 1921–1926) und *Život* (Prag, 1921–1948). Neben diesen geben Kunstkritiken in Tageszeitungen Aufschluss über die kunstkritische Bewertung der Ausstellungen in den Cafés sowie der „École de Paris“. Die wichtigsten waren: *Comœdia* (Paris), *La Nación* (Santiago de Chile), *L’Intransigéant* (Paris), *Correio Paulistano* (São Paulo), *The New York Times* (New York City), *La Repubblica* (Mailand). Zudem verfassten Kunstkritiker\*innen Monografien über Künstler\*innen und die Kunstszene in Montparnasse, die hier Berücksichtigung finden.<sup>25</sup>

*Archivmaterial für die „École de Paris“-Ausstellungen:* Nicht für alle Ausstellungen ließen sich Archivquellen ausfindig machen, die näheren Aufschluss über deren Organisation geben können. Für die Ausstellung in Venedig (1928), Moskau (1928), Recife, São Paulo und Rio de Janeiro (1930), Prag (1931) und Paris (1932 u. 1937) ist dies jedoch glücklicherweise der Fall.<sup>26</sup> Diese Archivquellen beinhalten meist Briefwechsel über die Organisation, Sitzungsprotokolle, Dokumentationen des Leihverkehrs sowie Pressedokumentationen – in seltenen Fällen Fotografien der Ausstellungsinstallationen.

## Methoden und theoretische Rahmung

Dieses Buch begreift ausstellungshistorische Forschung als Teil einer transkulturellen Kunstgeschichtsschreibung, schlägt einen bestimmten Umgang mit dem Dualismus Zentrum/Peripherie im Fach vor und macht ein Konzept aus der Migrationsforschung für die Kunstgeschichte fruchtbar.

### Ausstellungsgeschichte als Teil einer transkulturellen Kunstgeschichte

Der ausstellungshistorische Ansatz dieser Studie stellt die kunstkritische und diskursive Rahmung von Ausstellungen ins Zentrum. Er entspricht der Zielsetzung, die öffentliche Wahrnehmungserzeugung von Paris als Zentrum der Kunst zu untersuchen. Vor allem durch die Berücksichtigung der Kunstkritik und Texte in Ausstellungskatalogen können Zentrums-

25 Die zentralen Monografien sind dabei folgende: Salmon, André, *L’Art vivant*, Paris 1920; Georges-Michel, Michel, *Les Montparnos. Roman nouveau de la bohème cosmopolite*, Paris 1924; Fuss-Amoré, Gustave u. Maurice Des Ombiaux, *Montparnasse*, Paris 1925; Warnod 1925; Salmon, André, *Montparnasse – cafés, bars, dancings. Dix dessins par O. Fabrès*, Paris 1929; Salmon, André, *Montparnasse*, Paris 1950.

26 Konsultiert wurden die sog. „Scatole nere“ und die „Raccolta documentaria“ zu den Venedig-Biennalen von 1928 bis 1932 im *L’Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (ASAC) in Venedig, in diesem Kontext außerdem die „Rassegna stampa“ Bd. 1–3 im *L’Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma* (ArBiQ). Für die Ausstellung in Moskau gaben Dokumente der „Petits salons artistiques et expositions des diverses sociétés artistiques“ in den *Archives nationales* in Paris und dem *Fonds Brancusi* in der *Bibliothèque Kandinsky* in Paris Aufschluss. Eine Sammlung von Pressematerial und Briefen über die „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien liegt im *Musée Géo-Charles* in Échirolles vor. Im Archiv der *Nationalgalerie Prag* (*Národní galerie Praha*) finden sich Briefe von Georges Kars zur Organisation der Prager Ausstellung. Der Bestand zu den *Musées nationaux* in den *Archives nationales* in Paris enthält Dokumente über die „École de Paris“-Ausstellung im *Musée du Jeu de Paume* im Jahr 1932. Für die Ausstellung „Les maîtres de l’art indépendant“ (1937) und die Schenkung Sarmiento an den *Petit Palais* wurden die entsprechenden Bestände im Archiv des *Petit Palais* in Paris konsultiert.

konstruktionen und Vorstellungen von Montparnasse als Kreuzungspunkt erschlossen werden, die öffentlich und möglichst breitenwirksam verhandelt wurden. Es zeichnen sich in dieser Perspektive jedoch auch die Positionen und Ambitionen von Künstler\*innen ab. Das Projekt knüpft in diesem Punkt an aktuelle Tendenzen der Ausstellungsforschung an, die Ausstellungen als dynamische Gebilde analysiert, in denen Kunstwerke, kuratorische Arbeit, Diskurse und Selektionsprozesse für einen bestimmten Zeitraum zusammenwirken und öffentlich werden.<sup>27</sup> Dabei liegen nicht primär Inhalt und Stil von Kunstwerken oder Ausstellungsdisplays im Fokus, sondern die Ein- und Ausschlüsse von Ausstellungen, die Kollaboration von Künstler\*innen mit Kunstkritiker\*innen, die teils eigenen kunstkritischen oder kunsttheoretischen Aktivitäten von Künstler\*innen sowie Reaktionen auf kunstkritische Bewertungen.

Dieses Buch leistet mit seinem Ansatz einer transkulturellen Ausstellungsgeschichte einen Beitrag zu einem noch in der Entwicklung begriffenen Forschungsfeld.<sup>28</sup> Es untersucht Kunstaustellungen als ein Mittel, mit dem Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen über Grenzen hinweg verschiedene Zentrumsvorstellungen über Paris herstellten und transformierten. Es reiht sich in Überlegungen zur Neubewertung westlicher kunsthistorischer Narrative ein, die vor allem in den letzten 20 Jahren auch über moderne Kunst angestellt wurden. Impulse hierfür kamen aus der postkolonialen Theorie und den Literatur- und Kulturwissenschaften seit den 1980er-Jahren – etwa durch die Arbeiten Homi K. Bhabhas, Walter Dignolo, Edward Saids und Gayatri Spivaks.<sup>29</sup> Den Eurozentrismus der Geschichtsschreibung kritisierte zudem im Jahr 2000 Dipesh Chakrabarty in *Provincializing Europe*, indem er ihn als

27 Vgl. bspw. Choy, Bo (Hrsg.), *Art and Its Worlds. Exhibitions, Institutions and Art Becoming Public* (= Exhibition histories), London/Köln 2021; Bismarck, Beatrice von, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021; Esner, Rachel, Koijn, Fieke, *Documenting Curatorial Practices in Dutch Art Museums, 1945–Today*, Rotterdam 2020, URL: <https://www.boijmans.nl/collectie/onderzoek/documenting-curatorial-practices-in-dutch-art-museums-1945-today> (letzter Zugriff: 20.05.2024).

28 Bereits einige transkulturelle Forschungsperspektiven haben ausstellungshistorische Aspekte in der Vergangenheit berücksichtigt, bspw. Hamad, Nasar, Turner, Sarah Victoria (Hrsg.), *London, Asia, Exhibitions, Histories*, London 2019; Powers, Holiday, *Articulating the National and Transnational. Exhibition Histories of the Casablanca School*, in: *Nka Journal of Contemporary African Art*, 42–43, 2018, S. 136–153; Mitter, Partha, *Bauhaus in Kalkutta*, in: Strupkus, Annika (Hg.), *Bauhaus global. Gesammelte Beiträge der Konferenz Bauhaus Global vom 21.–26. September 2009*, Berlin 2010, S. 149–158.

29 Homi K. Bhabha setzt sich insbesondere mit dem Konzept der Hybridität auseinander und untersucht damit Identitäts- und Kulturkonzepte in (post-)kolonialen Kontexten in ihren Entstehungs- und Hervorbringungsprozessen: Bhabha 1994. Walter Dignolo lenkt den Blick auf die Interdependenzen dieses westlichen Fortschrittsnarrativs mit kolonialen Strukturen, unter anderem in: Dignolo 1995. Einen ähnlichen Ansatz vertritt Edward Said in *Culture and Imperialism* mit Blick auf Kolonialismus, Imperialismus, Migration, Kommerz und Reise als Bedingungen der Moderne: Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York 1993. Zuvor hatte Said in seiner breit rezipierten Arbeit zum Orientalismus die diskursive und wissenschaftliche Legitimierung des Kolonialismus analysiert: Ders., *Orientalism*, New York 1978. Linda Nochlin übertrug Saids Überlegungen zum Orientalismus auf die Kunstgeschichte unter Berücksichtigung der Verschränkung kolonialer und sexueller Machtverhältnisse: Nochlin, Linda, *The Imaginary Orient*, in: *Art in America*, 9/10, 1983, S. 119–131. Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak?*, in: Cary Nelson u. Lawrence Grossberg (Hrsg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana u.a. 1988, S. 271–315.

ein Instrument der kulturellen Dominanz beschrieb.<sup>30</sup> In der Kunstgeschichte haben unter anderem Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Partha Mitter und Kobena Mercer Forderungen nach einer postkolonialen Befragung der eigenen Narrative aufgegriffen und deren Einbettung in Mechanismen der kulturellen Dominanz untersucht.<sup>31</sup> Fast zeitgleich entstanden Ansätze, Kunst als historisches und zeitgenössisches Phänomen in einer globalen Perspektive zu untersuchen, um ein Gegengewicht zur Prädominanz westlicher Kunst innerhalb der Disziplin zu bilden.<sup>32</sup> Auf den Umstand, dass solche Ansätze Gefahr laufen, neue Universalismen zu schaffen, wurde in den letzten Jahren mehrfach hingewiesen. Susanne Leeb hat hervorgehoben, dass der Rekurs auf anthropologische Universalien eine spezifische „Konfiguration der Moderne“<sup>33</sup> und der modernen Kunstgeschichtsschreibung sei, die mittels der „Weltkunst“ auch die Trennung zwischen dem „Eigenen“ und dem „Anderen“ aufrechterhalten habe.<sup>34</sup> Wie Bärbel Küster betont, ist die „Weltkunst“ eine Ressource für neuere Konzepte einer Globalkunst und die „Verbindung aller Kulturen und aller Menschen über die bildende Kunst ist [...] ein altes Entgrenzungsphantasma und eine Utopie, die jedes Jahrhundert wieder neu formuliert.“<sup>35</sup> Sowohl „produktive Aspekte transkultureller Auseinandersetzung“ als auch „eigensinnige Entwicklungen“<sup>36</sup> gingen hier verloren.

Um solchen Universalisierungstendenzen zu entgehen, haben Kunsthistoriker\*innen, insbesondere Monica Juneja und Christian Kravagna, auf Transkulturalität als Forschungsgegenstand hingewiesen.<sup>37</sup> Juneja erkennt die doppelte Herausforderung, vor der die Kunst-

30 Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference* (= Princeton Studies in Culture/Power/History), 2. Aufl., Princeton 2009.

31 Schmidt-Linsenhoff hat im Jahr 2005 auf die Ignorierung der kolonialen Grundlagen durch die Disziplin der Kunstgeschichte aber auch der westlichen Institutionen hingewiesen: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte, in: Irene Below u. Beatrice von Bismarck (Hrsg.), *Globalisierung, Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte* (= Schriftenreihe des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 1), Marburg 2005, S. 19–38. Kobena Mercer macht das Konzept des „critical cosmopolitanism“ als Gegenbegriff zu westlichen Konzepten des Kosmopolitismus‘ für die Kunstgeschichte fruchtbar: Mercer 2005. Eine grundlegende Kritik am Eurozentrismus der westlichen Kunstgeschichtsschreibung übt Mitter, Partha, Decentering Modernism. Art History and Avant-Garde Art from the Periphery, in: *The Art Bulletin*, 90, 4, 2008, S. 531–548.

32 David Summers beispielsweise fragt nach anthropologischen Konstanten, den „real spaces“, mit denen Kunst in verschiedenen geografischen und kulturellen Kontexten analysierbar werden soll: Summers, David, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003. Hans Belting und Andrea Buddensieg haben sich mithilfe des Begriffs „Global Art“ der global verbreiteten und synchronisierten Gegenwartskunst und der Globalisierung gewidmet: Belting, Hans u. Andrea Buddensieg (Hrsg.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums* (= A ZKM book, Bd. 2), Ostfildern 2009.

33 Leeb 2015.

34 Ebd. Für eine ähnliche Kritik vgl. Bachmann, Pauline u. a. (Hrsg.), *Art/Histories in Transcultural Dynamics. Narratives, Concepts, and Practices at Work, 20th and 21st Centuries* (= Berliner Schriften zur Kunst), Paderborn 2017.

35 Küster, Bärbel, „Weltkunst“ und „Globalkunst“ – Widersprüche eines kunsttheoretischen und künstlerischen Handlungsraums als Utopie von Entgrenzung, in: Sarah Schmidt (Hg.), *Wissen in Bewegung. Theoriebildung unter dem Fokus von Entgrenzung und Grenzziehung* (= Kultur und Technik, Bd. 27), Berlin 2015, S. 259–275, S. 260.

36 Ebd.

37 Juneja, Monica, *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin/Boston 2023; Juneja, Monica u. Christian Kravagna, Transkulturalität verstehen. Monica Juneja und Christian Kravagna

geschichte bei der Revision ihres Kanons sowie bei der Dekolonisierung westlicher Narrative steht. Integriert sie Künstler\*innen, die bisher im Westen kaum bekannt waren, in ihre Erzählungen, läuft sie Gefahr strukturell eine Machtgeste zu wiederholen. Analysiert sie neu beachtete Künstler\*innen als Sonderfälle von Spezialdisziplinen lässt sie die kanonische Struktur der Disziplin unangetastet. Die transkulturelle Kunstgeschichte verfolgt laut Juneja stattdessen einen dritten Weg: Sie analysiert Transformationsprozesse, die sich bei kulturellen Kontakten und Beziehungen ergeben.<sup>38</sup> Somit stehen Kontakte, Übersetzungen, selektive Aneignungen und Asymmetrien als konstitutive Elemente der Kunstgeschichte im Vordergrund. Eine Isolierung verschiedener *Area Studies* soll überwunden werden, um sie in einer gemeinsamen Matrix zu verorten. So werde es auch möglich „to rewrite the story of European modernism by situating it within the larger, complex political and cultural determinations of colonialism and global connections that made its emergence possible.“<sup>39</sup> Auch Kravagna blickt auf solche kolonialen Determinanten. Sein bereits erwähntes Konzept der Transmoderne betont jedoch stärker die „dekoloniale Kraft innerhalb der Moderne“<sup>40</sup> in befreiungspolitischen Kontexten und eine „kritische Positionierung zu den Grenzziehungen und Ausschlussmechanismen der Euromoderne“<sup>41</sup>. Ähnliche kunsthistorische Ansätze, die wie Juneja und Kravagna die Mobilität, den Kontakt und Austauschprozesse und deren (geo-)politischen Bedingungen in den Blick nehmen, finden sich in mehreren Arbeiten der letzten Jahre.<sup>42</sup>

im Gespräch, in: Martina Engelbrecht u. Gabriela Ociepa (Hrsg.), *Transkulturalität / Interkulturalität: Konzepte, Methoden, Anwendungen*, Berlin/Bern/Wien 2021, S. 59–74. Dies., Understanding Transculturalism, in: Model House Research Group (Hrsg.), *Transcultural Modernisms* (= Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna, Bd. 12), Berlin 2013, S. 22–33; Kravagna, Christian, Im Schatten großer Magnolienbäume: Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung, in: Tom Holert (Hg.), *Das Erziehungsbild. Zur visuellen Kultur des Pädagogischen* (= Schriften der Akademie der Bildenden Künste Wien, Bd. 11), Wien 2010, S. 107–130; Juneja, Monica u. Franziska Koch, Series on Multi-Centred Modernisms. Introduction, in: *Transcultural Studies*, 1, 1, 2010, S. 38–41. Der Begriff der Transkulturalität ist vom kubanischen Anthropologen Fernando Ortiz entlehnt, der ihn von der Akkulturation abgrenzte. Ortiz stellte kulturelle Adaptionsprozesse als Transformationen dar, die sich in langer Perspektive zwischen Kulturen ergaben und die er im Umfeld der kubanischen Tabak- und Zuckerindustrie untersuchte: Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid 2002 [1940].

38 Vgl. Juneja 2023; Dies., Alternative, Peripheral or Cosmopolitan? Modernism as a Global Project, in: Allerstorfer, Julia u. Monika Leisch-Kiesel (Hrsg.), *„Global Art History“: Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft* (= Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie, Bd. 8), Bielefeld 2017, S. 79–108. Vgl. zur transkulturellen Kunstgeschichte auch dies., Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung, in: *kritische berichte*, 40, 2, 2012, S. 6–12.

39 Juneja 2017, S. 93. Zur Verankerung der transkulturellen Kunstgeschichte in den Postcolonial Studies vgl. ebd., S. 91.

40 Kravagna 2017, S. 11.

41 Ebd., S. 12.

42 Das Wiener Projekt um u. a. Marion von Osten, Kristian Kravagna und Moria Hille *Model House – Mapping Transcultural Modernisms* widmete sich vor allem moderner Architektur aus einer transkulturellen Perspektive: Model House Research Group 2013. Thomas Da Costa Kauffmann, Catherine Dossin und Béatrice Joyeux-Prunel betonen die Zirkulation von Artefakten und fordern eine „historical materialist perspective“ als festen Bestandteil transnationaler Analysen: Kaufmann, Thomas DaCosta, Catherine Dossin u. Béatrice Joyeux-Prunel (Hrsg.), *Circulations in the Global History of Art* (= Studies in Art Historiography), Farnham 2015. Einen ähnlichen Ansatz wie Junejas, der die Asymmetrie transkultureller Austauschprozesse in den Blick

Vormals in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung vernachlässigte Schauplätze moderner und zeitgenössischer Kunst v. a. in Asien, Lateinamerika und Osteuropa erhalten in jüngsten Forschungsprojekten zunehmend Aufmerksamkeit.<sup>43</sup>

Eine transkulturelle Ausstellungsgeschichte der Cafésausstellungen und der „École de Paris“ berücksichtigt die verschiedenen Beziehungen, Übersetzungsprozesse und Asymmetrien zwischen Städten verschiedener Kontinente, die an der Erfindung von Paris-Montparnasse als Zentrum der Kunst beteiligt waren. Diese müssten in einer allein auf Paris und Frankreich zentrierten Perspektive zwangsläufig unsichtbar bleiben. Der befreiungspolitische Kontext der Transmoderne, etwa kommunistischer Akteur\*innen verschiedener Herkunft, deren Wege sich zeitweise in den Cafés in Montparnasse kreuzten, ist ein wichtiger Teilaspekt dieser Studie, jedoch lässt sich ihr Gegenstand nicht vollständig darauf reduzieren. Die analysierten Ausstellungen waren in mehrere politische und künstlerische Dynamiken eingebettet, die auf einer gemeinsamen Matrix lagen. Sie waren lokal jeweils unterschiedlich artikuliert und transnational miteinander in Beziehung stehende Positionierungen zum pazifistischen Kosmopolitismus, kommunistischen Internationalismus, unterschiedlich motivierten Nationalismus und einem universalistischen französischen Republikanismus. Die Wahl der Beschreibungsperspektive spielt vor diesem Hintergrund eine zentrale Rolle: Die Studie legt aus methodologischen Gründen einen besonderen Wert darauf, die Vielzahl an Stimmen möglichst gleichgewichtig zu repräsentieren, die an der Erfindung von Paris-Montparnasse mitgearbeitet haben. Im ersten Teil des Buches treten mehrere Künstler\*innen und Kritiker\*innen der Cafésausstellungen in Erscheinung, deren diskrepanter Kosmopolitismus von der Perspektive vieler französischer Akteur\*innen abwich und sukzessive an den Rand gedrängt wurde.<sup>44</sup> Der zweite Teil berücksichtigt das Engagement der Akteur\*innen sowohl in Paris als auch andernorts gleichermaßen. Nationale Zugehörigkeit wird dann berücksichtigt, wenn sie für die Akteur\*innen oder die untersuchten Ausstellungen de facto eine Rolle gespielt hat.

Weiterhin ist die von der transkulturellen Forschung geforderte Revision kunsthistorischer Narrative durch transkultureller Forschung für dieses Buch relevant. Juneja plädiert für eine Genealogie des „world-making“ im Fach, also der kunsthistorischen Konstruktionen von

nimmt, legt folgender Sammelband vor: Bachmann u. a. 2017. Den Möglichkeiten einer „Global Art History“ in transkulturellen Dynamiken ging die Ringvorlesung zu diesem Thema an der Katholischen Privat-Universität in Linz nach, aus der ein Sammelband hervorging: Allerstorfer, Leisch-Kiesel 2017.

43 Vgl. hierzu bspw. das von Burcu Dogramaci geleitete ERC-Projekt *METROMOD – Relocating Modernism. Global Metropolises, Modern Art and Exile* an der LMU München, das von Bärbel Küster geleitete Projekt *Multiple Artistic Mobilities – Travelling Artists from/to African Countries and European German-Speaking Countries* (MAM) an der Universität Zürich, das Projekt *Travelling Art Histories* am Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris, das transregionale Netzwerke im Austausch zwischen Lateinamerika und Europa untersucht sowie das von Kerstin Schankweiler an der TU Dresden geleitete Projekt *Art in Networks: The GDR and its Global Relations (1949–1990)*.

44 Clifford versteht den „discrepant cosmopolitanism“ im Zusammenhang mit „cultures of displacement and transplantation [that] are inseparable from specific, often violent histories of economic, political, and cultural interaction [...]“ Clifford, James, *Traveling Cultures*, in: Lawrence Grossberg, Cary Nelson u. Paula A. Treichler (Hrsg.), *Cultural Studies*, New York/London 1992, S. 96–116, S. 108.

„Welt“, die auch durch Praktiken wie Sammeln, Kuratieren und Ausstellen die Basis von Wissensserzeugung bilden; „Art history as a mode of world-making [...] is both a site and an active participant in the production of knowledge, both historical as well as of the present, and works in tandem with other sites and institutional practices such as curating, collecting, displaying.“<sup>45</sup> Juneja nimmt Konstruktionen der „Weltkunst“ und in ihr enthaltene kosmopolitische Ambitionen in den Blick, die die Kunstgeschichte der Moderne prägten. Ähnlich fordert Leeb, die „bisweilen noch selbstverständlichen Begrifflichkeiten durchzuarbeiten, um ihre Definitionsmacht über die Künste und Artefakte anderer Kulturen verabschieden zu können.“<sup>46</sup> Hiervon angeregt unternimmt die vorliegende Arbeit mit dem Fokus auf Konstruktionen von Paris als Weltzentrum in Ausstellungen für einen begrenzten Bereich eine Durcharbeitung einer selbstverständlichen Grundannahme der Kunstgeschichtsschreibung der Moderne.

### Diskussion zu Zentrum und Peripherie in der Kunstgeschichte

Eine weitere Grundlage der vorliegenden Arbeit sind die aktuellen Diskussionen um die Konstruktion und die Überwindung des Dualismus Zentrum/Peripherie in der Kunstgeschichte. Impulse setzten hier ebenfalls die oben genannten Arbeiten der Postcolonial Studies und Literaturwissenschaft. Sie haben sowohl den inhaltlichen als auch den methodischen Eurozentrismus bisheriger Historiografien kritisiert sowie deren implizite Hierarchisierungen zwischen den westlichen Zentren, von denen der moderne Fortschritt mutmaßlich ausgegangen sei, und der angeblich rückständigen kolonialen Peripherie hinterfragt. In den letzten Jahren sind so auch in der Kunstgeschichtsschreibung Forderungen nach einer Dezentrierung oder Provinzialisierung westlicher Narrative immer deutlicher geworden. Mitter plädiert für eine Dezentrierung der Kunstgeschichte der Moderne, die bisher künstlerische Entwicklungen aus den (ehemaligen) Kolonien als Derivate der modernen Kunstentwicklungen in den westlichen Zentren Paris und New York dargestellt habe. Er strebt stattdessen eine Darstellung der künstlerischen Austauschprozesse in der Moderne an, die keine Hierarchisierung verschiedener Herkunftsorte moderner Kunstbewegungen vornimmt.<sup>47</sup> Einen koloniale Ausschlüsse weniger berücksichtigenden Begriff von Provinzialisierung hat Joyeux-Prunel, die transnationale Netzwerke der Avantgarden in den Zwischenkriegsjahren betont und zeigen will, dass Paris nur eines von mehreren europäischen künstlerischen Zentren war.<sup>48</sup> Etwa zeitgleich zu Mitter veröffentlichte Ming Tiampo ihre Studie *Gutai – Decentering Modernism* zur

45 Juneja, Monica, „A very civil idea ...“ Art History, Transculturation, and World-Making – With and Beyond the Nation, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 81, 4, 2018, S. 461–485, S. 463. Vgl. hierzu auch Dies. 2017, S. 84–85. Die Autorin stützt sich auf Untersuchungen des „world-making“ in der Literatur- und Kulturwissenschaft: Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978; Nünning, Vera (Hg.), *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives* (= Concepts for the Study of Culture, Bd. 1), Berlin 2010; Cheah, Pheng, *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*, Durham 2016.

46 Leeb 2015, S. 297.

47 Mitter 2008.

48 Joyeux-Prunel, Béatrice, Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches, in: *Artl@S*, 4, 1, 2015, S. 40–64. Auf die multiplen Zentren der modernen Kunst weisen zudem hin: Juneja, Koch 2010.

Transnationalität der japanischen Gutai-Kunst.<sup>49</sup> Sie beschreibt die Dynamiken der Um- und Aufwertung von Künstler\*innen und von Kunstobjekten bei ihrer Bewegung aus der Peripherie ins Zentrum. Diese Dynamiken folgten der Logik eines „cultural mercantilism“ und damit denselben Regeln wie der Import von exotischer Rohware, die durch ihre Verarbeitung in kolonialen Zentren eine Aufwertung erlebt habe. Trotz der Transnationalität der Moderne würden ihre wirtschaftlichen Zentren immer wieder als Ursprungsorte von Innovationen konstruiert.<sup>50</sup> Tiampo fordert von der gegenwärtigen Kunstgeschichtsschreibung, präzise zu formulieren, wie die Logiken dieses kulturellen Imperialismus funktionierten, die ihr heute noch tief eingeschrieben seien, um diese schließlich zu überwinden.

Neben dieser post-kolonialen Debatte war es der *spatial turn*, der den Umgang mit Zentren und Peripherien als konstitutives Element der Kunstgeschichte hinterfragt. Dies hat eine wissenschaftshistorische Auseinandersetzung mit dem Fach angestoßen. Das Ende des Kalten Krieges und die damit einhergehende geografische Neuausrichtung des Faches spielten dabei eine entscheidende Rolle. Thomas DaCosta Kauffmann hat in *Toward a Geography of Art* die Entwicklung verschiedener Zentrum-Peripherie-Modelle als Teil der Kunstgeografie im frühen 20. Jahrhundert und der damit verbundenen Hierarchisierungen von nationalen Räumen und Zentren untersucht.<sup>51</sup> Kauffmann legt dabei einen besonderen Fokus auf Mittel- und Osteuropa als kultureller Raum, dessen Status zwischen Zentrum und Peripherie schwankte. Den Hierarchisierungen und der disziplinären Priorisierung bestimmter geografischer Räume will Piotrowski mit seinem Aufsatz „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“ entgegenwirken.<sup>52</sup> Piotrowski fordert die Abkehr von einem vertikalen Paradigma in der Kunstgeschichte: „The heart of modern art is the center – a city or cities – where the paradigms of the main artistic trends come into being, Berlin, Paris, New York and other cities of the West. From those centers particular models move to the periphery, radiating all over the world.“<sup>53</sup> Eine horizontale Kunstgeschichte hingegen nimmt eine kritische Haltung gegenüber raumkonstitutiven Dynamiken zwischen Kunst, Subjekten und der geografischen Imagination ein und untersucht Hierarchisierungen in einer historischen Perspektive. Westliche Narrative sollen dabei selbst lokalisiert werden. Die Kunstgeschichte könne zudem vertikalen Narrativen entgegenwirken, indem sie die Perspektive der Peripherie einnehme: „[W]hat kind of picture of the center can be seen not from the center itself – the place usually occupied by the historian of modern art – but from a position that is marginal, according to the principle that one can see much more from the margins [?]“<sup>54</sup> Piotrowskis Ansatz kann in seinem manifestartigen Charakter sehr gut auf die Ungleichheiten verweisen, die durch die moderne Kunstgeschichtsschreibung entstanden sind, doch erweist sich seine Umsetzung in

49 Tiampo, Ming, *Gutai. Decentering Modernism*, Chicago 2011, S. 4–5. Vgl. außerdem dies., *Cultural Mercantilism. Modernism's Means of Production: The Gutai Group as Case Study*, in: Jonathan Harris (Hg.), *Globalization and Contemporary Art*, New York 2011, S. 212–224.

50 Ebd., S. 214–221.

51 Kaufmann, Thomas DaCosta, *Toward a Geography of Art*, Chicago 2004.

52 Piotrowski 2008.

53 Ebd., S. 378.

54 Ebd., S. 380.

der Forschungspraxis als schwierig, da eine Überwindung von Machtungleichheiten nicht durch eine einfache Änderung des Narrativs bewerkstelligt werden kann.

Die genannten Studien haben so eine prospektive und eine retrospektive Funktion: Prospektiv sind die Studien, die sich für eine räumliche Gleichverteilung der kunsthistorischen Aufmerksamkeit einsetzen wie Piotrowski. Retrospektiv und kritisch widmen sich Studien der räumlich hierarchisierten Form des Denkens über Kunst, die unsere Narrative immer noch beherrscht. Beide Formen der Reflexion über Zentrum-Peripherie-Konstellationen sind nötig. Die vorliegende Studie setzt sich überwiegend das retrospektiv-kritische Ziel, historische Machtdynamiken sichtbar zu machen und zu verstehen. Sie stützt sich auf die Überlegungen Tiampos und Piotrowskis, wenn sie die Genese und Situiertheit bestimmter Zentrumsnarrative, damit verknüpfte Machtdynamiken und Identifizierungsprozesse historisch rekonstruiert. Anders als in Piotrowskis Utopie einer Überwindung räumlicher disziplinärer Hierarchien, widmet sie sich auf diese Weise angelehnt an Tiamo der (Re-)Produktion von Hierarchien aus einer historischen Perspektive. Diese Studie unterscheidet daher zwischen Zentrum und Peripherie aus heuristischen Gründen: Die sie widmet sich in historischer Perspektive diesen Differenzierungen und damit verbundenen Asymmetrien.<sup>55</sup>

### Transmigration

Um die multiple Verankerung von Akteur\*innen sichtbar zu machen, macht die Arbeit ein Konzept aus der Migrationsforschung für eine kunsthistorische Fragestellung fruchtbar. Mit dem Konzept der Transmigration nach Nina Glick Schiller, Linda Basch und Cristina Blanc-Szanton kann eine rein auf Paris beschränkte Perspektive auf die „École de Paris“ ausgedehnt werden. In den 1990er-Jahren haben diese Autorinnen Migrationsforschung kritisiert, die ein verengtes Konzept von Immigration als Prozess der Entwurzelung und Eingliederung in eine neue Gesellschaft vorausgesetzt hatte. Als Transmigrant\*innen verstehen die Autorinnen stattdessen, „immigrants whose daily lives depend on multiple and constant interconnections across international borders and whose public identities are configured in relationship to more than one nation-state.“<sup>56</sup> Transmigrant\*innen unterscheiden sich von Immigrant\*innen, insofern sie sich zwar im Alltag, in ökonomischer und politischer Hinsicht in den neuen lokalen Kontext eingliedern, jedoch ihre Bindung an den Herkunftskontext aufrecht erhalten und sich häufig in Pendelbewegungen zwischen verschiedenen lokalen Kontexten bewegen.<sup>57</sup>

55 Sie knüpft in diesem Punkt an aktuelle globalgeschichtlicher Forschung an: Hauswedell, Tessa, Axel Körner u. Ulrich Tiedau (Hrsg.), *Re-Mapping Centre and Periphery. Asymmetrical Encounters in European and Global Contexts*, London 2019.

56 Schiller, Nina Glick, Linda Basch u. Cristina Blanc-Szanton, From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration, in: *Anthropological Quarterly*, 68, 1, 1995, S. 48–63, S. 48. Diesen Ansatz formulierten die Autorinnen bereits in dies., *Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration*, in: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 645, 1992, S. 1–24.

57 Schiller, Basch und Blanc-Szanton erforschen die Beziehungen von Transmigrant\*innen zu zwei oder mehreren Nationen; ihr Ansatz birgt für heutige Forschung das Potential, einen methodischen Nationalismus zu überwinden, weshalb sich heutige Arbeiten, die Transkulturalität und Transregionalität erforschen, auf das Konzept der Transmigration beziehen und Aktivitäten von Migrant\*innen außerhalb eines nationalstaatlichen Rahmens auf einem lokalen oder regionalen Level untersuchen, vgl. Kuhlmann, Jenny,

Während für die Autorinnen die Einheit der Nation deshalb eine Rolle spielte, weil Migrationsbedingungen durch Nationen formaljuristisch festgelegt wurden und werden, spielen in vorliegender Arbeit städtische Kontexte eine stärkere Rolle, da im Bereich der Kunst gerade die Zugehörigkeit zu einer urbanen Kunstszene wie Paris einen besonderen symbolischen Wert hatte. Für die Transmigrant\*innen dieser Studie blieb die Referenz auf städtische Zentren für ihre Identitätsbildung wichtig, auch wenn sie diese (temporär) verlassen hatten.

## Forschungsstand

Die Cafésausstellungen in Montparnasse sowie die internationalen „École de Paris“-Ausstellungen sind noch nicht Gegenstand einer umfassenden Studie gewesen. Einzelne der besprochenen Ausstellungen wurden bereits thematisiert und sind im größeren Kontext der Forschung zur „École de Paris“ anzusiedeln. Bei der „École de Paris“ handelt es sich um keine stabile Gruppe und kein einheitlich definiertes Phänomen, weshalb der Begriff und die Zuschreibung verschiedener Künstler\*innen zur „École de Paris“ ständig Prozessen der (Neu-)definition und Kanonisierung unterworfen war und ist. Insofern ist die Forschungsgeschichte zur „École de Paris“ notwendigerweise auch begriffsgeschichtlich informiert, da die jeweils zugrundeliegende Begriffskonstruktion herausgestellt werden muss.<sup>58</sup>

Seit André Warnod im Jahr 1925 den Begriff „École de Paris“ etabliert hat, wurde dieser durchgehend verwendet und fand schnell Eingang in kunsthistorische Literatur und Ausstellungskataloge.<sup>59</sup> Gemeinhin treten in den Nachkriegsjahrzehnten zwei Verwendungen der

Analytical Concepts in Migration Studies, in: Matthias Middell (Hg.), *The Routledge Handbook of Transregional Studies*, London/New York 2019, S. 392–399; Langenohl, Andreas, Einführung, in: Ders., Ralph J. Poole u. Manfred Weinberg (Hrsg.), *Transkulturalität. Klassische Texte* (= Basis-Scripte, Bd. 3), Bielefeld 2015, S. 99–111. In den letzten Jahren wurden in der Migrationsforschung ausgehend vom Konzept der Transmigration Ansätze entwickelt, die räumliche und geografische Diversität innerhalb eines transregionalen Rahmens von Migration berücksichtigen und den Blick auf die Überlappung multipler „patterns“ von Migrationsbewegungen (temporäre, dauerhafte und zirkuläre) lenken. Vgl. Göler, Daniel u. Zaiga Krišjāne, *Elusive Migration Systems. Shifting from Transnationalism to Transregionalism*, in: Josefina Domínguez-Mujica (Hg.), *Global Change and Human Mobility* (= Advances in Geographical and Environmental Sciences), Singapur 2016, S. 25–36; Dies., Anmerkungen zur Variabilität von Migrationssystemen (mit Erfahrungen aus Lettland und Albanien): Transnationalismus oder Transregionalismus?, in: *Mitteilungen der Österreichischen Geographischen Gesellschaft*, 155, 2013, S. 125–147.

58 Hierin schließe ich mich an eine Beobachtung Laurence Bertrand Dorléacs an, die die historisch variierende Konstruiertheit der „École de Paris“ beschrieben hat. Bertrand Dorléac, Laurence, *L'École de Paris, suites*, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, hrsg. v. Jean-Louis Andral (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 30. 11. 2000–11. 03. 2001), Paris 2000, S. 148–157, S. 148.

59 In der Kunstkritik wurde der Begriff „École de Paris“ nach Warnods Publikationen aufgegriffen bei Fegdal, Charles, *Essais critiques sur l'art moderne*, Paris 1927, Kapitel 7. Als Kategorie in kunsthistorischer Fachliteratur taucht der Begriff erstmalig auf in Basler, Adolphe u. Charles Kunstler, *La peinture indépendante en France. I. De Monet à Bonnard. II. De Matisse à Segonzac*, Paris 1929, S. 96; ebenso in Édouard-Joseph, René (Hg.), *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910–1930* (= Bd. 2), Paris 1931. Vgl. Krebs, Sophie, *L'École de Paris. Une invention de la critique d'art*, Dissertation, SciencesPo Paris 2009, S. 449–467. Die erste Museumspräsentation, die sich in Paris der „École de Paris“ widmete, fand 1932 im *Musée du Jeu de Paume* statt, aber auch der Katalog zur Ausstellung „Maîtres de l'art indépendant“, die 1937 im *Petit Palais* stattfand,

„École de Paris“ auf, die sich mit jeweils unterschiedlichen Nuancierungen auf Kunstwerke und Künstler\*innen aus Paris beziehen: Als erste „École de Paris“ versteht man das internationalisierte Kunstmilieu, das in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit besonders aktiv war. Hinsichtlich der zeitlichen Eingrenzung dieses Phänomens unterscheidet sich die Forschung und setzte den Anfangspunkt zwischen 1901 und 1905 und den Endpunkt zwischen 1929 und 1939 an.<sup>60</sup> Stellenweise wird eine nochmalige Unterscheidung dieser ersten Phase der „École de Paris“ vorgenommen und zwischen der „époque héroïque“ in den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg und einer zweiten Periode nach dem Ersten Weltkrieg differenziert.<sup>61</sup> Als zweite oder neue „École de Paris“ verstanden in der unmittelbaren Nachkriegszeit der Konservator des *Musée national d'art moderne* Bernard Dorival und der Kunsthistoriker Pierre Francastel zeitgenössische Kunst aus Paris.<sup>62</sup> Der Begriff umfasst hier sehr offen die französische Gegenwartskunst der Nachkriegszeit und diente der Konsolidierung der französischen Vormachtstellung, die mit der Lyrischen Abstraktion mehr und mehr in Konkurrenz mit der amerikanischen Gegenwartskunst und der Dominanz der „New York School“ gesehen wurde.<sup>63</sup>

Die Forschung zur „École de Paris“ vor 1945 ist insbesondere seit der Mitte des

bezieht sich auf sie. Vgl. Kangaslahti, Kate C., Foreign Artists in the École de Paris. Critical and Institutional Ambivalence between the Wars, in: Adamson, Natalie u. Toby Norris (Hrsg.), *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-Garde. Defining Modern and Traditional in France, 1900–1960*, Newcastle upon Tyne 2009, S. 85–112. In den zwei Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg sind vor allem folgende Ausstellungen hervorzuheben: „École de Paris 1900–1950“ in der *Royal Academy of Arts*, London (1950), die von Jean Cassou kuratiert wurde, sowie der Ausstellungszyklus zur „École de Paris“ in der *Galerie Charpentier* (1961–1963), der Künstler\*innen verschiedener Generationen und Nationalitäten zusammenfasste. Vgl. Bertrand Dorléac, Laurence, L'École de Paris. Un problème de définition, in: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 2, 1995/1996, S. 249–281, S. 270–281; Dies., De la France au Magiciens de la terre. Les artistes étrangers à Paris depuis 1945, in: Antoine Marès (Hg.), *Le Paris des étrangers depuis 1945* (= Publications de la Sorbonne – série internationale, Bd. 48), Paris 1994, S. 403–428, S. 423.

60 Hinsichtlich der Periodisierung der „École de Paris“ ist sich die Forschung nicht einig. Manche setzen den Anfangspunkt in der Mitte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhundert an (vgl. Nieszawer, Nadine, *Artistes juifs de l'École de Paris. 1905–1939 = Jewish Artists of the School of Paris*, Paris 2014; Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000), manche zu Beginn des Jahrhunderts (vgl. Jaworska, Władysława, Die École de Paris und die slawischen Künstler, in: *Bildende Kunst*, 2, 7, 1977, S. 325–329, S. 326.). Auch hinsichtlich der Setzung des Endpunkts gehen die Meinungen auseinander. Jaworska und Nieszawer sehen den Beginn des Zweiten Weltkriegs als Zäsur, während Krebs und Andral die Weltwirtschaftskrise ab 1929 und die Rückkehr und Auswanderung vieler Künstler\*innen als Ende der ersten „École de Paris“ sehen.

61 Jaworska setzt die „Heldenperiode“ für die Jahre 1901–1914 an. Sie unterscheidet die Zwischenkriegsjahre in eine „Periode der Rückkehr“ mit der vorwiegend expressionistischen Orientierung der Künstler\*innen (1918–1924) und eine „Periode der Koexistenz der Stile“ (1925–1939), unter der sie auch den Surrealismus zusammenfasst. Vgl. ebd.

62 Francastel, Pierre, *Nouveau dessin, nouvelle peinture. L'École de Paris*, Paris 1946; Dorival, Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Paris 1944.

63 Vgl. Bertrand Dorléac 2000, S. 153–154; Dies. 1995/1996, S. 263–266. Zur zweiten „École de Paris“ vgl. außerdem Harambourg, Lydia u. Clotilde Scordia, *L'École de Paris, 1945–1965. Dictionnaire des peintres*, 2. Aufl., Neuchâtel 2010; Adamson, Natalie, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944–1964*, New York 2009; Ausst.-Kat. *L'École de Paris? 1945–1964*, hrsg. v. Catherine Carrein (Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, 12. 12. 1998–21. 02. 1999), Luxemburg 1998. Zum Konkurrenzverhältnis von Paris

20. Jahrhunderts eng mit der Forschung zu jüdischen, meist ost-europäischen Künstler\*innen verbunden.<sup>64</sup> Die Ausstellung „Montparnasse deporté“ im *Musée du Montparnasse* widmete sich jenen Künstler\*innen, die während der Okkupation von Paris Opfer der Judenverfolgung durch die Nationalsozialisten, deportiert und ermordet wurden.<sup>65</sup> Diese Umstände und die entstehende französische Xenophobie sowie der Anti-Semitismus nahmen in der Aufarbeitung der Geschichte der „École de Paris“ lange einen großen Stellenwert ein.<sup>66</sup> Diesen Schwerpunkt legte auch die im Jahr 1985 im *Jewish Museum* in New York City stattfindende Ausstellung „The Circle of Montparnasse – Jewish Artists in Paris 1904–1945“.<sup>67</sup> Der von Kenneth Silver und Romy Golan herausgegebene Katalog rückte erstmals umfassend den politischen und sozialhistorischen Hintergrund der Entwicklung der „École de Paris“ in den Zwischenkriegsjahren in den Vordergrund.

In der Folgezeit hat deshalb die „École de Paris“ besonders im Rahmen von Untersuchungen, die sich mit den Spannungen zwischen einem internationalisierten Kunstfeld in Montparnasse und Ansprüchen auf eine französische Vormachtstellung in der modernen Kunst beschäftigen, Aufmerksamkeit erhalten. Romy Golan widmet ihr in *Modernity and Nostalgia – Art and Politics in France Between the Wars* Aufmerksamkeit, einer für die Untersuchung des Nationalismus in der Kunst der Zwischenkriegszeit einschlägigen Studie.<sup>68</sup> In der französischsprachigen Forschung wendet sich erstmals Laurence Bertrand Dorléac aus einer institutionenkritischen Perspektive der „École de Paris“ zu und bildet hierin einen wichtigen Forschungsbeitrag. Im Gegensatz zu diesem Buch, thematisiert die Autorin verstärkt, wie auch

und New York in den Nachkriegsjahren vgl. Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago 1983.

64 Die erste frühe Monografie zum Thema stammt von George, Waldemar, *Les artistes juifs et l'École de Paris*, Paris 1959. Das Thema wurde auch aufgegriffen durch Jaworska 1977. Dem folgte acht Jahre später die erste umfassende Schau zum Thema: Ausst.-Kat. *The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945*, hrsg. v. Kenneth E. Silver, u. Romy Golan (Jewish Museum, New York City, 22. 10. 1985–02. 02. 1986), New York 1985. Ein Überblickswerk zu jüdischen Künstler\*innen der „École de Paris“ bietet Nieszawer, Nadine, Marie Boyé u. Paul Fogel, *Peintres juifs à Paris, 1905–1939. École de Paris*, Paris 2000. Zwei jüngere Artikel zum Thema sind: Kossowska, Irena, *The Cosmopolitan and National Idiom of Jewish Art in the 1920s. École de Paris and Jung Idysz*, in: *Umění*, 52, 6, 2004, S. 506–517; Hiekisch-Picard, Sepp, *Jüdische Künstler und die „École de Paris“*, in: Ausst.-Kat. *Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst*, hrsg. v. Hans Günter Golinski (Kunstmuseum Bochum, 21. 09. 2003–04. 01. 2004), Heidelberg 2003, S. 193–222; die aktuellste Publikation zum Thema bietet Gallicchio, Alessandro, *Nationalisme, antisémitisme et débats autour de l'art juif. De quelques critiques d'art au temps de l'École de Paris (1925–1933)*, Paris 2023.

65 Vgl. Ausst.-Kat. *Montparnasse deporté. Artistes d'Europe*, hrsg. v. Jean Digne u. Sylvie Buisson (Musée du Montparnasse, Paris, 12. 05.–02. 10. 2005), Paris 2005.

66 Früh präsentierte auch der noch junge israelische Staat seine Ausstellung „L'École de Paris dans la collection du Musée d'Israël“ im Jahr 1968 im *Israel Museum*. Vgl. Bertrand Dorléac 1995/1996, S. 280. Auch das *Tel Aviv Museum* beherbergt eine umfassende Sammlung von Werken der „École de Paris“ aus der Simon und Marie Jaglom Collection, der seit 1971 ein eigener Pavillon des Museums zukommt. Stellenweise wurden, wie Bertrand Dorléac hervorhebt, die Begriffe „École juive“ und „École de Paris“ sogar synonym verwendet. Vgl. ebd., S. 266.

67 Ausst.-Kat. *The Circle of Montparnasse*, 1985.

68 Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France Between the Wars* (= Yale Publications in the History of Art), New Haven 1995, S. 137–141.

Golan, die Exklusionsmechanismen der „École de Paris“ und die Konsolidierung einer Vormachtstellung der französischen Kunst, die nach 1945 von französischen Kulturschaffenden über dieses Label hergestellt wurden.<sup>69</sup> Eine entscheidende Parallele zwischen Bertrand Dorléacs Thesen und insbesondere dem zweiten Teil dieses Buchs besteht aber darin, dass die Autorin die internationalen Ausstellungen der „École de Paris“ nach 1945 in ihre Untersuchung mit einschließt. Auch wendet sie statistische Methoden an und untersucht den Anteil ausländischer Künstler\*innen.<sup>70</sup>

Eine einschlägige Ausstellung unter dem Titel „L'École de Paris 1904–1929 – La part de l'autre“ im *Musée d'art moderne de la ville de Paris* hat im Jahr 2000 die Forschungsergebnisse von Silver, Golan und Bertrand Dorléac aufgegriffen und im Katalog die bisher umfassendste Materialsammlung und Chronologie zur „École de Paris“ der Zwischenkriegszeit zusammengestellt.<sup>71</sup> Der Katalog verwendet den Begriff „École de Paris“ teils widersprüchlich: Einerseits geht er, insbesondere im Beitrag von Gladys Fabre, kritisch mit der Begriffskonstruktion um und betont die unterschiedliche Bedeutung der „École de Paris“ für verschiedene Gruppen.<sup>72</sup> Andererseits nutzt er im Sinn Warnods die „École de Paris“ als analytischen Begriff, um die Migration (meist ausländischer) Künstler\*innen nach Montparnasse zu bezeichnen. Die damalige Direktorin Suzanne Pagé schreibt beispielsweise im Vorwort zum Ausstellungskatalog:

„Nous avons voulu ici clore sur une démonstration où cette ville apparaît comme le creuset d'une dynamique de la différence impulsée par ces, Étrangers' qui faisaient alors de Paris le champion moderne d'un certain universel, cosmopolite' entendu comme l'addition de vraies singularités souvent exogènes à sa sensibilité et à sa tradition propres [...]“<sup>73</sup>

Pagé charakterisiert die „École de Paris“ somit als eine lokale, das heißt in Paris vollzogene, Mischung endo- und exogener Elemente und stützt die Vormachtstellung der französischen Hauptstadt diskursiv. Hieran werden die wissenspolitischen Auswirkungen des Begriffs deutlich, die dieses Buch in historischer Perspektive untersucht. Die Ausstellung hat dennoch einen wichtigen Beitrag geleistet, indem sie unter Berücksichtigung des Kunstmarkts und der kulturellen Adaptation von Individuen ein breites Bild der Migration von Künstler\*innen nach Paris gezeichnet hat. Zudem hat sie die Untersuchungen zur „École de Paris“ aus dem Forschungskontext zu jüdischen Künstler\*innen herausgelöst, wenngleich dieser weiterhin gewinnbringende Perspektiven eröffnet wie in den jüngsten Ausstellungen zur École de Paris im Pariser *Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme* und im *Jüdischen Museum* in Berlin.<sup>74</sup>

69 Ein Exklusionsmechanismus der Zwischenkriegszeit besteht darin, dass wie etwa bei den Kunstkritikern Warnod und Maclair mittels der „École de Paris“ ausländische Künstler\*innen von der französischen Kunst abgesondert werden. Vgl. Bertrand Dorléac 1995/1996, S. 259–262.

70 So analysiert sie acht Ausstellungen und Monografien zur „École de Paris“ nach 1945 in London, Paris und Jerusalem. In der statistischen Auswertung der Nationalität der beteiligten Künstler\*innen zeigt sich, dass in diesen Ausstellungen zum Großteil französische Künstler\*innen gezeigt wurden. Vgl. ebd., S. 275–281.

71 Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000.

72 Fabre, Gladys, Qu'est-ce que l'École de Paris, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 25–40.

73 Pagé, Suzanne, Avant-propos, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 17–20, S. 19.

74 Ausst.-Kat. *Chagall, Modigliani, Soutine ... Paris pour école*, hrsg. v. Juliette Braillon-Philippe, (Musée

Die Rolle des Kunstmarkts für die „École de Paris“ hat Malcom Gee in seiner Monografie *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting* herausgestellt sowie die die Parallelen zwischen verschiedenen Künstlerkarrieren (von Maurice Utrillo, Amedeo Modigliani, Moïse Kislinski und Chaïm Soutine) im „support-system“ der Kunsthändler\*innen, -sammler\*innen und -kritiker\*innen (beispielsweise bei Adolphe Basler, Paul Guillaume, Léopold Zborowski).<sup>75</sup> Damit trat nun eine Perspektive auf die „École de Paris“ als Resultat des Engagements von Kunsthändler\*innen, Kunstkritiker\*innen und Institutionen in den Vordergrund. Sophie Krebs hat in dieser Hinsicht in ihrer Dissertation die „École de Paris“ als eine Erfindung der Kunstkritik beschrieben.<sup>76</sup> Sie analysiert, wie der Begriff im Kontext um eine Debatte um die Hängung im *Salon des indépendants*, die „querelle des indépendants“, entstand und seinen Weg über die Kunstkritik in die Kunstgeschichte nahm. Krebs behandelt die „École de Paris“ zwar als eine Erfindung der Kunstgeschichte, jedoch enthält ihre Arbeit eine methodische Inkonsistenz. Sie setzt bei der Beschreibung ihres Gegenstands „École de Paris“ eine Kategorie voraus, deren Erfindung sie analysieren will und deren Definition, wie Valérie Da Costa hervorhebt, unmöglich ist.<sup>77</sup> Diesen Zirkel umgeht Kate Kangaslahti dadurch, dass sie mit einer ähnlichen Quellengrundlage in ihrem Aufsatz „Foreign Artists in the École de Paris“<sup>78</sup> das Label „École de Paris“ als ein Ergebnis miteinander konfligierender Positionen zur Kunstproduktion der Pariser Zwischenkriegszeit begreift.<sup>79</sup> In ihrer Untersuchung zum weiblichen Figurenbild in der „École de Paris“ geht Nina Goldt mit ähnlicher kritischer Abgewogenheit vor, wenn sie die „École de Paris“ als eine kunsthistorische Konstruktion beschreibt, deren Entstehungskontext der *art vivant* und Rezeption sie einleitend darstellt.<sup>80</sup>

Bei einem Überblick über die diskutierte Forschung zur „École de Paris“ fällt auf, dass diese

d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 17. 06.–31. 10. 2021), Paris 2020. Die Ausstellung war im Anschluss im Jüdischen Museum Berlin zu sehen (25. 01.–01. 05. 2023). Anlässlich der Ausstellung erschien eine 1951 geschriebene Monografie, die die Verfolgung jüdischer Künstler\*innen in Frankreich während des Zweiten Weltkriegs zum Thema hat und die erstmals aus dem Jiddischen übersetzt wurde: Fenster, Hersh, *Nos artistes martyrs. = Undzere farpaynikte kinstler*, Vanves/Paris 2021.

75 Gee, Malcolm, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930* (= A Garland Series), New York/London 1981, S. 255–269.

76 Krebs 2009. Einige Ihrer Ergebnisse sind zusammengefasst in: Dies., „Paris! Paris! Tout le monde descend“, in: Ausst.-Kat. *Rendez-vous à Paris. Picasso, Chagall, Modigliani & Cie (1900–1930)*, hrsg. v. Christian Briand (Louvre Abu Dhabi, 18. 09.–07. 12. 2019), Beirut 2019, S. 36–45.

77 Costa, Valérie da, Existe-t-il une notion d'„École“ dans l'art du XXe siècle? Un exemple. L'impossible „École de Paris“, in: Peltre, Christine (Hg.), *La notion d'école* (= Sciences de l'histoire), Straßburg 2007, S. 181–188. Die Autorin schlägt angesichts der vielen Lesarten und Deutungen der „École de Paris“ vor, von „Écoles de Paris“ im Plural zu sprechen.

78 Kangaslahti 2009a.

79 Eine ähnliche Position vertritt Kangaslahti auch in: Dies., *The École de Paris, Inside and Out. Reconsidering the Experience of the Foreign Artist in Interwar France*, in: Jaynie Anderson (Hg.), *Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence*, Carlton VIC, Australia 2009, S. 602–606; Dies., *Making the Cosmopolitan National. The Politics of Assimilation and the Foreign Artist in Interwar France*, in: Matthias Krüger u. Isabella Woldt (Hrsg.), *Im Dienst der Nation. Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst* (= Mnemosyne), Berlin 2011, S. 119–140.

80 Goldt, Nina, *Portrait à la mode. Weibliche Figurenbilder der École de Paris zwischen Belle Époque und Années folles*, Berlin 2022.

bisher vor allem zum Gegenstand von Untersuchungen wurde, die einen lokalen, auf Paris beschränkten Fokus wählen. Bisher hat vor allem Robert Jensen in seinem Artikel „Why the School of Paris is not French“ auf die geografischen Grundlagen der „École de Paris“ hingewiesen, die von der bisherigen Forschung jedoch weitestgehend unberührt geblieben seien.<sup>81</sup> Er untersucht in seinem Artikel mit statistischen Methoden den Zuzug ausländischer Künstler\*innen nach Paris und will damit den Blick weg von einer Kunstgeschichte der „Ismen“ und hin zur Frage des Aufenthalts- und Wohnorts von Künstler\*innen lenken, die die Karrieren vieler bestimmten.<sup>82</sup> Dieser Gewichtung der Geografie in der Fragestellung folgt jedoch keine Ausweitung der geografischen Perspektive über Paris hinaus, wie man es auch an den jüngsten Ausstellungen zum Thema im *Louvre Abu Dhabi* und dem *Musée d'art moderne de Céret* beobachten kann. Sie tragen zwar der Begriffskonstruktion um die „École de Paris“ in der französischen Hauptstadt und der Heterogenität kosmopolitischer Kunstproduktion in Montparnasse Rechnung.<sup>83</sup> Dennoch bleiben sie einer auf Paris zentrierten Perspektive verhaftet, die vor allem das „milieu particulièrement favorable aux échanges et à la création“<sup>84</sup> beleuchtet.

Die Untersuchung der internationalen Ausstellungen der „École de Paris“ zwischen 1921 und 1946 sowie das Engagement einzelner Künstler\*innen, die sich zwischen Paris und anderen Schauplätzen der modernen Kunst aufhielten, ist damit ein Desiderat der kunsthistorischen Forschung.<sup>85</sup> Für die Zwischenkriegszeit hält Bertrand Dorléac fest: „Tandis que l'idée qu'il existait une École de Paris faisait son chemin avant la guerre sans l'appui d'expositions de groupes en tant que tels, on voyait après la Libération s'organiser un peu partout dans le monde des manifestations à son effigie.“<sup>86</sup> Dieser Aussage muss angesichts der Ausstellungen der Zeit vor 1946 widersprochen werden. Sie sind bisher nur vereinzelt und meist kursorisch als Teil von Studien zu anderen Themen bearbeitet worden.<sup>87</sup>

81 Jensen, Robert, Why the School of Paris is not French, in: *Artl@s*, 2, 1, 2013, S. 27–33, S. 28. Einen ähnlichen Ansatz verfolgen Klüver, Billy u. Julie Martin, Carrefour Vavin, in: Ausst.-Kat. *The Circle of Montparnasse*, 1985, S. 68–79.

82 Jensen stellt einen Einbruch der Künstler\*innenmigration nach Paris um 1900 fest, dem ein starker Anstieg zu Beginn des 20. Jahrhunderts folgte. Anders als im vorigen Jahrhundert würden Künstler\*innen im 20. Jahrhundert nicht nur für ihre Ausbildung nach Paris kommen, sondern auch, um dort eine Karriere auf dem Kunstmarkt anzustreben. Jensen 2013.

83 Ausst.-Kat. *Rendez-vous à Paris*, 2019; Ausst.-Kat. *Chagall, Modigliani, Soutine & Cie. L'École de Paris*, hrsg. v. Christian Briend u. Léa Salvador (Musée d'art moderne de Céret, 09. 07.–13. 11. 2022), Mailand 2022.

84 Briend, Christian, Vie et destin de l'École de Paris (1901–1939), in: Briend, Christian (Hrsg.), Ausst.-Kat. *Rendez-vous à Paris*, 2019, S. 16–25, S. 25.

85 Ein Aufsatz zu Ausstellungen der „École de Paris“ im Ausland stammt von Franz Meyer, jedoch verwendet er die „École de Paris“ als analytischen Begriff für die Künstler Picasso, Gris, Léger, Rousseau und Chagall und geht keiner festen Gruppenbezeichnung nach. Die „École de Paris“-Ausstellung in London im Jahr 1938 sowie in Bern im Jahr 1946 finden bei ihm Erwähnung. Vgl. Meyer, Franz, L'École de Paris à l'étranger, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 9, 1982, S. 134–145. Darüber hinaus erwähnen die jüngsten Ausstellungen zur „École de Paris“ sowie die Monografie von Goldt kursorisch die Cafés als Ausstellungsorte: Goldt 2022; Ausst.-Kat. *Chagall, Modigliani, Soutine ... Paris pour école*, 2020.

86 Bertrand Dorléac 1995/1996, S. 266. Zwar erwähnt die Autorin die „École de Paris“-Ausstellung in London (*The Lefevre Galleries*, 1938), jedoch erscheint sie als einziges Beispiel der Zwischenkriegszeit.

87 Zur Ausstellung der „École de Paris“ in Recife (1930) vgl. Dos Anjos, Moacir u. Jorge Ventura Morais,

Ebenso sind die Cafésausstellungen in Montparnasse in den 1920er-Jahren noch nicht umfassend analysiert worden. Eine Monografie über den Künstler Auguste Clergé nennt seine Aktivitäten in den Cafésausstellungen.<sup>88</sup> Fabre erwähnt nur kursorisch die Ausstellungsaktivitäten der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* im *Café du Parnasse*, ohne dieses Thema zu vertiefen.<sup>89</sup> Krebs nennt in ihrer Arbeit lediglich die Künstler\*innenvereinigung *Les amis de Montparnasse*, verortet sie jedoch nicht in einem größeren Kontext der Ausstellungspraxis in Cafés.<sup>90</sup> Die zentrale Rolle der Zeitschrift *Montparnasse* für die Cafésausstellungen stellt sie nicht heraus. Die Ausstellung über die Zeitschrift im *Musée de Pontoise* stellt bisher den ersten wenn auch knappen Beitrag zur Erforschung der Zeitschrift dar und nennt die Cafésausstellungen nicht.<sup>91</sup> Für die Rekonstruktion der Aktivitäten im Künstler\*innenviertel Montparnasse stützt sich diese Studie auf die zentralen Werke zum Alltagsleben von Künstler\*innen in Montparnasse in der Zwischenkriegszeit.<sup>92</sup>

Picasso, „visita“ o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930, in: *Estudos Avançados*, 12, 34, 1998, S. 313–335. Am meisten wurde bisher die Ausstellung der „École de Paris“ auf der Biennale in Venedig (1928) behandelt, vgl. De Sabbata, Massimo, *Tra tradizione e arte: le Biennali di Antonio Maraini*, Udine 2006, S. 294–296; Tomasella, Giuliana, Venezia–Parigi–Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia, in: Ausst.-Kat. *Il futuro alle spalle. Italia Francia – L’arte tra le due guerre*, hrsg. v. Federica Pirani (Palazzo delle Esposizioni, Rom, 22. 04.–22. 06. 1998), Rom 1998, S. 85–86. Zur Ausstellung in Prag vgl. Ausst.-Kat. *First Republic 1918–1938*, hrsg. v. Anna Pravdová u. Lada Hubatová-Vacková (Národní galerie, Prag, eröff. 24. 10. 2018), Prag 2018, S. 66–67. Die Aktivitäten der *Association française d’expansion et d’échange artistique* mit Hinblick auf die „École de Paris“ thematisierte bisher: Chougnat, Pauline, *Les expositions d’art français organisées par la France à l’étranger pendant l’entre-deux-guerres*, Masterarbeit, École Pratique des Hautes Études, Paris 2009. Die Ausstellung der „École de Paris“ im *Musée du Jeu de Paume* im Jahr 1932 untersucht Ballardini, Constanza, *La politica espositiva del Musée du Jeu de Paume tra 1931 e 1939. Il caso di Origines et développement de l’art international indépendant*, Dissertation, Università Ca’Foscari Venezia 2017.

88 Ausst.-Kat. *Auguste Clergé (1891–1963). Fondateur de la Compagnie des peintres et sculpteurs professionnels, fondateur du Salon populiste: sa vie, son œuvre*, hrsg. v. Sylviane de La Bouillière u. Jean-Paul Crespelle (Trévez, Juli–August 1991), Quimper 1991.

89 Fabre 2000.

90 Krebs 2009, S. 201–202. Im Abschnitt über das *Café du Parnasse* geht Krebs zudem auf die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* ein: ebd., S. 185–191.

91 Ausst.-Kat. *Montparnasse. La revue de Géo-Charles*, hrsg. v. Musée de Pontoise (Musée de Pontoise, 09. 02.–09. 03. 1980), Pontoise 1980.

92 Douglas, Charles, *Artist Quarter. Modigliani, Montmartre & Montparnasse*, London 2018; Jouffroy, Alain, *La vie réinventée à Montparnasse*, Paris 2011; Fraquelli, Simonetta, *Montparnasse und das rechte Ufer. Mythos und Realität*, in: Ausst.-Kat. *Paris. Metropole der Kunst 1900–1968*, hrsg. v. Sarah Wilson, David Breuer, u. Beatrice von Bormann (Royal Academy of Arts, London, 26. 01.–19. 04. 2002; Guggenheim Museum, Bilbao 21. 05.–03. 09. 2002), Köln 2002, S. 106–117; Drot, Jean-Marie u. Dominique Polad-Hardouin, *Les heures chaudes de Montparnasse*, Paris 1999; Caracalla, Jean-Paul, *Montparnasse. L’Âge d’or*, Paris 1997; Crespelle, Jean-Paul, *La vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque, 1905–1930 (= La vie quotidienne)*, Paris 1976; Ders., *Montparnasse vivant*, Paris 1962.

Teil I

„Montparnasse, carrefour du monde“: Die Caféausstellungen und die Pariser Imagination eines kosmopolitischen Weltzentrums der Kunst in den 1920er-Jahren



„Montparnasse est le centre du monde! Dans les quelque douze cents mètres de boulevard qui séparent la gare du Montparnasse du carrefour Observatoire, Port-Royal, Saint-Michel, on rencontre des représentants de tous les pays où les arts cherchent à exprimer les formes nouvelles de la vie. Toutes les races s’y coudoient sans heurt, toutes les langues y font entendre leurs consonances spéciales, et jusqu’aux idiomes et jargons les moins pratiqués y retentissent, sans provoquer l’étonnement de l’esprit local.“<sup>1</sup>

Welche Beschreibung des Künstler\*innenviertels Montparnasse aus der Pariser Zwischenkriegszeit man auch konsultiert, sie wird wie die hier zitierten Anfangssätze der zweiteiligen Artikelserie „Montparnasse“ von Gustave Fuss-Amoré (1877–1944) und Maurice Des Ombiaux (1868–1943) aus dem Jahr 1924, nicht ohne die Bemerkung auskommen, dass Montparnasse gleichzeitig ein Treffpunkt der Welt und ein Weltzentrum sei.<sup>2</sup> Ein weiteres Beispiel liefert der Kunstkritiker André Salmon im Jahr 1929, der Montparnasse einen „carrefour international“<sup>3</sup> nannte und schrieb: „A Montparnasse l’artiste respire au centre du monde agissant.“<sup>4</sup> Auch für Warnod, der mit seiner Monografie *Lex berceaux de la jeune peinture* das Label der „École de Paris“ popularisieren sollte, galt das Sinnbild „Montparnasse, carrefour du monde“.<sup>5</sup> Die Reihe könnte um viele Beispiele erweitert werden. Die Kreuzung ist bei diesen Autoren gleichzeitig eine Metapher und ein konkreter Ort, nämlich die Kreuzung Vavin, an der sich der Boulevard du Montparnasse und der Boulevard Raspail treffen. Für die Vorstellung von der Kreuzung Vavin als internationaler Kreuzung und Entstehungsort einer neuen Kunst war die Entwicklung der Cafés, die die Kreuzung säumten, eine Vorbedingung. Der amerikanische Reiseführer *The Gay City* aus dem Jahr 1925 hat in einer beiliegenden Faltkarte von Paris bereits die Kreuzung Vavin mit ihren wichtigen Cafés und Bars festgehalten, in denen Künstler\*innen verschiedener Nationalitäten ein und ausgingen (Abb. 1). An der Kreuzung lagen sich im Jahr 1929 die von Salmon erwähnten Cafés *La Rotonde* und *Le Dôme*, *Le Select* und *La Coupole*

1 Fuss-Amoré, Gustave u. Maurice Des Ombiaux, Montparnasse, in: *Mercur de France*, 01. 11. 1924, S.677–712, S.677.

2 Einer der Chronisten des Viertels, Jean Émile-Bayard (1868–1943), schrieb im Jahr 1927: „L’affable et sympathique Montparnasse, dit-on, est le centre du Monde [...]. En effet, aujourd’hui plus que jamais, étrangers de tous pays se coudoient, se parlent, souvent sans se comprendre [...]“ Émile-Bayard, Jean, *Montparnasse, hier et aujourd’hui. Ses artistes et écrivains, étrangers et français, les plus célèbres*, Paris 1927, S.374.

3 Salmon 1929, o.S.

4 Ebd, o.S.

5 Warnod 1925, S.150.

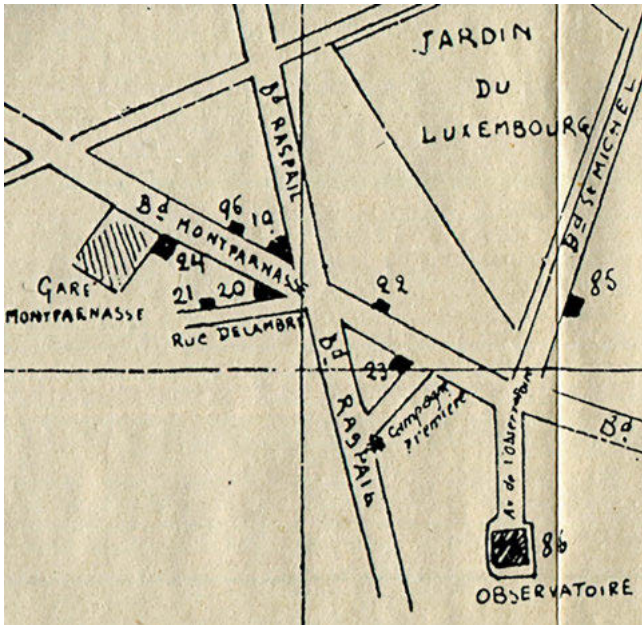


Abb. 1 | Die Kreuzung Vavin, Detail der Faltkarte im Reiseführer *The Gay City. Being a Guide to the Fun of the Fair in Paris*, New York 1925, an der Kreuzung des Boulevard Raspail und des Boulevard du Montparnasse sind die Cafés und Bars markiert: (19) *La Rotonde*, (20) *Le Dôme*, (21) *Le Dingo*, (22) *Le Jolly Dogs*, (23) *Le Jockey*, (24) *L'Avenue*, (96) *Le Select*

gegenüber. Anfang der 1920er-Jahre existierte zudem noch das *Café du Parnasse*, das später in das *Café La Rotonde* integriert wurde.

Dieser erste Teil des Buchs widmet sich den sozialhistorischen Bedingungen, Ausstellungen und Publikationen, die in Paris Vorstellung der Kreuzung Vavin als Kreuzungspunkt aller Nationen und Menschen der Welt ermöglichten. Er beleuchtet ganz besonders den Anteil, den Ausstellungen in den Cafés der genannten Kreuzung an dieser Imaginationsbildung hatten. Wiedergegeben werden die Perspektiven mittel- oder langfristig in Paris lebender Ausstellungsmacher\*innen, Cafébesitzer\*innen, Künstler\*innen, und Kunstkritiker\*innen in den 1920er-Jahren, die das Viertel Montparnasse (und einzelne Schauplätze innerhalb dieses Viertels) in ein Verhältnis zur Welt setzten.

Die Künstler\*innen, die in der Zwischenkriegszeit in Montparnasse lebten, arbeiteten oder das Viertel kurzfristig besuchten, besaßen tatsächlich unterschiedlichste Staatsangehörigkeiten, dennoch ist es unwahrscheinlich, dass die eingangs zitierten Autoren ein gesichertes Wissen darüber hatten, dass hier alle Länder der Welt vertreten waren. Naheliegender ist, dass dieses Verhältnis von Montparnasse zur Welt ein vorgestelltes war. Gerard Delanty hat eine solche vorgestellte Beziehung von Individuen, einer sozialen Gemeinschaft und der Welt in Anlehnung an Benedict Andersons Konzept der „imagined community“ als „cosmopolitan imagination“ beschrieben: „cosmopolitan orientations and attitudes give expression to specific forms of experiences of the world which also entail the interpretation of the world. The cosmopolitan imagination is both an experience and an interpretation of the world.“<sup>6</sup>

6 Delanty, Gerard, *The Cosmopolitan Imagination. The Renewal of Critical Social Theory*, Cambridge 2009, S.6. Anderson hat in seiner Studie zum Nationalismus das Verhältnis von Individuen zur Nation, der sie

Kosmopolitismus, das heißt einerseits die Selbstwahrnehmung von Individuen als Bürger\*innen der ganzen Welt und andererseits ein positives Verhältnis zu gesellschaftlicher Diversität und Durchmischung, erscheint bei Delanty weniger als ein bestimmtes utopisches Ideal, denn als eine Wahrnehmungsform, ein Selbstverständnis, aber auch ein kollektives Identitätsnarrativ.<sup>7</sup> Auf die Notwendigkeit, in diesem Fall von Kosmopolitismen im Plural zu reden, hat Bruce Robbins hingewiesen.<sup>8</sup> Ergänzend zu Delanty haben Kristof Van Assche und Petruța Teampău ein derartiges, vorgestelltes Verhältnis zur Welt als „local cosmopolitanism“ beschrieben und die Funktion von spezifischen Orten und Verhaltensweisen bei der Konstruktion dieses vorgestellten Verhältnisses zur Welt betont:

„We start from the idea that cosmopolitanism always involves *an image of the whole in the part*, that means, an image of a larger world in a community belonging to that world. [...] Cosmopolitan ideals, in legal and political terms, and cosmopolitan narratives, on what are cosmopolitan places and behaviors, are and have always been *constructed and reconstructed locally*, and had many different functions in local communities with cosmopolitan aspirations or memories.“<sup>9</sup>

Dieser Teil des Buchs geht von diesen Überlegungen zum Kosmopolitismus als vorgestelltes und immer wieder lokal und (neu-)konstruiertes Verhältnis von Individuen und Gruppen zur Welt aus. Er nimmt vor allem Imaginationen eines solchen Weltverhältnisses in den Blick, die in Paris in den 1920er-Jahren artikuliert wurden. Sichtbar werden somit Praktiken, das Ausstellen, die Netzwerkbildung und der Cafébesuch, die eng mit Vorstellungen von Montparnasse als kosmopolitischem Ort, als Kreuzungspunkt verschiedener Kulturen und Zentrum der Kunst verknüpft wurden. Konkrete Orte, die jeweils Teil solcher kosmopolitischen Vorstellungen waren, spielen eine zentrale Rolle – vom Großen ins Kleine gesprochen: die Stadt Paris, das Viertel Montparnasse, die Kreuzung Vavin, das Café und der Café-Tisch. All diese Orte wurden als Kreuzungspunkte und Zentren einer neuen Kunst beschrieben.

Dieser Teil der Untersuchung bereichert vor allem in drei Punkten die bestehende Forschung zur „École de Paris“: Es wird erstens gezeigt, dass ab den frühen 1920er-Jahren die Cafés der Kreuzung Vavin nicht nur wichtige Treffpunkte für ein internationales Publikum waren, sondern auch zunehmend als Ausstellungsräume junger Künstler\*innen der *art indépendant* genutzt wurden. Diese Orte waren wichtige Dreh- und Angelpunkte für Akteur\*innen und Publikationsorgane, die in den 1920er-Jahren Ideen von Montparnasse als Zentrum des Kunstgeschehens und internationalem Kreuzungspunkt entwickelten. Nicht alle

angehören, als ein vorgestelltes, eine „imagined community“ beschrieben: „It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the mind of each lives the image of their communion.“ Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London u. a. 2006, S. 6.

7 Vgl. Delanty 2009, S. 14–15.

8 Vgl. Robbins, Bruce, Introduction Part I: Actually Existing Cosmopolitanism, in: Pheng Cheah u. Bruce Robbins (Hrsg.), *Cosmopolitics. Thinking and Feeling Beyond the Nation* (= Cultural Politics, Bd. 14), Minneapolis 1998, S. 1–19, S. 2.

9 Van Assche, Kristof u. Petruța Teampău, *Local Cosmopolitanism. Imagining and (Re-)Making Privileged Places* (= SpringerBriefs in Geography), Cham 2015, S. 4.

Künstler\*innen und Ausstellungsmacher sahen die Cafés als genuin französische Orte, sondern sie waren, wie Gladys Fabre schreibt, „les lieux de passage transculturels“.<sup>10</sup>

Beschrieben wird zudem die sukzessive Verdrängung dieser Initiativen, eine zunehmende Nationalisierung und Kommerzialisierung, die das Viertel in der Mitte der 1920er-Jahre erlebte. Während Krebs schreibt, dass die „École de Paris“ ihr Ende mit dem Schwarzen Freitag im Jahr 1929 erlebte, lässt sich anhand der Cafésausstellungen beobachten, dass die Kreuzung Vavin, die Warnod im Jahr 1925 als „carrefour du monde“<sup>11</sup> und wichtigen Treffpunkt der „École de Paris“ beschrieb, für viele Künstler\*innen aus Frankreich und anderen Ländern in der Mitte des Jahrzehnts bereits unattraktiv geworden war.<sup>12</sup>

Schließlich wird deutlich, dass es sich bei den Cafésausstellungen und die sie begleitenden kunstkritischen Diskurse um praktische und intellektuelle Ressourcen handelte, die Warnod nutzte, um sein Konzept der „École de Paris“ zu entwickeln. So artikulierte die Kunstzeitschrift *Montparnasse* bereits im Jahr 1922 die Idee einer „École d’art du Montparnasse“, die als Vorläufer des Konzepts „École de Paris“ gesehen werden kann, das Warnod drei Jahre später popularisieren sollte. Bisher haben Kunsthistoriker\*innen, insbesondere Krebs, darauf hingewiesen, dass das Konzept „École de Paris“ vor allem anlässlich der Kontroverse um die Stellung ausländischer Künstler\*innen im Pariser *Salon des indépendants* aufkam, der sogenannten „Querelle des indépendants“.<sup>13</sup> Dem muss hinzugefügt werden, dass Warnod bei der Artikulation seiner Gedanken zur „École de Paris“ auf Vorstellungen von Montparnasse als Begegnungs- und Kreuzungspunkt zurückgriff, die schon früher, und unter starker Mitwirkung nicht-französischer Künstler\*innen und Kritiker\*innen formuliert wurden. Gleichzeitig wird dabei der Kontrast zwischen Warnods Konzept der „École de Paris“ und anderen Entwürfen von Montparnasse als kosmopolitischem Ort deutlich, die auch im zweiten Teil des Buchs von Bedeutung sein werden. Es wird sichtbar, wie sehr es sich bei der „École de Paris“ um ein Konzept handelte, das im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Konzeptionen künstlerischer Gruppenidentität die Vormachtstellung französischer Künstler\*innen unterstrich.

Vorwegnehmend wird hier eine Unterscheidung eingeführt, die in den nächsten Kapiteln diskutiert wird. Auf der einen Seite finden sich Ansätze, die Montparnasse als Kristallisationspunkt einer neuen Weltkunst (einer *art mondiale*) verstehen und diese als das Resultat der Zusammenarbeit einer internationalen Künstler\*innenschaft begreifen. Auf der anderen Seite findet sich die Vorstellung von Montparnasse als Weltzentrum der Kunst. Im ersten Fall stand das Ideal einer wechselseitigen Durchkreuzung und Vermischung im Mittelpunkt. Man kann diese Ansätze als Formen der Transkulturalität beschreiben, was jedoch ein begrifflicher Anachronismus ist, denn die Akteur\*innen verwenden hierfür die Begriffe „Internationalität“, „Kosmopolitismus“ und „Kollektivität“. Man findet eine solche Haltung in den frühen Cafésausstellungen, die von der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* und *Les amis de Montparnasse* organisiert wurden, aber auch in der Zeitschrift *Montparnasse* und in Fuss-Amorés und Des Ombiaux’ „Montparnasse“ wieder, die alle explizit mit dem Kommunismus

10 Fabre 2000, S. 27.

11 Warnod 1925, S. 150.

12 Krebs 2009, S. 20; Krebs 2019, S. 44–45.

13 Vgl. S. 78–79

sympathisierten. Bei der Vorstellung von Montparnasse als Weltzentrum der Kunst wird stärker die Eigenschaft von Montparnasse als weltweitem Ausnahmeort betont, der eine internationale Strahlkraft habe. Das Künstler\*innenviertel wird als eine heterogene Mischung verschiedener und distinkter Nationalitäten und Ethnien beschrieben, zu denen einzelne Meister<sup>14</sup> gehörten, unter denen französische Staatsbürger\*innen eine Sonderrolle hatten. Diese Vorstellung findet sich in den Caféausstellungen der Gruppe *La Horde* und in Georges-Michels Romans *Les Montparnos*. Warnod hingegen nimmt in seinen Texten über die „École de Paris“ eine Position ein, die zwischen beiden Ansätzen vermittelt, und beschreibt Montparnasse als Ort, an dem eine neue, internationale Kunst entstehe, hebt aber zugleich die Sonderrolle von Paris als Kunsthauptstadt Frankreichs und der Welt hervor.

14 Der Begriff „Meister“ wird im Folgenden nicht in eine Gender-sensible Sprachlösung überführt, da es sich hierbei um ein historisches Konzept handelt, das ausschließlich Männern vorenthalten war. Zur Konstruktion von kunsthistorischen Abhängigkeits- und Dominanzverhältnissen, die dem Meister-Schüler-Narrativ inhärent sind vgl. Salomon, Nanette, Judging Artemisia. A Baroque Women in Modern Art History, in: Mieke Bal (Hg.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago 2005, S.33–61.

# Montparnasse als Kreuzungspunkt

Zwar konnte Montparnasse nur aufgrund einer bestimmten Imagination, eines vorgestellten Verhältnisses des Viertels zur gesamten Welt als „carrefour du monde“, als Kreuzungs- und Mittelpunkt der Kunstwelt, beschrieben werden. Solche Beschreibungen aber, die sich in Ausstellungen und Kunstkritiken finden, nahmen immer auch Bezug auf Entwicklungen und Ereignisse, die sich in einer sozialhistorischen Perspektive fassen lassen. Montparnasse, seine Bewohner\*innen sowie die Kreuzung Vavin mit ihren Cafés standen in einem bestimmten Verhältnis zum Pariser Stadtgeflecht, seiner Population sowie zu einem internationalisierten Kunstfeld. Dieses Kapitel beleuchtet deshalb in einem ersten Schritt die Entwicklung der Cafés der Kreuzung Vavin im Pariser Kontext. Urbanistische Entwicklungen und Verschiebungen in der Kunsttopografie der Stadt zwischen 1900 und 1930 stehen im Vordergrund. In einem zweiten Schritt wird die zunehmende Internationalisierung des Viertels mit der Kreuzung Vavin als seinem Brennpunkt untersucht. Es werden drei Mobilitätsformen unterschieden, die auch im Hinblick auf den zweiten Teil der Arbeit relevant sind. So wird die Mobilität von Künstler\*innen, die in das Viertel kamen, anhand der Kategorien Immigration, Transmigration und Tourismus differenziert und auch hervorgehoben, welche Grenzen einer kosmopolitischen Begegnung in Montparnasse gesetzt waren. Anschließend stehen der Erfolg der Cafés auf der Kreuzung Vavin im Zentrum sowie die Ausstellungsmöglichkeiten für Künstler\*innen aus Montparnasse in den 1920er-Jahren im Zentrum.

## Die Kreuzung Vavin und die Pariser Kunsttopografie

Während am Ende des 19. und im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts Montmartre der vorrangige Treffpunkt der Kunstszene in Paris war, verlagerte sich ihr Schwerpunkt im frühen 20. Jahrhundert zunehmend nach Montparnasse und an die Kreuzung Vavin. Mehrere Faktoren prägten den Charakter von Montparnasse: die urbanistische Umgestaltung der Stadt, die soziale und ökonomische Struktur dieses Pariser Viertels, seine Institutionen wie Cafés, Akademien und Ateliers. Die steigende Popularität von Montparnasse unter Pariser Künstler\*innen veranlasste den Schriftsteller Francis Carco dazu, von einer Emigration zu sprechen.<sup>1</sup> Er beschreibt bereits im Jahr 1914 in der Zeitschrift *Montparnasse* die allmähliche Ablösung von Montmartre durch Montparnasse, die einerseits für die Qualitäten des jüngeren Viertels

<sup>1</sup> Vgl. hierzu das Kapitel „Montmartre contre Montparnasse“ bei Krebs 2009, S. 142–145. Einen umfassenden Überblick über das Alltagsleben und die Transformation des Viertels bietet Crespelle 1976.

spricht, andererseits auch die Gefahr birgt, dass eine neue ausländische Klientel, die er hier als „tziganes“ und „dandys“ abwertet, diesen Ort überrennt:

„L'émigration a commencé ... Nous connaissions la Closerie des Lilas et les bistros de la gare Montparnasse ... [...] Aujourd'hui Montparnasse détrône Montmartre et c'est peut-être dommage car nous courons le risque de voir Montparnasse envahi pas les tziganes et les dandys au large pied.“<sup>2</sup>

Die Diagnose einer Emigration enbehrte nicht einer realen sozialen Grundlage. Mehr und mehr Künstler\*innen, die ihren Sitz zuvor in Montmartre hatten, entschieden sich nun für das jüngere Viertel südlich der Seine und verlegten ihre Arbeits- und Wohnorte dorthin.<sup>3</sup>

Das Viertel Montparnasse, das südlich der Seine auf der natürlichen Erhebung der Montagne Sainte-Geneviève liegt, existiert in seiner heutigen Form als nördlicher Teil des 14. Arrondissements von Paris erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Als im Jahr 1860 die Stadt-sanierungsarbeiten im großen Stil nach den Plänen von Georges-Eugène Haussmann umgesetzt wurden, integrierte Paris Montparnasse in sein Gebiet. Im alltäglichen Gebrauch des Namens wurde um die Jahrhundertwende als „Mont Parnasse“ jedoch nicht wie heute der Bereich südlich der Kreuzung des Boulevard du Montparnasse mit dem Boulevard Raspail verstanden, sondern der gesamte Übergangsbereich zwischen 6. und 14. Arrondissement.<sup>4</sup> Seit dem 18. Jahrhundert lagen in diesem ländlichen Umland der Stadt Gaststätten und Tanzlokale wie der *Bal Bullier*, da außerhalb der Stadtgrenzen ein unbesteuertes Alkoholkonsum möglich war.<sup>5</sup> Wichtige Theater, wie das *Théâtre de la Gaité*, lagen und liegen noch heute in der Rue de la Gaité. Die Industrialisierung und die Ansiedlung zahlreicher Betriebe, etwa für Präzisionsinstrumente, verhalfen Montparnasse vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Aufschwung.<sup>6</sup> Die meisten Gebäude in Montparnasse, sechsstöckige Bauten aus Werkstein, die heute noch die Straßenzüge des Viertels prägen, wurden erst zur Zeit der Belle Époque errichtet. Den Zeitgenossen erschien das Viertel damit als äußerst jung und bildete einen Kontrast zum Zentrum von Paris. „Montparnasse connaît le bonheur de n'avoir pas encore d'histoire“<sup>7</sup>, schrieb der Kunstkritiker Salmon und schilderte das Viertel als

2 Carco, Francis, De Montmartre à Montparnasse, in: *Montparnasse*, 2, 1914, S. 1–2.

3 Im Jahr 1904 kam Pablo Picasso in Paris an und ließ sich im „Bateau Lavoir“ in Montmartre nieder. Ab 1906 waren der aus Bulgarien angereiste Jules Pascin und der aus Italien stammende Amedeo Modigliani dort seine Ateliernachbarn. Picasso zog im Jahr 1912 nach Montparnasse, in die Nr. 242, Boulevard Raspail. Im selben Jahr verlagerten auch Pascin und Modigliani ihre Ateliers in das 14. Arrondissement. Vgl. Andia, Béatrice de, *Gloire et bohème de Montparnasse, Montparnasse et le XIVe arrondissement* (= Collection Paris et son patrimoine), Paris 2000, S. 12–35.

4 Crespelle definiert als Grenzen von Montparnasse die Avenue de Maine, die Rue Froidevaux, den Boulevard Arago, die Rue de la Santé, den Boulevard de Port-Royal, die Rue d'Assas und die Rue de Sèvres, Crespelle 1976, S. 11.

5 Vgl. Marchand, Bernard, *Paris, histoire d'une ville. (XIXe–XXe siècle)* (= Collection Points Série Histoire, Bd. 176), Paris 1993, S. 222–223. Der *Bal Bullier* lag in der Nr. 31, Avenue de l'Observatoire, stand seit 1847 dem Tanzvergnügen offen und wurde von wichtigen Künstler\*innenvereinigungen, dem *Maison Watteau*, der A. A. A., der *Union des artistes russes* und der *Union des artistes polonais* für ihre Veranstaltungen genutzt.

6 Vgl. Jigaudon, Gérard, *Industriels et artisans, Montparnasse et le XIVe arrondissement* (= Collection Paris et son patrimoine), Paris 2000, S. 168–180.

7 Salmon, André, *Préhistoire du Mont Parnasse*, in: *Montparnasse*, 1, 1914, S. 1–2, S. 2.



Abb. 2 | Marc Vaux, Café *Le Dôme*, Nr. 108, Boulevard du Montparnasse, Paris, 1927, Fotografie auf Glasplatte

einen beschaulichen Ort, dessen kurze Vorgeschichte dem modernen Leben genügend Freiraum zur Entfaltung ließe.<sup>8</sup> Für diesen Text wählte er bewusst den Titel „Préhistoire du Mont Parnasse“ und spielte dabei auf die Geschichtslosigkeit des Viertels an. Durch die Abweichung von der üblichen Schreibweise des Viertels „Montparnasse“, referierte er zudem auf das Namensvorbild aus der griechischen Mythologie, den Berg Parnassus, der Sitz des Apollon und der Musen.

Die Kreuzung Vavin, die heute auch den Namen Place Pablo Picasso trägt, entstand erst Anfang des 20. Jahrhunderts. Im Jahr 1911 wurde der Boulevard Raspail eingeweiht, der eine Verbindung des Pariser Südens, des Viertels Notre-Dame-des-Champs und des Pariser Zentrums herstellte. Zusammen mit der aus dem Westen vom Gare du Montparnasse herführenden Rue Delambre und dem unter Ludwig XIV. geplanten Boulevard du Montparnasse, der eine wichtige Verkehrsachse von Ost nach West auf der südlichen Seine-Seite darstellte, formten der Boulevard Raspail und der Boulevard du Montparnasse einen zentralen Verkehrsknotenpunkt.<sup>9</sup> Die neu entstandenen Cafés der Kreuzung Vavin machten diese zu einem zentralen Anlaufpunkt innerhalb von Montparnasse. Die zwei prominentesten Cafés in Montparnasse waren bereits vor dem Ersten Weltkrieg *La Rotonde* und *Le Dôme*. Das Café *Le Dôme* war im Jahr 1898 durch Paul Chambon gegründet worden und ein wichtiger Treffpunkt für

8 Die meisten sechsstöckigen Gebäude wurden um 1905 gebaut und ersetzen zweistöckige Vorstadtbauwerke, weshalb Crespelle Montparnasse auch später noch als ein „quartier sans histoire“ beschrieb. Crespelle 1976, S. 11–17.

9 Vgl. Marchand 1993, S. 223.



Abb. 3 | Marc Vaux, *Die Kreuzung Vavin bei Nacht*, Paris, 1927, Fotografie auf Glasplatte

insbesondere deutsche Künstler\*innen in der Vorkriegszeit. Salmon schreibt in seiner Monografie über Montparnasse über den Inhaber des Café *Le Dôme*: „M. Chambon, admet aisément que le carrefour Delambre [hier synonym verwendet für die Kreuzung Vavin] a été de toute éternité, ou tout comme, désigné pour centre du quartier, son forum, son agora.“<sup>10</sup> Das Café *La Rotonde* war im Jahr 1911 noch nichts weiter als ein einfaches einstöckiges Gebäude, das sich aber aufgrund des Anwachsens des Viertels schnell vergrößern konnte. In den 1920er-Jahren waren *La Rotonde* und *Le Dôme* hochfrequentierte Orte, auch bei Nacht (Abb. 2 u. 3).

Die Cafés auf der Kreuzung Vavin lagen in einer Übergangszone zwischen einem eher bürgerlichen Teil des Viertels mit der Rue Joseph-Bara, der Rue Notre-Dame-des-Champs und der Rue Vavin, wo Journalist\*innen, Schriftsteller\*innen und Politiker\*innen lebten, und dem ärmeren Teil, Plaisance genannt. Dies machte Montparnasse zu einem Ort, an dem die Präsenz verschiedener sozialer Schichten mit den Eigenheiten des internationalen Publikums eine heterogene Mischung ergab.<sup>11</sup> Das Viertel wurde immer mehr zum Treffpunkt und Wohnort von Künstler\*innen. Ein Grund hierfür waren die günstigen Mietpreise in Montparnasse, die die Ansiedlung von Künstler\*innen förderten, die nicht nur einen Wohn- sondern auch Atelierraum benötigten.<sup>12</sup> Viele Pferdeställe, die bis zur Umstellung des öffentlichen

10 Salmon 1950, S. 127.

11 Vgl. Crespelle 1976, S. 14.

12 Während manche Teile des Viertels bereits von den Stadtsanierungsmaßnahmen erfasst worden waren, waren zahlreiche Wohnräume noch nicht an das Strom-, Gas- und Wassersystem angeschlossen, weshalb die Mieten vergleichsweise niedrig waren. Viele Neankömmlinge, die nicht an solche moderne

Transportsystems auf das Automobil im Jahr 1920 von der *Société générale des voitures de Paris* genutzt worden waren, konnten nun zu Ateliers umfunktioniert werden.<sup>13</sup> Auch zahlreiche Kollektivateliers und Künstler\*innenhäuser befeuerten diese Entwicklung. Die populärsten unter ihnen waren La Ruche, die Cité Falguière, die Cité Fleurie, die Cité Boulard und die Nr. 3 Josph Barra.<sup>14</sup>

Im Gegensatz zu Montmartre war Montparnasse aufgrund seiner schlechten Verkehrsanbindung zum Zentrum ein weniger besuchter Vorort gewesen, für den Tourismus schlechter erreichbar und damit eine ruhigere Alternative. Dies änderte sich jedoch im Jahr 1910 mit der Eröffnung einer neuen Metrolinie durch den Verkehrsbetrieb *Nord-Sud*, die das im Norden liegende Viertel Montmartre mit dem südlichen Montparnasse verband und die Mobilität zwischen diesen beiden Polen der Stadt erheblich erhöhte.<sup>15</sup> Damit transformierten sich auch die Kunstgeografie der Stadt und ihre Wahrnehmung entscheidend: *Nord-Sud* wurde namensgebend für die gleichnamige Zeitschrift, die zwischen 1917 und 1918 von Pierre Reverdy herausgegeben wurde und Dichter des Dadaismus, Surrealismus und Unterstützer\*innen des Kubismus vereinte.<sup>16</sup>

Ein weiterer Faktor, der zunehmend Künstler\*innen nach Montparnasse zog, waren die freien Kunstakademien von Montparnasse, von denen zwei prominente, die *Académie Colarossi* und die *Académie de la Grande Chaumière*, in der Rue de la Grande-Chaumière an die Kreuzung Vavin angrenzten.<sup>17</sup> Diese Akademien unterschieden sich von der *École des*

Infrastrukturen gewöhnt waren, ließen sich einfacher auf diese Wohnsituation ein. Vgl. Andia 2000, S. 12–35; Crespelle 1976, S. 15–16.

13 Vgl. Jigaudon 2000, S. 168; Crespelle 1976, S. 24.

14 „La Ruche“ (dt. der Bienenstock) war ein Ateliergebäude, das auf Initiative von Alfred Boucher im Jahr 1902 in der Nr. 2, Rue de Dantzig gegründet wurde. Sein Bau wurde aus Versatzstücken von Pavillons der Pariser Weltausstellung 1900 angefertigt und barg Platz für rund 200 Künstler\*innen. Hier lebten und arbeiteten u. a. Fernand Léger und in großer Zahl Maler\*innen aus Osteuropa und dem Russischen Kaiserreich wie Chagall, Soutine, Ossip Zadkine, Pinchus Krémègne und Lipchitz. In der Cité Falguière in der Rue Falguière hatten u. a. Modigliani, Foujita und ebenfalls Soutine und Lipchitz (zwischen 1912 und 1913) ihre Ateliers. Die Cité Fleurie lag in der Nr. 65 des Boulevard Arago, wo u. a. Pierre Roy und Sergei Soudeikin lebten, die Cité Boulard in der Nr. 9 der Rue Campagne Première (mit den Ateliers von Jules Flandrin, Charles Guérin und Othon Friesz). In der Nr. 3 lebten der Kunsthändler Zborowski und die Maler Kisling, Pascin und Modigliani. Vgl. Andral, Jean-Louis u. a., *Abécédaire*, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 30. 11. 2000–11. 03. 2001), Paris 2000, S. 367–397, S. 371.

15 Vgl. Krebs 2009, S. 147.

16 Vgl. Dell, Simon, *After Apollinaire: SIC (1916–19), Nord-Sud (1917–18) and L'Esprit Nouveau (1920–5)*, in: Peter Brooker, Sascha Bru u. Andrew Thacker (Hrsg.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* (= Bd. 3,1), Oxford 2013, S. 143–159.

17 Die *Académie Colarossi* entstand aus der *Académie Suisse*, der ersten freien Akademie von Montparnasse am Quai des Orfèvres, wo Künstler\*innen für einen monatlichen Beitrag von 10 Francs arbeiten konnten. Im Jahr 1870 wurde die Akademie vom italienischen Bildhauer Filippo Colarossi übernommen und in die Nr. 10, Rue de la Grande Chaumière verlegt. Hier haben u. a. Rodin, Whistler, Charles Guérin und Bernard Naudin unterrichtet. Die *Académie de la Grande Chaumière* hingegen wurde 1906 in der 18, Rue de la Grande Chaumière durch den spanischen Bildhauer Claudio Castelucho gegründet, dessen Bruder einen Malereibedarfsladen im Haus nebenan führte. Die Akademie war besonders beliebt bei Künstler\*innen aus Russland und Polen. Für einen Preis von nur 5 Centimes konnte man für 20 Minuten zu einer Zeichensitzung

*Beaux-Arts* darin, dass sie Studierende ohne vorherige Prüfung aufnahmen und sehr viel früher Frauen zum Unterricht zuließen als die staatliche *École des Beaux-Arts*, die sich erst im Jahr 1897 öffnete. Die freien und privat geführten Akademien verfolgten keinen strengen Lehrplan und Künstler\*innen aller Nationalitäten konnten niedrigschwellig Zugang zum Studium erhalten, an dem sie für einen kurz- oder langfristigen Zeitraum flexibel gegen eine geringe Gebühr teilnahmen. Hier konnten sie sich auf die Aufnahmeprüfung zur *École des Beaux-Arts* vorbereiten, eine vollständige Ausbildung über mehrere Jahre genießen, oder nach Vermögen und Bedarf zum freien Aktzeichnen kommen. Weitere wichtige freie Akademien in Montparnasse waren die *Académie Ranson*, die den Malern der Nabis nahe stand, die *Académie de la Palette*, an der Dunoyer de Segonzac und Luc-Albert Moreau unterrichteten, die *Académie Moderne*, die von Amédée Ozenfant (1886–1966) und Marie Laurencin (1883–1956) gegründet worden war und nach dem Ersten Weltkrieg unter der Leitung von Charles Guérin (1875–1939) und Othon Friesz (1879–1949) zu einer der renommiertesten Akademien in Montparnasse wurde. Zwei Künstler prägten besonders die internationalen Kunststudierenden, die in der Zwischenkriegszeit nach Montparnasse kamen: André Lhote (1885–1962) und Fernand Léger (1881–1955). Lhote eröffnete im Jahr 1925 in der Rue d’Odessa seine Lehrinstitution, während der Letztere zunächst in seinem Atelier in der Rue Notre-Dame-des-Champs Schüler\*innen empfing und nach wachsendem Zulauf mehrfach seine Unterrichtsräume umzog.<sup>18</sup>

Montparnasse wurde auch früh bekannt als Ort der Zusammenarbeit zwischen Künstler\*innen und Literat\*innen. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts trafen sich Dichter\*innen und Künstler\*innen des Neo-Symbolismus, Kubismus und Futurismus im Umkreis von Paul Fort, der seine Soireen im Café *Closerie des Lilas* abhielt, das in der Nr. 171 des Boulevard du Montparnasse unweit von der Kreuzung Vavin lag. Fort versammelte zahlreiche Literaten und eine junge Generation von Kritikern wie Guillaume Apollinaire, Salmon, Alexandre Mercereau, Carco, Florent Fels, Maurice Raynal und Künstler\*innen wie Pablo Picasso, Pierre Bonnard, André Derain, Gino Severini und Marie Laurencin um sich.<sup>19</sup> Dieser Zirkel war eng mit Zeitschriften wie beispielsweise *Verse et Prose*, *Les Soirées de Paris* und *Mercure de France* verbunden.<sup>20</sup> Auch die Zeitschrift *L’Action d’art* traf sich im *Closerie des Lilas* und bildete ein frühes Beispiel für die Zusammenarbeit von Poeten, Kunstkritikern und Künstlern, die gemeinsam eine Avantgardezeitschrift in Montparnasse realisierten, die sowohl der Verbreitung eines künstlerischen und kunstkritischen Programms, als auch links-politischer, in diesem Fall individualanarchistischer, Ziele diente.<sup>21</sup>

kommen. Hier unterrichteten u. a. Antoine Bourdelle von 1909 bis 1929, Othon Friesz im Jahr 1926 und Fernand Léger im Jahr 1931. Vgl. Andral u. a. 2000, S. 367–369; Crespelle 1976, S. 70–71.

18 Vgl. Kuban, Zeynep u. Simone Wille (Hrsg.), *André Lhote and his International Students* (= Edited volume series), Innsbruck 2020; Crespelle 1976, S. 72–73.

19 Vgl. Andia 2000, S. 16.

20 *Verse et Prose* wurde von 1905 bis 1928 von Paul Fort unter Mitarbeit von André Salmon herausgegeben. *Les Soirées de Paris* wurden von 1912 bis 1914 von Apollinaire unter der Mitarbeit von Salmon, André Billy, André Tudesq und René Dalize und später Serge Férat herausgegeben.

21 Die Gruppierung *L’Action d’art* verfolgte einen individualanarchistischen Ansatz nach Max Stirner und Oscar Wilde und vertrat, insbesondere durch die Schriften Gérard de Lacaze-Duthiers und in ihrem

Montparnasse war bereits in den fünfzehn Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ein wichtiger Treffpunkt für Künstler\*innen verschiedener Nationalitäten. Während des Ersten Weltkriegs nahm ihre Zahl zwar ab, jedoch blieb auch in diesen Jahren das Viertel ein wichtiger Anlaufpunkt für Künstler\*innen, die nicht in ihre Heimatländer zurückgekehrt waren und nicht in der Fremdenlegion dienten.<sup>22</sup> Nach dem Krieg erlebte Montparnasse einen erneuten Aufschwung, bis die Finanzkrise im Jahr 1930 Frankreich traf. Die Zahl der ausländischen Künstler\*innen im Montparnasse des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts ist, wie Krebs ausgeführt hat, schwer zu bestimmen, da zwar eine Meldepflicht von Ausländer\*innen beim Rathaus bestand, die diese Daten enthaltenden Akten bisher jedoch nicht umfassend gehoben wurden.<sup>23</sup> Klüver und Martin nehmen an, dass zwischen 1900 und 1930 30 % bis 40 % der Künstler\*innen in Montparnasse nicht französisch waren.<sup>24</sup> Eine ungefähre Orientierung geben die Zahlen, die sich aus den Katalogen des *Salon des indépendants* und dem *Salon d'automne* ableiten lassen, die die wichtigsten Ausstellungsorte für ausländische Künstler\*innen waren und auch die Nationalität der Ausstellenden angeben.<sup>25</sup> Das Viertel trug in der Vorkriegszeit, wie eine Äußerung des Bildhauers Ossip Zadkine (1890–1967) verdeutlicht, auch den Namen „quartier anglais“<sup>26</sup>, war aber keineswegs von englischen Muttersprachler\*innen dominiert. Zwar bildeten Engländer\*innen die älteste Einwanderer\*innengruppe in Frankreich, jedoch fanden sich in Montparnasse zwischen 1900 und 1914 Menschen unterschiedlicher Nationen

Publikationsorgan *L'Action d'art* (1913, 1919–1920), einen radikal ästhetizistischen Ansatz, in dem sie politische, herrschaftskritische Aktionen für schön erklärten und dabei Gesellschafts- und Kunsttheorie verband. Vgl. Ruckdeschel, Annabel, *Kunstkritik als Revolte. Individualanarchismus, Nostalgie und Futurismus in der Groupe d'action d'art* (Paris, 1906–1920), in: *Trajectoires*, 11, 2018, URL: <http://journals.openedition.org/trajectoires/2636> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024); Antliff, Mark, *Cubism, Futurism, Anarchism: The „Aestheticism“ of the „Action d'Art“ Group, 1906–20*, in: *Oxford Art Journal*, 21, 2, 1998, S. 99–120; Ders., *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton 1993, S. 135–167.

22 Die Künstler Modigliani, Soutine und Ortiz de Zárate etwa meldeten sich freiwillig, wurden jedoch aufgrund ihres schlechten Gesundheitszustands abgewiesen und verbrachten die Kriegsjahre in Paris. Die Dichter Guillaume Apollinaire und Blaise Cendrars sowie die Künstler Louis Marcoussis, Kisling und Zadkine hingegen kämpften an der Front und kehrten, teilweise verwundet, nach dem Krieg nach Montparnasse zurück. Vgl. Lambert, Jacques, *De Montmartre à Montparnasse, la vraie vie de bohème. (1900–1939) (= Essais et documents)*, Paris 2014, S. 81.

23 Vgl. Krebs 2009, S. 223–226.

24 Klüver, Martin 1985, S. 69. Für ganz Paris nimmt Serge Fachereau an, dass etwa 40.000 ausländische Künstler\*innen nach Paris kamen, Fachereau, Serge, *Paris, capitale des arts*, in: *Ausst.-Kat. Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929–1939*, hrsg. v. Suzanne Pagé (Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20. 02.–15. 05. 1997), Paris 1997, S. 489–492. Der Zeitgenosse und Kritiker Louis Vauxcelle ging im Jahr 1925 von einer Zahl von ca. 28.000 aus: Vauxcelles, Louis, *L'Année artistique*, in: *L'Éclair*, 04. 01. 1925. Vgl. Krebs 2009, S. 224.

25 Im *Salon des indépendants* stieg der Anteil nicht-französischer Ausstellender zwischen 1920 und 1926 kontinuierlich von 20 % auf 28 % an. Im *Salon d'automne*, wo häufig ausländische Künstler\*innen geladen waren, war der Anteil sogar noch höher und stieg zwischen 1920 und 1925 von 20 % auf 39 %. Vgl. ebd., 43, 48.

26 Zadkine, Ossipe, *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie*, Paris 1968, S. 68.

ein und dieser Trend sollte sich in den 1920er und -30er Jahren noch verstärken.<sup>27</sup> Zwar liegt keine Studie vor, die sich der Vernetzung nicht-französischer Akteur\*innen in Montparnasse in einer Gesamtschau widmet, jedoch ist die Präsenz verschiedener nationaler und ethnischer Gruppen in Montparnasse in Einzelstudien aufgearbeitet worden. Besonders präsent, und auch von Zeitgenossen als dominierend wahrgenommen, war die Gruppe der osteuropäischen Juden, die aufgrund von Pogromen vor allem aus Polen und dem Russischen Kaiserreich nach Frankreich flohen.<sup>28</sup> Weiter haben Forschungsarbeiten spanische und lateinamerikanische Künstler\*innen in Montparnasse in gesonderten Studien untersucht.<sup>29</sup> Nach dem Ersten Weltkrieg nahm vor allem der Anteil amerikanischer Künstler\*innen und Intellektueller in Montparnasse zu, die einerseits vom günstigen Wechselkurs profitierten, aber auch das libertäre Leben in Paris suchten, das einen Kontrast zur amerikanischen Gesellschaft der Prohibitionszeit bildete.<sup>30</sup> Die zunehmende Präsenz nicht-französischer Personen in Montparnasse nach dem Ersten Weltkrieg führte dazu, dass manche französische Staatsbürger\*innen sich in der Minderheit glaubten. Der Künstler Guy Arnoux zum Beispiel hisste vor seinem Atelier die Trikolore und verkündete dort das „Consulat de France“.<sup>31</sup> Angesichts der Zahlen, die Klüver und Martin nennen, kann diese Selbstdarstellung als französische Minderheit als Übertreibung gewertet werden.

Das Viertel erlebte ein erneutes Aufblühen und seinen wirklichen Boom erst nach dem Ersten Weltkrieg mit der Eröffnung neuer Cafés wie *La Coupole* und dem Anwachsen des Vergnügungslebens in „Dancings“ wie im *Le Jockey*.<sup>32</sup> Jedoch, so stellen Bernard Marchand und Jean-Paul Crespelle fest, waren manche Künstler\*innen, die fest mit dem Viertel der Vorkriegszeit assoziiert wurden und bereits großen Erfolg hatten, zu dieser Zeit bereits wieder auf dem Rückzug. Picasso verlegte seinen Wohnsitz in die bürgerliche Rue La Boétie und damit in das Zentrum des etablierten Kunstmarkts. Chagall wählte nach seiner Rückkehr aus der Sowjetunion das Viertel im vermögenden Westen der Stadt. Henri Matisse ließ sich in Nizza nieder, während Soutine die meiste Zeit in Céret und Cagnes arbeitete. Daniel-Henry Kahnweiler, prominenter Händler der Kubisten in der Vorkriegszeit und Stammgast des *Le Dôme* hielt seine „dimanches de Boulogne“, zu denen sich Kunstkritiker\*innen und Künstler\*innen trafen, nun in Boulogne-Billancourt ab. Oskar Miestchaninoff und Jacques Lipchitz verlagerten ihre Ateliers ebenfalls nach Boulogne-Billancourt, wo sie in einem Atelierhaus zusammenlebten, das Le Corbusier konstruiert hatte.<sup>33</sup> Von dieser Vorkriegsgeneration bekannter Künstler\*innen seien, so Crespelle, allein Moïse Kisling, Jules Pascin und Emmanuel Mané-Katz im

27 1901 lebten 14.482 Engländer\*innen in Frankreich bei einem Ausländer\*innenanteil von 600.070, vgl. Noiriel, Gérard, *Le creuset français. Histoire de l'immigration XIXe–XXe siècle* (= Points : Série histoire, Bd. 161), 2. Aufl., Paris 2006, S. 145, 424.

28 Vgl. Nieszawer 2014; Andia 2000, S. 17; Nieszawer, Boyé, Fogel 2000.

29 Vgl. Greet, Michele, *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars*, New Haven 2018, S. 32–55; Ausst.-Kat. *Paris! Paris! Paris! 20 artistas españoles de la Escuela de París*, hrsg. v. Luis Caruncho (Fundación Pedro Barrié de la Maza, Sada, Okt.–Dez. 2001), La Coruña 2001.

30 Vgl. Andia 2000, S. 17.

31 Vgl. Warnod 1925, S. 161.

32 Vgl. Crespelle 1976, S. 121–139.

33 Zuvor hatte Miestchaninoff sein Atelier in La Ruche in Montparnasse, vgl. ebd., S. 80.

Viertel geblieben, „donnant un alibi artistique à ce qui n'était plus qu'une industrie du plaisir.“<sup>34</sup> Diese Einschätzung berücksichtigt nur ungenügend die Ausstellungsaktivitäten im Viertel und lässt viele Künstler\*innen, wie bspw. Manuel Ortiz de Zárate, Vicente do Rego Monteiro und Marie Vassillieff aus, die ebenfalls eine längere Verbindung mit dem Viertel vorzuweisen haben. Der Verweis auf bekannte Künstler\*innen, die bereits vor dem Krieg im Viertel gewesen waren, hatte jedoch eine wichtige Funktion für eine Generation von Künstler\*innen, die sich in der Zwischenkriegszeit mit dem Viertel in Verbindung bringen wollten.

Ein weiterer entscheidender Schritt in der Entwicklung von Montparnasse zum Künstler\*innenviertel ist die Verlagerung eines Segments des Kunsthandels in dieses Viertel, die ein Effekt der künstlerischen Attraktivität von Montparnasse war. Die Zeit der Galeriegründungen in Montparnasse fällt mit der Abschwächung des Trends der dortigen Cafésausstellungen zusammen. Die umfassende Untersuchung der Geografie des Pariser Kunstmarkts, die Léa Saint-Raymond, Félicie de Maupeou und Julien Caverio kollektiv in einer quantitativen Datenerhebung geleistet haben, zeigt, dass im 19. und frühen 20. Jahrhundert die zwei Zentren des Pariser Kunsthandels noch auf der Rive Droite die Rue Lafitte und die Rue La Boétie waren, ab 1926 diese Zentren jedoch Konkurrenz durch Galerien auf der Rive Gauche bekommen haben.<sup>35</sup> Die Galerien am südlichen Seine-Ufer gruppierten sich zunächst um die Rue de Seine und förderten neue Talente der modernen Kunst, die später ihren Ruf in den etablierten Galerien der Rive Droite festigten.<sup>36</sup> Ab dem Jahr 1929 wählten sie vermehrt den Boulevard du Montparnasse und den Boulevard Raspail als Standorte. Eine Einladungskarte der *Galerie d'art contemporain*, die sich zwischen 1927 und 1931 in der Nr. 135 des Boulevard Raspail befand, illustriert diese Überquerung der Seine, die der Kunsthandel, aber auch seine Kundschaft vollzogen.<sup>37</sup> Die Galerien, die sich in der Zwischenkriegszeit in Montparnasse niederließen, waren allerdings an einer Hand abzuzählen: Es waren die *Galerie Jeanne Bucher*, die sich zwischen 1928 und 1936 in der Nr. 3 Rue du Cherche-Midi befand, die *Galerie Le Portique*, die ab dem Jahr 1930 in der Nr. 99 des Boulevard Raspail lag, die *Galerie d'art du Montparnasse* in der Nr. 132 des Boulevard du Montparnasse und die *Galerie Vavin Raspail*, die zwischen 1926 und 1934 in der Nr. 28, Rue Vavin lag.<sup>38</sup> Zuvor hatten Künstler\*innen aus Montparnasse ihre Werke in den Cafésausstellungen und dem *Salon des indépendants* gezeigt, während sie in den Galerien der Rive Droite nur schwach vertreten waren. Obwohl es sich bei der Eröffnung von neuen Galerien in Montparnasse um kein Breitenphänomen handelte, galten diese Galerien als erstklassig, da sie sich, wie André Fage in seinem Ratgeber zum Kunstkauf

34 Ebd., S. 120.

35 Saint-Raymond, Léa, Félicie de Maupeou u. Julien Caverio, *Les rues des tableaux: The Geography of the Parisian Art Market 1815–1955*, in: *Artl@s*, 5, 1, 2016, S. 120–159. Die Autor\*innen stützen sich hierfür auf Daten aus dem „Bottin du commerce“, vgl. hierzu auch Maupeou, Félicie de u. Léa Saint-Raymond, *Les „marchands de tableaux“ dans le Bottin du commerce: une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955*, in: *Artl@s*, 2, 2, 2013, S. 64–75.

36 Galerien der Rue de Seine, die vor allem neue Talente akquirierten, waren die Galerie Carmine (Nr. 51), Galerie van Laer (Nr. 41) und die Galerie Zborowski (Nr. 26). Die Rue La Boétie dominierten die Galerien von Paul Rosenberg (Nr. 21), Paul Guillaume (Nr. 59) und Georges Bernheim (Nr. 28). Vgl. ebd., S. 131.

37 Vgl. Saint-Raymond, Maupeou, Caverio 2016, S. 132.

38 Vgl. ebd.; Fage, André, *Le collectionneur de peintures modernes*, Paris 1930, S. 123.

aus dem Jahr 1930 angibt, am Puls der Zeit, aber auch im Zentrum des weltweiten Kunstgeschehens befänden:

„[...] par un paradoxe qui n'est sans doute que provisoire, ce quartier qui est le centre d'attraction, le carrefour de la peinture moderne de tout l'univers, est en même temps celui qui compte le moins de galeries et de marchands de peinture. Par contre, les galeries sont ici beaucoup plus spacieuses, beaucoup plus modernes aussi, confortablement installées et décorées dans le style nouveau le plus aimable et le plus franc.“<sup>39</sup>

Die Rolle von Montparnasse innerhalb der Pariser Kunsttopografie sowie seine soziale und ökonomische Struktur machten das Viertel zu einem Ort, der vielen Künstler\*innen aus dem Ausland, die lang- oder kurzfristig blieben, das vorteilhafteste Umfeld innerhalb der französischen Hauptstadt bot. Die konkreten Räume und sozialen Möglichkeitsräume, die sich hier öffneten, glichen den Mangel an einer kommerziellen Kunstszene aus, den Fage hier anspricht.

## Montparnasse im Kontext von Immigration, Transmigration und Tourismus

Häufig beschreiben kunsthistorische Arbeiten und Artikel die Internationalisierung des Viertels Montparnasse als einen Prozess, im Zuge dessen sich Künstler\*innen von einem Ort in der Welt nach Montparnasse bewegten.<sup>40</sup> Die Verengung des Blicks auf die Ankunft und die Bewegungsrichtung *nach* Paris hat ihre Wurzeln im geschichtlichen Zusammenhang der Imagebildung von Paris als Weltkunstzentrum und weltweitem Anziehungspunkt. Dieses Image wurde bereits im 19. Jahrhundert mit den Weltausstellungen forciert und war auch im Konzept der „École de Paris“ angelegt. Nicht selten listet die Forschung die Ankunftsdaten von Künstler\*innen in Montparnasse auf. Joyeux-Prunel hat sich in *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855–1914* der Frage gewidmet, inwiefern Paris seit dem 19. Jahrhundert eine wichtige Anlaufstelle für Künstler\*innen aus verschiedenen europäischen Ländern war.<sup>41</sup> Sie hat damit den Blick auf die Bewegungsrichtung nach Paris eingeschränkt, aber auch auf wichtige Faktoren wie die Imagebildung von Paris hingewiesen. Joyeux-Prunel beobachtet seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Internationalisierung der Pariser Kunstszene, das heißt, dass die Stadt mehr und mehr Künstler\*innen aus anderen Ländern anzog, aber auch selbst an internationalem Renommée gewann. Spätestens seit der Weltausstellung des Jahres 1855 arbeitete die französische Regierung daran, den Ruf von Paris als Metropole von Weltrang im Ausland zu konsolidieren.<sup>42</sup> Robert Jensen hat in diesem Kontext die Rolle der Kunstausbildung in Paris untersucht. Viele ausländische Künstler\*innen nutzten die guten Ausbildungsmöglichkeiten wie z. B. an der *Académie Colarossi*, um nach einer Rückkehr ihre Karrieren in

39 Ebd., S. 122–123.

40 Vgl. z. B. Ausst.-Kat. *Chagall, Modigliani, Soutine ... Paris pour école*, 2020, S. 12–13; Jensen 2013; Fraquelli 2002; Marès, Antoine, *Pourquoi des étrangers à Paris?*, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 138–147.

41 Joyeux-Prunel 2009.

42 Für verschiedene kosmopolitische Vorstellungen, die hieran geknüpft waren, vgl. dies., *Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIXe siècle. Un art sans frontières?*, in: *Hypothèses*, 1, 6, 2003, S. 187–199.

den Heimatländern weiterzuverfolgen. Um 1900 brach dieser Trend kurzfristig ein. Jensen beobachtet einen erneuten Anstieg sowie einen qualitativen Wandel der künstlerischen Migration nach Paris nach 1900: Künstler\*innen kamen nun häufiger für eine längere Zeitspanne (über drei Jahre) nach Paris und strebten dort eine Karriere im unabhängigen Kunstsystem abseits der offiziellen Lehr- und Ausstellungsinstitutionen der Dritten Republik an.<sup>43</sup>

Hinsichtlich der hier untersuchten Beispiele ist diese Perspektive auf die künstlerische Mobilität aus dem Ausland *nach* Paris zu einseitig, denn sie wird nicht vollständig den unterschiedlichen Erscheinungsformen von Künstler\*innenmobilität gerecht. Vielmehr müssen drei Formen der Mobilität für Künstler\*innen in Montparnasse unterschieden werden: (1) Immigration nach Frankreich und Paris, die im Kontext breiterer Migrationsentwicklungen stand, welche durch die rechtlichen und politischen Rahmenbedingungen für Mobilität nach Frankreich bestimmt wurden; hier muss zwischen einer freiwilligen Immigration und einer (aufgrund von Exil und politischer Verfolgung) unfreiwilligen unterschieden werden. (2) Im Folgenden wird zudem die transnationale Mobilität von Künstler\*innen der Zwischenkriegsjahre berücksichtigt sowie ihre gleichzeitige Verankerung an mehreren Orten und Ländern. Hierfür wird der Begriff der Transmigration verwendet. (3) Eine dritte Mobilitätsform war der Tourismus, also kurz- oder mittelfristige Reisen von Künstler\*innen nach Paris, eine weitere wichtige Grundlage für die Wahrnehmung des Viertels als kosmopolitischer Schmelztiegel und Zentrum der Kunstwelt.

### Immigration

Die nationale und internationale Arbeitsmigration nach Frankreich schuf eine Grundlage, auf der Montparnasse auch jenseits der Kunstszene ein multinationales Gesicht erhielt und in deren Kontext gleichzeitig die Rahmenbedingungen für die Einwanderung von Künstler\*innen festgelegt wurden. Frankreich war am Ende des 19. Jahrhundert eines der frühen europäischen Einwanderungsländer. Als die drei Hauptfaktoren für die damals anwachsende Migration nach Frankreich nennt Aude Rabaud den durch die Industrialisierung produzierten Arbeiter\*innenmangel, politische Konflikte und die Rolle Frankreichs als Kolonialmacht.<sup>44</sup> Zwischen 1866 und 1911 verdoppelte sich die Zahl der in Frankreich lebenden Ausländer\*innen.<sup>45</sup> Während der Arbeitsmarkt zunächst für „étrangers“ offen stand, bildete sich, wie Gérard Noiriel gezeigt hat, ab den 1870er-Jahren zunehmend die Kategorie des „immigré“.<sup>46</sup> Zuvor war das Konzept der Immigration unbekannt und es entstand erst im Kontext der zunehmen-

43 Jensen 2013, 30–32.

44 Vgl. Rabaud, Aude, Une histoire de l'immigration en France, in: Mireille Eberhard (Hg.), *Les immigrés en France* (= Les études de La documentation française, 5392/93), Paris 2014, S. 15–36, S. 17.

45 Vgl. Noiriel 2006, S. 71–95. In der Mitte des 19. Jh. bildeten zunächst Italiener\*innen und Belgier\*innen den größten Anteil unter den Immigrant\*innen, gefolgt von Deutschen und Belgier\*innen. Im ausgehenden 19. Jh. nahm die Zahl der aus Mittel- und Osteuropa stammenden Juden zu, die vor den dortigen Pogromen flohen. Zwischen 1880 und 1925 kamen 100.000 aschkenasische Juden und Jüdinnen nach Frankreich, von denen sich 80 % in Paris niederließen. Italiener\*innen stellten im Jahr 1901 nach wie vor den größten Anteil (mit 330.000 Personen rund ein Drittel). Vgl. Rabaud 2014, S. 16–19.

46 Vgl. Noiriel 2006, S. 78–86. Noiriel verwendet hier das generische Maskulin für sowohl männliche als auch weibliche Immigrant\*innen und Ausländer\*innen.

den statistischen Überwachung und schließlich auch Kontrolle der Arbeitsmärkte in der Dritten Republik. Während des Ersten Weltkriegs bemühte sich die französische Regierung, den Arbeiter\*innenmangel durch Arbeiter\*innen aus den Kolonien, insbesondere in Nordafrika, sowie aus China, Spanien, Portugal und Griechenland auszugleichen.<sup>47</sup> In den 1920er-Jahren stiegen die Einwanderungszahlen besonders an, was mit der Rekrutierung von Arbeitskräften aus dem Ausland durch die *Société générale d'immigration* zusammenhing, aber auch mit der wachsenden Zahl politisch Verfolgter, die aufgrund der Russischen Revolution, des wachsenden Antisemitismus' in Osteuropa und dem Genozid an den Armeniern nach Frankreich flohen.<sup>48</sup> Die Verschärfung der Einwanderungspolitik der Vereinigten Staaten führte zudem dazu, dass viele Migrant\*innen Frankreich als Alternative wählten.<sup>49</sup> Innerhalb Frankreichs, das 1931 mit einem Ausländer\*innenanteil von 7 % (d. h. 2,7 Mio. Personen) das größte Einwanderungsland überhaupt war, war Paris auf nationaler Ebene die größte Immigrationstadt, die im selben Jahr 9,2 % Einwander\*innen aufnahm und im internationalen Vergleich nur durch New York mit einem Ausländer\*innenanteil von 16,6 % im Jahr 1931 überboten wurde.<sup>50</sup> Mit den im Jahr 1930 in Frankreich spürbar werdenden Konsequenzen der Weltwirtschaftskrise nahm die Einwanderungszahl dann kontinuierlich ab. Die Menge derer, die vor den faschistischen Regimen in Italien und später Deutschland nach Frankreich flohen, ist niedriger als die Zahl an Arbeitsmigrant\*innen der 1920er-Jahre.<sup>51</sup>

Der Alltag und die Arbeitspraxis von Künstler\*innen in Montparnasse baute in vielerlei Hinsicht auf Phänomenen auf, die durch Immigration begünstigt waren. Die Arbeitsmigration von Italiener\*innen und Spanier\*innen nach Montparnasse schuf vor 1914 die Voraussetzungen für einen „marché aux modèles“, einer inoffiziellen Arbeitsbörse für Modelle, die, an der Kreuzung Vavin gelegen, von der Nr. 113 des Boulevard du Montparnasse die ganze Rue de la Grande-Chaumière herabführte. Hier boten Modelle für einen Tagelohn ihre Dienste für Akademien und Maler feil.<sup>52</sup> Aber auch die zahlreichen Bistros, die von Ausländer\*innen

47 Der *Service de l'organisation des travailleurs coloniaux* (SOTC), der dem *Ministère de la guerre* unterstand, führte die Anwerbung von Arbeiter\*innen in den Kolonien durch. Vgl. Rabaud 2014, S.20–21. Eine umfassende Studie der Arbeitsmigration aus den Kolonien und der damit verbundenen Organisation anti-imperialen Widerstands gegen die Kolonialmacht in Paris bietet Goebel, Michael, *Anti-Imperial Metropolis. Interwar Paris and the Seeds of Third World Nationalism* (= Global and International History), New York 2015.

48 Vgl. Rabaud 2014, S.20–22.

49 Vgl. Goebel 2015, S.21.

50 Vgl. Rabaud 2014, S.22. Als Vergleichszahlen nennt Goebel zudem einen Ausländer\*innenanteil von 1,4 % in London, Goebel 2015, S.21.

51 Vgl. Rabaud 2014, S.20–21.

52 Dieser Markt bestand bereits im 19. Jahrhundert und war für die „pompier“, die akademischen Maler, ein beliebter Anlaufpunkt. Die Studierenden der Akademien wählten sich hier wöchentlich ihre Modelle aus. Per Krogh, Sohn des damals als Lehrer in der *Académie Colarossi* arbeitenden und mit seiner Familie in der Nr. 3 der Rue Huguens lebenden norwegischen Malers Christian Krogh, erinnert sich in seinen Memoiren an die Italiener\*innen im Nachbarhaus: „They lived close together like the Arabs in the desert, completely separate from the rest of the world. Every Monday morning, they moved smiling and expectant, – old bearded and painterly men, woman who had once been beautiful and who still had melancholy eyes, young ripe girls sometimes with an additional child in their arms – across the boulevard and down the Rue de la Grande-Chaumière. They stood outside the entrance to the Académie Colarossi [...]. There were so many of them that they completely blocked the street. They were patient and waited for the different *massiers*, a

betrieben wurden, waren das Resultat einer solchen Zuwanderung. Im legendären *Chez Rosalie*, das in der Nr.3 der Rue Campagne-Première vom ehemaligen italienischen Model Rosalia Tobia betrieben wurde, genauso wie im *Chez Gismondi* fanden italienische Speisen und Weine regen Absatz bei Künstler\*innen.<sup>53</sup> Bei *Dominique* in der Rue Bréa erhielt man russische Küche.<sup>54</sup> Im 1926 eröffneten Bistro *Vikings* wurden skandinavische Speisen serviert und im *The Jolly Dogs* verkaufte man Hot Dogs, Hamburger und Chili con Carne.<sup>55</sup> Das Viertel war Anfang des 20. Jahrhunderts aufgrund der günstigen Mietbedingungen bei Neuankömmlingen in der Stadt beliebt, die sich mit solchen Arbeitsgelegenheiten eine Existenz aufbauten. Viele lebten hier kurz- oder mittelfristig, und zogen häufig, nachdem sie in das Stadtleben integriert waren, ins Zentrum der Metropole.<sup>56</sup> Das Viertel ermöglichte damit den Einstieg ins urbane Leben und versprach einen sozialen Aufstieg – es war damit eine „arrival city“, wie sie Doug Saunders definiert.<sup>57</sup> Durch das Angebot einer internationalen Küche, aber auch durch die Bewohner\*innen aus dem Ausland wurde eine kosmopolitische Imagination ermöglicht.

Die Mobilität von Künstler\*innen verlief nicht analog zur Arbeitsmigration, da sie meist einer anderen sozialen Schicht zugehörten. Jedoch war die Künstler\*innenmobilität nicht unabhängig von den wirtschaftlichen, rechtlichen und institutionellen Bedingungen, die zur Regulierung der Arbeiter\*innenmigration nach Frankreich geschaffen worden waren. In Hinblick auf die Aufstellung der französischen Arbeitskräfte sowie des französischen Heeres, das in seiner Größe dem deutschen unterlegen war, betrieb die Dritte Republik eine liberale Einbürgerungspolitik. Mit einem Gesetz aus dem Jahr 1889 schuf die Dritte Republik einen neuen legalen Rahmen für die „Naturalisierung“, d. h. für den Erwerb der französischen Staatsbürgerschaft, der noch bis in die Zwischenkriegszeit gelten sollte und auch die Künstler\*in-

kind of student monitor who got free tuition as payment, who came to make the first choice of three to four Italians for each class. They undressed behind a screen and there the students chose the model for the week and decided on the model's pose.“ Per Krogh, *Memoarer*, Oslo 1966, übers. u. zit. n. Klüver, Martin 1985, S. 77. Mit Kriegsausbruch im Jahr 1914 beschloss die französische Regierung, dass alle Ausländer\*innen ohne feste Arbeit das Land verlassen sollten, was zum Verschwinden des „marché aux modèles“ führte. Vgl. Andral u. a. 2000, S. 387.; Klüver, Martin 1985, S. 77–78.

53 Rosalia Tobia war 1855 nach Montparnasse gekommen und hatte als Modell gearbeitet. Das Milchgeschäft *Chez Rosalie* bot Speisen zu günstigen Preisen an und wurde u. a. von Modigliani, Soutine, Picasso, Utrillo, Vassilief, Fort, Apollinaire und Salmon frequentiert. Vgl. Lambert 2014, S. 84; Andral u. a. 2000, S. 374. Über *Chez Gismondi* berichtet die Zeitschrift *Montparnasse*: o. A., *Chez Gismondi*, in: *Montparnasse*, 12, 1922, S. 7.

54 Crespelle 1976, S. 67.

55 Das *Viking* bot „röti de renne“ und „poule de neige“ als skandinavische Spezialitäten an. Vgl. Annonce des *Viking* in *Paris-Montparnasse*, Nr. 7, 1929, o. S. The *Jolly Dogs* war eine katalanische Weinhandlung und vormalig unter dem Namen *Galy* bekannt. Jack Baker betrieb hier eine kleine Küche, die besagte Speisen anbot. Vgl. Philipps, Arthur, *The Gay City. Being a Guide to the Fun of the Fair in Paris*, New York [1925], S. 133.

56 Am Anfang des 20. Jahrhunderts zogen viele Menschen aus der Bretagne und der Auvergne nach Paris, von denen eine Großzahl in Montparnasse ankam. Vgl. Andia 2000, S. 12–13.

57 Saunders begreift als „arrival cities“ Vor- und Trabantenstädte, die der v. a. vom Land zuziehenden Bevölkerung einen wirtschaftlichen Aufstieg und soziale Mobilität ermöglichen. Saunders, Doug, *Die neue Völkerwanderung – Arrival City*, München 2013, S. 7–11. Der Inhaber des Café *Le Dôme*, M. Chambon, der wie Salmon erwähnt aus der Auvergne stammte, bildet ein Beispiel für einen erfolgreichen Existenzaufbau in Montparnasse. Vgl. Salmon, André, *Montparnasse. Mémoires*, Paris 2003 [1950], S. 127.

nen in Montparnasse betraf. Hier kam das *jus soli* zur Anwendung, das Personen die französische Staatsbürgerschaft zuerkannte, wenn sie länger als drei Jahre in Frankreich gelebt hatten oder in Frankreich geboren worden waren.<sup>58</sup> Künstler aus Montparnasse wie Kisling, Van Dongen und Lipchitz machten von diesem Gesetz Gebrauch und wurden Franzosen.<sup>59</sup> Im Jahr 1927 wurde das Naturalisierungsgesetz erneut gelockert, was nun Frauen begünstigte, die trotz einer Heirat mit einem Ausländer ihre französische Staatsbürgerschaft behalten konnten.<sup>60</sup> Diese Maßnahmen betrafen auch Künstlerinnen wie Marie Laurencin, die aufgrund ihrer Heirat mit einem Deutschen einen prekären Status im nach Nationalitäten organisierten Ausstellungssystem der Salons erhalten hatte.<sup>61</sup>

Bei ihren Naturalisierungsgesuchen trafen Künstler\*innen zudem in Montparnasse auf ein begünstigendes Umfeld. Der Polizeikommissar Léon Zamaron (1872–1955) war als Kunstsammler bekannt und pflegte einen guten Kontakt zu den Künstler\*innen des Viertels. Er unterstützte diese bei bürokratischen Fragen und Naturalisierungsanträgen, aber auch in materieller Hinsicht dadurch, dass er in Künstlerhilfen aktiv war und eine der frühesten und umfassendsten Sammlungen von Kunstwerken der Künstler\*innen von Montparnasse anlegte.<sup>62</sup> Darüber hinaus war, wie Krebs vermutet, die positive Rezeption von Künstler\*innen durch Pariser Kunstkritiker\*innen und deren Integration in das Pariser Kunstsystem bei der Naturalisierung von Vorteil.<sup>63</sup>

Eine gesonderte Berücksichtigung bedürfen die rechtlichen Regelungen, die die Mobilität von Kolonisierten bestimmten. Mary Lewis hat in ihrem Vergleich von algerischen Arbeitsmigrant\*innen mit Migrant\*innen aus europäischen Ländern festgestellt, dass erstere in ihrem Alltagsleben und ihrer rechtlichen Situation sehr viel mehr beeinträchtigt waren. Die rechtliche Lage von Menschen aus den französischen Kolonien war sehr unterschiedlich. Menschen aus den Kolonien waren nicht zwangsläufig französische Staatsbürger\*innen, hatten daher nicht dieselben Rechtsansprüche und wurden in den meisten Fällen politisch nicht

58 Vgl. Noiriel 2006, S. 81–86 Brubaker, Rogers, *Citizenship and Nationhood in France and Germany*, Cambridge, Mass. 1992, S. 75–113. Dieses Gesetz war aber auch mit einer Einschränkung verbunden: Naturalisierte konnten sich zehn Jahre lang nicht zur Wahl aufstellen lassen.

59 Der in Krakau geborene Kisling erhielt im Jahr 1922 die französische Staatsbürgerschaft. Sein Kriegseinsatz in der Fremdenlegion fiel dabei positiv ins Gewicht. Der im Russischen Kaiserreich geborene Lipchitz wurde 1928, der Niederländer Van Dongen 1929 naturalisiert. Vgl. Krebs 2009, S. 227.

60 Vgl. Noiriel 2006, S. 93. Diese Novelle wurde für die „popoulationnistes“ veranlasst und zielte darauf ab, dass eine französisch geborene Frau selbst auch französische Kinder gebären sollte. Zusätzlich zu dieser Maßnahme wurde das Mindestalter zur Beantragung einer Naturalisierung von 21 auf 18 Jahre herabgesetzt.

61 Vgl. Fabre 2000, S. 33.

62 Léon Zamaron war Polizeikommissar der *Inspection générale des services* von 1906 bis 1932. Seine Sammlung enthielt Werke von u. a. Soutine, Modigliani und Krémègne. Allerdings verfügte der *amateur d'art* Zamaron nicht über hinreichendes Geschick auf dem Kunstmarkt. Er verkaufte verfrüht 82 Werke von Utrillo im Jahr 1918 im Hôtel Druot für nur einige hundert Francs. Vgl. Philippe, Olivier, *Zamaron. Un flic ami des peintres de Montparnasse*, Paris 2007; Crespelle 1976, S. 77.

63 Für den Naturalisierungsantrag verfassten Künstler\*innen eine kurze Biografie mit einem Überblick über ihre Aktivitäten und ihre kunstkritische Bewertung. Diese Berichte wurden anschließend vom *Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts* validiert. Krebs 2009, S. 228.

repräsentiert.<sup>64</sup> Grundsätzlich ist zwischen französischen kolonialen Subjekten (algerische Muslim\*innen, Kolonisierte aus Kotschinchina und den meisten westafrikanischen Kolonien), französischen „protégés“ (Marokko, Tunesien, Kamerun, Togo und Teile Vietnams) und französischen Staatsbürger\*innen (aus den alten Kolonien auf den Antillen, aus La Réunion und den vier senegalesischen Kommunen Saint Louis, Gorée, Rufisque und Dakar) zu unterscheiden. Nur letztere hatten die vollen Bürgerrechte, waren im französischen Parlament repräsentiert und konnten sich deshalb freizügig bewegen.<sup>65</sup> Diese Umstände führten neben ökonomischen Ungleichheiten dazu, dass Künstler\*innen aus den Kolonien in Montparnasse kaum vertreten waren. Der in Tunesien geborene Gilani Abdul-Wahab (\*1890) war der einzige aus dem Maghreb stammende Künstler, der in den Cafés in Montparnasse ausstellte.<sup>66</sup> Erst im Jahr 1931 gründete sich im Umfeld des Salons von Jane und Paulette Nardal, die aus Martinique stammten, die zweisprachige Zeitschrift *La Revue du Monde* (*The Review of the Black World*), wo Literaten aus der Karibik und dem Senegal schrieben und dabei im Rahmen der von Léopold Sédar Senghor und Aimé Césaire geführten Négritude-Bewegung eine transatlantische Brücke zwischen Schriftsteller\*innen und Künstler\*innen in Frankreich, dem Senegal sowie Akteur\*innen der kulturellen Emanzipation der schwarzen Bevölkerung in Harlem (New York) schlugen.<sup>67</sup> Die Zeitschrift wurde in der Nr. 45, Rue Jacob unweit von Montparnasse verlegt. Dennoch waren ihre Autor\*innen kaum mit der Kunstszene in Montparnasse in Kontakt.

### Transmigration

Viele Künstler\*innen, die in Montparnasse lebten, waren jedoch nicht auf dieses lokale Wirkungsfeld beschränkt und unterhielten enge Netzwerke und Kontakte in ihre Heimatländer und in andere Nationen. Dieses Phänomen kann mit dem einführend zu dieser Studie angeführten Konzept der „Transmigration“ gefasst werden, das Glick Schiller, Basch und Blanc-Szanton formulieren.<sup>68</sup> Goebel hebt für die Zahl der in Paris lebenden Intellektuellen aus Lateinamerika, Asien und Afrika hervor, dass diese in der Zwischenkriegszeit nie stabil gewesen sei und viele sich in Pendelbewegungen zwischen Paris und anderen Orten bewegt hätten. Der Autor hält deshalb fest, dass

„contrary to common perceptions of migration as a definite movement from one place to another, Paris was less a destination than a place of transit. As Eudocio Ravines, a Peruvian political activist who left Buenos Aires for Paris in 1926, retrospectively pointed out, Paris was a, crossroads of the social and political paths of the world.“<sup>69</sup>

64 Vgl. Lewis, Mary Dewhurst, *The Boundaries of the Republic. Migrant Rights and the Limits of Universalism in France, 1918–1940*, Stanford 2007, S. 188–215.

65 Die Reise von algerischen Muslimen etwa war an Auflagen geknüpft: Im Jahr 1924 mussten sie Gesundheitszertifikate und eine Kaution von 125 Francs vorweisen, die für ihre eventuelle Rückführung anfallen würden. Vgl. Goebel 2015, S. 45.

66 Abdul-Wahab kam 1921 nach Paris und besuchte dort die freien Akademien sowie die *Académie Julian*. Er stellte in den Folgejahren im *Salon d'automne* und im *Salon des Tuileries* aus.

67 Vgl. Schmeisser, Iris, *Transatlantic Crossings Between Paris and New York. Pan-Africanism, Cultural Difference and the Arts in the Interwar Years* (= American Studies, Bd. 133), Heidelberg 2006; Smith, Robert P., *Black Like That: Paulette Nardal and the Négritude Salon*, in: *CLA Journal*, 45, 1, 2001, S. 53–68.

68 Vgl. Schiller, Basch, Blanc-Szanton 1995.

69 Goebel 2015, S. 32.

Ein ähnliches Phänomen lässt sich für viele Künstler\*innen aus Montparnasse feststellen. Joyeux-Prunel hat mit ihrer zweibändigen Studie zu den transnationalen Avantgarden sowie in ihrem Aufsatz „Provincializing Paris“ einen entscheidenden Beitrag zur Analyse transnationaler Netzwerke von Künstler\*innen geleistet und dabei auch Künstler\*innen in Montparnasse untersucht.<sup>70</sup> Die Autorin unterscheidet jedoch nicht zwischen verschiedenen Arten der Mobilität von Künstler\*innen, die aber ausschlaggebend dafür war, wie sich Künstler\*innen entweder in eine lokale Kunstszene eingliederten oder grenzübergreifend agierten. So entsteht ein homogenisiertes Bild von künstlerischer Mobilität und die analytische Chance einer Binnendifferenzierung bleibt ungenutzt. Für die vorliegende Studie ist es ein besonderer Erkenntnisgewinn, dass diejenigen Künstler\*innen aus Montparnasse, die sich später für die Ausstellungen der „École de Paris“ einsetzten, Transmigrant\*innen waren. Ihr künstlerischer Erfolg bemaß sich nicht allein daran, ob sie in Paris erfolgreich waren, sondern sie strebten auch Anerkennung in anderen nationalen oder lokalen Kontexten an. Diese Künstler\*innen bewahrten sich eine fluide Identität, die sie je nach Ausstellungskontext unterschiedlich lokal verankerten. Vor dem Hintergrund der Transnationalität von Netzwerken, in denen sich diese Künstler\*innen bewegten, muss daher ein neuer Blick auf ein Phänomen geworfen werden, das Joyeux-Prunel als „détour par l'étranger“<sup>71</sup> bezeichnet hat. Damit beschreibt die Autorin den Umweg über das Ausland, den Künstler\*innen der Avantgarden, die in Paris gegen das etablierte Kunstsystem rebellierten, häufig genommen haben, um durch Ausstellungen und kritische Anerkennung im Ausland sich als zurückkehrende Künstler\*innen in Frankreich zu etablieren.<sup>72</sup> Auf die Transmigrant\*innen, die diese Arbeit untersucht, ist dieses Schema nicht einfach übertragbar: Einmal in Paris angekommen, war der Umweg über das Ausland häufig eine temporäre Rückkehr in das (ehemalige) Heimatland. Finanziell waren die Künstler\*innen teilweise in zwei Kontexten verankert und ihre Karrieren vollzogen sich in Pendelbewegungen. Eine binäre Unterscheidung zwischen dem Heimatland und dem Ausland, über das der Umweg führte, ist hier nicht aufrecht zu halten.

Eine multiple Verankerung der Künstler\*innen in Montparnasse in mehreren nationalstaatlichen und regionalen Rahmen ist natürlich nur mit Schwierigkeiten als flächendeckendes Phänomen beschreibbar, da sich ihre transregionalen Netzwerke über mehrere Länder und Kontinente erstreckten. Dieses Phänomen kann nur exemplarisch an ausgewählten Künstler\*innen verdeutlicht werden, die auch im Fortgang der vorliegenden Studie noch eine weitere Rolle spielen werden. Die Kontakte des Malers Manuel Ortiz de Zárate illustrieren, inwiefern Netzwerke aus dem Heimatland auch am neuen Wohnort weiter gepflegt wurden. Ortiz de Zárate war in Chile geboren und ließ sich im Jahr 1904 nach Reisen nach Marseille und Rom in Paris nieder. Im Jahr 1923 reiste er nach Santiago de Chile, wo er zusammen mit anderen chilenischen Künstler\*innen als *Grupo Montparnasse* ausstellte. Danach setzte Ortiz de Zárate seine Aktivitäten in Paris fort, hatte dort jedoch ein Netzwerk an Maler\*innen um

70 Joyeux-Prunel, Béatrice, *Les avant-gardes artistiques (1918–1945). Une histoire transnationale* (= Folio histoire, Bd. 263), Paris 2017; Dies., *Les avant-gardes artistiques (1848–1918). Une histoire transnationale* (= Folio histoire, Bd. 249), Paris 2016; Dies. 2015.

71 Dies. 2009, S. 6–8.

72 Ebd.

sich (darunter sein Bruder Julio), die die Ausbildung junger chilenischer Künstler\*innen in Montparnasse im Auftrag des chilenischen Staats unterstützten.<sup>73</sup> Im Fall des brasilianischen Künstlers Rego Monteiro wechselten die Orte seiner ökonomischen Absicherung sowie seiner Ausstellungen noch häufiger. Zwischen 1911 und 1914 lebte der Maler in Paris und ging mit Kriegsausbruch nach Brasilien. Im Jahr 1921 hatte er seine erste große Ausstellung in Rio de Janeiro. Im Jahr 1922 ließ er sich erneut in Paris nieder, stellte aber noch im selben Jahr in São Paulo im Zuge der *Semana de Arte Moderna* aus, während er mit seinem Galeristen Léonce Rosenberg aber eine ökonomische Verankerung in Paris hatte. Anfang der 1930er-Jahre kehrte er wieder nach Brasilien zurück, wo er sich von nun an als Künstler und Publizist etablierte, gestaltete aber im Jahr 1937 die brasilianische Kapelle im Vatikanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung.<sup>74</sup> Diese beiden Beispiele illustrieren die Komplexität der Beziehungen, die Künstler\*innen an verschiedenen Orten unterhielten. An dieser Stelle können nicht alle multilokalen Verankerungen von Künstler\*innen dargestellt werden, die in diesem Buch eine besondere Rolle spielen. Zudem lässt sich für manche Kunstkritiker\*innen eine ähnlich komplexe Biografie feststellen. Diese Fälle werden in den betreffenden Kapiteln ausführlich diskutiert.

### Tourismus

Transmigrant\*innen sind somit auch von Tourist\*innen zu unterscheiden, die primär im Herkunftsland ökonomisch abgesichert sind, aber kurz- oder mittelfristig ihren Alltagskontext wechseln. Frankreich war seit der Weltausstellung des Jahres 1889 das beliebteste Tourismusziel weltweit und empfing jährlich zwei Millionen Reisende.<sup>75</sup> Hinter der Entwicklung dieser prosperierenden Einnahmequelle stand zum einen die französische Kulturpolitik, zum anderen aber auch eine ganze Kulturindustrie, die eine umfangreiche Reiseliteratur produzierte, die „must-sees“ im Land festlegte und Paris zur „ville-miroir“ Frankreichs machte, in der sich die Nation spiegelte.<sup>76</sup> In der Zwischenkriegszeit entstanden unzählige Reiseführer und Prachtbände allein über Paris.<sup>77</sup> Dies ließ auch Montparnasse nicht unberührt. Zwar befanden sich in Montparnasse durch die Nähe zum Bahnhof viele Hotels, diese boten jedoch wenig Komfort und Waschgelegenheiten, was sich um 1920 ändern sollte.<sup>78</sup> Der internationale Tourismus erreichte Montparnasse vor allem in den Jahren nach dem Ersten

73 Vgl. Rojas Jiménez, Albertos, *Chilenos en Paris*, Santiago de Chile 1930; S. 228–243 dieses Buchs.

74 Vgl. Zanini, Walter, *Vicente do Rego Monteiro. Artista e poeta, 1899–1970*, São Paulo 1997.

75 Hierbei handelt es sich um eine Entwicklung, die mit der Weltwirtschaftskrise einbricht. Vgl. Cohen, Évelyne, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres* (= *Histoire de la France*, XIXe–XXe, Bd. 49), Paris 1999, S. 111.

76 Cohen entlehnt den Begriff der „ville-miroir“ einem Artikel von Walter Benjamin („Paris, la ville dans le miroir“) und schreibt diesbezüglich: „Paris se mire littéralement dans les yeux de milliers d'artistes, d'écrivains, de populations en tous genres qui le dépeignent, l'écrivent, le disent.“ ebd.

77 Vgl. hierzu das Kapitel „La ville lumière s'expose aux regards du monde“ in ebd., S. 111–229.

78 Vgl. Crespelle 1976, S. 34–35. Im Jahr 1924 beschreiben Fuss-Amoré und Des Ombiaux die Neubauten des Boulevard de Raspail als besonders attraktiv für amerikanische Besucher\*innen, da man hier vor der „crise de logement“ einfach eine mit einem Badezimmer ausgestattete Unterkunft erhielt. Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924, S. 104.

Weltkrieg. Dies belegen beliebte Reiseführer aus dem In- und Ausland. Im Jahr 1923 hob der Baedeker in seiner Liste der Pariser Cafés Montparnasse noch nicht gesondert hervor und allein das *Closerie des Lilas* wurde als ein Café des Viertels beschrieben, das „von Künstlern besucht“<sup>79</sup> sei. Dies änderte sich aber Mitte des Jahrzehnts. Der US-amerikanische Reiseführer *The Gay City – Being a Guide to the Fun of the Fair in Paris* aus dem Jahr 1925 widmete bereits *La Rotonde*, *Le Dôme*, *Le Sélect*, dem *Dingo* und dem *Jolly Dogs* – nicht spezifisch als Treffpunkt von Künstler\*innen, sondern als Vergnügungsstätten – besondere Aufmerksamkeit.<sup>80</sup> Der Autor Arthur Philips warnte seine Leser\*innenschaft bereits vor falschen „romantics“ über das Viertel und er selbst sei „sorely puzzled“ gewesen „at finding no signs of starving poets, of homeless painters and *decolleté* models.“<sup>81</sup> Gleichzeitig schlug diesem internationalen Tourismus auch Feindschaft entgegen. Der Reiseführer von Phillips wandte sich insbesondere an amerikanische Tourist\*innen, die Paris den Namen „Gay City“ verliehen hatten. Diese Tourist\*innen hatten in Paris durch ihre Unangepasstheit und falschen Erwartungen an die Stadt das Image des „Noisy American“<sup>82</sup> erlangt und der Reiseführer sollte praktische Tipps und ein realistisches Bild der Stadt bieten, um solchen anti-amerikanischen Stimmungen vorzubeugen.

Als einen Höhepunkt des Vergnügungsgeschehens in Montparnasse beschrieb der Maler Roger Wild die Eröffnung des Cafés *La Coupole*, eine „American Bar“, die zahlreiche Besucher\*innen aus dem Ausland anzog und die mit einem schillernden Fest begangen wurde: „A ce moment, la marée des artistes accourus de tous les coins du monde était à son maximum et battait nuit et jour les terrasses des cafés du carrefour Vavin.“<sup>83</sup> Der oben zitierte deutsche Baedeker schien im Jahr 1929 somit überarbeitungsbedürftig. Hermann von Wedderkop widmete in *Das Buch von Paris – Was nicht im Baedeker steht* dem Künstler\*innenviertel und seinen Cafés ein Kapitel.<sup>84</sup> Im Jahr 1931 wurden Montparnasse und sein Café und Vergnügungsleben schließlich fester Bestandteil des neu aufgelegten Baedeker, der *La Rotonde* und *La Coupole* nun unter dem Abschnitt „Nachtrestaurants. Tanzlokale“ nennt und anmerkt: „Seit einigen Jahren hat sich mit der Abwanderung zahlreicher Künstler auch das ursprünglich harmlose Nachtleben von Montmartre nach dem Montparnasse-Viertel gezogen.“<sup>85</sup>

79 Baedeker, Karl (Hg.), *Paris und Umgebung*, 19. Aufl., Leipzig 1923, S. 25.

80 Philipps [1925], S. 120–149.

81 Ebd., S. 123.

82 Ebd., S. vii.

83 Roger Wild im Gespräch mit Jean-Paul Crespelle, Crespelle 1962, S. 32.

84 „[...] was aus Deutschland, Schweden, oder auch England und Nordamerika angereist kommt, orientiert sich zuerst mal im Dôme oder in der Rotonde oder in der Coupole oder im Sélect darüber, was eigentlich los ist und wer so da ist. Früher kam es vor, daß Leute nach Paris kamen und nichts weiter machten, als von morgens bis in die Nacht in einem dieser Montparnasse-Cafés herumzusitzen. Die Welt im allgemeinen ist zwar etwas beweglicher geworden, aber gerade auf dem Montparnasse ist sie immer noch verdammt seßhaft.“ Wedderkop, Hermann von, *Das Buch von Paris* (= Was nicht im Baedeker steht, Bd. 7), München 1929, S. 130.

85 Baedeker, Karl (Hg.), *Paris und Umgebung*, Leipzig 1931, S. 29. Besonderes Augenmerk legt der Baedeker auf die Terrassen der Cafés, die im Winter mit Koksöfen beheizt waren: „Es ist höchst unterhaltend, von dort aus die vorüberflutende Menge zu beobachten.“ ebd., S. 30.

Neben einem reinen Vergnügungstourismus existierte schon länger ein Bildungstourismus zu den Akademien in Montparnasse, aber auch an die Universität im Quartier Latin. Die Übergänge zwischen diesen Bildungstourist\*innen und Transmigrant\*innen waren im Fall der hier thematisierten Künstler\*innen teilweise fließend. Manuel Ortiz de Zárate beispielsweise war zunächst als Bildungstourist in Europa unterwegs, bevor er sich für längere Zeit in Paris niederließ.

Die Bildungsaufenthalte waren häufig gezielt geplant und entweder von privaten Netzwerken, Mäzen\*innen oder von nationalen Kunstförderungsprogrammen unterstützt.<sup>86</sup> Letzteres gilt z. B. für die Künstler\*innen der *Generación del 28*, die Stipendien des chilenischen Staats erhielten, um in Montparnasse zu studieren.<sup>87</sup> Künstler\*innen, die solche Unterstützung hatten, mussten bestimmten Anforderungen und Erwartungshaltungen ihrer Stipendienggeber\*innen gerecht werden. Die Studierenden der *Generación del 28* waren angehalten, jährlich ein Werk in den Besitz des chilenischen Staats zu übergeben.<sup>88</sup> Der Kunstkritiker Salmon berichtet, wie er sich zur Gefälligkeit hinreißen ließ, jungen Künstler\*innen, deren Fortbewilligung eines Stipendiums davon abhing, kurze positive Erwähnungen in einem etablierten Journal zu verfassen.<sup>89</sup> Werke, die Paris zum Gegenstand hatten, oder mit „Paris“ in der Signatur den Entstehungsort anzeigten, waren willkommen geheiβene Resultate der Investition in eine künstlerische Karriere.

Eine Besonderheit dieses Bildungstourismus war, dass er in den Augen der Reisenden nicht nur ins Herz der französischen Kultur führte – er öffnete auch einen Zugang zur Welt, die in Montparnasse im Kleinen repräsentiert war. Hierbei handelt es sich deutlich um einen „imagined cosmopolitanism“. Diese Erfahrung einer „tour du monde“ im Viertel Montparnasse gibt Clément Vautels (1876–1954) Artikel „Six mois de Paris“ für die Tageszeitung *Comœdia* aus dem Jahr 1929 wieder. Vautel berichtet von seiner Begegnung mit der schwedischen Philosophiestudentin Minka Petersen, die ihn mit ihren Freund\*innen und Nachbar\*innen im Mississippi-Hotel in Montparnasse vertraut machte:

86 Eine Vielzahl von Künstler\*innen, bspw. Zadkine, Krémègne und Mané-Katz, wurden von ihren Eltern finanziert, bevor sie ökonomisch Fuß fassten und durch Pariser Kunsthändler\*innen unterstützt wurden. Chagall erhielt vor dem Ersten Weltkrieg von seinem Mäzen Maxim Winaver, einem Abgeordneten in der Douma, 120 Francs pro Monat. Soutine erhielt auf unregelmäßiger Basis eine Zahlung seines Gönners, einem Arzt in Vilno. Marie Wasilieff war Stipendiatin der russischen Zarin. Vgl. Crespelle 1976, S. 70.

87 Vgl. S. 242–243 dieses Buchs.

88 Vgl. Greet 2018, S. 42–43.

89 Salmon schreibt über solche Künstler\*innen: „D'autres me vinrent trouver, si touchants, m'expliquant que dans leur lointain pays, le gouvernement ou la municipalité, le boyard, le hospodar, le roi du cirage ou de la viande salée, le grand mandarin tenant l'emploi de mécène, ne considérait que les élèves de notre École nationale des beaux-arts et les mentions honorables du Salon des artistes français, pour commencer. Si donc, puisqu'ils s'étaient fait héroïquement inscrire, n'écoutant que ces voix à quoi restent sourds gouvernements, municipalités, boyards, hospodars, rois industriels et mandarins, à l'Académie Matisse ou à celle de la Palette dont le jeune Dunoyer de Segonzac fit la gloire, exposant en outre au Salon des indépendants, leur avenir ne dépendait plus que de ma générosité. Qu'est-ce à dire? La moindre mention de leur nom fleuri du moindre compliment dans l'un des grands journaux me passant tant de caprices serait susceptible de leur valoir le renouvellement d'une bourse d'étude bien nécessaire. [...] Que vouliez-vous qu'il fit, le critique influent? Une petite note au passage n'engage pas tellement. [...] J'ai cédé.“ Salmon 2003 [1950], S. 162.

„Il y avait là trois jeunes peintres allemands, deux peintres espagnols, un peintre américain, un sculpteur russe, une musicienne danoise, une étudiante chinoise, et deux journalistes turcs. – Ce sont les locataires de l’hôtel, me dit Minka ... Tous les soirs, nous échangeons des idées. – Rien de mieux. N’êtes-vous pas à Paris pour bénéficier de la culture française? – Nous sommes en plein foyer de cette culture. C’est très commode.

La conversation fut, naturellement, très artistique. Les peintres parlèrent avec enthousiasme de l’"école de Paris". Ah! Picasso! Ah! Picabia! Ah! Pascin! Ah! Chagall! Ah! Kokoschka! Ah! Foujita! Je crus être dans la note en m’exclamant à mon tour: – Ah! Matisse! Mais mon enthousiasme, d’ailleurs, simulé, produisait mauvais effet. Je compris que, dans ce milieu, le Français Matisse passait pour un pompier.

[...] J’ai revu plusieurs fois Minka pendant la dernière semaine de son séjour à Paris. [...] Elle m’a conduit dans des ateliers de peintres japonais, finlandais et uruguayens, dans des cinémas pour l’élite où un public cosmopolite applaudissait des films soviétiques, dans des théâtres d’avant-garde où des artistes pourvus d’un accent bizarre jouaient des pièces traduites du hongrois, du slovène et du japonais. J’ai fréquenté avec elle des restaurants chinois, entendu des conférences en polonais sur Freud, écouté de la musique nègre dans des cabarets russes, – j’ai fait le tour du monde sans m’éloigner jamais du carrefour Raspail.<sup>90</sup>

Vautels Artikel ist eine ironische Auseinandersetzung mit der verengten Perspektive auf Paris, die Reisende und Studierende hatten, die sich während ihres Parisaufenthalts ausschließlich in Montparnasse aufhielten. Er kontrastiert zwei Auffassungen von französischer Kultur, einerseits als Durchkreuzung verschiedener nationaler Kulturen (repräsentiert durch Minka) und andererseits als homogenes Phänomen, dem die französische Abstammung und Staatsbürgerschaft zugrunde liegt (repräsentiert durch den Erzähler). Der Autor mokiert sich über die Ignoranz, mit der diese Tourist\*innen der französischen Kultur begegneten und dabei Matisse als einen „pompier“, einen arrivierten und akademischen Maler, missachteten.<sup>91</sup> Gleichzeitig liefert sein Text ein anschauliches Beispiel für die Vorstellung einer kosmopolitischen Zusammenkunft an bestimmten öffentlichen Orten: Kinos, Restaurants, Theater, Kabarets, Hotels und, vor allem, die Kreuzung Vavin (hier „carrefour Raspail“ genannt). Im Folgenden wird ein weiterer Ort, das Café, als ein Ermöglichungsort für eine solche kosmopolitische Imagination beschrieben.

## Der Erfolg der Cafés in Montparnasse

Montparnasse erlangte ganz besonders durch seine Cafés, die eine internationale Kundschaft besuchte, einen sagenumwobenen Ruf. Der Vergleich der Cafés mit einem Turm zu Babel war in Paris nicht selten und kam bereits in der Vorkriegszeit auf. Der Kunstkritiker Salmon schreibt im Jahr 1914 am Vorabend des Kriegs in seiner „Préhistoire du Montparnasse“: „Mais chaque jour Mont Parnasse changeait de visage. Ses cafés sont autant de tours de Babel.“<sup>92</sup> Salmon ästhetisiert hier Montparnasse als „pittoresque république cosmopolite“<sup>93</sup> und sieht diese als Realisierung einer zeitgenössischen Lebensform, die eine Einheit mit der modernen Kunst

90 Vautel, Clément, *Six mois de Paris*, in: *Comœdia*, 14. 02. 1929.

91 Zum Begriff der „art pompier“ vgl. Harding, James, *Artistes Pompiers. French Academic Art in the 19th Century*, London 1979.

92 Salmon 1914, S.2.

93 Ebd.

eingeht: „Les Cafés du Mont Parnasse sont pareils aux tableaux modernes: presque toujours jolis et d'une ordonnance absurde.“<sup>94</sup> Auch später schreibt Salmon in seinem 1929 erschienenen *Montparnasse – Café, Bars, Dancings*:

„Montparnasse, c'est un carrefour international – et pourtant tellement de Paris! – limité par d'anciens petits bars démocratiques devenus ces établissements éclatants [...]. Les plus huppés taverniers des autres quartiers, et du monde entier, imposeront à leur progéniture un stage sous le champignon écarlate du, Dôme', de la, Coupole', du, Select' et de la, Rotonde'. [...] C'est à Montparnasse, par ses bars et par ses cafés, que l'art, pour la première fois, depuis l'invention funeste de la vie artistique, s'est loyalement rendu à la vie ainsi que nous l'avions promis.“<sup>95</sup>

Das hoch internationalisierte Publikum der Cafés erklärt sich zu einem großen Teil aus der lebenserleichternden Funktion, die diese Orte für Ausländer\*innen hatte. Für Neuankömmlinge in der Stadt waren Cafés als leicht zugängliche öffentliche Räume wichtige Anlaufstellen. Für Personen, die sich für einen kurzen Zeitraum in der Stadt aufhielten und in schlecht ausgestatteten Wohnverhältnissen lebten, boten die Cafés eine Infrastruktur, natürlich vorrangig durch die Versorgung mit Speisen und Getränken, aber entscheidend auch durch das Freizeitvergnügen und den Kontakt mit der Heimat: Viele Cafés boten die internationale Presse zur Lektüre an, das Café *Le Dôme* verfügte über einen Billardtisch, der besonders von amerikanischen und deutschen Kund\*innen genutzt wurde.<sup>96</sup>

Die Cafés als Treffpunkte von Künstler\*innen und Intellektuellen verschiedenster Herkunft sind in den 1920er-Jahren kein neues Phänomen. Die Etablierung von Kaffeehäusern war stark mit der Entwicklung einer bürgerlichen Öffentlichkeit und deren Emanzipation im 18. Jahrhundert verbunden. Das Café stellte, so Jürgen Habermas, eine Parität zwischen Vertreter\*innen der aristokratischen Gesellschaft, bürgerlichen Intellektuellen und zunehmend Gästen aus der Arbeiter\*innenschicht her. Argumente und Positionen zur Kunst und Kultur seien hier frei ausgetauscht und in einem öffentlichen Rahmen vorgetragen worden, der sich von Institutionen wie dem Hof, dem Staat und der Kirche abgrenzte.<sup>97</sup> Auch für die Künstler\*innen im Umkreis von Édouard Manet war schon früher das Café, genauer das Café Guerbois eine Austauschplattform. Die *Groupe Batignolles*, deren Mitglieder später zu den führenden Impressionist\*innen avancierten und unterschiedlichster Herkunft waren, bezeichnet Joyeux-Prunel als kosmopolitisch.<sup>98</sup> Das Kabarett als eine Variante des Cafés war für die Pariser

94 Ebd.

95 Salmon 1929.

96 *Le Dôme* war vor dem Ersten Weltkrieg ein beliebter Treffpunkt bei deutschen Künstler\*innen, Kunstsammler\*innen und Dichter\*innen wie Hans Purrmann, Julius Meier-Graefe, Alfred Flechtheim und Franz Hessel. Auch der Kunstsammler und -händler Wilhelm Uhde war hier ein Stammgast. Im Café *La Rotonde* lagen Zeitungen aus Deutschland, Russland, den Vereinigten Staaten und Schweden aus. Vgl. Crespelle 1976, S. 60.

97 Vgl. Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M. 2001 [1962], § 5. Das Café war zunächst ein männlich dominierter Raum im Gegensatz zu den weiblich dominierten Salons.

98 Inwiefern die Künstler diese Selbstbezeichnung selbst wählten, lässt die Autorin offen. Camille Pissarro war auf den Jungferninseln (damals Dänisch-Westindien) geboren und hatte Venezuela bereist, bevor er sich 1855 in Frankreich niederließ. Alfred Sisley stammte aus einer englischen Familie, Edgar Degas hatte einen italienischen Vater und seine Mutter war Amerikanerin kreolischer Abstammung. Im Café Guerbois verkehrte außerdem der aus Frankfurt stammende Otto Scholderer. Vgl. Joyeux-Prunel 2009, S. 24.

Bohème, die sich in der Zeit nach der Pariser Commune in Montmartre traf, ein wichtiger Anlaufpunkt, zuvorderst das im Jahr 1881 gegründete *Chat Noir*. Im Montparnasse der Zwischenkriegszeit waren Cafés, oder auch die erweiterte Form einer „Café-Brasserie“, Orte des Meinungs austauschs über Kunst, wie Fuss-Amoré und Des Ombiaux, aber auch Warnod mehrfach berichten.<sup>99</sup> Die Cafés der Kreuzung Vavin zeichneten sich weniger durch einzelne Avantgardegruppen aus, die hier ihren festen Treffpunkt hatten, sondern durch die Internationalität ihres Publikums und eines gewissen künstlerischen Eklektizismus. Dennoch waren diese Cafés auch sozial reglementierte Kommunikationsräume, in denen eine Abgrenzung zu anderen sozialen und künstlerischen Gruppen stattfand. Die Künstler\*innen der Cafés in Montparnasse verstanden sich gleichermaßen als Antipoden zur bürgerlichen Schicht sowie zur offiziellen Kunst- und Kulturpolitik der Dritten Republik. Sie begriffen sich im Gegensatz hierzu als unabhängige Künstler\*innen der *art indépendante*, rechneten sich aber explizit keiner Avantgardebewegung zu. Der Kubismus und der Suprematismus dominierten die Diskussionen, vom Dadaismus als einem Phänomen der Rive Droite grenzte man sich allerdings ab.<sup>100</sup> Der Pariser Dada und der Surrealismus folgten einer eigenen Pariser Topografie. Louis Aragon und André Breton wählten nach dem Ersten Weltkrieg das *Café Certâ* in der Passage de l'Opéra nahe der Opéra Garnier als Treffpunkt der Dadaisten, weil sie einen erklärten Hass gegen Montparnasse und Montmartre hegten. Sie brachten damit ihre ikonoklastischen Absichten gegenüber allen etablierten oder sich etablierenden Kunstformen zum Ausdruck.<sup>101</sup> Mitte der 1920er-Jahre waren einige Surrealisten in den Cafés der Kreuzung Vavin präsent, traten dort aber nicht als geschlossene Gruppe auf.<sup>102</sup> Die Wortführer des Surrealismus Breton, Aragon und Philippe Soupault hingegen, wählten sich vor allem Cafés fernab des Geschehens in Montparnasse und Montmartre, die am Fuße dieser beiden Berge von Paris lagen – die Cafés *Le Flore* und *Les Deux Magots* im Viertel Saint-Germain-des-Prés sowie die Cafés *Cayrano* und *Place Blanche* am Übergangsbereich der Viertel Saint-Georges und Montmartre.<sup>103</sup>

Hinsichtlich der Topografie der Pariser Cafés zeichnete sich vor dem Ersten Weltkrieg ein Wandel ab. Im 19. Jahrhundert war das öffentliche Leben der Grands Boulevards eng an die Cafés geknüpft, die häufig an den Straßenachsen lagen, die auf die Pläne Haussmanns

99 Vgl. Warnod 1925, S. 187–215; Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924, S. 102–105.

100 Vgl. Crespelle 1976, S. 123.

101 Eine Ausnahme in Montparnasse, jedoch jenseits der Kreuzung Vavin, bildete das *Closerie des Lilas*, in dem es zur Spaltung der Pariser Dadaisten kam und sich ein Zirkel um Tristan Tzara traf, der mit Breton gebrochen hatte. Im Jahr 1922 organisierte Tzara hier den Widerstand gegen Bretons Pläne für den „Congrès de Paris“. Vgl. Lemaire, Gérard-Georges, When Objective Chance Takes over Cafés, in: Leona Rittner, W. Scott Haine u. Jeffrey H. Jackson (Hrsg.), *The Thinking Space. The Café as a Cultural Institution in Paris, Italy and Vienna*, Farnham 2013, S. 101–112.

102 Die Surrealisten traten in Montparnasse vor allem durch skandalträchtige Störungen kultureller Veranstaltungen in Erscheinung, so beim Bankett zu Ehren des Dichters Saint-Pol-Roux, das im Jahr 1925 durch den *Mercure de France* im *Closerie des Lilas* organisiert wurde. Breton, Aragon und Max Ernst gerieten mit anderen Gästen über die immer noch anhaltende Feindschaft zwischen den Kriegsparteien Deutschland und Frankreich in einen Streit, bei dem es zum Tumulten kam und die Surrealisten durch antipatriotische Parolen gegen Deutschland und Frankreich für einen Aufruhr sorgten, der im Anschluss breit in der Presse diskutiert wurde. Vgl. ebd.; Crespelle 1976, S. 146–149.

103 Vgl. Lemaire 2013; Ders., *Paris surréaliste*, Paris 1991.

zurückgehen. Für das 19. Jahrhundert beschreiben die Journalisten und Kunstkritiker Fuss-Amoré und Des Ombiaux die Cafés wie das *Napolitain*, das *Café Anglais*, das *Madrid*, das *Grand Café*, die *Brasserie des Martyrs* auf der Rive Droite als wichtige Treffpunkte für die literarische und intellektuelle Szene.<sup>104</sup> Im Jahr 1924 beobachten sie jedoch eine Verlagerung der zentralen Cafés von den Boulevards nach Montparnasse:

„Le Boulevard n'est plus le Boulevard. C'est maintenant un endroit assez comparable à la Cité de Londres, où l'on ne rencontre plus guère que des gens d'affaires et des étrangers insuffisamment encore familiarisés avec les mœurs nouvelles de Paris. [...] aujourd'hui c'est Montparnasse qui a définitivement remplacé le Boulevard et qui règne sans conteste [...]“<sup>105</sup>

Hiermit ist eine zentrale Funktion der Cafés in Montparnasse angesprochen, die auch im Beitrag von Jean-Louis Vadoyer für das Künstler\*innenbuch *Tableaux de Paris* deutlich wird. Das Café erscheint hier nicht nur ein als ein Durchgangsort, sondern als besonderer öffentlicher Ort, der eine heterogene Gemeinschaft ermöglicht. Seine Verweilqualitäten erlaube es Fremden in der Stadt Fuß zu fassen:

„Contrairement aux terrasses des Boulevards, qui sont peuplées des étrangers temporaires (lesquels s'assoient ici une fois, deux fois et n'y reviennent plus), les étrangers de la Rotonde et du Dôme sont des habitués; les indigènes d'adoption d'un îlot spécial, petit ville dans la grande, et où qui n'est peintre, sculpteur, vit toutefois de la peinture, de la sculpture.“<sup>106</sup>

Montparnasse galt als Stadt innerhalb der Stadt und eine Insel der Künstler\*innen, deren Bewohner\*innen, einerlei ob Ausländer\*in oder nicht, durch ihre Verbundenheit zum sozialen Milieu der Cafékundschaft und des Künstler\*innenviertels an diesem Ort als „habitués“, als Stammgäste, verwurzelt waren.

Die Cafés in Montparnasse verdanken ihren Erfolg dem wachsenden Publikum der drei ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, vor allem Studierenden und ausländischen Künstler\*innen. Der Bildhauer Ossip Zadkine, der in der Nr. 115, Rue de Vaugirard unweit von der Kreuzung Vavin lebte, erinnert sich in seiner Autobiografie an diese Bistros und Cafés vor dem Ersten Weltkrieg:

„Pour manger je me rendais dans les bistrots du boulevard du Montparnasse, à proximité de la gare. De ces bistrots, tout naturellement, on remontait le boulevard jusqu'à son croisement avec le boulevard Raspail. Les petits cafés, le soir, se remplissaient d'un petit monde de jeunes. C'était vrai. Les garçons avaient leurs maîtresses. On faisait connaissance sans façon. Je découvrais que la plupart de ces jeunes étaient des peintres ou des sculpteurs, qui vivaient dans le quartier. J'appris avec plaisir que, parmi eux, il y avait beaucoup d'artistes anglais et américains. D'ailleurs, le quartier était dit: quartier anglais. Le café du Dôme était fréquenté surtout par les artistes allemands presque tous joueurs acharnés de billard. Somme toute, nous vivions une petite vie de ville de province. Tout le monde finissait par se connaître dans ces cafés de Montparnasse. L'on se retrouvait aux Salons, car tout ce petit monde particulier exposait au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.“<sup>107</sup>

104 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 01. 11. 1924, S. 681–684.

105 Ebd., S. 684. Auch Salmon beschreibt das intellektuelle Leben des *Closerie des Lilas* in Montparnasse in der Nachfolge der literarischen Cafés, die mit der Schließung der *Brasserie des Martyrs* untergegangen seien. Salmon 1914.

106 Vadoyer, Jean-Louis, Les terrasses des cafés, in: Cocteau, Jean et. al. (Hrsg.), *Tableaux de Paris*, Paris 1927, S. 219–236, S. 231.

107 Zadkine 1968, S. 67–68.



Abb. 4 | Oscar Fabrès, *Das Café Le Dôme*, Illustration zu André Salmons *Montparnasse – cafés, bars, dancings*, Paris, 1929

Während zahlreiche ausländische Künstler\*innen mit dem Ersten Weltkrieg in ihre Heimatländer zurückkehrten oder an der Front dienten, erlebte die Cafészene Anfang der 1920er-Jahre einen neuerlichen Auftrieb. Oscar Fabrès' Illustration zu Salmons im Jahr 1929 erschienen Monografie *Montparnasse – cafés, bars, dancings* zeigt für das Café *Le Dôme* eine überbordende Menge an Bistrotischen und Kundschaft, die den Gehsteig an der Kreuzung Vavin komplett füllt (Abb. 4). *La Rotonde* prosperierte so sehr, dass es seine Räumlichkeiten ausweiten und das angrenzende *Café du Parnasse* sowie das *Café Le Petit Napolitain* aufkaufen konnte. Es verfügte nun in seinem Obergeschoss über eine Tanzfläche, auf der ab 21 Uhr eine Jazz-Band spielte.<sup>108</sup> Dieser Vergnügungscharakter etablierte sich auch in anderen Cafés. Im Jahr 1927 eröffnete das *Café La Coupole* als erstes „café-brasserie-dancing“, das neben einem regulären Café- und Bistrobetrieb über eine Tanzfläche im Keller und eine Pétanque-Bahn auf dem Dach verfügte.<sup>109</sup> Die Gentrifizierung des Viertels und der Cafés wurde von Künstler\*innen und Dichter\*innen zunehmend skeptisch gesehen, die wie etwa die Gruppe *Les*

108 Vgl. Philipps [1925], S. 130.

109 Vgl. Andral u. a. 2000, S. 376; Klüver, Martin 1985, S. 71–72. Der Maler Roger Wild erinnert sich in einem Gespräch mit Jean-Paul Crespelle an einen Bouleplatz, der auf dem Dach von *La Coupole* eingerichtet war,

*uns et les autres* ihren Treffpunkt im *Petit Napolitain* verloren und gegen die Übernahme durch *La Rotonde* protestierten.<sup>110</sup> Der Kunstkritiker Salmon beklagt sich über die Amerikanisierung des Viertels, da sie den Lebens- und Arbeitsraum von Künstler\*innen zerstöre und schreibt: „Ouvrez une boîte de nuit, vous fermez un atelier d'artiste et dix poètes s'enfuient; c'est hélas! Beaucoup moins contestable.“<sup>111</sup> Die Cafés in Montparnasse hatten sich Mitte der 1920er-Jahre von einem Treffpunkt für internationale Künstler\*innen zu einer Tourismusattraktion entwickelt. Der bereits zitierte amerikanische Reiseführer *The Gay City* beschrieb unter dem Abschnitt „Quartier Latin“ (der Name wird hier synonym für das Viertel Montparnasse verwendet) die Künstler\*innen und „habituéés“ des *Dôme* als kosmopolitisches Spektakel, dessen Beobachtung gekonnt sein musste:

„In the winter-time, when the weather drives everyone inside, it is like the tower of Babel, and even in the summer months, when the *trottoir* seats are full, you sit amidst a confused hum of wagging tongues that is exceptional even in Cosmopolitan Paris. A mistake that most visitors make is to sit here all the evening, so that they get little chance of observing the medley crowd that moves in and out of the different rooms all the night. What you should do is to return here from other odd corners of the Montparnasse area at intervals, trying a different seat each time and occasionally the bar, which is not exactly high-class, but generally interesting.“<sup>112</sup>

Die frühere Klientel verlor nun ihre aktive Rolle als Gestalter\*innen der Cafés und wurde vielmehr zum Schauobjekt eines unterhaltsamen kosmopolitischen Theaters, von dem die Cafébetreiber\*innen und Hotelinhaber\*innen profitierten. Eine solche Beobachtung der kosmopolitischen Szenarios war nur möglich, wenn die Zuschauer\*innen nationale Verschiedenheiten wahrnahmen und zuwies. Personen unterschiedlicher Herkunft waren in den Cafés nicht nur durch ihre Sprache zu unterscheiden. Auch ihre Kleidung, der Geschmack und das Sozialverhalten und damit die zentralen Faktoren, die der Soziologe Pierre Bourdieu als Habitus beschreibt, markierten sie deutlich als Ausländer\*innen.<sup>113</sup> Durch die Heterogenität der unterschiedlichen Verhaltens- und Kleidungsformen war schließlich die Wahrnehmung einer

und auch Fotografien in diesem Café zeugen heutzutage noch von der Vergnügungsmöglichkeit. Vgl. Crespelle 1962, S. 34.

110 Vgl. Salmon 2003 [1950], S. 151. Im *Petit Napolitain* tagte die Gruppe *Les uns et les autres*, ein Zusammenschluss, der 1921 von F.-A. Cazals gegründet worden war, sich zunächst in der Rue Corneille versammelte, dann seinen Sitz in das Kabarett *Caméléon* verlagerte und sich ab 1922 immer samstags im *Petit Napolitain* traf. Vgl. o. A., *Échos*, in: *Montparnasse*, 18, 1922, S. 7. Im *Petit Napolitain* stellten auch regelmäßig Künstler\*innen unter dem Titel „La boîte à couleurs“ aus. Vgl. o. A., *La boîte à couleurs*, in: *Montparnasse*, 6, 1921, S. 7.

111 Salmon 2003 [1950], S. 10. Ähnlich heutiger negativer Bewertungen von Gentrifizierungsphänomenen empfand Carco die Überpräsenz von Tourist\*innen aus dem Ausland als störend und sah sie als Epiphänomen der Entwicklung des Viertels zum führenden Schauplatz der modernen Kunst und Literatur. Carco fürchtete damit eine Umwandlung, die bereits zuvor in Montmartre stattgefunden hatte, und beschwor damit ein Szenario herbei, das bereits Apollinaire im Jahr 1913 im *Mercure de France* entworfen hatte: „L'agence Cook y amènera ses caravanes.“, zit. n. Crespelle 1976, S. 40.

112 Philipps [1925], S. 127–128. Philipps nennt für *Le Dôme* die Künstlerin Nina Hamnett und den Maler Samuel Granowsky als „*Dôme habitués*“, die man bei einem Besuch dort erwarten könne.

113 Zum Konzept des Habitus bei Bourdieu vgl. Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement* (= *Le sens commun*, Bd. 58), Paris 1979, Kap. 3.

Vermischung möglich. Der Maler Maurice de Vlaminck beschrieb das Caféleben in seinen Erinnerungen in diesem Sinn:

„Un spectacle étrange, bizarre, se dégageait de cet échantillonnage d'humanité qui représentait, à peu d'exceptions près, toutes les races du globe. Chacun de ces personnages semblait avoir été choisi spécialement comme un phénomène unique de son pays. Les uns rasés, les autres barbus, d'autres encore, les yeux ornés de grosses lunettes noires, cheveux longs ou crânes luisants ... La coupe, la couleur, la forme des vêtements complétaient l'étrangeté de ce tableau qui tenait du music-hall et d'un film de Charlot [Charlie Chaplin, Anm. d. A.]. Quel cocktail!“<sup>114</sup>

Darüber hinaus gehörte eine gemeinsame Konsumkultur zum geteilten Habitus der Montparnasse-Klientel. Der Kaffee als Getränk, besonders in Form des Café-Crème war dort das Trendgetränk der Zwischenkriegszeit. Im Gegensatz zum Absinth, der mit der mittlerweile als verstaubt wahrgenommenen Kabarett- und Barkultur von Montmartre assoziiert war, regierte der Café-Crème die Kaffeehäuser von Montparnasse nach dem Ersten Weltkrieg. „Je constate, que le café-crème, est roi, chez nous. [...]“, kommt ein anonymer Bistrotinhaber in der Tageszeitung *Le Peuple* im Jahr 1922 zu Wort, der sich über den sinkenden Alkoholkonsum verwundert. „Aujourd'hui, qu'est-ce qui marche? Les eaux minérales, les tisanes, les chocolats, les bouillons froids ou chauds, en bouteille, et surtout les cafés crèmes. Sur dix clients, je vous fait le pari qu'il y en a six qui demandent un café-crème.“<sup>115</sup> Als Café-Crème bezeichnete man einen Kaffee, der vorzugsweise mit Sahne serviert wurde, welche jedoch häufig auch durch Milch ersetzt wurde, weshalb sich hinter vielen Café-Crème streng genommen ein „Café au Lait“ verbarg.<sup>116</sup> Serviert wurde der Café-Crème nicht in Tassen, sondern in großen Aperitifgläsern, was weiter seine Konkurrenz zu alkoholischen Getränken unterstrich.<sup>117</sup> Der Café-Crème spielt als Getränk der künstlerischen Bohème in den frühen Historisierungen von Montparnasse eine Rolle. Warnod beschrieb ihn als Getränk, das den verarmten Künstler\*innen in Montparnasse ein günstiges Aufenthaltsrecht in den Cafés der Kreuzung verschaffte und auch unter der gnädigen Beigabe von kostenfreien Croissants durch den Inhaber von *La Rotonde*, Libion, den Hunger stillte.<sup>118</sup> Auch in der Wochenzeitung *Le Populaire* nannte Augustin Suisse den Café-Crème ein „aliment du pauvre“<sup>119</sup> und plädierte für die Errichtung eines Denkmals für den Café-Crème (Abb. 5) im Namen der Hungersterbenden. Der Café-Crème war allerdings im Jahr 1923 vergleichbar teuer wie Bier und er wurde häufig zum Cognac konsumiert.<sup>120</sup> Mit ihm griff man den Habitus

114 Maurice de Vlaminck in „Tournant dangereux“ zit. n. Crespelle 1962, S. 33.

115 Whisky, Qu'est-ce qu'on prend?, in: *Le Peuple*, 683, 16. 11. 1922.

116 Vgl. Baedeker 1923, S. 24. Paul Farez warnte im *Journal des débats* vor den gesundheitlichen Schäden des Café-Crème mit Sahne, wohingegen ein solcher mit Milch zubereitet verträglicher sei. Vgl. Farez, Paul, Le délice du matin, in: *Journal des débats*, 18. 03. 1934.

117 Vgl. Crespelle 1976, S. 123.

118 Vgl. Fuss-Amoré, Des Ombiaux 01. 11. 1924, S. 692.

119 Suisse, Augustin, Deux jours dans Paris avec cent sous. Mon premier repas: au comptoir, un café-crème et deux croissants, in: *Le Populaire*, 19. 05. 1930.

120 Der Reiseführer *Baedeker* gibt für dieses Jahr einen Preis von 60 Centimes bis 2 Francs für einen Café-Crème, von 60 Centimes bis 1 Franc für ein kleines Glas Bier und 1,25 bis 2 Francs für ein großes Glas Bier an. Nicht selten wurde mit dem Café eine Flasche Cognac serviert, deren Füllstand markiert war, sodass die getrunkene Differenz beim Bezahlen des Cafés ermittelt und berechnet wurde. Baedeker 1923, S. 24.



Abb. 5 | *Denkmal für den Café-Crème*, Illustration zu Augustin Suisse, *Deux jours dans Paris avec cent sous*, in: *Le Populaire*, 19.05. 1930

mittelloser Künstler\*innen der kosmopolitischen Bohème der Vorkriegszeit auf, weshalb er auch zum Lieblingsgetränk wohlhabender Besucher\*innen oder auch „habitués“ der Cafés wurde. Gleichzeitig war der Café-Crème ein zutiefst modernes Getränk. Seine Produktion und Zubereitung stand eng mit dem modernen Transportwesen, der Entwicklung der Dampfmaschine und des Bahnwesens im 19. Jahrhundert und dem sich globalisierenden Handel in Verbindung.<sup>121</sup> War Kaffee zwar auch ein französisches Kolonialprodukt, dominierte doch die brasilianische Kaffeeproduktion ab 1900 den Weltmarkt und deckte die besonders nach dem Ersten Weltkrieg in Frankreich steigende Nachfrage.<sup>122</sup>

Darüber hinaus waren die Cafés von Montparnasse Orte, in denen ein neues Weiblichkeitsmodell in Erscheinung trat. Waren Cafés im 19. Jahrhundert noch eine hauptsächlich männliche Sphäre, vollzog sich vor dem Ersten Weltkrieg ein Wandel.<sup>123</sup> Warnod schreibt:

121 Die Zubereitung des Espresso wurde durch eine Technologie ermöglicht, die mit der Entwicklung der Dampfmaschine in Verbindung steht. Der Begriff „café expresso“ wurde zunächst verwendet, um einen mit Dampfdruck zubereiteten Café zu bestellen, erfuhr aber bald eine Begriffsverschiebung, als der Begriff Expresszug sich etablierte. Die Assoziierung des Zugverkehrs mit der Kafézubereitung zeigt auch die Anfertigung kleiner Kaffeemaschinen in Form von Dampflokomotiven. Vgl. Cordez, Philippe, *Object Studies in Art History*, in: Cordez, Philippe u. a. (Hrsg.), *Object Fantasies*, Berlin/Boston 2018, S. 19–30; Schnapp, Jeffrey T., *The Romance of Caffeine and Aluminum*, in: *Critical Inquiry*, 28, 1, 2001, S. 244–269.

122 Brasilien produzierte im Jahr 1925 ca. zwei Drittel des weltweit gehandelten Kaffees. Auch die Kaffeeproduktion in den französischen Kolonien (Madagaskar, Neu-Kaledonien, Indochina, Guadeloupe, Elfenbeinküste, Französisch-Äquatorialafrika, La Réunion, Martinique, Guinea, Guyana, Dahomey) war bedeutend geringer, hat sich aber zwischen 1903 und 1925 mehr als verdoppelt. Der Kaffeekonsum in Frankreich stieg zwischen 1881 und 1925 von 1.100.000 60 kg-Säcken pro Jahr auf 2.800.000 an. Vgl. Fauchère, Aimé, *Le Café. Production. Préparation. Commerce*, Paris 1927, S. 1–6.

123 Zur männlich dominierten Tradition der Kaffeehäuser zum Zeitpunkt ihrer Entstehung im Gegensatz zu den weiblichen Salons vgl. Habermas 2001 [1962], S. 93.

„Il y a des personnages féminins qu'on ne rencontre qu'à Montparnasse, elles ont par leur allure, leur maquillage, leur coup de cheveux, leur manière de s'habiller, un caractère très particulier. Leur vie privée n'appartient qu'à elles, et ne regarde personne. [...] Les premières se sont montrées vers 1912 alors qu'étaient à la mode dans la première Rotonde la coco, l'éther, les jeux de Lesbos et le cubisme. Elles portaient déjà les cheveux ras, des jupes très courtes, déjà elles se donnaient des allures des jeunes garçons.“<sup>124</sup>

Gemeint ist hier ein neues Frauenideal, die *garçonne*, ein androgynes Frauenbild, das in den 1920er-Jahren die Modewelt eroberte, insbesondere in der Mitte des Jahrzehnts kontrovers diskutiert wurde und das Kees van Dongen in seinem Gemälde *Cornelia (Montparnasse blues)* dargestellt hat.<sup>125</sup> Nina Goldt hat jüngst umfassend untersucht, wie dieses neue Frauenbild zum Gegenstand von Künstler\*innen wurde, die man der „École de Paris“ zurechnet.<sup>126</sup> Die knielangen Röcke, die teils tiefen Ausschnitte und die Kurzhaarschnitte „à la Jeanne d'Arc“ der *femme nouvelle* standen für die neue Unabhängigkeit der Frauen, die sich in der Öffentlichkeit, besonders der Café- und Barkultur im Tag- und Nachtleben selbstbewusst freizügig, sexuell selbstbestimmt, rauchend und Alkohol trinkend bewegen konnten und einen kulturellen Emanzipationsprozess verkörperten.<sup>127</sup> Die neue Konsumkultur der Cafés war auf neue Weise geschlechtlich kodiert: Die zunehmend in Cafés stattfindenden internationalen Kunstausstellungen und das Angebot verschiedener internationaler Konsumgüter wurden nicht nur mit dem Nebeneinander und der Durchkreuzung von verschiedenen Kulturen assoziiert, sondern auch mit dem Auftreten von Frauen als Konsumentinnen und Rezipientinnen dieser globalisierten Kultur. Bereits zitierter Vautel erinnert sich, wie er Minka in einer Brasserie in Montparnasse traf: „Elle buvait du kummel en fumant des cigarettes américaines, tandis que deux minstrels, probablement tchécoslovaques, jouaient sur leurs mandolines napolitaines des airs hawaïens. Nous étions à peu près seuls dans cette salle ornée de peintures cubistes et fétiches congolais.“<sup>128</sup>

Auch wenn Warnod auf den grassierenden Drogenkonsum in den Cafés von Montparnasse hinweist und er in seinem Buch die „femmes peintres“ nicht auf Augenhöhe mit ihren männlichen Kollegen bewertet, beschreibt er die *garçonnes* nicht als lasterhafte Wesen. Vielmehr sind sie in seinen Augen eigenständige Künstler\*innen, die an den künstlerischen

124 Warnod 1925, S. 166.

125 Kees van Dongen, *Cornelia (Montparnasse blues)*, 1925, Öl auf Lwd., 100 × 80 cm, Privatsammlung. Der Neologismus „garçonne“ findet sich zuerst bei Joris-Karl Huysmans Romanen *À rebours* (1884) und *La-bàs* (1891), wurde besonders durch Victor Marguerittes Roman *La Garçonne* (1922) verbreitet und fand Eingang in vielzählige Medien der Zeit. Die *garçonne* galt zugleich als „Symbol der weiblichen Emanzipation und der sexuellen Befreiung, Vorreiterin des Feminismus und der pazifistischen Gesellschaft und schließlich Patin der lesbischen Frau.“ Drost, Julia, *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur* (= Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung), Göttingen 2003, S. 7.

126 Vgl. Goldt 2022.

127 Modeschöpferinnen wie Coco Chanel schufen vereinfachte, lässige Schnitte, die diesem neuen Lebenswandel entsprechen sollten und sich bis ca. 1927 hielten. Dieser Trend wird unterschiedlich datiert. Vgl. Drost 2003, S. 233; Deslandres, Yvonne u. Florence Müller, *Histoire de la mode au XXe siècle*, Paris 1986, S. 120–122; Boucher, François, Boucher, François, *Histoire du costume en Occident. De l'antiquité à nos jours* (= In-quarto Flammarion), Paris 1983, S. 412.

128 Vautel 14. 02. 1929.



Abb. 6 | Marie Vassilieff,  
*Café de la Rotonde*, 1921,  
Öl auf Lwd., 80 × 64 cm,  
Privatbesitz

Diskussionen in den Cafés partizipieren.<sup>129</sup> Ein solches selbstständiges Rollenbild transportiert Marie Vassilieffs (1884–1957) *Café de la Rotonde* (Abb. 6). Das Gemälde zeigt eine unbegleitete Frau, die *La Rotonde* besucht, sich einen Kaffee servieren lässt und ihr Kind auf dem Schoß hält. Das Kind versucht, die Aufmerksamkeit der Mutter zu gewinnen, deren Blick sich auf die Straße richtet. *La Rotonde* wird hier zur Kulisse einer Darstellung, die die Intimität der Mutter-Kind-Beziehung ins Bild setzt, sie gleichzeitig aber auch im öffentlichen Leben verortet. Für die Künstlerin Vassilieff war *La Rotonde* ein bedeutungsvoller Ort, da sie dort den Vater ihres Sohns Pierre kennenlernte, den sie ab 1918 jedoch allein aufzog. Das Café besuchte sie regelmäßig und stellte dort im Jahr 1922 ihre Werke aus (vgl. Kat.-Nr. 6, 7 u. 13).<sup>130</sup> Das von Vassilieff dargestellte Frauen- und Mutterbild, das zunächst im umgrenzten Künstler\*innen-

129 Warnod widmet den „femmes peintres“ ein eigenständiges Kapitel und sondert die „art féminine“ somit von seinen sonstigen Ausführungen über die „École de Paris“ ab. Zudem enthält seine Schilderung eine Abwertung, wenn er schreibt, dass in vielen Fällen die Frauen in Montparnasse von der Freiheit und der Möglichkeit zu malen überwältigt würden, ihre Werke aber häufig nicht von hoher Qualität seien (wenngleich er auch partikuläre Talente wie u. a. Émilie Charmy, Jacqueline Marval, Valentine Prax, Chériane (Anne Chérie Charles), Louise Hervieu, Nina Hamnet, Mela Muter, Alice Halicka anerkennt). Warnod 1925, S. 167–168, 226–230.

130 Der Vater Pierres war ein französischer Offizier aus Marokko, der seinen Sohn nie anerkannte und kurz nach dessen Geburt abgezogen wurde. „Café La Rotonde“ entstand als Pierre drei Jahre alt war und wurde im *Salon d'automne* ausgestellt. Vgl. Vassilieff, Marie, *Vassilieff. Tapuscrit de Marie Vassilieff introduit et annoté*

milieu in Montparnasse in Erscheinung trat, sich aber über Mode und Literatur verbreitete, stand in starkem Kontrast und Konflikt zu etablierten Rollenbildern der Zwischenkriegszeit. Der Lebens- und Modestil der *garçonne* wurde heftig kritisiert und seine Trägerinnen im höchsten Maß gleichzeitig als Bedrohung und Bedrohte gesehen: Er stand in katholischen Kreisen für lasterhafte und unkeusche Ausschweifungen, während er zugleich mit der politischen Sorge belastet wurde, er könne das Mutterschaftsideal der Dritten Republik in eine Krise („*crise de la maternité*“) führen.<sup>131</sup>

All diese Faktoren, die Internationalität des Klientels der Cafés, der Habitus und die Konsumkultur trugen dazu bei, dass die Kreuzung Vavin zunehmend als Schauplatz des Kosmopolitismus gesehen wurde. Diese kosmopolitische Imagination beinhaltete den Glauben daran, hier seien Repräsentant\*innen aller Länder und Erdteile vertreten. Sie blendete allerdings verschiedene Exklusionsprozesse aus. Künstler\*innen und andere Akteur\*innen der Kunstszene in Montparnasse konnten aus verschiedenen Gründen ausgeschlossen werden. Auf diese Tatsache einer multipel verursachten Exklusion hat in den letzten Jahrzehnten verstärkt die intersektionale Theorie hingewiesen und sie analysiert.<sup>132</sup> Wenn Zeitgenoss\*innen die Kreuzung als Metapher für Begegnung verwendeten, so kann vor diesem Hintergrund verständlich werden, dass später in der intersektionalen Theorie das Bild der Kreuzung auch die destruktiven Formen der Begegnung illustriert, wie beispielsweise bei Kimberlé Crenshaw.<sup>133</sup> Die kosmopolitische Imagination der Kreuzung Vavin und ihrer Cafés als Treff- und Kreuzungspunkt der Welt basierte auf mannigfaltigen Ausschlüssen und sich überlagernden Diskriminierungsformen, sei es nationalistischer, rassistischer und sexistischer Art, die gleichursprünglich das künstlerische Setting von Montparnasse formatierten. Dies betrifft zum einen die bereits angesprochenen Ausschlüsse ökonomischer Natur, denn nicht alle konnten sich eine Reise oder einen Aufenthalt in Paris leisten. Es ist zudem auffällig, dass die Cafés von Montparnasse, bis auf wenige Ausnahmen, Orte waren, an denen kaum Personen aus den französischen Kolonien verkehrten. Dies hatte zum einen mit den bereits erwähnten restriktiven Einwanderungsbedingungen zu tun, zum anderen auch mit den Sozialisierungsformen kolonialer Bürger\*innen in Paris. Zwar gab es mehrere „*Bal nègre*“ an

par Anne Egger (= *Hors les cadres*), Paris 2018, S. 64–68; Raev, Ada, *Marija Vasil'eva. Cuzaja svoja*, Moskau 2015, S. 71–89.

131 Vgl. Drost 2003, S. 249–253. Insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg förderte der französische Staat ein neues Mutterschaftsbild, das zur Erhöhung der Geburtenrate führen und dem Bevölkerungsschwund entgegenwirken sollte.

132 Zum Überblick vgl. Winker, Gabriele u. Nina Degele, *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten* (= Sozialtheorie Intro), 2. Aufl., Bielefeld 2010.

133 „Consider an analogy to traffic in an intersection, coming and going in all four directions. Discrimination, like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number of directions and, sometimes, from all of them. Similarly, if a Black woman is harmed because she is in the intersection, her injury could result from sex discrimination or race discrimination.“ Crenshaw, Kimberlé, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine*, in: *The University of Chicago Legal Forum*, 139, 1989, S. 139–167, S. 149. Zu einer aktuellen Auseinandersetzung und Neubefragung der Differenzen zwischen Diskriminierungsformen vgl. Kerner, Ina, *Alles intersektional? Zum Verhältnis von Rassismus und Sexismus*, in: *Feministische Studien*, 1, 2009, 36–50.

den Rändern von Montparnasse, Tanzlokale mit Jazz-Bands, die vor allem durch Menschen aus den französischen Kolonien in Afrika, Martinique und den Antillen frequentiert wurden, doch wurden diese zunehmend auch von weißen Künstler\*innen aus Montparnasse besucht, insbesondere durch die Surrealisten.<sup>134</sup> Ihre steigende Popularität führte dazu, dass diese Orte dasselbe Schicksal ereilte wie die Cafés der Kreuzung Vavin und sie ihren ursprünglichen Charakter verloren.<sup>135</sup> Ungeachtet der „négrophilie“<sup>136</sup>, die sich in Paris mit der Verbreitung der Jazz-Musik in Montparnasse, auch in *La Rotonde* und *La Coupole*, und insbesondere mit der Popularität der „Revue nègre“ der afroamerikanischen Tänzerin Josephine Baker ab der Mitte der 1920er-Jahre einstellte, waren People of Color in Montparnasse auch rassistischen Diskriminierungen ausgesetzt, die von Tourist\*innen ausgingen.<sup>137</sup> Dies betraf zum Beispiel afroamerikanische Künstler\*innen, die in der Zwischenkriegszeit nach Paris kamen. Archibald Motley, der sich während seines einjährigen Stipendiums der amerikanischen *Harmon Foundation* in Montmartre niedergelassen hatte, berichtete über seinen Ausflug nach Montparnasse und die Begegnung mit zwei Amerikanern:

„Just as we passed them, we were about ten feet away, one of them said, ‚Hey, you goddamned black nigger! Oh, my blood just boiled. In France, too. Here I wouldn’t have paid much attention to it. But in France – you know, they had the idea that they could go over to Paris and carry all that shit over there [...]‘<sup>138</sup>

Motley malte in seiner Pariser Zeit *Blues* (Abb. 7), das bewusst einen Kontrapunkt zu den Cafés in Montparnasse mit seinem weißen amerikanischen Publikum setzte. Zu sehen ist ein Tanzlokal, das *Petit Café*, das sich weit entfernt des Viertels in der Nähe des Bois de Boulogne befand. In einem Interview führte der Künstler aus, dass das Gemälde fälschlicherweise als „interracial dance“<sup>139</sup>, d. h. als Tanz weißer und schwarzer Amerikaner\*innen, gedeutet worden sei. Dem hielt er entgegen, dass er bewusst ein Gegenbild entworfen habe, für das ihm das Café am westlichen Stadtrand eine Vorlage geboten habe, da es hauptsächlich von französischen Staatsbürger\*innen und Personen aus den Kolonien besucht worden sei:

„So I used to go there with my sketchbook, I’d sit there and order a beer or wine and make sketches of various people in the place. I finally composed a final sketch in my studio for the painting that I have. I went to work on it and it turned out very successfully. The idea is that there are no Americans in that painting black or white. They are all either French, some of the dark ones are Senegalese from Senegal, some of the lighter ones come from Martinique or North Africa. But there are no white Americans. And they think that the black people there are Americans, but they’re [not]“<sup>140</sup>

134 Diese Tanzlokale lagen am Rand von Montparnasse. Einer dieser „Bal nègre“ befand sich in der Nr. 33 der Rue Blomet, ein anderer auf dem Boulevard Blanqui. Vgl. Andral u. a. 2000, S. 372; Blanchard, Pascal, Éric Deroo u. Gilles Manceron, *Le Paris noir*, Paris 2001, S. 89.

135 Vgl. Andral u. a. 2000, S. 372.

136 Blanchard, Deroo, Manceron 2001, S. 78.

137 Für den Erfolg des Jazz und der „Revue nègre“ in Paris vgl. Blake, Jody, *Le Tumulte Noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900–1930*, University Park, Pa. 2003; Blanchard, Deroo, Manceron 2001, S. 78.

138 AAA, Oral History Interview with Archibald Motley, 23. 01. 1978–01. 03. 1979.

139 Ebd.

140 Ebd.

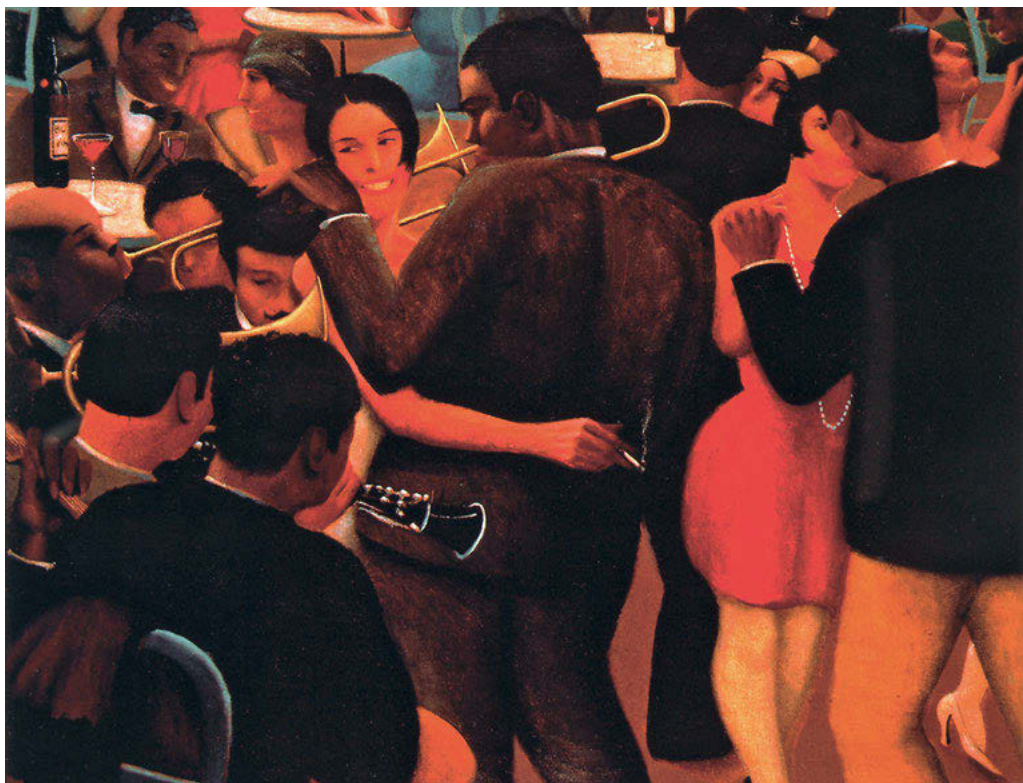


Abb. 7 | Archibald J. Motley Jr., *Blues*, 1929, Öl auf Lwd., 91,4 × 106,7 cm, Chicago History Museum, Chicago, Illinois

Da die Cafés der Kreuzung Vavin also nicht für alle gleichermaßen zugänglich und attraktiv waren, kann man keineswegs davon sprechen, dass hier Künstler\*innen aller Länder und Erdteile repräsentiert waren. Dennoch war die Vision eines kosmopolitischen Montparnasse besonders verbreitet und wurde von der Klientel der Cafés, insbesondere in ihren Caféausstellungen, emphatisch vorgetragen, um eine Analogie zwischen ihrer künstlerischen und ausstellerischen Praxis und einem neuen Lebensstil zu ziehen.

## Ausstellungsmöglichkeiten der *art indépendante* in den frühen 1920er-Jahren

Bevor die Caféausstellungen in den Blick genommen werden, ist es notwendig, einige Bemerkungen zu den Ausstellungsmöglichkeiten von Künstler\*innen aus Montparnasse voranzustellen. Die meisten Künstler\*innen aus Montparnasse waren der unabhängigen Kunstszene zuzurechnen, die ihre Ausstellungs- und Verkaufswege abseits des offiziellen Kunstsystems der Dritten Republik suchte. Dies hatte auch damit zu tun, dass dieser Weg nicht-französischen Künstler\*innen am leichtesten zugänglich war. Allerdings gab es auch

hier Schranken. Die Cafésausstellungen wären nicht ohne die breitere Umstrukturierung der Pariser Kunstszene in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg möglich gewesen, im Zuge derer sich die *art indépendant* im Ausstellungswesen, aber auch auf dem Pariser Kunstmarkt zunehmend durchsetzte. Die ersten Cafésausstellungen begriffen sich als Gegenpol zur akademischen Kunst und zum offiziellen Salon. Gleichzeitig positionierten sich die Cafésausstellungen gegen zwei andere Ausstellungsmöglichkeiten der unabhängigen Kunst: die Pariser Salons der unabhängigen Kunst, die in den frühen 1920er-Jahren zunehmend in die Kritik gerieten, und die Galerien, die sich zunehmend der *art indépendant* gegenüber öffneten, durch ihre Kommerzialität aber die zur Schau gestellte Unabhängigkeit von Künstler\*innen untergruben.

In den 1920er-Jahren konkurrierten zwei Kunstsysteme in Frankreich, die sich bereits im späten 19. Jahrhundert herausgebildet hatten: auf der einen Seite das durch Ausbildung und Aufträge staatlich geförderte System der *École des Beaux-Arts*, der offiziellen Salons und des *Prix de Rome*; auf der anderen Seite das Feld der unabhängigen Kunst (*art indépendant*), das sich vom staatlichen Ausbildungs-, Förder- und Bewertungssystem abgrenzte. Für dieses letztere Phänomen wurde auch ab 1920 der Begriff *art vivant* geläufig, der vor allem durch Salmons Buch *L'Art vivant* und durch die gleichnamige Zeitschrift gebräuchlich wurde.<sup>141</sup> Die Zweiteilung in ein offizielles und ein unabhängiges Kunstsystem zeigt sich auch in der Konkurrenz von fünf Salons, die zu Beginn der 1920er-Jahre parallel existierten. Ihre Entwicklung war in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg stark an die wachsende Rolle des Kunstmarkts für die unabhängige Kunst gekoppelt.

Das staatlich geförderte Ausstellungssystem im Salon war bereits Ende des 19. Jahrhunderts durch den wachsenden Einfluss des Kunstmarkts geschwächt worden. Mit dem Impressionismus entwickelte sich ein alternatives Wertsteigerungssystem, das Cynthia und Harrison Whyte in ihrer Soziologie der Pariser Kunstwelt im ausgehenden 19. Jahrhundert das „dealer-critic-system“<sup>142</sup> nennen und mit diesem Begriff die Kooperation von Kunsthändler\*innen und Kunstkritiker\*innen beim Aufbau der Karrieren von Künstler\*innen beschreiben. Zudem lockerte die Dritte Republik im Jahr 1880 die Konzentrierung des Kunstgeschehens auf einen einzigen staatlichen Salon, der jährlich seit 1673 von der *Académie des beaux-arts* ausgerichtet worden war. Ab 1881 organisierte die *Société des artistes français* den jährlich stattfindenden offiziellen Salon. In der Folgezeit prägten aber auch neugegründete alternative Salons das Kunstgeschehen: Bis zum Ersten Weltkrieg hatten sich vier weitere Salons gebildet, so

141 Der Autor definiert hier die „peintres vivants“ als „non académiques“. Salmon 1920, S. 11. Die Zeitschrift *L'Art vivant* erschien zwischen 1925 und 1939 in Paris. Für eine ausführliche Diskussion vgl. S. 305–311.

142 White, Harrison C. u. Cynthia A. White, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, Chicago/London 1965, S. 94–98. Das dealer-critic-system war damit „the critics in conjunction with the dealers who accomplished the detailed task of building up an artist in a specific circle of patrons.“ ebd., S. 94. Bei der Frage nach der Aktualisierung des Begriffs kritisiert Isabel Graw die passive Rolle, die die Whites den Künstler\*innen zusprechen. Vielmehr müssten diese als weiterer Faktor in diesem Kunstsystem berücksichtigt werden. Graw verweist als ein Beispiel auf den Maler Gustave Caillebotte, der selbst als Sammler von Impressionisten in Funktion trat: Graw, Isabelle, Introduction, in: Daniel Birnbaum u. Isabelle Graw (Hrsg.), *Canvases and Careers Today. Criticism and its Markets*, Berlin 2008, S. 8–18, S. 10–13.

dass nun fünf Salons konkurrierten.<sup>143</sup> Der *Salon des artistes français*, der *Salon de la société nationale* und der *Salon de l'école française* zeigten die akademische Kunst.<sup>144</sup> Dem gegenüber standen zwei unabhängige Salons, der seit dem Jahr 1884 jährlich stattfindende *Salon des indépendants* und der 1903 gegründete *Salon d'automne*, die beide wichtige Institutionen waren, die den kommerziellen und symbolischen Erfolg von jungen, nicht-akademischen Künstler\*innen beeinflussten. Vor dem Ersten Weltkrieg waren die zwei unabhängigen Salons noch wichtige Ausstellungsorte für die Avantgarden, wie für die Kubisten in den Ausstellungen der Jahre 1911 und 1912. Nach dem Ersten Weltkrieg übernahmen jedoch zunehmend Galerieausstellungen diese Rolle. Gee stellt dar, dass die steigende Zahl an ausstellenden Künstler\*innen im *Salon des indépendants* und im *Salon d'automne* für viele die Gefahr barg, ungesehen zu bleiben, sodass ihnen Kunsthändler\*innen sogar von der Teilnahme abrieten.<sup>145</sup> Auch erzielten die in diesen Salons verkauften Werke keine besonders hohen Preise, weshalb sie zunehmend weniger eine Verkaufsplattform darstellten, sondern als Sprungbrett in den profitableren Kunstmarkt dienten. Um dieses parzellierte Ausstellungssystem wieder in einen einheitlichen Salon zurückzuführen und ihm neue Kraft zu geben, gründete sich 1923 der *Salon des Tuileries*, der alle künstlerischen Tendenzen, akademisch oder nicht-akademisch, vertreten sollte. Er war in dieser Hinsicht aber nur eine mittlere Zeitspanne erfolgreich.<sup>146</sup> In den frühen 1920er-Jahren wandten sich immer mehr private Sammler\*innen der unabhängigen Kunst zu, verließen sich dabei aber auf die Arbeit von Kunsthändler\*innen und orientierten sich weniger an den Salons.<sup>147</sup> Galerieausstellungen wurden nun von Kunstkritiker\*innen vermehrt als treibende Kraft für die Erneuerung der Kunst gesehen, die die Salons nicht mehr bewirken konnten.<sup>148</sup>

Für nicht-französische Künstler\*innen waren die Pariser Salons unterschiedlich zugänglich. Während der *Salon des artistes français* und der *Salon de la société nationale* vereinzelt ausländische Künstler\*innen zuließen, war der *Salon de l'école française* ausschließlich

143 Für einen historischen Überblick vgl. Krebs 2009, S. 41–45; Gee 1981, S. 12–22.

144 Der *Salon des artistes français* wurde 1880 als Nachfolgeorganisation des Salons der *Académie des beaux-arts* gegründet (die ihrerseits Erbin der 1648 gegründeten *Académie royale de peinture et sculpture* war). Im Jahr 1890 spaltete sich in einer Sezessionistischen Bewegung die *Société nationale des beaux-arts* von der *Société des artistes français* ab und hielt einen Salon ab, der auch kurz „La Nationale“ genannt wurde. Der *Salon de l'école française* wurde im Jahr 1903 von Paul Poiret gegründet und verfügte wie die beiden anderen Salons über eine Jury, die über die Auswahl der Werke und die Vergabe von Preisen bestimmte. Vgl. ebd., S. 41–42.

145 Gee 1981, S. 21.

146 Der *Salon des indépendants* brach mit dem bisherigen Rahmen des offiziellen Salons insofern er jede Zulassungsbeschränkung aufhob. Er besaß keine Jury, die eine Vorauswahl traf und jede\*r konnte für eine geringe Gebühr dort ausstellen. Der *Salon d'automne* galt als prestigeträchtiger, da seine Exponent\*innen durch eine Jury ausgewählt wurden. Allerdings war dieser Salon auch moderater und stellte insbesondere ab 1923 wenig progressive Kunst aus. Im Jahr 1923 wurde ein zusätzlicher Salon, der *Salon des Tuileries* gegründet, der versuchte, wieder an die Tradition eines umfassenden Salons anzuknüpfen und sowohl Traditionalisten als auch Modernisten vereinte. Vgl. ebd., S. 12–22.

147 Vgl. ebd., S. 154–210.

148 Vgl. Green, Christopher, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reactions in French Art, 1916–1928*, New Haven 1987, S. 133.

französischen oder naturalisierten Künstler\*innen vorbehalten. Es war damit für Künstler\*innen aus dem Ausland leichter, in Paris im Rahmen der *art indépendante* auszustellen. Zwischen 1920 und 1925 stieg ihre Beteiligung im *Salon d'automne*, der sich regelmäßig in einzelnen Sektionen der Kunst aus dem Ausland widmete, von 20 % auf 39 % an.<sup>149</sup> Ihr Anteil am regulären Ausstellungsbetrieb des *Salon des indépendants* stieg zwischen 1920 und 1926 kontinuierlich von 20 % auf 28 %.<sup>150</sup> Vor allem dieser Salon war Künstler\*innen aus dem Ausland leicht zugänglich, da im Gegensatz zu den anderen Salons eine Beteiligung nicht durch eine Einladung durch eine Jury reglementiert wurde. Der Zugang setzte damit keine starke Integrierung in die Pariser Netzwerke voraus und war besonders niedrigschwellig. Aber gerade auch in Bezug auf diesen Salon mit sehr hohem Ausländer\*innenanteil wurde die Integrierung und Integrierbarkeit nicht-französischer Ausstellenden in das Kunstsystem mit Härte verhandelt.

Der Begriff „École de Paris“ taucht das erste Mal im Zuge von Diskussionen darüber auf, wie mit der wachsenden Zahl von ausländischen Teilnehmer\*innen im *Salon des indépendants* umzugehen sei. Angesichts der zunehmenden Gruppenbildung wie auch der wachsenden Zahl ausländischer Künstler\*innen beschloss das Komitee des *Salon des indépendants* zunächst im Jahr 1923 eine Hängung in alphabetischer Ordnung und dann eine Hängung nach Nationalität und alphabetischer Abfolge der Künstler\*innen, die im Jahr 1924 durchgesetzt wurde. Diese organisatorische Entscheidung sorgte für eine Austritts- und Protestwelle, die „Querelle des Indépendants“.<sup>151</sup> Viele Ausländer\*innen sahen sich benachteiligt, da ihnen entlegenere Ausstellungsräume zugewiesen wurden als den französischen Künstler\*innen, weshalb sie sich vom Salon abwandten.<sup>152</sup> In diesem Streit, der zum großen Teil in der Kunstkritik ausgetragen wurde, formulierte sich die Krise, in die der *Salon des indépendants* durch seine zunehmende Unübersichtlichkeit geraten war. Krebs betont die katalysatorische Rolle, die dieser Streit für die Entwicklung des Begriffs „École de Paris“ hatte, denn der Kunstkritiker Roger Allard verwendete als erster den Begriff im Kontext der „Querelle des Indépendants“.<sup>153</sup> Er befürwortete die Entscheidung zur Absonderung der nicht-französischen Ausstellenden in eigene Sektionen und unterstellte den ausländischen Künstler\*innen, die für eine international durchmischte Hängung plädierten, ihre wahr nationale Identität verschleiern, ja eine französische Nationalität vortäuschen zu wollen. Die „École de Paris“ sah er als eine Erfindung der Ausländer\*innen, die sich damit als französische Künstler\*innen ausgeben wollten:

149 Vgl. Krebs 2009, S. 43.

150 Vgl. ebd., S. 48.

151 Die „Querelle des Indépendants“ fand zwischen den Jahren 1923 und 1924 statt und führte unter anderem zum Austritt Légers aus dem Organisationskomitee des Salons. Die Zeitschrift *Bulletin de la vie artistique* publizierte im Jahr 1924 eine Artikelreihe mit dem Titel „La Querelle des Indépendants“ und inspirierte zu dieser Denomination. Teilweise erscheint auch der Begriff „Querelle des étrangers“, den der Kunstkritiker Louis Vauxcelles prägte. Vgl. Krebs 2019, S. 41–44; Dies. 2009, S. 45–62; Kangaslahti 2009a, S. 95–96.

152 Vgl. Gee 1981, S. 12–22.

153 Vgl. Krebs 2009, S. 72–77.

„Certes, on ne saurait savoir trop gré aux artistes étrangers qui nous apportent une sensibilité particulière, un tour d'imagination singulier, mais on doit repousser toute prétention de la barbarie, vraie ou simulée, à diriger l'évolution de l'art contemporain. Une certaine école de Montparnasse voudrait se faire passer à l'étranger pour l'École de Paris (le terme d'école française étant suspecte de chauvinisme).“<sup>154</sup>

Die „École de Paris“ hat bei Allard noch eine deutlich negative Konnotation, da er sie als Mittel sieht, sich eine fremde Identität anzueignen, eine französische anstelle der tatsächlich eigenen nationalen. Dies sollte sich später bei Warnod ändern, der den Begriff erst wirklich popularisierte und mit einem positiveren Verständnis der Beziehung zwischen französischen und nicht-französischen Künstler\*innen versah.<sup>155</sup> Allards Äußerung verdeutlicht aber, welches Misstrauen ausländischen Künstler\*innen des *Salon des indépendants* und der Kunstszene aus Montparnasse zu Beginn der 1920er-Jahre entgegenschlug.

Wenn auch viele Künstler\*innen aus Montparnasse weiter im *Salon des indépendants* ausstellten, verlor er dennoch für manche ausländischen Ausstellenden an Attraktivität oder war zumindest zu einer Institution geworden, deren Inszenierungsweise sie nicht voll zustimmten. Überdies hatte der *Salon des indépendants* nach dem Ersten Weltkrieg seinen Ausstellungsort in den *Grand Palais* verlegt – wo bisher die *Société des artistes français* ausstellte –, was auch die Zusammensetzung der Besucher\*innen deutlich veränderte und nun der Ausstellung mehr den Charakter einer Veranstaltung für breites Publikum verlieh.<sup>156</sup> Die unabhängigen Salons, besonders der *Salon des indépendants*, schienen Ende der 1920er-Jahre ihren Zenit überschritten zu haben. Wegen der angeblich zunehmend sinkenden Qualität der Exponate, aber auch wegen der gefühlten Benachteiligung nicht-französischer Künstler\*innen, gründeten sich im Jahr 1928 zwei alternative Salons, der *Salon des vrais indépendants* und der *Salon des surindépendants*.<sup>157</sup> Diese beiden Salons sahen von einer Hängung nach Nationalität der Künstler\*innen ab und führten eine Ordnung nach Stilen ein. Sie waren wichtige Ausstellungsorte für Surrealist\*innen und Konstruktivist\*innen, distanziierten sich von nationaler Segregation und waren besonders stark von nicht-französischen Künstler\*innen frequentiert. Auch viele Künstler\*innen aus Montparnasse stellten hier aus: Nicht nur war der russische Maler Léon Zack einer der Mitbegründer, auch waren hier viele lateinamerikanische Künstler\*innen vertreten, darunter Rego Monteiro.<sup>158</sup> Diese Künstler\*innen folgten mit der Wahl dieses Ausstellungsortes dem Wunsch, Teil einer künstlerischen Gemeinschaft zu sein, die sich abseits des Denkens in nationalstaatlichen Grenzen zusammenfand.

154 Allard, Roger, Les beaux-arts. Le Salon des indépendants, in: *La revue universelle*, 01. 03. 1923.

155 Vgl. S. 195–207.

156 Vgl. Green 1987, S. 127.

157 Beide Salons fanden parallel statt und ähnelten dem *Salon des indépendants* insofern, als sie über keine Jury oder Zulassungsbeschränkungen verfügten. Die einzige Bedingung war, dass Künstler\*innen ihre Werke nur hier und in keinem anderen Salon der Stadt zeigten, der über eine Jury verfügte oder Künstler\*innen nur auf Einladung zeigte. Die Ausstellungen fanden im *Parc des expositions* an der Porte de Versailles statt. Vgl. Greet, Michele, An International Proving Ground: Latin American Artists at the Paris Salons, in: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, veröffentl. 06. 06. 2017, URL: <http://journals.openedition.org/nuevo-mundo/70847> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024); o. A., Art et curiosité, in: *Le Temps*, 10. 02. 1928.

158 Vgl. Greet 2017.

Im Folgenden steht nun ein weiterer Raum der unabhängigen Kunst im Fokus, das Café in Montparnasse. Hier formierte sich eine andere Form des gemeinschaftlichen Ausstellens internationaler Künstler\*innen, die sich von einem Nationalchauvinismus distanzieren und somit Allards oben zitierter Charakterisierung einer gewissen „école du Montparnasse“<sup>159</sup> entsprachen. Die Caféausstellungen profitierten für einen kurzen Moment von der Krise der Salons in den 1920er-Jahren, indem sie sich als alternative Ausstellungsräume verstanden. Zudem stilisierten sie sich als Antipoden des Kunstmarkts, die alternative Verkaufsmöglichkeiten suchten, wobei sie eine Rhetorik gegen Galerien und den Kunsthandel bemühten. Allerdings handelt es sich hier auch um eine Vermarktungsstrategie, die sich an Pariser und internationale Sammler\*innen und Galerist\*innen richtete. Die postulierte Unabhängigkeit der Caféausstellungen blieb in einer widersprüchlichen Haltung zum Kunstmarkt, für den sie gleichzeitig Gegenpol und Sprungbrett waren. Der Anspruch auf Zentralität innerhalb von Paris, aber auch der ganzen Welt, war für einen kurzen Moment zwischen 1921 und 1923 Ausdruck einer bestimmten kosmopolitischen Vision, die Künstler\*innen von Montparnasse entwickelten, aber auch eine erfolgversprechende Strategie bei der Selbstvermarktung.

159 Allard 01.03.1923.

# Ausstellungen in den Cafés der Kreuzung Vavin

Die Caféausstellungen waren in den 1920er-Jahren an der Kreuzung Vavin weit verbreitet. Mehrere Fotografien der Caféeinnenräume vermitteln einen Eindruck der Hängung von Gemälden an diesen Orten sowie ihrer Rezipient\*innen (Abb. 8–11). Insgesamt lassen sich in den 1920er-Jahren in Montparnasse 44 Caféausstellungen ermitteln, die von Gruppierungen organisiert wurden, die sich der *art indépendant* zurechneten. Der Katalogteil dieses Buchs listet diese unter den Nummern 1 bis 44 auf. Die Ausstellungen lassen sich anhand von Berichten in den Zeitschriften *Montparnasse* und *Partisans* nachvollziehen, die das Ausstellungsleben in Montparnasse eng verfolgten. Zudem bilden die Ausstellungskataloge in den *Cartons verts* (INHA), der *Bibliothèque Kandinsky* und dem Archiv der *Imprimerie union* wichtige Quellen.<sup>1</sup>

Die erste Caféausstellung in Montparnasse eröffnete am 8. April 1921 im *Café du Parnasse* in der Nr. 103, Boulevard du Montparnasse und fand sehr schnell Nachahmer\*innen in den Cafés *Le Petit Napolitain*, *Le Caméléon*, *La Rotonde* und *La Closerie des Lilas*. Die Caféausstellungen waren schnell über den Kreis von Montparnasse hinaus bekannt. Grundsätzlich lassen sich zwei Arten von Caféausstellungen unterscheiden – solche, die Montparnasse als einen Ort des Austauschs von Künstler\*innen verschiedener Herkunft verstanden und solche, die dort die Vormachstellung französischer Künstler\*innen durchsetzen wollten. Die erste Ausstellung im *Café du Parnasse* führte zur Gründung der *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs professionnels*, die ab 1921 Caféausstellungen organisierte. Im Jahr 1924 gründete sich die Gruppierung *Les amis de Montparnasse*. Diese Initiativen waren hinsichtlich der Nationalitäten der Künstler\*innen höchst heterogen und viele ihrer Mitglieder wie Soutine, Natalija Gontscharowa (1881–1962), Larionow, Zadkine und Tsuguharu Foujita (1886–1968) wurden in den Folgejahren häufig der „École de Paris“ zugerechnet. Beide Gruppen standen auch der Zeitschrift *Montparnasse* nahe, die sich politisch dem Kommunismus, internationaler Kooperation und dem Pazifismus, auch als Leitlinien in der Kunst, verschrieben hatte. Diesen Initiativen widmet sich die Rekonstruktion der Ausstellungen im Katalog. Auf die Multinationalität und stilistische Diversität dieser Initiativen folgte allerdings eine Gegenreaktion. Ab 1923 richtete *La Rotonde* seine Ausstellungen zunehmend auf eine neue, konservativer eingestellte Stammkundschaft aus. Ab 1925 etablierte sich die Gesellschaft *La Horde* im *Café La Rotonde* und setzte sich dort für die höhere Präsenz französischer und akademisch

1 Für 39 Ausstellungen liegen positive Befunde vor, allerdings weisen die Quellen Lücken auf: Die Kataloge für die sechste, neunte, zehnte, elfte und dreizehnte Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* ließen sich nicht finden. Dennoch müssen diese stattgefunden haben, da die Gruppierung ihre Zählung der Ausstellungen fortsetzte.



Abb. 8 | Marc Vaux, *Portrait de groupe dans un café de Montparnasse*, Paris, 1920–1925, Fotografie



Abb. 9 | Innenraum eines Cafés, frühe 1920er-Jahre, Café La Rotonde oder Café du Parnasse, Fotografie



Abb. 10 | *Le Café de la „Boîte à peinture“*,  
Pressefotografie in der Zeitung *L'Excelsior*,  
02.07.1922



Abb. 11 | Ansicht der ersten  
Gruppenausstellung im  
*Café du Parnasse* im  
April 1921, Kat.-Nr. 1

arbeitender Künstler\*innen ein, was das Ende der Cafésausstellungen als Fundgrube für neue Talente einer neuen multinationalen und unabhängigen Kunst besiegelte. Die Ausstellungen in den Cafés ähnelten somit immer mehr den „Foire aux croûtes“<sup>2</sup>, den in derselben Zeit in Montmartre organisierten Straßenverkäufen, und zeugen vom Versuch, Montparnasse mehr in die Tradition einer französischen Kunst zu stellen. Gleichzeitig wurde die Präsenz von Kunstwerken im Café immer mehr zu einer Werbestrategie der führenden Cafés der Kreuzung Vavin, was schließlich *La Coupole* für die Gestaltung seiner Innenausstattung nutzte.

2 Von der fr. Bezeichnung „croûte“ (Kruste, Schorf) für ein schlechtes Gemälde.

Die Entwicklung der Vorstellung von Montparnasse als Zentrum der Kunst war eng an die Transformation des Viertels sowie der Cafésausstellungen gebunden. Montparnasse lag innerhalb der Pariser Kunsttopografie in maximaler Distanz zum bisherigen Zentrum des Kunsthandels, der Rue La Boétie und ihren Galerien. Diese räumliche Distanz erlaubte den Künstler\*innen der Cafésausstellungen die Ausrufung eines neuen Zentrums, das sie als Gegenpol zum Kommerz der Rive Droite darstellten. Dabei definierten sie Montparnasse einerseits innerhalb der Stadt, aber auch mit Hinblick auf ein internationales Publikum, als dessen Repräsentant\*innen sie sich sahen. Während die Idee von Montparnasse als neuem Weltzentrum der Kunst anfangs überwiegend innerhalb kommunistisch eingestellter Gruppierungen und marginaler Künstler\*innenkreise artikuliert wurde, war sie später Teil eines Vermarktungskonzepts großer Caféhäuser, die die Präsenz von Künstler\*innen und deren Werke nutzten, um sich an ein internationales und touristisches Publikum zu wenden, oder die Prädominanz französischer Künstler\*innen deutlich förderten.

Die Künstler\*innen und Caféhausbetreiber aus Montparnasse griffen mit der Cafésausstellung auf ein Präsentationsformat zurück, das in Paris bereits eine Geschichte hatte. Suzy Lévy konnte zeigen, dass schon im späten 19. Jahrhundert in den Künstler\*innencafés in Montmartre Kunst ausgestellt wurde.<sup>3</sup> Wie auch im Fall von Montparnasse präsentierten gerade die unabhängigen Künstler\*innen in Montmartre und einige (Post-)Impressionisten ihre Werke in Caféhäusern, wobei Cafébesitzer\*innen und Künstler\*innen wechselseitig von ihrer Beziehung zueinander profitierten. Das *La Grande Pinte*, das zwischen 1878 und 1880 am Fuße des Montmartre an der Place des Martyrs lag, stellte Gemälde aus. Sein Inhaber M. Laplace kaufte Künstler\*innenpaletten an – unter anderem von Camille Pissarro und Édouard Manet. Unweit davon, an der Place Pigalle, konnten Künstler\*innen im Café *L'Abbaye de Thélème* selbstorganisiert für die Dauer von zwei Monaten ihre Werke präsentieren und verkaufen. Zu den prominentesten Ausstellenden in den Cafés in Montmartre gehörten Vincent van Gogh, Henri Toulouse-Lautrec und Émile Bernard. Diese zeigten ihre Werke mit weiteren Künstler\*innen im Jahr 1887 in *Le Tambourin* in der Nr. 26, Boulevard de Clichy.<sup>4</sup> Van Gogh trat hier als Organisator zweier Gruppenausstellungen auf, die durch seinen engen Kontakt zur Wirtin Augustina Segatori zustande kamen.<sup>5</sup> Segatori präsentierte und verkaufte bereits seit 1885 regelmäßig die Werke ihrer künstlerischen Stammkundschaft, die gleichermaßen ausstellte wie auch als Publikum fungierte. Den vielleicht größten Bekanntheitsgrad in dieser Frühphase der Ausstellungen unabhängiger Kunst in Cafés erlangte aber die sogenannte „Volpini-Ausstellung“. Durch eine Guerillaaktion gelang es dem Maler Gauguin über die Hintertreppe seine Werke auf der Weltausstellung in Paris zu präsentieren. Ein gewisser Herr Volpini, der das *Café des Arts* auf der Weltausstellung im Jahr 1889 betrieb, hatte für seine Innenausstattung nicht rechtzeitig eine Lieferung von Spiegeln erhalten. Gauguin überzeugte Volpini, stattdessen Kunstwerke im Café anzubringen und organisierte mit den Künst-

3 Lévy, Suzy, *Les cafés montmartrois au XIXème siècle, lieux de communication*, in: *Communication et langages*, 103, 1995, S. 61–70.

4 Vgl. ebd., S. 65–68.

5 Im Zuge dieser Ausstellung konnte Van Gogh ein Werk mit Gauguin tauschen, Bernard verkaufte hier sein erstes Gemälde und Louis Anquetin eine Studie. Vgl. ebd.

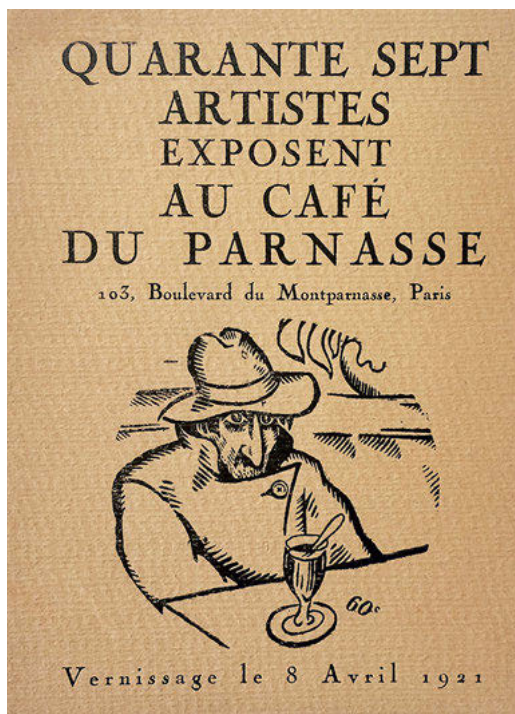


Abb. 12 | Titel des Ausstellungskatalogs zur ersten Gruppenausstellung im *Café du Parnasse*, Kat.-Nr. 1

lern Bernard und Émile Schuffenecker eine „exposition de peinture de groupe impressionniste et synthésiste“. Für die Präsentation schuf Gauguin eine Serie von Zinkografien, die „Volpini-Suite“, die hier nun einem internationalen Publikum gezeigt wurde.<sup>6</sup> Es waren Vorläuferausstellungen in den Cafés wie diese, die den Künstler\*innen in Montparnasse vorschwebten – allerdings erwähnten sie den Ursprung ihrer Initiativen nicht, wohl um den innovativen Anschein ihrer Ausstellungen nicht zu mindern.<sup>7</sup>

### *La compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* (1921–1930)

Ab dem Jahr 1921 verbreitete sich die Praxis des Ausstellens in den Cafés der Kreuzung Vavin. Die Caféausstellungen bauten angeblich auf einer Idee des chilenischen Malers Manuel Ortiz

6 Vgl. Ausst.-Kat. *Paul Gauguin. Durchbruch zur Moderne*, hrsg. v. Heather Lemonedes, Belinda Thomson u. Agnieszka Juszcak (The Cleveland Museum of Art, 04. 10. 2009–18. 01. 2010; Van Gogh Museum, Amsterdam, 19. 02.–06. 06. 2010), Ostfildern 2009.

7 Der Schriftsteller Gustave Kahn hatte die Volpini-Ausstellung gesehen (und beschwerte sich über den schlechten Anbringungsort der Bilder). Vgl. Thomson, Belinda, Gauguin geht an die Öffentlichkeit, in: Ausst.-Kat. *Paul Gauguin*, 2009, S. 29–85, S. 68. Kahn erwähnt die Ausstellung jedoch nicht in seinen Katalogtexten für die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*.

de Zárate auf, der Fuss-Amoré und Des Ombiaux zufolge als Erster seine Werke im Café zeigte.<sup>8</sup> Dass es sich hierbei um eine Legendenbildung handelt, zeigt die oben beschriebene Vorgeschichte der Caféausstellungen. Die erste Gruppenausstellung in einem Café in Montparnasse wurde unter dem Titel „Quarante sept artistes exposent au Café du Parnasse“ (Abb. 12) durch den französischen Maler Auguste Clergé<sup>9</sup> und den russischen Journalisten und Künstler Serge Romoff<sup>10</sup> organisiert, beide überzeugte Kommunisten. Sie eröffnete im *Café du Parnasse* in der Nr. 103, Boulevard du Montparnasse am 8. April 1921. Die Ausstellung war ein voller Erfolg und regte zu einer weiteren Ausstellung an, die am 3. Juni 1921 eröffnete und ein breites Echo in der Tagespresse und in Kunstzeitschriften auch über Paris hinaus hervorrief.<sup>11</sup> Salmon

8 Fuss-Amoré und Des Ombiaux schreiben über Ortiz de Zárate: „C'est Ortiz de Zarate, qui le tout premier, accrocha quelques-unes de ses toiles au Café Napolitain, puis au Café Vavin, lequel devait bientôt changer son enseigne contre celle de plus significative de café du Parnasse. Mais Ortiz de Zarate, coloriste de bonne lignée et peintre de nus somptueux, n'est pas, il s'en faut, un organisateur.“ Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924, S. 117–118.

9 August Clergé (1891–1963), in Troyens geboren, kam im Jahr 1919 nach Montparnasse, wo der Polizeiinspektor und Sammler Léon Zamaron zu seinem Förderer wurde. Im selben Jahr gründete er die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*, die bis 1930 bestand und zum Schluss im Arbeiter\*innenviertel Montrouge ausstellte. Ab 1931 setzte er sich mit De Falgairolle, Lemonnier und Louis-Ferdinand Céline für den *Salon populiste* ein, der in umgekehrter Weise Kunst, die das Arbeiter\*innenleben thematisierte und von Künstler\*innen des Proletariats geschaffen worden war, in die Galerien der Rue de Seine brachte. Clergé stellte im *Salon des indépendants* und im *Salon d'automne* aus und arbeitete zwischen 1920 und 1932 immer wieder für die *Compagnie Pitoëff*, mit der er durch Europa tourte. Vgl. Ausst.-Kat. *Auguste Clergé (1891–1963). Fondateur de la Compagnie des peintres et sculpteurs professionnels, fondateur du Salon populiste: sa vie, son œuvre*, hrsg. v. Sylviane de La Bouillèrie u. Jean-Paul Crespelle (Trévarez, Juli–August 1991), Quimper 1991. Clergé war zudem Mitglied im Herausgeber\*innenkomitee der kommunistischen Zeitschrift *Partisans*.

10 Serge Romoff wurde im Jahr 1883 unter dem Namen Sergei Matwejewitsch Romow in Kamjanez-Podilskyj, in der heutigen Westukraine als Sohn eines Arztes geboren. Er studierte an der Kunsthochschule in Kiew. Als Gegner des Zarentums floh er aufgrund der Revolutionsereignisse im Jahr 1905 in die Schweiz und lebte ab 1912 in Paris. Dort knüpfte er Kontakte zum Künstler Alexander Altmann und dem polnischen Kunstkritiker Waldemar George. Seit Juni 1914 arbeitete er für die *Imprimerie Union* und war ab 1917 Mitarbeiter beim *Journal militaire pour les troupes russes en France* und später bei der anarchistischen Künstlervereinigung und Zeitschrift *La Forge: revue d'art et de littérature, organe de la gilde „les Forgerons“, foyer d'action d'art*. Romoff war nicht nur mit den Künstler\*innen des Magazins *L'Esprit nouveau* in Kontakt, sondern stand auch den Dadaisten nahe, für deren fingierten Prozess gegen den Nationalisten Maurice Barrès er nur einen Monat nach der Eröffnung der ersten Ausstellung im *Café du Parnasse* als Zeuge auftrat. Ab 1924 setzte sich Romoff zunehmend für die französisch-russischen Beziehungen ein und arbeitete an der Wochenzeitung *Les amitiés nouvelles* mit. Er verkehrte mit dem sowjetischen Botschafter in Frankreich, Leonid Krassin, und warb um Mitglieder für die *Commission des nouvelles amitiés franco-russes*. Er gründete zusammen mit Georges Altman und Aleksandr Roubakin die Tageszeitung *Parizskij vestnik* (Der Pariser Botschafter, Mai 1925 – März 1926) und schrieb als Kunstkritiker für die kommunistische Zeitung *L'Humanité*. Im Juli 1928 zog Romoff nach Moskau und war dort u. a. als Korrespondent für die belgische Kunstzeitschrift *La revue d'art* und die Organisation einer Ausstellung von Lucien Laforge aktiv. Es ist naheliegend, dass Romoff im stalinistischen Terrorregime als Nonkonformist galt, jedoch bleiben die Umstände seines Todes im Jahr 1937 unklar. Vgl. Flower, John, Serge Romoff – témoin inconnu, in: *French Cultural Studies*, 27, 1, 2016, S. 20–31. Ich danke zudem Sylvie Courtade, der Enkelin Romoffs, für diese Informationen.

11 Einen Überblick über die Rezeption der ersten Ausstellung bietet der Katalog der zweiten Gruppen-

schrieb über die erste Ausstellung im *Café du Parnasse* in der Brüsseler Zeitschrift *Sélection* im Jahr 1921, dass sie „l'une des plus attirantes qui soient à Paris en ce moment“<sup>12</sup> sei. Die Tageszeitung *Le Petit Parisien* schrieb ebenfalls bereits im Oktober 1921 über die Cafés in Montparnasse, dass sie „salons permanents de peinture à l'huile et à l'eau“<sup>13</sup> geworden seien. Das Wochenblatt *La semaine parisienne*, das vorrangig als Veranstaltungskalender fungierte, schaltete im Jahr 1922 die Rubrik „Café-expositions“.<sup>14</sup> Wie sehr sich die Cafésausstellungen im Lauf der 1920er-Jahre etabliert haben, zeigt auch der Baedeker aus dem Jahr 1930:

„Der Boulevard du Montparnasse [...] ist die Hauptverkehrsader des Montparnasse-Viertels, das den Montmartre mehr und mehr als Zentrum des modernen Pariser Künstlerlebens ersetzt. Brennpunkt dieses internationalen Getriebes ist die Kreuzung des Boul. du Montparnasse mit dem Boul. Raspail, mit den beiden berühmten *Cafés du Dôme* und *de la Rotonde*, in denen die Künstler auch ihre Werke ausstellen.“<sup>15</sup>

Anlässlich der zweiten Ausstellung im *Café du Parnasse* gründete sich die Gruppe *La compagnie ambulante de peintres et sculpteurs*. Die Gruppe wechselte in der Folgezeit mehrfach ihren Namen, wobei *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* die am längsten verwendete Selbstbezeichnung ist.<sup>16</sup> Der anfängliche Erfolg der Gruppe ebnete zwar ab und ihre Teilnehmer\*innenzahl sank, dennoch konnte sie ihre Initiative verstetigen und bis ins Jahr 1930 insgesamt 17 Ausstellungen organisieren.<sup>17</sup> Während Romoffs Organisatorenrolle bis zur

ausstellung Ausst.-Kat. *Les cent du Parnasse exposent leurs œuvres au café* (Café du Parnasse, Paris, 03. 06.–Juli 1921), Paris 1921. Positive Besprechungen finden sich in *Aux éxoutes* (9. Januar 1921), durch André Salmon in *Sélection* Nr. 9 (1921), *Le Matin* (11. April 1921), durch Henri Eon in *La Victoire* (19. April 1921), Maxime Brienne in *L'Action française* (9. April 1921), Jacques Mesnil in *L'Humanité* (24. April 1921), André Gybal in *Le Journal du Peuple* (19. April 1921), Florent Fels in *Information* (21. April 1921), René Jean in *Comœdia* (16. April 1921) und Gustave Kahn im *Mercure de France* (15. Mai 1921).

12 Salmon, André, Les arts à Paris VI, in: *Sélection*, 9, 1921, S. 14–16, S. 16.

13 o. A., Nos Échos, in: *Le petit Parisien*, 16. 10. 1921.

14 o. A., Café-expositions, in: *La semaine parisienne: Paris-guide: journal hebdomadaire paraissant le samedi*, 2, 41, 1922, S. 25.

15 Baedeker 1931, S. 326. Das Café *Le Dôme* kann allerdings nicht zu den Cafés mit einem Ausstellungsprogramm gerechnet werden.

16 Die Gruppe nannte sich ab ihrer zweiten Ausstellung im Juni 1921 *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs*. Das Komitee dieser Gründungszeit wurde durch Romoff und Clergé geleitet und setzte sich aus den Künstler\*innen Henry Ramey, Antoine-Pierre Gallien, Raymond Thiollière, Georges Barat-Levraux, Édouard Domergue-Lagarde, Adolphe Feder, Jean Lébédéff und Maurice Le Scouëzec zusammen. Ihr Ziel war es „d'organiser dans les grands centres de Paris ainsi qu'en province des exposition similaires à celles que nous avons organisées au Parnasse.“ Ausst.-Kat. *Les cent du Parnasse exposent leurs œuvres au café* (Café du Parnasse, Paris, 03. 06.–Juli 1921), Paris 1921, o.S. Der Name der Gruppe, der zunächst das Adjektiv „ambulante“ in sich trug, leitete sich somit aus dem Ziel ab, Ausstellungen an verschiedenen Orten stattfinden zu lassen. Die Gruppe stellte in der Folgezeit zwar in den Cafés *Closerie des Lilas* und *Caméléon* aus, doch wurde eine wandernden Ausstellungspraxis nur partiell umgesetzt. Unter dem Namen *Les Compagnons* organisierte Germaine Delatousche die 8. Ausstellung im *Café du Parnasse* vom 14. Dezember 1923 bis 11. Januar 1924. Ab 1924 präsentierte sich die Gruppe dann als *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*, ab 1927 als *Société ambulante des peintres et sculpteurs professionnels*.

17 Die ersten drei Ausstellungen im *Café du Parnasse* wuchsen stetig. Waren in der ersten Ausstellung noch 47 Künstler\*innen beteiligt, waren es bei der zweiten bereits 100, bei der dritten schon 120. Diese Welle der Beteiligung ebnete jedoch ein Jahr später bereits ab: An der vierten Ausstellung der *Compagnie*

fünften Ausstellung im April 1922 belegt ist, blieb Clergé bis zum Ende der Gruppe in dieser Position und wurde dabei von wechselnden Personen unterstützt. Nachdem das *Café du Parnasse* im Juni 1924 durch das angrenzende *La Rotonde* übernommen worden war, verlegte die Gruppe ihre Ausstellungen zunächst im Jahr 1925 in das *Closerie des Lilas*, dann ins *Café Voltaire* und im Jahr 1928 schließlich in die *Brasserie Terminus* an der Grenze des 14. Arrondissements zum Vorort Montrouge.<sup>18</sup> Mit dieser Entwicklung und der sukzessiven Verdrängung aus dem Zentrum des Viertels hatte die Ausstellungsinitiative ihre Blütezeit hinter sich gelassen und wurde nicht mehr breit rezipiert.<sup>19</sup>

Die Organisatoren der Ausstellungen im *Café du Parnasse*, Clergé und Romoff, sympathisierten mit der kommunistischen Bewegung, was sich immer wieder in den Texten der Ausstellungskataloge abzeichnet und ferner durch die Eröffnung der zweiten Ausstellung durch den Schriftsteller Anatole France deutlich wird, der zwischen 1920 und 1922 dem *Parti communiste français* nahe stand.<sup>20</sup> An den Ausstellungen nahmen viele Künstler\*innen teil, die sich fest mit dem Kunstleben in Montparnasse identifizierten und später zum Kanon der „École de Paris“ gerechnet wurden. Fuss-Amoré und Des Ombiaux berichten vom anschließend großen Erfolg zweier Künstler\*innen, was sich jedoch für mehrere Ausstellende, beispielsweise Foujita, Zadkine, Pinchus Krémègne (1890–1981) und Soutine bestätigen lässt.<sup>21</sup> Zum Großteil lebten die Ausstellungen von einer Vielzahl von heute weniger bekannten Künstler\*innen, die weder bestimmten Avantgardegruppen noch der akademischen Kunst und schwer einem stilistisch einheitlichen Feld zugeordnet werden können. Crespelle beschrieb sie als moderne Künstler\*innen abseits der Entwicklungen des Fauvismus, des Kubismus, des Dadaismus und des Surrealismus. Er schildert deren Werke abseits künstlerischer Strömungen als das Gros der künstlerischen Produktion im Montparnasse der 1920er-Jahre, das aber heute in Vergessenheit geraten sei.<sup>22</sup> Dieser Einschätzung kann nur eingeschränkt zugestimmt werden, da sich die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* explizit auf die ersten drei der genannten Strömungen (der Surrealismus war noch nicht geboren) bezog und sie weiterzuentwickeln versuchte. Im Lauf des Kapitels wird erörtert werden, inwiefern

*de peintres et sculpteurs professionnels* nahmen nur noch 12, an der fünften 15 Künstler\*innen teil. Vgl. Kat.-Nr. 1, 2, 6, 9 u. 10.

18 Vgl. Émile-Bayard 1927, S. 462.

19 In der Presse wurden diese Ausstellungen im *Closerie des Lilas* nur noch für mittelmäßig erachtet. Nach einer Wiederholung der Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* in diesem Café verlagerte die Gruppe ihre Ausstellungen zunächst ins *Café Voltaire*. Die Räumlichkeiten waren für Ausstellungen nur schlecht geeignet, weshalb die Gruppe in die *Brasserie Terminus* in der Nr. 133, Boulevard Brune weiterzog. Vgl. ebd., S. 384; Kahn, Gustave, Préface, in: Ausst.-Kat. *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels, 14ème exposition*, 1928, S. 3–7, S. 7.

20 Ab November 1922 ging France jedoch auf Distanz zum moskautreuen Kurs der Partei. Vgl. Caute, David u. Georges Liébert, *Les compagnons de route 1917–1968* (= *Les hommes et l'histoire*), Paris 1979, S. 41–46.

21 „Deux exposants furent spécialement remarqués par de grands marchands qui s'intéressèrent à leur fortune et, signe définitif de la consécration parisienne, les chansonniers de Montmartre et les revuistes de fin d'année les intégraient en quelque sorte dans le décor coutumier des quartier d'artistes.“ Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924, S. 119.

22 Crespelle, Jean-Paul, Préface, in: Ausst.-Kat. *Auguste Clergé (1891–1963)*, 1991, S. 9–10.

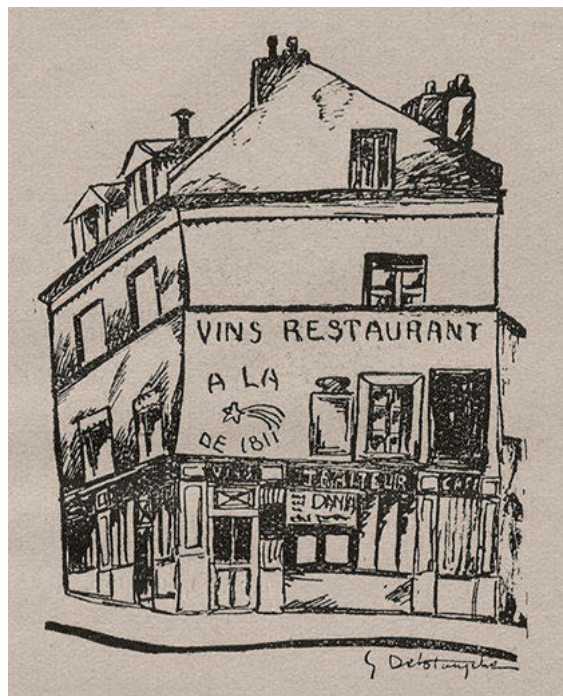


Abb. 13 | Germaine Delatousche,  
*Das Café du Parnasse in Montparnasse*, ca. 1921,  
Illustration zu André Warnod, *Les berceaux de la  
jeune peinture*, 1925

die Ausstellungen einem eklektischen Prinzip folgten, durch das das Ideal eines internationalen *esprit nouveau* hergestellt werden sollte.

Die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* erschloss sich einen Ort, den sie als Teil des Arbeiter\*innenmilieus präsentierte, und versuchte damit, Kunstausstellungen für ein neues Publikum zu öffnen. In der kommunistischen Tageszeitung *L'Humanité* wurde dieses Unterfangen begrüßt.<sup>23</sup> Das *Café du Parnasse* kontrastierte bereits in den frühen 1920er-Jahren mit seinem größeren Nachbarn *La Rotonde*. Das Mitglied der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* Germaine Delatousche schuf eine Zeichnung dieses Ortes, der weniger prätentios als *La Rotonde* wirkt (Abb. 13). Diese Zeichnung erscheint als Illustration in Warnods Buch über die „École de Paris“. Auch Warnod schildert dort das *Café du Parnasse*, das eine Kundschaft aus den unteren Schichten empfangt und fernab des Trubels von *La Rotonde* liegt:

„C'était un tout petit café. Il offrait, lui aussi, à ses clients, un petit Salon local, mais il n'avait pas le luxe de sa voisine. Un zinc, une arrière-salle, une autre plus petite, c'est tout. Pas de musique ni de smoking ... Dans la journée, on pouvait voir de pauvres bougres, comme dans les autres bars populaires, devant un café.“<sup>24</sup>

23 Jacques Mesnil schreibt hier über die Ausstellungen im *Café du Parnasse*: „en moyenne elles présentent plus d'intérêt et de vie que celles des grands Salons.“ Jacques Mesnil in *L'Humanité*, 24. April 1921, zit. n. Ausst.-Kat. *Les cent du Parnasse exposent leurs œuvres au café*, 1921, o. S.

24 Warnod 1925, S. 190.



Abb. 14 | Titel des Ausstellungskatalogs zur dritten Gruppenausstellung im Café du Parnasse, 06. 12. 1921–20. 01. 1922, Kat.-Nr. 6

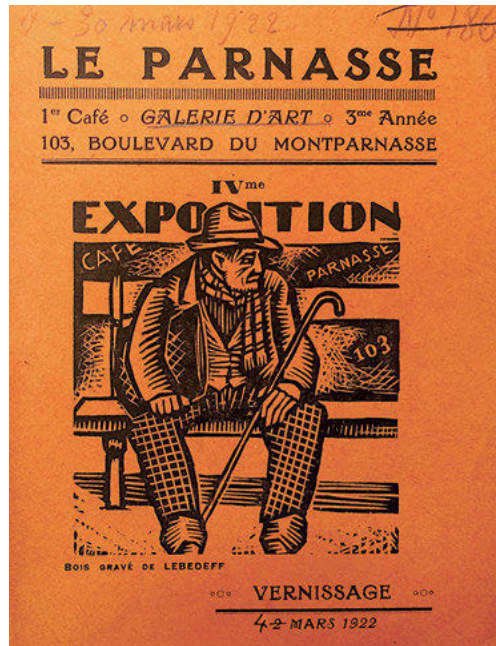


Abb. 15 | Jean Lébédoff, Titel zum Ausstellungskatalog der vierten Gruppenausstellung im Café du Parnasse, 04.–30. 03. 1922, Kat.-Nr. 9

Dieses Bild einer Bar des einfachen Volks machte sich die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* zu eigen, die die Kunst aus dem bürgerlichen Ausstellungskontext der Museen und Galerien lösen wollte und ihr eigenes „café-musée“<sup>25</sup> und eine „galerie d’art“<sup>26</sup> im Café gründete. Fuss-Amoré, Ehemann der regelmäßig mit der *Compagnie* ausstellenden Malerin Elisabeth Fuss-Amoré, und Des Ombiaux verliehen dieser Initiative in ihrem Text über Montparnasse im *Mercure de France* historische Gravität. Sie stellten sie in eine Linie mit der „Exposition de la Jeunesse“ des 18. Jahrhunderts auf dem Pont Neuf, bei der u. a. ein Werk von Chardin ausgestellt wurde, das sich heute im *Musée du Louvre* befindet.<sup>27</sup> Diese Form der

25 Dieser Ausdruck geht zurück auf Kahn 1928, S. 3. Fuss-Amoré und Des Ombiaux schreiben auch: „A Montparnasse, tous les cafés sont comme de petits musées de peinture moderne.“ Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924, S. 117.

26 Anlässlich der vierten Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* wies der Katalog das Café du Parnasse als „galerie d’art“ aus. Ausst.-Kat. *La compagnie ambulante de peintres & sculpteurs. 1er groupe, 4ème exposition* (Café du Parnasse, Paris, 04.03–30. 03. 1922), Paris 1922.

27 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924, S. 117. Gemeint ist hier das Werk „La Raie“ (1728) von Chardin, das anlässlich der *Exposition de la jeunesse* an Fronleichnam 1728, die auf der Place Dauphine bis hin zum Pont Neuf stattfand, unter freiem Himmel ausgestellt wurde. Diesen Vergleich der Kunstmärkte unter freiem Himmel der 1920er-Jahre, der „foires aux croûtes“, bei denen Künstler\*innen ihre Werke selbst verkauften, stellt auch André Fage an. Fage 1930, S. 242–244.

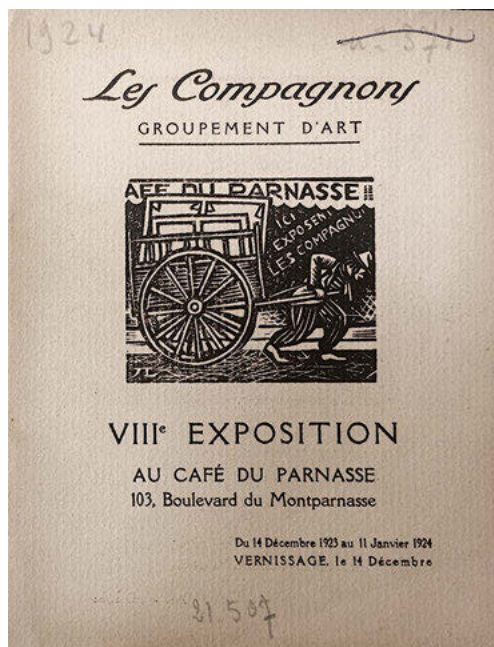


Abb. 16 | Jean Lébédéff, Titel zum Ausstellungskatalog der achten Gruppenausstellung im *Café du Parnasse*, 14. 12. 1923–11. 01. 1924, Kat.-Nr. 26



Abb. 17 | Raymond Thiollière, Titel zum Ausstellungskatalog der fünften Gruppenausstellung im *Café du Parnasse*, 28. 04.–23. 05. 1922, Kat.-Nr. 10

Ausstellung mitten in der städtischen Öffentlichkeit sei nicht nur durch Ortiz de Zárate sondern auch Modigliani wiederbelebt worden – womit die Autoren sich einer aufkommenden Legende um den im Jahr 1920 verstorbenen Modigliani bedienten und sie fortschrieben.<sup>28</sup>

Die Ausstellungen der Gruppierung waren üblicherweise von Katalogen im „style montparnassien“<sup>29</sup> begleitet, die durch Romoff finanziert wurden und deren Titelbilder den Topos des Arbeiters im Café aufgriffen. Sie wurden in der *Imprimerie Union* gedruckt, die im Jahr 1909 durch die beiden russischen Auswanderer Volf Chalit (1878–1956) und Dimitrii Snégaroff (1885–1959) gegründet worden war und in der Romoff ab dem Jahr 1911 arbeitete.<sup>30</sup> Der erste Katalog zu „Quarante sept artistes exposent au Café du Parnasse“ (Abb. 12) zeigt einen

28 Angeblich habe als erster Modigliani seine Werke auf dem Boulevard du Montparnasse unter freiem Himmel den Passant\*innen gezeigt, indem er sie an einen Baumstamm angelehnt habe. Fuss-Amoré, *Des Ombiaux* 15. 11. 1924, S. 117. Diese Legende findet sich auch bei Émile-Bayard 1927, S. 383.

29 Fuss-Amorée und Des Ombiaux schreiben, dass Romoff „prit sur ses modestes économies la somme nécessaire à l'impression d'un bon catalogue illustré qu'il préfaça spirituellement, dans le plus pur style montparnassien.“ Fuss-Amoré, *Des Ombiaux* 15. 11. 1924, S. 119.

30 Die *Imprimerie Union* war anfangs vor allem für die russische Gemeinschaft in Paris aktiv. Es ist wahrscheinlich, wenn auch nicht vollständig belegt, dass Chalit und Snégaroff mit Lenin an der Publikation der Zeitschriften *Le social-démocrate* und *Le prolétaire* zusammenarbeiteten, als dieser in Paris im Exil war. Ab 1920 war Snégaroff Mitglied der sozialistischen Partei *Section française de l'Internationale ouvrière* (SFIO).

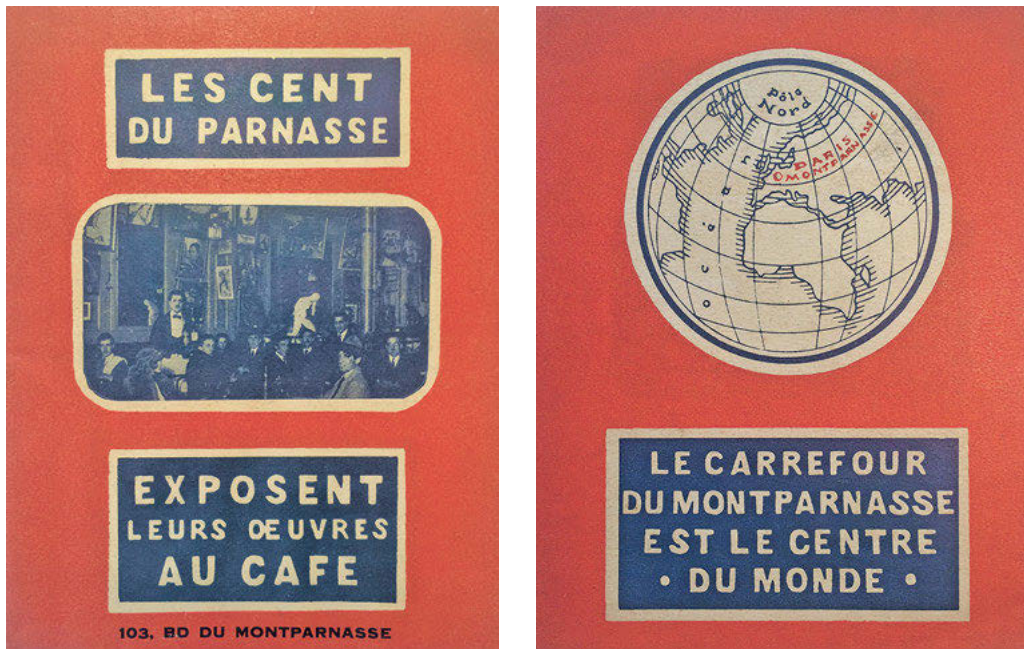


Abb. 18 a u. b | Titel und Rückseite zum Ausstellungskatalog der zweiten Gruppenausstellung im *Café du Parnasse*, 03. 06.–Juli 1921, Kat.-Nr. 2

Café-Kunden im Mantel, der sich über einem Café-Crème für 60 Centimes aufwärmt. Der Katalog zur dritten Gruppenausstellung evoziert durch den Schriftsatz auf dem Titelblatt ein Aperitifglas, wie es zum Servieren von Café-Crème verwendet wurde (Abb. 14). Der russische Künstler Jean (Iwan) Lébédeff (1884–1972) schuf zwei Holzschnitte für die Katalogtitel der Gruppenausstellungen, die jeweils das künstlerische mit dem populären Milieu verschränkten; er stellt einmal einen älteren Mann auf der Bank vor dem *Café du Parnasse* dar (Abb. 15) und ein anderes Mal den mühsamen Transport von Werken nach oder aus dem Café durch einen ärmlich gekleideten Künstler (Abb. 16). Raymond Thiollières (1881–1929) Titelbild zeigt hingegen einen erfolgreichen Künstler oder *amateur d'art*, der seine Werke in einem von einem Chauffeur gelenkten Automobil abtransportiert (Abb. 17). Der Katalog zur zweiten Ausstellung „Les cent du Parnasse“ (Abb. 18 a u. b) präsentiert schließlich eine Fotografie der Gruppierung vor ihren Werken im Café. Vermutlich handelt es sich um eine Aufnahme der ersten Ausstellung im *Café du Parnasse*. Mit diesem Katalog formuliert die Gruppierung schließlich den nicht wenig bescheidenen Anspruch auf globale Zentralität: Die Rückseite ziert eine Weltkarte, auf der Paris-Montparnasse mit einem roten Punkt markiert ist (Abb. 18b). Darunter ist zu lesen: „Le carrefour du Montparnasse est le centre du monde“. Gemeint ist hier die Kreuzung Vavin, wo die Ausstellung stattfand und die hier zur zentralen Kreuzung des

Vgl. Perriol, Antoine, Lénine, Imprimerie Union, URL: <https://imprimerie-union.org/annees-russes/lenine> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024).

Viertels deklariert wird. Die perspektivische Aufsicht auf die Nordhalbkugel legt einen Fokus auf die nördliche Hemisphäre und rückt Paris-Montparnasse damit stärker ins Bildzentrum. Zudem liegt es hier auf der bildlichen Mittelachse des Globus. Die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* spielte hier mit einer bereits etablierten Sicht auf Paris als Ausgangs- und Mittelpunkt des weltweiten kulturellen Geschehens, das Casanova dazu bewegt, Paris als den „méridien de Greenwich“ der „République mondiale des Lettres“ des frühen 20. Jahrhunderts zu bezeichnen.<sup>31</sup> Mit ihrem Ausstellungskatalog erklärte die Gruppierung nicht nur die Kreuzung Vavin, sondern auch den Ausstellungsort des *Café du Parnasse* zu einem solchen Ausgangs- und Mittelpunkt.

Eine solche Bezeichnung von Montparnasse, der Kreuzung Vavin und ihren Cafés als Zentrum war jedoch Anfang der 1920er-Jahre noch neu. Diese Selbstverortung im Weltzentrum stand zudem im klaren Kontrast zum oben geschilderten Umfeld der Ausstellungen, dessen soziale Marginalität die Gruppe gleichzeitig unterstrich. Weniger handelt es sich hierbei um eine hegemoniale Geste als um einen emanzipatorischen Akt, denn dieser Kontrast zwischen sozialer und geografischer Position muss den Zeitgenossen als Herausforderung anderer bestehender Beschreibungen von Paris und dem Viertel Montparnasse bewusst gewesen sein. Die Spezifik der Imagination eines Weltzentrums erschließt sich weiter aus dem künstlerischen Programm der Gruppierung, das Romoff formulierte und das Ziel einer *art collectif* anstrebte.

### **Das Café als schichtübergreifender, kosmopolitischer Treffpunkt und die Entstehung einer *art collectif***

Im Katalogvorwort zur ersten Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* grenzt Romoff diese von einer Kunst ab, die ihm zufolge leblos sei – die Kunst der Anhänger des Impressionismus, die sich fälschlicherweise als Schüler\*innen Paul Cézannes (1839-1906) gerierten und sich den „galeries, dites d’art“<sup>32</sup> und den Museen anböten. Damit positioniert er die Ausstellung des *Café du Parnasse* gegen die etablierten Galerien auf der nördlichen Seine-Seite, wie zum Beispiel die *Galerie Durand-Ruel*, die bereits zu führenden Kunsthandlungen impressionistischer Gemälde geworden waren. Ähnlich beschreiben Fuss-Amoré und Des Ombiaux die Ausstellung als einen Kontrast zur „tyrannie exercée par les innombrables marchands de tableaux“<sup>33</sup>. Den Institutionen Galerie und Museum setzte Romoff das Café entgegen, das in den Augen der Organisatoren ein Ort war, der abseits der „aristocratie de la nature morte“<sup>34</sup> lag und einen Kontakt zu einer großen Masse und einem breiten Spektrum der Gesellschaft ermöglichte:

„Au café, où nous passons quelquefois les meilleurs moments de notre vie, nous voulons apporter le meilleur de nous-mêmes: notre art. Nous le soumettons au jugement non seulement des initiés mais de la foule sans fausse dignité et sans distinction entre la femme du monde et le cocher de fiacre. Aux passants, la porte est ouverte!“<sup>35</sup>

31 Casanova 2002; Ders. 1999.

32 Romoff, Serge, Préface, in: Ausst.-Kat. *Quarante sept artistes exposent au Café du Parnasse*, 1921, o. S.

33 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924, S. 119.

34 Romoff 1921.

35 Ebd.

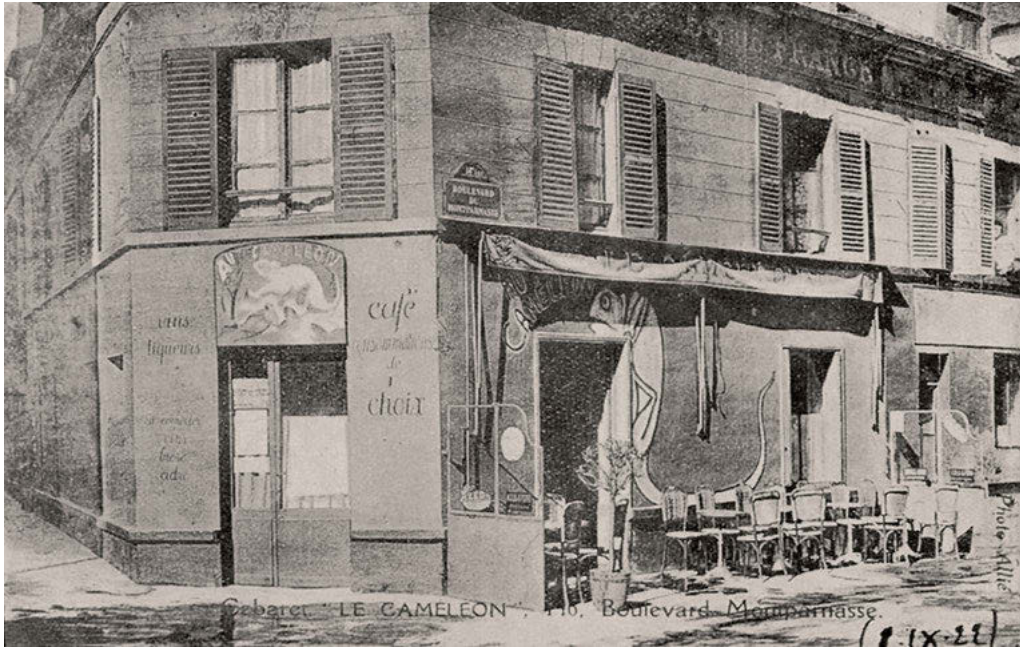


Abb. 19 | Das Café und Weinlokal *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse, März 1921, Fotografie

Doch das Café bildete so nicht nur eine Schnittstelle zur breiten Öffentlichkeit, sondern es war auch, wie der Kunstkritiker Maximilien Gauthier es im Katalog zur dritten Ausstellung formulierte, „nos derniers vestiges de maisons communes.“<sup>36</sup> Den Caféausstellungen lag damit die Idee eines Ortes der kommunitaristischen Zusammenkunft zugrunde, wie sie auch der Kunstkritiker Marcel Hiver in der Zeitschrift *Montparnasse* für *ein maison coopérative des artistes* mit selbstverwalteten Versammlungs- und Ausstellungsräumen anstrebte.<sup>37</sup> Das Café wurde damit zu einem Raum, der einem sozialutopischem Ziel nahekam und Menschen unabhängig von ihrer sozialen oder geografischen Herkunft zusammenbringen sollte.

Die Ausstellungen waren hinsichtlich der nationalen Herkunft der teilnehmenden Künstler\*innen äußerst heterogen. In der ersten Ausstellung im *Café du Parnasse* fanden sich beispielsweise der bereits genannte tunesische Maler Abdul-Wahab, die Künstler Eugen Chiriacheff, Lébédéeff, Krémègne und Soutine aus Russland, der chilenische Maler Manuel Ortiz de Zárate, Morgan Russel aus den Vereinigten Staaten, Hérán Chaban aus der Türkei, Joseph

36 Ausst.-Kat. *Cent vingt artistes exposent leurs œuvres au Café du Parnasse* (Café du Parnasse, Paris, 06. 12. 1921–12. 01. 1922), Paris 1921, o. S.

37 In einem Artikel über die Ausstellung der *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs* im *Closerie des Lilas* äußerte Hiver diese Pläne, die er hier jedoch noch nicht vollständig realisiert sah: „Mais ce qui manque et ce qu'il faudrait essayer de réaliser, c'est la maison coopérative des artistes avec salles de réunion et d'exposition.“ Hiver, Marcel, Exposition de la Closerie des Lilas, in: *Montparnasse*, 30, 1924, S. 6.

Hecht, Simon Glatzer, Jan Rubczak und Jan Zavado aus Polen sowie die französischen Staatsbürger\*innen Louis-Robert Antral, Hortense Begue, Maurice Le Scouezec und Elisabeth Fuss-Amoré. Die Idee eines kooperativen und internationalen Versammlungsortes versuchte man zeitgleich zu den Ausstellungen des *Café du Parnasse* in einer benachbarten Weinhandlung, dem *Caméléon* (Abb. 19) an der Ecke des Boulevard du Montparnasse mit dem Boulevard Raspail, unter der Mitwirkung von Clergé umzusetzen.<sup>38</sup> Seit März 1921 trafen sich hier auf Initiative des Bildhauers und Journalisten Jean Levet (1892–1972), des Journalisten, Kommunisten und Mitarbeiters der Zeitschrift *Montparnasse* Marcel Say und des Poeten Alexandre Mercereau (1884–1945) verschiedene Poeten und Künstler\*innen unterschiedlichster Nationen. Neben ihren Zusammenkünften im *Cercle d'art du Caméléon* hielten sie dort regelmäßig Soireen und Ausstellungen ab, die einem eklektizistischen Programm zwischen Kubismus, Symbolismus und Futurismus folgten.<sup>39</sup> Mercereau hatte zwei Jahre im russischen Kaiserreich verbracht und setzte sich in Montparnasse für eine internationale Künstler\*innengemeinschaft ein.<sup>40</sup> In Montparnasse schwebte ihm nun die Vision eines „Maison Spirituelle des Nations“ oder einer „Sorbonne montparnassienne“ vor, über die er in der belgischen Zeitschrift *La Nervie* schrieb:

„J'ai voulu enfin qu'elle fût nettement indépendant des préjugés d'école, de race, c'est-à-dire qu'elle fût vraiment universelle, la culture étant d'utilité mondiale, ayant un but civilisateur sur-national. J'ai voulu, en un mot, qu'un homme qui ne bougerait pas de son fauteuil, pût voir défiler devant ses yeux le monde entiers dans la diversité de son génie.“<sup>41</sup>

Damit versuchte Mercereau eine Form der kosmopolitischen Zusammenkunft und eine übernationale Gemeinschaft zu institutionalisieren, für die Montparnasse als Kreuzungs- und Treffpunkt verschiedenster Künstler\*innen und Intellektueller eine Grundlage schuf.

Die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* arbeitete eng mit Mercereau und

38 Das *Caméléon* befand sich in der Nr. 146, Boulevard du Montparnasse.

39 Im März 1923 wurde das *Caméléon* von einem Amerikaner übernommen und in ein „dancing“ mit dem Namen *Jockey* transformiert. Mercereau zog mit seiner Initiative danach in ein Restaurant in der Nr. 231, Boulevard Raspail, wo die *Université du Caméléon* bis 1927 existierte. Vgl. Émile-Bayard 1927, S. 477–478. Insbesondere Mercereau sah diese Initiative in der Tradition des *Closeries des Lilas* zu Zeiten des Symbolismus, als dessen legitime Folgeinstitution er das *Caméléon* an der Kreuzung Vavin etablieren wollte. Crespelle beschreibt diese Institution, die sich nicht dem *Rotonde* gegenüber hätte behaupten können, allerdings deshalb als „poussiéroux“. Crespelle 1976, S. 58.

40 Alexandre Mercereau war ein französischer Journalist, Kunstkritiker und Poet. Mit 17 Jahren war er bereits Mitarbeiter der Zeitschrift *L'Œuvre d'art internationale* und war im Jahr 1904 Mitbegründer der Zeitschrift *La vie*. Im Jahr 1906 lud ihn der Maler und Mäzen Nikolai Rjabuschinski als Mitarbeiter der Zeitschrift *Das Goldene Vlies* nach Moskau ein. In diesem Rahmen berichtete Mercereau dem russischen Publikum über moderne Kunst in Frankreich unter dem Pseudonym Eshmer Valdor. Bei seiner Rückkehr nach Frankreich schloss er sich der Künstlerkommune *Abbaye de Créteil* an, die er 1906 mit u. a. Georges Duhamel und Albert Gleizes gegründet hatte. Er diente im Ersten Weltkrieg den französischen Truppen, jedoch wurde ihm die Mitgliedschaft in der *Légion d'honneur* nicht zugestanden, da man ihn des Bolschewismus bezichtigte. Er setzte sich mit seiner „Universität“ und seinen Kunstkritiken für eine Vielzahl von Künstler\*innen ein, darunter Picabia, Gleizes, Marinetti und Kupka. Im Jahr 1928 stellte die Universität jedoch ihren Betrieb wegen Geldmangels ein. Vgl. Andral u. a. 2000, S. 386–387.

41 Mercereau, Alexandre, Le but de mon université, in: *Caméléon. Supplément à La Nervie*, 11, 1926, S. 4–7, S. 6.

dem *Caméléon* zusammen. Zahlreiche ihrer Künstler\*innen, darunter Lébedeff, Thiollière, Clergé und Savin stellten auch im *Caméléon* aus (vgl. Kat.-Nr. 4, 8, 14–22). Romoffs Vision der Ausstellungen im *Café du Parnasse* decken sich mit Mercereaus Vorstellung von Montparnasse als Treffpunkt der Intellektuellen der ganzen Welt. Für Romoff ermöglichte das *Café du Parnasse* somit gleichermaßen den Kontakt zu einer globalen Gemeinschaft. Er fasst bezüglich der ersten Ausstellung der Gruppe in Worte, was der Katalog zur zweiten Schau dann visuell umsetzte:

„La bonne fortune nous a permis de nous installer ici dans ce centre artistique du Montparnasse qui est le carrefour de la plus grande capitale du monde, dans ce Paris qui est la capitale de la Grande République internationale des lettres et des arts.“<sup>42</sup>

Der Autor verortet damit auch die Ausstellung deutlich in einem räumlichen Kontext – auf Mikroebene im urbanen Kontext von Montparnasse, auf einer Mesoebene im Zentrum von Paris und auf einer Makroebene in der Hauptstadt der *res publica literaria*. Die Rückseite des Katalogeinbands zur zweiten Ausstellung (Abb. 18 b) unterstreicht diese Positionierung. Damit rückte sich die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* selbstbewusst ins symbolische Zentrum des künstlerischen Geschehens auf zwei Ebenen: Einerseits in einer globalen Perspektive, denn die Kreuzung Vavin wird hier als *die* Kreuzung und Hauptstadt einer intellektuellen übernationalen Gemeinschaft bezeichnet. Was in Montparnasse geschieht, ist damit kein Sonderereignis, sondern Ausdruck einer ubiquitär stattfindenden kulturellen Entwicklung. Andererseits impliziert dieses Bild auch eine Positionierung innerhalb der lokalen Kunstszene: Innerhalb von Paris bildet das *Café du Parnasse* eine Alternative zu den Salons, Museen und Galerien der Rive Droite; innerhalb von Montparnasse soll es sich gegenüber den angrenzenden Nachbarlokalen behaupten.

Die Gruppierung distanzierte sich somit von herkömmlichen Ausstellungsformaten und kommerziellen Ausstellungsräumen. Dies beschreibt der Zeitgenosse Bayard als ein widersprüchliches Vorhaben, denn die Gruppe ziele immer noch auf den Verkauf von Werken ab.<sup>43</sup> Diese Einschätzung ist angesichts der vielen Verweise der Gruppierung auf Verkäufe von Werken durchaus berechtigt.<sup>44</sup> Einer der stärksten Unterstützer der Gruppe war der Polizeiinspektor Zamaron, der sich nach dem verfrühten Verkauf seiner Sammlung im *Hôtel Drouot* 1920 eine neue Sammlung unabhängiger Kunst zulegte.<sup>45</sup> Mit ihm standen mehrere Ausstellende des *Café du Parnasse*, vor allem Clergé, in engem Austausch und verkauften ihm ihre Werke.<sup>46</sup> Fuss-Amoré und Des Ombiaux grenzten dennoch die Gruppe weiter von kommer-

42 Romoff 1921.

43 Émile-Bayard 1927, S. 383–384.

44 Die Kataloge der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* verweisen darauf, dass die Werke direkt im Café erworben werden konnten und der Erlös ausschließlich den Künstler\*innen zufloss. In einer Sondernummer der Zeitschrift *Montparnasse* wird berichtet, dass die *Compagnie* innerhalb von fünf Monaten 47 Gemälde verkauft habe: Arnyvelde, André, Les expositions dans les cafés, in: *Montparnasse*, 40, 1925, S. 1.

45 Zu Zamaron vgl. S. 57; Philippe 2007.

46 Zamaron war einer der wichtigsten Förderer von Clergé. Vgl. ebd., S. 121–130; Ausst. Kat. Ausst.-Kat. *Auguste Clergé (1891–1963)*, 1991.

ziellen Ausstellungsstrategien ab: Die Ausstellungen im *Café du Parnasse* seien „pour les artistes eux-mêmes, leurs amis et les quelques amateurs – ils sont bien rare!“<sup>47</sup>

Dies verstärkt nochmals den sowohl lokalen als auch internationalen Anspruch der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*, der deutlich an den Ort Montparnasse und sein soziales Milieu gebunden war. Die Gruppe wich damit von einem Dispositiv ab, das Dario Gamboni als ein modernistisches Ideal beschrieben hat – die Unabhängigkeit vom Ort, an dem ein Werk entstanden ist. Dieses Ideal war, wie Gamboni schreibt, an das Autonomieideal gebunden, wie es in der Kunst des Symbolismus im ausgehenden 19. Jahrhundert artikuliert wurde, war aber auch konform mit dem sich ausdifferenzierenden Kunstmarkt, für den die Zirkulation und ubiquitäre Wirkung von Kunst wichtige Grundbedingungen waren.<sup>48</sup> Im Gegensatz zu einer ortsunabhängigen Kunst des Marktes oder des Museums, die für ein anonymes Publikum produziert war und bei der Künstler\*innen und Betrachter\*innen nicht in Kontakt traten, reklamierte die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* mit der Kreuzung Vavin einen konkreten Ort, der sowohl den Kontakt zwischen den lokalen Künstler\*innen, Betrachter\*innen und mit einer Gemeinschaft des Viertels herstelle als auch gleichzeitig zum Experimentierfeld einer internationalen Kultur würde.

Anders als die Kunst der Galerien und Museen sollte somit die Kunst der Cafés einem „esprit nouveau“<sup>49</sup> der Kunst entsprechen. Seine Entwicklung beruhte laut Romoff klar auf den Vorstößen der Kubisten der *Section d'or* und der Vorarbeit der Dadaisten, entspreche jedoch keiner klaren Ausrichtung.<sup>50</sup> Vielmehr folge diese neue Kunst keiner einheitlichen Tendenz:

„Si l'on veut véritablement créer un art conforme à l'esprit nouveau, il faut avoir le courage d'accepter toutes les tendances, et se placer franchement face à l'avenir, face à la multitude. Il ne s'agit pas de reprendre les anciennes formules de l'art pour le peuple ou de l'art populaire, mais de créer un art collectif, un art de la vie et si j'ose dire un art populaire.“<sup>51</sup>

Das Medium der Ausstellung bot ein geeignetes Medium, um eine solche Vielfalt herzustellen, eine Anforderung, der ein einzelnes Werk oder ein\*e Künstler\*in nicht alleine gerecht werden konnte.

Die erste Ausstellung im *Café du Parnasse* war nicht nur beispielgebend hinsichtlich der Praxis des Ausstellens im Café, sondern auch hinsichtlich ihres programmatischen Eklektizismus, der auch spätere Ausstellungen dieses Formats kennzeichnen sollte.<sup>52</sup> Romoffs typisch

47 Fuss-Amoré, *Des Ombiaux* 15. 11. 1924, S. 122.

48 Gamboni, Dario, „Independent of Time and Place“: on the Rise and Decline of a Modernist Ideal, in: Thomas DaCosta Kaufmann u. Elizabeth Pilliod (Hrsg.), *Time and Place. The Geohistory of Art* (= *Histories of Vision*), Aldershot 2005, S. 173–201, S. 178–181.

49 Romoff 1921, o.S.

50 „Et, si nous assistons actuellement à la naissance d'un esprit nouveau, nous le devons pour une large part à l'activité artistique de la ‚Section d'Or‘ et en grande partie, également, n'en déplaise à cette noble compagnie précitée, aux dadaïstes.“ ebd., o.S.

51 Ebd.

52 Florent Fels, der nur wenig später mit Romoff in der Zeitschrift *Oudar* zusammenarbeitete und die Initiative der Cafésausstellungen unterstützte, schrieb in *Information* über eine dieser Ausstellungen, sie sei „un petit chef-d'œuvre de diplomatie, car elle concilie les tendances les plus diverses de la jeune esthétique.“

avantgardistisches Ziel einer Annäherung von Kunst und Leben beruhte nicht auf einer konkreten Vorstellung von ästhetischen Leitlinien, sondern darauf, eine neue kollektive Kunst durch Pluralität zu finden. Die Cafésausstellungen waren damit ein soziales Experiment und der Anlass einer internationalen Zusammenkunft. Die Herstellung einer kollektiven Kunst war ein laufendes Projekt. Damit war eine gewisse Abkehr von avantgardistischen Alleingängen einzelner Künstler\*innen verbunden.<sup>53</sup> Das Ziel der Ausstellung ähnelt in manchen Punkten dem zeitgleich in der Zeitschrift *L'Esprit nouveau* formulierten Programm, hinter dem Amédée Ozenfant und Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) standen, die ab 1924 zusammen mit Romoff an der Zeitschrift *Oudar* arbeiteten.<sup>54</sup> Sie wollten durch eine Ablösung und Weiterentwicklung des Kubismus im Purismus neue Leitlinien der zeitgenössischen Kunst entwickeln und dabei individualistischen Prinzipien entgegenwirken.<sup>55</sup> Eine ähnliche Weiterentwicklung des Kubismus strebte auch Romoff für den *esprit nouveau* an, allerdings wich er auch stark von Ozenfants und Le Corbusiers Plänen ab, die nach dem „esprit unitaire qui anime dans leurs recherches les différentes élites de notre société“<sup>56</sup> suchten, dessen universell gültige Gesetzmäßigkeiten aus der Mathematik, der Physik und der Psychologie herzuleiten seien. Romoffs Vision unterschied sich hiervon grundlegend, da er von einer kollektiven Herstellung eines *esprit nouveau* ausging, der sich nicht von präexistente Gesetzmäßigkeiten herleitete. Damit distanzierte er auf einer weiteren Ebene das Unterfangen der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* in Montparnasse von ortsunabhängigen Universalien.<sup>57</sup> Vielmehr beruhte das Ziel der Ausstellung im *Café du Parnasse* auf dem Grund-

Florent Fels in *Information*, 21. April 1921, zit. n. Ausst.-Kat. *Les cent du Parnasse exposent leurs œuvres au café*, 1921, o.S.

53 André Gybal, der ein Vorwort für die achte Ausstellung im *Café du Parnasse* verfasste, stellte sich in diesem Sinn gegen individualistische Tendenzen in der Kunst. Über die Gruppierung schrieb er: „C'est qu'ils ont compris de quelle maladie souffrent aujourd'hui les arts plastiques: on la nomme *individualisme*. [...] La grande nouveauté d'aujourd'hui ne saurait être une invention, elle sera de retrouver simplement l'art collectif.“ Gybal, André, Préface, in: Ausst.-Kat. *Les compagnons. Groupement d'art. VIIIe exposition* (Café du Parnasse, Paris, 14. 12. 1923–11. 01. 1924), Paris 1923, o.S.

54 *Oudar* (1922–1923) war eine russischsprachige Zeitschrift, die der Bekanntmachung von moderner Kunst aus Paris unter einer russischsprachigen Leser\*innenschaft diente. Die Zeitschrift finanzierte sich aus den Einnahmen des *Bal russe* in Montparnasse. Jeanneret (Le Corbusier) und Ozenfant waren in der Finanzkommission der Zeitschrift. Romoff war ihr Herausgeber. Vgl. Perriol, Antoine, Génia Courtade u. Sylvie Courtade, Serge Romoff, Imprimerie Union, URL: <https://imprimerie-union.org/apollinaire-a-maeght/romoff> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024).

55 Für Ozenfant und Jeanneret, die im Jahr 1924 in *L'Esprit nouveau* einen dreiteiligen Artikel über den Kubismus verfassten („Le Cubisme I“, „Le Cubisme II“, „Vers le crystal“, Nr. 23, 24 u. 25) hatte der Kubismus im Jahr 1912 seinen Höhepunkt überschritten, stellte aber die grundlegenden Weichen, um den ‚plastischen‘ Wert von Kunst in den Vordergrund zu rücken. Ozenfant begriff den Purismus als eine post-kubistische Bewegung: Ozenfant, Amédée, Sur les écoles cubistes et post-cubistes, in: *Journal de psychologie normale*, Januar-März, 1924, S. 290–302. Vgl. Silver, Kenneth E., *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton 1989, S. 228–229; Green 1987, S. 89–91.

56 Einleitungstexte zu *L'Esprit nouveau*, N. 1, 1920.

57 Gamboni beschreibt die Pläne für Le Corbusiers massenproduzierte und lieferbare „maisons voisines“ auf Rädern, die er in *L'Esprit nouveau* präsentierte, als ein Beispiel dieses Ideals von Ortsungebundenheit, das sich in der Architektur manifestiert. Gamboni 2005, S. 180–181.

gedanken einer Umgestaltung der Kunst durch mehrere Stimmen, deren Mischung eine neue kollektive Kunst hervorbringe. Diese Mischung wurde sowohl als ein klassen-, aber auch ein nationenübergreifendes Projekt gesehen. Eine Möglichkeitsbedingung für diese Mischung bot der Raum des Cafés in Montparnasse, der gleichzeitig soziale und internationale Heterogenität bedeutete. Angestrebt war ein Kontakt von Künstler\*innen, nicht nur verschiedener ästhetischer Leitlinien, sondern auch verschiedener Professionen: „Le grand Art se créera peut-être le jour où il y aura communion ou confrontation entre les artistes-peintres, les dessinateurs de modes, des affiches et des journaux, les peintres d’enseignes et même de peintres en bâtiments.“<sup>58</sup> Aus dieser Formulierung wird deutlich, dass dieser Prozess nicht konfliktfrei sein sollte – nicht nur eine Kommunion, sondern auch eine Konfrontation. Das Ziel blieb aber die Herstellung einer egalitären Kunst und eines Kunstraums, der Menschen verschiedener Herkunft, sei es in sozialer oder in geografischer Hinsicht, zusammenbrachte.

### **Die Kunst der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* zwischen lebendiger Tradition und *esprit nouveau***

Die Ausstellungskataloge, denen einige Reproduktionen von ausgestellten Werken beigelegt sind, lassen stellenweise eine exakte Bestimmung der Exponate zu. In den meisten Fällen ist eine präzise Rekonstruktion jedoch nicht möglich, da zwar Künstler\*innennamen im Katalog aufgeführt sind, jedoch selten detaillierte Werktitel, die über die Notiz „peinture“ oder „nu“ hinausgehen, geschweige denn die präzisen Entstehungsdaten. In diesen Fällen und im Fall von Künstler\*innen, die später keine Kanonisierung als „École de Paris“ erfuhren und keinen nennenswerten Bekanntheitsgrad erlangt haben, muss deshalb im Folgenden das ästhetische Programm der Ausstellungen über die breitere Kontextualisierung im Œuvre einzelner Künstler\*innen hergeleitet werden. Die Ausstellungen der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* zeigten überwiegend jüngere Künstler\*innen, die allerdings auch durch eine Reihe älterer Künstler\*innen unterstützt wurden, die teilweise bereits Galerieausstellungen und Verkaufserfolge zu verbuchen hatten. Die Ausstellungen des *Café du Parnasse* vertraten ein eklektizistisches Programm, dennoch kann ein Überblick über dominante Tendenzen und mehrfach beteiligte Künstler\*innen gegeben werden.

Zunächst wird deutlich, dass die ausgestellten Kunstwerke Romoffs Ziel, einen *esprit nouveau* herzustellen, dadurch gerecht wurden, dass sie nicht zwangsweise nach ästhetischer Neuerung suchten, sondern den Blick zurück, zu den Traditionen der Malerei wagten. Dieser Blick ebnete auch den Weg zur stilistischen Pluralität. Die Künstler\*innen wandten sich alle einer gegenständlichen Malweise und künstlerischen Traditionen unterschiedlicher Epochen zu, waren aber auch eng den Arbeiten der Fauves und Cézannes verhaftet. Der Kunstkritiker Raynal ordnet in seiner *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours* aus dem Jahr 1927 viele Künstler\*innen, die in den frühen Cafésausstellungen zu sehen waren, den Eklektizist\*innen zu und versteht darunter die Kombination eines progressiven und gleichzeitig vergangenheitsorientierten Vorgehens. Diese Künstler\*innen suchten „une sorte de classicisme“ jenseits der akademischen Kunst:

58 Romoff 1921.

„Leur but n'est pas de pousser la peinture en de voies nouvelles, mais de dépendre l'image de la vie suivant l'aspect de la plus parfaite peinture de tous les temps. [...] L'école éclectique [...] vise à transposer sur la toile la réalité humaine, enjolivée d'intention idéale.“<sup>59</sup>

Diese Sichtweise formuliert auf ähnliche Weise auch Raynals Zeitgenosse Salmon, der die *art vivant* als eine Fortsetzung künstlerischer Traditionen sah, die aber im Gegensatz zur akademischen Kunst nicht erstarrt seien.<sup>60</sup>

Ein Beispiel für die Verschmelzung von Traditionalismus und unabhängiger moderner Kunst der 1920er-Jahre liefert Jules-Émile Zingg (1882–1942), der zwischen 1922 und 1929 regelmäßig mit der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* ausstellte. Ein wiederkehrendes Thema in Zinggs Werken dieser Zeit sind ländliche und arkadische Szenen. Seine *Paysage*, im *Closerie des Lilas* ausgestellt, referiert auf eine bei Cézanne beliebte Bildkomposition der *Baigneuse*.<sup>61</sup> In *Nu dans le paysage* zeigt Zingg eine bukolische Szene.<sup>62</sup> Die variierende Ausgestaltung der Posen in beiden Werken zitiert auch Jean-Auguste-Dominique Ingres' Auseinandersetzung mit den Badenden.<sup>63</sup> Dem Kunsthistoriker Toby Norris zufolge seien in der Kunsthistoriografie, die auf Originalität und Innovation fokussiere, Künstler\*innen wie Zingg bis in die 1980er-Jahre häufig übersehen worden.<sup>64</sup> Christopher Green hat sich in seiner Studie *Cubism and its Enemies* ebenfalls diesem Phänomen gewidmet. Er rechnet viele Künstler\*innen, die in den frühen Caféausstellungen zu sehen waren, z. B. André Favory und Joan Miró, zu einer „lost generation“ zwischen 1918 und 1923, die zu jung waren, um in den unmittelbaren Nachkriegsjahren als Akteur\*innen der Vorkriegsavantgarden bekannt zu werden

59 Raynal, Maurice, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris 1927, S. 21. Raynal unterschied hier zwischen Idealismus und Realismus in der zeitgenössischen Kunst, die neue Wege suche, und als deren Vertreter er den Kubismus und einen neuen Naturalismus (etwa bei Segonzac) sah. Neben diesen zwei Kategorien sah er die Eklektizisten, die Naturalismus und Idealismus, inspiriert durch die Kunst der Museen, kombinierten und den Blick auf ältere künstlerische Traditionen würfen, ohne dabei jedoch akademisch zu arbeiten. Angeführt würde diese Gruppe durch Derain. Zu ihr zählten aber auch Modigliani, Kisling, Démétrios Galanis, Feder, Kars, Coubine, Mondzaine, Lagar, Lortiron, Alix, Laurencin, Dufy, Kvapil, Friesz, Astoy, Girieud, Dufrenoy, Halicka, Henri Vergé-Sarrat, Léopold Lévy, Geneviève Gallibert. Green hat ausführlich die vielfältigen Versuche diskutiert, nach dem Ersten Weltkrieg die stilistische Pluralität der modernen Kunst in Frankreich zu klassifizieren. Solche linearen Darstellungen würden zwar kaum dem „complex frame“ der Kunst zwischen 1906 und 1928 gerecht, „whose strands move in conflicting directions to form a tight mesh“ (Green 1987, S. 123), jedoch böten diese Darstellungen Einblicke in historische Kategorien, die auch für Künstler\*innen relevant waren. Vgl. ebd., S. 123–127.

60 Vgl. ebd., S. 187–189. S. auch S. 298–305.

61 Jules-Émile Zingg, *Paysage*, Datum, Maße und Standort unbekannt, Öl auf Lwd., ausgestellt in der siebten Gruppenausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* im Café *La Closerie des Lilas*, 09. 02.–14. 04. 1924, Kat.-Nr. 28. Vgl. bspw. Paul Cézanne, *Baigneuses*, 1874–1875, Öl auf Lwd., 38,1 × 46 cm, Metropolitan Museum of Art, New York City.

62 Jules-Émile Zingg, *Nu dans le paysage*, Datum und Standort unbekannt, Öl auf Lwd., ausgestellt in der fünfnten Gruppenausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* im Café *du Parnasse*, 28. 04.–23. 05. 1922, Kat.-Nr. 10.

63 Vgl. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le bain turc*, 1863, Öl auf Lwd. auf Holz, Dm. 110 cm, Musée National du Louvre, Paris.

64 Vgl. Norris, Toby, *Between the Lines: The Juste Milieu in Interwar France*, in: Adamson, Norris 2009, S. 139–167, S. 167.

und neuerndes Potential, in Abgrenzung zu ihren Vorgängern, in der künstlerischen Tradition suchten.<sup>65</sup> Sie seien „lost at least to the Modernist history of art with its charts of revolutionary change. They were too late to be Cubist and could find no alternative that was both strong and obviously progressive.“<sup>66</sup> Diese Einschätzung bleibt, auch wenn der Autor sich davon distanzieren, einem avantgardistischen Paradigma der Kunstgeschichtsschreibung verhaftet, das Künstler\*innen als Vorreiter ihrer Zeit oder als verspätet beschreibt. Greens Beschreibung dieser „lost generation“ ist dennoch in stilistischer Hinsicht für die Künstler\*innen der Cafésausstellungen besonders zutreffend:

„Whatever the reason, between 1918 and 1923 ambitious young artists were almost all drawn either to the various brands of Naturalism in circulation or towards variants on Neo-Classicism or towards the revived and tamed early Cubism whose main mentor was Lhote.“<sup>67</sup>

Dieser bei Green beschriebene rückwärtsgewandte Blick barg für die Künstler\*innen der Cafésausstellungen eine künstlerische Lösung. Ihre Rückwärtsgewandtheit entsprang nicht einer konservativen Haltung, sondern war Teil eines progressiven Programms, das das Versprechen einer zukünftig geteilten Weltkunst und einer kosmopolitischen Gemeinschaft in Montparnasse enthielt. Für sie barg der Blick in vergangene Epochen, insbesondere die Antike, das Mittelalter und die Renaissance, das Potential, sich an bereits bestehenden Vorbildern einer solchen gemeinschaftlichen und grenzüberwindenden Kunst zu orientieren.

Die Rückbesinnung von bereits erfolgreichen avantgardistischen Künstler\*innen auf Traditionen ist in der kunsthistorischen Forschung lange als Konsequenz eines steigenden nationalistischen Klimas in Frankreich infolge des Ersten Weltkriegs und als „retour à l'ordre“<sup>68</sup> beschrieben worden. Der Kunsthistoriker Kenneth Silver argumentiert in *Esprit de corps*, dass die Referenz auf die Klassik (ein Begriff, der nicht nur antike Kunst, sondern auch die der Renaissance, des 18., 19. und 20. Jahrhunderts meinen konnte), stark mit einem Diskurs der Ordnung und der Wiederherstellung einer zivilisatorischen ‚Gesundheit‘ in Verbindung gestanden habe. Besonders der Fall Picasso, der sich im Ersten Weltkrieg zunehmend an Ingres orientierte, und die Puristen der Zeitschrift *L'Esprit nouveau* verdeutlichen nach Silver, inwiefern die Avantgarde während und nach dem Ersten Weltkrieg dem Druck der Politik und eines von Rechtskonservativen gestalteten Diskurses der Herstellung und Bestärkung einer französischen nationalen Identität nachgegeben hätten.<sup>69</sup> Golan untersucht im Anschluss hieran die retrograden Tendenzen der jüngeren Kunst der französischen Zwischenkriegszeit und kommt zu dem Schluss, dass die Rückkehr zu Landschaftsmalerei, wie u. a. bei Zingg, „very obviously conservative“<sup>70</sup> sei und mit dem wachsenden Nationalismus im Land in Verbindung stehe.

Diese Sichtweise ist in jüngster Zeit neu untersucht worden. Die Verwendung des Begriffs

65 Green 1987, S. 63–67. Miró stellte im Café *Le Caméléon* aus (Kat.-Nr. 22), Favory im Café *La Rotonde* (Kat.-Nr. 7 u. 13).

66 Ebd., S. 64.

67 Ebd., S. 63.

68 Zu einer kritischen Bewertung des Begriffs vgl. Lantenois, Annick, *Analyse critique d'une formule „retour à l'ordre“*, in: *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 45, 1995, S. 40–53.

69 Für Silvers Einschätzung des Purismus vgl. Silver 1989, S. 230–231.

70 Golan 1995, S. 25.

„retour à l'ordre“ enthält, wie Anne Lantenois argumentiert hat, mehrere Fallstricke, da sie einen Begriff, der in der Zwischenkriegszeit einem starken Wandel unterworfen war und sowohl im politisch rechten als auch im gemäßigten Lager verwendet wurde, als Stilbeschreibung verstetigt. Zudem reproduziert der Begriff Antinomien wie Fortschrittlichkeit/Rückwärtsgewandtheit, Ordnung/Unordnung, die eine nicht mehr teleologisch ausgerichtete Kunstgeschichtsschreibung hinter sich gelassen habe.<sup>71</sup> Diese Revision hat auch zu einer Neubewertung Zinggs geführt und gezeigt, dass die Trennung zwischen einer offiziellen, traditionsorientierten Kunst und der *art indépendant* nicht durchgängig aufrecht erhalten werden kann.<sup>72</sup> Auch findet sich der Rekurs auf Ordnung und Werte der Klassik nicht unbedingt nur im rechtskonservativen Feld. Papanikolas hat in diesem Sinn darauf hingewiesen, dass *L'Esprit nouveau* auch Akteure vereinte, die offensichtlich dem individualanarchistischen und zu Beginn der 1920er-Jahre zunehmend kommunistisch syndikalistisch organisierten Spektrum im Umfeld der Zeitschrift *L'Action d'art* (1913, 1919–1921) zuzuordnen sind, und die sich gegen einen französischen Chauvinismus einsetzten. Ihre Suche nach einer *art vivante* war stark an der Philosophie Henri Bergsons orientiert und legitimierte die Suche nach einer Erneuerung der Tradition in der Kunst der Vergangenheit.<sup>73</sup> Zwischen diesen Akteuren und solchen im Umfeld der Ausstellungen im *Café du Parnasse* vermittelte zum einen bereits genannter Kunstkritiker Marcel Say, der Herausgeber von *L'Action d'art* war, ein Katalogwort zur siebten Ausstellung der *Compagnie* verfasste und dort die Errungenschaft der Caféausstellung für eine *art collectif* betonte.<sup>74</sup> Auch Romoff stand durch seine journalistische Arbeit in der Zeitschrift *Les Forgerons* der politischen Bewegung nahe.<sup>75</sup>

Die Ausrichtung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*, sowohl was die Zusammenstellung unterschiedlichster Werke in den Ausstellungen und den Eklektizismus auf der Ebene des einzelnen Werks angeht, steht im größeren Kontext eines Kunstdiskurses, den Bärbel Küster in *Matisse und Picasso als Kulturreisende* beschrieben hat.<sup>76</sup> Um 1900 zeich-

71 Lantenois 1995.

72 Anfang der 1920er-Jahre begannen viele Künstler\*innen einen akademischen, ‚klassischen‘ Stil mit modernistischen Ansätzen zu verbinden, da angesichts sinkender staatlicher Unterstützung die *art indépendant* ein vielversprechenderer Weg war. Vgl. Antliff 1993, S. 135–167. Laut Norris sei Zingg mit seinen Arbeiten im *juste milieu* zwischen Tradition und Moderne der Zwischenkriegszeit ein erfolgreicher Künstler gewesen, der sowohl im Feld der unabhängigen Kunst als auch durch staatliche Aufträge Geld verdienen konnte. Zingg sieht der Autor jedoch deutlich am „modern end of the middle ground“. Der akademisch ausgebildete Zingg, der 1920 zur *art indépendant* in Montparnasse überlief, war keine Seltenheit. Vgl. Norris 2009.

73 Vgl. Ruckdeschel 2018; Papanikolas, Theresa, *Anarchism and the Advent of Paris Dada. Art and Criticism, 1914–1924*, Farnham, Surrey 2010, S. 27–82; Antliff 1998.

74 Say, Marcel, Exposition de 1924 à la Closerie des Lilas, Ausst.-Kat. *Exposition de 1924 à la Closerie des Lilas, album de la Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels, septième exposition* (Closerie des Lilas, Paris, 09.02.–14.04. 1924), Paris 1924, o.S.

75 Romoff war in der Zeitschrift *La Forge: revue d'art et de littérature, organe de la gilde, „les Forgerons“, foyer d'action d'art* (1911, 1917–1923, hrsg. v. Luc Mérida) als Redakteur und Verfasser der Rubrik „Lettres de la Russie“ aktiv. Die Zeitschrift war ein Folgeorgan der individualanarchistischen und ab den 1920er-Jahren im syndikalistischen Umfeld aktiven Bewegung von *L'Action d'art*. Vgl. Flower 2016, S. 22–23.

76 Küster 2003.



Abb. 20 | Oscar Fabrés, *Du dancing à la Coupole*, Illustration zu André Salmons *Montparnasse – cafés, bars, dancings*, Paris, 1929, zweite Figur von links vorne: Tsuguharu Foujita

nete sich u. a. bei Maurice Denis, Gustave Geffroy und Othon Friesz eine Neubewertung der Tradition ab, die „nicht als Ausdruck eines nationalen, klassischen Erbes verstanden wurde, sondern im Sinne einer gemeinsamen Entwicklung aller Kulturen sämtlicher Kunst der Welt [...]“<sup>77</sup> Dies sei nur möglich „vor dem Hintergrund einer (enthierarchisierten) neuen Traditionsvorstellung sowie einem gewandelten Verhältnis zu fremden Kulturen und zurückliegenden Kunstwerken.“<sup>78</sup> Das Nebeneinander und die Durchmischung verschiedener Kulturen geht in der Kunstkritik dieser Zeit auch mit der Synchronizität verschiedener Zeitebenen einher. In diesem Sinn richtet der Kunstkritiker Husson im Vorwort zur fünften Ausstellung der Gruppe den Blick auf verschiedene geografische und zeitliche Ebenen – Montparnasse, die Nordmeere, Sibirien und Steppen, sowie das Mittelalter und die Antike – und bindet alles an eine sozialutopische Vision einer kollektiven Kunst:

77 Ebd., S. 69.

78 Ebd.

„Montparnasse! Cité dans la cité où tout se transpose dans une valeur d'art et dans un sens idéal de beauté. De la douceur de ton boulevard, s'élèvent des visions de steppes, de tragiques mers boréales, des lieues et des lieues parcourues dans des transibériens [sic] de rêve aux grands jours du bouleversement des mondes. L'œuvre est dressé au carrefour des races et l'esprit européen s'unifie peu à peu tout en espoir de neuves réalisations. [...] Ils [les peintres et sculpteurs] rendent à la collectivité ce qu'elle leur donne, lui rendent davantage souvent. [...] Leur devoir est de créer l'œuvre où sera restitué à la vie ce qu'elle aura donné en vision, en couleurs, en joie, en désespérance. L'œuvre qui sera tout eux-mêmes et qui sera autre chose cependant, comme la cathédrale est tout le Moyen-Âge, comme le Parthénon est tout Athènes et la Grèce [...]. C'est vers cet idéal de beauté que se sont orientés les artistes de Montparnasse. Et c'est au *Parnasse* que prit naissance ce mouvement d'art, tout en tendances hautement sociales.“<sup>79</sup>

Der Blick zurück legte für die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* den Blick auf frühere Vorbilder einer kollektiven Kunst frei, darunter die mittelalterliche Kathedrale und der griechische Tempel.

Im Rahmen der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* stand die Aktualisierung und Mischung verschiedener künstlerischer Traditionen nicht in einem nationalistisch definierten Rahmen. Vielmehr stellte sie eine Verschmelzung verschiedener Kulturen dar. Dies verdeutlicht der Fall des japanischen Malers Foujita, der seit dem Jahr 1913 in Montparnasse lebte. Er war eine prominente Figur, trat auf fast allen Darstellungen des Café-Lebens der Zeit auf (wie bspw. in Fabrés' Darstellung eines *dancing* im Café *La Coupole*, Abb. 20) und stellte mit der Gruppe in der *Brasserie Terminus* aus. In seinen Werken näherte Foujita häufig europäische Ikonografien – wie den liegenden Akt in *Nu couché à la toile de Jouy* (Abb. 21), der Tizians *Venus von Urbino* (1583) zitiert – durch die Kombination einer feinen, lasierenden Öltechnik und einer speziellen Art der Bildgrundierung einer Ästhetik an, die an japanische Seidenmalerei erinnert.<sup>80</sup> In der Pariser Kritik, die ihn keinen festen Kategorien zuordnen konnte, war der Maler höchst erfolgreich. Seine Aquarelle zeigen das moderne Großstadtleben und die Besucher\*innen der Cafés und Bistros (Abb. 22). Sie spiegeln wie in *Vierge et enfant* (Abb. 23) eine Auseinandersetzung mit der christlichen, italienischen Ikonenmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts wider sowie ein Studium japanischer Drucke aus der Edo-Zeit.<sup>81</sup> Husson schrieb über Foujita in der Zeitschrift *Montparnasse*, die den Caféausstellungen sehr nahe stand:

„Et certainement chez lui il n'y a pas un parti-pris d'imitation mais seulement l'œuvre spontanée d'un homme d'Extrême-Orient qui, en face de nos légendes occidentales, s'exprime naturellement comme un artiste du Moyen Age. [...] On se rend compte que l'art qu'il a créé est en marge à la fois de l'art d'Extrême-Orient et de l'art d'Europe. [...] Le jeu des influences des races et de tradition est ici présent. Et l'on ne songe plus seulement à ce que pourrait être un art européen, mais ce que serait l'art humain. A Paris, dans ce curieux quartier de Montparnasse où se coudoient toutes les races, est peut-être en germe cet art nouveau, prodrome de l'unification du monde.“<sup>82</sup>

79 Husson, Paul, Préface, in: Ausst.-Kat. *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs, 2ème groupe* (Café du Parnasse, Paris, 28. 04.–25. 05. 1922), Paris 1922, o.S.

80 Zur Grundierungs- und Maltechnik Foujitas vgl. Buisson, Sylvie u. Dominique Buisson, *Léonard-Tsugouharu Foujita* (= Bd. 2), Courbevoie (Paris) 2001, S. 26–29. Zur Verortung des synthetischen Stils bei Foujita vgl. Kangaslahti 2009b.

81 Mehrere solcher Aquarelle hatte Foujita 1917 in seiner ersten Pariser Einzelausstellung in der Galerie Chéron gezeigt. Vgl. Le Diberder, Anne, *Foujita le maître du trait*, Arles 2008, S. 37.

82 Husson, Paul, Les arts. Tsugouharu Foujita, in: *Montparnasse*, 12, 1922, S. 3–4, S. 3.



Abb. 21 | Tsuguharu Foujita, *Nu couché à la toile de Jouy*, 1922, Öl, Tinte, Kohle und Bleistift auf Lwd., 130 × 195 cm, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Als eine ähnliche Mischung verschiedener Einflüsse aus dem Orient und Okzident wertete Husson die Landschaftsmalerei des japanischen Künstlers Ruchiro Kawashimas (1886–1971), die im *Café du Parnasse* zu sehen war.<sup>83</sup>

Mit der Gruppierung stellten viele Künstler\*innen aus, die sich zunehmend von ihrer früheren kubistischen Malweise distanzieren oder die Formensprache des Kubismus weiterentwickeln suchten. Damit gingen sie auch zu der von ihnen empfundenen Kommerzialisierung des Kubismus auf Distanz. Jeanne Rij-Rousseaus (1870–1956) Werke stellten eine Abkehr von stärker kubistisch ausgerichteten Arbeiten der Künstlerin der Vorkriegszeit dar. Die französische Malerin stand vor dem Ersten Weltkrieg in engem Austausch mit Juan Gris und Fernand Léger und entwickelte um 1900 den Vibrismus, der, ausgehend von physikalischer Theorie und japanisch-chinesischer Philosophie, nach den Analogien der Wellenlängen von

83 Ruchiro Kawashima, *Les chèvres*, ca. 1922, Medium, Maße und Standort unbekannt, ausgestellt in der fünften Gruppenausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* im *Café du Parnasse*, 28. 04.–23. 05. 1922, Kat.-Nr. 10. „Rushiro Kawashima: Ce japonais à la rencontre de l'occident dont il est plus proche que Foujita nous émeut par des paysages où l'on trouve de l'intimité de la naïveté et quelque chose d'étrange à la fois un peu factice et poignant.“ Husson, Paul, *Au Café du Parnasse. Le deuxième groupe*, in: *Montparnasse*, 11, 1922, S.3.

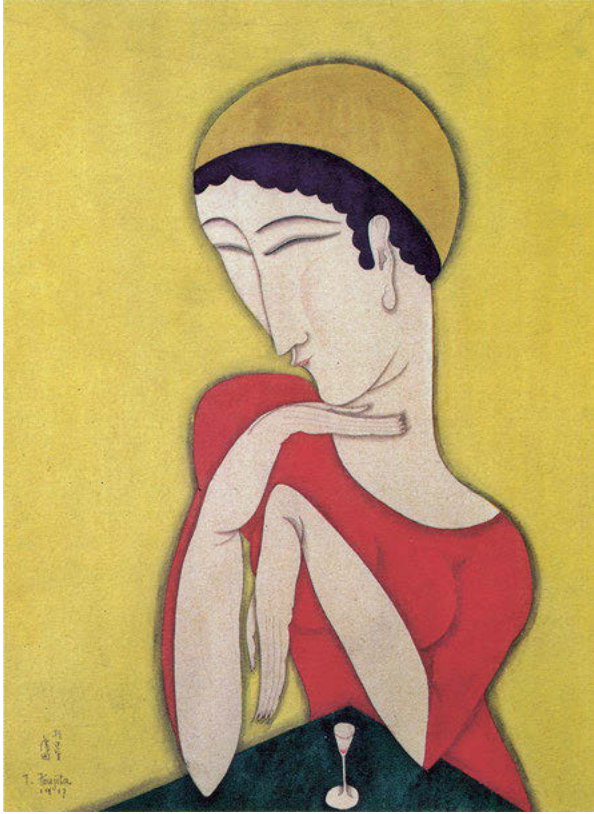


Abb. 22 | Tsuguharu Foujita, *Jeune fille au verre*, 1917, Aquarell, Tinte und Tempera auf Papier, 25,5 x 19 cm, Privatbesitz

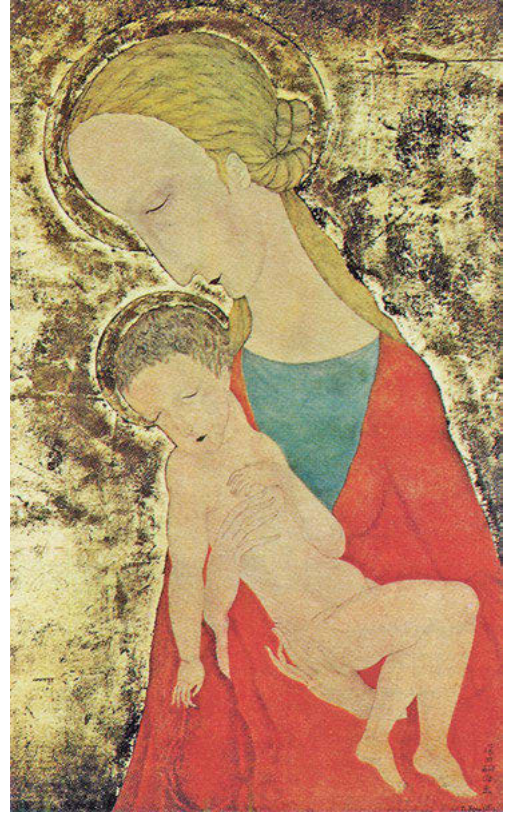


Abb. 23 | Tsuguharu Foujita, *Vierge et enfant*, 1918, Aquarell, Tinte, Tempera und Blattgold auf Papier, 44 x 28 cm, Privatbesitz

Klängen, Farben und Formen suchte.<sup>84</sup> In früheren Arbeiten wie *Paysage le Soir* (1910) setzt sie noch in Manier des synthetischen Kubismus die Stadtansicht aus verschiedenen planimetrischen und farblichen Segmenten aus gesättigten Farbtönen, Schwarz und Weiß zusammen. In den 1920er-Jahren kehrt sich die Malerin von diesem Vorgehen ab. In ihrem Holzschnitt einer Stadtansicht für die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* übertrug sie das Motiv stärker in die Fläche, was mehr ihren gemalten Stadtansichten der 1920er-Jahre entspricht.<sup>85</sup> In diesen bevorzugte die Künstlerin eine ruhigere, bildparallele und flächige

84 Vgl. Pogu, Guy, *Rij-Rousseau, égérie du Cubisme 1870–1956, le vibrisme, sommaire des causes et conditions du cubisme*, o. O. 1958.

85 Jeanne Rij-Rousseau, *Stadtansicht*, Holzschnitt, Reproduktion im Katalog der siebten Gruppenausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* im Café *Closerie des Lilas*, 09. 02.–14. 04. 1924, Kat.-Nr. 28.



Abb. 24 | Jeanne Rij-Rousseau, *Nature morte au kilo de sucre*, ca. 1915, Öl auf Lwd., 65 × 80,5 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, ausgestellt in der siebten Gruppenausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*, 09. 02.–14. 04. 1924, Kat.-Nr. 28

Auffächerung des Sujets mit einer gedämpften Palette, in der Ocker- und Grüntöne dominieren. Diese Anlehnung an Cézanne wird auch in *Nature morte au kilo de sucre* und ihrer Aufgliederung der Bildobjekte in sich ergänzende Farbflächen deutlich (Abb. 24).

Im Fall der Ausstellungen im *Café du Parnasse* wird deutlich, dass diese Abkehr vom Kubismus eine bewusste Positionierung gegen das Galeriensystem der Avantgarden beinhalten konnte. Bei dem chilenischen Maler Manuel Ortiz de Zárate fällt beides in denselben Zeitraum. Seine Verortung innerhalb des Rahmens der *art indépendante* war aber auch seiner Rezeption als Künstler aus Montparnasse in seinem Heimatland Chile geschuldet.<sup>86</sup> Ortiz de Zárate war im Jahr 1904 nach Paris gekommen und vor und während des Ersten Weltkriegs fester Bestandteil des Kunstgeschehens in Montparnasse. Er stellte zusammen mit Léger, Lhote, Picasso und anderen aus und wurde durch den Kunsthändler Léonce Rosenberg und dessen Galerie *L'Effort Moderne* vertreten, die dem Kubismus nahestand.<sup>87</sup> Eine Arbeit aus

<sup>86</sup> Vgl. S. 228–243.

<sup>87</sup> Im Juni 1916 stellte Ortiz de Zárate zusammen mit Derain, Léger, Lhote, Matisse, Metzinger und Picasso in der *Galerie des Indépendants* aus. Im Oktober desselben Jahres co-organisierte er eine Ausstellung in der

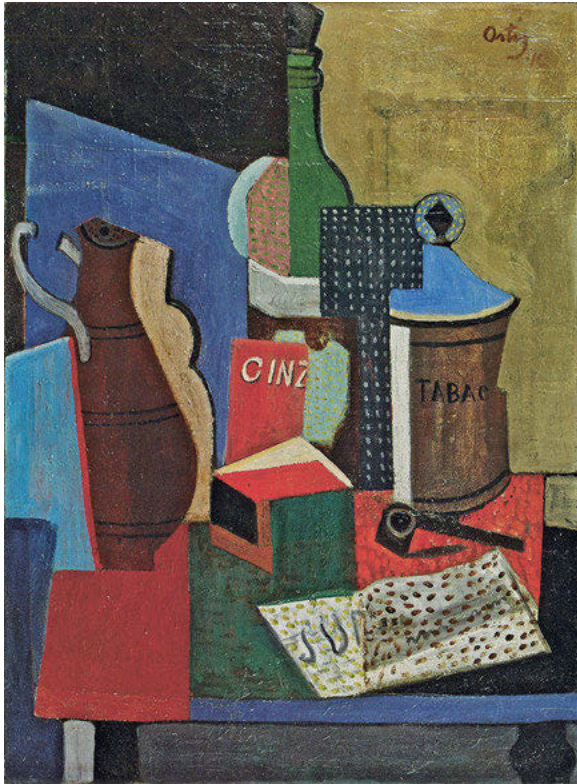


Abb. 25 | Manuel Ortiz de Zárate, *Stilleben mit Tabakgefäß*, 1916, Öl auf Lwd., 73,5 × 54,5 cm, Privatbesitz

dieser Zeit ist das *Stilleben mit Tabak* (Abb.25), das mit seiner auf Erd-, Grau- und Blautöne reduzierten Palette und der farblichen Überlappung verschiedener Ebenen auf Mittel des synthetischen Kubismus zurückgreift. Um 1920 wandte sich Ortiz de Zárate wie Rij-Rousseau einer Malweise zu, die die Integrität des Bildobjekts respektierte und es nicht in kubistischer Manier aufbrach – so in *Nature morte à la guitare* (Abb.26).<sup>88</sup> Michel Greet sieht diese Entwicklung bei Ortiz de Zárate im breiteren Kontext des Kubismus und des „retour à l'ordre“ in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg.<sup>89</sup> Mehrere Künstler\*innen brachen zunehmend mit Rosenberg, der in strengen Galerieverträgen seine Vorstellungen vom Kubismus als leitender avantgardistischer Kunstströmung durchzusetzen versuchte. Sie wandten sich wie Diego Rivera wieder einer naturalistischen Malweise zu oder knüpften wie Lhote an die frühere Phase des analytischen Kubismus an.<sup>90</sup> Ortiz de Zárate lässt sich in diese Entwicklung einord-

*Galerie Lyre et Palette* in Montparnasse, in der er mit Kisling, Modigliani und Picasso ausstellte. Ab dem Jahr 1917 vertrat Léonce Rosenberg den Künstler, allerdings ohne einen bindenden Vertrag, wie der Kunsthändler ihn üblicherweise mit seinen Künstler\*innen abschloss. Vgl. Greet 2018, S. 13.

88 Im Jahr 1920 schrieb Salmon über Ortiz de Zárate, dass er „rennonça avec plus de fierté et plus de civilité“ als Diego Rivera mit dem Kubismus. Salmon 1920, S. 157.

89 Vgl. Greet 2018, S. 23.

90 Zunächst brachen Diego Rivera und Lhote mit dem Kubismus. Sie entwickelten im Jahr 1918 bei einem

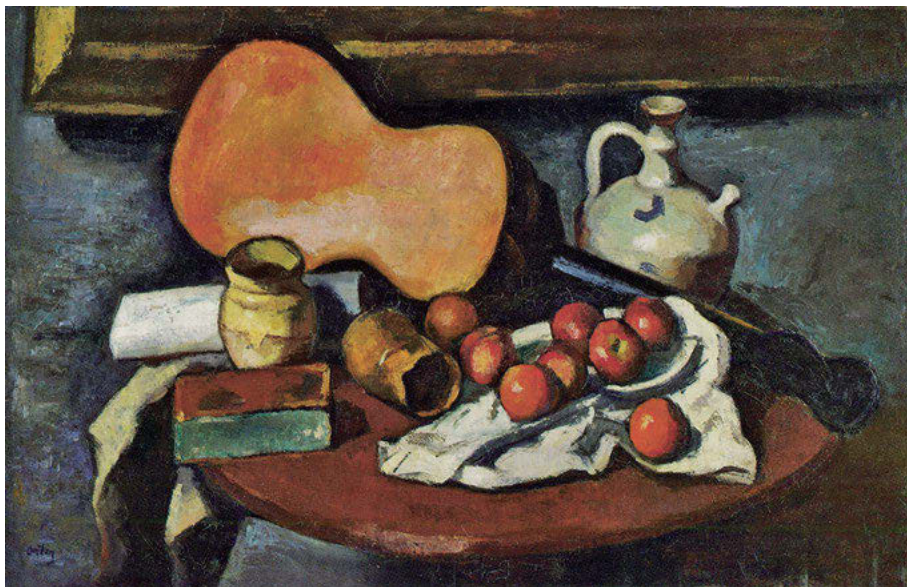


Abb. 26 | Manuel Ortiz de Zárate, *Nature morte à la guitare*, 1920er-Jahre, Öl auf Lwd., 73 × 116 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

nen. Über die Werke, die er in der zweiten Ausstellung im *Café du Parnasse* zeigte, schrieb ein Kritiker der Zeitschrift *Montparnasse* (vermutlich der Herausgeber Husson): „Ortiz de Zárate célèbre la puissance lourde d'un beau corps de femme. Ce nu richement modelé, voluptueux, donne l'impression d'une fruit velouté, frais et vivant.“<sup>91</sup> Diese Beschreibung lässt sich in Zusammenhang mit den Werken bringen, die Ortiz de Zárate sechs Jahre später in der *Galerie Bernheim-Jeune* ausstellte, wo er überwiegend Gemälde mit den Titeln *Nu* (Abb. 27), *Fleurs* oder *Paysages* präsentierte.<sup>92</sup> Die Werke dieser Zeit weisen eine voluminöse Ausgestaltung der Körper auf, deren Konturen sich kantig vor dem Hintergrund absetzen. Sie lassen sich eher mit Aktbildern derselben Zeit von Lhote und Derain vergleichen und bedeutenden einen Bruch mit Ortiz de Zárates' früherer kubistisch inspirierten Schaffensphase.

gemeinsamen Urlaub in der Bucht von Arcachon, orientiert am Werk Cézannes, neue ästhetische Leitlinien. Dieser Bruch wurde als „Rivera-Affaire“ bekannt und war der Beginn der Abwendung mehrerer Künstler\*innen von Rosenberg, die auch Ortiz de Zárate um 1920 vollzog. Die Bezeichnung „Rivera-Affaire“ geht auf Salmon zurück. Weitere Künstler\*innen, die sich von Rosenberg abwendeten, waren Georges Braque, Gris, Henri Laurens, Lipchitz sowie Picasso, Angel de Zárraga, Lhote (die keiner vertraglichen Bindung an Rosenberg unterlagen). Vgl. Marnham, Patrick, *Dreaming with His Eyes Open. A Life of Diego Rivera*, Berkeley 2000, S. 136–144; Green 1987, S. 7–11.

91 o. A., *Les Arts. Au Parnasse*, in: *Montparnasse*, 1, 1921, S. 4.

92 *Ausst.-Kat., Exposition Ortiz de Zarate* (Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 14.02–25.02. 1927), Paris 1927. Spezifischere Angaben zu den Werken sind hier nicht enthalten. Die Ausstellung von Ortiz de Zárate bei *Bernheim-Jeune* zeigte 64 Gemälde, hauptsächlich (Blumen-)Stillleben und monumentale weibliche Akte. Den hier durchgeführten Vergleich unternimmt auch Greet 2018, S. 23.

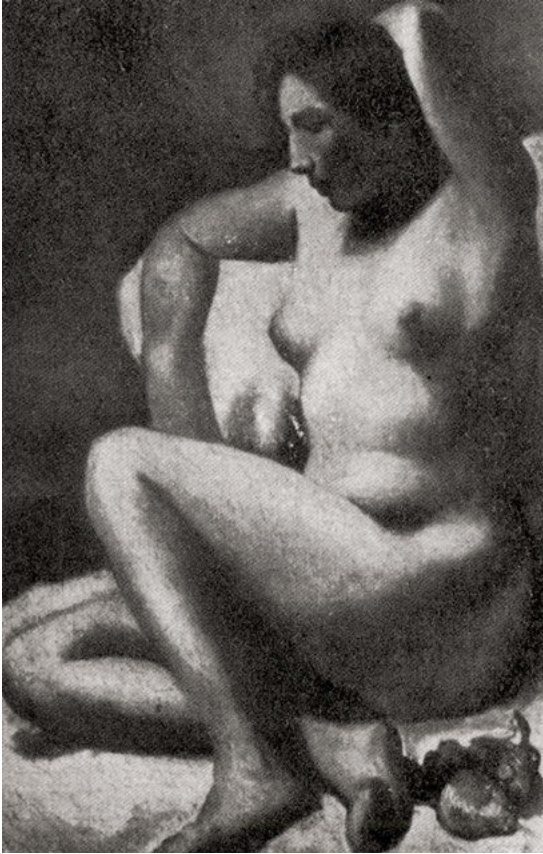


Abb. 27 | Manuel Ortiz de Zárate, *Nu*, ca. 1927, Standort unbekannt, Reproduktion im Katalog zur Einzelausstellung des Künstlers in der Galerie Bernheim-Jeune (1927)

Ein weiterer Künstler, der ebenfalls vom Kubismus inspiriert war, diesen aber weiterzuentwickeln versuchte und mit der *Compagnie de peintres et sculpteurs* ausstellte, war Zadkine. Schuf er im Jahr 1919 noch *Tête d'homme* (Abb. 28) mit kubisch ausgeformten Gesichtszügen, begann er sich ab 1920 von dieser Formensprache zu lösen. Diese Abkehr verkörpert seine Arbeit *Les musiciennes* (Abb. 29) aus dem Jahr 1924, in der er den Figuren eine geschmeidigere Kurvierung verleiht. Zadkine schreibt über sich und andere Bildhauer aus Montparnasse später:

„Je pense que les sculpteurs de ma génération tels que Gaudier-Brzeska, Villon, Archipenko, Brancusi, Lipschitz [sic] et moi-même pouvons être considérés comme les continuateurs de l'antique tradition de ces tailleurs de pierre et de bois qui, partis de la forêt, chantaient librement leurs rêves d'oiseaux fantastiques et de grands fûts d'arbres.“<sup>93</sup>

Mit diesem Selbstbild eines Bildhauers, der eine antike Tradition fortführte, fügte sich Zadkine gut in die gleichzeitig in die Vergangenheit wie die Moderne gerichtete Programmatik der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*. In diesem Sinn hob der belgische Kunst-

93 Zadkine, Ossipe, *Ma sculpture*, in: *Civiltà delle Machine*, 1, 1963, zit. n. Jianou, Ionel, *Zadkine*, Paris 1964, S. 17.

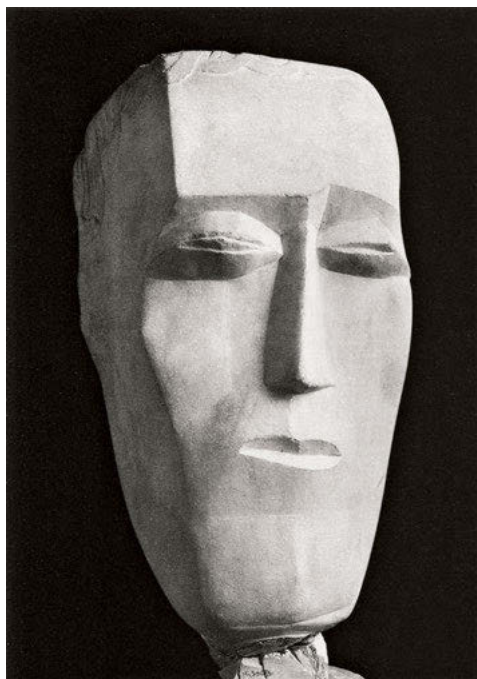


Abb. 28 | Ossip Zadkine, *Tête d'homme*, 1919, Marmor, H: 33 cm, Privatbesitz



Abb. 29 | Ossip Zadkine, *Les musiciennes*, 1927, Bronze, 55 × 42 × 21 cm, Puschkin-Museum, Moskau

kritiker André De Ridder in einer der ersten Monografien über den Künstler positiv hervor, dass dieser die Kunst aus verschiedenen Epochen und Gebieten verbinde. De Ridder beschreibt hier neben der Antike die Kunst der Gotik, die Volkskunst und die „art nègre“ als „primitive“ Ressource für den Künstler:

„Il y aurait là des influences bien complexes à démêler: la découverte par l'Europe de l'art nègre et des autres dits „primitifs“, le retour de beaucoup d'artistes à l'idée gothique, le regain d'intérêt pour la sculpture populaire, une compréhension toute nouvelle du rôle et des destinées mêmes de l'art plastique. Qu'il me suffise d'insister sur l'importance de ce mouvement, véritablement révolutionnaire au moment où il se produisit, encore qu'en ce domaine, comme en maint autre, la révolution ne fut en partie qu'un retour vers une tradition trop longtemps négligée.“<sup>94</sup>

Zadkines Weg wich jedoch für De Ridder eindeutig von den Kubisten ab. Er habe zwar „reçu le message, mais sans en adopter les préceptes [...]“<sup>95</sup>

Die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* wurde somit von Künstler\*innen unterstützt, die in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg versuchten, den Kubismus weiterzuentwickeln. Lhote, der zu dieser Zeit bereits seine Akademie in Montparnasse führte,

94 Ridder, André de, *Ossip Zadkine*, Paris 1929, S. 9.

95 Ebd., S. 10.



Abb. 30 | Albert Gleizes, *Personnage rose*, ca. 1920, Öl auf Lwd., 91 × 70 cm, Privatbesitz



Abb. 31 | Kees van Dongen, *Esel*, Reproduktion im Katalog zur dritten Gruppenausstellung der *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs* im *Café du Parnasse*, 06. 12. 1921–20. 01. 1922

steuerte Werke zu den späteren Ausstellungen der Gruppierung bei.<sup>96</sup> Auch unterstützte der Maler Jean Metzinger (1883–1956), der zunehmend seine kubistische Malweise in strengere und naturalistischere Bildkompositionen umwandelte, die Ausstellungen in den Cafés.<sup>97</sup> Albert Gleizes bildete eine Ausnahme, da er als einziger Ausstellender des *Café du Parnasse* dem Kubismus treu blieb und ihn bis zur Abstraktion trieb. Trotzdem waren seine Arbeiten mit den Grundsätzen der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* in Einklang zu bringen. Im Katalog zur dritten Ausstellung der Gruppe ist eine Zeichnung des Künstlers abgedruckt, die aus der Werkgruppe der „Écolier“ stammt. Es handelt sich dabei um eine

96 So geschehen in der 12. und 14. Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* im Jahr 1928.

97 Metzinger stellte sein Werk bei der 14. Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* in der *Brasserie Terminus* aus und bot es zum reduzierten Preis zur Unterstützung der A. A. A. (*Aide amicale aux artistes*) an. Im Jahr 1920 hatte ihn sein Sommeraufenthalt in Tréboule zu einem stärker an der Natur orientierten Kubismus inspiriert, den er am Anfang des Jahres 1921 bei einer Ausstellung in Léonce Rosenbergs Galerie *L'Effort moderne* präsentiert hatte. Ab Mitte der 1920er-Jahre wandte er sich wie Picasso Motiven der *commedia dell'arte* zu und arbeitete zunehmend mit strengeren Bildkompositionen und antikisierenden Zitate. Vgl. Green 1987, S. 52; Robbins, Daniel (Hrsg.), *Jean Metzinger in Retrospect* (Ausst.-Kat. The University of Iowa Museum of Art), Iowa City 1985, S. 120–125.

Vorzeichnung zu *Personnage rose* (Abb. 30).<sup>98</sup> Hier überführt der Maler seinen synthetischen Kubismus in eine extreme Flächigkeit und konstruiert das Objekt mittels verschiedener rotierender, rechteckiger Segmente. Wie Green darlegt, entwickelte Gleizes in dieser Zeit seine Theorie einer neuen kollektiven Kunst und legte sie 1922 in seiner Schrift *La peinture et ses lois* dar.<sup>99</sup> Gleizes zufolge sollte sich die Malerei auf Prinzipien berufen, die bereits in der Freskenmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts, einer ursprünglich kollektiven Kunst, entwickelt worden seien. Das Hauptproblem der Malerei war für ihn die Fläche und ihre dynamische Animierung durch einen Rhythmus, den er im Anschluss an Bergsons Philosophie als ein ungebrochenes Kontinuum begriff. Diese Animierung lasse sich vor allem durch Rotationen und Spiralbewegungen herstellen, wie er sie in *Personnage rose* umsetzte. Auf diese Weise brachte er seine auf Abstraktion und Arithmetik beruhende kubistische Theorie mit einer idiosynkratischen Sozialutopie in Einklang, die auch dem Programm einer kollektiven Kunst nach Romoff gerecht werden konnte.

Neben diesen Erneuer\*innen einer künstlerischen Tradition, die den Hauptanteil an den Ausstellungen der *Compagnie* trugen, finden sich aber auch solche, die durch ihren expressiven Stil markanter Prägung später zu prominenten Vertreter\*innen der „École de Paris“ erklärt wurden und unter dem Einfluss der Fauves standen. Zu ihnen gehörte vor allem Kees van Dongen, dessen Zeichnung eines Esels im dritten Katalog der Gruppe erscheint (Abb. 31). Er gehörte zu den älteren Unterstützer\*innen des Ausstellungsprojekts. Der Künstler förderte mit seinen Kontakten seine jüngeren Kolleg\*innen der Caféausstellungen und zog für diese, wie Warnod schildert, „riche amateurs“ als potentielle Käufer\*innen an: „On vit une fois un amateur partir avec, dans sa voiture, neuf grandes toiles.“<sup>100</sup> Zu den jüngeren koloristisch und expressiv malenden Vertreter\*innen gehörten besonders Soutine und Krémègne, die beide mit Landschaftsbildern in der ersten (und Krémègne auch in der zweiten) Ausstellung vertreten waren. Sie stellten ihre expressiven Umsetzungen einer Landschaftsmalerei aus, die beide Maler kurz nach dem Ersten Weltkrieg in Céret in Südfrankreich praktizierten (zum Vergleich für solche Werke s. Abb. 32).<sup>101</sup>

Ein weiteres Charakteristikum der Ausstellungen der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* ist, dass hier viele russische Künstler\*innen vertreten waren. Clergé und Antoine-Pierre Gallien (1896–1963), der ebenfalls zum Organisationskomitee der Gruppe gehörte, veranstalteten im November 1921 die Ausstellung einer „section russe“ im *Caméléon*, die Werke acht russischer Künstler\*innen zeigte (vgl. Kat.-Nr.4). Im *Caméléon* tagte auch

98 Gleizes begann seine Auseinandersetzung mit diesem Sujet im Jahr 1920. Vgl. Ausst.-Kat. *Jean Metzinger in Retrospect*, hrsg. v. Daniel Robbins (The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, 31.08.–13. 10. 1985), Iowa City 1985, S. 300–303.

99 Vgl. Green 1987, S. 84–89.

100 Warnod 1925, S. 192.

101 Krémègne besuchte ab 1918 regelmäßig den Maler\*innenort Céret. Vgl. Ausst.-Kat. *Krémègne, 1890–1981*, hrsg. v. Paris-Musées (Pavillon des Arts, Paris, 10.06.–05.09. 1993), Paris 1993, S. 123. Soutine reiste das erste Mal angeregt durch Zborowski im Jahr 1919 dorthin und hielt sich dort drei Jahre lang auf. Vgl. Tuchman, Maurice, Esti Dunow u. Klaus Perls, *Chaim Soutine, 1893–1943. Werkverzeichnis* (= Bd. 1), Köln 1993, S. 32–35.



Abb. 32 | Chaim Soutine, *Hügel bei Céret*, ca. 1921, Öl auf Lwd., 86,68 × 67,63 cm, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, CA



Abb. 33 | Michail Larionow, ohne Titel, ca. 1906–1907, Reproduktion im Katalog zur zweiten Gruppenausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* im *Café du Parnasse*, Juni bis Juli 1921

*La Chambre des poètes russes*, eine Vereinigung russischer Dichter und Schriftsteller.<sup>102</sup> Das *Caméléon* stand durch Mercereau, der die dortigen Veranstaltungen zum großen Teil organisierte, russischen Künstler\*innen besonders nahe. Vor dem Ersten Weltkrieg hatte er als Ausstellungsmacher für *Das Goldene Vlies* in Moskau zwischen den russischen und französischen Avantgarden vermittelt.<sup>103</sup> Mercereau war auch ein zentraler Akteur für das Zustandekommen eines Dialogs zwischen den Pariser Kubisten und den Künstler\*innen der russischen Avantgardegruppe *Karo-Bube*. Im Jahr 1910 hatten ihn die Mitglieder von *Karo-*

102 Vgl. o. A., *La chambre des poètes russes*, in: *Montparnasse*, 6, 1921, S. 7.

103 Mercereau hatte im Rahmen seiner Mitarbeit an der Zeitschrift *Das Goldene Vlies* zwei Ausstellungen von Kunst aus Frankreich in Moskau organisiert. Die erste Ausstellung im Jahr 1908 zeigte u. a. Cézanne, Degas, Van Gogh, Vuillard, Rouault, Rodin, Braque, Picasso, Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger, Matisse und Van Dongen. An der Ausstellung nahmen aber auch russische Künstler\*innen wie Larionow und Gontscharowa teil. In der zweiten Ausstellung im Jahr 1909 waren dieselben Künstler\*innen (sowie Vlaminck) ausgestellt. Andral u. a. 2000, S. 386–387; Martin, Jean-Hubert u. Carole Naggar, *Paris–Moscou. Artistes et trajets de l'avant-garde*, in: *Ausst.-Kat. Paris–Moscou, 1900–1930*, hrsg. v. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou u. Kulturministerium der UdSSR, (Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 31.05.–05. 11. 1979), Paris 1979, S. 24–36, S. 26–28.



Abb. 34 | Natalija Gontscharowa, *Spanierin*, Datum, Maße und Standort unbekannt, Reproduktion im Katalog zur zweiten Gruppenausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* im *Café du Parnasse*, Juni bis Juli 1921



Abb. 35 | Natalija Gontscharowa, *Spanisches Kostüm (Dekorative Komposition)*, 1910-Jahre, Gouache und Bleistift auf Vergé-Papier, 49,2 × 30,8 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, P-4532. P. 72118

*Bube*, zu denen Gontscharowa und ihr Ehemann Larionow gehörten, um die Organisation des Beitrags der französischen Kubisten und Fauves an der Ausstellung von *Karo-Bube* in Moskau gebeten.<sup>104</sup> Im Jahr 1914 war das Künstlerehepaar nach Paris gekommen und setzte dort seinen Kontakt mit Mercereau fort.<sup>105</sup>

Sowohl Larionow als auch Gontscharowa stellten mit der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* aus. Der Katalog zur zweiten Ausstellung der Gruppe im *Café du Parnasse* reproduzierte Werke beider Künstler\*innen. Larionow zeigte eine Zeichnung (Abb. 33), die im Zusammenhang mit seiner Arbeit an dem Album *Voyage en Turquie* entstand.<sup>106</sup> In diesem Album schildert der Künstler eine imaginäre Reise in die Türkei und

104 Die Ausstellung der Gruppe *Karo-Bube* zeigte im Jahr 1910 Werke von Matisse, Picasso, Léger, Gleizes, Le Fauconnier, Delaunay, Lhote, Gris, Friesz neben jenen der Brüder Burljuk, Larionow, Kandinsky, Malewitsch, Popowa, Lentulow, Kontschalowski, Falk, Maschkow und Kuprin. Vgl. ebd., S. 26. Gontscharowa verließ die Gruppe bereits im Jahr ihrer Gründung.

105 Dokumentiert ist, dass Mercereau Larionows und Gontscharowas Ausstellungseröffnung in der *Galerie Paul Guillaume* besuchte. Vgl. Parton, Anthony, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*, London u. a. 1993, S. 144.

106 Larionow konzipierte das Album zwischen 1906 und 1907 und realisierte 32 Gouachemalereien

fusioniert viele unterschiedliche kulturelle Elemente. Seine linearen, aufs Wesentliche reduzierten Zeichnungen lehnen sich an die Druckgrafiken der russischen Volkskunst an, sogenannte „Lubok“. Zudem floss in *Voyage en Turquie*, wie der Kunsthistoriker Anthony Parton feststellt, auch Larionows Auseinandersetzung mit ethnografischen Studien in der Türkei und Sibirien ein.<sup>107</sup> Seine Zeichnung für das *Café du Parnasse* zeigt ein Motiv, das Parton als sibirische Schamanin identifiziert hat, deren Gesang durch diagonale Striche angedeutet wird.

Gontscharowa ließ ebenfalls eine Zeichnung im Katalog der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* abdrucken (Abb. 34). Sie steht im Kontext ihrer Arbeit als Bühnenbildnerin für Sergei Djugilews (1872–1929) *Ballets russes* ab dem Jahr 1914. Gontscharowa zeigt hier eine Spanierin, deren Gewand eine dynamische Selbstständigkeit entwickelt. Im Rahmen der Ausstellung zeigte sie noch ein weiteres Gemälde mit dem Titel *Espagnole*.<sup>108</sup> Im Zuge ihrer Zusammenarbeit mit Djugilews Ballettkompagnie reiste sie im Jahr 1916 nach San Sebastian wo sie sich mit dem Thema der Spanierinnen befasste, das ihr Werk über Jahre hinweg prägte.<sup>109</sup> Bei ihrer Rückkehr nach Paris im Jahr 1919 sicherten sich Gontscharowa und Larionow ihren Ruf als innovative Bühnenbildner\*innen und publizierten gemeinsam *L'art décoratif théâtral moderne*, in dem der russische Schriftsteller und Tanzhistoriker Valentin Parnakh – ein Gast des *Caméléon* – die Bühnenarbeiten der Künstler\*innen mit einem Text würdigte.<sup>110</sup> Ihre Erfahrungen in Spanien ließ Gontscharowa in die Kostümentwürfe für die Ballettstücke *Rhapsodie espagnole* und *Triana* einfließen, in denen ihre Entwürfe zu reliefartiger und abstrakter Eigenständigkeit gelangten. In *L'art décoratif théâtral moderne* publizierte Gontscharowa zudem *Spanisches Kostüm (Dekorative Komposition)* (Abb. 35), in der das Kostüm fächerartig aufbricht und die Figur der Tänzerin in den Hintergrund tritt.<sup>111</sup> In der Zeichnung für die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* verschwindet die Bildfigur hinter dem Kostüm auf ähnliche Weise. Das Gewand wird strahl- und fächerartig fragmentiert und durch dekorative Elemente wie dem Spitzenmuster durchsetzt.

Die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* formulierte ihre Vision einer *art collectif*, die solchen multiplen kulturellen Bezügen einen Ausstellungsrahmen gab, vor allem in der Anfangszeit der Ausstellungen im *Café du Parnasse*. Mit der zunehmenden Verdrängung

zwischen 1907 und 1909. Die Serie wurde schließlich im Schablonendruckverfahren Ende der 1920er-Jahre reproduziert.

107 Ebd., S. 96–112.

108 Husson, Paul, *Au Parnasse*, in: *Montparnasse*, 1, 1921, S. 4–5, S. 5. Es ist unklar, welches Gemäldes mit der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* ausgestellt wurde. Der Ausstellungskatalog führt keine Werkangaben an.

109 Vgl. Keffert, Beate, *Das Leben von Natalja Gontscharowa*, in: *Ausst.-Kat. Natalja Gontscharowa. Zwischen russischer Tradition und europäischer Moderne*, hrsg. v. Beate Keffert u. Evgenija Iljuchina (Opelvillen Rüsselsheim u. a. 05. 10. 2009–24. 01. 2010), Ostfildern 2009, S. 9–27, S. 12–17. Als Gontscharowa nach Paris zurückkehrte, malte sie mehrere Leinwände mit dem Motiv der Spanierinnen. Auch schuf sie für die Ausgestaltung des Esszimmers des Dirigenten Sergei Kussewizki *Spanierinnen*.

110 Gontscharowa, Natalja u. Michail Larionow, *L'art décoratif théâtral moderne*, Paris 1919. Im Gegenzug steuerte Gontscharowa eine Illustration für Parnachs Buch *Samum* (1919) bei.

111 Vgl. Parton, Anthony, *Goncharova. The Art and Design of Natalia Goncharova*, Woodbridge 2010, S. 286–290; Iljuchina, Evgenija, *Natalja Gontscharowa. Zwischen Theater und Malerei*, in: *Ausst.-Kat. Natalja Gontscharowa. Zwischen russischer Tradition und europäischer Moderne*, 2009, S. 41–59, S. 49.

aus dem Zentrum des Viertels vertrat die Gruppe dieses kosmopolitische Ziel weniger emphatisch, sondern suchte eher die Nähe zum Publikum der Arbeiter\*innenklasse. Die Entwicklung der Gruppierung spiegelt damit den schnellen Wandel von Montparnasse und seinen Cafés in den 1920er-Jahren wider. Für einen kurzen Moment zwischen 1921 und 1923 war dieses Ausstellungsformat eine originelle Initiative und wurde schnell von Nachahmer\*innen und anderen Cafés aufgegriffen und popularisiert. Im *Cabaret de la Commune libre* traf sich von nun an die Gruppe *Les Compagnons*.<sup>112</sup> Auch die *Académie Montparnasse* stellte im November 1923 einmalig unter der Leitung der Malerin Anderson Werke mehrerer Schüler\*innen im *Café du Parnasse* aus (Kat.-Nr.25).<sup>113</sup> Im *Café Napolitain* wurde im August 1921, einen Monat nach der Gründung der *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs professionnels*, die Gruppierung *La boîte à couleurs* ins Leben gerufen, die die Wände des kleinen Cafés dicht an dicht behängte (Abb. 10).<sup>114</sup> Diese Gruppierung verlor, dem Schicksal ihres Vorbilds gleichkommend, ebenfalls ihre Plattform, da das *La Rotonde* das angrenzende Café (vermutlich im Jahr 1923) übernahm.<sup>115</sup> Dieses größere Café startete selbst eine erfolgreiche Ausstellungsinitiative im Jahr 1922 und transformierte das Format der Caféausstellungen in den Folgejahren.

## Die erste Ausstellung im Café *La Rotonde* (1922)

Im Oktober 1921 kündigte das Café *La Rotonde* an, gleich dem benachbarten *Café du Parnasse* eine Ausstellung auszurichten, die dann im Januar 1922 eröffnete.<sup>116</sup> Zeitgleich mit der Ankündigung der Ausstellung erfolgte im *La Rotonde* ein Besitzerwechsel: Victor Libion musste sein Geschäft an G. Brossay und Miquel übergeben.<sup>117</sup> Ein Artikel des Kunstkritikers Maurice

112 Husson, Paul, *Les compagnons*, in: *Montparnasse*, 2, 1921, S.6. Auf die Initiative von Maurice Hallé, Frédéric Lefèvre, Marcel Millet, Paul Pitch und Henry Poulaille hatten sich hier 25 Künstler\*innen gruppiert: u.a. Astoy, Mendjizki, Martinie, Furet, Marboré, Depaquit, Briggs, Menon.

113 Vgl. o.A., *Au Café du Parnasse*, in: *Montparnasse*, 28, 1923, S.8. Auch Lhote, der zwischen 1918 und 1920 hier unterrichtet hatte, war vertreten. Die *Académie Montparnasse* lag in der Nr.35, Rue du Départ und war im Jahr 1917 durch den skandinavischen Maler Arinius, Lhote und Metzinger unter Mitarbeit von Kisling gegründet worden. Auch Per Krohg unterrichtete hier. Vgl. Andral u.a. 2000, S.368.

114 *La boîte à couleurs* wurde durch den Maler Louis Oury und den Dichter André Romane geleitet und war laut Émile-Bayard stark der Kunst des Symbolismus und Montmartres verhaftet. Émile-Bayard 1927, S.458. Die Künstler\*innen waren auch hier verschiedener Nationalität und stellten teilweise mit der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* aus. Gleichzeitig trafen sich hier regelmäßig die Dichter der Vereinigung *Les uns et les autres*, die sich ab Oktober 1921 im *Caméléon* versammelte und ab 1922 im *Petit Napolitain* tagte. Das *Petit Napolitain* lag in der Nr.95, Boulevard du Montparnasse und wurde im Jahr 1914 durch das Ehepaar Thivin gegründet. Vgl. ebd., S.458–462.

115 Laut den vorliegenden Quellen fanden bis zum August 1922 Ausstellungen im *Petit Napolitain* statt.

116 o. A., *Échos*, in: *Montparnasse*, 4, 1921, S.7.

117 Klüver und Martin berichten von finanziellen Problemen Libions und gehen von einem Verkauf im Jahr 1920 aus: Klüver, Martin 1985, S.71. Dieses Datum steht jedoch im Widerspruch zu Émile-Bayards Angaben, der von der Übernahme durch G. Brossay und Miquel (Vornamen unbekannt) im Oktober 1921 berichtet: Émile-Bayard 1927, S.467. Die Übernahme im Oktober 1921 ist wahrscheinlicher, da sich auch dann die Ausstellungspolitik des Café *La Rotonde* änderte. Möglich ist, dass der Verkauf des *La Rotonde* mit der Übernahme des angrenzenden *Petit Napolitain* zusammenhängt. Salmon erinnert sich, dass Libion die Pläne zur Übernahme bereits während des Ersten Weltkriegs schmiedete, sie allerdings erst nach Kriegsende

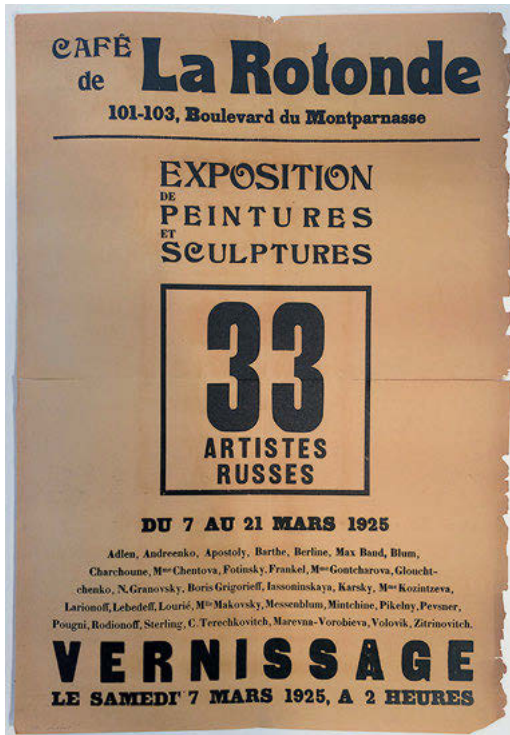


Abb. 36 | Plakat zur „Exposition de peintures et sculptures – 33 artistes russes“, 70 × 41 cm, Café *La Rotonde*, Paris, 07.–21.03. 1925

Raynal in *L'intransigeant* vom 13. September 1921 deutet aber darauf hin, dass der Cafégürnder Libion die Ausstellung noch vor dem Besitzerwechsel selbst geplant hatte:

„[L]’érudit patron procédera lui-même à la réception des œuvres, les jugera, gardera les bonnes et marquera farouchement d’un R celles qui n’auront pas trouvé grâce devant sa compétence et sa juridiction. Comme il le dit très bien lui-même, „il n’acceptera pas la peinture de n’importe quelle concierge de la rue Bréa.“<sup>118</sup>

Libion war vor und während des Ersten Weltkriegs ein enger Vertrauter und Förderer von Künstler\*innen, denen er Werke abkaufte und sie damit finanziell unterstützte. Er hatte damit das Café für ein künstlerisches Publikum attraktiv gemacht.<sup>119</sup> Die erste Ausstellung in *La Rotonde* ist ein in dieser Form einzigartiges Resultat des Zusammenwirkens eines kunstpassionierten Wirts mit den Künstler\*innen des Viertels.

Die Ausstellung verfügte über keinen Katalog und wurde mit Plakaten beworben, die

realisieren konnte. Drei Jahre nach Kriegsende war er jedoch bereits gezwungen, zu verkaufen. Salmon 2003 [1950], S. 151.

118 Raynal, Maurice, Les Arts. Dans les cafés où l’on expose, in: *L'intransigeant*, 13. 11. 1921.

119 Libion war kein kalkulierender Kunstsammler, sondern kaufte Werke insbesondere, um seine Stammkund\*innen und Freund\*innen finanziell zu unterstützen. Salmon berichtet, dass Libion Werke als Bezahlung entgegengenommen und diese, unabhängig von ihrer Qualität, im *La Rotonde* aufgehängt habe. Unter den Werken in seinem Besitz nennt Salmon Gemälde von Modigliani. Salmon 1950, S. 238.

allerdings nicht mehr erhalten sind. Es existiert jedoch ein Plakat der späteren Ausstellung „33 artistes russes“ im März 1925 (Abb. 36). In der Kunstwelt wurde die Ausstellung gespannt erwartet. Raynal schreibt in der Tageszeitung *L'Intransigeant*: „il est probable, que le clou de la saison sera l'Exposition de la Rotonde [...]“<sup>120</sup> Husson berichtet unmittelbar in der Zeitschrift *Montparnasse* über die Ausstellung.<sup>121</sup> Er schreibt dort über den allgemeinen Erfolg, den die Cafésausstellungen erlebten, und rügt das Café *Le Dôme*, das sich diesem Trend widersetze, mit den Worten: „les derniers bourgeois fréquentent le Dôme!“<sup>122</sup> Husson erkennt in der Eröffnung der ersten Ausstellung in *La Rotonde* einen vorläufigen Höhepunkt der Cafésausstellungen, die er in Konkurrenz zum Kunstmarkt auf der Rive Droite setzt: „Décidément la rue de La Boétie se déplace. Montparnasse de plus en plus devient le centre du mouvement artistique de Paris. Après les expositions du Parnasse et de la Boîte à couleur voici l'exposition de la Rotonde.“<sup>123</sup>

Die erste Ausstellung in *La Rotonde* war ein voller Erfolg. Fuss-Amoré und Des Ombiaux erinnern sich an dieses Ereignis: „Le premier Salon de La Rotonde réunit les noms le plus marquants de la jeune peinture, et le marchand de tableaux Barbazanges eut la bonne grâce de prêter un grand panneau de Gauguin.“<sup>124</sup> Diese Zusammensetzung der Ausstellung kam demnach nicht nur zustande, weil *La Rotonde* zum beliebtesten Treffpunkt und zur Bühne der Künstler\*innen von Montparnasse geworden war; vielmehr erschien es auch einem Galeristen der Rive Droite profitabel, hierhin Leihgaben zu machen.<sup>125</sup> Mit der prominenten Leihgabe eines Werks von Gauguin ehrten die Veranstalter\*innen sicher ganz bewusst das Erbe eines Künstlers, der zu den wichtigen Figuren der frühen Cafésausstellungen in Paris gehörte.<sup>126</sup>

Die Ausstellung in *La Rotonde* war im Gegensatz zum benachbarten *Café du Parnasse* weniger mit sozialutopischen Ambitionen verbunden, sondern durch die zentrale Stellung des Cafés eine Überblicksausstellung über bereits oder künftig erfolgreiche Künstler\*innen des Viertels. *La Rotonde* konnte in den frühen 1920er-Jahren an seinen Ruhm der Vorkriegszeit anknüpfen und lag stärker im Fokus eines Publikums, das sich nicht nur aus Gästen aus Montparnasse, sondern aus ganz Paris zusammensetzte, für die das *Café du Parnasse* weniger bekannt war. Husson berichtet von einer „foule des clients, Montparnassoises et curieux venus de tous les coins de Paris [...]“<sup>127</sup> *La Rotonde* konnte dadurch auch leichter aufsteigende Künstler\*innen in seiner Ausstellung vereinen sowie deren Ruf über das Viertel hinaus weiter

120 Raynal 13. 11. 1921.

121 Husson, Paul, L'Exposition de la Rotonde, in: *Montparnasse*, 7, 1922, S. 5; Ders., Exposition de la Rotonde, in: *Montparnasse*, 8, 1922, S. 5.

122 o. A. 1921c, S. 7. Tatsächlich sollte sich *Le Dôme* nie in die Cafésausstellungen einreihen, dessen Besitzer, M. Chambon, kein Kunstliebhaber war. Vgl. Salmon 1950, S. 238.

123 Husson 1922c.

124 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924, S. 121.

125 Die *Galerie Barbazanges* wurde von Henri Barbazanges in der Nr. 109, Rue du Faubourg St.-Honoré betrieben und eröffnete 1912 mit einer ersten Einzelausstellung zu Delaunay. Im Jahr 1919 hielt die Galerie eine Ausstellung mit Werken von Gauguin ab. Vgl. Lobstein, Dominique, Die Ausstellung Paul Gauguin in der Galerie Barbazanges im Jahr 1919, in: *Ausst.-Kat. Paul Gauguin – Von der Bretagne nach Tahiti. Ein Aufbruch zur Moderne*, hrsg. v. Richard Hübl (Landesmuseum Joanneum, Graz, 10. 06.–01. 10. 2000), Tulln 2000, S. 119–128.

126 Vgl. S. 84–85.

127 Husson 1922c.

verstärken, was an der Zahl der Künstler\*innen deutlich wird, die hier ausstellten und später zum festen Bestand der „École de Paris“-Ausstellungen wurden.

An der Ausstellung nahmen Künstler\*innen teil, die bereits vor dem Krieg ihre künstlerische Karriere begonnen hatten und durch ihre Lehrtätigkeit in den freien Akademien von Montparnasse zu wichtigen Figuren des Viertels geworden waren, nämlich Guérin, Lhote, Friesz, Metzinger und Vassilieff.<sup>128</sup> Die Ausstellung in *La Rotonde* war die erste Cafésausstellung, die nicht allein Werke von lebenden Künstler\*innen zeigte. Werke des bereits verstorbenen Modigliani wurden der Ausstellung hinzugefügt, womit man neben Gauguin einen weiteren verstorbenen Künstler zum Leitbild der Ausstellung erhob. Unter den lebenden Künstler\*innen war mit Derain – neben Guérin – ein weiterer Künstler der Fauves beteiligt, der bereits vor dem Ersten Weltkrieg bedeutende Erfolge erzielt hatte.<sup>129</sup> Derain hatte sich in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg allerdings bereits malerischen Traditionen zugewandt, in denen er erneuerndes Potential erkannte.<sup>130</sup> Laut Husson stellte der Maler hier „une puissante tête [...] d'une intensité de vie énorme“<sup>131</sup> aus. Derain schuf in der Zeit zwischen 1919 und 1922 eine Reihe von Portraits (darunter Abb. 37), die mit ihren scharfen Konturen und den Profilen an römisch-griechischen Vorbildern orientiert sind. Er ist damit symptomatisch für den rückwärtsgewandten Blick, den die Künstler\*innen der Cafésausstellungen bei gleichzeitigem Neuerungspotential in einem kosmopolitisch verstandenen Rahmen anstrebten.

Neben diesen älteren Vorbildern – die bis auf Modigliani allesamt französischer Staatsbürgerschaft waren – zeigte sich hier auch die von Fuss-Amoré angekündigte „jeune peinture“, deren Künstler\*innen verschiedener nationaler Herkunft waren und von denen viele bereits im *Café du Parnasse* ausgestellt hatten. Hier dominierten Künstler\*innen, die Green zur „lost generation“ rechnet und die in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg neue Wege jenseits des Kubismus suchten.<sup>132</sup> Wie im *Café du Parnasse* distanzierte sich Ortiz de Zárate in *La Rotonde* deutlich von seinem früheren Kubismus. Er war hier mit einer „riche nature morte“<sup>133</sup> vertreten, die seiner Malweise der frühen 1920er-Jahre entsprach. Orientiert an Lhote hatte sich auch Favory in den frühen 1920er-Jahren zunehmend vom analytischen Kubismus abgewandt und war mit diesem Kurs, den er gleichzeitig zur Ausstellung in *La Rotonde* in der *Galerie La Licorne* in der Rue La Boétie präsentierte „up to date“.<sup>134</sup> Seine Werke

128 Guérin war Lehrer an der *Académie la palette* (auch *Académie d'art moderne*) und der *Académie Colarossi*. Lhote unterrichtete zwischen 1918 und 1920 an der *Académie Montparnasse*, bevor er 1926 seine eigene Akademie im Viertel gründete. Friesz unterrichtete ab 1912 bis 1928 in der *Académie moderne*, im Jahr 1926 in der *Académie de la Grande Chaumière* sowie zwischen 1925 und 1929 in der *Académie scandinave*. Vassilieff leitete seit 1908 die *Académie russe*, deren Mitglieder in einen politischen Konflikt miteinander gerieten, was Vassilieff zum Austritt bewegte. Sie gründete 1911 ihre eigene Akademie in ihrem Atelierhaus, wo im Ersten Weltkrieg auch eine Kantine zur Unterstützung verarmter Künstler\*innen lag. Sie lehrte zudem an der *Académie la palette*. Vgl. Andral u. a. 2000, S. 367–368.

129 Mit Suzanne Valadon war eine weitere Künstlerin der älteren Generation beteiligt, die der Ausstellung jüngerer Künstler\*innen Pate standen.

130 Vgl. Green 1987, S. 64.

131 Husson 1922d.

132 Vgl. S. 101.

133 Husson 1922c.

134 Galtier-Boissière, Jean, *Les Licorniens*, in: *Le Crapouillot*, Januar, 1922, zit. n. Loubet, Yannick, *André*



Abb. 37 | André Derain, *Portrait d'Alice Derain*, ca. 1921, Öl auf Lwd., 37,5 × 23,5 cm, Privatbesitz

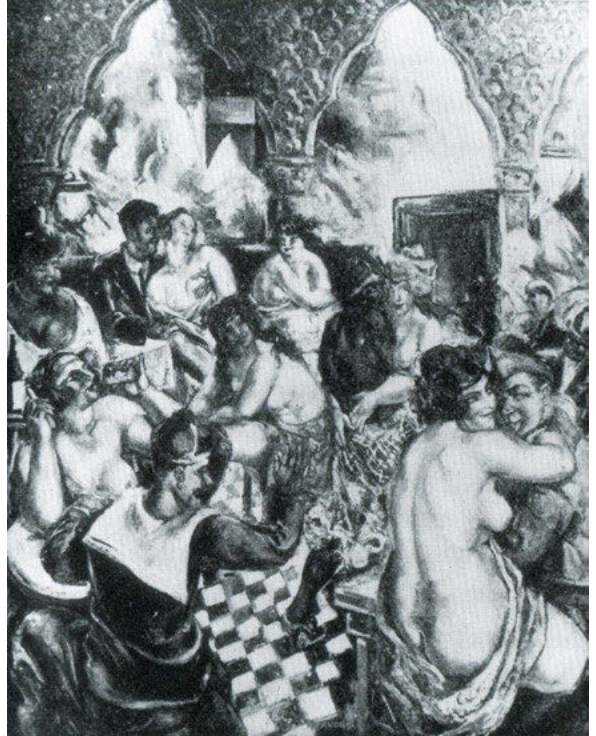


Abb. 38 | André Favory, *Maison clos*, 1922, Öl auf Lwd., Maße und Standort unbekannt

dieser Zeit wie *Maison clos* (Abb. 38) zeigen rundere und weich modellierte Formen, die in ihren gewundenen Posen und Rückenansichten an Vorbilder wie Rubens und Tizian erinnern.<sup>135</sup> In *La Rotonde* zeigte er „un nu solide et vigoureux“<sup>136</sup>, das der Beschreibung nach höchstwahrscheinlich in diese Werkphase fällt.

Der Beitrag von Zadkine verdeutlicht zudem, dass *La Rotonde* ein wichtiger Ausstellungsort für Werke war, denen das Café als Arbeitsort zugrunde lag, und die sich dort an ein internationales Publikum richteten. *La Rotonde* war in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg für den Künstler auch eine Wirkungsstätte. Zusammen mit Modigliani hatte er hier Portraits von den Cafébesucher\*innen angefertigt, die als „dessins à boire“ den regulären und kostspieligen

*Favory, 1889–1937. Peintre de l'entre-deux-guerres, documents*, Masterarbeit, Université de Paris IV, Sorbonne 1982, doc. 85. Galtier-Boissière betont, dass Favory, zusammen mit den Künstlern Yves Aïx und Georges Sabbagh „le type du peintre ‚Up to Date‘“ verkörpere. „On les rencontre partout; ce trio est dans tous les vernissages, de toutes les générales, de toutes les manifestations d'avant-garde.“ Die *Galerie La Licorne* lag in der Nr. 110, Rue La Boétie und existierte nur kurzfristig zwischen 1920 und 1923. Vgl. Gee 1981, S. 234.

<sup>135</sup> Vgl. Green 1987, S. 63.

<sup>136</sup> Husson 1922c.



Abb. 39 | Ossip Zadkine, *Au café*, 1921, Kohle und Pastellstift auf Papier, 64 × 49 cm, Sammlung M. & Mme Nash, London

Cafébesuch der damals noch erfolglosen Künstler ermöglichten.<sup>137</sup> Im Jahr 1921 schuf er *Au café* (Abb. 39) und verwies dort, wie auch in anderen Werken auf das Café als Treffpunkt.<sup>138</sup> Zadkine stellte in *La Rotonde* nun ein „aquarelle tourmentée“<sup>139</sup> aus. Neben seinen Skulpturen fertigte der Bildhauer auch kontinuierlich Aquarelle und Zeichnungen an, die im Dialog mit seiner skulpturalen Arbeit standen.<sup>140</sup> *Trois figures féminines* greift eine Pose seiner ein Jahr früher entstandenen Holzskulptur *Vénus cariatide* auf, ist aber auch eine klare Referenz auf eine Bildfigur in Picassos kubistischem Frühwerk *Les Femmes d'Alger*.<sup>141</sup> Der Bildhauer zitiert dessen zweite Bildfigur von rechts, jedoch überführte er diese in eine rundere Linienführung und legt dabei einen stärkeren Fokus auf Konturen und Flächen als auf die geometrische Analyse und Aufgliederung der Körper. Die Zeichnungen Zadkines waren leichter

137 Die Bezeichnung „dessins à boire“ geht auf Modigliani zurück. Ich danke Thierry Dufrene für diesen Hinweis. Zadkine erinnert sich an seine Besuche mit Modigliani in den Cafés von Montparnasse: „C'était le temps de vaches maigres pour nous deux; on s'essayait aux terrasses des bistros, Modi faisait des portraits de voisins de table qu'on leur donnait pour essayer d'avoir un franc. A un certain moment, pour pouvoir vivre et aussi travailler, c'était lui, un jour qui mendiait pour deux, le lendemain, c'était moi.“ Zadkine 1968, S. 90.

138 Vgl. Ausst.-Kat. *Zadkine. Gouaches des années 20*, hrsg. v. Michèle Moutashar (Espace Van Gogh, Arles, 07.03.–14.07.1992; Cloître des Cordeliers, Paris, 27.06.–27.09.1992), Arles 1992, S. 54.

139 Husson 1922c. Welches Werk damit genau meint ist, wird nicht deutlich.

140 Vgl. Lecombe, Sylvain, *Zadkine sur papier* (= *Petites capitales*), Paris 2009, S. 23.

141 Vgl. Ossip Zadkine, *Trois figures féminines*, ca. 1920, Gouache, Grafitstift auf Atlaspapier, 36 × 49 cm; Ossip Zadkine, *Vénus cariatide*, 1919, Holz, 168 × 40 × 35 cm, Musée Zadkine, Paris; Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907, Öl auf Lwd., 243,9 × 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York City.



Abb. 40 | Marie Vassilieff, *Matisse et Picasso*, ca. 1930, versch. Materialien, Maße unbekannt, Sammlung Claude Bernès



Abb. 41 | Marie Vassilieff, *Paul Poiret nu portant Marie Laurencin*, 1922, versch. Materialien, Maße unbekannt, Foto: Pierre Delbo, Sammlung Claude Bernès

verkäuflich als das skulpturale Werk und sicherten dem Bildhauer nicht nur ein regelmäßiges Einkommen, sondern ermöglichten es ihm auch, sein Werk im Ausland, vor allem in Brüssel und Antwerpen, vorzustellen.<sup>142</sup> Sie versetzten ihn gleichzeitig in die Lage, sein bildhauerisches Werk über die Grenzen von Paris hinaus bekannt zu machen und sich gegenüber dem Kubismus zu positionieren, den er als Quelle angab, aber auch weiterentwickelte.

Den ungewöhnlichsten Beitrag zur Ausstellung in *La Rotonde* lieferte wohl Vassilieff mit mehreren Puppen.<sup>143</sup> Die konkreten Objekte, die sie hier ausstellte, sind nicht bekannt, allerdings wird an der Werkgruppe der Puppen in einem weiteren Beispiel deutlich, inwiefern *La Rotonde* gleichzeitig als Arbeitsstätte von Künstler\*innen dieser Zeit und als Ausstellungsort fungieren konnte, über den sie sich einem internationalen Publikum bekannt machten. Seit ca. 1915 hatte die Künstlerin begonnen ihre „poupées“ meist aus Wachs, Seide und Emaille anzufertigen. Sie portraitierten häufig bekannte Figuren aus Montparnasse und der Pariser

142 Vgl. Lecombe 2009, S. 28.

143 Vgl. Husson 1922d.

Kunstszene. Vassilieff schuf sowohl Ganzkörperfiguren, wie die Doppelbildnisse von Picasso und Matisse (Abb. 40) oder von ihrem Förderer, dem Modeschöpfer Paul Poiret, und Marie Laurencin (Abb. 41). Sie schuf aber auch primitivisierende Porträtköpfe, wie im Fall des Kunstsammlers und Gründers der *Ballets suédois* Rolf de Maré (Abb. 42).<sup>144</sup> Bei ihrer Arbeit ließ sich Vassilieff vom Gesellschaftspanorama in *La Rotonde* inspirieren: „Je venais souvent au café de la Rotonde après déjeuner prendre le café et en même temps dessiner les types intéressants pour mes poupées car je voulais faire une collection importante de portraits.“<sup>145</sup> Vassilieff hatte eine ihrer Puppen bereits im *Salon d'automne* im Jahr 1919 ausgestellt, doch erhielten sie erst nach der Ausstellung in *La Rotonde* Aufmerksamkeit durch die internationale Presse. In Paris wurden ihre Puppen jedoch nicht als Kunst anerkannt. Der *Salon d'automne* lehnte es 1922 ab, die Puppen in der Skulpturensektion aufzunehmen und Ortiz de Zárate setzte sich bei der Ausstellung des *Salon d'Antin* in der *Galerie Barbazanges* dafür ein, dass die Puppen entfernt würden, da sie keine Kunst seien.<sup>146</sup> Der Kunstkritiker Husson, ein enger Vertrauter der Ausstellenden in den Cafés, unterstützt hingegen Vassilieff, verfasste einen Katalogtext zur ihrer Einzelausstellung und gab ihr in der Zeitschrift *Montparnasse* die Möglichkeit, ihre Puppen gegen Kritik zu verteidigen.<sup>147</sup>

Vassilieffs Puppen zeigen, wie die Künstler\*innen der Cafés eine eigene Form der Rückbezüglichkeit entwickelten, eine lebendige Tradition suchten und sich von einem bestimmten, für erstarrt befundenen Klassizismus abgrenzten. Ihre Puppen sah Vassilieff in einer Linie mit einer mittelalterlichen Tradition, der sie ein „renouveau“ verleihe.<sup>148</sup> Sie bezog sich zudem mit *Colombine et Pierrot* (Abb. 43) auf zwei Figuren der italienischen *commedia dell'arte*, die sie mehrfach als Puppen fertigte.<sup>149</sup> Vassilieffs Puppen veranschaulichen, dass eine solche Rückbezüglichkeit im Milieu der Cafés von Montparnasse gegen nationale, französische

144 Vassilieff schuf zudem Portraitpuppen von u. a. Léger, Friesz, Apollinaire, Cendrars, Gertrude Stein, Jean Cocteau, Zborowski, Raymond Poincaré, Léo Trotzki und Josephine Baker. Sie schuf zunehmend Auftragsportraits für u. a. Salmon, Apollinaire und Valadon. Ab 1919 stellte sie ihre Puppen regelmäßig aus: zunächst im *Salon d'automne*, dann im *Salon des indépendants* (1922), im *Atelier Martine* (1922–23), im *Salon de l'Araignée*, in der *Galerie Devambe* (1923), bei *Chez Rolande* (1925–1926), auf Vermittlung ihres Förderers Poiret auf der *Exposition internationale des arts décoratifs* (1925) und in einer Londoner *Beaux Arts Galerie* (1927–28). Vgl. Vassilieff 2018, S. 77; Richard, Julie, *Les poupées de Marie Vassilieff (1884–1957): entre utopie et dystopie, les déploiements de l'effigie dans l'art expérimental des avant-gardes historiques*, Masterarbeit, Université du Québec, Montreal 2016, S. 75–93.

145 Vassilieff 2018, S. 78.

146 Am 2. April 1922 erschien im *New York Tribune* der Artikel „Paris Presents the Portrait Doll“, der Vassilieffs Puppen thematisierte. Im Mai 1922 widmete sich die New Yorker Zeitschrift *Gargoyle* dem Thema. Vgl. Bernès, Claude u. Benoît Noël, *Marie Vassilieff (1884–1957). L'Œuvre artistique, l'academie de peinture, la cantine de Montparnasse*, Ste Marguerite des Loges 2017, S. 153–163.

147 Vassilieff hatte ihre Einzelausstellung in der *Galerie Chez Martine* vom 12. Dezember 1922 bis 15. Januar 1923 auf Vermittlung von Poiret erhalten. Husson verfasste das Vorwort zum Katalog. Vgl. ebd., S. 160. In der Zeitschrift *Montparnasse* verfasste sie den Text: Vassilieff, Marie, *Mes poupées*, in: *Montparnasse*, 42, 1925, S. 1.

148 „J'ai créé la poupée qui a joué un si grand rôle à l'époque du Moyen Âge. Elle a été oubliée et perdue dans les boutiques d'antiquités. Je lui donnai un renouveau, en tant qu'objet d'art moderne.“ Vassilieff 2018, S. 155.

149 Vgl. Richard 2016, S. 87.



Abb. 42 Marie Vassilieff, *Rolf de Maré*, 1925, versch. Materialien, Maße unbekannt, Foto: Pierre Delbo, Sammlung Claude Bernès



Abb. 43 Marie Vassilieff, *Colombine et Pierrot*, 1922, versch. Materialien, Maße unbekannt, Foto: Pierre Delbo, Sammlung Claude Bernès

Ideale in der Kunst gerichtet sein konnte. In der Zeitschrift *Montparnasse* schreibt Vassilieff über ihre Puppen:

„[...] ils sont en réalité des démonstrations contre la sévère banalité de la sculpture moderne et classique; celle-ci ayant à sa disposition toute la richesse de la matière ne sait pas l'exploiter. [...] Notre ère est commerciale et cérébrale – et je la combats avec toute l'âme slave, altruiste et fantaisiste, qui croit à la grande divinité [...]. Tout le classicisme et médaillisme ne me feront jamais nier la beauté de mon opinion personnelle; je ne m'agenouille pas devant l'opinion mais devant la belle volupté de mon propre goût et intuition.“<sup>150</sup>

Ihre Puppen sieht die Künstlerin daher als Ausdruck einer spielerischen, slawischen Seele, die individualistisch gedeutet ein Gegenmittel zu einer rationalistischen und kommerziellen Kunst in Frankreich darstelle. Ihren Ansatz begreift Vassilieff im Kontrast hierzu als intuitiv, was sich in der freien Inbeziehungsetzung von Zitaten aus der *commedia dell'arte*, der „art nègre“ oder des gegenwärtigen künstlerischen Milieus aus Montparnasse zeigt. Die Künstlerin arbeitet hier mit multiplen kulturellen und historischen Referenzräumen, wie dem Italien der Renaissance und einer „slawischen Seele“, mit afrikanischen und primitivisierenden Elementen, sowie dem gegenwärtigen Leben in den Cafés in Montparnasse. Diese Referenzen

verschmelzen in den Figuren eines Puppentheaters, in dem kulturelle Identitäten mehr als austauschbare, denn als stabile Eigenschaften erscheinen. Vassilieffs Puppen sind Assemblagen und entspringen einer ästhetischen Praxis der Transkulturalisierung verschiedener künstlerischer Elemente, wie man sie auch bei Foujita und Zadkine beobachten kann. Die Künstlerin richtete sich gegen die „retour à l'ordre“, die Forderung nach der Rückkehr zu nationalen und klassischen Werten in der Kunst. Zudem enthält diese Ablehnung eines klassizistischen Grundsatzes im Fall von Vassilieff eine weitere Dimension, die mit ihrem Status als Künstlerin zusammenhängt. Wie die Kunsthistorikerin Nanette Salomon gezeigt hat, ist die Bezugnahme auf die antike, griechische Klassik und klassische Ideale in der Kunst seit der Renaissance ein Instrument, das Frauen aus dem kunsthistorischen Kanon ausschließt, indem es bestimmte, auf männliche Körper und Künstler zugeschnittene ästhetische Maßstäbe universalisiert.<sup>151</sup> Vassilieffs Puppen sind ein Gegenentwurf zum Klassizismus, schon allein dadurch, dass die Künstlerin nicht als Bildhauerin auftrat, sondern das Medium der Puppen wählte. Damit provozierte sie Widerspruch seitens ihrer männlichen Kollegen. Aufgrund seiner speziellen sozialen Mischung bot das Café Vassilieff hingegen einen geeigneten Ausstellungsrahmen, in dem ihre Arbeiten akzeptiert wurden und sie Anerkennung für ihre Werke erhielt.

Die Ausstellungen im Café *La Rotonde* wurden nach dem Besitzerwechsel in dieser Form fortgesetzt und hatten einen sehr großen Erfolg.<sup>152</sup> Marcel Pays berichtet in der Tageszeitung *L'Excelsior* im Juli 1922, dass *La Rotonde*, gegenüber der Konkurrenzausstellung der *Boîte à couleurs* im benachbarten *Petit Napolitain*, sich als führendes Kunstcafé durchsetze: „Il ne semble pas que la scission ait enrayé de façon sensible les succès des expositions de la Rotonde. Bon mois mauvais mois il s'y vend pour dix mille ou quinze mille francs de peinture.“<sup>153</sup> *La Rotonde* dominierte damit den Kunsthandel in Cafés, zumindest hinsichtlich der erzielten Preise, und war deshalb für viele Künstler\*innen in Montparnasse besonders attraktiv. Anders als im *Café du Parnasse*, in dem die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* einem marktfernen Ideal folgte, florierte hier das Geschäft und bot den vielen internationalen Künstler\*innen eine Plattform.

Als *La Rotonde* im Dezember des Jahres 1923 renoviert und vergrößert eröffnet wurde, verhiß dies für manche den Niedergang des Cafés als Ausstellungsort der *art indépendant*.<sup>154</sup> Salmon schreibt, *La Rotonde* sei damals „[e]liminé par un associé sans âme [...]“<sup>155</sup> Ausstellungen von Künstler\*innen, die sich zur unabhängigen Kunst rechneten, wie bspw. die im Jahr 1925 stattfindende Schau „33 artistes russes“ (Abb. 36), wurden zur Seltenheit. Vielmehr hielten nun auch akademische Maler\*innen, die *pompier*s, Einzug in das Café. Das Ausstellungs-

151 Salomon, Nanette, Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 37–52.

152 Zwar sind die Ausstellungen dieser Zeit nicht lückenlos dokumentiert, jedoch berichtet die Zeitschrift *Montparnasse* über die Ausstellung von Künstler\*innen im August 1922. Husson, Paul, *Galleries et cafés*, in: *Montparnasse*, 14, 1922, S. 5. Hier wird deutlich, dass manche Künstler\*innen dem Café *La Rotonde* als Ausstellungsort treu blieben: Friesz, Mondzain, Favory, Foujita. Vassilieff zeigte hier erneut ihre Puppen.

153 Pays, Marcel, *Les cafés d'art de Montparnasse*, in: *L'Excelsior*, 03. 07. 1922.

154 Vgl. Warnod 1925, S. 211.

155 Salmon 1950, S. 238.

geschehen in den Cafés der Kreuzung Vavin sollte sich im Jahr 1923 derart empfindlich wandeln, dass einige Künstler\*innen eine Gegenreaktion für notwendig hielten.

### *Les amis de Montparnasse* (1924–1926)

Als die Übernahme des *Café du Parnasse* durch *La Rotonde* schon beschlossen war, das Café aber noch einige Monate unter seinem Namen geöffnet bleiben sollte, gründete sich eine neue Gruppierung namens *Les amis de Montparnasse*.<sup>156</sup> Zu ihr gehörten Künstler\*innen verschiedener nationaler Herkunft, die früher mit der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* ausgestellt hatten, die bereits ins *Closerie des Lilas* abgewandert war.<sup>157</sup> Fuss-Amoré schildert, dass zu dieser Zeit die Cafésausstellungen zunehmend an Qualität verlören; aber die Künstler\*innen der neuen Gruppierungen „s’efforcent de restituer à ces expositions leur bonne tenue des débuts.“<sup>158</sup> Im Februar gründeten so der chilenische Maler Manuel Ortiz de Zárate und der sizilianische Künstler Gabriele Pietro Varese (\*1884) die Gesellschaft *Les amis de Montparnasse*.<sup>159</sup> Sie ähnelte der durch Romoff und Clergé angeführten Initiative. Zunächst versammelten Ortiz de Zárate und Varese mehrere Künstler\*innen im *Café du Parnasse*, die sich in einer zweiten Ausstellung im April unter Beteiligung von 49 Künstler\*innen schließlich als Gruppe ihren Namen gaben (vgl. Kat.-Nr. 29). *Les amis de Montparnasse* stellte zwischen April 1924 und März 1926 aus und wechselte mehrfach den Ort: Bis zur Schließung des *Café du Parnasse* war die Gruppe dort ansässig, präsentierte ihre Werke im Sommer 1924 für zwei Monate im *La Rotonde* und etablierte dann in der Nr. 127 des Boulevard du Montparnasse ihren Sitz im *Café Les amis de Montparnasse*, für das die Gruppe namensgebend war und dessen Interieur sie ausgestaltete.<sup>160</sup>

Bei *Les amis de Montparnasse* handelte es sich um eine klar definierte Gruppe, deren Mitglieder weniger stark wechselten als bei der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*. Ihr Präsident war Ortiz de Zárate, den Varese als Generalkommissar unterstützte. Der bereits genannte Belgier Gustave Fuss-Amoré, dessen Frau Elisabeth Fuss-Amoré ihre Werke in diesem Rahmen ausstellte, war der Sekretär der Gruppe, während der spanische Bildhauer

156 Mit der Renovierung von *La Rotonde* im Jahr 1923 übernahm es auch das angrenzende *Café du Parnasse*. Die letzte Ausstellung im *Café du Parnasse* ist jedoch für den April 1924 belegt. Vgl. Kat.-Nr. 29. Es scheint, als sei das Café noch einige Monate geöffnet gewesen.

157 Zu den Künstler\*innen, die in beiden Organisationen ausstellten, gehörten u. a. Nina Hamnett (Britin), Maurice Loutreuil (Franzose), Manuel Ortiz de Zárate (Chilene), Jacinto Salvado (Spanier), Julio González (Spanier), René Ben Sussan (Grieche, ab 1926 Franzose), Maurice Savin (Franzose). Mitglied in beiden Gruppen war zudem Foujita (Japaner).

158 Fuss-Amoré, *Des Ombiaux* 15. 11. 1924, S. 121.

159 Gabriele Pietro Garibaldi Maria Varese wurde in Palermo geboren und lebte seit dem Jahr 1914 in Paris, wo er sich in seiner Malerei intensiv mit dem Sujet des Pferderennens auseinandersetzte. Ab 1920 stellte er im *Salon d’automne* aus, später im *Salon des surindépendants*. Er war 20 Jahre lang Präsident der *Association des artistes italiens* in Paris.

160 Vgl. Rojas Jiménez 1930, S. 47–51. Philips beschreibt in seinem Reiseführer den Sitz von *Les amis de Montparnasse* als einen katalonischen Weinkeller, der zuvor „Galy“ hieß. Philips [1925], S. 132–133.



Abb. 44 | Julio Gonz lez, *Masque de jeune femme dit „Alberta“*, [1913], Bronze, 26,5 × 22 × 16 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

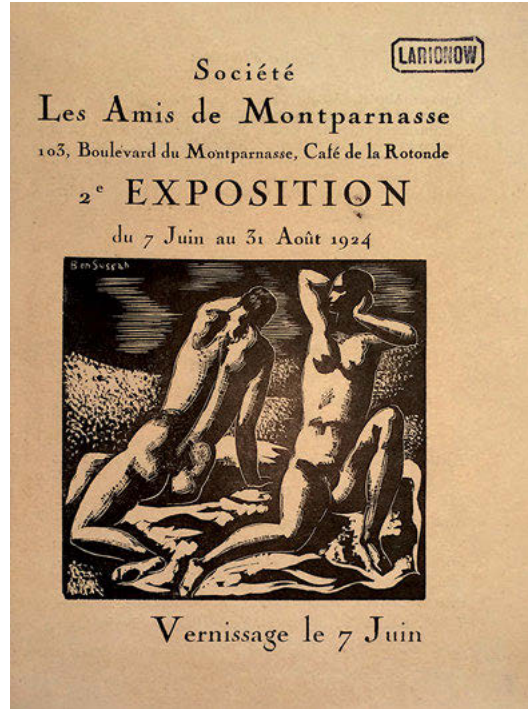


Abb. 45 | Titel des Katalogs zur zweiten Ausstellung von *Les amis de Montparnasse*, Café La Rotonde, Paris. 07.06.–31.08.1924, Kat.-Nr.31

Julio Gonz lez (1876–1942) das multinationale Organisationskomitee unterstützte.<sup>161</sup> Die feste Mitgliederschaft war ähnlich international und die Gesellschaft beinhaltete u. a. eine Reihe japanischer Künstler wie Foujita und Shotaro Konishi. Zudem stellten die Britin Nina Hamnett sowie der Maler Overton Colbert, ein Abkömmling der nordamerikanischen Chikasaw, mit der Gruppe aus. Zu ihren Ehrenmitgliedern konnte die Gruppe außerdem eine Reihe von Schriftstellern und Journalisten zählen, die die Historisierung des K nstler\*innenlebens in Montparnasse bedeutend vorantrieben – darunter der Herausgeber der Zeitschrift *Montparnasse* Paul Husson, bereits genannter Alexandre Mercereau, der „prince des poètes“ und legendäre Figur des Viertels Paul Fort sowie Gustave Fuss-Amor  und Maurice Des Ombiaux.<sup>162</sup>

Die künstlerische Ausrichtung der Gruppe war ähnlich eklektizistisch wie im Fall der

161 Die Komiteemitglieder waren zudem Bilette (Vorname unbekannt), Elisabeth Fuss-Amor  (Französin), Loron (Vorname unbekannt), Corrado Alberto Mazzei (Italiener), Agapit Vidal Salichs (Spanier), Nikolai Alexandrowitsch Tarkhoff (Russe), Jean Zabado [Jan Waclaw Zawadowski] (Pole).

162 Weitere Ehrenmitglieder waren laut den Katalogen Antoine Albalat, Alcanter de Brahm, Paul Brulat, Cazals, T. Carmine, Coletti, Luise Gebhard Cann, Guy Charles Cros, Paul Fierens, Georges Fourest, Gabriel de Lautrec, Maurice Le Blond, Marc Leclerc, Lor dan, Henry Mazel, Raoul Narsy, Jules No l, Alfred Poizat, Ernest Raynaud, Léon Souguenet, Robert de la Vaissiere, Sébastien Charles-Leconte Valmy-Baysse, Pierre Vierge.

*Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*, jedoch setzten sich ihre Künstler\*innen weniger mit einer kubistischen Formensprache auseinander. Während der Mitbegründer Ortiz de Zárate sich von seiner kubistischen Bildsprache bereits grundlegend abgewandt hatte, stellte González hier seine ersten Masken aus Kupfer aus (Abb. 44), die stark seiner Auseinandersetzung mit Rodin verhaftet sind.<sup>163</sup> Das Titelbild für den Katalog der zweiten Ausstellung – ein Holzschnitt von René Ben Sussan (Abb. 45) – ist mit der plastischen Ausarbeitung der Aktfiguren, dem klaren Bildaufbau und den Posen der Bildfiguren ein Beispiel für die Rückbesinnung auf Vorbilder der klassischen Antike. Der Künstler schafft hier eine Adaptation der Skulptur des „Sterbenden Galliers“ im kapitolinischen Museum.<sup>164</sup>

Über die grundlegende Programmatik der Gruppe ist wenig bekannt, da ihre Kataloge nur wenige Informationen enthalten. Sie sind wenig aufwendig gestaltet, bestehen aus einem zweiseitigen Falblatt und enthalten keinen Platz für theoretische und programmatische Stellungnahmen oder die Unterstützung bekannter Kunstkritiker\*innen wie im Fall der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*. Gustave Fuss-Amoré beschrieb *Les amis de Montparnasse* in der Zeitschrift *Partisans* als eine Initiative, die in der Nähe von Clergés Gruppierung stand:

„L'originalité du mouvement consistait dans le fait qu'il était très nettement international, c'est-à-dire le reflet exacte de ce vaste et cosmopolite Montparnasse, sorte de raccourci universel de la situation mondial des Beaux-Arts. Paris, héritier d'Athènes et de Rome! Ce glorieux héritage comporte des devoirs d'hospitalité à l'égard des étrangers qui viennent se mettre à l'école de la France.“<sup>165</sup>

Neben dem Katalog zur zweiten Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* (Abb. 18 a u. b) bildet diese Äußerung ein weiteres Beispiel dafür, wie der Zentrumsvergleich von einer eher marginalen Gruppe zur Selbstaufwertung genutzt werden konnte – hier wurde der Vergleich mit den kulturellen Zentren Athen und Rom bemüht. Der Paternalismus von Fuss-Amoré, der die „école de la France“ an die Spitze einer kosmopolitischen Kunstwelt stellt, steht dabei im Kontrast zu Praxis und Haltung der Gruppe, die sich eigentlich für den Erhalt eines multinationalen Ausstellungsraumes einsetzte. Allerdings propagierte die Gruppe ein kosmopolitisches Selbstverständnis, dem die Idee einer Repräsentation der Welt im Kleinen zugrunde lag, weniger explizit als die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*. Auch erzeugte sie ein weniger breites Echo, weder in der Presse noch bei den *animateurs d'art*. Dies lag an der mangelnden kunstkritischen Unterstützung wie an der geringen Strahlkraft der Caféausstellungen um 1924 gleichermaßen. Zwar behandeln Fuss-Amoré und Des Ombiaux in ihrem zweiteiligen Aufsatz über Montparnasse im *Mercure de France* die Gruppe, jedoch blieb eine breite Rezeption aus.<sup>166</sup> Wie Fuss-Amoré für

163 Das Werk, das González mit *Les amis de Montparnasse* zeigte, ist nicht bekannt. Seine stärker konstruktiven Masken schuf er erst später. Für González' Rodin-Rezeption zwischen 1910–1918. vgl. Ausst.-Kat. *Julio González*, hrsg. v. Brigitte Léal (Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 04. 07.–08. 10. 2007), Paris 2007.

164 Vgl. „Sterbender Gallier“, römische Marmorkopie eines hellenistischen Bronzeoriginals vom Denkmal Attalos' I., Vorbild 230–220 v. Chr., H: 93, L: 185 cm, Museo Capitolino, Rom.

165 Fuss-Amoré, Gustave, „Les amis de Montparnasse“ au „Vermillon“, in: *Partisans*, 2–3, 1926, S. 32.

166 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924.

dieses Datum feststellte: „La mode était alors aux expositions dans les cafés.“<sup>167</sup> *Les amis de Montparnasse* waren damit keine Besonderheit mehr, sondern bereits eine Stimme unter vielen. Ihr Beispiel verdeutlicht daher die Durchsetzung eines Trends, der von multinational zusammengesetzten Künstler\*innengruppen lanciert wurde, jedoch zunehmend von großen Caféhäusern übernommen und in seiner politischen Ambition abgeschwächt wurde.

Zwar berichtete anfangs die Tageszeitung *Comœdia* über die erste Ausstellung der Gruppe, jedoch konnten ihre Künstler\*innen nur schwer Aufmerksamkeit erzeugen.<sup>168</sup> Husson schreibt in der Zeitschrift *Montparnasse* bereits anlässlich der ersten Ausstellung:

„Parmi les œuvres exposées en ce moment dans les cafés de Montparnasse, quelques-unes méritent d'arrêter longuement l'attention. Leurs auteurs qui ne sont pas encore connus du grand public, mais dont la renommée peu à peu s'établit parmi les amateurs d'art sont la plupart des peintres encore jeunes. Ils n'ont pas bénéficié de l'engouement de la mode, qui, il y a quelques années, auréolait toutes les productions nouvelles à tendance dite avancée. C'est qu'il est plus difficile maintenant de s'imposer, tant le nombre des peintres est grand et tant est grand aussi le nombre des pasticheurs, dont tout le talent consiste à plagier les œuvres des artistes en vogue.“<sup>169</sup>

Mitte der 1920er-Jahre war es somit bereits schwieriger geworden, sich von der Masse der in Cafés präsentierten Werke abzuheben. Dem Urteil Hussons zufolge gelang dies *Les amis de Montparnasse* nur teilweise. Er hob das Werk *Plage* von Varese lobend hervor, wies aber zugleich darauf hin, dass Elisabeth Fuss-Amorés Gemälde hinter ihrer früheren Qualität zurückblieben.<sup>170</sup>

Dennoch bot *Les amis de Montparnasse* einen wichtigen Identifikationsrahmen für Künstler\*innen, die Montparnasse als einen besonderen, kosmopolitischen Ort verstanden. Insbesondere für eine Gruppe chilenischer Intellektueller und Künstler\*innen war der Rahmen, den sowohl die Gruppe als auch das Café *Les amis de Montparnasse* zur Verfügung stellten, ein letztes Refugium. Alberto Rojas Jiménez verfasste u. a. im Café *Les amis de Montparnasse* zwischen 1924 und 1926 eine Kolumne über das Künstler\*innenviertel Montparnasse, die in Chile als Buch unter dem Titel *Chilenos en Paris* verlegt wurde.<sup>171</sup> Rojas Jiménez war sicher: „Zur kosmopolitischen Messe in Paris trägt der Erdteil Südamerika das malerischste und interessanteste soziale Element bei.“<sup>172</sup> In seiner Kolumne berichtete er somit auch ausführlich über Ortiz de Zárate, der seit 1923 zunehmend dem chilenischen Publikum bekannt wurde.<sup>173</sup> Die kosmopolitische Existenzform, die der Autor an Montparnasse schätzte, galt ihm aber als zunehmend bedroht. Über das Café *Les amis de Montparnasse* schrieb er mit ironischem Unterton:

167 Fuss-Amoré 1926.

168 Le Rapin, Beaux-arts. Nouvelles au fusain, in: *Comœdia*, 08. 04. 1924.

169 Husson, Paul, Quelques toiles exposées à Montparnasse, in: *Montparnasse*, 31, 1924, S. 4.

170 Ebd.

171 Rojas Jiménez 1930. Der Hinweis darauf, dass der Autor in diesem Café seine Texte verfasste findet sich auf S. 19.

172 „A la feria cosmopolita de Paris, es Sud América el costado del mundo que contribuye con el elemento social más pintoresco e interesante.“ ebd., S. 25.

173 Vgl. S. 228–243.

„Die Künstler, die aus ‚La Rotonde‘ flohen, das in einen riesigen Friseursalon umgewandelt wurde, fanden in dem stillen und reduzierten Raum dieses Cafés die letzte Zuflucht im alten Geist von Montparnasse. [...] Es war das letzte Refugium, die letzte Oase, und sie ist verschwunden wie so viele andere Orte, die das sterbende Leben eines Viertels beherbergten, das einst das Herz der intellektuellen Welt war.“<sup>174</sup>

Dieses Refugium währte nicht lange. Der Reiseführer *The Gay City* berichtet, dass mit dem ersten Verkaufserfolg des amerikanischen Künstlers Hilaire Hiler der Besitzer dieses Café in „The Jolly Dogs“ umbenannte und einen Hot Dog- und Hamburgerrestaurant dort einrichtete.<sup>175</sup> Die Transformation in eine „bar américain“ vollzog sich weiter mit der Umbenennung in die Bar „Monaco“ im Dezember 1925.<sup>176</sup>

*Les amis de Montparnasse* verlegten ihre Ausstellungen daraufhin in die Galerie *Le Vermillon*, die am linken Seine-Ufer in der Nr. 36, Rue du Bac lag.<sup>177</sup> Fuss-Amoré schreibt aus diesem Anlass:

„Le flair de l’organisateur fut de comprendre que les expositions dans les cafés avaient fait leur temps. L’art n’est donc pas fait pour tout le monde et, sans mépriser les honorables consommateurs des cafés montparnassiens, il est certain que les véritables amateurs d’art se recrutent dans un autre décor.“<sup>178</sup>

## An der Schwelle zum Kunsthandel

Die Cafés in Montparnasse boten durch ihr internationales Kunstpublikum, mit viel Glück, ein Sprungbrett zum Kunsthandel im Ausland. Wie Gee in seiner umfassenden Studie zum Pariser Kunstmarkt zwischen 1910 und 1930 zeigt, prosperierte der französische Kunstmarkt zwischen 1918 und 1927 so sehr, dass diese Entwicklung die gesamte Struktur der Pariser Kunstszene umwälzte, aber auch Sammler\*innen aus dem Ausland auf spezifische Weise empfing.<sup>179</sup> Dies hatte einen unmittelbaren Effekt auf die Caféausstellungen, die von Anfang an in einem widersprüchlichen Verhältnis zum Kunsthandel standen. Sich als Künstler\*in in den Cafés zu präsentieren war einerseits ein Vorstoß zur Selbstermächtigung gegenüber den Kunsthändler\*innen und Spekulant\*innen. Gleichzeitig profitierten auch die Galerien und

174 „Los artistas que huían de ‚La Rotonde‘, transformada en colosal peluquería, encontraban en la sala silenciosa y reducida de este café el último refugio del antiguo espíritu montparnassiano. [...] Era el último refugio, el oasis postrero, y ha desaparecido como tantos otros lugares en que se albergó la vida en extinción de un barrio que fué el corazón del mundo intelectual.“ Rojas Jiménez 1930, S. 50–51.

175 Philipps [1925], S. 132–133. Der Künstler Hiler war in Montparnasse dafür bekannt, das Tanzlokal *The Jockey* zu betreiben, das im Jahr 1923 im vormaligen *Caméléon* eröffnete. Hiler bemalte die Fassade des Gebäudes.

176 Vgl. Émile-Bayard 1927, S. 475–476.

177 Die Gesellschaft hielt hier ihre Ausstellungen im März 1925 und im März 1926 ab, vgl. Fuss-Amoré 1926.

178 Ebd.

179 Die Verkaufspreise stiegen auf mehr als das Doppelte an, was in zwei Wellen zwischen 1919 und 1926 (mit einer leichten Stagnation zwischen 1921 und 1922) geschah. Auch die Zahl der Kunsthändler\*innen nahm beständig zu. Ihre Zahl stieg vor allem zwischen 1919 und 1922 und zwischen 1925 und 1930 auf ca. 200 an. Vgl. Gee 1981, S. 37.

Künstler\*innen von den alternativen Ausstellungen, deren Organisation sie nichts oder nur sehr wenig kostete. Bayard schreibt hierüber: „Les galeries cotées ou non, demeurant d'un accès fort onéreux, de plus en plus l'artiste exposera en plein vent ou en atelier, et le marchand viendra l'y chercher. Le peintre ne sera plus le solliciteur mais le sollicité, et il pourra tenir la dragée plus haute au demandeur.“<sup>180</sup> Die Ausstellungen im Café waren damit zwar Orte der kooperativen Ausstellungsarbeit von Künstler\*innen, die sich symbolisch vom Kunstmarkt abgrenzten, aber gleichzeitig auch eine Schnittstelle zwischen den Künstler\*innen aus Montparnasse und Kunsthändler\*innen, die dort verkehrten. Sie waren damit auch ein Ort der Selbstvermarktung von Künstler\*innen und eine Vorhalle zum lokalen und internationalen Kunstmarkt.

Die Cafés boten die Möglichkeit, im Kunsthandel Fuß zu fassen, was auch bedeutete, sich in der Topografie des Pariser Kunstmarkts zu positionieren. Wie Gee zeigt, wurden der Bekanntheitsgrad und der Wert eines Werks gesteigert, je weiter weg es im Zuge seiner Vermarktung von seinem Entstehungsort wanderte.<sup>181</sup> Der Kunstkritiker Louis Vauxcelles (1870–1943) – ein harter Kritiker des Kubismus, der der Kunstszene in Montparnasse gegenüber ambivalent eingestellt war – beschreibt diesen Mechanismus wie folgt:

„Les peintres débutent à Montparnasse soit dans les cafés, soit chez divers bohèmes exotiques, vendeurs en appartements [...]. Après un stage d'un an aux petites boutiques achalandées de la rive gauche, ils traversent les ponts pour s'installer chez les magnats de la Rue La Boétie, où ils atteignent les gros prix [...]“<sup>182</sup>

Vauxcelles nennt hier den Künstler Henri Hayden als Beispiel, der von Montparnasse ans rechte Seine-Ufer gewandert war und im Jahr 1925 in der *Galerie Marcel Bernheim* ausstellte.<sup>183</sup> Hayden hatte davor seine Werke bei der dritten Ausstellung der *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs professionnels* im Jahr 1921 gezeigt. Die *Galerie Marcel Bernheim* verfolgte, wie es Gee für den Großteil des französischen Kunstmarkts zwischen 1910 und 1930 beschreibt, eine „middle line“<sup>184</sup> – sie unterstützte junge Künstler\*innen und finanzierte sich aber zum Großteil über den Handel mit Gemälden des 19. Jahrhunderts. Haydens Schritt aus

180 Émile-Bayard 1927, S. 393.

181 Gee 1981, S. 37–39.

182 Louis Vauxcelles (alias Pinturicchio) im *Carnet de la Semaine*, 31. 01. 1926, zit. n. ebd., S. 38. Vauxcelles erwähnt Haydens frühere Ausstellung bei Rosenbergs *L'Effort moderne* auf der Rive Droite im Jahr 1919 nicht. Als Händler unterstützte Rosenberg die Kubisten jedoch, die Anfang der 1920er-Jahre mehr und mehr um ihre Legitimation kämpften. Nach dem Ersten Weltkrieg erlebten sie insbesondere durch die Versteigerung der Sammlungen von Wilhelm Uhde und Daniel-Henry Kahnweiler Einbußen auf dem Kunstmarkt. Vgl. Green 1987, S. 49–68.

183 Vgl. Gee 1981, S. 38. Henri Hayden (1883–1970) wurde in Warschau geboren und zog im Jahr 1907 nach Paris, wo er in der *Académie de la palette* bei Charles Guérin und George Desvallières studierte. 1910 machte er Bekanntschaft mit Adolphe Basler und Salmon und bezog ein Atelier in Montparnasse. Er zog die Aufmerksamkeit Léonce Rosenbergs auf sich, in dessen Galerie *L'Effort moderne* er im Jahr 1919 ausstellte. Vgl. Ausst.-Kat. *The Circle of Montparnasse*, 1985, S. 101–102.

184 Gee 1981, S. 41.

der *art indépendant*-Szene in Montparnasse in eine etablierte Institution war keine Seltenheit.<sup>185</sup>

Es lässt sich selten genau nachvollziehen, welche Rolle Caféausstellungen bei der Wanderschaft von Künstler\*innen aus Montparnasse in die Rue La Boétie spielten. Ein klares Bild ergibt sich indes für Soutine, der zwar immer wieder als herausragendes Beispiel einer steilen Künstlerkarriere in Montparnasse genannt wird, bisher aber noch nicht im Kontext der Caféausstellungen untersucht worden ist. Auch Soutines Erfolge am Pariser Kunstmarkt zeigen sich an der geografischen Verortung seiner Kunsthändler: Während er anfangs vom Kunstsammler und -händler Leopold Zborowski<sup>186</sup> in Montparnasse vertreten wurde, war es später Paul Guillaume, der den Künstler in seiner Galerie auf der Rive Droite handelte.<sup>187</sup>

Am Fall Soutine wird weiter deutlich, dass die Caféausstellungen nicht nur den erfolgreichen Aufstieg innerhalb der Pariser Topografie ermöglichten. Sie boten überdies eine Kontaktmöglichkeit zu einer internationalen Sammler\*innen- und Käufer\*innenschaft. Im Jahr 1923 erlebte der Maler einen plötzlichen Erfolg. Ende des Jahres 1922 bis zum Januar 1923 kam der Sammler und Industrielle Albert C. Barnes nach Paris und tätigte dort Einkäufe für ein geplantes Museum in Merion bei Philadelphia.<sup>188</sup> Zu seinen Ankäufen gehörten mehrere Werke Soutines, was den internationalen Erfolg sowohl des Künstlers, aber auch den Ruhm des Sammlers stärkte.<sup>189</sup> Es existieren mehrere konkurrierende Erzählungen über den ersten

185 Gee beschreibt den erfolgreichen Sammler dieser Periode als jemanden, der sowohl mit einem Grundstock an bereits etablierten und im Wert steigenden Werken handelt, als auch „seine“ jungen Künstler\*innen fördert. Vgl. ebd., S. 41–43.

186 Der in Polen geborene Leopold Zborowski (1889–1932) war einer der frühesten Unterstützer der Künstler\*innen aus Montparnasse. Er erwarb Werke von unter anderem Picasso und Modigliani. Als Vertrauter der Künstler\*innen vermittelte Zborowski mehrere große Ankäufe. Crespelle nennt Zborowski einen „Makler“ aus Montparnasse sowie außer ihm Adolphe Basler, Georges Chéron, Francis Carco, Gustave Geffroy und Gustave Coquirot. Vgl. Crespelle 1976, S. 74–77.

187 Vgl. Gee 1981, S. 38. Paul Guillaume betrieb seine Galerie ab dem Jahr 1920 in der Nr. 59, Rue La Boétie.

188 Barnes verfolgte mit seiner Sammlung europäischer Kunst edukative Ziele und öffnete seine Sammlung für seine, zum großen Teil afro-amerikanische, Arbeiterschaft. Bereits vor dem Krieg hatte er eine Sammlung mit überwiegend impressionistischen Gemälden angelegt und ließ sich nun von Guillaume hinsichtlich seiner Ankäufe zeitgenössischer Kunst beraten. Vgl. Greenfeld, Howard, *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector*, New York 1987, S. 41–76; Guillaume, Paul, Le Dr. Barnes, in: *Les arts à Paris*, Januar, 1923, S. 1–2.

189 Wie viele Gemälde Barnes von Soutine insgesamt kaufte, ist nicht mehr bekannt, doch schätzen Tuchman u. a. die Zahl auf zwischen 50 und 100, von denen noch 23 in der *Barnes Collection* zu sehen sind. Tuchman, Dunow, Perls 1993, S. 34. Nach Lipchitz, der selbst von Barnes gefördert wurde und mehrere Basreliefs für Barnes' Museum in Merion ausführte, war es „sa découverte de Soutine qui apporta à Barnes la renommée internationale.“ Patai, Irene, *Encounters. The Life of Jacques Lipchitz*, New York 1961, S. 212. Gleichzeitig provozierte der internationale Durchbruch, den Soutine mit Barnes erlebte, auf Pariser Seite negative Reaktionen und teilweise anti-semitische Häme von Kritikern wie Vauxcelles. Krebs vermutet sogar, dass der Ankauf Soutines die ausländerfeindliche Stimmung im *Salon des indépendants* und die Umstrukturierung des Salons in eine Hängung nach Nationalität der Künstler\*innen verstärkt hat. Vgl. Krebs, Sophie, Soutine, entre rejet et intégration, in: *Ausst.-Kat. Soutine*, hrsg. v. Marc Restellini (Pinacothèque de Paris, 10. 10. 2007–27. 01. 2008), Paris 2007, S. 32–43, S. 34–35.

Kontakt Barnes' mit den Werken Soutines.<sup>190</sup> Guillaume verbreitete in seiner Galeriezeitschrift *Les arts à Paris* die Version, er habe Barnes mit den Werken Soutines bekanntgemacht.<sup>191</sup> Émile Szittyta hingegen geht davon aus, dass Barnes seine Leidenschaft für Soutine bei Zborowski entdeckt habe.<sup>192</sup> Ein Brief Barnes' vom 2. November 1950 an Bernard Karpel, den Bibliotheksdirektor des *Museum of Modern Art* in New York, stellt diese Erzählung in Frage.<sup>193</sup> Barnes schreibt dort rückblickend über seinen Besuch in Paris:

„The first time I saw Soutine's work was in 1922 in a small bistrot in Montparnasse and I bought it. Paul Guillaume was with me and he knew that Zborowski had a lot of Soutine's paintings. The following day, Guillaume accompanied me to Zborowski's place and I began a series of examinations of the paintings which lasted two full days. It ended by my buying fifty-two of the paintings of which I let Guillaume have about a dozen at the same prices I paid. The price ranged from \$ 15 to \$ 30 [...]“<sup>194</sup>

Aufgrund dieser Äußerung von Barnes ist es wahrscheinlich, dass er Soutines Kunst in einem Bistro (womit auch ein Café-Bistro gemeint sein kann) kennengelernt hat. Jedoch spezifiziert Barnes hier nicht, welches Werk er dort gekauft hat. Er stellte seine von Soutine erworbenen Werke zunächst in Guillaumes Galerie aus, bevor er 19 davon in der „Exhibition of Contemporary European Art“ im Jahr 1923 in Philadelphia zeigte. Darunter befand sich vermutlich auch Soutines *Hügel bei Céret* (Abb. 32).<sup>195</sup> Dieser umfangreiche Ankauf war besonders folgenreich für Soutine, dessen Verkaufspreise sich dadurch stark steigerten. Der russische Maler Constantin Terechkovitch erinnerte sich an Soutines Werke im *Café du Parnasse*:

„Le café le plus intéressant [...] était *Le Parnasse*, situé entre *Le Sélect* et *La Rotonde*. Alors que les nouveaux patrons de *La Rotonde* n'accrochaient que des croûtes sur les murs, les tableaux du *Parnasse* étaient des œuvres de qualité. On pouvait y acheter un Soutine, avant que Barnes ne fasse centupler les prix, pour cent cinquante francs.“<sup>196</sup>

190 Vgl. Restellini, Marc, Soutine, le fou de Smilovitchi, in: Ausst.-Kat. *Soutine*, 2007, S. 10–31; Greenfeld 1987, S. 79.

191 „Un jour que j'étais allé voir chez un peintre un tableau de Modigliani, je remarquai dans un coin de l'atelier une œuvre qui sur-le-champ m'enthousiasma. C'était un Soutine, et cela représentait un pâtissier. [...] Je l'achetai. Le Dr. Barnes le vit chez moi. – Mais c'est une pêche, s'écria-t-il.“ Guillaume, Paul, Soutine, in: *Les arts à Paris*, Januar, 1923, S. 5–6, S. 6.

192 Der Autor geht davon aus, dass Barnes die Werke Soutines das erste Mal bei Zborowski gesehen und ausgerufen habe „Pourquoi Paul Guillaume m'a-t-il caché l'existence de cet artistes? C'est lui le génie que je cherche depuis des années.“ Szittyta, Emil, *Soutine et son temps* (= Souvenirs et documents), Paris 1955, S. 97, zit. n. Restellini 2007, S. 15.

193 Vgl. ebd., S. 29; Greenfeld 1987, S. 79.

194 Albert C. Barnes in einem Brief an Bernard Karpel vom 2. November 1950, zit. n. Ausst.-Kat. *An Expressionist in Paris. The Paintings of Chaim Soutine*, hrsg. v. Norman L. Kleeblatt u. Kenneth Silver (Jewish Museum, New York City, 26. 04.–16. 08. 1998), München/New York 1998, S. 198.

195 Über die exakte Anzahl der angekauften Werke herrscht Uneinigkeit. Pierre Courthion, der sich auf Interviews mit Chana Orloff und Paulette Jourdain stützt, gibt eine Zahl von 35 Werken an: Courthion, Pierre, *Soutine. Peintre du déchirant*, Lausanne/Paris 1972, S. 53–55. Vgl. Restellini 2007, S. 15.

196 Zit. n. Crespelle 1976, S. 126. Zu den Ausstellungen in Paris und Philadelphia sowie Soutines steigenden Preisen vgl. Giraudon, Colette, *Collecting Soutine: The Artist and His Market*, in: Ausst.-Kat. *An Expressionist in Paris*, 1998, S. 87–95, S. 90–92.

In welchem Bistro oder Café Barnes die Werke Soutines angeblich für sich entdeckte, ist nicht eindeutig. Sicher ist, dass Soutine an der allerersten Ausstellung im *Café du Parnasse*, die am 8. April 1921 eröffnete, mit einem Werk des Titels „paysage“ beteiligt war (vgl. Kat.-Nr. 1), wodurch sich auch Terechkovitchs Erinnerung bestätigt.<sup>197</sup> Als Barnes Paris Ende des Jahres 1922 besuchte, rechnen die hier analysierten Quellen Soutine nicht zu den Ausstellenden der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* und auch nicht zu den Teilnehmer\*innen anderer Ausstellungsiniciativen in Cafés zu diesem Zeitpunkt. Denkbar ist, dass Barnes Soutine im Rahmen anderer Caféausstellungen sah, die angeregt durch das Vorbild des *Café du Parnasse* stattfanden, wie im *Petit Napolitain* oder dem *Caméléon*, deren Ausstellungen anhand des erhaltenen Materials nicht komplett rekonstruiert werden können. Wahrscheinlich ist auch, dass Barnes Soutine in *La Rotonde* gesehen hat, wo ab Anfang 1922 Ausstellungen stattfanden, für die jedoch keine Kataloge gedruckt wurden. Das Café stand zu diesem Zeitpunkt kurz vor seiner Expansion und konnte deshalb noch als „small bistrot“ beschrieben werden. Diese Annahme wird dadurch gestützt, dass Guillaume die Künstler\*innen von *La Rotonde* als hauptsächliche Zielgruppe von Barnes Ankäufen beschreibt:

„Peintres de la *Rotonde*, vous avez vécu deux semaines de fièvre – vous avez eu la sensation qu’un prince de l’or se penchait amicalement sur vos destinées et vous avez eu raison. A plusieurs d’entre vous il a acheté des œuvres [...]“<sup>198</sup>

Barnes hatte sich demnach zwei Drittel seiner Zeit in Paris den Künstler\*innen des *La Rotonde* gewidmet. Der Name des Cafés war synonym für eine Reihe von Künstler\*innen geworden, die sich durch ihren regelmäßigen Besuch dort und durch die Ausstellungsmöglichkeiten einem internationalen Publikum von Mäzen\*innen und Sammler\*innen bekanntmachen konnten. Das Café bot damit die Möglichkeit, internationale Ausstellungs- und Verkaufserfolge zu erzielen, ohne dass die Künstler\*innen selbst sofort eine „détour par l’étranger“<sup>199</sup> absolvieren mussten. Joyeux-Prunel beschreibt diese als eine Verkaufsstrategie von Künstler\*innen, die in Paris keine unmittelbaren Erfolge erzielen konnten und deshalb zunächst im Ausland ausstellten.

Ein weiteres Beispiel für einen Künstler, der durch das Café mit dem Ausland in Kontakt kam, war Zadkine. Hier zeigt sich, wie wichtig der Kontakt zwischen den Künstler\*innen der Cafés war, die sich ihre internationalen Netzwerke teilten. Der Künstler schrieb in seiner Autobiografie:

„A la Rotonde, j’ai connu aussi nombre de peintres belges et hollandais; ma sculpture leur plaisait tellement qu’ils écrivirent sur elle à Bruxelles et Rotterdam. C’est pourquoi, quand mourut Modi[gliani], étais-je à Bruxelles invité à exposer au ‚Centaure‘ galerie d’Art nouveau qui venait de s’ouvrir. Cette galerie réunissait poètes, musiciens, peintres et amateurs belges. C’est en cette galerie que je connus André de Ridder, Permeke, Gustave de Smet et Fritz Vandenberg; c’est à ce groupe d’écrivains et d’artistes que je dus de connaître mes premiers amateurs. M. Gustave van Hecke, M. et Mme Hoffmann Stellin, M. Pecher m’achetèrent dessins et sculptures.“<sup>200</sup>

197 Es ist nicht eindeutig klärbar, ob es sich dabei um das von Barnes gekaufte Bild „paysage“ handelt.

198 Guillaume 1923a, S. 2.

199 Joyeux-Prunel 2009, S. 6–8.

200 Zadkine 1968, S. 93–94.

Im Café knüpfte Zadkine somit Kontakte zu Akteuren, die ihm den Weg zu einer ersten Einzelausstellung und gleichzeitig der ersten Ausstellung im Ausland ermöglichten. Seine Einzelschau in Brüssel fand im Jahr 1919 statt.<sup>201</sup> Green hat hervorgehoben, wie schwierig es für junge, vom Kubismus inspirierte Künstler\*innen war, sich in Paris zu etablieren. Der Markt war durch die ältere Generation der Kubisten der *Section d'or* dominiert und Léonce Rosenberg veranstaltete in den Jahren 1919 bis 1921 eine Reihe von Ausstellungen, die diesen Künstlern gewidmet war und damit neuen Künstler\*innen wenig Platz bot, die schnell als Nachahmer\*innen gewertet wurden.<sup>202</sup> Der naheliegende Weg führte damit für Zadkine über das Ausland, wo ihn u. a. De Ridder, De Smet und andere Dichter und Künstler der belgischen Kunstzeitschrift *Sélection* in Antwerpen unterstützten. Mit ihnen sollte er lange Jahre verbunden bleiben. Er wurde ab 1920 permanent durch die *Galerie Sélection* mit ihrer gleichnamigen Zeitschrift vertreten, was in der Zwischenkriegszeit seine internationale Künstlerkarriere zwischen Holland, Belgien und Frankreich und den Ankauf seiner Werke nicht nur durch dortige Privatsammler, sondern auch durch Museen wie das Stedelijk Museum förderte.<sup>203</sup> De Ridder widmete Zadkine im Jahr 1929 zudem eine Monografie.<sup>204</sup> Zadkines Erfolg in Paris setzte kurz danach ein.

Zadkine hatte im Jahr 1921 bereits seine erste Ausstellung in der *Galerie Barbazanges* in der Rue La Boétie, beteiligte sich aber an einer Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* im selben Jahr und an der Caféausstellung in *La Rotonde* im Jahr 1922. Die Caféausstellung war also auch noch für Künstler\*innen attraktiv, die bereits den Schritt auf die Rive Droite genommen hatten. Das Café bildete für Zadkine eine unabhängige Ausstellungsplattform in Alternative zum *Salon des indépendants*, von dem er sich im Jahr 1922 lossagte.<sup>205</sup>

Neben dem potentiellen Verkauf und den neuen internationalen Kontakten, die sich Künstler\*innen wie Zadkine von den Caféausstellungen versprochen, hatten die Ausstellungen noch eine weitere Funktion: das Bekenntnis zur unabhängigen Kunst, die von Salmon so bezeichnete *art vivant*, die in Montparnasse produziert wurde. Die Beteiligung von Künstler\*innen wie Orloff, Gontscharowa, Larionow, Derain, Van Dongen, Laurencin, Miró, Lhote, Metzinger und Zadkine lässt sich nicht voll und ganz mit dem Versprechen der ökonomischen Unabhängigkeit der Caféausstellungen erklären, die die *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs professionnels* formulierte, und auch nicht mit dem Kontakt zu der Pariser Galerieszene und einer internationalen Sammler\*innenschaft, wie sie hier dargestellt wurde. Alle

201 Modigliani starb am 24. Januar 1920, während Zadkine sich noch in Brüssel aufhielt.

202 Vgl. Green 1987, S. 45–47, 64.

203 Zadkine hielt in den 1920er-Jahren Ausstellungen in Brüssel, Utrecht, Den Haag und Amsterdam ab. Außerdem vertrat ihn die *Galerie Teknodai* in Japan. Vgl. Jianou 1964, 35, 37. Mit De Ridder unterhielt Zadkine einen regelmäßigen Briefkontakt. Der Autor verfasste eine Monografie über Zadkine, die in Paris verlegt wurde: Ridder 1929.

204 Ebd.

205 Erst im Jahr 1923 stellte Zadkine wieder im Salon aus, diesmal im neu gegründeten *Salon des Tuileries*, der im Gegensatz zum *Salon des indépendants* wieder stärker auf Auswahl beruhte und versuchte, die Künstler\*innen der vier bisher existierenden Salons in einer Institution zusammenzuführen. Vgl. Gee 1981, S. 15–16.

genannten Künstler\*innen hatten, als sie in den Cafés ausstellten, bereits Einzelausstellungen in Galerien auf der Rive Droite oder führten sie wie Zadkine gerade durch. Sie wurden permanent durch Galerien wie die *Galerie Barbazanges*, die *Galerie Druet*, die *Galerie Paul Guillaume* oder die *Galerie L'Effort moderne* vertreten, die sich dort für junge Künstler\*innen aus Montparnasse einsetzten, und hätten sich voll und ganz auf diese Verkaufs- und Ausstellungsräume einlassen können.<sup>206</sup> Ähnlich wie im Fall der Salons, die neben den Galerien immer mehr an Bedeutung verloren und über die Gee schrieb, dass die Ausstellung von Künstler\*innen im Salon „a gesture rather than a necessity“<sup>207</sup> geworden sei, so war auch das Ausstellen in den Cafés, das durch einen Großteil von weniger bekannten, internationalen Künstler\*innen ermöglicht wurde, ebenso eine Geste für Künstler\*innen, die bereits in Galerien der Rive Droite vertreten waren. Durch die Caféausstellungen konnten sie beweisen, dass sie nicht vollständig zur Rue La Boétie übergelaufen waren. Sie zeigten sich somit als Teil einer lokalen und gleichzeitig internationalen unabhängigen Künstler\*innenszene, zu deren Selbstinszenierung es gehörte, sich von den kommerziellen Zwängen des Kunstmarkts zu befreien und sich von dem zunehmend in die Krise gekommenen Salonsystem zu distanzieren.

Für junge Künstler\*innen war es besonders wichtig, ihre Zugehörigkeit zum neuen Kunstzentrum Montparnasse zur Schau zu stellen, um sich als Teil der *art indépendant* zu präsentieren. Die Zeitschrift *Montparnasse* spielte eine wichtige Rolle bei der Inszenierung des Gegensatzes zwischen Montparnasse und der Rive Droite. André Arnyvelde unterstützt hier im Jahr 1925 die Künstler\*innen der Cafés, deren Initiativen er in direkter Konkurrenz zu den Galerien darstellt: „Rétifs, les grands frères de la rue Druot à la Concorde. Ils n'ont pas encore bougé, aujourd'hui. Mais aujourd'hui leurs clients sont venus chez vous.“<sup>208</sup> Hierbei handelt es sich mit Sicherheit um eine Idealisierung, denn es gab durchaus und bereits sehr früh eine enge Beziehung zwischen Galerien der Rive Droite und Künstler\*innen in Montparnasse, die in beide Richtungen gepflegt wurde. Arnyvelde lässt unerwähnt, dass die Zeitschrift *Montparnasse* bereits im Januar 1923 selbst eine Ausstellung in der *Galerie La Licorne* organisiert hatte, die in der Rue La Boétie lag und ausschließlich Künstler\*innen zeigte, die auch in den Cafés ausgestellt hatten.<sup>209</sup> Auch waren teure Leihgaben der Galerien der Rive Droite an die Cafés von Montparnasse, wie die bereits geschilderte Leihgabe eines Gemäldes

206 Bspw. hatten Gontscharowa und Larionow schon im Jahr 1914 gemeinsam in der ersten Galerie von Paul Guillaume in der Rue de Mirosmesnil ausgestellt, ebenso wie Derain und Van Dongen. Orloff hielt im Jahr 1916 eine Ausstellung bei *Bernheim-Jeune* ab (Nr. 83, Rue du Faubourg St.-Honoré). Gontscharowa und Larionow hatten auch im Jahr 1919 eine gemeinsame Ausstellung in der *Galerie Barbazanges* (Nr. 107–9, Rue du Faubourg St.-Honoré). Zadkine stellte im Jahr 1921 ebenfalls dort aus. Metzinger war 1919 in der *Galerie L'Effort moderne* ausgestellt. Marie Laurencin und Lhote stellte im Jahr 1921 bei Paul Rosenberg (Nr. 21, Rue La Boétie) aus. Die *Galerie La Licorne* (Nr. 110, Rue La Boétie) zeigte Miró und ebenfalls Lhote. Noch mehr solche Beispiele finden sich in Gees Auflistung der Galerieausstellungen moderner Kunst zwischen 1910 und 1930: ebd., S. 238–258.

207 Ebd., S. 22. Gee führt an dieser Stelle aus, dass eine jährliche Einzelschau sowie die permanente Vertretung eines\*r Künstler\*in durch eine Galerie genügend finanzielle Absicherung bedeuteten und die Salonausstellungen obsolet machten.

208 Arnyvelde 1925.

209 Vgl. S. 162.

von Gauguin an *La Rotonde*, keine Seltenheit. Pays berichtet im Jahr 1922, dass bereits mehrere solcher Leihgaben von Werken von Camille Corot, Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Manet und Pierre-Auguste Renoir im Wert von 30.000 bis 50.000 Francs in den Cafés zu sehen gewesen seien.<sup>210</sup> Hieran wird deutlich, dass die Ausstellungen in den Cafés bereits zu dieser Zeit einen hohen symbolischen und strategischen Wert für die Galerien der Rive Droite hatten und dass sie durch ihre Leihgaben die Künstler\*innen der Cafésausstellungen in eine Linie mit Künstler\*innen setzten, deren Gemälde bereits sehr hohe Preise erzielten. Der Kunsthandel konnte in den Cafés auf diese Weise seinen künstlerischen Nachwuchs aufbauen. Die Galerien bereiteten somit auch den Grund für eine spätere Konzipierung der „École de Paris“, deren internationale Künstler\*innen in ein Meister-Schüler-Verhältnis zu diesen bedeutenden französischen Malern gesetzt wurden.

Durch dieses enge Verhältnis zum Kunstmarkt änderte sich die Atmosphäre in den Cafés. Bayard beschreibt diesen fundamentalen Transformationsprozess im Jahr 1922:

„Avant 1922, les cafés – alors moins nombreux et importants – du Mont-Parnasse, ne présentaient pas la physionomie actuelle. D’abord, les artistes possédaient une autre mentalité. Ils étaient peu pratiques et s’adressaient moins à l’étonnement du ‚public‘. Pour échanger leurs idées, ils se rencontraient bien au café, mais aujourd’hui ils s’y réunissent presque contraints, se signalant quelques acheteurs, traitant affaires en s’entretenant d’esthétique. C’est devenue une Bourse de Commerce que la Brasserie.“<sup>211</sup>

Auch wenn die Cafés sich anfangs zum desinteressierten Gegengewicht zum Kunstmarkt erklärten, wurden sie im Jahr 1922 mehr und mehr zu Orten, an denen Geschäfte mit Kunst initiiert und abgewickelt werden konnten. Dies wussten auch die Cafébesitzer für sich zu nutzen.

## Vermarktungsstrategien der Cafés

Neben den Künstler\*innen und den Kunsthändler\*innen hatten auch die Cafébesitzer einen großen Anteil daran, dass im ersten Drittel der 1920er-Jahre der Ruf der Cafés von Montparnasse als neues Kunstzentrum der *art indépendant* sich zwar zunächst verfestigte, aber dann Mitte des Jahrzehnts zunehmend an Relevanz verlor. Die Cafébesitzer hatten durchaus ein Interesse daran, ihre Einrichtungen als Treffpunkt der Künstler\*innen zu inszenieren. Mit der ersten Nachkriegsausgabe der Zeitschrift *Montparnasse* im Juli 1921 schalteten dort gleich vier Cafés Anzeigen und warben mit der Präsenz von Kunst und Künstler\*innen (Abb. 46): *Le Caméléon*, das *Café du Parnasse* und das *Petit Napolitain* kündigten hier ihre Ausstellungen an. Das *La Rotonde*, das noch nicht mit Ausstellungen begonnen hatte, gab sich als Ort des

210 Pays 03.07.1922. Höchstwahrscheinlich übertrieb der Autor bei den genannten Preisen. Die Preise, die der Ratgeber für Sammler\*innen moderner Kunst von Fage für Gemälde dieser Künstler als Verkaufspreise im *Hôtel Druot* für die Jahre 1922 und 1923 angibt, liegen unter diesem Preisniveau. Für Monet gibt Fage eine Preisspanne von 19.200 bis 50.000 Francs an. Renoir erzielte in dieser Zeit jedoch nur zwischen 5.200 und 15.500 Francs. Toulouse-Lautrec erzielte auf dem Kunstmarkt damals zwischen 4.750 und 16.000 Francs. (Fage 1930, S. 256–288.) Dennoch handelte es sich hierbei um ein Vielfaches des Preises, den bspw. Soutine in seinem Verkauf an Barnes erzielt hatte.

211 Émile-Bayard 1927, S. 385.



Abb.46 | Anzeigen in der Zeitschrift *Montparnasse*, Nr.1, Juli 1921

„Rendez-vous des Artistes du Quartier“ aus. Im Jahr 1924 bezeichnete es sich in einer Annonce als „centre du quartier Montparnasse“ (Abb.47). Auf die Rolle des Cafésbesitzers Libion als Unterstützer seiner künstlerischen Kundschaft wurde bereits eingegangen.<sup>212</sup> Eine radikalere Form der Vermarktung setzte ab dem Jahr 1923 ein.

Am stärksten machte hier *La Rotonde* in den Jahren nach seinem Besitzerwechsel auf sich aufmerksam. Bereits anderthalb Jahre nach der ersten Ausstellung in *La Rotonde* fand im erweiterten und neueröffneten Bau ein Großereignis statt, das verdeutlicht, wie sehr die Cafésbesitzer, der Haupteigentümer Brossay und sein Mitinhaber Miquel, am Aufbau und Erhalt des Ruhms von Montparnasse als Treffpunkt der Künstler\*innen interessiert waren.<sup>213</sup> Warnod schildert dieses Ereignis:

„Un après-midi de décembre de l'année 1923, la Rotonde, agrandie, fut inaugurée solennellement comme un monument. M. Gustave Kahn prononça un discours, les invités avaient gratuitement à boire et à manger, ils se devaient aussi de regarder la peinture accrochée aux murs.

212 Vgl. S.69 und S.117–127.

213 *La Rotonde* verdreifachte durch die Annexion des benachbarten *Café du Parnasse* seine Fläche und erneuerte die Innenausstattung komplett. Im Erdgeschoss schuf man eine Bar, einen „grill-room“ und eine Brasserie. In der ersten Etage eröffnete man ein „dancing“. Vgl. Crespelle 1976, S. 126. Das benachbarte *Café du Parnasse* behielt dennoch bis zum April 1924 seinen alten Namen, und *Les amis de Montparnasse* stellten hier noch aus (vgl. Kat.-Nr.29 u. 31).

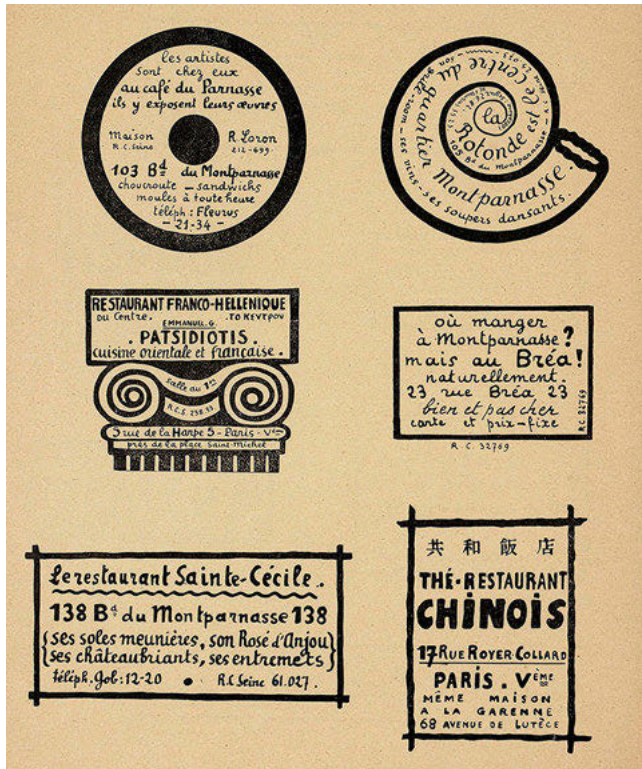


Abb. 47 | Anzeigen in der Zeitschrift *Le C. A. P.*, Nr. 2, Mai-Juni 1924

Cette cérémonie avait bien plus d'importance qu'on ne pensait. Ce n'était pas seulement la nouvelle Rotonde qu'on inaugurerait, mais aussi le nouveau Montparnasse. Le patron avait bien fait les choses, sa taverne était devenue le Palais des Beaux-Arts, peintures à tous les étages, et même dans les escaliers, plus nombreuses que chez un marchand de tableaux. Le patron venait de la rive droite. Il ne faut pas l'oublier.<sup>214</sup>

Die Besitzer des *La Rotonde* gestalteten die Neueröffnung als ein Ereignis, das sich an die Kunstwelt richtete und hatten mit dem Schriftsteller Gustave Kahn einen ihrer wichtigen Vertreter als Festredner geladen.<sup>215</sup> Warnod spielt mit seiner Bemerkung, dass Brossay vom rechten Seineufer komme, darauf an, dass dieser ein Geschäftsmann sei, der es den dortigen Kunsthändler\*innen und Geschäftsleuten gleichtue. *La Rotonde* trat tatsächlich kurzfristig als

214 Warnod 1925, S. 211.

215 Gustave Kahn (1859–1936) gründete zusammen mit seiner Frau, die das Direktorinnenamt übernahm, die *Aide amicale aux artistes* (A. A. A. A.), eine gemeinnützigen Organisation der Künstler\*innenhilfe. Künstler\*innen konnten hier Werke gegen ein Pfand einlösen. Käufer\*innen konnten sie wieder freilösen. War dies nicht der Fall, verkaufte die A. A. A. A. die Werke nach einem bestimmten Zeitraum. Einmal jährlich veranstaltete die A. A. A. A. einen Ball, dessen Erlöse der Künstlerkasse zugutekam. Weitere Organisatoren waren der Polizeinspektor Zamaron, Maurice Leblong, Roucayrol und J. Whitney. Vgl. Krebs 2009, S. 200–201. Laut Salmon war es Gustave Fuss-Amoré, der Kahn und seine Ehefrau für die Künstler\*innen aus Montparnasse gewinnen konnte. Salmon 2003 [1950], S. 151.



Abb. 48 | Sitz der Gesellschaft *La Horde* in den Räumlichkeiten des Café *La Rotonde* am Boulevard Raspail, 1925–1927, Fotografie

Institution im Kunsthandel auf. Zwischen 1926 und 1927 hatte das Café einen Eintrag in der Sektion des Kunsthandels im Pariser Handelsverzeichnis, dem *Bottin du Commerce*.<sup>216</sup> Dennoch erwirtschaftete der Cafébesitzer nicht selbst Gewinn durch Kunstverkauf, sondern er wollte dadurch, dass er sein Café zu einer Verkaufsplattform machte, sich vor allem eine neue künstlerische Kundschaft sichern. Fuss-Amoré und Des Ombiaux beschreiben den Wandel des Cafés wie folgt:

„Messieurs les limonadiers voulurent en faire à leur tête et, négligeant de prendre désormais les avis des artistes compétents, acceptèrent au petit bonheur les œuvres de ceux qui leur paraissaient être ou devoir être les meilleurs clients. C’est un très mauvais système, à preuve la médiocrité des récentes expositions de *la Rotonde*.“<sup>217</sup>

Für die Autoren bedeutet die Einmischung der neuen Cafégewirte eine Kommerzialisierung des Kunstlebens im Café, die den Interessen der treuesten Kund\*innen folgte. Glaubt man den Autoren, so mangelte es beiden Seiten aber an künstlerischem Sachverstand. Deutlich wird, dass diese neue und kaufkräftige Kundschaft vom ursprünglichen Klientel der „petits cafés“

216 Vgl. Saint-Raymond, Maupeou, Caverio 2016, S. 132.

217 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924, S. 121.



Abb. 49 | Marc Vaux, *Homme à cheval et la foule boulevard Montparnasse devant le Café la Rotonde*, ca. 1925, Fotografie auf Glasplatte, zu Pferd: Samuel Granowky, hinter ihm Mitglieder der Gesellschaft *La Horde*

in den frühen 1920er-Jahren abwich. Das Projekt eines *esprit nouveau* und einer *art collectif* mit seinem emphatischen Kosmopolitismus, das Romoff, Clergé und Ortiz de Zárate in den Caféausstellungen umsetzen wollten, wurde nicht nur durch den Kunstmarkt eingeholt, sondern auch zu einer zunehmenden Einnahmequelle, die die Cafébesitzer in ihrem künstlerischen Publikum entdeckten. Dieses Publikum setzte sich aber immer weniger aus Künstler\*innen der *art indépendant* zusammen, sondern die Besitzer suchten den Schulterchluss mit einer nationalistisch argumentierenden Gruppierung.

Die Wirte des *La Rotonde* traten weniger für junge Talente aus dem Ausland ein, sondern für die Prädominanz französischer Künstler\*innen. Sie unterstützten in diesem Sinn die Gruppierung *La Horde*, deren Künstler\*innen ab 1925 neben Tourist\*innen das Gros der Kundschaft darstellte.<sup>218</sup> Mitglieder von *La Horde* waren vorrangig Künstler\*innen, die an der *École*

218 Brossay unterstützte *La Horde* vor allem durch die Bereitstellung seiner Räumlichkeiten. Er gab auch Ratschläge zur Aufmachung ihres „marché aux navets“ und ließ dort elektrisches Licht installieren. *La Horde* war zu dieser Zeit seine Stammkundschaft. Vgl. Émile-Bayard 1927, 439, 448. Crespelle geht davon aus, dass

des *Beaux-Arts* studiert hatten oder im *Salon des artistes français* ausstellten. Die Gruppierung hatte ihren offiziellen Sitz im *La Rotonde* (Abb. 48). In einer spontanen Aktion gründete sich in der Nacht des 6. Mai 1924 im *La Rotonde* das *Princauté de Montparnasse* – eine karnevaleske Vereinigung, aus der sich *La Horde* entwickelte (Abb. 49).<sup>219</sup> Die Gruppe lehnte sich an die *Commune libre de Montmartre* an, die Künstler\*innen aus Montmartre im Jahr 1921 gegründet hatten, um Feste und Umzüge zu organisieren und einen bestimmten Unterhaltungswert des Künstler\*innenviertels zu fördern. Beide Gruppierungen solidarisierten sich miteinander und veranstalteten Rennen zwischen den beiden zentralen Punkten in Montparnasse und Montmartre, der Kreuzung Vavin und der Place du Tertre.<sup>220</sup>

Vorsitzender und Gründer von *La Horde* war der französische Bildhauer Émile Fernand-Dubois (1869–1952).<sup>221</sup> Bayard, der selbst Mitglied von *La Horde* war, beschreibt die Gründung und das Programm der Gruppe folgendermaßen:

„Par un beau jour, M. E. Fernand-Dubois, qui eut pu se contenter de vivre une existence d'artiste sans plus, – c'était au début de février 1925, – sentit le besoin impérieux de créer, à Montparnasse, un groupement d'émulation intellectuelle pour conserver aux artistes français la place que convoitait l'influence étrangère. [...] Au reste, la Horde du Mont-Parnasse n'apparaît ni une peuplade errante, ni une tribu nomade ou indisciplinée ... à l'instar de certains *Montparnos*, marchands de „coco“... Bien au contraire, ce groupement témoigne d'une organisation parfaite d'une solidarité exemplaire.“<sup>222</sup>

*La Horde* grenzte sich damit klar von vorigen Initiativen in den Cafés ab, die als Ideal die Zusammenkunft der Welt in Montparnasse verfolgten. Stattdessen wandte sich *La Horde* gegen die „*Montparnos*“ – ein Ausdruck aus dem Argot, mit dem seit Michel Georges-Michels Roman über die kosmopolitische Bohème in Montparnasse aus dem Jahr 1924 das internationale Künstlerpublikum bezeichnet wurde.<sup>223</sup> Das Ziel Fernand-Dubois' hingegen war es, die „élite intellectuelle du territoire de Montparnasse“ zu vereinen, „pour défendre sa

*La Rotonde* diese Gruppierung bereits kurz nach dem Umbau im Jahr 1923 unterstützte, was jedoch nicht möglich gewesen sein kann, da sie 1925 gegründet wurde. Vgl. Crespelle 1976, S. 126. Darüber, wie die Ausstellungen zwischen 1923 und 1925 im *La Rotonde* organisiert waren, ist wenig bekannt.

219 Die Gründungsveranstaltung im *La Rotonde* war zunächst sehr international und setzte sich aus vielen Künstler\*innen der Cafésausstellungen zusammen wie dem Japaner Sei Koyanagai, dem Polen Zborowski, den Spaniern Celso Lagar und Picasso, der Russin Vassilieff. Aber der Präsident der Gruppe, Raoul Cernay, stellte sicher, dass vor allem französische Künstler\*innen zu ihren Mitgliedern zählten. Zu Ehren der Ausländer\*innen sollte ein Reiterzug stattfinden, bei dem sich alle Nationen einzeln repräsentierten und der von Frankreich angeführt wurde. Das Projekt wurde nie realisiert. Vgl. Émile-Bayard 1927, S. 406–450.

220 Vgl. ebd., S. 383.

221 Émile Fernand-Dubois (1869–1952) studierte bei Jean Sul-Abadie und Jules Dalou. Er war Kurator am *Musée de la Loire* in Cosne-sur-Loire. In Paris stellte er regelmäßig im *Salon des artistes français* aus, dessen Mitglied er war. Seine Werke wurden dort in den Jahren 1910, 1911 und 1922 ausgezeichnet. Vgl. Ausst.-Kat. *Émile Fernand-Dubois (1869–1952). L'Homme et le sculpteur*, hrsg. v. Jean-Michel Roudier (Musée de la Loire, Cosne-sur-Loire, 28. 03.–18. 08. 2003), Cosne-sur-Loire 2003.

222 Émile-Bayard 1927, S. 431.

223 Vgl. S. 178–191.

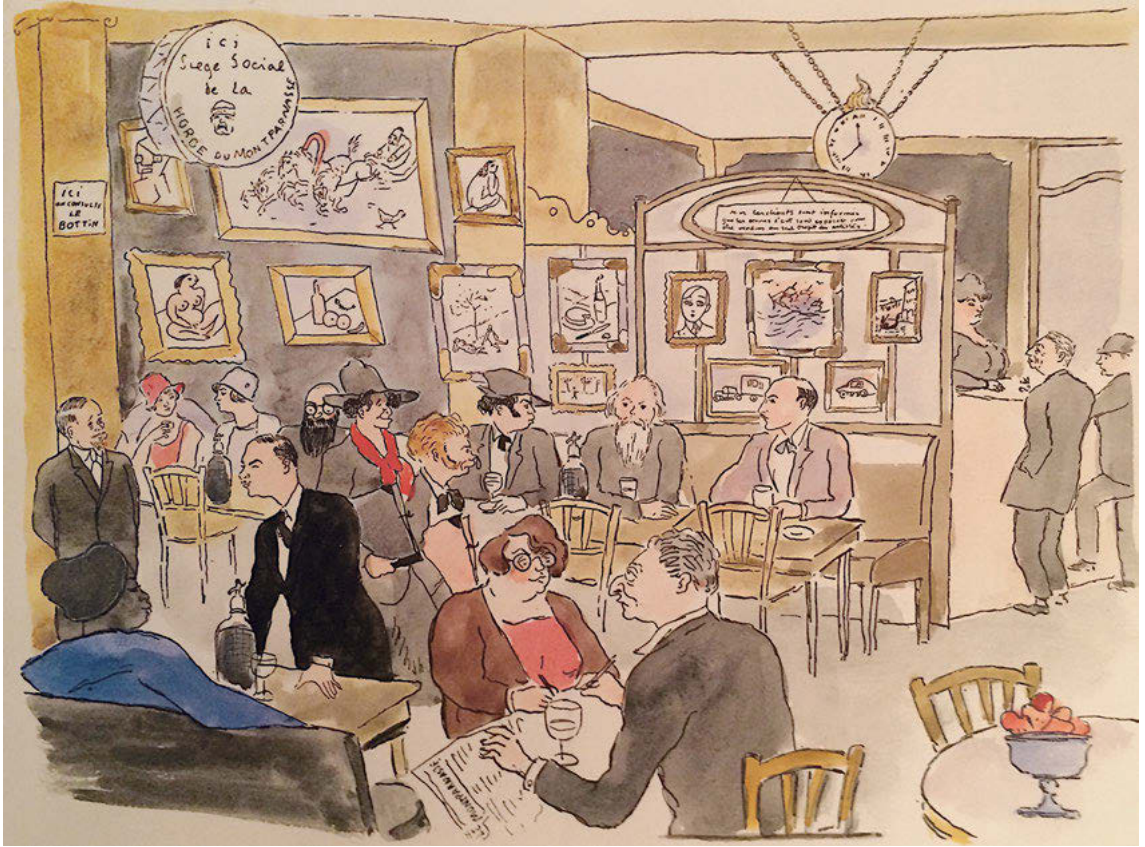


Abb. 50 | Oscar Fabrès, *La Rotonde*, Illustration zu André Salmons *Montparnasse – cafés, bars, dancings*, Paris, 1929

réputation mondiale [...].<sup>224</sup> Was einerseits als Parodie nationalstaatlicher Organisationsformen gemeint war, förderte andererseits die Überrepräsentation französischer Künstler\*innen. Die Mitglieder des Komitees von *La Horde* waren größtenteils französisch.<sup>225</sup> Die multinationale Mischung von Künstler\*innen war hier kein Ideal mehr. Im Gegenteil wurden ausländische Künstler\*innen ähnlich wie im *Salon des indépendants* in nationale Einheiten aufgeteilt und marginalisiert.<sup>226</sup> *La Horde* legte im Artikel 9 ihrer Statuten fest, dass der Rat der Gruppe

224 Émile-Bayard 1927, S. 433.

225 Weitere Mitglieder waren laut Émile-Bayard neben ihm selbst als Gründungsmitglied, L. d'Ambrosio, der Zeichner Adol-Jan, der Maler Marcel Parturier, der Zeichner Welluc, Molineau, der Architekt und Zeichner Lemaître, Charles de la Grille (Journalist), die Malerin Georgette Daveline und A. Mauer. Sacha Zaliouk war im russischen Kaiserreich geboren, aber nach seinem in Dienst in der französischen Armee während des Ersten Weltkriegs französischer Staatsbürger geworden. In der Festkommission war der in Ekaterinoslav (russisches Kaiserreich, heutige Ukraine) geborene Samuel Granowsky eine Ausnahme unter den sonst hauptsächlich französischen Mitgliedern. Vgl. ebd., S. 449.

226 Diese Meinung teilt auch Krebs 2009, S. 182.



Abb. 51 | Hervé Baille, Plakat zum „Marché aux Navets“, veranstaltet durch *La Horde*, ca. 1925–1927

mehrere *ambassadeurs* bestimmen konnte, d. h. aktive ausländische Mitglieder, „pour grouper des artistes ou écrivains de leurs pays qui pourront rendre services à „La Horde.“<sup>227</sup>

*La Horde* verfügte über eine Solidaritätskasse und speiste ihre Einnahmen aus regelmäßig stattfindenden Bällen und Kunstverkäufen.<sup>228</sup> Letztere fanden etwa im Café *La Rotonde* statt, dessen künstlerische Ausstattung *La Horde* von nun an bestimmte. Oscar Fabrès schuf eine Zeichnung des Cafés, die eine solche Ausstellung zeigt (Abb. 50). Ein großes Schild informiert die Besucher\*innen: „M. M. Les clients sont informés que les œuvres d’art sont exposés pour être vendus au seul profit des artistes.“<sup>229</sup> *La Horde* übernahm somit von der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* das Ideal des direkten Handels zwischen Künstler\*innen und Cafésbesucher\*innen, erklärte diesen aber zu einer nationalen Sache.

227 Émile-Bayard 1927, S. 434.

228 Vgl. Krebs 2009, S. 182. *La Horde* folgte damit einem ähnlichen Prinzip wie die A. A. A. A. Vgl. S. 140, Fn. 215.

229 Auch Émile-Bayard schilderte, dass der Verkauf durch *La Horde* bezwecke, die Spekulation durch die Kunsthändler\*innen zu umgehen: Émile-Bayard 1927, S. 393.

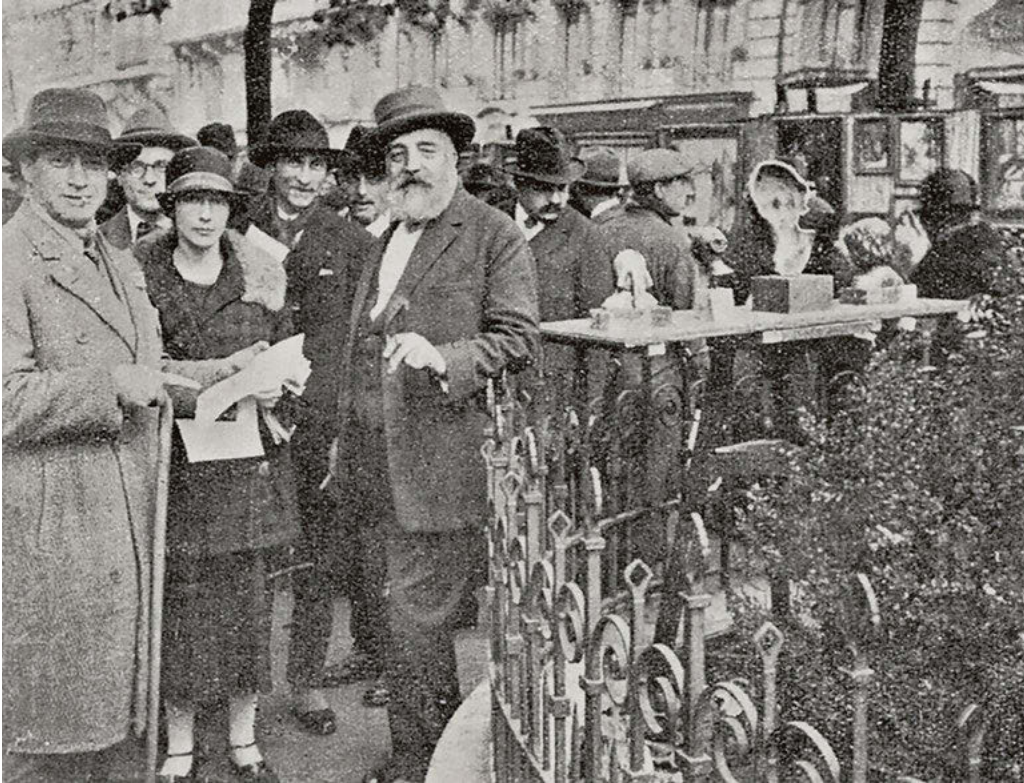


Abb. 52 | Der „Marché aux Navets“ auf dem Boulevard Raspail, ca. 1925–1927, von links nach rechts: der Präsident Fernand-Dubois, die Mitglieder Mille Daveline, Sacha-Zaliouk und Gen

Zudem organisierte die Gruppierung Kunstverkäufe auf offener Straße, die sogenannten „Marchés aux Navets“ (Abb. 51, 52).<sup>230</sup> Auch hier war die *Commune libre de Montmartre* wieder ein Vorbild, die die selbstironisch „Foire aux croûtes“ (Abb. 53) genannten Märkte auf der Place Constantin-Pecqueur in Montmartre veranstaltete.<sup>231</sup> Die „Marchés aux Navets“ fanden an zwei Wochenenden im Jahr auf dem Boulevard Raspail statt und zeigten rund 1.500 Künstler\*innen, „classiques, modernes et indépendants“, „fauve et pompiers“.<sup>232</sup> Damit verloren die Cafésausstellungen sowohl ihre internationalistische Agenda als auch ihre Funktion als Reservoir der *art indépendant*.

Die Cafésausstellungen wurden damit zu einer Praxis der *pompiers*. Im Jahr 1925 war diese

230 Der erste dieser Märkte fand am 13. und 14. Juni 1925 auf dem Boulevard Raspail zwischen dem Boulevard Montparnasse und der Metro-Station Notre-Dame-des-Champs statt. *La Horde* verlangte 1 % des Erlöses für die Organisationskosten. Der Umsatz lag bei 88.000 Francs, was bei der Teilnehmer\*innenzahl einen Prokopfgewinn von 58,67 Francs bedeutete, der deutlich unter dem Preisniveau der *art indépendant* in den Galerien lag. Vgl. Émile-Bayard 1927, S. 439.

231 Vgl. ebd., S. 383, 442.

232 Ebd., S. 438, 448.



Abb. 53 | Die „Foire aux crôutes“ auf der Place Constantin-Pecqueur, Paris-Montmartre, ca. 1930

bereits so weit verbreitet, dass auch Künstler\*innen der *Académie des beaux-arts* in einem *Café-Tabac* am Quai Malaquai ihre Werke zur Schau stellten.<sup>233</sup> Die Ausstellungspraxis schuf immer mehr eine pittoreske Kulisse und war eher ein Spektakel als eine wirkliche Fundgrube. In dem von Fage im Jahr 1930 publizierten *Le collectionneur de peintures modernes* wird zwar unter dem Abschnitt „Les cafés, marchands de peinture“ das Café als Kaufoption genannt, jedoch stellt es eher eine „foire aux crôutes“ dar als eine ernstzunehmende Alternative zu den Galerien. Der Kosmopolitismus der Cafés ergab sich nun mehr aus ihrer Kundschaft als aus ihren Ausstellungen:

„Mais puisque nous voici dans les cafés de Montparnasse, restons-y un moment. Beaucoup d'entre eux, aussi, tiennent une permanente foire aux crôutes, et certains tableaux accrochés aux murs de la Rotonde et de la Closerie des Lilas, par exemple, se recommandent par de remarquables qualités, bien qu'ils n'aient pas encore sur le marché pictural de cote bien déterminée. En tous cas, ce n'est pas du temps perdu que de s'attarder un soir dans ces immenses brasseries cosmopolites où se mêlent toutes les langues et toutes les races, si l'on veut se convaincre que Paris est devenu, depuis la guerre, la Capitale artistique du monde. C'est une autre Société des

233 Salmon erwähnt diese Ausstellung in „Peinture et sculpture“, *Mercure de France*, 01.05.1925. Vgl. Green 1987, S. 132.

LES CINQ PARTIES DU MONDE



SE RENCONTRENT AU BAR, AU RESTAURANT, AU DANCING

DE LA COUPOLE

Abb. 54 | Werbeanzeige des Café *La Coupole* in der Zeitschrift *Paris-Montparnasse*, Juli 1929

Nations qui siègent au carrefour Vavin-Raspail. Ce que n'ont jamais pu obtenir tant de diplomates réunis autour d'un éternel tapis vert, la jeune peinture l'a, seule, réalisé, en mettant d'accord tous les peuples. Tous les artistes du monde, fascinés par le rayonnement de l'École de Paris, viennent aujourd'hui recevoir son enseignement dans les académies libres de Montparnasse pour répandre ensuite dans leurs pays le renom et l'influence du nôtre.<sup>234</sup>

Das Café, das am dauerhaftesten den Ruf eines kosmopolitischen Treffpunktes in ein künstlerisches Programm überführte und auch vermarktete, war *La Coupole*. Im Gegensatz zu *La Rotonde*, wo nun *La Horde* die Cafégewände bespielte, verzichtete das im Jahr 1927 eröffnende *La Coupole* vollständig auf Ausstellungen. Stattdessen gaben die Besitzer von *La Coupole* eine wandfeste künstlerische Ausstattung des Caféraums in Auftrag. Die Präsenz von Kunst in diesem Café von Montparnasse war nun nicht mehr an die Praxis des selbstbestimmten Verkaufs von Werken durch Künstler\*innen gebunden und diente nicht mehr dem Kennenlernen von Sammler\*innen und Künstler\*innen, sondern war Lokalkolorit.

Das Café wurde von Ernest Fraux und René Lafon geplant und geleitet, die zwischen 1924 und 1926 das Café *Le Dôme* besessen hatten und in dieser Zeit den Umsatz verdreifachen konnten. Der vorherige Besitzer, Paul Chambon, hatte ihnen zudem eine Summe von 600.000 Francs ausgezahlt, um das Café zurückzuerwerben.<sup>235</sup> Mit dieser Summe war

234 Fage 1930, S.249–250.

235 Vgl. Klüver, Martin 1985, S.71. Die Autoren beziehen ihre Informationen aus einem Interview mit René Lafon, Jacqueline Goddard und André Thirion.



Abb. 55 | Ansicht des Innenraums des Cafés *La Coupole* in Montparnasse, 2020, künstlerische Gestaltung der Pfeiler und Pilaster aus dem Jahr 1927

es Fraux und Lafon möglich, das modernste Café der Kreuzung Vavin im Art Déco-Stil zu errichten, das Besucher\*innen aus der ganzen Stadt und viele Tourist\*innen unmittelbar anzog. Eine Annonce des Cafés aus dem Jahr 1929 wirbt mit dem Spruch „Les cinq parties du monde se rencontrent au bar, au restaurant, au dancing de la Coupole.“ (Abb. 54). Jedoch zeigt sich auch, dass mit der Neueröffnung am 20. Dezember 1927 eine bestimmte Form des Austausches zum Erliegen kam. Salmon beschreibt die Eröffnung des Cafés, das sofort im großen Stil nach dem Vorbild von *La Rotonde* mit einer Bar, einem Restaurant und einer Tanzfläche ausgestattet war, als einen Wendepunkt in der Geschichte von Montparnasse, an dem „s'affirmait ce succès qui serait mortel au Montparnasse que nous pûmes chérir ...“<sup>236</sup>

Die Besitzer des *La Coupole* beteiligten von Beginn an die Künstler\*innen von Montparnasse an dessen dekorativer Ausgestaltung. Im Erdgeschoss liegt heute noch ein Großraum mit fünf Metern Deckenhöhe, der durch 16 Pfeiler und 17 Pilaster gegliedert ist (Abb. 55). Die grünen Schäfte der Pfeiler und Pilaster sind mit einem heute seltenen Material, dem Lap,

236 Salmon 1950, S. 240.



Abb. 56 | Marie Vassilieff, *Georges Duhamel (eine Flöte spielend)*, Pilaster im Café *La Coupole*, 1927, Öl auf Lwd., auf den Pilaster aufgespannt

verkleidet, was ihnen einen Schimmer verleiht.<sup>237</sup> Fraux und Lafon beauftragten den Maler Alexandre Auffray (1869–1942), den sie im *Dôme* kennengelernt hatten, eine Gruppe von Künstler\*innen für die Dekoration des oberen Drittels der Pfeiler und Pilaster auszuwählen.<sup>238</sup> Auffray lud daraufhin 27 Künstler\*innen ein, *La Coupole* auszugestalten.<sup>239</sup> Die Urheber\*innen dieser Dekorationen waren lange Zeit unbekannt, jedoch konnte ein Großteil vor allem im Zuge der Restaurierungsarbeiten in den 1980er-Jahren identifiziert werden.<sup>240</sup> Jede\*r von ihnen schuf eine Leinwand, die auf die Pfeiler und Pilaster aufgezogen wurde.<sup>241</sup> In ihren gegenständlich gehaltenen Werken zeigten die Künstler\*innen manche Szenen, die zum Teil dem Pariser

237 Für die Innenraumgestaltung hatten Lafon und Fraux den Innenarchitekten Alphons-Louis Solvet und seinen Sohn angefragt, die bereits das *Closerie des Lilas* ausgestattet hatten, um *La Coupole* der Mode, die in aktuellen Innenraumwerbungen propagiert wurde, anzupassen. Das Lap war eine Neuerung der 1920er-Jahre, die von Foujita und Dufy auch in der Kunst verwendet wurde und mit der Wirtschaftskrise wieder verschwand. Bei dem Lap handelt es sich um einen aluminiumhaltigen Zement, der 1923 entwickelt und patentiert wurde. Das Material war nicht nur sehr flexibel einsetzbar und formbar, sondern konnte auch mit Metallstaub vermischt werden, was ihm einen Schimmer gab. Vgl. Firino, Yvonne, *Un matériau révolutionnaire: le lap*, in: *Bulletin de l'Association pour la promotion du patrimoine d'Antony (APPA)*, 4, 1991, S. 71–80; Corcellet, Emmanuelle, *La Coupole, 1927–1928*, in: Emmanuelle Corcellet, Pierre-Jean Rémy u. Alain Weill (Hrsg.), *La Coupole*, Paris 1988, S. 29–33.

238 Alexandre Auffray studierte an der *École des Beaux-Arts* in Paris bei Bonnat, Jean-Paul Laurens und Benjamin Constant. Im Jahr 1909 schuf er auf Einladung im Historischen Museum in Buenos Aires ein großes Wandgemälde, das Regierungsmitglieder darstellte. Er stellte im *Salon des artistes français*, im *Salon d'automne* und im *Salon des Tuileries* aus. Auffray schuf in den 1920er-Jahren vor allem Landschaftsgemälde mit freier Pinselführung und im nicht-akademischen Stil.

239 In der Forschung zu *La Coupole* wird immer wieder die Zahl 32 genannt. Dies ist jedoch nicht korrekt, da drei Künstler\*innen (Dubreuil, Grünewald und Vassilieff) jeweils zwei Gemälde schufen, und zwei Pilaster erst in den 1980er Jahren bemalt wurden.

240 Vgl. Corcellet 1988. Die Werke tragen keine Titel und sind bis auf eine Ausnahme nicht signiert.

241 Vgl. André, Marc, *Des artistes indépendants, liés par amitié*, in: *Ausst.-Kat. Des artistes à La Coupole. Montparnasse 1918–1940*, hrsg. v. Musée Bourdelle (Musée Bourdelle, Paris, 01. 06.–30. 09. 1990), Paris 1990, S. 6–11, S. 6.



Abb. 57 a u. b | Auguste Guénot, *Allegorie der vier Erdteile*, Pfeiler im Café *La Coupole*, 1927, Öl auf Lwd., auf den Pfeiler aufgespannt, links: Amerika und Asien, rechts: Afrika und Europa

Nachleben gewidmet sind und bekannte Persönlichkeiten portraituren, wie beispielsweise Vassilieffs stark geometrisierender Beitrag – ein Portrait von Georges Duhamel, der eine Flöte spielt (Abb. 56). Der Künstler Pierre Robiquet (1879–1951) schuf einen Pilaster, der die Tänzerin Josephine Baker abbildet, die mit der „Revue nègre“ in Paris bereits eine Berühmtheit war und selbst auch *La Coupole* besuchte. Der Großteil der Gemälde zeigt jedoch ländliche Szenarien, Erntedarstellungen, Jahreszyklen und Allegorien der Fruchtbarkeit. *La Coupole* stellte in seinem Ausstattungsprogramm damit Überfluss und Überschwänglichkeit zur Schau, schuf aber auch eine bukolische Szenerie, deren Ländlichkeit mit der Großstadt kontrastierte. Nicht selten sind die Darstellungen exotisierend wie im Fall von Clergés Jagdszene oder Auguste Guénots (1882–1966) *Allegorie der vier Erdteile* (Abb. 57 a u. b). Letzterer Pfeiler orientiert sich an einem Vorbild, das sich unweit des Cafés zwischen dem Observatoire und dem Jardin du Luxembourg befand: die *Fontaine des Quatres-Parties-du-Monde*, die im Jardin

des Grands-Explorateurs Marco-Polo et Cavalier-de-la-Salle zwischen 1867 und 1874 errichtet worden war und deren zentrale Skulpturengruppe der Bildhauer Jean-Baptiste Carpeaux geschaffen hatte. Die Gartenanlage ehrte unter anderem die kolonialen Entdeckungsreisen, die Robert Cavalier de La Salle im Auftrag Ludwigs XIV. unternommen hatte. Vier allegorische Frauenfiguren der zentralen Brunnenskulptur personifizieren die Kontinente Afrika, Amerika, Asien und Europa, die einen Himmelsglobus tragen. Guénots Pfeiler folgt diesem Schema vier allegorischer Darstellungen. Er zitiert Carpeaux, indem er Personifizierungen der Kontinente auf ähnliche Weise in Beziehung zu je einem Himmelszeichen setzt. *La Coupole* zelebriert mit diesem Motiv, das sich ikonografisch ungebrochen in das positive Gedenken an koloniale Entdeckungsgreisen einreicht, den angeblichen Austausch aller Erdteile in Montparnasse und huldigt zugleich seiner künstlerischen Kundschaft.

Unter den 27 Künstler\*innen von *La Coupole* waren fünf Personen nicht-französischer Herkunft, womit das Ausstattungsprogramm hinter der Internationalität der frühen Caféausstellungen zurückblieb.<sup>242</sup> Es lässt sich dennoch eine Kontinuität zwischen den früheren Caféausstellungen der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* und dem künstlerischen Programm von *La Coupole* feststellen. Elf der beteiligten Künstler\*innen hatten in der frühen Phase der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* mit ihr im *Café du Parnasse* und im *Closerie des Lilas* ausgestellt oder führten diese Ausstellungsaktivität nach der Eröffnung von *La Coupole* in der *Brasserie Terminus* fort.<sup>243</sup> Mit ihrer Beteiligung bei der Ausgestaltung von *La Coupole* zeigt sich, dass diese Künstler\*innen bis in die späten 1920er-Jahre hinein fest mit dem künstlerischen Geschehen in den Cafés assoziiert waren.

Der Erfolg des *La Coupole*, das heute mit seiner Ausstattung als kulturelles Erbe klassifiziert ist, speist sich damit unter anderem aus dem Beitrag der Künstler\*innen der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*. Durch diesen Beitrag konnte das Café zwar eine neue Kundschaft anziehen, für die ursprünglichen Künstler\*innen der Caféausstellungen hatte die Attraktivität aber einen negativen Effekt. Salmon beschreibt die Konsequenz des turbulenten Nachtlebens von *La Coupole* wie folgt:

„Les artistes! Les plus célèbres s'évanouissaient, un à un. On ne vit pas trop, la nuit, aucun de ceux dont le talent s'était prodigué sur les murs et sur les piliers du nouveau temple de la Limonade, des Beaux-Arts et des Belles-Lettres réunis. La curiosité du lieu dut davantage à ceux de la seconde vague [...]“<sup>244</sup>

242 Alexandre Auffray (Franzose), Félix Bellenot (Franzose), Otto Carlsund (Schwede), Šumanović Choumanovitch (Serbe), Auguste Clergé (Franzose), Emanuelle Delesalle (Franzose), Léon Drivier (Franzose), Pierre Dubreuil (Franzose), Jean Fernand Trochain (Franzose), Pierre Paul Girieud (Franzose), Isaac Grünewald (Schwede), Auguste Guénot (Franzose), Albert Guindet (Franzose), Paul Jacob-Hians (Franzose), Sigismond Jean Ernest Jeanès (Franzose), Louis Robert Arthur Latapie (Franzose), Camille Liausu (Franzose), Chantal Quenneville (Französin), Jeanne Rij-Rousseau (Französin), Pierre Robiquet (Franzose), Maurice Louis Savin (Franzose), David Seifert (Pole), Jean Alphonse Stival (Franzose), Marie Vassilieff (Russin), Jules-Émile Zingg (Franzose).

243 Hierbei handelt es sich um die Künstler\*innen: Alexandre Auffray, Auguste Clergé, Jean Fernand Trochain, Pierre Auguste Guénot, Paul Jacob-Hians, Louis Robert Arthur Latapie, Chantal Quenneville, Jeanne Rij-Rousseau, Maurice Louis Savin, Marie Vassilieff, Jules-Émile Zingg. Eine besondere Schnittmenge stellte die Ausstellung „Cent vingt artistes exposent leurs œuvres au Café du Parnasse“ dar, bei der die Gruppierung für sich beanspruchte hatte, im „centre du monde“ ihre Ausstellungen abzuhalten (Kat.-Nr.6).

244 Salmon 1950, S. 243.



Abb. 58 | Marie Vassiliev, *Poupée La Coupole*, 1927, versch. Materialien, Maße unbekannt, Sammlung Claude Bernès

Die Urheber\*innen der Wandgemälde, die eng mit den früheren Cafésausstellungen in Montparnasse in Verbindung standen, waren hier nur noch selten Gäste. Sie mieden eher den Trubel des mondänen Cafés, das laut Salmon von einer neuen Generation von Künstler\*innen besucht wurde. Dies zeigt weiter, dass die ursprünglichen Akteur\*innen, die Montparnasse den Ruf als neues Kunstzentrum verschafft hatten, zunehmend an den Rand gedrängt wurden.

Auch die Art und Weise der künstlerischen Arbeit im *La Coupole* hatte sich im Vergleich zu früheren Cafésausstellungen fundamental gewandelt. Mit der Schaffung eines immobilien Ausstattungsprogramms verabschiedete sich das Café von der Vision einer alternativen Verkaufsplattform der *art indépendant*. Vielmehr war die Ausgestaltung von *La Coupole* nun pittoresker Dekor und Lokalkolorit geworden. Vassiliev war die einzige, die dieses immobile Ausstattungsprogramm unterminierte, indem sie ein Element der alten Cafésausstellungen hier einführte. Für *La Coupole* schuf sie ihre *Poupée La Coupole* (Abb. 58), die im Café ausgestellt wurde. Allerdings erhielt *La Coupole* das exklusive Verkaufsrecht.<sup>245</sup> Die Künstlerin blieb mit einer solchen Initiative jedoch allein. Hinsichtlich des lebendigen Wandels, den die Cafés mit ihren wechselnden Ausstellungen früher erlebt hatten, und hinsichtlich der Vision einer kollektiven Erarbeitung einer neuen, internationalen Kunst in Ausstellungen bildete *La Coupole* somit einen Endpunkt.

245 Vgl. Bernès, Noël 2017, S. 178.

# Die Zeitschrift *Montparnasse* (1914, 1921–1930): Für eine *art mondial*

Unter den vielen internationalen und teilweise mehrsprachigen Kunstzeitschriften, die im *Montparnasse* der 1920er-Jahre publiziert wurden, nimmt die Zeitschrift *Montparnasse* (1914, 1921–1930) eine gesonderte Stellung ein (Abb. 59, 60).<sup>1</sup> Sie bildet die künstlerischen und sozialen Entwicklungen in *Montparnasse* und die Entwicklung der Caféausstellungen über einen langen Zeitraum ab. Die Autor\*innen und Herausgeber von *Montparnasse* waren aufs Engste in die Café- und Kunstszene in *Montparnasse* involviert, sodass die Zeitschrift nicht nur das dortige Kunstgeschehen dokumentierte, sondern selbst eine katalysatorische Funktion hatte. *Montparnasse* sah sich als Sprachrohr einer kosmopolitischen Kunstwelt auf der Rive Gauche und war gleichzeitig ein nicht ausschließlich lokales Publikationsorgan. Die Zeitschrift wurde auch in Brüssel und Recife vertrieben und berichtete über das Kunstgeschehen in Brasilien, Tschechien und Belgien. Zudem war sie eine wichtige Stimme, die sich nationalistischen und xenophoben Tendenzen widersetzte. Dies tat sie sowohl durch das kuratorische und kunstkritische Engagement der Mitarbeiter\*innen als auch durch die Propagierung einer *art mondial* sowie der Idee eines geeinten Europas der Künste als Vorläufer einer internationalen Synthese der Kunst.

Der Dichter, Journalist und Kunstkritiker Paul Husson<sup>2</sup> (1882–1928) gründete die Zeitschrift im Juni 1914. Nach nur zwei Ausgaben musste die Publikation jedoch aufgrund der Kriegseingriffe eingestellt werden. Im Jahr 1921 knüpfte Husson an seine Arbeit an und gab

1 Zu den Zeitschriften, die in *Montparnasse* erschienen, gehörten *Les arts plastiques* (1925–1928, Galeriezeitschrift der *Galerie Vavin-Raspail*), das von den Amerikaner\*innen Arthur Moss und Florence Gillian publizierte *Gargoyle* (1921–1922), die französisch-litauische Kunstzeitschrift *Muba* (1928), Romoffs *Oudar* in russischer Sprache (1922–1923) und das von Henri Broca herausgegebene *Paris-Montparnasse* (1929–1933). Für eine Übersicht vgl. Chevrefils Desbiolles, Yves, *Les revues d'art à Paris, 1905–1940*, Aix-en-Provence 2014, S. 119–136.

2 Paul Husson wurde 1892 in Paris als Sohn eines Goldschmieds geboren. Im Jahr 1912 veröffentlichte er seinen ersten Roman *La quotidienne aventure*. Es folgten u. a. *L'Holocauste* (1917), *Le retour* (1919), *Atmosphères de Paris* (1922), *Bercement de villes et des mers* (1920). Er schrieb für *L'Étincelle*, *Le journal de Mantes*, *Le journal du peuple*, *L'Ami*, *L'Œil*, *La nouvelle presse*, *Éve*, *Progrès civique* und *L'Humanité*. Im Jahr 1912 gründete er die Zeitschrift *La glèbe normande*, war Sekretär für *Verse et prose* sowie der Zeitschrift *L'Œil* (1919). Husson war ebenfalls als Ausstellungsmacher tätig. Er organisierte die Ausstellung „L'Art normand“ (1912), Ausstellungen in der *Galerie Mouninou* (1920) und die Ausstellung „*Montparnasse*“ in der *Galerie La Licorne* (1923). Vgl. Géo-Charles, Paul Husson, in: *Montparnasse*, 50, 1928, S. 1.

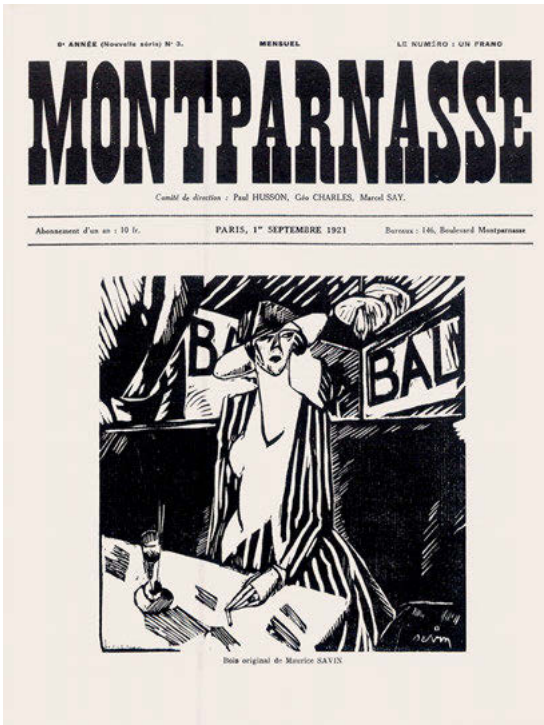


Abb. 59 | Titel der Zeitschrift *Montparnasse*, Nr. 3, September 1921, Holzschnitt von Maurice Savin



Abb. 60 | Titel der Zeitschrift *Montparnasse*, Nr. 46, April 1926, mit einer Reproduktion eines Gemäldes von Fernand Léger

zusammen mit den Dichtern und Kunstkritikern Marcel Say und Géo-Charles (1892–1963)<sup>3</sup> die Zeitschrift im selben Format und Layout heraus. *Montparnasse* war ein höchst kollaboratives Projekt. Das Herausgeber\*innenkomitee änderte sich in den folgenden Jahren immer wieder, Géo-Charles und Husson waren jedoch dauerhafte Mitglieder.<sup>4</sup> Nach Hussons frühem Tod im Jahr 1928 im Alter von 45 Jahren leitete der brasilianische Maler Vicente do Rego Monteiro zusammen mit Géo-Charles die Zeitschrift weiter. Ihr Redaktionssitz wechselte

3 Géo-Charles (Pseudonym für Charles Guyot) wurde in Saint-Gilles geboren. Nach seinem Kriegsdienst ließ er sich in Montparnasse nieder und gründete mit Mercereau das pazifistische Künstler\*innenkabarett *Caméléon*. Géo-Charles war als Dichter tätig und widmete sich in seiner Poesie insbesondere dem modernen Sport. Im Jahr 1924 gewann er den ersten Literaturpreis der Olympischen Spiele in Paris und gründete den *Club sportif du livre*. In der Zwischenkriegszeit arbeitete er als Sportjournalist für verschiedene Tageszeitungen und war im Sommer 1928 Gesandter bei der Spartakiade in Moskau. Er organisierte die Ausstellung „Le Sport dans l'art moderne“ in der *Galerie Billiet* (1934). Nach dem Zweiten Weltkrieg war er für den Rundfunk tätig. Vgl. Ausst.-Kat. *Montparnasse. La revue de Géo-Charles*, 1980.

4 Weitere kurzfristige Herausgeber\*innen waren zudem.: M.-B. Galanti, Marcel Hiver, Georges Monier, Fernande Barrey, Jean Marembert, Charles Wolff, I. Gyomai, R. Loiseau, M. Grafteaux, Roger Hontebeyre.

viermal und zog immer näher an die Kreuzung des Boulevard Montparnasse mit dem Boulevard Raspail. Zwischen Januar 1923 und Oktober 1924 lag er im *Café du Parnasse*. Die Zeitschrift war somit nicht nur in inhaltlicher, sondern auch in geografischer Hinsicht der Kreuzung Vavin und ihren Caféausstellungen nahe.<sup>5</sup>

*Montparnasse* begriff sich als das Sprachrohr der internationalisierten Kunstwelt des Viertels, wie am programmatischen Text „Nous“ der ersten Ausgabe von 1914 deutlich wird:

„La jeunesse de Montparnasse et de la Rive gauche, si différente pourtant d'origine et de culture, mais orientée toute vers un commun désir de réalisation d'art, souhaitait depuis longtemps un organe où elle pourrait trouver un sûr et constant appui. Le voici créé. *Montparnasse*, titre symbolique, personnifiant, à la fois, ce quartier et caractérisant l'effort d'art qui depuis de neuves années a fait de ce coin de Paris la véritable montagne des muses.“<sup>6</sup>

*Montparnasse* strebte die Vereinigung von Künstler\*innen verschiedener Herkunft im Ideal einer freien, nicht-akademischen Kunst bei gleichzeitiger Toleranz für die Verschiedenheit von Kunstformen und -ausformungen an.<sup>7</sup> Dieser minimale Nenner lässt die Heterogenität der Kunstszene der Cafés unangetastet, die André Salmon als „Tour de Babel“<sup>8</sup> beschreibt.

An dieses Programm knüpft die Neuauflage der Zeitschrift an:

„Dans ce grand carrefour intellectuel où se coudoient les fils de toutes les races unis en un commun idéal d'art – où l'art de demain s'élabore, où se prépare peut-être la fusion des peuples de l'Europe et du Monde, *Montparnasse* [gemeint ist die Zeitschrift, Anm. A. R.] veut être une petite étincelle avant le grand embrasement futur.“<sup>9</sup>

*Montparnasse* war unter den Zeitschriften, die sich dezidiert den Kunstereignissen in Montparnasse widmeten, gemessen an ihrer Publikationsspanne und der Regelmäßigkeit ihres Erscheinens ab 1921 am erfolgreichsten. Die Autor\*innen waren eng mit der Kunstszene im Viertel vertraut und hatten ihre Wurzeln in der eher literarisch geprägten Szene der Vorkriegszeit. Husson war vor dem Krieg ein häufiger Gast im Café *Closerie des Lilas* gewesen und dort mit Paul Fort in Kontakt gekommen, für dessen Zeitschrift *Verse et Prose* er Sekretär war. Überdies unterstützten Guillaume Apollinaire, André Salmon und Francis Carco *Montparnasse* von Anfang an als Autoren und veröffentlichten dort ihre Elogen auf Montparnasse. Das Engagement von Apollinaire und Salmon, zwei zentralen Unterstützern des Kubismus, sowie die künstlerischen Beiträge von Jean Metzinger und Albert Gleizes prägten die dem Kubismus gegenüber positive Haltung der Zeitschrift entscheidend bis in die 1920er-Jahre hinein.

5 Der erste Redaktionssitz von „Montparnasse“ lag im Jahr 1914 in der Nr. 9, Rue Campagne-Première. 1921 lag er zunächst in der Nr. 146, Boulevard du Montparnasse. Im Dezember desselben Jahres wechselte der Redaktionssitz dann in die Nr. 129, Boulevard du Montparnasse. Ab Januar 1923 nutzte die Zeitschrift das *Café du Parnasse* (Nr. 103, Boulevard du Montparnasse) als Redaktionssitz, nach dessen Schließung im Oktober 1924 dann wieder in die Nr. 129, Boulevard du Montparnasse (das Nachbarhaus des Café *Les amis de Montparnasse*).

6 *Montparnasse*, Nous, in: *Montparnasse*, 1, 1914, S. 1.

7 „Nous parlons ainsi de tous les artistes, qu'ils écrivent, qu'ils peignent ou qu'ils sculptent. La sincérité des fortes audaces est belle. Nous ne repousserons loin de nous les bateleurs sans talent et les plats suiveurs qui vivent des miettes tombées de la table des maîtres.“ ebd.

8 Salmon 1914.

9 *Montparnasse*, Nous reparaissons, in: *Montparnasse*, 1, 1921, S. 1–2.

Politisch stand *Montparnasse* der libertären Bewegung und dem Kommunismus nahe. Der Mitherausgeber Say war vor dem Krieg in der individualanarchistischen Bewegung aktiv, die sich im Café *Closerie des Lilas* traf. Er gab die libertäre Zeitschrift *L'Action d'art* heraus.<sup>10</sup> Ab 1919 sympathisierte Say besonders mit dem Syndikalismus und unterstützte die Idee der gewerkschaftlichen Organisation intellektueller und künstlerischer Arbeit in der *Confédération général de l'idéal* (C. G. I.) und dem *Syndicat des écrivains*.<sup>11</sup> Zwar war es vor allem Husson, der in den ersten Jahren von *Montparnasse* das Profil der Zeitschrift prägte, doch verband der emphatische Pazifismus und Humanismus alle Herausgeber\*innen. Husson stand mit seinen Publikationstätigkeiten im *Journal du peuple* und in *L'Humanité* sowie durch seine Freundschaft zu Henri Barbusse, Romain Rolland und Emmanuel Bove ebenfalls der kommunistischen und pazifistischen Bewegung nahe.<sup>12</sup> Dasselbe gilt für Géo-Charles, der in Barbusses Zeitschrift *Monde* publizierte. Die Zeitschrift unterstützte während der Herausgeberschaft von Husson die kulturpolitischen Ziele der Sowjetunion nicht explizit. Stattdessen kritisierte Husson eine politische Einflussnahme auf Kunst, die er im sowjetrussischen Kommunismus erkannte.<sup>13</sup> Die Haltung von *Montparnasse* änderte sich jedoch nach Hussons Tod im Jahr 1927. Der neue leitende Herausgeber Géo-Charles, der im Oktober 1928 von seiner Reise in die Sowjetunion zurückkehrte, lobte in einer Sonderausgabe über Russland die Errungenschaften des sowjetischen Regimes und das Vermittlungsprogramm der dortigen Museen. Er versuchte das angebliche Zerrbild, das man sich in Frankreich hiervon mache, zu korrigieren.<sup>14</sup>

Krebs sieht in *Montparnasse* v. a. ein Publikationsorgan, das der „École de Paris“ besonders nahe stand, da es ausländische Künstler\*innen unterstützte und (bis auf den Kubismus)

10 Die Zeitschrift einte die teilweise divergierenden Positionen der beteiligten Kritiker\*innen und Künstler\*innen und propagierte das Konzept der „action d'art“, das von Gérard de Lacaze-Duthiers philosophisch untermauert wurde. Es beinhaltete eine radikale Ästhetisierung antiherrschaftlicher Revolte und inspirierte Künstler wie den mexikanischen Maler Dr. Atl und den italienischen Futuristen Gino Severini, die mit *L'Action d'art* kollaborierten. Vgl. S. 49–50; Ruckdeschel 2018; Antliff 1998.

11 Die Idee eines C. G. I. wurde 1907 von Roger Dévigne entwickelt, der Mitglied von *L'Action d'art* war, und orientiert sich an einer der größten Gewerkschaften in Frankreich, der *Confédération général du travail* (gegr. 1895). Die Grundannahme dieses Syndikats war es, dass intellektuelle und manuelle Arbeit gleichwertig sei. Nach dem Krieg wurde diese Idee von *L'Action d'art* aufgegriffen. Nicht die Schaffung der Kunst einer Arbeiterklasse war das Ziel, sondern die Emanzipation mittels einer unabhängigen Kunst, die mit der Kunst des *Salon des indépendants* verglichen wurde. Gleichzeitig sollte somit jedem unabhängig von seiner Herkunft oder seiner finanziellen Situation offenstehen, Künstler\*in zu werden, da mit einer syndikalistischen Organisation gerechte Arbeitsbedingungen für Künstler\*innen hergestellt werden sollten. Vgl. Colomer, André, *L'Individualiste héroïque et l'action quotidienne*. C. G. T. et C. G. I., in: *L'Action d'art*, 1, 1919, S. 8.

12 Vgl. Krebs 2009, S. 373.

13 Vgl. Husson, Paul, *L'art ne doit pas servir*, in: *Montparnasse*, 44, 1926, S. 6.

14 „La première impression qui s'impose aux voyageurs dès qu'il a pu étudier un peu sérieusement la vie en Russie soviétique, c'est l'énormité de l'injuste suspicion dans laquelle est tenue ce régime. [...] Au lieu d'admirer un art spectaculaire renouvelé, allant des théâtres les plus fermés aux théâtres de plein air dans les architectures scéniques de chambre comme dans les architectures grandioses des stades; au lieu de dire les meilleurs films de cinéma que préparent Eisenstein et Pudovkine; les visites aux musées organisées pour le peuple des villes et des campagnes sous les directives de professeurs remplacent les guides ignares de chez nous [...] au lieu de cela ... Le voyageur menteur ou frivole préfère cacher tous ces défrichements [...]“ Géo-Charles, *Quelques impressions sur la Russie soviétique*, in: *Montparnasse*, 53, 1928, S. 1.

keine „Ismen“ präferierte.<sup>15</sup> Es handelt sich hierbei, zumindest für einen Großteil der Publikationsspanne der Zeitschrift um einen Anachronismus, denn *Montparnasse* sprach nicht vor 1928 von der „École de Paris“. Es gab vielzählige Künstler\*innen und Autor\*innen im Umfeld der Zeitschrift, die zu einem breiteren Spektrum gehörten als jenem, das in der Folgezeit der „École de Paris“ zugerechnet wurde. Zudem räumt das Konzept der „École de Paris“, wie es zumindest Warnod ab 1925 entwickelte (vgl. S. 196–207), Paris und der französischen Kunst eine übergeordnete Stellung ein. Wie im Folgenden deutlich wird, sahen die Autor\*innen von *Montparnasse* Paris und insbesondere das Viertel Montparnasse zwar als eine kosmopolitische Kreuzung der Welt, jedoch waren daran pazifistische Utopien und Hoffnungen geknüpft, die nicht darauf abzielten, Paris zum führenden Kunstzentrum zu erklären, sondern in Montparnasse einen Ort der transnationalen Kooperation und Vermischung künstlerischer Traditionen zu errichten.

## Das Engagement für die Cafésausstellungen und die „École d’Art de Montparnasse“

Ähnlich wie für den Organisator der ersten Cafésausstellungen Romoff stellten die Ausstellungen im *Café du Parnasse* für Husson einen grundlegenden Schritt für die Entwicklung einer neuen Kunst dar, die er als Kunstschule von Montparnasse begriff. Anlässlich der Ausstellung „Cent vingt artistes exposent leurs œuvres au Café du Parnasse“ schrieb er:

„Carrefour du monde, cité idéale où tous sont citoyens de la même patrie d’Art, Montparnasse se plaît à nous donner, à chaque saison, le charme d’une assemblée renouvelée des peintres jeunes et pleins de foi en leur idéal de beauté. L’Ecole d’Art de Montparnasse! Voilà peut-être un bien gros mot. Mais plus tard, ce sera sans doute en ces termes que sera désignée, la merveilleuse collectivité d’artiste qui travaille, souffre et rêve sur notre colline prédestinée.“<sup>16</sup>

Damit greift Husson bereits vor Warnods Konzept der „École de Paris“ die Idee der Schule auf, um den Erfolg und die Wirkung der Kunstszene in Montparnasse zu beschreiben. Die Cafésausstellungen spielten für ihn dabei eine zentrale Rolle und waren der Ausdruck dieses kollektiven Geistes, den er in Montparnasse spürte, weshalb *Montparnasse* diese Initiativen von Beginn an unterstützte.

*Montparnasse* basierte in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg auf den vielfältigen Kooperationen zwischen Kunstkritiker\*innen, Literat\*innen und Künstler\*innen, die im Umfeld der Cafésausstellungen der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* entstanden. Im Gegenzug profitierten die Ausstellungsinitiativen der *Compagnie* von der Zeitschrift. Gustave Kahn schrieb in seinem Vorwort zur 14. Ausstellung, dass die Bewegung sogar maßgeblich von der Zeitschrift *Montparnasse* gestützt worden sei.<sup>17</sup>

Die Kollaborationsformen waren vielfältig und bestanden aus kunstkritischer Unterstützung, gemeinsamen Treffen und Veranstaltungen sowie künstlerischer Arbeit. Schon die erste Nummer nach der Wiederauflage der Zeitschrift im Jahr 1921 berichtete ausführlich

15 Krebs 2009, S. 370.

16 Husson, Paul, Exposition du Parnasse, in: *Montparnasse*, 7, 1922, S. 4–5, S. 4.

17 Kahn 1928.



Abb. 61 | Titel der Zeitschrift *Montparnasse*, Nr. 17, November 1922, Holzschnitt von Jean Lébédoff



Abb. 62 | Titel der Zeitschrift *Montparnasse*, Nr. 36, November 1924, Zeichnung von Tsuguharu Foujita

von der zweiten Ausstellung im *Café du Parnasse*.<sup>18</sup> Auch gründeten zur selben Zeit mehrere Mitglieder des Komitees von *Montparnasse* und der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* gemeinsam das *Cabaret d'art* im *Caméléon*.<sup>19</sup> Die Künstler Gallien und Lébédoff, die zum Komitee der Gruppe gehörten, sowie Savin, Fotinsky und Foujita, die mit ihr ausstellten, steuerten regelmäßig Illustrationen zur Zeitschrift bei, die nicht selten die Titelseiten schmückten (Abb. 59, 61 u. 62). *Montparnasse* druckte auch Werke ab, die zuvor mit der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* ausgestellt waren, wie zum Beispiel Gontscharowas Zeichnung einer Spanierin (Abb. 35).<sup>20</sup> Besonders Gallien trug regelmäßig Holzschnitte zur Rubrik „Silhouettes de Montparnasse“ bei (Abb. 63–66). Diese Holzschnitte boten einen Überblick über Künstler\*innen, Kunstkritiker\*innen, Literaten\*innen und Kunsthändler\*innen, die als hervorragende Persönlichkeiten des Lebens im Künstler\*innenviertel

18 Husson 1921.

19 *Das Cabaret d'art* wurde durch den Bildhauer Jean Levet angeführt. Sekretär der Gruppe war Marcel Say und Auguste Clergé war Schatzmeister. Weitere Mitglieder waren Géo-Charles, René Dessambre, Paul Husson, Lelliva, Mars Villiers, Pierre-Louis Menon und Thiollière. Zusammen mit den Künstler\*innen des *Café du Parnasse* organisierten diese eine Tombola, bei der sowohl Kunstwerke als auch Gedichte zu gewinnen waren. Ziel des *Cabaret d'art* war es, „d'exalter par des poèmes, par de très nobles divagations lyriques et par des toiles aux murs chantantes, tout cela, dans un simple café de Montparnasse ouvert à tout venant, la plus haut et le plus pur idéal d'Art.“ o. A., Au *Caméléon*, in: *Montparnasse*, 1, 1921, S. 7.

20 Dieses Werk war in der Novemberausgabe im Jahr 1923 (Nr. 27) abgedruckt.



Abb. 63 | Antoine-Pierre Gallien, *Selbstbildnis*, aus der Reihe „Silhouettes de Montparnasse“, publiziert in *Montparnasse*, Nr. 7, Januar 1921



Abb. 64 | Antoine-Pierre Gallien, *Marie Vassilieff*, aus der Reihe „Silhouettes de Montparnasse“, publiziert in *Montparnasse*, Nr. 19, Januar 1923

ausgewiesen wurden, und mit denen die Mitarbeiter\*innen von *Montparnasse* in Kontakt standen. Die Herausgeber Husson, Say und Géo-Charles unterstützten wiederum die Ausstellungen der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* durch mehrere Vorworte zu deren Katalogen (vgl. Kat.-Nr. 8, 28, 43). Die Nr. 40 der Zeitschrift diente als Ausstellungskatalog der achten Ausstellung dieser Gruppierung im *Closerie des Lilas*. Darüber hinaus zeigte sich die Zeitschrift den Künstler\*innen der Cafésausstellungen gegenüber loyal, indem zum Beispiel Otto Freundlich und Vassilieff dort Texte veröffentlichen konnten.<sup>21</sup> Die breite Anteilnahme an Hussons Tod und die spontane Initiative u. a. von Derain, Zadkine, Foujita, Metzinger und Vassilieff, einen Kunstverkauf zu organisieren, dessen Erlös Hussons Witwe gespendet werden sollte, zeigt, welch breiten Rückhalt *Montparnasse* unter Künstler\*innen der Cafésausstellungen hatte.<sup>22</sup> Zahlreiche Darstellungen der Kunstszene in *Montparnasse*

21 Freundlich, Otto, *Couleurs*, in: *Montparnasse*, 49, 1927, S. 1; Freundlich, Otto, *La matière et l'esprit*, in: *Montparnasse*, 47, 1926, S. 5; Vassilieff 1925.

22 Weitere beteiligte Künstler\*innen waren Ortiz de Zárate, Clergé, Zingg, Billette, Reth, Freundlich, Masereel, Chotin, Marembert, Le Scouezec, Gallien, Lébédéff, Weinbaum, Farkas, Ollive, Vassilieff, Ramey, Zieleniewski, Botemka. Clergé und Géo-Charles organisierten den Verkauf. Vgl. o. A., *Exposition de peinture*, in: *Montparnasse*, 50, 1928, S. 59. Den Tod Hussons sowie die Trauer, die er unter den Künstler\*innen in *Montparnasse* ausgelöst hat, beschreibt Vassilieff in ihrer Autobiografie: Vassilieff 2018, S. 146–148.



Abb. 65 | Antoine-Pierre Gallien, *Ossip Zadkine*, aus der Reihe „Silhouettes de Montparnasse“, publiziert in *Montparnasse*, Nr. 17, November 1922



Abb. 66 | Antoine-Pierre Gallien, *Paul Husson*, aus der Reihe „Silhouettes de Montparnasse“, publiziert in *Montparnasse*, Nr. 50, März 1928

der 1920er-Jahre zeigen zudem die Zeitschrift als wichtiges Publikationsorgan, das in den Cafés gelesen wurde (Abb. 50, 62 u. 70).

Husson verteidigte die Künstler\*innen der Caféausstellungen außerdem gegen kunstkritische Angriffe, zum Beispiel von Louis Vauxcelles. Dieser kritisierte den wachsenden Erfolg der Künstler\*innen aus den Cafés in den Galerien der Rive Droite. In einem Text über eine in seinen Augen mittelmäßigen Galerieausstellung am rechten Seineufer schreibt er über die Künstler\*innen: „Que viennent-ils faire ici, que n'exposent ils pas dans les cafés de Montparnasse?“<sup>23</sup> Vauxcelles wertete damit die Caféausstellungen als Ort einer geringen Ausstellungsqualität ab. Husson intervenierte gegen Vauxcelles in der Zeitschrift *Montparnasse*, indem er dort die Caféausstellungen als mit den Galerien gleichrangig darstellt. Über das *Café du Parnasse* und *La Rotonde* schreibt er im August 1922: „Voilà, le crois de quoi honorer une galerie d'art. Ces deux cafés réunis n'en forment-ils pas une en quelque sorte? Pourquoi M. Vauxcelles n'en parle-t-il jamais que pour l'attaquer?“<sup>24</sup>

Mit der zunehmenden Transformation der Caféausstellungen um die Mitte der 1920er-Jahre traten diese jedoch auch innerhalb der Zeitschrift in den Hintergrund. *Montparnasse*

23 Sinngemäß wiedergegeben bei Husson 1922 g.

24 Ebd.

konzentrierte sich nun vielmehr auf einzelne Künstler\*innen, die hier ausgestellt hatten und nun in den Galerien von Montparnasse, der Rue de Seine und auch der Rive Droite ausstellten. Einzelne Artikel widmeten sich Vassilieff, Czaky, Zadkine und Modigliani. Es hatte sich gezeigt, dass die Cafés *La Rotonde* und *Café du Parnasse* doch nicht, wie von Husson noch in seiner Verteidigung gegenüber Vauxcelles behauptet, dem Format einer Galerieausstellung entsprachen. *Montparnasse* setzte sich nun selbst für den Sprung einiger Künstler\*innen ans rechte Seineufer ein. Im Jahr 1923 organisierte die Zeitschrift eine Gruppenausstellung in der *Galerie La Licorne* in der Rue La Boétie, die 25 Künstler\*innen aus Montparnasse zeigte (sie alle hatten bereits in Cafés ausgestellt) und als die erste von einer Serie von Ausstellungen angelegt war.<sup>25</sup> Husson druckte aus diesem Anlass erneut seinen Katalogtext zur fünften Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* ab und fügte ihm folgende Sätze bei:

„Aujourd’hui Montparnasse a passé la Seine mais c’est toujours la même passion d’art qui guident ces artistes. C’est Montparnasse et son rêve et sa vie qui se trouve transportés dans une grande galerie parisienne.“<sup>26</sup>

Die Ausstellung stellt den ersten Versuch einer Kanonisierung der Kunst in Montparnasse dar, als deren *spiritus rector* hier Modigliani inszeniert wurde. Sie zeigte unter anderem ein Portrait, das aus der Sammlung des Polizeinspektors Zamaron stammte.<sup>27</sup>

„Modigliani préside. [...] Et il n’était que juste que l’exposition du premier groupe des Artistes de Montparnasse soit placé [sic] en quelque sorte sous le patronage du grand artiste disparu. Modigliani qui vécut et mourut à Montparnasse en avait fait sa véritable patrie d’art. Et se fut aussi un des artistes les plus représentatifs de sa génération qui a su exprimer dans l’image de son temps le sens de l’humanité de toujours.“<sup>28</sup>

Damit wurde Modigliani, verstanden als Verwirklicher eines universellen, menschlichen Ideals in der Kunst, zur Leitfigur eines breiteren Phänomens, nämlich das der internationalen Künstler\*innen, die Montparnasse zu ihrer Wahlheimat erklärt hatten.

## Das Projekt einer *art mondial*

Nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs war es ein besonderes Anliegen von *Montparnasse*, die Künste, die in xenophoben und nationalistischen Zusammenhängen gestanden hatten, auf eine neue kollaborative Basis zu stellen, die nationale Zugehörigkeiten ignorierte. In seinem Text „Le fascisme intellectuel“ wendet sich Say gegen die „psychose nationaliste“, die die selbsternannten „littérateurs du territoire“ in Paris in wiederkehrenden Zyklen immer

25 Die Ausstellung zeigte Werke von Astoy, Barat Levrux, Berline, Billelte, Ceria, Clergé, Feder, Foujita, Fuss-Amoré, Gallien, Gonzales, Guénot, Hayden, Hernandez Lagar, Lébédéff, Lescouezec, Loutreuil, Ortiz de Zárate, Valentine Prax, Ramey, Vassilieff, Zadkine, Zavado.

26 Husson, Paul, Les artistes de Montparnasse à la Licorne, in: *Montparnasse*, 19, 1923, S.4. Husson druckte hier folgenden Text erneut ab: Husson 1922a.

27 Welches Werk Modiglianis genau gezeigt wurde ist unklar. Husson spricht von einem „déloureux portrait de femme.“ Husson 1923a.

28 Husson, Paul, Les artistes de Montparnasse à la Licorne, in: *Montparnasse*, 20, 1923, S.5.

wieder heimsuche – von der Zerschlagung der Pariser Commune 1871, über den Boulangismus, die Dreyfus-Affäre bis zur Mobilisierung im Jahr 1914.<sup>29</sup> In Says Augen stellen sich die Künstler\*innen und Intellektuellen von Montparnasse gegen diesen Nationalismus, Faschismus und Bellizismus:

„Un quartier travaille et sourit, pacifique. D'innombrables ateliers d'artistes où, dans la fièvre de l'idée, l'on se bat opiniâtement avec la matière; quelques ‚petits cafés‘, aussi, haltes où l'on vient parfois deviser entre amis, souffler un peu, refaire du charbon: Montparnasse. Par le monde, imperceptible îlot, mais de terre franche et magnétique aux étrangers qui accourent y chercher refuge et y former avec nous, contre les déferlements insensés de la routine, du chauvinisme et de la mercante, l'irréfragable jetée de l'effort libre et des créations dans la joie.“<sup>30</sup>

Montparnasse erscheint bei Say als ein Ort der interessefreien, freischaffenden Künstler\*innen, die sich weder dem Diktat irgendeiner Nation noch des Markts unterwerfen. Say verteidigt damit die Künstler\*innen von Montparnasse gegenüber jüngsten Angriffen, sie seien „indésirables de l'art“, „espions et indicateurs“ oder „bolchevistes ou pangermanistes“.<sup>31</sup> Patriotismus und freie Kunstausbübung sind für Say einander ausschließende Werte, denn die Kunst habe kein Vaterland:

„Pour nous autres, nous ne cesserons d'inscrire, au frontispice de nos œuvres, cette immortelle et simple formule: ‚L'art n'a pas de patrie‘, promesse drue et féconde de fraternité universelle qui, dans la vésanie contemporaine, nous est une ultime raison de ferveur et d'espoir.“<sup>32</sup>

Says Text liegt eine kulturpessimistische Zeitdiagnose zugrunde, aus der nur eine vaterlandlose Kunst den Ausweg weist. Diese Deutung des Leitspruchs „L'art n'a pas de patrie“ deckt sich mit Hussons zahlreichen Texten, insbesondere der ersten drei Jahre der Wiederauflage von *Montparnasse* nach dem Ersten Weltkrieg, in denen er das Viertel als eine „carrefour des races“ beschrieb und die Forderung erhob, die Kunst solle sich vom Diktat nationalen Denkens befreien.<sup>33</sup> Besonders explizit wird Hussons Idee einer grenzüberwindenden *art mondial* in seinem 1923 publizierten Text „Directives“. Darin verlangt er, dass sich die moderne Kunst neue Direktiven suche, die nicht dem Denken in geografischen Grenzen verhaftet seien und stattdessen einer künstlerischen, internationalen Synthese entgegenstrebten:

„Cependant un esprit moderne existe et il demande à être exprimé concrètement: synthèse vers une unification de style et de race dans le sens européen. A côté des tendances nationales contradictoires il existe une grande directive tournée, non pas seulement vers un art européen, mais encore mondial. Apport surtout du Nord et encore d'Asie: esprit venu des steppes et des grandes plaines de l'Europe centrale, apport mystérieux, sang neuf qui rajounira notre civilisation vieille.

29 Say, Marcel, Le fascisme intellectuel, in: *Montparnasse*, 13, 1922, S. 3.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 „Des fils de toutes les races, venus des quatre quartiers du monde. Et dans la douceur du boulevard qui roule, des visions de steppes, des grandes mers boréales, des lieues et des lieues parcourues dans des transibériens de rêve au grand jour du bouleversement des mondes. Ici l'œuvre est dressée au carrefour des races et l'esprit européen s'unie [sic] peu à peu, tout en espoir de neuves réalisations.“ Husson, Paul, Créer l'œuvre, in: *Montparnasse*, 26, 1923, S. 2–3, S. 3. Weitere Beiträge von Husson zu diesem Thema sind: Ders., Directives, in: *Montparnasse*, 23, 1923, S. 1; Ders., Renouveau, in: *Montparnasse*, 15, 1922, S. 5.

[...] Du côté d'où vient cette rénovation, ce souffle nouveau, destiné à s'amalgamer avec notre esprit pour créer l'œuvre de demain, c'est vers cette tendance que nous devons nous tourner: art mondial en puissance et dont des poètes comme Apollinaire, Cendrars, Romains sont en quelque sorte déjà les représentants.<sup>34</sup>

Die Erneuerung der europäischen Kultur ist für Husson nur eine Vorstufe zu einer neuen Weltkunst. Husson stützt sich explizit auf den Schriftsteller und Pazifisten Yvan Goll, der im Jahr 1922 *Les cinq continents – anthologie mondiale de poésie contemporaine* veröffentlichte und darin Gedichte aus Europa, Nord- und Südamerika, Asien und Afrika versammelte. Goll, dessen Gedichte auch in *Montparnasse* publiziert wurden, schreibt im Vorwort:

„Ce livre soit aussi un symbole de ces temps, où, grâce aux possibilités modernes de vitesse et de mouvement, déjà se forme une grande conscience internationale, grâce à qui bientôt les littératures nationales seront remplacées par un art mondial. [...] L'artiste incarne la conscience du monde: aussi est-il partout dans le monde. [...] Ce n'est qu'à Paris, au cœur du monde, que la première base d'une Anthologie Mondiale pouvait être établie; [...]“<sup>35</sup>

Golls Ziel war es, mit seiner Anthologie eine „mappemonde“<sup>36</sup> der zeitgenössischen literarischen Bewegung zu schaffen, die sich immer mehr zu einer internationalen Künstler\*innengemeinschaft konkretisierte und die Feindschaften des Ersten Weltkriegs hinter sich lasse. Der Dichter gehörte humanistisch-pazifistischen Kreisen in Frankreich und Deutschland an und gab u. a. die kommunistische Zeitschrift *Menschen – Clarté* heraus.<sup>37</sup> Heike Schmidt beschreibt Golls Konzept einer *art mondial* als ein

„sich auf dem Weg befindliches, avantgardistisches Projekt. Die Vorstellung einer künftigen Weltkunst gründet auf der Erfahrung eines durch sozio-historische, kulturelle und technologische Bedingungen in Gang gebrachten Prozesses, einer idealistischen, teleologischen Konzeption von Literatur und einer damit verbundenen Aufgabe der Literaten: der *Compagnie internationale* obliegt es, diesen Prozeß zu beschleunigen und der in der Zukunft bereits festgeschriebenen Weltkunstepoche zuzuarbeiten.“<sup>38</sup>

Goll vertrat hierbei eine emphatische Idee von Europa, das er weniger als einen klar definierten geografischen Raum, als ein geistiges Europäertum im Sinn einer kosmopolitischen und pazifistischen Idee der kulturellen Gleichberechtigung verstand.<sup>39</sup> Dieses Engagement verfolgte er auch als Unterstützer der Zenitismus-Bewegung in Zagreb.<sup>40</sup> Den Zenitismus begreift

34 Ders. 1923c.

35 Goll, Yan, Vorwort zu *Les cinq continents*, Paris 1922, zit. n. Ausst.-Kat. *Yvan Goll (1891–1950). Poète européen des cinq continents*, hrsg. v. Société des amis de la fondation Yvan et Claire Goll (Société des amis de la fondation Yvan et Claire Goll, Saint-Dié des Vosges, 1999), Saint-Dié des Vosges 1999, S. 200–201.

36 Ebd.

37 Vgl. Schmidt, Heike, *Art mondial. Formen der Internationalität bei Yvan Goll* (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 9), Würzburg 1999, S. 56–71.

38 Ebd., S. 182.

39 Vgl. ebd., S. 81.

40 Die Zenitismusbewegung gruppierte sich um die Avantgardezeitschrift *Zenit*, die zwischen 1921 und 1926 von Ljubomir Micić in Zagreb herausgegeben wurde und ein führendes Publikationsorgan der Avantgardebewegung im Staat der Slowenen, Kroaten und Serben war. Vgl. Bière-Chauvel, Delphine, *La revue Zenit: une avant-garde entre particularisme identitaire et internationalisme*, in: Bru, Sascha (Hg.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (= European Avant-Garde and Modernism

Goll als die „Zusammenballung aller Ismen“ – einer eklektischen Durchmischung aller für gut befundenen modernen künstlerischen Tendenzen.<sup>41</sup>

*Les cinq continents* stand damit nicht nur den innerhalb der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* formulierten Zielen nahe, es war auch ein Vorbild für Hussons Vision einer Synthese der internationalen Weltkunst, die sich in eine gemeinsame Richtung weiterentwickeln und dabei nationale Unterschiede überwinden sollte. Husson zitiert in seinem Text „Directives“ Edmond Jaloux, der über Golls Anthologie schrieb: „Il y a donc aujourd'hui une véritable poésie internationale, la chose mérite qu'on y réfléchisse. Il faut d'abord considérer que cette poésie est faite avec les éléments les moins nationaux des pays représentés.“<sup>42</sup> Husson sieht in der zeitgenössischen bildenden Kunst eine ähnlich internationale Kunst entstehen, die die Möglichkeit „d'un monde unifié dans l'Amour de la Vie“ in sich barg.<sup>43</sup> *Montparnasse* verfolgte deshalb in der Folgezeit Golls publizistische Tätigkeiten aufmerksam und veröffentlichte Gedichte von ihm und seiner Frau Claire. Jedoch löste Golls Engagement für den Surrealismus eine Irritation bei Husson aus und das Interesse der Zeitschrift für die Golls ebte in der Folgezeit ab.<sup>44</sup> Die Mitarbeit an und Unterstützung von einer neuen Weltkunst war jedoch ein Ideal, das *Montparnasse* weiter in seinem global ausgerichteten Programm verfolgte.

Husson lässt offen, wie genau die Vereinigung der internationalen Zeitkunst innerhalb einer *art mondial* auszusehen habe. Er macht keine stilistischen Vorgaben, sondern impliziert eine Logik der natürlichen Durchmischung und kulturellen Evolution. Das Ziel ist eine künstlerische Vereinheitlichung. Doch soll diese nicht durch eine aufoktroierte Doktrin herbeigeführt werden, sondern durch einen pluralistisch gedachten Syntheseprozess. Nicht nur sei die Durchmischung verschiedener Kulturen ein aktuell beobachtbarer Vorgang, sondern sogar eine historisch gesicherte, notwendige Bedingung für eine kulturelle Erneuerung.

Studies, Bd. 1), Berlin 2009, S. 138–152. Goll verfasste hier das „Zenitistische Manifest“, in dem er schrieb: „Wir wollen euch nicht umarmen, ihr Heuchler, ihr Verdummten, ihr Frommen, ihr Politiker, ihr Syphilitiker, ihr sentimentalen Kleinnationalen! Nationen! Stammbäume! Urgeschlechter! Quatsch! Menschen! Wir sind nicht Franzosen, nicht Serben, nicht Deutsche, nicht Neger, nicht Luxemburger! Wir sind Europäer, Amerikaner, Afrikaner, Asier, Australier!“ Goll, Yvan, Zenitistisches Manifest, in: *Zenit*, 5, 1921, S. 1–2, S. 2.

41 „Vorläufig können wir nichts anderes tun, als einmal die Ergebnisse der letzten Dekaden sichten. Mit dem Luftschiff aufsteigen und vom Zenit aus den zusammenschrumpfenden Globus beäugen. Zenitismus könnte man nennen die Bändigung und Zusammenballung aller Ismen, und man müßte das Beste nehmen aus allen, die da hießen: Futurismus, Kubismus, Kreationismus, Ultraismus, Dadaismus; ich hätte noch weitere vorgeschlagen: Negrismus, Mongolismus, Derwischismus, Internationalismus.“ Goll, Yvan, Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik, in: *Die neue Rundschau*, 32, 1921, S. 1082–1085, zit. n. Schmidt 1999, S. 79.

42 Husson 1923c.

43 Ebd.

44 Goll geriet mit Breton in der Anfangsphase des Surrealismus in Paris zwischen 1923 und 1924 in Streitigkeiten um die Deutungshoheit über den Surrealismus. Goll rief im Oktober 1924, einen Monat vor der Publikation des *Manifeste du surréalisme* von Breton, die Zeitschrift *Surréalisme* ins Leben, an der Paul Dermée, Pierre Alberto-Birot, Robert Delaunay, Pierre Reverdy und Francis Picabia mitarbeiteten. Es blieb jedoch bei einer Ausgabe und Goll konnte sich nicht gegenüber Breton durchsetzen. Vgl. Ronsin, Albert, Yvan Goll, „l'homme à tiroirs“ dans la littérature européenne, in: Ausst.-Kat. *Yvan Goll (1891–1950)*, 1999, S. 12–45, S. 28. Für Hussons Kritik am Surrealismus s. Husson, Paul, Surréalisme. Le vrai surréalisme, in: *Montparnasse*, 37, 1924, S. 1.

Konservativen Stimmen, die für eine Erneuerung der Kunst durch die Rückbesinnung auf nationale Traditionen plädierten, wirft Husson vor, sie verhinderten künstlerische Kreativität und Weiterentwicklung durch kulturelle Austerität. Eine Kunst, die sich auf die Traditionen einer in sich geschlossenen Nation oder eines Volkes besinnt, scheint Husson nicht mehr zeitgemäß:

„Je sais, les défenseurs de la tradition, s'élèvent contre cette thèse au nom de la culture latine et française. Ils ne peuvent ignorer cependant que l'esprit français est lui-même fait d'apports de races différentes; que l'art roman est le résultat d'influences romaines et byzantines transposées par le tempérament de gens du Nord, que notre Renaissance c'est toute l'antiquité refondue dans notre âme française. Un peuple ne peut pas toujours se nourrir aux mêmes sources sous peine de s'étioler et disparaître. Le salut est dans le renouvellement.“<sup>45</sup>

Hieran wird deutlich, dass Hussons Verständnis der Renaissance und der Bezugnahme auf die römisch-antike und byzantinische Kunst nicht nur eine zeitliche Dimension enthält und als Rückkehr gedacht ist, sondern auch als Vorbild der kulturellen Verschmelzung.

Anders als Goll verfolgt Husson nicht den Ansatz, die Durchmischung in Form einer Anthologie der künstlerischen Produktion der verschiedenen Kontinente herzustellen. Für die Beobachtung der Durchmischung der Künste der Welt genügt es ihm, den Blick auf Montparnasse zu lenken, denn er glaubt, hier eine weltweit stattfindende Entwicklung ablesen zu können. Das kosmopolitische Umfeld, das Husson wahrnimmt, hält er für einen kritischen Moment der Selbstfindung einer *art mondial*:

„Un jour quelqu'un viendra peut-être qui écrira cette histoire de Montparnasse en esprit: une part de la grande tragédie de la Poésie et de l'Art d'aujourd'hui. Art international qui se cherche, art à la fois de l'ancien et du nouveau monde: [...] Montparnasse et ses peintres des premiers temps, ses sculpteurs ... retour vers l'âme primitive du monde. Modigliani qui tailla dans la pierre, ses longues têtes, qui font songer sans doute, aux œuvres des primitifs, mais avec quelque chose de plus aigu, une sensibilité moins apaisée: le mystère des temps anciens, notre mystère, le mystère de toujours exprimé en des lignes si pures et si simples. Archipenko le constructeur peintre cherchant à créer un monde de lignes, de relief et de couleurs. Csaky hermétique et puissant. Les premiers tours des forces de génie de Picasso, la pléiade enthousiaste des cubistes, la grave souffrance encore de Modigliani et plus tard vers le Montparnasse qui se transforme l'interrogation douloureuse de Loutreuil. Montparnasse tout en esprit a été le carrefour où se sont rencontrés et se rencontrent encore toutes ces choses. Ce n'est pas le doux chant qui monte des campagnes françaises. C'est un chœur étrange fait de douceurs rauques. C'est un point d'Europe où l'on peut mesurer la minute tragique qui marque le passage de l'ancien au nouveau monde.“<sup>46</sup>

In Hussons Ausführungen deutet sich eine primitivistische Denkfigur an, die jedoch wenig expliziert und konturiert wird. Die Rückbesinnung auf sogenannte primitive Kunst scheint ihm bei der Suche nach einer neuen, internationalisierten Sprache der Kunst ein fruchtbarer Ausgangs-, wenn auch kein Endpunkt zu sein. Hussons Verständnis des Primitiven unterscheidet sich hierin von der Konstruktion einer „Weltkunst“ in der damaligen, insbesondere deutschsprachigen, Kunstgeschichte, die nach anthropologischen Universalien in der Kunst fragte und dabei häufig eine Differenz zwischen dem Westen und der Kunst der ‚Anderen‘

45 Husson 1923c.

46 Husson, Paul, Deux livres sur Montparnasse, in: *Montparnasse*, 43, 1926, S. 4.

produzierte.<sup>47</sup> Auch wenn Husson hier auf Werke der ‚Primitiven‘ verweist, geht es ihm nicht darum, konkrete Universalien und Gesetzmäßigkeiten aus diesen Objekten abzuleiten. Vielmehr geht es ihm darum, neue Wege aufzuzeigen. Der Rekurs auf die „œuvres des primitifs“ bei Modigliani steht für ihn in einem breiteren Kontext der „retour vers l’âme primitive du monde“, die er auch im Kubismus und der gegenwärtigen Kunstentwicklung in Montparnasse entdeckt. Das Primitive bildet bei Husson eine Art metaphysischen Referenzpunkt einer *art mondial* und einer neuen Ausdrucksform des modernen kosmopolitischen Lebens. Zeitlich und geografisch entfernt Liegendes bildet in gleichem Maße Bezugspunkte für eine Durchmischung in der *art mondial*.

Das Primitivismusverständnis in *Montparnasse* steht in dieser Hinsicht einem französischen Primitivismus-Diskurs der Zeit nahe. Bärbel Küster hat in *Matisse und Picasso als Kulturreisende* darauf hingewiesen, dass in Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Primitivismus nicht nur ein Stilproblem, sondern eine kulturelle Praxis war. Diese habe einen „Modus der Vereinbarkeit der Kunst aller Kulturen der Welt“<sup>48</sup> bedeutet, durch deren „zivilisatorische Schichten“<sup>49</sup> die Künstler\*innen hindurchwanderten. Diese Position wird besonders im „Manifeste du Primitivisme“ deutlich, das die Literaten Touny-Lery, Marc Dhano und Georges Gaudion in der Zeitschrift *Poésie* im Jahr 1909 als Gegenreaktion auf Filippo Tommaso Marinettis futuristisches Manifest veröffentlichten.<sup>50</sup> Hier schrieben die Autoren: „Par Primitivisme nous désignons l’art qui se nourrit aux sources mêmes de la Vie (qui viennent de loin, du début des âges) ...“<sup>51</sup> Der erste Leitsatz des Manifests war: „Nous chantons la Beauté dans tous ses manifestations Actuelles, dans celles que nous Prévoyons et dans le souvenir du Passé admirables.“<sup>52</sup> In diesem Sinn ist auch der Primitivismus Hussons in *Montparnasse* zu verstehen, der überregional und überzeitlich gedacht ist und sowohl außereuropäische, europäische, u. a. antike, mittelalterliche und gegenwärtige Kunst in ein Mit- und Nebeneinander stellt, das die Grundlage einer Suche nach der *art mondial* bildet. Hussons Idee des Primitiven ist stark durch seinen emphatischen Internationalismus vorgeprägt und arbeitet demselben zu.

Diese Form der Synthese unterschiedlicher kultureller Referenzen produzierte eine Spaltung innerhalb der Zeitschrift *Montparnasse*, bei der sich Husson und Marcel Hiver gegenüberstanden. Anlass zur Kontroverse waren die Werke des Bildhauers Zadkine, den die Zeitschrift *Montparnasse* unterstützte.<sup>53</sup> Zadkine verknüpfte seine Antikenrezeption mit der

47 Vgl. Leeb 2015, S. 185–242. Leeb zeigt, dass diese Kunstgeschichtsschreibung häufig westliche Kunst- und Stilvorstellungen verallgemeinert hat. Sie begegnet der Kategorie des Primitiven in der Kunstgeschichte nicht als Objektklasse, sondern, orientiert an Foucault und Fabian, als wissenspolitischem Komplex, der die Kreierung von Ursprungsfiguren und Universalien der Moderne ermöglichte.

48 Küster 2003, S. 170.

49 Ebd.

50 Touny-Lérys, Marc Dhano u. Georges Gaudion, Manifeste du primitivisme, in: *Poésie (Sonderheft „Du futurisme au primitivisme“)*, 31, 32, 33, 1909, S. 166–168.

51 Dies., Le primitivisme, in: *Poésie (Sonderheft „Du futurisme au primitivisme“)*, 31, 32, 33, 1909, S. 163–166, S. 163, zit. n. Küster 2003, S. 85.

52 Ebd., S. 86.

53 Zadkine gestaltete das Titelbild der Nr. 6 der Zeitschrift. Der Künstler war in der Ausstellung „Les Artistes de Montparnasse“ vertreten, die die Zeitschrift in der *Galerie La Licorne* kuratierte.

Rezeption der Volkskunst und der sogenannten „art nègre“, was De Ridder im Jahr 1929 als eine „retour vers une tradition trop longuement négligée“ beschreibt.<sup>54</sup> Hiver verfasste aber nun in *Montparnasse* eine Polemik gegen Zadkine, dem er einen „faux primitivisme“ vorwarf und kritisierte, dass er neuen Markttrends eifertig folge:

„[A]près nous avoir fait du pseudo polynésien modiglianisé, demain il saura nous faire, docile à de nouvelles suggestions, de l'assyrien, du Michel-Ange, ou du gothique. En tous cas, les lignes authentiques, les lignes fortes et précises d'une statuaire qui conviendrait au style occidental moderne, sont actuellement encore enfouies dans le réel qui nous entoure, à des profondeurs géologiques où des esprits malins, assimilateurs et superficiels comme celui de Zadkine sont absolument incapables de pénétrer, – n'étant nullement outillés pour ce genre de sondages.“<sup>55</sup>

An anderer Stelle betont Hiver die Unvereinbarkeit der „art nègre“ und der aktuellen Suche und Weiterentwicklung der westlichen Kunst, was er mit rassistischen Argumenten untermauert.<sup>56</sup> Hiver, der in seiner Kritik auch gegen Lipchitz ausholt, verließ in der Folgezeit die Zeitschrift – zu groß waren die Differenzen zwischen ihm und Husson, insbesondere hinsichtlich Zadkine, aber auch des Kubismus. Hiver gründete sein eigenes Publikationsorgan, *Le C. A. P.* (1924–1928), in dem er seine harschen, nationalistisch eingefärbten Kritiken fortsetzte. Husson hingegen verteidigte Zadkine gegen Hivers Angriffe.<sup>57</sup> Für ihn verkörperte Zadkine und auch Foujita die *art mondial*.<sup>58</sup>

Im Sinn einer zeitgenössischen *art mondial* positionierte sich Husson immer wieder gegen nationale und segregierende Ansätze, die mit der Unvereinbarkeit verschiedener Nationen und Kulturen argumentierten, wie etwa in der Debatte um die Hängung im *Salon des indépendants* im Jahr 1924, in der er sich gegen eine Klassifikation nach Nationalität der

54 De Ridder schrieb in seiner Monografie über Zadkine: „Je n'examinerai point par quelles voies il fut amené, avec quelques autres artistes de son bord, à cette conception audacieuse. Il y aurait là des influences bien complexes à démêler: la découverte par l'Europe de l'art nègre et des autres arts dits primitifs, le retour de beaucoup d'artistes à l'idée gothique, le regain d'intérêt pour la sculpture populaire, une compréhension toute nouvelle du rôle et des destinées mêmes de l'art plastique. Qu'il me suffise d'insister sur l'importance de ce mouvement, véritablement révolutionnaire au moment où il se produisit, encore qu'en ce domaine, comme en maints autres, la révolution ne fut en partie qu'un retour vers une tradition trop longtemps négligée.“ Ridder 1929, S. 9.

55 Hiver, Marcel, *Réflexions*, in: *Montparnasse*, 21, 1923, S. 5.

56 „Il est évident que l'art nègre et polynésien peut être imité (Voyez Zadkine, etc.), mais je ne crois pas qu'il puisse être assimilé par l'art occidental moderne. Je regrette que la place me fasse ici défaut – car il y faudrait dix pages – mais j'essaierai dans la petite feuille que je me propose de faire paraître avec quelques amis, de montrer, entre autres questions combien psychologiquement, et par conséquent esthétiquement, la psyché noire est hétérogène à celle des Ariens ou des Sémites civilisés. Elle nous fut, et je crois qu'elle nous sera toujours lointaine et fermée et l'inverse est aussi vrai.“ Hiver, Marcel, *Réflexions* IV. *Assez d'art nègre*, in: *Montparnasse*, 27, 1923, S. 6–7, S. 6.

57 Ohne Hiver namentlich zu nennen, bezieht er sich dennoch auf dessen Kritik. Über eine Ausstellung Zadkines schrieb er: „On a accusé Zadkine de faire du primitivisme et de l'art nègre, de suivre trop servilement les formes de la matière brute sans y exprimer un art personnel. D'autres n'y ont vu que rouerie et malice. La vérité c'est que peu de sculpteurs d'aujourd'hui possèdent autant que Zadkine la science des rythmes sculpturaux.“ Husson, Paul, *Quelques expositions*, in: *Montparnasse*, 41, 1925, S. 4.

58 Vgl. Husson 1923c.

Künstler\*innen einsetzte.<sup>59</sup> Er positionierte sich auch gegen eine Kunstgeschichte, die der Kunsttheorie Hippolyte Taines folgend von einer Determinierung der Kunst durch die drei Faktoren ‚race‘, ‚milieu‘ und ‚moment‘ ausging und diese innerhalb nationaler Analyseeinheiten ausdeutet.<sup>60</sup> Das umgebende Milieu als Analyseeinheit ist bei Husson komplexer angelegt: Zwar ließe es sich nicht von der Hand weisen, dass die Kunst ein Resultat der sie umgebenden Faktoren sei, „du sol tout proche, de l’atmosphère, de la vie quotidienne“. Dennoch genügten ihm diese Erklärungsfaktoren nicht, denn Kunst entspringe auch „des races et peuples étrangers, de l’âme lointaine et première du monde.“<sup>61</sup> Damit beschreibt Husson Kunst als auf einer seit jeher weltumspannenden Basis ruhend. Ein rein nationales oder gar regionales Verständnis von Kunst konnte ihm nicht genügen. In seiner Rezension des *Salon des indépendants* im Jahr 1924 plädierte er deshalb für eine Öffnung des Kunstverständnisses, das entferntere Völker und Epochen mit einbezieht, denn nur dies trage den verkomplizierten Lebensumständen der Moderne Rechnung:

„Aucune époque autant que la nôtre n’est complexe, soumise à de multiples influences contradictoires. Ce sont ces mille influences, ces tendances diverses, qui se trouvent représentées dans ce grand magasin de l’art moderne qu’est le salon des Indépendants: ces mille tendances cahotiques encore qui, peu à peu, s’unifieront pour créer le grand art de demain.“<sup>62</sup>

Auch setzte sich Husson für eine deutsch-französische Verbrüderung ein, die für ihn der Grundpfeiler einer Vereinigung und Erneuerung der Kunst in Europa war. Sein Text „Filles du Rhin“, der auf das von Deutschland und Frankreich geteilte Erbe im Elsass hinweist, ist vor dem Hintergrund der Ruhrbesetzung durch französische Truppen von 1923 bis 1925 ein besonders einschlägiges Zeugnis für seinen leidenschaftlichen Pazifismus und seine Vision einer Völkerverständigung im Bereich der Künste.<sup>63</sup> Dem deutschen Künstler Otto Freundlich, der seit 1924 in Paris lebte, mit der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* ausstellte und mit Géo-Charles befreundet war, bot *Montparnasse* die Möglichkeit, kunsttheoretische Texte zu veröffentlichen.<sup>64</sup> Zudem war der im Elsass geborene Charles Wolff – Dichter,

59 Husson, Paul, *Le Salon des Indépendants. La peinture*, in: *Montparnasse*, 30, 1924a, S. 3–4. *Montparnasse* und insbesondere Husson haben sich auch bereits vor der „Querelle des indépendants“ gegen die Ausgrenzung ausländischer Künstler\*innen eingesetzt. Vgl. Krebs 2009, S. 373–377. Zu dieser Debatte um die Hängung im *Salon des indépendants* vgl. S. 78–79.

60 Eine nationale Auslegung von Taines Kunstphilosophie wurde bspw. 1933 beim 13. „Congrès internationale d’histoire de l’art“ in Stockholm manifest. Vgl. Passini, Michela, *La fabrique de l’art national. Le nationalisme et les origines de l’histoire de l’art en France et en Allemagne 1870–1933* (= Passages, Bd. 43), Paris 2012, 251 f.

61 Husson 1924a, S. 3.

62 Ebd.

63 „Artistes, nous sommes européens et pacifistes par notre amour de la Beauté: les guerres qu’on nous propose, sous le couvert d’un patriotisme mesquin, sont sans grandeur; il n’y vibre pas un espoir infini, répercuté aux quatre routes du ciel. Seulement nous pourrions prendre parti dans une lutte génératrice d’une idée, créée ou à créer et portant en son sein le devenir du monde. C’est pourquoi, attentif à l’espoire qui monte de l’est mystérieux et à l’effort des masses modernes américaines, nous sommes prêts à entrer dans l’arène, en simple ouvrier, d’un monde neuf et harmonieux.“ Husson, Paul, *Filles du Rhin*, in: *Montparnasse*, 31, 1924, S. 1.

64 Freundlich 1927; Freundlich 1926.

Musikkritiker, Antifaschist und Übersetzer Heinrich Manns – von 1925 bis 1926 Mitherausgeber der Zeitschrift und berichtete regelmäßig über literarische Entwicklungen in Deutschland.<sup>65</sup> Wolff bildete damit neben Goll eine weitere Brücke zwischen *Montparnasse* und Autor\*innen aus dem deutschsprachigen Raum, deren anthropologisch und ethnologisch inspirierte Perspektive auf „Weltkunst“ den Blick auf moderne Kunst schärfte. Er begeisterte sich in *Montparnasse* für die Schriften Carl Einsteins und Paul Westheims, insbesondere für ihren *Europa-Almanach* aus dem Jahr 1925 – eine Sammlung von 150 Texten und mehr als 100 Reproduktionen von Künstler\*innen und Autor\*innen verschiedenster Nationen.<sup>66</sup> Hier waren Texte von und über Künstler\*innen, die *Montparnasse* unterstützte, sowie zahlreiche Reproduktionen ihrer Werke abgedruckt.<sup>67</sup> Der Almanach stellte die Vision eines ideell und intellektuell und nicht primär politisch geeinten Europas vor. Die Stellungnahme gegenüber einem grassierenden Nationalismus ist ein wiederkehrendes Motiv.<sup>68</sup> Der *Europa-Almanach* bewegt Wolff in *Montparnasse* zum begeisterten Urteil: „Larges fresques d'idées; tour de Babel de théories; cet ouvrage unique est le plan d'une Europe telle que nous la voudrions.“<sup>69</sup> Im selben Atemzug nannte er das Leipziger *Jahrbuch der jungen Kunst*, das im Sinn des *Europa-Almanachs* über Künstler aus ganz Europa und Asien, beispielsweise Foujita, Frans Masereel und Lajos Tahanyi berichte.

*Montparnasse* lenkte seine Perspektive über das Pariser Viertel hinaus auf andere Länder und wurde auch in dieser Hinsicht Hussons Vision einer *art mondiale* gerecht. Die Verbindun-

65 Carles Wolff (1905–1944) wurde im Elsass in Saint-Amarin (Haut-Rhin) geboren und beherrschte fließend Französisch und Deutsch. In Paris arbeitete er für die Zeitschriften *La lumière aux hommes du jour* und *Lectures du soir*. Von Dezember 1925 bis November 1926 war er im Herausgeberkomitee von *Montparnasse*, wo er eine Rubrik über deutsche Literatur führte, seine Gedichte und Übersetzungen von Georg Trakl und Alfred Lichtenstein publizierte. Wolff übersetzte zudem Heinrich Manns *Professor Unrat* ins Französische: *Professeur Unrat ou la fin d'un tyran*, Paris 1932. Seine wichtigsten musikkritischen Werke sind *Disques – répertoire critique du phonographe* (1929) und *Disques – répertoire méthodique du phonographe* (1932). Wolff kämpfte während des Spanischen Bürgerkriegs auf Seiten der revolutionär-marxistischen *Partido Obrero de Unificación Marxista* (POUM). Während des Zweiten Weltkriegs war er in der Résistance aktiv. Im Mai 1944 wurde er von der Miliz gefangengenommen, gefoltert und ermordet. Vgl. Prugnot, Jean, Charles Wolff, in: *Le maitron. Dictionnaire biographique. Fusillés, guillotiné, exécutés, massacrés, 1940–1944*, URL: <https://fusilles-40-44.maitron.fr/spip.php?article184642> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024).

66 Einstein, Carl u. Paul Westheim (Hrsg.), *Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, ausserdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen*, Potsdam 1925, Nachdr. Leipzig 1993. Carl Einstein war als Kunstkritiker in Berlin und Paris tätig und verfasste im Jahr 1915 *Negerplastik*. Er schrieb regelmäßig für die deutschen Avantgarde- und Kunstzeitschriften *Die Aktion*, *Der Querschnitt* und *Das Kunstblatt*. Paul Westheim war ein prominenter Kunstkritiker der Weimarer Republik und leitete die Zeitschrift *Das Kunstblatt*. Der *Europa Almanach* umfasste Beiträge aus fast allen europäischen Ländern, legte jedoch einen starken Fokus auf Deutschland und Frankreich. Deutsch und Französisch waren auch die beiden Publikationssprachen. Zur Entstehung und dem Charakter des *Europa-Almanachs* vgl. Meffre, Liliane, Europa: une manifestation des avant-gardes européennes, in: Bru 2009, S. 153–160.

67 Dies gilt u. a. für Modigliani, Vlaminck, Lhote, Yvan und Claire Goll, Utrillo, Laurencin, Derain, Chagall, Iwan Puni, Vassiliev (vertreten durch Abbildungen zweier ihrer Puppen), Kisling und Pascin.

68 Vgl. Einstein, Westheim 1993, S. 285–289.

69 Wolff, Charles, Les lettres allemands, in: *Montparnasse*, 42, 1925, S. 7.

gen zu Belgien waren besonders lebendig. In Brüssel publizierte die Zeitschrift *La Nervie* (1893–1932) im Jahr 1926 eine Sonderausgabe „Le Caméléon“, die sich explizit auf die künstlerischen und literarischen Aktivitäten um *Montparnasse* bezog und ein ähnliches Format etablieren wollte.<sup>70</sup> Dieser Kontext ermöglichte auch den Vertrieb von *Montparnasse* in Brüssel.<sup>71</sup> Géo-Charles berichtete in seinen literarischen Rubriken regelmäßig über Entwicklungen in Belgien und publizierte im Jahr 1929 eine monografische Schrift über Frans Masereel.<sup>72</sup> Dieser wiederum stand mit seinen Sympathien für den Kommunismus und Antifaschismus der Zeitschrift nahe und unterstützte sie.<sup>73</sup>

Ein besonders ausgeprägtes Interesse entwickelte *Montparnasse* für Kunst aus und in Lateinamerika und hatte bereits im Jahr 1922 die Ankunft einer „colonie brésilienne“ in Montparnasse registriert, die sich regelmäßig bei Gismondi, einem italienischen Restaurant in der Nr. 3, Rue de l'Armorique traf.<sup>74</sup> In der Folgezeit entwickelte sich die Freundschaft zwischen Géo-Charles und dem brasilianischen Künstler Rego Monteiro, unter deren gemeinsamen Leitung *Montparnasse* einen lateinamerikanischen Fokus ausbaute. Die Zeitschrift berichtete beispielsweise über die Arbeiten des in Paris lebenden argentinischen Bildhauers Pablo Manès und unterhielt Beziehungen nach Brasilien, insbesondere Recife, wo sie in der *Librairie Granja & Ca* verkauft wurde.<sup>75</sup> *Montparnasse* wagte auch einen Blick nach Asien, wenngleich hier ältere und keine zeitgenössische Kunst im Vordergrund stand. Der Maler, Sekretär der *Association française des amis de l'Orient* und spätere Professor für japanische und chinesische Kunst an der *École de Louvre*, Jean Buhot, publizierte den dreiteiligen Artikel „Notes sur l'art asiatique“.<sup>76</sup> Buhot wendet sich in seinem Text gegen ein Blockdenken in der Kunstgeschichte, die seiner Meinung nach häufig Orient und Okzident als in sich geschlossene

70 Im Vorwort der Sondernummer zum *Le Caméléon* in *Montparnasse* schreiben die Herausgeber: „A l'exemple du groupe verlainien *Les Uns et les Autres*, fondé par le dessinateur Cazals, quelques jeunes artistes (Marcel Say, Géo Charles, Paul Husson, Levet, Clergé et quelques autres) commencèrent, en 1921, de se réunir pour lire entre eux leurs œuvres, sous l'enseigne du CAMÉLÉON, chez un marchand de vins à l'angle de la Rue Campagne-Première avec le boulevard Montparnasse.“ *La Nervie*, *Le Caméléon* et l'effort d'Alexandre Mercereau, in: *La Nervie*, Sonderheft Nr. 12–13, 1926, S. 1–2, S. 1.

71 Die Zeitschrift war in Brüssel in der *Librairie Henriquez* zu erwerben.

72 Géo-Charles, *Frans Masereel, peintre*, Paris 1929. Dort schrieb Géo-Charles über Masereel: „Paris, où l'art s'internationalise, c'est-à-dire se fond dans l'universel, a trouvé en Masereel, un interprète aussi racique et sensible que pourrait l'être son enfant le plus purement autochtone.“

73 Werke von Masereel wurden in *Montparnasse* abgedruckt und er belieferte die Ausstellung zum Andenken an Husson mit Werken. In *Montparnasse* erschienen mehrfach Artikel über Masereel (Nr. 39, 1925; Nr. 51, 1928). Masereel illustrierte u. a. das Antikriegsblatt *La feuille* (1917–1920), Romain Rollands *Pierre de Luce* (1920) und Henri Barbusses Zeitschrift *Clarté* (1937–1938). Vgl. Pinkus, Theo (Hrsg.), *Frans Masereel. Bilder gegen den Krieg* (= Gesammelte Werke / Frans Masereel), 2. Aufl., Frankfurt 1985. Masereel vertrat in den 1920er-Jahren eine libertär-kommunistische Haltung, die nicht völlig mit dem Kurs der PCF konform ging. In der Zeit des spanischen Bürgerkriegs sagte er sich von Rollands radikal-pazifistischer Haltung los. Vgl. Van Parys, Joris, *Frans Masereel* (= *Collection archives du futur*), Brüssel 2008, S. 173–183, 316–317.

74 o. A. 1922b. *Montparnasse* registrierte dort die Künstler\*innen Mugnaini, Cavalliero, Pinhiéro, Dutra, die Brüder Vicente und Joaquim do Rego Monteiro, Jeanne Simon, Brécheret und Turni.

75 Vgl. S. 255.

76 Buhot, Jean, *Notes sur l'art asiatique*, in: *Montparnasse*, 45, 1926, S. 2; Ders., *Notes sur l'art asiatique*. II. *L'art, Greco-Bouddhique*, in: *Montparnasse*, 46, 1926, S. 2; Ders., *Notes sur l'art asiatique*. III. *La sculpture dans*

Einheiten gegenüberstelle. Buhot versuchte stattdessen ein differenziertes Bild asiatischer Kunst zu zeichnen, die sich durch einen intensiven Austausch mit hellenischen Bildhauern entwickelt habe und ihrerseits ab dem 18. Jahrhundert die französische Kunst beeinflusst hatte.

Durch diese vielfältigen Perspektiven auf das internationalisierte Kunstleben einerseits und die Weitung des Blickfelds auf außereuropäische Kunst andererseits versuchte *Montparnasse*, die gegenwärtige und künftige Entwicklung einer *art mondial* abzubilden und gleichzeitig zu fördern.

## Der Kubismus als Vorstufe der *art mondial*

Aufgrund des programmatischen Bestrebens von *Montparnasse*, verschiedene künstlerische Impulse der Welt in einer neuen *art mondial* zusammenzuführen, vertrat die Zeitschrift in ästhetischer Hinsicht einen Eklektizismus, wie er bereits für die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* dargestellt wurde. *Montparnasse* unterstützte in seinen Kritiken ein breites Spektrum anti-akademischer Kunst und rezensierte regelmäßig den *Salon des indépendants*. Lediglich dem Surrealismus begegnete die Zeitschrift mit Skepsis. Laut Husson vereinnahmte der Surrealismus ein Phänomen, das ohnehin in jedem gelungenen Kunstwerk vorliege: „Tous les artistes furent surréalistes. Ils se sont placés sans intermédiaire devant la vie et ont exprimé leur vérité.“<sup>77</sup> Zwar ließ er die Inhalte der surrealistischen Publikationen von Goll und Breton gelten, jedoch zog er ihre Originalität und damit auch Notwendigkeit in Zweifel. Der Surrealismus war Husson zufolge nicht geeignet, die angestrebte Erneuerung der Kunst in *Montparnasse* herzustellen.

Anders war es um den Kubismus bestellt, der in Hussons Vision einer geeinten Kunstwelt eine zentrale Stellung einnahm. Auch wenn diese Kunstrichtung noch nicht der absolute Endpunkt auf der Suche nach einer *art mondial* war, so war sie doch ein entscheidender Schritt in diese Richtung. *Montparnasse* vertrat insofern eine post-kubistische Ausrichtung, als sich die Zeitschrift jenen Tendenzen zuwandte, die vom Kubismus angestoßen worden waren, seine Prinzipien aber hinter sich gelassen hatten. In seinem Text „Directives“ nannte Husson diejenigen Künstler, die ihm zufolge Impulse für diese Entwicklung setzten. Neben Derain und dem Bildhauer Antoine Bourdelle, der ein wichtiger Lehrer für viele Künstler\*innen in *Montparnasse* war, erwähnte er ausschließlich Künstler, die an den Kubismus anknüpften und diesen weiterzuentwickeln suchten: die Bildhauer Zadkine, József Csáky und Alexander Archipenko sowie die Maler Léger, Gleizes, und Lhote. Die Kunstkritiker Salmon und Raynal – ausgesprochene Unterstützer des Kubismus – lieferten seiner Meinung nach die besten Studien auf diesem Gebiet.<sup>78</sup>

Husson positioniert damit seine Interpretation des Kubismus gegen nationalistische Beschreibungsmuster, die seit 1914 für den Kubismus existierten.<sup>79</sup> *Montparnasse* wertete

l'Inde après le début de notre ère, in: *Montparnasse*, 47, 1926, S. 8–9. Zur Biografie Buhots vgl. Eliséeff, V., Jean Buhot (1885–1952), in: *Artibus Asiae*, 15, 4, 1952, S. 356–368.

77 Husson 1924 f.

78 Ders. 1923c.

79 Entweder wurde der Kubismus, wie etwa im Fall von Picassos Bühnenbild für das Ballett *Parade*, als

den Kubismus hingegen als Kunstströmung, die eine Überwindung nationaler Grenzziehungen vorbereite. In seiner Kritik des *Salon des indépendants* von 1924 legt Husson erneut seine emphatische Idee einer geeinten europäischen Kunst dar, als deren Wegbereiter er unter anderem den Kubismus sieht:

„Le cubisme aura été un précurseur, mais ce n'est encore ici qu'un art fragmentaire. De même dans la France barbare, après la chute de la civilisation romaine, l'art carolingien, lourd, brutal et naïf était le précurseur des admirables époques romanes et gothiques, de même aujourd'hui, les œuvres créées par nos artistes modernes portent en elles la promesse et l'espoir d'un grand art européen.

Art européen! Certains prétendent que l'art ne peut pas être européen mais, portant l'empreinte profonde des nationalités, leur affirmation est contredite par les faits. L'art gothique était un art européen. Des cathédrales construites dans le même esprit, à peu près semblables, s'élevaient en même temps en Angleterre, en France, en Allemagne et peu différentes en Espagne et en Italie. La Renaissance fut un mouvement européen.<sup>80</sup>

Indem Husson den Kubismus als Vorgänger einer neuen europäischen Kunst (und damit auch einer *art mondial* wie oben gezeigt) bezeichnet, meint er nicht die Expansion desselben in die europäischen Nachbarländer. Vielmehr hofft er auf die katalysatorische Wirkung dieser Avantgardebewegung, die eine Dynamik freisetzen soll, wie sie vielerorts und in anderen Ländern schon als Vorstufe einer neuen Universalsprache der Kunst angelegt sei. Diese Lesart kontrastiert mit der Rückführung des Kubismus auf gotische und damit französische Wurzeln, wie man sie beispielsweise vor und während des Ersten Weltkriegs bei Apollinaire oder noch bei Gleizes findet.<sup>81</sup> Hussons Zukunftsentwurf birgt eine gewisse Rückbezüglichkeit in sich, wie sie vielen Avantgardeprojekten, die sich eine Erneuerung der Kunst und Gesellschaft durch die Vergegenwärtigung ihrer zivilisatorischen Ursprünge wünschten, eigen ist. Für ihn ist die Gotik beispielhaft für die Möglichkeit einer europäischen Kunst, die es nun durch die Vorarbeit des Kubismus wieder zu realisieren gilt. Er nimmt für eine *art mondial* das Konzept der internationalen Gotik zum Vorbild, wie es der französische Kunsthistoriker Louis Courajod (1941–1896) im Forschungskontext einer stilhistorisch arbeitenden und dabei grenzüberschreitend forschenden Kunstgeschichte Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt hat.<sup>82</sup> Der

deutsch und „boche“ abgelehnt, oder aber besonders ab dem Ersten Weltkrieg in ein französisches Nationalnarrativ eingepasst. Vgl. Antliff, Mark, Cubism, Celtism, and the Body Politic, in: *The Art Bulletin*, 74, 4, 1992, S. 655–668; Silver 1989, S. 116–118.

80 Husson 1924a, S. 3.

81 „L'art d'aujourd'hui se rattache à l'art gothique à travers tout ce que les écoles intermédiaires ont eu de véritablement français, de Poussin à Ingres, de Delacroix à Manet, de Cézanne à Seurat, de Renoir au Douanier Rousseau.“ Apollinaire, Guillaume, La peinture nouvelle, in: *Les soirées de Paris*, 4, 1912, S. 113–115, S. 114–115. Antliff stellt heraus, inwiefern Gleizes' Sicht auf den Kubismus in seinem Werk *Cubisme et la tradition* (1913) auf der Annahme einer keltischen, und damit französischen Grundlage der Gotik beruhe: Antliff 1992.

82 Courajod, Louis, Henry Lemonnier u. André Michel, *Leçons professées à l'École du Louvre, 1887–1896*, Paris 1899. Im deutschsprachigen Raum findet sich ein ähnlicher grenzübergreifend Ansatz derselben Zeit z. B. bei Schlosser, Julius von, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1895, 16. Bd., 1895, S. 144–230. Vgl. Kaufmann, Thomas DaCosta, Dossin, Catherine, Joyeux-Prunel, Béatrice, Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History, in: Dies. 2015, S. 1–22, S. 5.

Herausgeber von *Montparnasse* grenzt sich hiermit deutlich von damals aktuelleren kunsthistorischen Schriften (z. B. Emile Mâles) ab, die die Gotik zu einer französischen Nationalfrage erklärt haben.<sup>83</sup> Husson war mit dieser europäischen Lesart des Kubismus nicht allein, da sich ein ähnlicher Ansatz etwa in den Publikationen des deutschen, frankophilen Kunstsammlers Wilhelm Uhde (1874–1947) findet.<sup>84</sup>

Innerhalb von *Montparnasse* vertritt Hiver eine ablehnende Haltung gegenüber dem Kubismus, was einmal mehr seinen Konflikt mit Husson verdeutlicht. Mit seiner bereits oben genannten Ablehnung der Rezeption der „art nègre“ in der modernen Kunst wendet sich der Autor gegen eine wichtige Ressource des Kubismus. Zadkine, Lipchitz sowie den Kunstkritiker Waldemar George greift er mit harten Worten an und bezeichnete diese als „une petite coterie qui a juré de faire avaler aux snobs, à force de réclame, une nouvelle marque de laid condensé.“<sup>85</sup> Mit diesen Angriffen war Hiver in der Zeitschrift, die er im Februar 1924 verließ, jedoch allein. Die anderen Autoren, die den Kubismus dort thematisierten, teilten in den meisten Punkten die Sichtweise Hussons. I. Gyomai beispielsweise beschrieb die Arbeiten der Kubisten der Vorkriegszeit als einen „point de départ vers un art collectif.“<sup>86</sup>

Da sich *Montparnasse* mit Ansätzen befasste, die den Kubismus weiterentwickelten, setzte die Zeitschrift sich auch mit der Diskussion um einen neuen Klassizismus in der Kunst auseinander, dem sich nun viele Kubist\*innen zuwandten.<sup>87</sup> Je nachdem was dieser Neoklassizismus umzusetzen versuchte, wurde er von den Autor\*innen unterschiedlich bewertet: Als eine rein formalistische und nicht dem modernen Leben entsprechende Imitation klassischer Regeln und als Reklamierung universell gültiger Gesetzmäßigkeiten wurde er abgelehnt, als eine künstlerische Strategie unter vielen, um neue Wege zu erforschen, jedoch begrüßt. Die Ablehnung eines als leblos und unmodern empfundenen Neoklassizismus wird an der Rezension der Monografie *Du cubisme au classicisme* des Malers Gino Severini (1883–1966) deutlich, die 1921 erschienen war und die der Künstler Gallien für *Montparnasse* verfasste. Severini hatte für eine Rückbesinnung der Kunst auf die Regeln der Mathematik und Geome-

83 Emile Mâle z. B. hatte im Jahr 1917 auf die Bombardierung der Kathedrale von Reims im Ersten Weltkrieg durch deutsche Truppen mit seiner patriotischen Polemik *L'Art allemand et l'art français du moyen âge* reagiert, in der er Frankreich den vordersten Platz in der Entwicklung der Gotik zusprach und deutsche mittelalterliche Kunst als ein Derivat dieser darstellte. Ähnliche nationalistische Vereinnahmungen der Gotik finden sich auch schon in früheren Schriften Mâles, z. B. Mâle, Emile, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1898. Vgl. Passini 2012b, S. 147–156.

84 Im Jahr 1928 publizierte Uhde *Picasso et la tradition française*, in dem er Picassos Kubismus mit gotischer Kunst gleichsetzte, die jedoch seiner Ansicht nach in Deutschland und Frankreich wurzele, und provozierte damit einen französischen nationalistischen Kritiker wie Camille Mauclair: Uhde, Wilhelm, *Picasso et la tradition française, notes sur la peinture actuelle*, Paris 1928. Zur Kritik Mauclairs vgl. Kitschen, Friederike u. Mathilde Arnoux (Hrsg.), *Deutsche Kunst – französische Perspektiven, 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik* (= Deutsch-französische Kunstbeziehungen – Kritik und Vermittlung, Bd. 9), Berlin 2007, S. 379–383.

85 Hiver 1923b. Zu Hivers Kritik am Kubismus vgl. Green 1987, S. 63. Green gibt hier fälschlicherweise den Namen Marcel statt Maurice Hiver an.

86 Gyomai, I., *L'art d'aujourd'hui*, in: *Montparnasse*, 43, 1926, S. 2.

87 Vgl. bspw. den Neoklassizismus von Metzinger, Léger, Severini, Braque und Picasso nach dem Ersten Weltkrieg bei Green 1987, S. 52–62.

trie plädiert und dafür Vorbilder in der Kunst des italienischen Quattrocento und Cinquecento gesucht. Gallien würdigt zwar Severinis Darlegungen zur Regelmäßigkeit der Kunst. Allerdings ironisiert er bereits im Titel der Buchrezension „Du singe à l’homme“ Severinis Arbeit und nennt ihn dort einen „singe-Savant“<sup>88</sup>, da er Lehren verbreite, die heutige Künstler\*innen längst überwunden hätten. Gallien nimmt es negativ auf, dass Severini zu alten Traditionen zurückkehre, ohne Lebendiges zu schaffen. Diese Form der Rückkehr zur italienischen Renaissance sei eine Verirrung:

„Ce livre donnerait certainement, aux jeunes peintres studieux, le goût de la géométrie qui leur permettra de faire des œuvres basées sur les règles fondamentales de l’Art, **Instrument-d’Esprit-pur**. [...] Severini est un vrai, un pur néo-classique. Sa peinture est une **interprétation-scientifique** de la nature. C’est un disciple de Léonard. Et Léonard est, un cadavre qu’il faut qu’on tue! Gino Severini est le seul Artiste-naturaliste d’aujourd’hui, devant lequel, nous passons’ mais en le saluant très respectueusement. Pour nous, c’est un grand frère aîné. Nous avons la même famille; mais nous avons abandonné le toit et franchi la rivière: nous travaillons en face de lui, sur l’autre berge ... en pleine Lumière.“<sup>89</sup>

Ob sich Künstler\*innen auf als klassisch bewertete Prinzipien beziehen sollten, war innerhalb der Zeitschrift *Montparnasse* keine reine Stilfrage. Vielmehr war das Thema eng an die Frage gebunden, ob hierdurch moderne Kunst geschaffen werden konnte. Husson unterscheidet zwischen einem schlechten Neoklassizismus – „ces œuvres glaciales qui sont mortes aussitôt que nées“<sup>90</sup> – und einem zeitgemäßen Klassizismus, den er in den aktuellen Werken Picassos erkennt. Anlässlich einer Ausstellung des Künstlers in der Galerie von Paul Rosenberg schreibt Husson:

„Mais voici qu’un véritable classicisme apparaît, présent dans les œuvres de quelques peintres nouveaux chez qui le désir de faire classique n’a jamais été la préoccupation constante. Ceux-là se sont contentés d’exprimer leur personnalité en plein rythme du monde moderne; ils créent la beauté d’aujourd’hui.“<sup>91</sup>

Eine positive Bewertung der Bezugnahme auf die Kunst der Renaissance durch einige Kubisten findet sich auch in Gyomais Besprechung der Ausstellung „L’art d’aujourd’hui. Exposition internationale“ in *Montparnasse* im Januar 1926. Über die Ausstellung, die u. a. Werke von Picasso, Léger, Gris, Gleizes, Marcoussis, Lipchitz und Henri Laurens zeigte, schrieb Gyomai:

„Lentement, il [der Kubismus] guide ses pas dans le chemin qui, jusqu’au 16<sup>e</sup> siècle, menait les artistes à l’art collectif. [...] Ce n’est nullement, quoi qu’on en dise, une abdication, un retour en arrière, mais bien la reconnaissance du but suprême de l’art.“<sup>92</sup>

Die Ausstellung gruppierte die Kubisten in einem eigenen Raum und präsentierte sie so als Vorreiter einer neuen Kunst, die stärker den Weg der Abstraktion und des Purismus

88 Gallien, Antoine-Pierre, Du singe à l’homme, in: *Montparnasse*, 32, 1924, S. 5–6.

89 Gallien 1924. Hervorhebungen im Original.

90 Husson, Paul, Picasso, in: *Montparnasse*, 33, 1924, S. 5.

91 Ebd.

92 Gyomai 1926.

einschlug.<sup>93</sup> Die Zuschreibung einer Vorläuferrolle des Kubismus stimmte mit der Haltung von *Montparnasse* überein, weshalb auch Gyomai sich nicht am Neoklassizismus der präsentierten Kubisten stieß und ihn für einen legitimen Weg hielt. Dennoch gelänge es der Ausstellung nicht, eine „présentation internationale du cubisme“<sup>94</sup> herzustellen. Auf der Vernissage habe sich offenbart, dass diese Kunst vor allem für den „snobisme“ und die „américains, avec leurs dollars“<sup>95</sup> gemacht sei. Einer *art mondial* oder einer *art collectif*, wie sie *Montparnasse* suchte, wurde sie deshalb nicht gerecht.

Zahlreiche der in *Montparnasse* angesprochenen Punkte, die sich auch in vielerlei Hinsicht auf die Ausstellungspraxis in den Cafés und die sie begleitende kunstkritische Rahmung stützten, wurden in der Folgezeit in Publikationen über das Viertel aufgegriffen. In diesen findet sich ebenfalls eine Diskussion über die Formen und die Notwendigkeit einer internationalen oder kosmopolitischen Kunst wieder. *Montparnasse* spielte eine zentrale Rolle bei der Festigung der Rolle des Kubismus in solchen Diskussionen und schuf erstmals die Grundlage für einen Mythos um Modigliani, in dessen Nachfolge viele Künstler\*innen aus Montparnasse nun inszeniert wurden. Die Zeitschrift schärfte zudem die Wahrnehmung des Viertels Montparnasse als Kreuzungspunkt verschiedener kultureller, aber auch historischer Einflüsse, die den Autor\*innen zufolge hier zusammenfänden und die Erarbeitung einer neuen Kunst ermöglichten. In gewisser Weise enthielt diese Vorstellung ein Überlegenheitsdenken, da so das Viertel an die vorderste Front der Entwicklung einer *art mondial* gesetzt wurde. Im Vergleich mit anderen Positionen, die zeitgleich in Paris formuliert wurden, insbesondere im Vergleich mit dem Konzept der „École de Paris“, zeigt sich jedoch, dass diese spezielle Sichtweise auf das Künstler\*innenviertel sich in den Dienst einer Weltgemeinschaft stellte und mehr auf einen multilateralen Aushandlungsprozess als auf die Superiorität einer Nation, einer Ethnie oder einer bestimmten Stadt setzte.

93 Vgl. Green 1987, S.92.

94 Gyomai 1926.

95 Ebd.

# Die ersten Publikationen über Montparnasse und die Erfindung der „École de Paris“ (1924–1925)

Dieses Kapitel untersucht die drei frühesten literarischen und kunstkritischen Beiträge über die Kunstszene in Montparnasse, die innerhalb kürzester Zeit zwischen 1924 und 1925 entstanden. Den Ausgangspunkt bildet Michel Georges-Michels Roman *Les Montparnos – Roman nouveau de la bohème cosmopolite*, der im Mai 1924 erschien.<sup>1</sup> Mit diesem Roman setzte in Paris eine Diskussion über die Frage ein, was der Ort Montparnasse innerhalb des Stadtgefüges, aber auch in Hinblick auf das weltweite Kunstgeschehen bedeutete. Diese Diskussion reichte über den Rahmen der Kunstzeitschriften hinaus und adressierte ein breiteres Publikum. Nur sechs Monate später erschien im November 1924 Gustave Fuss-Amorés und Maurice Des Ombiaux' zweiteiliger Artikel für *Le Mercure de France* unter dem Titel „Montparnasse“, der ein Jahr später in einer eigenständigen Publikation zusammengefasst wurde.<sup>2</sup> Am Ende dieses Kapitels steht die Entwicklung des Labels „École de Paris“ durch André Warnod. Dieser veröffentlichte am 4. Januar 1925 in der Tageszeitung *Comœdia* den ersten Artikel, in dem er den Begriff „École de Paris“ verwendete, um damit die unabhängige Kunst gegenüber der offiziellen Kunst der Dritten Republik zu verteidigen.<sup>3</sup> Zusammen mit einem zweiten Artikel wenige Wochen später bildete dieser Text die Grundlage für sein nur wenig später erschienen Buch *Les berceaux de la jeune peinture*.<sup>4</sup> In seinem Buch bezieht sich Warnod explizit auf Michel Georges-Michel, aber auch auf Autor\*innen der Zeitschrift *Montparnasse*.<sup>5</sup> Die Verbindung der Texte von Fuss-Amoré, Des Ombiaux und Warnod war den Zeitgenossen deutlich. Husson würdigte beide Beiträge in einer gemeinsamen Rezension: „Ces deux livres en effet expriment l'un et l'autre très exactement l'histoire et la vie de Montparnasse [...]“<sup>6</sup>

Die bisherige Forschung zur Entstehung des Labels der „École de Paris“ hat die Texte von Georges-Michel, Fuss-Amoré und Des Ombiaux vernachlässigt.<sup>7</sup> Eine Zusammenschau dieser Werke mit Warnods Monografie ermöglicht demgegenüber ein besseres Verständnis der

1 Georges-Michel 1924.

2 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 01. 11. 1924; Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924; Fuss-Amoré, Gustave, Des Ombiaux, Maurice, *Montparnasse*, Paris 1925.

3 Warnod 04. 01. 1925.

4 Warnod 27. 01. 1925; Warnod 1925.

5 Ebd., S. 177.

6 Husson 1926a.

7 Lediglich Krebs thematisiert *Les Montparnos*, wenn auch nur cursorisch in einem zweiseitigen Unterkapitel und hält vor allem dessen negative Rezeption fest. Die Autorin fokussiert stattdessen auf die „Querelle des Indépendants“ als Hintergrund, vor dem Warnod die „École de Paris“ entwickelte. Krebs 2009, S. 299–301.

imaginierten Beziehungen von Montparnasse zur Welt. Auf einer lokalen Ebene rufen alle drei Texte die Vorstellung von Montparnasse als kosmopolitischem Kreuzungspunkt von Künstler\*innen aller Erdteile auf. Auf einer globalen Ebene beleuchten sie die Stellung von Montparnasse gegenüber der Welt. Bei allen handelt es sich um lokale, in Paris entwickelte Perspektiven auf das Künstler\*innenviertel.

Die drei Werke implizieren eine jeweils andere „cosmopolitan imagination“.<sup>8</sup> Sie unterscheiden sich grundlegend darin, ob sie Kosmopolitismus als ein heterogenes oder homogenes Phänomen begreifen. Georges-Michel versteht Montparnasse als einen Ort, an dem Repräsentant\*innen aller Erdteile ein neues, kosmopolitisches Milieu bilden, das für ihn die Koexistenz distinkt bleibender, nationaler oder ethnischer Gruppen bedeutet. Lediglich einzelne Individuen gehen bei ihm aus diesem heterogenen Milieu hervor und schaffen eine neue Kunst von universeller Bedeutung. Fuss-Amoré und Des Ombiaux beschreiben Montparnasse hingegen, und präziser noch einen Café-Tisch an der Kreuzung Vavin, als Ausdruck einer in Entstehung begriffenen, gemeinsamen und weltweit geteilten Kultur, die sich potentiell auch außerhalb von Paris formieren könnte. Warnod fusionierte beide Sichtweisen in *Les berceaux de la jeune peinture* und schuf mit der „École de Paris“ ein Label, das nicht zuletzt wegen dieser Ambivalenzen in den internationalen Ausstellungen der Folgezeit so erfolgreich war.

### Michel Georges-Michels *Les Montparnos – Roman nouveau de la bohème cosmopolite* (1924) und die Debatte um das kosmopolitische Milieu in Montparnasse

Die Thematisierung von Montparnasse als kosmopolitischem Kreuzungspunkt, von dem die Erneuerung der modernen Kunst ausging, polarisierte schon früh, wie die Diskussion um den im Jahr 1924 erschienenen Roman *Les Montparnos – Roman nouveau de la bohème cosmopolite* (Abb. 67) des Autors, Künstlers und Journalisten Michel Georges-Michel (1883–1985) zeigt.<sup>9</sup> Der Roman stellt eine erste Popularisierung der Kunstszene in Montparnasse dar, die über das Format der Kunstzeitschriften, die von den Künstler\*innen und Kritiker\*innen in Montparnasse selbst gelesen wurden, hinausreichte und ein breiteres Publikum

Die Schriften von Fuss-Amoré und Des Ombiaux behandelt die Autorin als Informationsquellen und nicht als gesonderten Gegenstand.

8 Zum Begriff vgl. S. 40–41.

9 Michel Georges-Michel ist das Pseudonym von Michel Dreyfuß, der seinen Familiennamen früh ablegte, wohl auch um bei seinen publizistischen Tätigkeiten antisemitische Anfeindungen zu umgehen. Aufgrund der Namensähnlichkeit wurde Michel Georges-Michel (auch als Georges Michel bekannt) häufig fälschlicherweise mit zwei Künstlern verwechselt: mit dem Landschaftsmaler Georges Michel (1763–1843) und mit dem Kolonialmaler Géo Michel (geb. am 6. 3. 1885). Besonders bei letzterem herrscht häufig Verwirrung, da er nur zwei Jahre nach Georges-Michel geboren war. Schon vor dem Ersten Weltkrieg zog Georges-Michel ins Viertel Montparnasse und lernte dort zahlreiche Künstler\*innen, Kunstkritiker\*innen und *animateurs d'art* kennen – ein Umfeld, das die Inhalte seiner zahlreichen Schriften über die Kunstszene in Montparnasse sein Leben lang bestimmte. Georges-Michel war selbst Künstler und hatte bei Friesz und Dufy studiert. Als Journalist war er u. a. bei *L'Art décoratif*, im *Journal littéraire*, für *Excelsior* und bei *Le cri de Paris* tätig – letztere Zeitschrift gab er ab 1935 heraus.

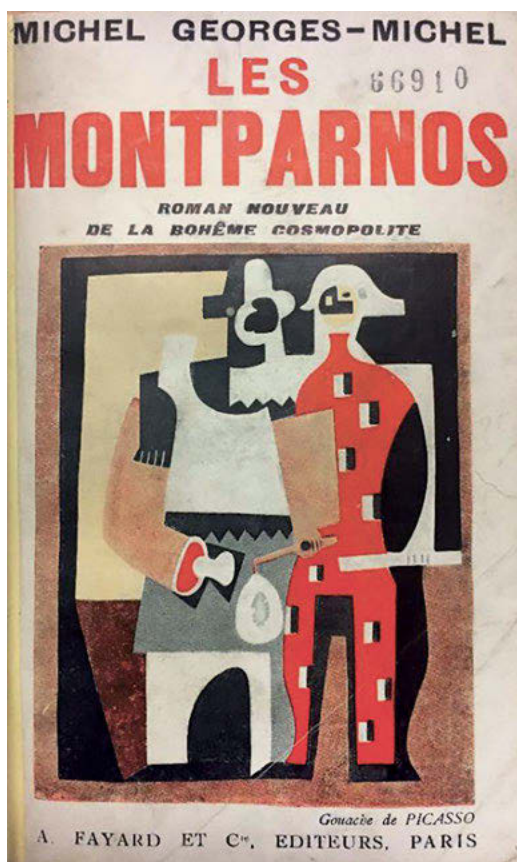


Abb. 67 | Titel zu Michel Georges-Michels *Les Montparnos*, Erstaussgabe 1924, mit einer Gouache von Pablo Picasso

adressierte. Nur drei Jahre nach dem Erscheinen arbeitete der Autor den Roman zu einem Theaterstück um, das im Jahr 1927 am *Théâtre Antoine* in Paris uraufgeführt wurde.<sup>10</sup> Der Roman wurde zudem in den 1930er-Jahren ins Deutsche und Englische übersetzt und regte im Jahr 1958 zum Film *Les amants de Montparnasse* an.<sup>11</sup> Er löste im Publikationsjahr außerdem eine Kontroverse innerhalb der Kunstkritik, die „Bataille des Montparnos“, aus. Gleichzeitig schuf die Schilderung eines kosmopolitischen Milieus eine Angriffsfläche für Personen, die der Präsenz vieler ausländischer Künstler\*innen in Montparnasse feindlich gegenüberstanden.

Geschildert wird das Künstler\*innenmilieu in Montparnasse, dessen Anhänger\*innen Georges-Michel „Les Montparnos“ taufte. Es handelt sich hierbei um die Bezeichnung aus

<sup>10</sup> Das Theaterstück beinhaltet vier Akte. Georges-Michel schuf eine überarbeitete Version in fünf Akten, die 1932 publiziert wurde, Georges-Michel, Michel, *Les Montparnos. Pièce en cinq actes version nouvelle*, Paris 1932.

<sup>11</sup> Georges-Michel, Michel, *Die von Montparnasse*, Berlin 1931; Georges-Michel, Michel, *Left Bank*, übers. v. Keene Wallis, New York 1931. Für den Film *Les amants de Montparnasse* führte Jacques Becker Regie.

dem Argot für die Bewohner von Montparnasse, die Georges-Michel mit seinem Roman salonfähig machte. *Les Montparnos* hatte wesentlich Henry Murgers *Scènes de la vie de bohème* (1847–49) zum Vorbild. Der Roman erzählt die Geschichte des bis aufs letzte Hemd verarmten Künstlers Modrulleau, der mit seiner Gefährtin Haricot-Rouge in Montparnasse lebt, in den dortigen Cafés verkehrt und unterstützt durch den Kunsthändler Zborowski über die Runden kommt. Modrulleau, der fast ins Wahnhafte reichend fest davon überzeugt ist, dass bald ein Messias die Kunst erneuern könne, hält sich selbst für dazu berufen, diesen zu zeugen. Für diese Mission erscheint ihm jedoch nicht die Krämerstochter Haricot-Rouge als geeignete Partnerin, sondern er macht die Prinzessin Laurence zu seiner Auserwählten, die seine bedeutendste Mäzenin und sein Schlüssel zum Erfolg in mondänen, aristokratischen Zirkeln ist. Doch diese will sein Kind nicht zur Welt bringen und entscheidet sich für eine Abtreibung. Verzweifelt darüber, nicht den Messias der Kunst geschaffen zu haben, stürzt Modrulleau in eine Alkoholsucht ab, der er schließlich erliegt. Die ebenfalls von Modrulleau hochschwängere Haricot-Rouge begeht daraufhin Selbstmord.

*Les Montparnos* ist ein Schlüsselroman, der sich, wenn auch stark überzeichnend, der Kunstszene am Montparnasse in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg widmet. Modrulleau und seine Gefährtin Haricot-Rouge wurden immer wieder als der Maler Amadeo Modigliani und seine Partnerin Jeanne Hébuterne identifiziert.<sup>12</sup> Georges-Michels Roman ist daher ein frühes Beispiel der Mythenbildung um Modigliani, der im Jahr 1920 verstorben war, woraufhin sich seine Partnerin das Leben nahm. Häufig wurde Modigliani in der Folgezeit mit der Blütezeit des Viertels in Zusammenhang gebracht, beispielsweise in der Ausstellung, die von der Zeitschrift *Montparnasse* 1923 in der *Galerie La Licorne* organisiert wurde.<sup>13</sup> Dies führte dazu, dass Modigliani seit dem Aufkommen des Labels „École de Paris“ als prominente Figur dieser Schule genannt wurde. Georges-Michels Roman bildete hierfür eine wichtige Folie: Monografische Werke über den Künstler von etablierter kunstkritischer Seite, wie durch André Salmon und Adolph Basler, folgten erst später und erschienen teils als explizite Gegenreaktion auf *Les Montparnos*.<sup>14</sup>

### Les Montparnos als lokales Phänomen und Milieu

Den Brennpunkt der Handlung bilden das Café *La Rotonde* und das Café *Le Dôme*, die sich an der Kreuzung Vavin gegenüberliegen. Die Cafésausstellungen waren ein wichtiger Hintergrund für *Les Montparnos*. Das Bühnenbild für den ersten Akt der Bühnenadaptation aus dem Jahr 1927 zeigt eine Szene im Café *La Rotonde* (Abb. 68). Es wurde vom in Ägypten geborenen griechisch-französischen Maler Mayo (Pseudonym für Antoine Malliarakis, 1905–1990) ge-

12 Der Autor gab selbst explizite Hinweise auf diese Lesart: Zwar distanzierte er sich in der Einleitung zum Roman davon, mit den Protagonist\*innen reale Figuren naturgetreu abbilden zu wollen, doch gibt er auch gleichzeitig einen Deutungsschlüssel, indem er den synthetischen Charakter seines Modrulleaus betont, der zwischen den Malern Modigliani und Utrillo changiere: Georges-Michel, Michel, *De Renoir à Picasso. Les peintres que j'ai connus*, Paris 1954, S. 164.

13 Vgl. S. 162.

14 Salmons Ankündigung eines Buches findet sich bei Charensol, Georges, *Quelques opinions sur „Les Montparnos“*, in: *Le journal littéraire*, 7, 1924, S. 7. Einige Jahre später erschienen besagte Bücher: Basler, Adolphe, *Modigliani*, Paris 1931; Salmon, André, *Modigliani: sa vie et son œuvre*, Paris 1926.



Abb. 68 | Mayo (Antoine Malliarakis), Bühnenbild für den Ersten Akt von *Les Montparnos*, 1927, Théâtre Antoine, Paris

staltet.<sup>15</sup> Dargestellt ist „le vieux café des Montparnos“<sup>16</sup> und damit das Café vor seiner Renovierung: „Aux murs, aux colonnes, des tableaux cubistes et autres, sans cadres.“<sup>17</sup> Der Kubismus und seine Fortentwicklung in den Cafés bildet damit einen wichtigen Hintergrund für *Les Montparnos*. Insbesondere das Gemälde, das den Eingang zum Café überfängt, greift das Motiv und den Stil von Picassos Titelbild zu *Les Montparnos* auf. Bei dieser Darstellung einer Cafésausstellung handelt es sich um eine Imagination, die in einer ähnlichen Form nie stattgefunden hat. Zu Lebzeiten Modiglianis gab es noch keine Cafésausstellungen in Montparnasse. Auch waren kubistische Werke nicht in diesem Ausmaß in Cafés präsent. Picasso stellte dort nie aus.

Georges-Michel nimmt mit seinem Roman direkten Bezug auf Picassos Karriere und setzte damit das Erbe des Kubismus in ein Verhältnis zur kosmopolitischen Kunstszene. Im

15 Bei der ersten Version des Stücks spielte der erste Akt im Café. Vgl. o. A., Répétitions, in: *Le cri de Paris*, 29.05.1927. In der überarbeiteten Fassung spielte erst der zweite Akt im Café. Vgl. Georges-Michel 1932, S.45. Mayo wurde als Sohn eines griechischen Ingenieurs und einer Französin in Port Said in Ägypten geboren und studierte zwischen 1923 und 1927 an der *École des Beaux-Arts* in Paris, hielt sich aber auch in den Künstler\*innenkreisen in Montparnasse auf. In den 1930er-Jahren kehrte er nach Ägypten zurück und stellte dort mit der Surrealistengruppe *Art et liberté* aus. Vgl. Ausst.-Kat. *Art et liberté. Umbruch, Krieg und Surrealismus in Ägypten (1938–1948)*, hrsg. v. Sam Bardaouil u. Till Fellrath (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 15.07.–15.10.2017), Düsseldorf 2016, S.216.

16 Georges-Michel 1932, S.45.

17 Ebd.

Roman wird die Rom-Reise Modrulleaus geschildert, bei der dieser Picasso trifft, der mit Sergei Djagilew am Bühnenbild des Stücks *Parade* der *Ballets russes* arbeitet.<sup>18</sup> Angeregt durch den Kontakt mit Picasso wird Modrulleau hier deutlich, dass der Kubismus überwunden werden müsse, um eine neue, freie Kunst zu ermöglichen. Wie die großen „primitiven“ Meister Giotto, Massaccio oder Signorelli die Ankunft Raffaels vorbereitet hätten, bereite nun der Kubismus Neuem den Weg.<sup>19</sup> *Les Montparnos* bezieht sich hiermit auf Picassos Mitarbeit an *Parade*, das am 18. Mai 1917 in Paris uraufgeführt wurde. Vorausgegangen war Picassos Mitarbeit an Djagilews Ballett *Pulcinella*, das sich auf die *commedia dell'arte* bezieht und dessen Konzept auf seine Reise nach Neapel zurückgeht.<sup>20</sup> Laut Silver sei Picasso in Neapel auch zu seinem Eröffnungsvorhang für *Parade* inspiriert worden.<sup>21</sup> Georges-Michel hatte Picassos Arbeit zu dieser Zeit selbst mitverfolgt. Ab 1913 arbeitete der Autor für Djagilews *Ballets russes*.<sup>22</sup> Er war selbst ein ausgebildeter Maler und hielt die Uraufführung sowie Picassos Bühnenbild künstlerisch fest.<sup>23</sup>

Den Titel der Erstausgabe von *Les Montparnos* ziert Picassos Gouachemalerei *Pierrot et Arlequin*. Picasso hatte dieses Werk im Jahr 1920 während seines Sommeraufenthalts in Juan-le-Pins angefertigt und damit kurz nach der Uraufführung von *Pulcinella*.<sup>24</sup> Die Figuren der *commedia dell'arte* beschäftigten ihn hier noch weiter. Georges-Michel stellte so seinem Buch über die „bohème cosmopolite“ ein Werk aus dem Kontext von *Pulcinella* und *Parade* voran, den Silver als Ausgangspunkt einer „retour à l'ordre“ bei Picasso wertet. Picasso habe, so Silver, insbesondere in seinem Eröffnungsvorhang zu *Parade* durch den Rückgriff auf Figuren der *commedia dell'arte* der kulturellen Konsolidierung einer *latinité* Vorschub geleistet, die im Kontext der Kriegsbündnis von Italien und Frankreich gestanden habe. Der Künstler habe damit dem Druck rechtskonservativer, nationalistischer Politik nachgegeben.<sup>25</sup> Dem

18 Das Libretto für *Parade* schrieb Cocteau. Léonide Massine schuf die Choreografie zur Musik Eric Saties.

19 Georges-Michel 1924, S. 35.

20 Der Choreograf Massine und Picasso reisten im Jahr 1917 gemeinsam nach Neapel, wo sie Straßenaufführungen von Schausteller\*innen sahen. Massine entwarf die Choreografie und konzipierte das Libretto mit Djagilew. Sie stützten sich hierbei auf alte neapolitanische Texte, die sie im Jahr 1917 in Archiven in Rom gefunden hatten. Stravinsky arrangierte die Musik und ließ sich dabei von vom italienischen Komponisten Giovanni Battista Pergolesi inspirieren. Vgl. Chipp, Herschel u. Alan Wofsy, *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. A Comprehensive Illustrated Catalogue, 1885–1973. Neoclassicism. I, 1920–1921* (= Bd. 9), San Francisco 1995, S. ix. Die Figuren der *commedia dell'arte* begleiteten Picasso in der Zeit seiner Arbeit am Bühnenbild zu *Pulcinella* besonders, doch treten sie auch bei seiner Mitarbeit an *Parade* auf, im Zuge derer Picasso und Georges-Michel auch Kontakt hatten.

21 Silver 1989, S. 119–120.

22 Diese Zusammenarbeit reichte bis ins Jahr 1929, als sich die *Ballets russes* nach Djagilews Tod auflösten. Georges-Michel verfasste zusammen mit Waldemar George einen Katalogtext zur Gedenkausstellung für Djagilew, die der Künstler Larionow im Jahr 1930 in der *Galerie Billiet* organisierte: Ausst.-Kat. *Les Ballets Russes de Serge Diaghilew. Décors et costumes*, hrsg. v. Pierre Vorms (Ausst.-Kat. Galerie Billiet, 1930), Paris 1930.

23 Michel Georges-Michel, *Die Uraufführung von La Parade*, 1917, Öl auf Karton, 45,8 × 35,7 cm, Fine Arts Museum of San Francisco.

24 *Pulcinella* wurde am 15. Mai 1920 in Paris uraufgeführt.

25 Silver 1989, S. 115–126.

setzt der Kunsthistoriker Ihor Yunik eine alternative Lesart von Picassos Arbeit an *Parade* als kosmopolitischem Werk entgegen, das verschiedene kulturelle Einflüsse miteinander verschmelze und stabile nationale Identitäten parodierte: „Parade eviscerated nationalist fantasies of classicism by bringing them into contact with the hybridizing strategies of the cosmopolitan avant-garde.“<sup>26</sup> Dass die Verbindung von Kubismus und kosmopolitischer Bohème in *Les Montparnos* nicht nur ein Handlungsmotor des Romans war, sondern auch der Einschätzung Georges-Michels des real existierenden Künstler\*innenmilieus in Montparnasse entsprach, zeigt sein Artikel für *Paris-Soir* „Pourquoi j’ai écrit *Les Montparnos*“:

„Le mouvement cubiste, *constructif*, était si normal, si logique, après la peinture amorphe, invertébrée de l’impressionnisme, qu’il se produisait *spontanément*, simultanément, sur tous les points du globe. Mais c’est à Paris qu’il prit naissance, dans ce quartier Montparnasse [...]. Et c’est à Montparnasse que, de tous les points du globe, accoururent non seulement les peintres et sculpteurs, mais les poètes, les philosophes, les sociologues qui avaient des idées nouvelles à exprimer.“<sup>27</sup>

Der Autor betrachtet den Kubismus selbst als Phänomen, dessen Entstehung an das kosmopolitische Milieu in Montparnasse gekoppelt sei (und verkennt dabei die Vorgeschichte des Kubismus in Montmartre). Ebenso wie die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* und die Zeitschrift *Montparnasse* stilisiert er somit den Kubismus, aber auch seine Überwindung, zu wichtigen Etappen der Internationalisierung der Kunst, die ausschließlich in Montparnasse möglich gewesen seien.

Immer wieder wird in *Les Montparnos* die Kunstszene in Montparnasse als kosmopolitische Bohème, ein lokales Milieu mit globaler Wirkung geschildert. Montparnasse sei durch seine Heterogenität ein Abbild der Welt im Kleinen und in dieser Form einzigartig: Verschiedene historische Figuren, die als exzentrische Typen dargestellt werden, koexistieren hier. Sie werden im Roman durch Kleidung oder spezifisches Verhalten auf exotische oder ethnische Stereotype reduziert und sollen so das Bild von Montparnasse als Mikrokosmos unterstreichen. Geschildert werden der Hindu Kharis, der auch „Fakir“ genannt wird, der als 600-fach reinkarniertes Wesen sein Dasein in einer Ecke des Cafés fristet und sich ausschließlich von Molke ernährt; der Champagner trinkende Schriftsteller Blaise Cendrars trägt eine „chéchia“, eine traditionelle tunesische Herrenmütze; der russische Maler Samuel Granowsky taucht mehrfach im Roman in seinem Cowboy-Outfit auf, für das er bekannt war, ebenso seine Gefährtin, Aïcha Goblet, ein aus Martinique stammendes und in Montparnasse beliebtes Modell, das u. a. von Kisling portraitiert wurde und im Roman immer wieder nur „la négresse“ genannt wird.<sup>28</sup> Goblet war zu einer Symbolfigur von Montparnasse geworden und findet

26 Junyk, Ihor, *Foreign Modernism. Cosmopolitanism, Identity, and Style in Paris*, Toronto 2013, S.64. Der Autor macht sein Argument vor allem am Kontrast des Vorhangs von Picasso mit dem Bühnenbild und der Handlung des Ballets fest: „The ballet then, appears to contradict the promise of the drop curtain on every level. Instead of a timeless latinité, it focuses on resolutely contemporary popular culture. It concentrates on foreign street performers instead of Latin archetypes. And instead of transparent classical representation it favours the music and movement of the dance hall and cubist costumes and sets.“ ebd., S.67.

27 Georges-Michel, Michel, Pourquoi j’ai écrit „Les Montparnos“, in: *Paris-Soir*, 03.06.1927.

28 Über Aïcha Goblets Leben ist nur wenig bekannt. Im Alter von sechs Jahren bereiste sie Europa als Mitglied eines Wanderzirkusses. Im Jahr 1914 kam sie nach Montparnasse, lebt in der Cité Falguière und

sich in fast jeder Beschreibung und auf fast jeder Darstellung der Kunstszene des Viertels wieder.<sup>29</sup> Das kosmopolitische Milieu zieht im Roman immer noch mehr Künstler\*innen aus aller Welt an. Das Viertel sei der Ausgangspunkt einer Revolution der Künste und übe deshalb eine einzigartige Anziehungskraft auf Künstler\*innen und Intellektuelle aus allen Kontinenten aus. Alle seien deshalb mit dem Virus von Montparnasse („vérole-Montparnasse“<sup>30</sup>) infiziert,

„[...] une invincible nostalgie de ce lieu qui est, en ce moment, l'endroit le plus intéressant de la Terre. Comment, vous, chroniqueur, ne seriez-vous pas séduit par les milliers de romans de ces milliers d'êtres, tous des intellectuels, qui sont accourus là, de tous les points du globe, de Sibérie ou des Incas, de Suède et du Cap, tous avec des idées à eux ou de leurs pays, en politique ou en art, et qui les font fermenter dans ce que vous appelez une buée, buée d'où sont sortis, comme des étoiles d'une cuve féconde, Picasso en peinture, Trotzky aujourd'hui tzar intellectuel de soixante millions d'hommes ... Il en est d'autres, qui meurent à demi autour d'un café crème, et qui, demain, seront Michel-Ange [...]“<sup>31</sup>

Georges-Michel thematisiert hier die kulturelle Begegnung in Montparnasse mittels der Metapher der Fermentation: Viele verschiedene Bestandteile (Personen unterschiedlicher Länder mit den ihm eigenen politischen und künstlerischen Vorstellungen) reagierten gemeinsam in einem gleichsam chemischen Umwandlungsprozess, der einzelnen Emporkömmlingen (den neuen Michelangelos) einen Nährboden bereitet. Beschrieben wird somit nicht die Schaffung einer gemeinsamen Weltkunst, die durch viele Künstler\*innen geteilt würde, sondern die Entstehung einer neuen Kunst als Sonderphänomen, das von wenigen Individuen, die in diesem besonderen Umfeld entstehen können, getragen wird. Die Heterogenität und

stand Félix Vallotton, Henri Matisse, Van Dongen, Man Ray und Kisling Modell. Die Bezeichnung „la nègresse de Montparnasse“ für Goblet war in den 1920er-Jahren verbreitet. Vgl. Bardon, Isabel, *La princesse Aïcha*, in: Ausst.-Kat. *Le modèle noir. De Géricault à Matisse*, hrsg. v. Annie Dufour (Musée d'Orsay, Paris, 26. 03.–21. 07. 2019), Paris 2019, S. 292.

29 Fuss-Amoré und Des Ombiaux schreiben diesbezüglich (und sicher mit Übertreibung): „Les nouvelles générations de peintres, comme les anciennes, continuent à envoyer aux Salons leurs diverses interprétations d'Aïcha, la nègresse. [...] Les portraits d'Aïcha, de 1912 à 1914 sont innombrables, et quelle intéressante monographie à écrire sur ses variations plastiques!“ Fuss-Amoré, Des Ombiaux 01. 11. 1924, S. 701. Salmon schrieb über das Modell: „Aïcha, la nègresse de Roubaix, a bien plus d'importance que Lénine dans l'histoire naturelle, dans l'histoire tout court, dans la géographie, la géologie et la géodésie de Montparnasse.“ Salmon 1929, o. S.

30 Diese Anziehungskraft von Montparnasse lässt die Figuren im Roman, gleich einem Virus oder einer Droge, nicht mehr los und führt dazu, dass sie auf immer bleiben wollen. Montparnasse scheint, nachdem man einmal in seinen Genuss gekommen ist, alternativlos. Georges-Michel beschreibt eine Dänin von höchstem aristokratischem Stand, die im *La Rotonde* hängenblieb und sich weigerte, zu ihrem adligen Gatten zurückzukehren. Ein Verwandter, der sie den Fängen des Cafés entwinden sollte, strandet dort ebenfalls: „Et le beau-père, venu à Paris pour la chercher, avait été atteint, lui aussi, par la vérole-Montparnasse et entretenue par une ancienne chanteuse italienne. Et il y avait aussi, dans cet hôpital fantastique, un clown anglais, deux ou trois pasteurs, un groupe d'Espagnols et autant de femmes que l'on voulait ou qu'on ne voulait pas, de tous les pays du monde, de toutes les mentalités, mais heureuses ici parce qu'elles s'y étaient fait la plus bizarre et la plus fidèle des familles, et parce que, sorties de là, tout leur paraissait fade et sans but.“ Georges-Michel 1924, S. 172–173.

31 Ebd., S. 32–33.

damit die Markierung unterschiedlicher nationaler oder ethnischer Bestandteile dieses „Nährbodens“ ist hierfür eine Voraussetzung.

Immer wieder greift der Autor in seinen Äußerungen über seinen Roman und das Theaterstück auf den Milieu-Begriff zurück.<sup>32</sup> Mit diesem Begriff, der Anfang des 20. Jahrhunderts in der Kunstgeschichte, Sozialwissenschaft und Geografie etabliert war, verdeutlicht er, dass es sich bei den „Montparnos“ um ein abgrenzbares, soziales und geografisch zu verortendes Phänomen handelt.<sup>33</sup> Georges-Michels Verwendung des Begriffs unterscheidet sich darin grundlegend von Hussons Verständnis, der in Montparnasse die internationale Vernetzung der Kunstszene über ihre lokale Verankerung hinaus berücksichtigte und förderte. In „Pourquoi j’ai écrit, Les Montparnos“<sup>34</sup> gab Georges-Michel seine Motive für die Arbeit am Roman und am Theaterstück an, die über die Erschließung eines neuen Themas weit hinausgehen und den Anspruch des Autors, eine Milieu-Studie zu schaffen, verdeutlichen:

„En dix ans, Montparnasse devint un centre aussi divers que le fut Constantinople, centre du grand exode d’après-guerre: Russes, Polonais, Allemands, Mexicains, Américains, Nordiques, Japonais arrivaient chaque jour dans les deux ou trois cafés du boulevard, apportant avec leurs idées nouvelles le pittoresque de leurs costumes et même de leurs mœurs. Quelles sources pour le chroniqueur, le romancier. Je m’y précipitai. Je ne lâchais pas le quartier d’un jour durant des années. J’avais toujours pensé que le chroniqueur, le romancier, l’auteur dramatique devaient s’attacher à découvrir et à décrire des milieux nouveaux. A milieu nouveau, personnages nouveaux. A personnages nouveaux, intrigues nouvelles. Quel milieu, quels milieux ne trouvai-je là! ...“<sup>35</sup>

Georges-Michel stilisiert das Viertel zu einem besonderen Ort, den er doppelt abgrenzt: Zum einen zieht er eine räumliche Grenze zwischen dem ‚normalen‘ Paris und einer anderen Stadt in der Stadt, nämlich Montparnasse, das als „centre du grand exode d’après-guerre“

32 Die Feststellung, es handle sich um ein „Milieu“, wurde auch von zahlreichen Zeitgenoss\*innen in ihren Kritiken zu *Les Montparnos* übernommen. Vgl. Sammlung von Presseartikeln zu *Les Montparnos* in der *Bibliothèque nationale de France, Arts du spectacle*.

33 Das Milieu ist ein Konzept, das im französischsprachigen Raum insbesondere seit dem späten 19. Jahrhundert in den Geschichtswissenschaften verwendet wurde. Ursprünglich war es, wie Leo Spitzer und Georges Canguilhem gezeigt haben, in der Mechanik und Botanik verankert, bis es schließlich im 19. Jahrhundert zu einem etablierten Begriff in der Geschichtswissenschaft, europaweit rezipiert und auf kulturelle Phänomene übertragen wurde. Vgl. Canguilhem, Georges, *La connaissance de la vie*, Paris 1952; Spitzer, Leo, Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, 3, 1, 1942, S. 1–42. Besonders Hippolyte Taine verwendete den Begriff im Rahmen seiner deterministischen Kunstphilosophie und postulierte den entscheidenden Einfluss dreier Faktoren, der *race*, des *moment* und des *milieu* auf ein Kunstwerk, vgl. Taine, Hippolyte-Adolphe, *Philosophie de l’art*, 13. Aufl., Paris 1909 [1865], S. xxix. Zwar wurde Taines Kunstphilosophie im ausgehenden 19. Jahrhundert zunehmend kritisch gelesen, doch blieb der Begriff ein fester Bestandteil des kunsthistorischen Beschreibungsvokabulars und findet sich in der Zwischenkriegszeit, vgl. Therrien, Lyne, *L’Histoire de l’art en France. Genèse d’une discipline universitaire* (= Format / Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Bd. 25), Paris 1998, S. 100–112; Focillon, Henri, *Vie des formes* (= Forme et style), Paris 1934, S. 21. Auch in den Sozialwissenschaften war zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Milieu ein feststehendes Konzept, auf das etwa Émile Durkheim zurückgriff, vgl. Durkheim, Émile, *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über d. Organisation höherer Gesellschaften*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1988 [1893/1902], S. 44–56, 245–260.

34 Georges-Michel 03.06.1927.

35 Ebd.

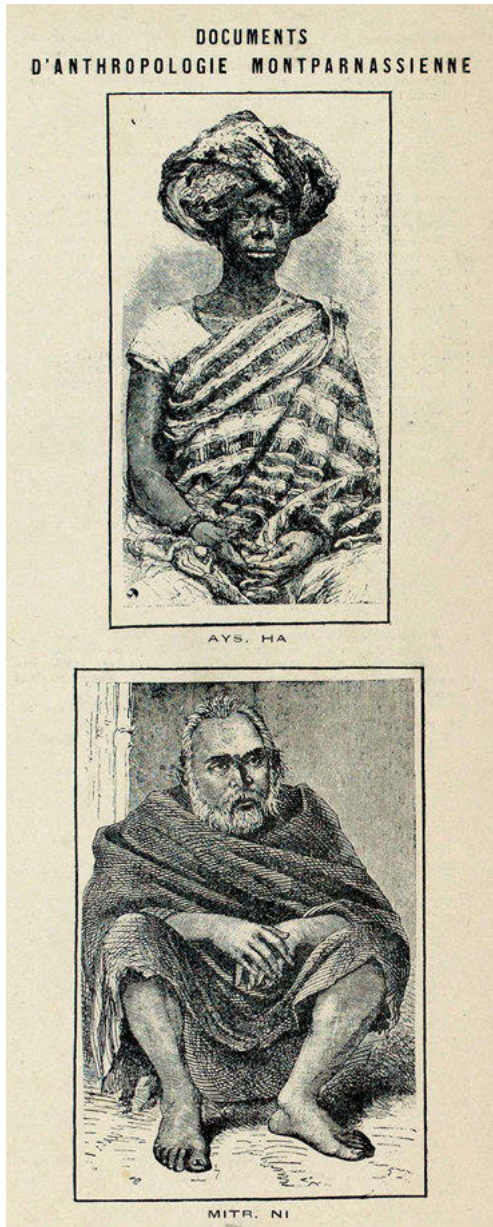


Abb. 69 | Anonymus, *Documents d'anthropologie montparnassienne*, aus der Zeitschrift *Le C. A. P.*, Nr. 1, 1924

ausgezeichnet wird. Zum anderen grenzt er Montparnasse auf einer sozialen Ebene als einen Ort der Diversität ab, an dem sich das Unbekannte zu einem besonderen Eindruck vermische. Damit präsentiert sich der Autor als Sozialwissenschaftler oder Feldforscher, der dieses Milieu entdeckt. Diese Haltung zu Montparnasse, die an dem Ort eine Begegnung mit dem Fremden vermutet, findet sich fast zeitgleich zur Publikation des Romans in Hivers Zeitschrift *Le C. A. P.* in die Nähe zur Anthropologie gerückt. Unter dem Titel *Documents d'anthropologie montparnassienne* ist eine Abbildung von Goblet, hier mit verballhorntem Namen „Ays.ha“, abgedruckt (Abb. 69). Zwar sind sich Hiver und Georges-Michel keineswegs über die Darstellung der Personen in Montparnasse einig. Jedoch eint sie die Haltung zu bestimmten Akteur\*innen in Montparnasse, die als Fremde und Andere vom Stadtgeschehen abgesondert wurden. Diese Grenzziehung ermöglichte die Darstellung von Montparnasse als Sonderphänomen. Georges-Michels Projekt kontrastiert mit dem der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* und der Zeitschrift *Montparnasse*, die eine in Montparnasse wachsende kosmopolitische Gemeinschaft über die Grenzen des Viertels ausweiten und ihr durch die Proklamierung von Zentralität mehr Gewicht verleihen wollten. Mit *Les Montparnos* hingegen will Georges-Michel keine utopische Vision formulieren, sondern er gibt vor, eine Zustandsbeschreibung aus der Perspektive eines von außen kommenden Beobachters zu schaffen.<sup>36</sup>

Auch wenn sich Georges-Michels Position von

36 Georges-Michel grenzte seinen Ansatz gegenüber Salmons Beschreibungen des Viertels ab: „Salmon voit Montparnasse du dedans, du point de vue de Montparnasse. Moi, je vois Montparnasse du dehors. J'en ai évidemment grossi les particularités que Salmon ne voit peut-être plus si particulières, et j'ai laissé de côté le normal, mon normal. Car Salmon fait sans doute de Montparnasse le plan normal par rapport à la vie extérieure.“ Georges-Michel, Michel, Michel Georges-Michel répond aux critiques, in: *Le journal littéraire*, 8, 1924, S. 20.

jener der Künstler\*innen und Kritiker\*innen der frühen Caféausstellungen unterschied, zeigt sich, wie sehr der Autor durch Diskussionen, die innerhalb der Caféausstellungen und der Zeitschrift *Montparnasse* geführt wurden, inspiriert worden war. Der Kubismus nimmt als Kunstbewegung eine Sonderrolle in *Les Montparnos* ein und wird als Vorläufer einer neuen universellen Kunst beschrieben, deren Entwicklung aber das Verdienst einzelner K nstler\*innen ist. Zudem dient das Café als Ausstellungsort zu Beginn des Romans und des Theaterstücks als Dreh- und Angelpunkt der Handlung und zur sozialen wie räumlichen Verortung der Protagonist\*innen in ein Milieu.

### **Zur Rezeption von *Les Montparnos*: die „Bataille des Montparnos“ und die xenophobe Ablehnung von Montparnasse**

Die Rezeption von *Les Montparnos* unmittelbar nach seinem Erscheinen zeigt, wie unbestritten der Ruf als K nstler\*innenviertel, den Montparnasse sich erworben hatte, innerhalb von Paris bereits war und wie sehr dieser an die Kreuzung Vavin gebunden war.<sup>37</sup> René-Jean schreibt in *Com dia* vom 1. Juni 1924: „Notre confr re Michel Georges-Michel, dans son roman, *Les Montparnos*, décrit avec une verve pittoresque et amus e quelques-uns des habitants de ce carrefour du monde qu’est le quartier du Montparnasse.“<sup>38</sup> Bei der Rezeption herrschte auch Konsens darüber, dass das Viertel K nstler\*innen aus allen Erdteilen anz ge und beherberge, nur stritten sich K nstler\*innen und Kunstkritiker\*innen um die Art und Weise seiner Darstellung. Dabei lassen sich zwei Arten von negativer Kritik unterscheiden: auf der einen Seite diejenige aus den inneren Kreisen von Montparnasse, angeführt durch seine Kunstkritiker, die die Deutungshoheit über das Viertel für sich reklamierten; auf der anderen Seite die Kritik von außerhalb, die die Darstellung der kosmopolitischen Bohème und des internationalisierten Kunstzentrums Montparnasse nutzte, um ihre skeptische bis ablehnende Haltung zum Ausdruck zu bringen. Die Debatte um *Les Montparnos* veranschaulicht deshalb auch die Xenophobie, mit der K nstler\*innen und Kunstkritiker\*innen aus Montparnasse innerhalb von Paris umzugehen hatten.

Der Kunstkritiker Georges Charenzol (1899–1995) führte die kunstkritischen Stimmen im *Paris-Journal* an und wurde durch André Salmon, Marcel Hiver, Florent Fels und Husson unterstützt.<sup>39</sup> Diese stimmten darin überein, dass Montparnasse verzerrt dargestellt würde und wie beispielsweise Hiver es formuliert: „C’est un Montparnasse de fantaisie que nous présente Michel; qui n’a jamais rien compris au vrai charme du vieux Montparnasse qui, avant et même pendant la guerre était une douce province et que sous la plume de Georges-Michel devient un véritable asile de fous.“<sup>40</sup> *Le journal littéraire*, für das Georges-Michel kunstkritisch aktiv war, veröffentlichte Texte mit ähnlicher Polemik. Die sich entfachende Kontroverse, in

37 Für einen Überblick vgl. die Pressesammlung zu *Les Montparnos*, BnF Rf 66.911.

38 René-Jean, Parmi les petites expositions, in: *Com dia*, 01.06. 1924.

39 Charenzol war Redaktionssekret r bei *Paris-Journal* und verfasste hier, ebenso wie in *Le journal littéraire*, mehrere Artikel gegen *Les Montparnos*, in denen er sich auf die Kritiken Hivers in *Le C. A. P.*, Florent Fels’ in *Les nouvelles littéraires* und ein Gespräch mit Salmon bezog: Charenzol, Georges, A propos des Montparnos, in: *Paris-Journal*, 06.06. 1924; Ders. 1924; Ders., Réponse à une réponse, in: *Paris-Journal*, 20.06. 1924.

40 Hiver, Marcel, Réflexions à propos de M. Michel Georges-Michel c’est-à-dire à propos de rien, in: *Le C. A. P.*, 2, 1924, S. 13–14, S. 13.



Abb. 70 | Georges Leroux, *La bohème cosmopolite – Une salle du Café de la Rotonde à Montparnasse*, Illustration zum Artikel „Le rendez-vous de la bohème moderne“, in: *L'Illustration*, Nr. 4229, März 1924

der sich Georges-Michel und Charensoł einen öffentlichen Schlagabtausch in beiden Publikationsorganen lieferten, wurde von ersterem die „Bataille des Montparnos“<sup>41</sup> getauft. Der Autor musste sich vor allem gegen den Vorwurf verteidigen, er kenne das von ihm geschilderte Milieu nicht ausreichend. Dieser Streit polarisierte auch die Kunstwelt. Während Picasso und Zárraga seine Sicht auf das Künstler\*innenmilieu in Montparnasse teilten, lehnten bspw. Ortiz de Zárate und Marie Vassilieff sie ab.<sup>42</sup>

Die kosmopolitische Bohème, die Georges-Michel geschildert hatte, inspirierte auch die

41 Georges-Michel, Michel, *La Bataille des Montparnos*, in: *Le journal littéraire*, 11, 1924, S. 4. Auch der Maler Kisling spielte hier eine entscheidende Rolle. Georges-Michel und er waren in einen Streit geraten über die Darstellung eines handgreiflichen Konflikts, den sie auf der Terrasse des *La Rotonde* ausgetragen hatten, und dieser erneut entfachte Disput musste letztlich durch Salmon und René Ranson geschlichtet werden. Georges-Michel witterte ein Kartell, das gegen ihn aufgestellt sei. Vgl. Georges-Michel, Michel, *Un cartel*, in: *Le journal littéraire*, 10, 1924, S. 5.

42 Vassilieff hielt *Les Montparnos* für „absolument faux“. Charensoł 1924. Diese Sichtweise wurde von Ortiz de Zárate geteilt, der es laut seiner Tochter für ein „slanderous and prurient book“ hielt, „anybody who was connected lightly with Modigliani or Montparnasse thought he could make him part of the legend.“ Laure Lourié in einem Brief vom 14. Februar 1963, Archives Paul Guillaume, Ordner zu „Chaim Soutine, Etudes critiques“. Picasso und Zárraga hingegen lobten das Buch und hielten es sogar für „l'histoire, plus vraie que l'Histoire“. Charensoł 06. 06. 1924. Zur Premiere des Stücks im *Théâtre Antoine*, die vom Publikum begeistert aufgenommen wurde, kamen viele ranghafte Figuren der Kunstwelt, die selbst in *Les Montparnos* dargestellt wurden: Foujita, Zborowski und Picasso. Vgl. Kemp, Robert, *Au Théâtre Antoine*, in: *Liberté*, 03. 06. 1927; Strowski, Fortunat, *Les Montparnos*, in: *Paris-Midi*, 03. 06. 1927.

Bildproduktion zum Thema in einer breit gelesenen Zeitschrift, *L'illustration*.<sup>43</sup> Dieses Publikationsorgan gibt eine Außenperspektive auf das Viertel Montparnasse wieder, die sein internationales Publikum tendenziell als Sinnbild von Dekadenz oder als Bedrohung wertet. Hier publizierte Georges Leroux etwa zeitgleich mit dem Erscheinen des Romans die Karikatur *La bohème cosmopolite. – Une salle du Café de la Rotonde à Montparnasse* (Abb. 70), die vom Text „Le Rendez-vous de la bohème moderne“<sup>44</sup> begleitet wurde: „Cosmopolis n'est rien auprès de ce bizarre mélange; seule la tour de Babel pourrait en donner une idée.“<sup>45</sup> Alle würden sich nach Belieben und Gewohnheit kleiden, alle Sprachen der Welt gesprochen werden. Man erkennt im Bild den Turban tragenden Fakir, der im Roman Kharis genannt wird. Weitere bekannte Figuren sind der an seiner Nickelbrille erkennbare Foujita und seine Partnerin Lucie Badoud (1903–1964, gen. Youki, am Tisch im Hintergrund sitzend), Goblet (rechts der Säule) und rechts hinter ihr Granowsky (als Cowboy gekleidet). An den Wänden sind kubistische Gemälde angedeutet und die Gäste des Cafés lesen die regelmäßig über das Kunstgeschehen des Viertels berichtende Zeitung *L'intransigeant*, sowie die Zeitschriften *Montparnasse* und *Le Crapouillot*. Leroux begegnete dieser neuen Bohème mit Skepsis. Die von Georges-Michel im Roman wiederholte Vision, dass aus diesem Milieu womöglich ein Erneuerer der Kunst entspringen würde, kehrt er in eine rhetorische Frage, die hieran zweifeln lässt: „Au milieu de tant de ratés, dans toute cette humanité condamnée à ne rien produire qui demeure, se trouve peut-être l'homme qui, ayant jeté sa gourme et terminé sa crise, renouvellera demain les formules de la littérature ou de l'art?“<sup>46</sup> Zu einer noch negativeren Einschätzung gelangte Sem (Pseudonym von Georges Goursat), der im Jahr 1929 in derselben Zeitschrift seinen Text „Bars et cabarets de Paris“ verfasste und mit Illustrationen versah.<sup>47</sup> Die Karikatur *Les „Montparnos“* zeigt einen Tisch in einem nicht näher spezifizierten Café in Montparnasse und man findet hier ebenfalls die bei Georges-Michel beschriebenen Personen (wie Goblet, Foujita und Pascin) wieder (Abb. 71).<sup>48</sup> Der Titel bezieht sich distanziert auf die Benennung der Künstler\*innen in Montparnasse als „Montparnos“. Léa Saint-Raymond zeigt, dass Sem, der gegenüber der jüngeren Künstler\*innengeneration in Montparnasse zunehmend marginalisiert war, ausgeprägte Ressentiments gegen diese hegte.<sup>49</sup> Sem moniert den Wandel der Cafészene in

43 *L'illustration* erschien wöchentlich und war mit seiner Gründung im Jahr 1843 die erste illustrierte Zeitschrift, die mit einer Auflagenhöhe von 200.000 im Jahr 1929 eine breite Leser\*innenschaft erreichte. Vgl. Saint-Raymond, Léa, *Bas les masques! Pour une relecture socio-économique du Montparnasse des années 1920*, in: *Artl@s*, 4, 2, 2015, S. 39–53, S. 41.

44 Leroux, Georges, *Le rendez-vous de la bohème cosmopolite*, in: *L'illustration*, 4229, 1924, S. 265. *Les Montparnos* erschien im Mai 1924.

45 Ebd.

46 Leroux 1924.

47 Sem, *Bars et cabarets de Paris*, in: *L'illustration*, 4527, 1929, o.S.

48 Saint-Raymond hat die Bildfiguren identifiziert. Im Vordergrund (v.l.n.r.): unbekannt, eine weibliche Person, die die Züge von Foujitas Freundinnen und Modellen Youki (Lucie Badoud) und Jacqueline Selz vereint, die Bildhauerin Chana Orloff, Foujita, der salvadorianische Illustrator Toño Salazar und Salmon. Hinter dem Tisch (v.l.n.r.): der Musiker Félix Bardinet, Goblet und Pascin. Saint-Raymond 2015, S. 42–44.

49 Ebd. Die Autorin geht in ihrer Studie nicht auf die Entlehnung der Bezeichnung „Montparnos“ von Georges-Michel ein.



Abb. 71 | Sem (Georges Goursat), *Les „Montparnos“*, Illustration zum Artikel „Bars et cabarets de Paris“, in: *L'illustration*, Nr. 4527, Weihnachtsausgabe 1929

Montparnasse und wendet die Kritik an dieser Transformation gegen die neue Bohème, die nun versnobt und bereits selbst historisch sei:

„Terrasses désormais historiques de ces cafés-musées, de ces cafés-chapelles aux murs couverts d'une croûte de tableaux barbares et naïfs, accrochés comme des ex-voto, terrasses débordantes de ces brasseries géantes, cathédrales de l'art nouveau et du cocktail [...]. C'est bien la foire mondiale de la jeune peinture. [...] Sur dix rangs de chaises et de tables pressées, une étrange bohème exotique, de tout poil et de toute couleur, boit, s'exalte, discute d'art, avec des mimiques de sauvages, dans tous les dialectes du globe. C'est une mêlée de croyants et de roublards, de snobs, Montparnos à la flan [...]“<sup>50</sup>

Innerhalb des konservativ-nationalistischen Lagers wurde die Bohème noch stärker als Bedrohung stilisiert. In der nationalistischen und monarchistischen Zeitung *Action française* lehnte Lucien Dubech die „anarchie vivante“ des Künstler\*innenviertels prinzipiell ab, die er im Theaterstück von Georges-Michel auf die Bühne gebracht sah: „Tous les nationalismes,

50 Sem 1929.

hormis le français, s’y donnent rendez-vous et y tiennent leurs assises. Ils s’organisent pour la lutte sous le couvert du vocabulaire pacifiste et de l’idéologie internationale.<sup>51</sup> Mit diesen Worten ähnelt seine Kritik jener xenophoben, rassistischen und antisemitischen Kampagne, die der Kunstkritiker Camille Mauclair im Jahr 1928 in *Le Figaro* und *L’Ami du Peuple* begann und die wenig später in einer zweibändigen Schmähchrift unter dem Titel *La farce de l’art vivant* publizierte.<sup>52</sup> Hier verfasste Mauclair das Kapitel „Montparno“, in dem er die Bewohner\*innen des Viertels der Spionage und Sabotage bezichtigt:

„L’esprit, si l’on peut dire, qui animait cette foule d’immigrés, était celui d’un internationalisme présageant le bolchevisme avant la lettre. [...] Dès ce moment [gemeint ist die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg] ces cafés, dont le plus somptueux, véritable usine à cocktails, a été édifié avec des millions exclusivement allemands, ces cafés, dis-je, étaient des rendez-vous d’espions et de charbardeurs. Lénine et Trotzky y fraternisaient avec les cubistes, avant de tenter leur grand coup. La foule de Montparno réunit dans le culte de l’alcool, de la coco et de l’art vivant des Allemands, Polaqes, Petits-Russiens, Yankees, Japonais; il y a même des nègres et des Peaux-Rouges, et tout cela constitue l’Ecole de Paris. Parmi les blancs, la proportion des sémites est d’environ 80 %, et celle des ratés est à peu près équivalente. [...] Montparno est un endroit où le mufler peut s’offrir le plaisir de contempler l’artiste en pleine dégradation. [...] Il y a enfin les boniments internationalistes, léninistes et cachinesques, qui achèvent l’œuvre. Un sabotage en vaut un autre [...].“<sup>53</sup>

Bei Mauclair wird „Montparno“ zu einer Verballhornung der Ortsbezeichnung, die sicher nicht ohne Absicht den „Parnasse“, den Musenberg, eliminiert. Der Autor baute durch Verschwörungstheorien und antisemitische Hetze ein Feindbild auf, das sich auf ein Milieu bezog, das in dieser Form um 1928 schon längst nicht mehr existierte. Die Cafés in Montparnasse hatten bereits einen erheblichen Wandel durchlaufen und waren längst nicht mehr der zentrale Treffpunkt der Bohème. Mauclair war weniger daran gelegen, eine Studie des Viertels vorzulegen, als seine Idee einer puren, d. h. „rassisch“ reinen, französischen Kunst zu verbreiten.

Anhand dieser Referenzen auf die „Montparnos“ bei Leroux, Sem, aber auch schließlich Mauclair wird deutlich, dass Georges-Michels stereotypisierte Beschreibung des Pariser Künstler\*innenviertels als chaotisches Mit- und Durcheinander von Nationen und Ethnien eine Vorlage bildete und ein Image produzierte, das von der Kritik bereitwillig aufgegriffen wurde, um die internationale *art vivant* zu diskreditieren.

51 Dubech, Lucien, *Les Montparnos*, de M. Michel Georges-Michel, in: *L’Action française*, 05.06.1927.

52 Mauclair, Camille, *La farce de l’art vivant I. Une campagne picturale. 1928–1929* (= *La vie d’aujourd’hui*, Bd. 4), Paris 1929; Ders., *La farce de l’art vivant. Les métèques contre l’art français* (= *La vie d’aujourd’hui*, Bd. 15), 7. Aufl., Paris 1930. Vgl. Gallicchio 2023, S. 61–106.

53 Mauclair 1930, S. 41–44.

## „Montparnasse“ von Gustave Fuss-Amoré und Maurice Des Ombiaux (1924/1925): Der Café-Tisch als Kreuzungspunkt

Nur wenige Monate nach dem Erscheinen von Georges-Michels *Les Montparnos* publizierten Gustave Fuss-Amoré<sup>54</sup> und Maurice Des Ombiaux<sup>55</sup> den fast 80-seitigen Artikel „Montparnasse“ im *Mercure de France*, der in zwei Teilen am 1. und 15. November 1924 erschien und die erste umfassende Zeitgeschichte der Kunstszene in Montparnasse darstellt.<sup>56</sup> Ein Jahr später erschienen die beiden leicht erweiterten Texte als Monografie.<sup>57</sup> Bei den Autoren handelt es sich um zwei belgische Journalisten, die anders als Georges-Michel eine Innenperspektive auf das Viertel wiedergaben. Besonders Fuss-Amoré, dessen Frau Elisabeth Fuss-Amoré regelmäßig in den Cafésausstellungen der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* vertreten war und die Ausstellungen von *Les amis de Montparnasse* mitorganisierte, war aufs Engste mit dem Geschehen der frühen Cafésausstellungen vertraut und knüpfte auch an deren Entwürfe von Montparnasse als Geburtsort einer internationalen Kunst an. Die Autoren wandten sich, zwar nur implizit, aber deutlich, gegen das stereotypisierende Bild, das Georges-Michel vom kosmopolitischen Milieu entworfen hatte: „Montparnasse, c'est la grande université du monde. [...] Il ne faudrait pas croire que l'on ne voit à Montparnasse que des phénomènes, des excentriques et des snobs, mais les innombrables facettes de l'âme contemporaine [...]“<sup>58</sup> Die Artikelserie widmet sich anschließend ausführlich der jüngeren Geschichte des Viertels, ausgehend von der Vorkriegszeit, der Konkurrenz zu Montmartre, der Entwicklung seiner Cafés, Akademien und dem Leben Modiglianis. Die Autoren favorisieren im Sinn der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* und der Zeitschrift *Montparnasse* keine bestimmte künstlerische Tendenz, sondern lassen ihre kurze Geschichte des Künstler\*innenviertels mit den Ausstellungen im *Café du Parnasse* enden, deren ausführlichste Chronik sie liefern. An den Beginn ihres Textes stellen sie das Bild von Paris als Weltzentrum und leiten ihn mit folgenden Worten ein:

„Montparnasse est le centre du monde! Dans les quelque douze cents mètres de boulevard qui séparent la gare du Montparnasse du carrefour Observatoire, Port-Royal, Saint-Michel, on rencontre des représentants de tous les pays où les arts cherchent à exprimer les formes nouvelles

54 Gustave Fuss-Amoré war ein belgischer Journalist und Verleger. Er wurde 1877 in Brüssel geboren und lebte in der Zwischenkriegszeit mit seiner Ehefrau, der Künstlerin Elisabeth Fuss-Amoré, in Montparnasse. Der Kunstkritiker Salmon erinnert Fuss-Amoré als „lettré qui écrivit peu et édita beaucoup.“ Salmon, André, *Souvenirs sans fin (1903–1940)*, Paris 2004, S. 232. Fuss-Amoré war Herausgeber von *La feuille littéraire* und arbeitete für den *Mercure de France*. Er war mit dem Schriftsteller Gustave Kahn befreundet und verkehrte im *Petit Napolitain*. Vgl. ebd., S. 232, 327. Er starb im Jahr 1944 in Courbevoie.

55 Maurice Des Ombiaux war ein belgischer Schriftsteller und Journalist. Er wurde im Jahr 1868 im belgischen Beauraing geboren. Vor dem Ersten Weltkrieg zog er nach Paris und heiratete die Künstlerin Elisabeth Wesmael. Des Ombiaux arbeitete als Herausgeber der *Revue belge* und verfasste mehrere Bücher über wallonische Politik, Kunst und Kultur, darunter: *Essai sur l'art wallon ou gallo-belge* (1912) und *La politique belge depuis l'armistice* (1921). Des Ombiaux starb im Jahr 1943.

56 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 01. 11. 1924; Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924.

57 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 1925.

58 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 01. 11. 1924, S. 680.

de la vie. Toutes les races s’y coudoient sans heurt, toutes les langues y font entendre leurs consonances spéciales, et jusqu’aux idiomes et jargons les moins pratiqués y retentissent, sans provoquer l’étonnement de l’esprit local.“<sup>59</sup>

Hier liegt ein vorgestelltes Verhältnis von Montparnasse zu Welt vor, das schon im Kontext der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* und der Zeitschrift *Montparnasse* thematisiert worden ist: Künstler\*innen der ganzen Welt kommen in Montparnasse zusammen, um an einer neuen Kunst zu arbeiten; dies ist ein kollektives und globales Unterfangen, denn die neue Kunst findet auch außerhalb von Paris ihre Ausdrucksformen und wird dort bereits erarbeitet. Die Ansicht, Montparnasse sei „le creuset où s’élabore l’art mondial de demain“<sup>60</sup> teilten auch die Autoren. Anders als in Georges-Michels *Les Montparnos* betonten sie nicht die Unterschiede der Menschen in Montparnasse, sondern sie suchen ihren größten gemeinsamen Teiler („plus grand commun diviseur“<sup>61</sup>). Neu in dieser Form der Vorstellung von Montparnasse als Kreuzungspunkt ist, dass die Metapher auf eine sehr kleine räumliche Skala, nämlich den Café-Tisch, reduziert wird:

„A une table de café du Montparnasse, ce n’est pas seulement l’esprit européen qui se cherche – celui-là est depuis longtemps dépassé, car il retarde de dix ans – c’est une sorte de plus grand commun diviseur entre les différentes parties du monde, les multiples sensibilités dont les réactions produisent les phénomènes qui régissent l’humanité contemporaine d’un continent à l’autre.“<sup>62</sup>

Anders als bei Georges-Michel liegt daher der Fokus auf Montparnasse nicht als Ausnahme und Enklave, sondern als Ort, der mit der ganzen Welt in Verbindung steht und einen Austausch vorbereitet, der die gegenwärtige Menschheit im Ganzen betrifft. Das Zentrum, das die Autoren beschreiben, ist damit – zumindest mit Hinblick auf eine potentiell zukünftig herstellbare Weltgemeinschaft – kein Ausnahmefall, sondern entsteht überall dort, wo ein solcher größter gemeinsamer Teiler („plus grand commun diviseur“) gefunden wird. Der Café-Tisch eröffnet damit bei Fuss-Amoré und Des Ombiaux einen Begegnungsraum, der eine Annäherung aller Seiten ermöglicht und damit einem pazifistischen Ziel dient:

„Tout ce que les cinq parties du Monde peuvent offrir de pittoresque, de curieux, d’inquiet, de sensible, vient à Montparnasse s’affronter à la civilisation française et s’y accorder. Les nationalismes s’y rencontrent avec une grande bonne volonté de conciliation.“<sup>63</sup>

Diese Imagination vom Café-Tisch als Begegnungsort findet sich an anderer Stelle visuell umgesetzt. Anfang der 1920er fertigte Marc Vaux<sup>64</sup>, ein Fotograf, der eng mit der Kunstszene

59 Ebd., S. 677.

60 Ebd., S. 684.

61 Ebd., S. 677.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 679.

64 Marc Vaux (1895–1971) war mit vielen Künstler\*innen der Zwischenkriegszeit in Montparnasse befreundet. Er fertigte zahlreiche Reproduktionen von Werken dieser Künstler\*innen an, die ein umfassendes Zeugnis der künstlerischen Aktivitäten der Zeit ablegen und heute in der *Bibliothèque Kandinsky* aufbewahrt werden. Nach dem Krieg setzte sich Vaux im „Foyer des artistes de Montparnasse“, das im Restaurant *Seurcouf* seinen Sitz hatte und gleichzeitig Kantine und Ausstellungsort war, für das Fortleben des Erbes des



Abb. 72 | Marc Vaux, *Les cinq parties du monde autour d'un guéridon*, ca. 1924, Fotografie auf Glasplatte

in Montparnasse verbunden war und zu einem ihrer zentralen Dokumentatoren wurde, eine Fotografie mit dem Titel *Les cinq parties du monde autour d'un guéridon* (Abb. 72) an.<sup>65</sup> Zu sehen ist ein Café-Tisch, um den sich fünf Personen, laut dem Titel je eine als Repräsentant\*in eines Erdteils, versammelt sind. Sie unterhalten sich, trinken gemeinsam. Drei der Figuren im Vordergrund sind identifizierbar. Bei der dritten Person von links handelt es sich um Frank Overton Colbert Redfeather, genannt „Peau-Rouge“<sup>66</sup>, dessen Werke in einer Ausstellung im *Café*

Künstler\*innenviertels ein. Er plante ein *Musée du Montparnasse* mit seiner Sammlung von Malereien, Skulpturen und Briefen, das im Jahr 1951 in der Nr. 20, Rue de l'Arrivée realisiert wurde und schon kurz darauf dem Bau des Bahnhofs Maine-Montparnasse weichen musste. Eine neue Niederlassung fand das Museum im Jahr 1998 in der Nr. 21, Avenue du Maine, dem einstigen Atelier Vassilieffs. Im Jahr 2013 musste die Institution aufgrund finanzieller Probleme schließen und der Ort wurde durch die Pernod-Ricard-Stiftung in die heutige *Villa Vassilieff* transformiert. Vgl. Fonds Marc Vaux, BK; Crespelle 1976, S. 93.

65 Es handelt sich dabei um eine von zwei Reproduktionen von Fotoplatten, die im Fonds Marc Vaux (BK MV 2551.1) erhalten und mit dem Titel „Deux portraits de groupe à la terrasse du café La Rotonde“ versehen sind. Vermerkt ist, dass die Fotografie publiziert wurde, es finden sich jedoch keine weiteren Angaben.

66 Man findet diese Bezeichnung auch bei Warnod 1925, S. 187.

du *Parnasse* zu sehen waren und den Fuss-Amoré und Des Ombiaux gleich auf der ersten Seite ihres Artikels nach der oben zitierten Passage beschreiben:

„Toutes les fantaisies s’y coudoient, toutes les curiosités s’y affrontent: l’authentique poète lapon; le chef Peau-Rouge, très haut emplumé et paré des dernières modes du Far-West, s’y prétend le descendant en ligne directe du frère du grand Colbert [...]“<sup>67</sup>

Colbert war Sohn eines Häuptlings der Chikasaw in Nordamerika, hatte Kunst in New York studiert und war dort Teil der Inje-Inje-Bewegung, die Elemente des Dadaismus mit primitivistischen Anleihen an Kultfiguren der Hopi-Indianer verband. Zwischen 1923 und 1926 hielt er sich in Paris auf, was eine ungefähre Datierung der Fotografie Vaux’ zwischen diesen Daten ermöglicht und sie in die zeitliche Nähe zu Fuss-Amorés und Des Ombiaux’ Artikel rückt.<sup>68</sup> Auch André Salmon erinnert sich an Colbert als einen Stammgast auf dem „plage cosmopolite“<sup>69</sup> des *Dôme*. Rechts von Colbert sitzt der japanische Maler Sei Konayagui, der im Jahr 1920 nach Paris kam.<sup>70</sup> Neben ihm ist rechts außen die bereits mehrfach genannte Goblet, der Fuss-Amoré und Des Ombiaux in „Montparnasse“ ebenfalls Aufmerksamkeit widmeten.

Das Zusammenkommen der fünf Personen am Café-Tisch wirkt nicht alltäglich. Die Gesten und Ereignisse sind nicht zufällig, sondern vielmehr eine inszenierte Allegorie auf die Kunstwelt in Montparnasse: Die beiden Cafébesucher auf der Mittelachse heben gemeinsam das Glas, unterstützt durch die Geste einer weiteren Figur, die sich über sie beugt. Auf dem Stuhl rechts im Vordergrund ruht ein Saxophon, das Instrument, das mit dem *Bal nègre* und der Verbreitung der Jazz-Musik in Montparnasse assoziiert war. Links hinter der Personengruppe zu Tisch wird ein Gemälde vorbeigetragen, das die Präsenz von Kunst anzeigt, die in den Cafés ausgestellt und verkauft wurde. Ebenso wie bei Fuss-Amoré und Des Ombiaux ist bei Vaux der Café-Tisch ein zentraler Ort, der die Aufmerksamkeit der Umstehenden auf sich zieht. Nicht nur die Kreuzung Vavin wird hier zum Sinnbild einer Zusammenkunft der Welt, sondern der Kreuzungspunkt des Café-Tisches wird zum Symbol der Art und Weise der Begegnung an dieser Kreuzung. Er gilt zugleich als Brennpunkt und Mikrokosmos eines Weltgeschehens.

67 Fuss-Amoré, Des Ombiaux 01. 11. 1924, S. 677.

68 Frank Overton Colbert Redfeather (1885–1953) verbrachte seine Kindheit in Oklahoma und zog während des Ersten Weltkriegs nach Greenwich Village, wo er an der *New York School of Fine and Applied Arts* studierte. 1921 schloss er sich der von Holger Cahill gegründeten Inje-Inje-Gruppe an und stellte in der *Montross Gallery* aus. Es folgten weitere Ausstellungen in New York, darunter im *Whitney Studio Club*. 1923 kam er nach Paris, um dort an der *École des Beaux-Arts* zu studieren. Er stellte im *Salon d’automne* und im *Salon des indépendants* aus und kehrte im Jahr 1926 in die USA zurück. Das *Hôtel Druot* hat anlässlich einer Auktion seiner Werke im Jahr 2018 Colberts Vita aufgearbeitet. Vgl. o. A., *L’Œuvre de Frank Overton Colbert, un moment de l’histoire de l’art américain*, in: Aukt.-Kat. *Hôtel Druot*, 18. 05. 2018, S. 74–77.

69 Salmon 2003 [1950], S. 137. Salmon erinnert sich, dass Colbert dort Zeichnungen auf gelblichem Papier anfertigte, das Metzger üblicherweise als Verpackungsmaterial nutzten.

70 Sei Koyanagui (1896–1948) war in Sapporo (Japan) geboren, studierte in Tokyo und kam im Jahr 1920 nach Paris, wo er im *Salon des indépendants* und im *Salon d’automne* ausstellte.

## André Warnods *Les berceaux de la jeune peinture* (1925): Die „École de Paris“ als ambivalentes Konzept zwischen Grenzüberwindung und nationalem Denken

Vor dem Hintergrund der oben untersuchten Publikationen über Montparnasse werden die Ambivalenzen des Labels „École de Paris“ deutlicher, das der Kunstkritiker André Warnod<sup>71</sup> mit *Les berceaux de la jeune peinture* popularisierte.<sup>72</sup> Es konkurrieren dort zwei verschiedene Arten einer kosmopolitischen Vorstellung: eine, die Montparnasse als Treffpunkt von Vertreter\*innen einer ortsungebundenen, internationalisierten Kultur versteht, und eine, die Montparnasse als Abbild der Welt im Kleinen sieht, als Mikrokosmos, in dem sich mehrere distinkte Nationen oder ‚Rassen‘ treffen. Innerhalb beider Vorstellungen können Künstler\*innen überall und nirgendwo verankert sein. Dieser Topos der Ortsungebundenheit erfährt jedoch durch den Begriff der „École de Paris“ eine paradoxe Rückbindung an einen Ort.

Warnod beschreibt in *Les berceaux de la jeune peinture* Montparnasse als einen „carrefour du monde“.<sup>73</sup> Das Bild einer Kreuzung der Welt ist bei ihm im oben genannten Sinn zweideutig und changiert zwischen dem Ideal der Grenzüberwindung und nationalem Denken. Meint es auf der einen Seite einen Begegnungsort der ganzen Welt, impliziert es auf der anderen Seite, dass dieser Ort das weltweit einzigartige Zentrum der Kunstwelt bildet und die Überlegenheit französischer Kunst demonstriert. In seiner Einleitung zum Buch, das auf einem Artikel in *Comoedia* basiert, betont Warnod insbesondere den letzteren Aspekt:

„L'École de Paris existe. Plus tard, les historiens d'art pourront, mieux que nous, en définir le caractère et étudier les éléments qui la composent; mais nous pouvons toujours affirmer son existence et sa force attractive qui fait venir chez nous les artistes du monde entier. [...] Il est d'ailleurs très difficile de préciser ce que les étrangers nous empruntent et ce que nous leur empruntons. Il est certain en tout cas que Paris est actuellement un foyer d'art extrêmement actif et que dans ce concert les Français, ceux d'hier et ceux d'aujourd'hui, ont la meilleure place. [...] Quels bénéfices moraux et même matériels tirerait la France de cette suprématie, si c'est officiellement qu'elle régnait sur l'art de tous les pays du monde!“<sup>74</sup>

Anders als Georges-Michel beschreibt Warnod damit Montparnasse nicht als ein besonderes soziales Milieu innerhalb der Stadt. Er weitet seine Erzählung auf ganz Paris als Entstehungs-

71 Warnod wurde im Jahr 1885 im französischen Girgomy geboren. Im Alter von 9 Jahren kam er nach Montmartre, wo er später mit den Künstler\*innenkabarets vertraut wurde. Er studierte Kunst an der *École des Beaux-Arts*, konnte sich jedoch nie als Maler etablieren. Ab 1909 arbeitete er als Kunstkritiker für die Tageszeitung *Comœdia*, wo er die Rubrik „Courrier des arts et des lettres“ führte. Er berichtete hier über die Salons, Künstlerbankette und Bälle in Montparnasse. Warnod verfasste mehrere Bücher über die Pariser Kunstszene sowie das Tag- und Nachtleben in Montmartre und Montparnasse, darunter *Vieux Montmartre* (1911), *Bals, cafés, cabarets* (1913), *La brocante* (1914) und *Visages de Paris* (1930). Ab 1919 schrieb er zudem für die Zeitschrift *Oui*, die später *L'Avenir* wurde, zudem für *Le Crapouillot* und ab 1934 für *Le Figaro*. Er starb im Jahr 1969 in Paris. Vgl. Krebs 2009, S. 422–424. In Ihren Memoiren berichtet zudem Warnods Tochter über ihren Vater: Warnod, Jeanine, *L'École de Paris. Dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Paris 2004.

72 Zum erstmaligen Erscheinen des Begriffs „École de Paris“ bei Roger Allard im Jahr 1923 vgl. S. 78–79.

73 Warnod 1925, S. 150.

74 Ebd., S. 7–9.

ort der *art indépendant* aus, die durch ihre internationale Strahl- und Anziehungskraft die weltweite Vormachtstellung französischer Kunst beweise. Die „École de Paris“ war, wie Fabre hervorhebt, an einen französischen Universalismus anschlussfähig, der den Pariser Kosmopolitismus, aber auch die internationale Strahlkraft Frankreichs und die Verbreitung seiner egalitären Grundwerte befürwortete.<sup>75</sup> Dieser Nationalismus sollte auf die Kulturpolitiker\*innen in Frankreich Eindruck machen, die Warnod zufolge das Potential der unabhängigen Kunst verkannten und die falsche Kunst, jene des *Salon des artistes français* und des *Prix de Rome*, zur nationalen Kunst erklärten.

Warnods „École de Paris“ steht im Kontext eines Kampfes um Anerkennung für die *art indépendant* in Frankreich. Er lässt seine Leser\*innen über den genauen Charakter und die Mitglieder der von ihm ausgerufenen Schule im Unklaren – weder benennt er konkret ihre Mitglieder, noch beschreibt er ihre stilistischen Charakteristika. Stattdessen stellt er die Cafés, die freien Akademien, verschiedene nationale Gruppierungen und einzelne Künstler\*innen in Montparnasse vor. Zu den prominenten Vertreter\*innen der „École de Paris“ rechnete Warnod auf den ersten Seiten Künstler\*innen aus Frankreich und dem Ausland, darunter u. a. Cézanne, Gauguin, Georges Rouault, Matisse, Othon Friesz, Lhote, Picasso, Modigliani, Pascin, Foujita, Laurencin, Chagall und Zadkine.<sup>76</sup> Er unterstützte damit hauptsächlich Künstler\*innen, die sich, vom Kubismus und Fauvismus kommend, der figurativen Malerei zuwandten und damit dem Kurs der frühen Cafésausstellungen folgten. Die Hauptforderung von Warnods erstem Artikel zur „École de Paris“ ist, „qu'on rende officiel l'art vivant.“<sup>77</sup> Damit kritisiert er die Museumspolitik der Dritten Republik, die über kein Museum der modernen Kunst verfügte und die gegenüber dem Ausland ein Versäumnis aufzuholen habe: „A l'étranger le triomphe de l'art français est assuré par les grands indépendants [...] dont les œuvres occupent la place d'honneur dans tous les musées du monde ... – sauf en France.“<sup>78</sup>

Der Rekurs auf eine teils nationalistische Rhetorik ist bei Warnod, der sich in seinen

75 Fabre 2000, S. 30.

76 Warnod 1925, S. 9–10. Unter die Generation der Vorbilder und Meister\*innen zählte Warnod: Claude Monet, Alfred Sisely, Armand Guillaumin, Gauguin, Henri Toulouse Lautrec, Auguste Rodin, Gustave Moreau, Albert Marquet, Guérin, Rouault, Matisse, Desvallières, Denis, Henri Manguin, Flandrin, Paul Signac, Pierre Laprade, Bonnard, Bourdelle, Aristide Maillol, Charles Despiau, Georges Dufrénoy, Friesz, Ker-Xavier Roussel, Vallotton, Vuillard, Georges d'Espagnat, Jean-Louis Forain. Aktuelle französische Emporkömmlinge aus der „École de Paris“ seien: Segonzac, Derain, Dufy, Luc-Albert Moreau, Utrillo, Vlaminck, Charles Dufresne, Maurice Asselin, Lhote, Braque, Metzinger, Roger de La Fresnaye, Jean-Louis Boussingault, Robert Lotiron, André Marchand, Jean-Gabriel Daragnès, Léopold Lévy, Charles Edmond Kayser, Vergé-Sarrat, Gus Bofa, Chas Laborde, Jean Émile Labourer, Marcel Gromaire, Favory, Edmond Heuzé, Lucien Mainssieux, André Fraye, Jean Puy, Bouche. Zu den Vertreter\*innen der „École de Paris“, die aus dem Ausland stammten, rechnete Warnod hier: Picasso, Pascin, Foujita, Chagall, Van Dongen, Modigliani, Galanis, Marcoussis, Gris, Kisling, Lipchitz, Zadkine und Georges Sabbagh.

77 Warnod 04. 01. 1925.

78 Ebd. Warnod forderte, dass der *Salon des indépendants*, der *Salon d'automne* und der *Salon des Tuileries* an der *Exposition internationale des arts décoratifs* beteiligt würden. Vgl. Fabre 2000, S. 35–36. Warnod spielt hier auch darauf an, dass Frankreich kein Museum der modernen Kunst hatte. Die Diskussionen um ein solches wurden seit Mitte der 1920er-Jahre geführt. Ein erstes *Musée national d'art moderne* im *Palais de Tokyo* wurde jedoch erst am 6. August 1942 und unter der Okkupation durch die Nationalsozialisten eröffnet, das im Jahr 1943 bei der Bombardierung der Stadt schloss. Im Jahr 1947 wurde das *Musée national d'art*

zahlreichen Kunstkritiken für viele nicht-französische Künstler\*innen des Viertels einsetzte und diese in ein Narrativ über französische Kunst integrierte, von strategischer Natur. In der kunsthistorischen Forschung haben Krebs, Kangaslahti und Golan die sowohl inkludierende als auch exkludierende Funktion der „École de Paris“ bei Warnod betont.<sup>79</sup> Sein Konzept der „École de Paris“ war, wie Krebs zeigt, eine Gegenreaktion auf die „Querelle des Indépendants“, d. h. auf die Absonderung ausländischer Künstler\*innen durch ein neues Hängungsprinzip im *Salon des indépendants* im Jahr 1923.<sup>80</sup> Warnod bemängelt, dass die jeweiligen nationalen Beiträge sehr schwach seien, da einschlägige Künstler\*innen, die aus dem Ausland stammten und fundamental zur Entwicklung einer unabhängigen Kunst in Paris beigetragen hätten, hier nicht repräsentiert seien.<sup>81</sup> Er fordert, diese sollten mehr Beachtung finden, denn sie seien in ihrem künstlerischen Schaffen mehr der französischen Hauptstadt als ihrem Herkunftsland verpflichtet. Krebs und Kangaslahti haben gezeigt, dass es in diesem Sinn mittels der „École de Paris“ möglich wurde, nicht-französische Künstler\*innen zur Pariser Kunst (und durch eine synekdochische Verwechslung auch zur französischen Kunst) zu rechnen.<sup>82</sup> Dieses Argument war aufgrund der Konzeption französischer Nationalität möglich, die in der Dritten Republik auf der Rechtsgrundlage des *jus soli* aufbaute. Die Zugehörigkeit zu einer Nation wurde seit 1889 nicht anhand der Abstammung definiert, sondern aufgrund des Wohnsitzes und der Sozialisierung.<sup>83</sup> Dies implizierte eine staatszentrierte Vorstellung von Nationalität und die Möglichkeit der Assimilation.<sup>84</sup> Die Kehrseite der Schaffung des Labels „École de Paris“ war aber, dass verschiedene ausländische Künstler\*innen und solche, die sich mit ihnen künstlerisch austauschten, mit einem einheitlichen Begriff benennbar und auch angreifbar wurden. Dies zeigt sich an den chauvinistischen Kritiken, wie beispielsweise bei Mauclair, der die „École de Paris“ und ausländische Elemente in einer französischen Kunst als MACHENSCHAFTEN der „métèques“ ablehnte.<sup>85</sup>

Warnods vage Definition des Konzepts der „École de Paris“ war, wie Fabre schreibt, ein erfolgreicher „coup de génie médiatique“<sup>86</sup>, der breit rezipiert wurde. Die „École de Paris“ konnte sich in der Folgezeit als kunstkritische und auch kunsthistorische Kategorie in Paris und darüber hinaus etablieren. Nachdem das Konzept durch Kunstkritiker wie Charles Fegdal

*moderne* neu eröffnet. Vgl. Briend, Christian, Le Musée national d'art moderne sous l'Occupation, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne, histoire(s) d'une collection*, 2018, S. 61–66.

79 Kangaslahti 2009a; Golan 1995, S. 137–154.

80 Vgl. Krebs 2009, S. 40–130; S. 78–79.

81 Vgl. ebd., S. 87–96.

82 Kangaslahti 2009a; Krebs 2009, S. 87–96.

83 Vgl. Kangaslahti 2009a, S. 100–101. Seit 1889 konnten Ausländer\*innen die französische Staatsbürgerschaft dadurch erwerben, dass sie entweder innerhalb der französischen Staatsgrenzen geboren waren, eine\*n französische\*n Staatsbürger\*in heirateten oder nach einer längeren Zeit der Ansässigkeit eine französische Staatsbürgerschaft beantragten. Vgl. S. 56–57; Brubaker 1992, S. 85–113.

84 Vgl. ebd., S. 86.

85 Mauclair 1930. Vgl. S. 191; Golan 1995, S. 150–154. Der Begriff „métèque“ stammt vom griechischen μέτοικος (*métoikos*) ab und bezeichnete in der Antike Fremde, die in einer Stadt lebten, ohne dort Bürgerrechte zu besitzen.

86 Fabre 2000, S. 35.

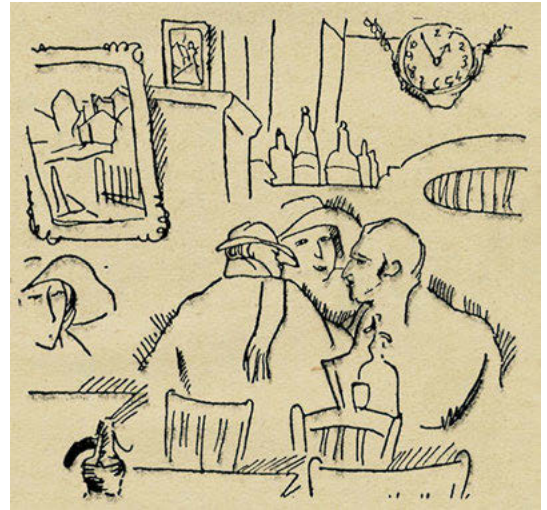
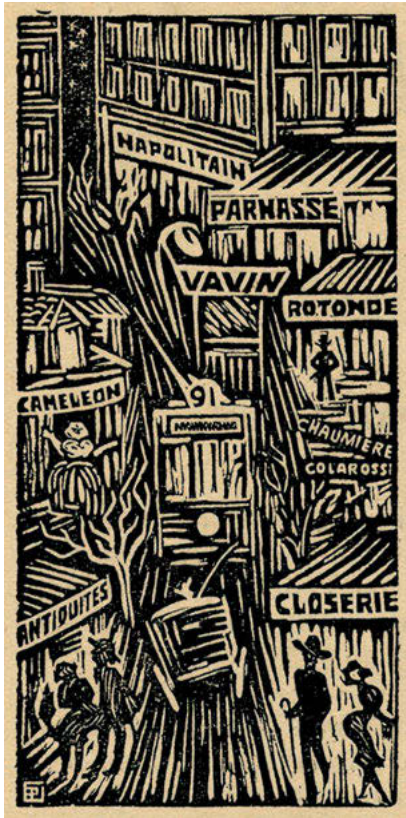


Abb. 74 | Auguste Clergé, *A la Rotonde*, Illustration zu André Warnods *Les berceaux de la jeune peinture*, 1925

Abb. 73 | Antoine-Pierre Gallien, *Montparnasse*, Illustration zu André Warnods *Les berceaux de la jeune peinture*, 1925, davor bereits reproduziert in der Zeitschrift *Montparnasse*, Nr. 30, Februar 1924

bereits in den 1920er-Jahren aufgegriffen wurde, fand es, wie Krebs zeigt, im Jahr 1931 mit Henri Focillons *La peinture au XIXe et XXe siècle* Eingang in kunsthistorische Darstellungen der Kunst der Pariser Zwischenkriegszeit.<sup>87</sup> Aufgrund der multiplen Anwendungsmöglichkeiten und Ambivalenzen konnte sich die „École de Paris“ in den folgenden Jahren als erfolgreiches Label auch außerhalb von Frankreich etablieren. Trotz des französischen Nationalismus, der in diesem Konzept von Beginn angelegt war, ließ sich die „École de Paris“ in internationale Ausstellungsprojekte einpassen, die stärker auf Völkerverständigung angelegt oder auch in kulturpolitische Programme anderer Nationen eingebettet waren.

### „Artistes de partout et de nulle part“ oder „choc de toutes ces races“?

Warnod waren die Ideen einer neuen *art collectif* und einer *art mondial* bekannt. Es lassen sich in *Les berceaux de la jeune peinture* Überschneidungen mit Ideen feststellen, die bereits im Rahmen der Cafésausstellungen und in der Zeitschrift *Montparnasse* formuliert worden waren. Warnod unterhielt eine Beziehung zu Künstler\*innen, die regelmäßig mit der *Compagnie de*

87 Fegdal 1927; Focillon, Henri, *La peinture aux XIXe et XXe siècles. Du réalisme à nos jours* (= *Manuels d'histoire de l'art*), Paris 1928.

*peintres et sculpteurs professionnels* ausstellten und integriert diese auch in sein Buch über die „École de Paris“. Zahlreiche Künstler\*innen der Cafésausstellungen, wie bspw. Clergé, Gallien und Delatousche steuerten Illustrationen zur Erstausgabe bei (Abb. 13, 73 u. 74). Insbesondere Galliens „*Silhouettes de Montparnasse*“ zeigen hier die verschiedenen bekannten Persönlichkeiten aus Montparnasse. Auch die zentrale Rolle, die die Zeitschrift *Montparnasse* im Kunstgeschehen des Viertels spielte, wird gewürdigt. Auf der anderen Seite schätzte Husson Warnods Buch und wurde von den national-chauvinistischen Tönen des Vorwortes offensichtlich nicht abgeschreckt. Es gilt also, weiter nach diesem Spannungsverhältnis zwischen Grenzüberwindung und Nationalismus zu fragen.

Husson und Warnod teilen manche Kritikpunkte an der Hängung nach Nationalitäten der Künstler\*innen im *Salon des indépendants*. Warnod weist in dem Zusammenhang auf die Arbitrarität von nationalen Grenzziehungen hin:

„La population de Montparnasse est composée d'artistes appartenant à tous les pays du monde ancien et nouveau. Américains, Japonais, Scandinaves, toutes les espèces de Russes, et encore tous les gens du Mittel Europa, Tchèques, Tchécoslovaques, nationaux de pays dont les frontières ont été tracées par les diplomates autour d'un tapis vert. Quelle folie d'essayer, comme le fit le Salon des Indépendants, de faire défiler chacun sous son drapeau ces artistes de partout et de nulle part.“<sup>88</sup>

Diese Kritik enthält den Gedanken, dass die Nennung der Nationalität von Künstler\*innen für die Charakterisierung von Kunst nicht von Belang sei. Hier liegt eine Schnittmenge mit dem Leitspruch „*l'art n'a pas de patrie*“ vor, wie er in *Montparnasse* formuliert wurde. Warnod charakterisiert die Künstler\*innen von Montparnasse als überall und nirgendwo zugehörig und damit als Weltenbürger\*innen, die weniger eine bestimmte Nation als den gesamten Erdkreis bewohnten. Diese Beschreibung war an Hussons und Says Vision der Staatenlosigkeit der Kunst besonders anschlussfähig. Es werden allerdings auch zwei grundlegende Unterschiede deutlich: Erstens unterscheiden sich Hussons Konzept einer *art mondiale* und Warnods der „École de Paris“ darin, wie sie sich die Herstellung einer homogenen, internationalen Kultur vorstellen. Für Husson ist eine gemeinsam geteilte *art mondiale* eine Zukunftsvision, die durch eine kollektive Anstrengung und Suche hergestellt werden müsse, wie sie etwa auch Fuss-Amoré und Des Ombiaux in Bezug auf die Suche eines größten gemeinsamen Teilers aller Kulturen beschreiben. Warnod hingegen individualisiert die Frage nach dem Internationalismus in der Kunst und beschreibt ihn als persönliche Eigenschaft. Besonders verdeutlicht Warnod diese Sichtweise auf die Ortsunabhängigkeit von Künstler\*innen anhand von Pascin, einem von drei Künstlern (neben Henri Rousseau und Modigliani), denen er ein eigenständiges Kapitel widmet:

„S'il nous fallait désigner un seul peintre, capable de représenter toutes les forces vives qui animent Montparnasse, nous n'hésiterions pas. Nous nommerions Pascin. [...] Pascin, c'est, si l'on veut, la dernière incarnation du Juif Errant, aujourd'hui ici, demain ailleurs. [...] Un bec de gaz et une valise, le reste Pascin le porte en son cœur, et c'est tout un monde en profondeur qu'il transporte dans son bagage [...]. Pascin est parmi les rares artistes contemporains capable d'exprimer l'époque inquiète et tourmentée que nous vivons. Mais si Georges Groz [sic] est avant tout Allemand comme Chas Laborde est Français, Pascin reste bien l'homme de nulle part, c'est-à-dire de

88 Warnod 1925, S. 160–161.

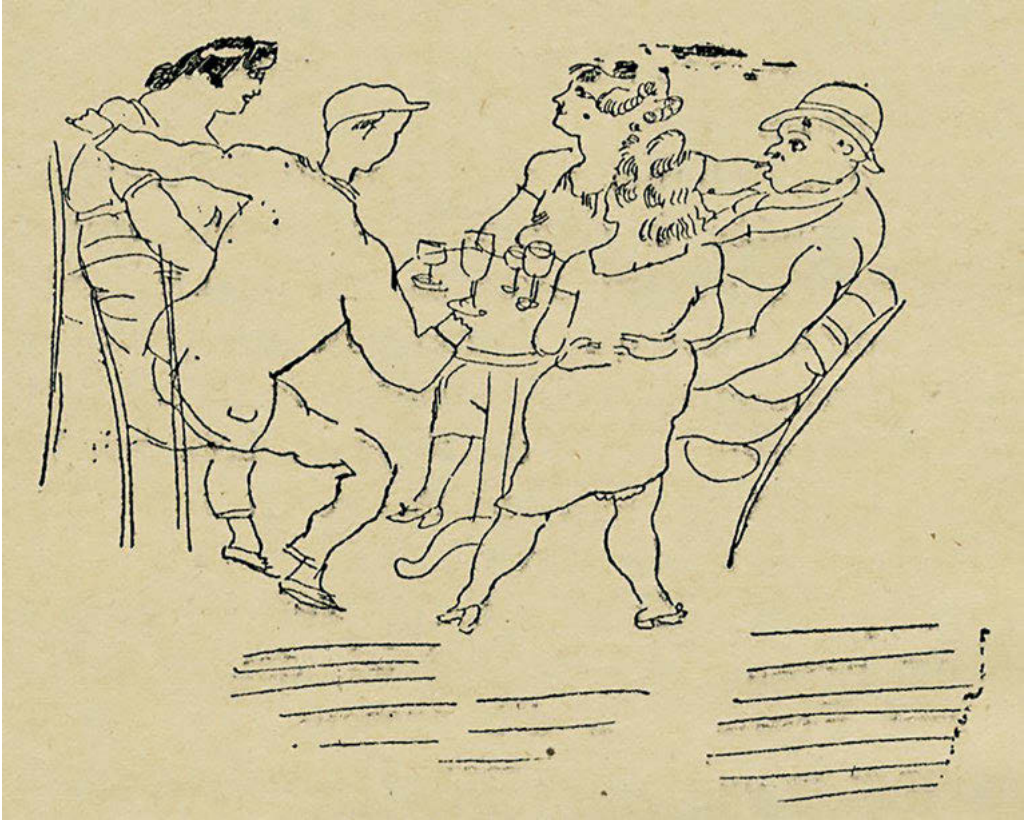


Abb. 75 | Jules Pascin, ohne Titel, Zeichnung, reproduziert in André Warnods *Les berceaux de la jeune peinture*, 1925

partout. C'est un reflet de l'Europe, du monde entier qu'il y a dans ses dessins. Tout le disposait à jouer ce rôle. Il offre un type curieux de culture parfaitement internationale, poussée très loin en cinq ou six langues. C'est un intellectuel convenant à notre époque où les frontières sont des lignes de plus en plus vacillantes.<sup>89</sup>

Warnod bemüht hier das Bild des „Wandernden Juden“ (oder auch „Ewigen Juden“), das auf eine christliche, mittelalterliche Volkssage zurückgeht, die die Geschichte eines von Jesus zur ewigen Wanderschaft verdamnten Juden erzählt. Diese wurde in der Folgezeit sowohl in antisemitische Erzählungen integriert als auch, im 19. Jahrhundert emanzipatorisch gedeutet, zum Symbol des vertriebenen und in der Diaspora lebenden Judentums.<sup>90</sup> Fabre und Krebs haben ausgeführt, dass in einer Zeit der Nachwirkung der Dreyfus-Affäre in Frankreich und des erstarkenden Zionismus das Aufkommen der „École de Paris“ auch maßgeblich durch das Bekenntnis und die Stellungnahme zur jüdischen Identität vieler Akteur\*innen in

89 Ebd., S. 235–237.

90 Vgl. Anderson, George K., *The Legend of the Wandering Jew*, 3. Aufl., Hanover 1991.

Montparnasse gestützt worden sei, die aus Osteuropa und dem russischen Kaiserreich fliehend in Paris ein Refugium gefunden hatten.<sup>91</sup> Ein großer Anteil der Künstler\*innen in Montparnasse war wie Pascin jüdisch, genauso wie viele Kunstkritiker\*innen und Kunsthändler\*innen, die sie unterstützten.<sup>92</sup> In diesem Kontext steht auch der „Wandernde Jude“ bei Warnod, der ihn zum Inbegriff der Künstler\*innen in Montparnasse und damit zum modernen Künstler erklärt. Seine Lebenspraxis, das Reisen und Leben in Mobilität, macht ihn zur Symbolfigur einer ganzen Epoche, in der Grenzen immer stärker zu verschwinden scheinen.

Pascin war in Vidin in Bulgarien als Sohn sephardisch-jüdischer Eltern geboren. Nach Aufhalten in Wien, Budapest, Berlin und München kam er im Jahr 1905 nach Paris, lebte kurzzeitig in Brüssel und London. Er wanderte während des Ersten Weltkriegs nach New York aus, wo er im Jahr 1920 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt und u. a. nach Kuba reiste. Kurz darauf verlegte er seinen Lebensmittelpunkt wieder nach Paris, unternahm aber von dort aus weitere Reisen nach Algerien und Tunesien. Pascin war im Zuge der Neuorganisation der Hängung im *Salon des indépendants* für die US-amerikanischen Einsendungen zuständig, was seinen Zeitgenossen einmal mehr die Arbitrarität solcher nationaler Zuordnungen vor Augen geführt haben dürfte.<sup>93</sup>

Für Warnod spiegelt sich Pascins Lebenspraxis auch auf einer ästhetischen Ebene wider, die sich besonders gut in seinen Zeichnungen beobachten lasse. Sein Kapitel über den Künstler ist mit dessen Zeichnung einer Tischgesellschaft versehen (Abb. 75). Über die Zeichnungen Pascins schreibt Warnod hier:

„Le crayon de Pascin court sur la feuille de papier avec une vivacité incroyable, il trace des personnages, des paysages, il mêle des groupes, des voitures [...]. Les dessins de Pascin sont faits du premier jet, souvent pris sur nature, plus souvent encore de mémoire. Le trait que trace la petite plume ou mieux le burin, quelques touches de couleur, mais bien à leur place, et voici que s'évoquent avec une rare intensité les scènes les plus diverses. Aussi bien le métro de New-York que la plage où grouille toute une humanité en costumes de bains. [...] C'est en raccourci toute une humanité qui surgit pêle-mêle, sensuelle, brutale [...].“<sup>94</sup>

Die motivische Diversität der Zeichnungen, die Pascin auf seinen Reisen und danach aus dem Gedächtnis anfertigte, ist für Warnod somit der Inbegriff einer ortsungebundenen, internationalen Kunst. Die Zeichnungen synthetisierten die Eindrücke, die Pascin in mehreren Ländern und Erdteilen gewonnen habe. Aber auch in medialer Hinsicht birgt für Warnod die Zeichnung als mobiles künstlerisches Arbeitsmittel das Potential, eine Spur der zurückgelegten Reise durch die schnelle Dokumentation des Gesehenen festzuhalten.

Diese Vorstellung eines künstlerischen Nomadentums, bei dem Künstler\*innen gleichzeitig mit der ganzen Welt („partout“) in Kontakt standen, aber auch nirgendwo („nulle part“) verankert seien, bindet Warnod in einer paradoxen Wendung an Montparnasse zurück. Nicht nur sei die Population in Montparnasse divers, auch träten, wie am Beispiel Pascin verdeut-

91 Hier war vor allem das Engagement von Henri Hertz, Edmond Fleg, André Spire und Gustave Kahn in der Zeitschrift *Menorah* einflussreich. Vgl. Fabre 2000, S. 31.

92 Vgl. Hiekisch-Picard 2003; Nieszawer, Boyé, Fogel 2000; Fabre 2000, S. 31.

93 Vgl. Fabre 2000, S. 35.

94 Warnod 1925, S. 237–238.

licht, in der Arbeit der Künstler\*innen aus Montparnasse verschiedene Orte in ein beziehungsloses Nebeneinander oder ergäben ein Mischmasch („pêle-mêle“). An diesem Punkt lässt sich Warnods Vorstellung von Montparnasse mithilfe von Marc Augés Konzept des Nicht-Orts („non-lieu“) näher charakterisieren. Der Anthropologe grenzt den Nicht-Ort vom Ort folgendermaßen ab: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als Relation noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“<sup>95</sup> Als Archetypus seines Konzepts nennt Augé den Raum der Reise. Partielle Eindrücke von Orten und Augenblickeindrücke speichere man hier „kunterbunt im Gedächtnis“<sup>96</sup> und setze sie nach der Rückkehr neu zusammen. Augés Ausführungen zur Beziehungslosigkeit von Orten und deren Geschichtslosigkeit helfen, Warnods Darstellung einzuordnen. Warnod beschreibt für den Reisenden Pascin ein beziehungsloses Durcheinander und Miteinander der gewonnenen Eindrücke. Montparnasse wird in seinen Raum der Reise integriert. In einer Zeit, in der Grenzen „lignes de plus en plus vacillantes“<sup>97</sup> seien, erscheint Montparnasse als ein Transitort und als Ort unter vielen. Auch galt das Viertel als geschichtslos und bot damit Künstler\*innen eine *tabula rasa*. Warnod zitiert in diesem Zusammenhang Says Text für Montparnasse: „Montparnasse! Nous n’avons pas de monuments. Et quel bonheur! ... Du moins ne serons-nous jamais, dominés‘ par la fatuité navrante de ces *trocadéros* et de ces *grands palais* aux majestés démocratiques guindés [...]“<sup>98</sup> Montparnasse wahrt durch diese Geschichtslosigkeit auch eine Distanz zum französischen Staat und zu seinen historischen Repräsentationsbauten.

Dennoch weicht Warnods Konzept der „École de Paris“ von einem Nicht-Ort nach Augé ab. Anders als am Nicht-Ort, den Augé für die „Übermoderne“, ihre Transitorte wie Flughäfen und Supermärkte beschreibt, bleibt Montparnasse bei Warnod ein Ort, der konkrete Identitätsangebote macht. Montparnasse prägt die Identität der Künstler\*innen, die „nulle part et partout“ zugehörig seien. Es finde sich in Montparnasse ein Miteinander und Nebeneinander unterschiedlicher „forces vives“<sup>99</sup>, die beispielsweise Pascin bündele. Die Identität als kosmopolitische Künstler\*innen aus Montparnasse bestimmt sich in *Les berceaux de la jeune peinture* stark durch die Koexistenz verschiedener Nationen, Ethnien oder ‚Rassen‘. Neben der Beschreibung einzelner manifester Fälle einer internationalen Kultur (wie bei Pascin) betont Warnod verschiedene nationale, ethnische, aber auch geschlechtliche Unterschiede. *Les berceaux de la jeune peinture* ähnelt in diesem Punkt stärker Georges-Michels Sichtweise auf das Emporkommen einzelner neuartiger und internationaler Künstler in Montparnasse (das generische Maskulin ist hier bewusst gewählt), wohingegen der Rest der dort ansässigen Künstler nationale Merkmale zur Schau stelle – Grosz bleibe Deutscher, Laborde ein Franzose. Doch auch Pascins Eigenschaft als reisender Künstler und Weltenbürger bleibt letzten Endes an

95 Augé, Marc, *Nicht-Orte* (= Beck'sche Reihe, Bd. 1960), 4. Aufl., München 2014, S. 83.

96 Ebd., S. 90.

97 Warnod 1925, S. 237.

98 Ebd., S. 156–157.

99 Ebd., S. 10. Das Zitat lautet vollständig: „Telle nous paraît être l'École de Paris qui réunit de prodigieuses forces vives.“

seine jüdische Identität gekoppelt. Warnod beobachtet in Montparnasse einen „choc de toutes ces races“.<sup>100</sup> Anders als später beispielsweise Mauclair wertet er diesen zwar nicht negativ, jedoch hat er in seinen Augen auch keine besonders positive Auswirkung auf die Kunstproduktion. Warnod hält über die Künstler\*innen in Montparnasse lediglich fest: „la vie cahotique qu'ils mènent n'empêche pas la plupart des artistes de Montparnasse à travailler.“<sup>101</sup> So kommt es, dass er distinkte Merkmale, die auf die Nation, „Rasse“ oder Geschlecht zurückgeführt werden, als Grundvoraussetzung einer heterogenen Mischung in Montparnasse wertet. An den Beginn der Darstellung des Künstler\*innenlebens setzt er die französischen „maîtres“ (Guérin, Friesz, Lhote) und ihre Akademien, dem folgen getrennte Kapitel über russische, polnische, skandinavische, amerikanische und japanische Künstler und er nennt dort auch Organisationen wie die *Association des artistes scandinaves* oder die *American Art Association*. Künstlerinnen bilden bei ihm einen Sonderfall und sind im Kapitel „Les femmes peintres“ zusammengefasst. Bis zur Gesetzesreform im Jahr 1927 war die französische Staatsbürgerschaft von Frauen deutlich fluider, da sie bei einer Heirat mit einem Nicht-Franzosen abgelegt werden musste.<sup>102</sup> Warnod schreibt über die verschiedenen nationalen Gruppen:

„[I]l existe à Montparnasse de véritables consulats artistiques, et plusieurs d'entre eux sont presque officiels. En tout cas, des associations, des sociétés de toutes sortes unissent les nationaux d'un même pays, organisent des expositions, donnent des fêtes, créent enfin un centre, un foyer où l'on est très loin de France, tout en étant à Paris, et dont le caractère varie avec les ressources, les possibilités et les besoins de chaque race.“<sup>103</sup>

Die Beschreibung verschiedener nationaler künstlerischer Gruppierungen als Konsulate beruht stark auf einer nationalstaatlichen Segregierung, die Warnod trotz seiner Kritik an der Neuorganisation der Hängung nach Nationalitäten im *Salon des indépendants* nicht aufgibt. Künstler\*innen werden in diesem Bild zu Repräsentant\*innen ihrer Nation oder ‚Rasse‘, was einer diplomatischen Funktion gleichkommt. Hierdurch greift Warnod das Motiv von Montparnasse als Mikrokosmos wieder auf, als Abbild der Welt im Kleinen, das bereits für Georges-Michel genannt wurde. Es war somit innerhalb eines lokalen Kontextes und auf einer symbolischen Ebene möglich, Frankreich zu verlassen, zwischen den verschiedenen nationalen Angeboten des Viertels zu wechseln und damit innerhalb der Grenzen des Viertels „de partout et de nulle part“ zu sein.

### Die Pariser Schule

Mit dem Begriff der „École de Paris“ gelang es Warnod, den Topos der örtlichen Ungebundenheit moderner Künstler\*innen auf eine paradoxe Weise an einen Ort zu binden. Der Begriff der „Schule“ ist seit langem in der Kunsthistoriografie etabliert und beinhaltet laut Christine Peltre zwei Bedeutungen „qui le plus souvent se rejoignent en unissant le rayonnement d'un

100 Ebd., S. 163.

101 Ebd.

102 Vgl. S. 57.

103 Warnod 1925, S. 161.

maître et le rattachement à un lieu.“<sup>104</sup> Die „Schule“ als Kategorie suggeriert innerhalb der Kunstgeschichte eine sowohl örtliche als auch ideelle Verankerung, mit der innerhalb der Disziplin einerseits die Konstruktion einer (nationalen) stilistischen Kohärenz, andererseits eines genealogischen Meister-Schüler-Verhältnisses einherging. Sie sollte, wie Thomas Da-Costa Kauffman rät, eher kritisch reflektiert als analytisch verwendet werden.<sup>105</sup> Die „Schule“ konnte sowohl einen natürlich-geografischen Raum zur Grundlage haben, wie im Fall der „Donauschule“, einen städtischen Raum, wie im Fall der „Kölner Malerschule“ oder der „Schule von Fontainebleau“, oder auch auf eine Nation ausgeweitet werden, wie im Fall der „niederländischen“ oder „französischen Schule“.<sup>106</sup> Als ordnendes, museografisches Prinzip setzte sich die Hängung nach Schulen seit dem späten 18. Jahrhundert durch.<sup>107</sup> Die „Schule“ als Kategorisierungsbegriff war auch zur Zeit Warnods fest im kunsthistorischen Vokabular verankert. Im Jahr 1932 eröffnete das *Musée du Jeu de Paume*, das als Ableger des *Musée du Luxembourg* den „écoles étrangères“ gewidmet war.

Das Konzept „École de Paris“ hat auch bei Warnod, wie Krebs und Valérie da Costa verdeutlicht haben, diese zwei Implikationen: Einerseits zeigt es eine Beziehung von Künstler\*innen zu Paris in geografischer Hinsicht an, andererseits meint es ein Meister-Schüler-Verhältnis und kann, selbst wenn dieses Verhältnis nicht aus einer direkten Begegnung besteht, im erweiterten Sinn bedeuten, dass man denselben künstlerischen Prinzipien und Traditionen folgt.<sup>108</sup> Letzteres war, wie Salomon zeigt, meist männlich kodiert.<sup>109</sup> In Warnods Artikel in *Comœdia*, in dem er den Begriff erstmals verwendet, wird bereits eine solche Doppelfunktion deutlich:

„Les jeunes gens qui arrivent à Paris, capitale incontestée de l’art d’aujourd’hui, ce n’est pas aux peintres ni aux sculpteurs de l’Institut qu’ils viennent demander conseil, mais bien à Matisse, à Charles Guérin, à Othon Friesz, à Bourdelle. [...] Quelle puissance occulte donne un privilège à l’art académique qui ne représente plus rien des tentatives d’aujourd’hui, qui va à l’encontre de tout ce qui fait la vie de l’art français, tout ce qui contribue à faire de l’école de Paris la première du monde.“<sup>110</sup>

Warnod operiert hier mit zwei geografischen Kategorien. Einerseits unterstreicht er die Stellung von Paris als Welthauptstadt der Kunst. Andererseits adressiert er eine nationale Frage

104 Peltre, Christine, Introduction. Des usages d’un utile, in: Dies. (Hrsg.), *La notion d’école* (= Sciences de l’histoire), Straßburg 2007, S. 9–16, S. 9.

105 Vgl. Kaufmann 2004, S. 30, 38–39, 66.

106 Zur Konstruktion einer „École française“ anknüpfend an die „École de Fontainebleau“ vgl. Mérot, Alain, Nation, École, foyer: l’impossible unité. Réflexions sur l’historiographie de la peinture française du XVIIe siècle, in: Peltre 2007, S. 123–139.

107 Eine erste Hängungen nach einem topografisch-chronologischen Ordnungsprinzip und nach Schulen wurde im Wien erprobt, wo Christian von Mechel im Jahr 1781 diese Neuordnung der Sammlung umsetzte. Dieses Modell wurde in Europa breit rezipiert. Mit der französischen Revolution setzte sich auch das Prinzip der „galleria progressiva“ und der Hängung in Schulen in Frankreich durch. Vgl. Peltre 2007, S. 11; Savoy, Bénédicte, Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert, in: Dies. (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz 2006, S. 13–45, S. 16–18.

108 Vgl. Costa 2007. Krebs stellt ihrer Studie zur „École de Paris“ ähnliche Überlegungen zum Schulbegriff voran: Krebs 2009, S. 12–16.

109 Salomon 2006.

110 Warnod 04.01.1925.

und stellt die „École de Paris“ in den Dienst der französischen Nation. Den pädagogischen Effekt der „École de Paris“ verdeutlicht Warnod an Matisse, Guérin, Friesz und Bourdelle, die in den freien Akademien unterrichteten und Künstler\*innen aus aller Welt anzögen. Aber er erwähnt auch Cézanne und Renoir als ideale Paten der „École de Paris“.<sup>111</sup> Der Begriff „École de Paris“ evoziert damit auch eine institutionalisierte Kunstschule, indem er sich auf ganz Paris als inoffizielle Ausbildungsstätte bezieht, die einen Gegenpol zur *École des Beaux-Arts* bildet:

„S'il était possible de réunir en académie tous les artistes dont nous venons de dire les noms, il est bien certain que ce ne serait plus un Institut dérisoire, et que ses arrêts auraient le poids de ceux de l'ancienne Académie Royale de Peinture.“<sup>112</sup>

Die „École de Paris“ enthält neben der geografischen Bedeutung und der Anspielung auf ein Meister-Schüler-Verhältnis weiterhin einen Gegenentwurf in institutioneller Hinsicht – die „École de Paris“ ist damit zwar keine real existierende, aber eine virtuelle Ausbildungsstätte.<sup>113</sup> Warnod ging davon aus, dass der Effekt, den Paris hierdurch ausübe, womöglich größer sei, als der der Nationalität der Künstler\*innen. Er plädierte in der „Querelle des Indépendants“ dafür, jenen nicht-französischen Künstler\*innen, die in Paris arbeiteten, Werke ihrer Landsmänner und -frauen an die Seite zu stellen, die in ihrer Heimat geblieben seien.<sup>114</sup> Paris wurde damit zum Prinzip, das nationale Kategorien in der Kunst überlagerte.

Warnod verortete sich mit seinen Gedanken über die „École de Paris“ im Spannungsfeld der Positionen, die in den vorigen Kapiteln dargestellt wurden. Deutlich wird, dass Warnod gegenüber der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*, der Zeitschrift *Montparnasse* und „Montparnasse“ von Fuss-Amoré und Des Ombiaux den geografischen Fokus verengt. Während all diese die Idee einer weltumspannenden *art mondial* und der Entwicklung einer *art collectif* formulierten, beschränkte Warnod die Entwicklung einer neuen, lebendigen und unabhängigen Kunst auf Paris. Als Husson im Jahr 1922 von einer „École d'art de Montparnasse“ schrieb, meinte er damit eine „collectivité d'artistes“ verschiedener Hintergründe, die jedoch alle in einer über- oder paranationalen „même patrie de l'Art“ lebten und arbeiteten.<sup>115</sup> Für dieses Kollektiv war Paris zwar ein wichtiger Knoten- und Kreuzungspunkt, jedoch galt die Entwicklung eines *esprit nouveau* als weltweites Phänomen, das sich auch andernorts entwickelte. Im Gegensatz zu den frühen Initiativen der Caféausstellungen sah Warnod die Entstehung einer neuen Kunst und eines *esprit nouveau* nicht im Zusammenhang mit einer neuen, international beobachtbaren Entwicklung, sondern führte diesen neuen Geist der Kunst auf ein anderes Viertel in Paris, Montmartre, zurück:

„Pendant dix ans, c'est à Montmartre qu'ont vécu ceux qui ont le plus contribué à créer l'esprit nouveau. On moissonne à Montparnasse, mais les semailles ont été faites à Montmartre [...]“<sup>116</sup>

111 Ebd.

112 Warnod 27.01.1925; Warnod 1925, S. 10.

113 Vgl. Krebs 2009, S. 16.

114 Vgl. Fabre 2000, S. 35.

115 Husson 1922b.

116 Warnod 1925, S. 17.

In Warnods Vision der „École de Paris“ bewohnten die Künstler\*innen von Montparnasse zu-  
vorderst die französische Nation. Er sprach nicht-französischen Künstler\*innen eine Daseins-  
berechtigung zu, wenn sie zur französischen Kunst auf zweifache Weise beitragen:

„[I]l y a parmi eux de grands artistes, des artistes créateurs qui, eux, donnent plus qu'ils ne  
prennent. Ils paient pour les autres, les suiveurs, les pasticheurs, les brocanteurs, si d'autres savent  
rester à leur place et se contentent de venir en France étudier les beaux-arts pour s'en retourner  
ensuite chez eux exploiter les biens qu'ils viennent d'acquérir et loyalement répandre par le  
monde la souveraineté de l'art français.“<sup>117</sup>

Damit liegt der „École de Paris“ sowohl ein absorbierendes, als auch ein expansionistisches  
Ideal französischer Kunst zugrunde, die ihren Ausgang in Paris nimmt. Für Warnod sind vor  
allem zwei Bewegungsrichtungen von Bedeutung: die Anreise ausländischer Künstler\*innen  
nach Paris und ihre Rückkehr in die jeweiligen Heimatländer. Diejenigen, die dauerhaft blie-  
ben, galten insofern als assimiliert, als sie zur französischen Kunst beitrügen. Damit betont  
er sowohl die Zentrifugal- als auch Zentripetalkräfte von Paris. Hierdurch kann Warnod sein  
Argument von Paris als Welthauptstadt der Kunst und Zentrum aufbauen, nach dem sich die  
künstlerische Mobilität angeblich hauptsächlich richte. Die Idee einer Ausstrahlungskraft von  
Meistern und Orten, wie sie Peltre als tief verankert im Gedanken der Schule beschreibt, erhält  
in der „École de Paris“ eine globale Dimension: Da Künstler\*innen aller Länder und ‚Rassen‘  
nach Paris strömten, strahlte der Ruhm der Stadt in die Welt aus.

*Les berceaux de la jeune peinture* ist ein vielschichtiges Werk, das Kosmopolitismus und  
Diversität propagiert und beide in ein nationalistisches Narrativ über französische Kunst in-  
tegriert. Warnod blendet hier eine Reihe von Faktoren aus, die seinen Zeitgenoss\*innen, vor  
allem im Kontext der frühen Caféausstellungen sichtbar waren: Erstens war die Mobilität von  
Künstler\*innen nicht nur nach Paris ausgerichtet. Viele Künstler\*innen aus *Les berceaux de la  
jeune peinture*, darunter gerade Pascin, hatten nicht Paris als erste Station angesteuert, son-  
dern andere Kunstzentren wie Wien, München und Berlin.<sup>118</sup> Zweitens weiteten etliche Kunst-  
zeitschriften den Blick über Paris hinaus und erkannten an, dass eine *art vivant* und die Ent-  
wicklung einer neuen Kunst auch außerhalb von Paris stattfand.<sup>119</sup> Drittens war die Verbreitung  
des Rufs von Paris und der Künstler\*innen von Montparnasse kein Selbstläufer und allein der  
Anziehungskraft kongenialer Meister geschuldet. Vielmehr basierte diese Verbreitung auf  
konkreten Praktiken der Zirkulation von sowohl Kunstwerken, Ausstellungen aber auch kunst-  
kritischen Texten, die ein bestimmtes Narrativ über die französische Hauptstadt als Zentrum  
der Kunst auch im Ausland propagierten. Damit war der Ruf von Paris sowohl ein Resultat  
hegemonialer Machtausübung im symbolischen Bereich der französischen Kulturpolitik, als  
auch der Dynamiken zwischen einem international agierenden Kunstmarkt und einzelner  
künstlerischer, kunstkritischer und kuratorischer Initiativen und Netzwerke im Ausland. Das  
Label „École de Paris“ war, wie im Folgenden gezeigt wird, in den 1920er- und 1930er-Jahren  
selbst in solche Dynamiken eingebettet.

117 Ebd., S. 8.

118 Pascin beispielsweise studierte zunächst in Wien und München, bevor er 1905 nach Paris kam.

119 Joyeux-Prunel 2015.



Teil II

Die internationalen Ausstellungen  
der „École de Paris“ (1927–1946)



Zwei Jahre nachdem André Warnod den Begriff „École de Paris“ popularisiert hatte, brachten ihn Ausstellungen international in Umlauf. Bereits im Jahr 1933 war die „École de Paris“ auch international so bekannt, dass der mexikanische Karikaturist und Kunsthistoriker José Miguel Covarrubias (1904–1957) sie in der Illustration *The Tree of Modern Art – Planted 60 Years Ago* (Abb. 76) für die New Yorker Zeitschrift *Vanity Fair* thematisierte.<sup>1</sup> Sein Baum der modernen Kunst ist ein biologisches Entwicklungsdiagramm der Kunsttendenzen der letzten 60 Jahre. Am Fuße des Baums ruht der Direktor des New Yorker *Museum of Modern Art*, Alfred H. Barr (1902–1981), mit einem leeren Bilderrahmen in der Hand. In sich selbst ein Versuch der Kanonisierung der modernen Kunst, weist Covarrubias' Illustration auch auf die kanonisierende Macht von Ausstellungsinstitutionen hin, die das Bild moderner Kunst mitgestalten und fortentwickeln. Die „École de Paris“ bildet eine Verästelung in der Baumkrone, die aus den französischen Fauves erwächst und der zum größten Teil russischstämmige Künstler sowie Modigliani entsprossen. Verwurzelt ist die moderne Kunst in der französischen Kunsttradition nach Poussin, Delacroix und Courbet. Das Bild der „École de Paris“, das internationale Ausstellungen zwischen 1927 und 1946 zeichneten, war jedoch weitaus diverser als Covarrubias' Darstellung und beinhaltete mehr Künstler\*innen unterschiedlichster Länder.

Hier sollen einige Bemerkungen zur Auswahl der besprochenen Beispiele vorangestellt werden. Dieser zweite Teil des Buchs setzt seinen Schwerpunkt auf die internationalen „École de Paris“-Ausstellungen, die in nicht-kommerziellen Ausstellungskontexten stattfanden. Die meisten wurden zwischen 1927 und 1932 organisiert, wenn auch dieser Ausstellungstypus bis 1946 zu beobachten ist. Es handelt sich hier in den meisten Fällen um Ausstellungen, an denen Kunstkritiker\*innen und Künstler\*innen mitwirkten und die eine symbolische Funktion hatten. Durch die Ausstellung bestimmter Werke sowie deren kunstkritische Rahmung als „École de Paris“ boten diese Ausstellungen die Möglichkeit, das Verhältnis lokaler Kunstszene zu Paris auszuhandeln und mitzugestalten. Bei diesen Ausstellungen finden sich solche, die Paris als Zentrum einer weltweiten Kunstentwicklung darstellten, wo sich Künstler\*innen auf Augenhöhe begegneten. Andere Ausstellungen nutzten die „École de Paris“, um eine Nationalkunst zu profilieren. Die Übergänge sind teilweise fließend. Der ambivalente

1 Es handelt sich hierbei um eine Illustration zum Artikel „The Tree of Modern Art. A Simplified Guide to the Modern Movement – for the Uninitiated“ von Reginald Howard Wilenski. Zu Covarrubias' Aktivitäten und dieser Illustration vgl. Willmann, Rainer, Voss, Julia, *The Art and Science of Ernst Haeckel*, Köln 2017, S. 76; García-Noriega y Nieto, Lucía (Hg.), *Miguel Covarrubias. Homenaje*, Mexiko-Stadt 1987.



# Überblick über die internationalen Ausstellungen der „École de Paris“ (1927–1946)

Zwischen 1927 und 1946 fanden 33 Ausstellungen der „École de Paris“ statt – davon sechs in Paris. Die Verwendung des Labels „École de Paris“ in Ausstellungen ist also in seiner Frühzeit keineswegs auf Paris beschränkt. Im Folgenden wird eine quantitative Perspektive auf die internationalen „École de Paris“-Ausstellungen eingenommen, insofern hier ein Überblick in Zahlen und Daten über die vielfältigen Ausstellungsorte, die involvierten Akteur\*innen und Netzwerke gegeben wird. Die zugrundeliegenden Daten sind zudem in einem Katalog zu den internationalen „École de Paris“-Ausstellungen zusammengefasst, der größtenteils auf der Auswertung von historischen Ausstellungskatalogen basiert (s. Katalog der untersuchten Ausstellungen, Kat.-Nr. 45 bis 77).

Der Katalog über die internationalen „École de Paris“-Ausstellungen erfordert einige Vorbemerkungen zur Auswahl und Bewertung des Quellenmaterials. Er umfasst Ausstellungen, die entweder im Titel oder im eigenen Ausstellungskatalog den Begriff der „École de Paris“ in der Form verwenden, dass Künstler\*innen eindeutig dieser sogenannten Schule zugewiesen wurden. Im Analysezeitraum gibt es darüber hinaus weitere Ausstellungskataloge, die den Begriff „École de Paris“ verwendeten. Nicht selten wurden einzelne Künstler\*innen beispielsweise in Galerieausstellungen als Mitglieder der „École de Paris“ ausgewiesen. Diese Ausstellungen liefern jedoch keine Informationen über die Zusammensetzung der „École de Paris“. Einen weiteren Grenzfall bilden Ausstellungen wie beispielsweise „Les maîtres de l'art indépendant“ im Jahr 1937 im *Petit Palais* in Paris. Diese referieren in ihrem Einleitungstext zwar auf die „École de Paris“, jedoch kennzeichnen sie im Ausstellungsaufbau und dem Katalog nicht, wer exakt dieser Schule zugerechnet wurde. Für die Übersicht über die internationalen „École de Paris“-Ausstellungen wurde deshalb die Entscheidung getroffen, weder Einzelausstellungen noch Gruppenausstellungen mit einer unklaren Verwendung des Begriffs „École de Paris“ zu berücksichtigen. Solche Fälle werden hier nicht eingeschlossen, da diese Studie vor allem Kanonisierungsprozesse um die „École de Paris“ sowie ihre Inszenierung und diskursive Rahmung als Sammelbegriff für mehrere Künstler\*innen untersucht. In den Ausstellungsanalysen werden diese Ausstellungen dennoch teilweise zum Vergleich herangezogen.

Diese Studie strebt an, einen möglichst umfassenden Überblick über die „École de Paris“-Ausstellungen von ihrem ersten Auftreten bis hin zum Wandel des Labels im Jahr 1946 zu bieten. Dennoch erhebt sie keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Zirkulation der „École de Paris“ erstreckte sich über verschiedenste geografische Räume und es ist zu bezweifeln, dass im Rahmen einer Individualforschung alle Ausstellungen erfasst und abgedeckt werden können. Zudem war es in seltenen Fällen nicht möglich, Ausstellungskataloge ausfindig zu

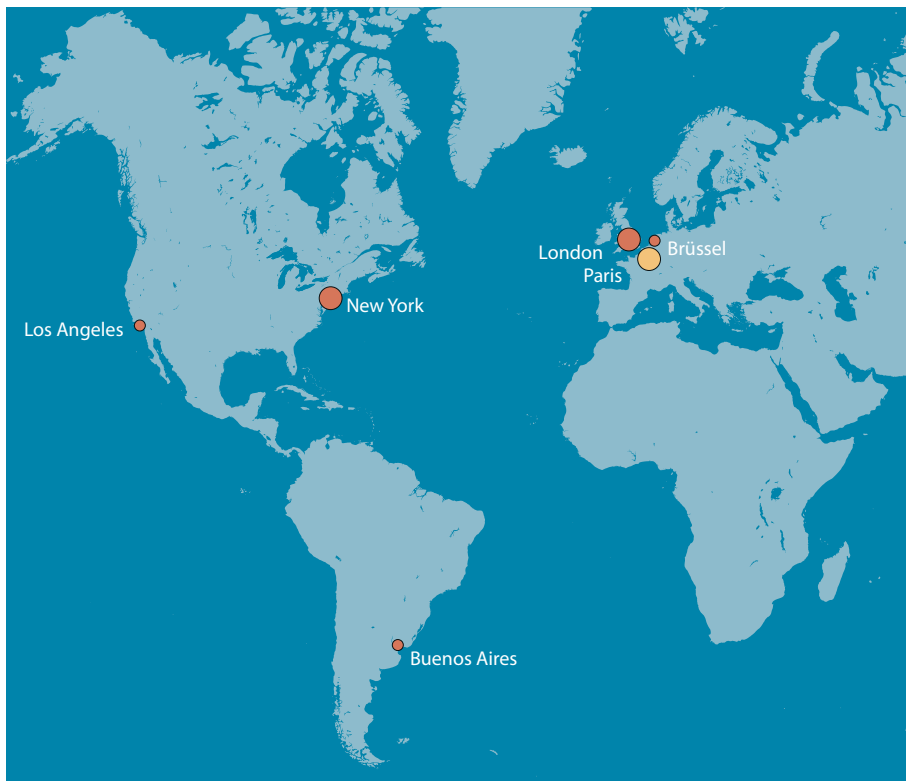
machen, jedoch lieferten hier Presseartikel Aufschluss über die Organisation und Zusammensetzung der Ausstellungen. In zwei Fällen (Tel Aviv und Warschau) weisen Presseartikel und Sekundärliteratur zwar auf die Veranstaltung von „École de Paris“-Ausstellungen hin, liefern jedoch keine weiteren Informationen über den Titel und die Zusammenstellung. Diese „unklaren Fälle“ sind als solche markiert und finden sich am Ende des Katalogs der untersuchten Ausstellungen, führen jedoch keine eigenen Nummern.

## Ort und Zeit

Die „École de Paris“-Ausstellungen zwischen 1927 und 1946 fanden in 18 verschiedenen Städten statt. Die Karte 1 (vgl. Einleitung) bietet einen Überblick über die räumliche Verteilung.<sup>1</sup> 27 Ausstellungen fanden außerhalb von Frankreich statt, davon zwölf in Europa, zehn in Nordamerika und fünf in Südamerika. Aus einer quantitativen Perspektive dominieren die Metropolen New York, Paris und London. Hier fanden zwölf Ausstellungen und damit mehr als ein Drittel aller Ausstellungen statt. Darüber hinaus fanden weitere 21 Ausstellungen in anderen Metropolen statt, in vielen Fällen Hauptstädte. Im Fall von São Paulo und Venedig wurden sie an Schauplätzen veranstaltet, die symbolisch wichtige Orte für die jeweils nationale, aber auch internationale moderne Kunstszene waren. Die „École de Paris“-Ausstellungen waren damit innerhalb verschiedener nationalstaatlicher Kontexte keine peripheren, sondern symbolisch zentrale Ereignisse. Sie decken ein breites Spektrum möglicher Ausstellungsformate ab – von der kleinen Galerieschau (*Galerie Pleyel* in Paris oder *Galeria Müller* in Buenos Aires), über die Ausstellung im Rahmen künstlerischer Vereinigungen (*Société de l'Art vivant* in Brüssel und die Gesellschaft *Umělecká beseda* in Prag), die museale Einzelschau (*Stedelijk Museum* in Amsterdam) bis hin zum kulturpolitisch motivierten Ereignis (beispielsweise im *Museum der Neuen Westlichen Kunst* in Moskau oder auf der Venedig-Biennale). Mehr als zwei Drittel der Ausstellungen (23) haben zwischen 1927 und 1932 stattgefunden. Danach fanden maximal ein bis zwei Ausstellungen pro Jahr statt. Für die Analyse der räumlichen Verteilung lohnt es sich, neben diesem zeitlichen Faktor auch den Faktor des Kunstmarkts genauer zu berücksichtigen.

Die Karte 2 gibt ausschließlich Ausstellungen des Kunsthandels wieder, die die „École de Paris“ im Untersuchungszeitraum präsentierten. Das erste Mal erschien die „École de Paris“ in einer Ausstellung im Rahmen der „Exposition multinationale“ in der *Galerie Bernheim-Jeune* (Kat.-Nr. 45–46), wo sie namensgebend für eine Sektion der Schau war. Insgesamt 15 Ausstellungen der „École de Paris“ zwischen 1927 und 1946 hatten einen kommerziellen Hintergrund, jedoch konzentrierten sie sich vor allem auf die Kunstmarktzentren Paris, London und New York. Diese Städte dominierten am Anfang des 20. Jahrhunderts den Kunsthandel. Bei der Analyse dieser Konzentrierung gilt es auch, die chronologische Entwicklung zu berücksichtigen, die diese Karte wiedergibt. Ausstellungen bis zum Börsenkrach am 25. Oktober 1929 sind in Gelb, Ausstellungen nach diesem Datum in Rot markiert. Von den sieben Galerieausstellungen vor dem Schwarzen Freitag haben drei in Paris stattgefunden, während

<sup>1</sup> Im Fall von Wanderausstellungen berücksichtigen die Karten und Analyse im Folgenden jede Station als eigenständige Ausstellung.



#### Legende

- drei bis vier Ausstellungen      ○ eine bis zwei Ausstellungen
- Ausstellungen vor dem Schwarzen Freitag (25. Oktober 1929)
- Ausstellungen nach dem Schwarzen Freitag (25. Oktober 1929)

Karte 2 | Ausstellungen der „École de Paris“ im Kunsthandel zwischen 1927 und 1946

und nach der Finanzkrise fand in Paris keine Galerieausstellung der „École de Paris“ mehr statt. Hieran wird sichtbar, dass die „École de Paris“ zunächst im Pariser Galeriewesen präsentiert wurde und ab 1930 zunehmend in anderen Zentren zu sehen war. Der Pariser Markt für moderne Kunst florierte in den 1920er-Jahren, was auch auf den Wertverlust des Francs ab 1926 zurückzuführen ist. Besonders für amerikanische Sammler\*innen und Händler\*innen war der Ankauf von Kunst in Frankreich profitabel.<sup>2</sup> Die ersten drei Galerieausstellungen der „École de Paris“ in Paris wurden zwischen 1927 und 1929 organisiert und fielen damit in die goldenen Jahre des Pariser Kunsthandels. Die „École de Paris“ trat danach auf dem Pariser Markt nicht wieder in Erscheinung. Dies mag mit den Auswirkungen der Finanzkrise zusammenhängen, die im Jahr 1930 Paris mit voller Wucht traf, was dazu führte, dass viele der

<sup>2</sup> Vgl. Gee, Malcolm, Le réseau économique, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 127–137.

jungen Künstler\*innen, die zur „École de Paris“ gerechnet worden waren, ihre Unterstützer\*innen verloren, darunter kleine Galerien und amerikanische Käufer\*innen.<sup>3</sup> Der Pariser Kunstmarkt erlebte eine Talfahrt bis zur Mitte der 1930er-Jahre. Die Kunstmarktzentren London und New York waren weniger hart getroffen und konnten in manchen Fällen nach wie vor profitable Ausstellungsorte darstellen.<sup>4</sup> Die „École de Paris“ wurde so nach dem Börsenkrach auf dem Kunstmarkt ein Exportprodukt. Ende des Jahres 1929 organisierte Edouard Ramond, Buchhalter im *Musée du Louvre*, eine Ausstellung der „École de Paris“ in den New Yorker *New House Galleries*, bei der er sich fälschlicherweise als „Administrator of the National Museum of France“ ausgab, um der Werkauswahl mehr Gewicht zu verleihen (Kat.-Nr. 52). Ramond veruntreute hierbei öffentliche Gelder und versuchte (erfolglos), sich die Verkaufserlöse in die eigene Tasche zu spielen.<sup>5</sup> In Paris wurde ein Prozess gegen Ramond angestrengt. Seine Ausstellung zeigt gleichwohl, welche Profitversprechen an den Verkauf in New York geknüpft waren. Nur ein Jahr später veranstaltete der Konservator des Pariser *Musée du Luxembourg*, Louis Hautecœur, in der New Yorker Galerie Wildenstein & Co. eine Ausstellung der „École de Paris“ (Kat.-Nr. 56). London war neben New York in den 30er-Jahren ebenfalls ein wichtiger Verkaufsort für die „École de Paris“, wo sie von 1932 bis 1945 regelmäßig zu sehen war.

Zudem spielten die Verschiebungen im internationalen Kunstmarkt angesichts der politischen Konflikte und die nationalsozialistische Rassen- und Eroberungspolitik der 1930er- und 1940er-Jahre eine Rolle für die Zirkulation der „École de Paris“ in kommerziellen Kunstausstellungen. Im Jahr 1933 war der in Wrocław (Breslau) ansässige jüdische Sammler Ismar Littmann gezwungen, in der Londoner *Beaux Arts Galleries* Teile seiner Sammlung als „École de Paris“ zu verkaufen (Kat.-Nr. 67). Unter den Nationalsozialisten mit einem Berufsverbot belegt, geriet er unter wirtschaftlichen und politischen Druck, weshalb er diesen Schritt gehen musste.<sup>6</sup> Jedoch wählte er nicht Paris, sondern London als Verkaufsort. Littmanns Verkaufs-

3 Die Galerien *Berthe Weill*, *Aubry* und *Bing* beispielsweise mussten schließen. Viele Galerien in Montparnasse schlossen in der ersten Hälfte der 1930er-Jahre (*Galerie d'Art de Montparnasse*, *Galerie Jeanne Bucher*, *Galerie Le Portique*, *Galerie Vavin-Raspail*). Die Galerien *Bernheim-Jeune* und *Bignou* hingegen konnten ihren Einfluss ausbauen. Vgl. Gee 2000; Ders. 1981, S. 73, 87, 283–287.

4 Gustave Kahnweiler, der damals die *Galerie Simon* in Paris führte, erinnert sich daran, dass die Krise Frankreich am stärksten getroffen habe. Zwar waren die Kunstmärkte in London und New York auch in starke Mitleidenschaft gezogen, jedoch wurden britische und amerikanische Sammler\*innen früher wieder aktiv. Vgl. Watson, Peter, *Sotheby's, Christie's, Castelli & Co. Der Aufstieg des internationalen Kunstmarkts*, Düsseldorf 1993, S. 285–297. Für die Surrealist\*innen war das New York der frühen 1930er-Jahre im Gegensatz zu Paris ein Ort, an dem sie Verkaufserfolge erzielen konnten. Vgl. Drost, Julia u. a., Introduction. Avida Dollars! Surrealism and the Art Market in the United States, 1930–1960, in: Dies. (Hrsg.), *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market* (= Passages online, Bd. 3), Heidelberg 2019, S. 13–38, S. 23–27.

5 Die Werke wurden im Vorfeld mit Geldern der *Musées nationaux* (540.000 Francs) von Pariser Galerien erworben, jedoch setzte Ramond die Institution nicht in Kenntnis. Sein Plan war es, die Differenz zum Verkaufserlös einzustreichen. Jedoch war der Erlös gering. Ramond konnte die Summe, die er entwendet hatte, nicht mehr begleichen und flog auf. Es kam zum Prozess in Paris. Der Kunstkritiker Salmon sowie die Maler Kisling und Foujta waren als Zeugen geladen und entlasteten Ramond. Ramond wurde zu 18 Monaten Gefängnis, 500 Francs Geldstrafe und zur Rückzahlung der entwendeten Summe verurteilt. Vgl. o. A., Edouard Ramond, comptable des Musées nationaux est condamné à 18 mois de prison, in: *Le Matin*, 21.05.1930.

6 Die Verkaufsausstellung in London unter dem Titel „Exhibition of Modern French Paintings (École de

ausstellung zeigte mehrere deutsche Künstler, die bisher nicht zur „École de Paris“ gerechnet wurden, was verdeutlicht, wie sehr das Label auf dem Kunstmarkt gedehnt werden konnte, um Verkaufserfolge zu erzielen. Unter dem Vichy-Regime und im besetzten Paris hatte später die „École de Paris“, der viele jüdische Künstler\*innen zugerechnet wurden, keine Ausstellungsmöglichkeiten in Kunsthandlungen. In New York und Los Angeles hingegen organisierten Galerien noch während des Zweiten Weltkriegs Ausstellungen, teilweise mit Neuankäufen. Auch in Buenos Aires trat die „École de Paris“ ab 1940 zunehmend auf den Plan. Der Fall Ladislás Szécsi (später Segy, 1904–1988) illustriert dies weiter. Der ungarische und in Paris lebende Künstler und Sammler afrikanischer Skulpturen, moderner Kunst aus Paris sowie Kunst aus der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg war mit der Okkupation von Paris durch die Nationalsozialisten im Juni 1940 gezwungen, in die Vereinigten Staaten zu emigrieren.<sup>7</sup> Neben New York bot der Kunsthandel in Buenos Aires dem Sammler eine Plattform für seine Sammlung der „École de Paris“, die u. a. Werke von Picasso und Soutine beinhaltete. Wie Talía Bermejo gezeigt hat, wuchs der argentinische Kunstmarkt kontinuierlich an. Zu dieser Zeit gab es in Buenos Aires zehn Galerien, die zum großen Teil mit europäischer, aber auch argentinischer Kunst handelten.<sup>8</sup> Während des Zweiten Weltkriegs stand der Kunstmarkt in Buenos Aires der

Paris)“, die im Juni 1933 stattfand, ist bisher in der Forschung zu Ismar Littmann (1878–1934) nicht berücksichtigt worden. Der Jurist Littmann legte eine umfangreiche Kunstsammlung an, die Werke des Expressionismus und von „Die Brücke“-Künstlern umfasste, aber auch von Lovis Corinth, Max Liebermann, Käthe Kollwitz sowie einigen in Paris lebenden Künstler\*innen (vgl. Kat.-Nr. 67). Durch seine sich ab 1933 zunehmend verschlechternde wirtschaftliche Lage und mit einem Berufsverbot belegt, sah er sich gezwungen, Teile seiner Sammlung zu veräußern. Anja Heuß berichtet, dass Littmann Anfang der 1930er-Jahre mehrere Werke als Sicherheit für einen Kredit bei der Sparkasse Wroclaw hinterlegte, diese im Mai 1933 wieder auslöste, im September jedoch bereits die Versicherungssumme dieser Werke nicht mehr aufbringen konnte. Vgl. Heuß, Anja, Die Sammlung Littmann, in: *Ausst.-Kat. Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, hrsg. v. Inka Bertz u. Michael Dormann (Jüdisches Museum Berlin, 19. 09. 2008–25. 01. 2009; Jüdisches Museum Frankfurt am Mai, 22. 04.–02. 08. 2009), Göttingen 2008, S. 68–81, S. 70. In diese Zeit fällt auch die Londoner Ausstellung. Im Jahr 1934 beging Littmann Selbstmord, wonach seine Familie die verbleibende Sammlung (200 Werke) im Jahr 1935 im Auktionshaus Max Perl zur Versteigerung anbot. Kurz vor der Auktion beschlagnahmten die Nationalsozialisten mehrere Werke und übergaben sie an die Nationalgalerie, die sie bis auf vier Gemälde von Otto Müller, Karl Hofer und Franz Radziwill und 14 Aquarelle verbrannte. Die „Entartete Kunst“-Ausstellung im Jahr 1937 zeigte ein Gemälde Otto Müllers aus der Sammlung Littmann. Einzelne noch erhaltene Werke konnten erst in jüngster Zeit ausfindig gemacht und den Erben restituiert werden. Vgl. Sammlung Ismar Littmann, Proveana Datenbank Provenienzforschung, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, letzte Aktualisierung: 16. 05. 2023, URL: <https://www.proveana.de/de/link/col20000030> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024); Heuß 2008.

<sup>7</sup> Vgl. Imperato, Pascal James, Ladislás Segy: 1904–1988, in: *African Arts*, 21, 4, 1988, S. 82. Szécsi tauschte drei seiner afrikanischen Skulpturen gegen 15 Werke aus der Heidelberger Sammlung Prinzhorn, die Werke von Künstler\*innen aus psychiatrischen Kontexten umfasste. Diese Werke stellte Szécsi 1935 in New York aus. Vgl. Röske, Thomas, *By Donation – By Trade – By Purchase. How Works from the Prinzhorn Collection Made Their Way into the Damman Collection*, in: *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman*, anlässlich der Ausstellung *Wahnsinn Sammeln II*, hrsg. v. Monika Jagfeld (Museum im Lagerhaus, Stiftung für Schweizerische Naive Kunst und Art Brut, St. Gallen, 02. 12. 2013–02. 03. 2014; Stadthaus Ulm, 07. 12. 2014–08. 03. 2015), St. Gallen 2013, S. 57–63.

<sup>8</sup> Vgl. Bermejo, Talía, *El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d'art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920–1960*, in: *Centro Argentino de Investigadores de Arte (Hg.), Travesías*

europäischen (modernen) Kunst besonders offen. Die dortigen Akteur\*innen bezeugten, nicht zuletzt aus politischen Gründen, ihre Wertschätzung gegenüber Kunstwerken und Kunstsammlungen aus Europa, die unter den Nationalsozialisten Zerstörung und Plünderung ausgesetzt waren, legten jedoch selten Provenienzen der verkauften Kunst offen.<sup>9</sup>

Die Karte 3 visualisiert Städte, in denen die „École de Paris“ im Analysezeitraum in Museen und Ausstellungshallen zu sehen war. Zusammengefasst sind hiermit alle Ausstellungsräume, die nicht primär einem kommerziellen Zweck dienten, wobei Verkaufsabsichten nicht unbedingt ausgeschlossen waren. Werke wurden durchaus im Anschluss angekauft, wie beispielsweise im Fall der *Biennale di Venezia* durch italienische Museen. In manchen Fällen fungierten Pariser Galerien als Leihgeber für Ausstellungen, die keine Verkaufsausstellungen waren und dennoch genutzt werden konnten, um Künstler\*innen bekannt zu machen, was später auch ihrem Verkauf zuträglich sein konnte. Dennoch standen hier solche Absichten nicht im Vordergrund und die Ausstellungen kamen vielmehr durch das Engagement einzelner Künstler\*innen, Künstler\*innengruppierungen und kulturpolitischer Initiativen zustande. Diese Ausstellungen erfüllten stärker eine symbolische als eine kommerzielle Funktion. Sie dienten in erster Linie der Inszenierung und Präsentation bestimmter Künstler\*innen als Mitglieder der „École de Paris“. Durch die jeweils variierende Zusammensetzung der Ausstellungen und deren kunstkritische Rahmung vermittelten sie unterschiedliche Bilder von Paris als Zentrum der Kunst.

Hierbei handelt es sich um 17 Fälle. Die „École de Paris“ war im Analysezeitraum also ein Phänomen, das auf dem Kunstmarkt und in nicht-kommerziellen Kontexten gleichermaßen auftrat. Jedoch wird hier eine der Karte 2 entgegengesetzte Tendenz deutlich. Karte 3 macht in Gelb eine frühe Phase (vor 1933) sichtbar, in der mehr als drei Viertel der nicht-kommerziellen „École de Paris“-Ausstellungen (insgesamt 14) stattfanden. In Rot sind Ausstellungen ab dem Jahr 1933 markiert. Während auf dem Kunstmarkt die „École de Paris“ ihren Ausgang in Paris nahm und dann in anderen Zentren vermehrt auftrat, fanden die Ausstellungen in Museen und Ausstellungshallen anfangs vor allem außerhalb der französischen Hauptstadt statt: Die erste Ausstellung, in der die „École de Paris“ wirklich titelgebend war, fand im Rahmen der 16. *Biennale di Venezia* statt (Kat.-Nr. 47). Ihr folgten die Ausstellungen im *Museum der Neuen Westlichen Kunst* in Moskau und in der *Harvard Society for Art* in Cambridge, Massachusetts. Es folgten zehn weitere Ausstellungen in Museen und Ausstellungshallen in anderen Städten, bevor an 14. Stelle eine „École de Paris“-Ausstellung in einem Pariser Museum eröffnete. Das *Musée du Jeu de Paume*, das den „écoles étrangères“ gewidmet war, zeigte vom 23. Dezember 1932 bis zum 20. Februar 1933 in einem seiner repräsentativsten Räume eine temporäre Ausstellung der „École de Paris“. Bis 1937 folgten nur zwei weitere Ausstellungen

*de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (= Archivos del CAIA, Bd. 1), Buenos Aires 2011, S. 329–362.

<sup>9</sup> Die Autorin untersucht die zum Teil ambivalente und nicht eindeutig aufgearbeitete Rolle der Galerie *Wildenstein & Co.*, die 1939 eine Niederlassung in Buenos Aires eröffnete und dort Verkäufe europäischer Kunst abwickelte. Die Provenienzen dieser Werke waren häufig nicht gekennzeichnet. Vgl. Bermejo, Talía, *Wildenstein en Buenos Aires o el doble juego de identificaciones y silencios. Wildenstein in Buenos Aires or the Double Game of Identifications and Silences*, in: *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 4, 7, 2017, S. 39–55.



#### Legende

- drei bis vier Ausstellungen      ○ eine bis zwei Ausstellungen
- Ausstellungen vor 1933
- Ausstellungen ab 1933

Karte 3 | Ausstellungen der „École de Paris“ in Museen und Ausstellungshallen zwischen 1927 und 1946

außerhalb des Kunstmarkts. Auffällig ist, dass diese ausschließlich von Pariser Institutionen (dem *Musée du Jeu de Paume* und dem *Petit Palais*) ausgeführt wurden. An dieser Stelle muss betont werden, dass die Zeit des Nationalsozialismus für die Ausstellungen der „École de Paris“ in Pariser Museen ebenso wie am dortigen Kunstmarkt eine Zäsur darstellte. Während der Okkupation Frankreichs, unterbanden die Nationalsozialisten jede Bezugnahme auf die „École de Paris“. Viele Künstler\*innen, die in der Zwischenkriegszeit dem kosmopolitischen Milieu in Montparnasse zugerechnet worden waren, mussten ins Exil gehen. Nicht wenige wurden Opfer der Judenverfolgungen im Nationalsozialismus, gingen in den Untergrund, wurden interniert oder in Konzentrationslager deportiert.<sup>10</sup> Eine positive Bezugnahme auf

<sup>10</sup> Zunächst wurden viele Künstler\*innen aus dem feindlichen Ausland mit Kriegsausbruch in Frankreich interniert – darunter Max Ernst, Hans Bellmer, Ferdinand Springer, Hanns Kralik, Max Lingner, Robert Liebknecht und Anton Räderscheid im Lager von Milles. Unter der Okkupation als Juden verfolgt waren bspw.

die „École de Paris“, deren Galerist\*innen häufig Juden und Jüdinnen waren, war in städtischen oder staatlichen Ausstellungshäusern undenkbar. Erst 1946 griff eine französische staatliche Institution, die *Association française d'action artistique*, die „École de Paris“ in einer Berner Schau erneut auf.

Aus den Befunden, die die Karte 1 bis 3 sowie der Katalog der untersuchten Ausstellungen veranschaulichen, lassen sich zwei Schlüsse ziehen: Erstens erlebten die „École de Paris“-Ausstellungen einen internationalen Trend, der seinen Höhepunkt zwischen 1928 und 1932 hatte. Danach traten die Ausstellungen sowohl im Kontext von Galerien als auch von Museen und Ausstellungshallen nur vereinzelt auf. Zweitens trat die „École de Paris“ im Kontext einer Galerie zwar das erste Mal in Paris in Erscheinung, jedoch war sie auf dem Kunstmarkt ab 1930 kein Pariser Phänomen mehr. Anders sieht es bei den Ausstellungen in Museen, Ausstellungshallen und Biennalen aus. In diesem symbolisch bedeutenden Rahmen war die „École de Paris“ das erste Mal bei der *Biennale di Venezia* für eine Gruppenausstellung titelgebend. Sie war zunächst in Museen und Ausstellungshallen außerhalb Frankreichs als Gruppe sichtbar, bevor sie Ende des Jahres 1932 Eingang in französische Kulturinstitutionen fand.

## Organisator\*innen

Die Ausstellungen der „École de Paris“ zwischen 1927 und 1946 (Kat.-Nr. 45–77) wurden überwiegend von Künstler\*innen, Kunstkritiker\*innen, Galerist\*innen und Museumsangestellten organisiert. Lediglich in zwei Fällen initiierten Privatsammler\*innen die Ausstellungen; in einem weiteren Fall Außen- und Kulturpolitiker, für die die Ausstellung in vorderster Linie ein diplomatisches Mittel war. In mehr als zwei Drittel der Fälle beruhten die Ausstellungen auf Kollaborationen. Zwar gehen bei den 15 Galerieausstellungen die konkreten Organisator\*innen nicht immer deutlich aus dem Katalog hervor, jedoch wird klar, dass neben den Galeriebesitzer\*innen in vier Fällen auch Kunstkritiker\*innen und Museumsmitarbeiter\*innen an der Organisation mitwirkten.<sup>11</sup> Die 17 Ausstellungen in Museen und Ausstellungshallen sind vor allem auf die Kollaboration von Künstler\*innen, Kunstkritiker\*innen und Museumsangestellten zurückzuführen. Galerien treten hier häufig als Leihgeberinnen auf (s. Abschnitt „Netzwerke“). Im Folgenden werden die zentralsten Akteur\*innen jeder Gruppe hervorgehoben.

Vor allem in den ersten fünf Jahren der „École de Paris“-Ausstellungen traten in sieben

Joseph-Abraham Berline, Adolphe Feder und Samuel Granowsky, die nach Auschwitz deportiert und dort ermordet wurden. Vgl. Ausst.-Kat. *Montparnasse déporté. Artistes d'Europe*, 2005; Bertrand Dorléac 1995/1996, S. 259–262.

<sup>11</sup> Solche Fälle sind: die Ausstellung in der *Galerie La Renaissance* in Paris (Kat.-Nr. 51) und in den *Newhouse Galleries* in New York City (Kat.-Nr. 52), die vom Buchhalter des *Musée du Louvre* organisiert wurde. An der Wanderausstellung „Petites Tuileries“, die bei *Wildenstein & Co.* in New York City Station machte, wirkten der Konservator des *Musée du Luxembourg*, Louis Hautecœur, der assoziierte Kurator am *Musée du Louvre*, Georges Salle, der Direktor des *Institut français* in Wien, Louis Réau, und der Kurator im Dienst der *Musées nationaux*, François Monod, mit. Darüber hinaus waren an der Organisation der „Exposition multinationale“ (Kat.-Nr. 45–46), die in der Pariser *Galerie Bernheim-Jeune* zu sehen war und von der Mäzenin Mary Williamson Harriman initiiert worden war, auch Ludwig Justi (Direktor der Neuen Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais in Berlin) und der britische Kunstkritiker Roger Fry beteiligt.

Ausstellungen Künstler\*innen als (Co-)Organisator\*innen in Erscheinung. Diese Künstler\*innen waren Transmigrant\*innen, denn sie lebten zum großen Teil mittel- oder langfristig in Paris und unterhielten Kontakte zu den Kunstszene in Städten ihrer Herkunftsländer. Vicente do Rego Monteiro war der Hauptinitiator der Wanderausstellung in Brasilien. Renato Paresce, Michail Larionow und Serge Fotinsky wurden von größeren Kulturinstitutionen (der *Biennale di Venezia* und der *Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften* in Moskau) damit beauftragt, eine Werkauswahl zu erstellen und als Mittelsmänner zur Pariser Kunstszene zu fungieren. Zudem gehen zwei Ausstellungen auf die Initiativen von Künstler\*innenvereinigungen zurück. Josef Čapek, Josef Šíma und Georges Kars waren Mitglieder von *Umělecká beseda* („Künstlerischer Verein“), die die Prager Ausstellung veranstaltete. In Brüssel gründete sich *L'Art vivant – Société de propagande et d'action pour la peinture et la sculpture contemporaines*, in deren erster internationaler Ausstellung eine Sektion der „École de Paris“ gewidmet war. Dieser Künstler\*innengesellschaft gehörten die belgischen Expressionisten Gustave De Smet, Frits Van den Berghe, Jean Brusselmans, Jozef Cantré, Georges Creten, Hippolyte Daeye, Floris Jaspers, Oscar Jaspers, Paul Maas, Willem Paerels, Henri Puvrez, Henri Ramah, Albert Servaes und Edgard Tijtgar an. Bisher ungesichert ist das Engagement des Malers Moshe Castel, von dem berichtet wurde, er habe im Jahr 1936 eine Ausstellung jüdischer Maler\*innen der „École de Paris“ in Tel Aviv veranstaltet.<sup>12</sup>

Die Funktion von Künstler\*innen als Kurator\*innen und teilweise auch Initiator\*innen von Ausstellungen tritt ab 1932 lange Zeit nicht mehr auf. Hierfür kann zwar kein eindeutiger Grund, jedoch ein Erklärungsansatz geliefert werden: Künstler\*innen als Kurator\*innen und teilweise auch Initiator\*innen adaptierten und übersetzten das Konzept der „École de Paris“ für einen Kontext außerhalb Frankreichs zu einem Zeitpunkt, an dem der Kanon der „École de Paris“ noch wenig stabilisiert war. Werke bestimmter Künstler\*innen, die auch Warnod in *Les berceaux de la jeune peinture* nannte (Chagall, Modigliani, Soutine und Pascin), waren nahezu obligatorische Bestandteile einer „École de Paris“-Ausstellung. Die Organisator\*innen konnten darüber hinaus die Werkauswahl gestalten, erweitern und nicht selten ihre eigenen Werke oder Künstler\*innen aus ihrem direkten Umfeld in die „École de Paris“ integrieren. Die „École de Paris“ war bis Anfang der 1930er-Jahre noch ein offenes Konzept. Gegen Ende des Jahrzehnts, als die „École de Paris“ vor allem auf dem Londoner und New Yorker Kunstmarkt sowie in Buenos Aires auftrat, hatte sich das Label jedoch bereits stabilisiert. Zudem beeinträchtigte die Finanzkrise die Mobilität von Künstler\*innen und die Weiterentwicklung der Kunstszene in Montparnasse sowie ihrer transregionalen Netzwerke.<sup>13</sup> Die Preise von Künstlern wie Picasso, Derain und Dufy stiegen in den 1930er-Jahren kontinuierlich und es mochte für Ausstellungen im Kontext kleinerer künstlerischer Initiativen schwieriger werden, diese Künstler oder deren Galerist\*innen zu Leihgaben zu bewegen.<sup>14</sup> Erst im Jahr 1946

12 Es liegt kein Katalog vor. Ein Hinweis auf die Ausstellung findet sich in: Ausst.-Kat. *The School of Paris and Eretz-Israel Artists chez Chana Orloff*, hrsg. v. Miryam Stein-Grossmann (Mané-Katz Museum, Haifa, September 2002–Februar 2003), Haifa 2002, S. 90.

13 Krebs terminiert deshalb das Ende der „École de Paris“ auf das Jahr 1929. Die Auswirkungen der Krise kamen in Frankreich jedoch erst im Jahr 1930 an. Vgl. Krebs 2009, S. 20.

14 Zum Preisanstieg dieser kanonischen Künstler\*innen der „École de Paris“ vgl. Joyeux-Prunel 2017, S. 213–221; Gee 1981, S. 79–87.

beauftragte die *Association française d'action artistique*, eine Kulturorganisation, die dem französischen *Ministère des affaires étrangères* sowie dem *Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts* unterstellt war, mit Balthus (1908–2001) wieder einen Maler mit der Werkauswahl für die „École de Paris“-Ausstellung in Bern. Hier galt es, das Konzept der „École de Paris“ zu aktualisieren, weshalb jüngere Künstler\*innen dem bereits bestehenden Kanon hinzugefügt wurden.

In insgesamt zehn Fällen wirkten Kunstkritiker\*innen am Zustandekommen der Ausstellungen mit. Als Hauptorganisatoren von Ausstellungen fungierten der französische Kunstkritiker Géo-Charles bei der Wanderausstellung der „École de Paris“ in Brasilien, der in Griechenland geborene und in Paris lebende E. Tériade (1897–1983, Pseudonym für Stratis Eleftheriadis) bei der Ausstellung in New Orleans und der französische Kunstkritiker André Salmon bei der Prager Ausstellung. Der niederländische Journalist W. F. A. Röell organisierte die Ausstellung im *Stedelijk Museum* in Amsterdam. Im Fall der Wanderausstellung „Petites Tuileries“ war mit Louis Réau (1881–1961) ein Kunsthistoriker in die Organisation eingebunden. Darüber hinaus spielten Kunstkritiker\*innen im Hintergrund eine unterstützende Rolle: Der britische Kunstkritiker Roger Fry (1866–1934) wählte die Arbeiten britischer Künstler\*innen für die „Exposition multinationale“ aus, bei der die „École de Paris“ das erste Mal in einer Galerieausstellung präsentiert wurde. Margherita Sarfatti, die italienische Kunstkritikerin und wichtige Kunst- und Kulturberaterin Benito Mussolinis, setzte sich für die Ausstellung der „École de Paris“ auf der 16. *Biennale di Venezia* ein. Die Kunstkritiker Vincenc Kramář, Paul Fierens und André de Ridder unterstützten die Ausstellung in Brüssel. Nicht selten verfassten die genannten Kunstkritiker\*innen Katalogtexte zu den betreffenden Ausstellungen und verschiedene Artikel in Kunstzeitschriften sowie der Tagespresse.

Von den Galerien unterstützte vor allem die von A. J. McNeill Reid geführte *Lefevre Galleries* die „École de Paris“. Sie war eine der renommiertesten Galerien für moderne Malerei aus Frankreich in London und präsentierte die „École de Paris“ mehrfach (Kat.-Nr. 64, 72 u. 76).<sup>15</sup> Gleiches gilt für die von Federico C. Müller geleitete *Galería Müller* in Buenos Aires, die zwei Ausstellungen der „École de Paris“ veranstaltete und dem argentinischen Publikum moderne französische Kunst präsentierte, insbesondere Werke von Picasso.<sup>16</sup>

Ferner spielten einige Angestellte prominenter Museen eine wichtige Rolle bei der Organisation der Ausstellungen: Louis Hautecœur, Konservator des *Musée du Luxembourg*, der assoziierte Kurator am *Musée du Louvre*, Georges Salle, und der Kurator der *Musées nationaux*, François Monod, organisierten die Wanderausstellung der „Petites Tuileries“ durch die Vereinigten Staaten in den Jahren 1931 und 1932. André Dezarrois (1889–1979, Konservator des *Musée du Jeu de Paume* in Paris), Rose Valland (1898–1980, Mitarbeiterin desselben Museums)

15 Zur Geschichte der *Lefevre Galleries* vgl. Fletcher, Pamela M. u. Anne Helmreich (Hrsg.), *The Rise of the Modern Art Market in London 1850–1939*, Manchester/New York 2011, S. 307.

16 Die *Galería Müller* existierte seit den 1910er-Jahren und hatte ihre Niederlassung in der Nr. 530 Florida in Buenos Aires. Die Galerie war auf den Verkauf grafischer Werke europäischer Alter Meister sowie auf Landschaftsmalerei aus Argentinien spezialisiert. Vgl. Bermejo 2017, S. 43; Dies. 2011, S. 351. Sie hatte jedoch auch moderne europäische Kunst in ihrem Programm und zeigte u. a. eine Einzelausstellung Picassos im Jahr 1934 mit Werken aus den Galerien *Paul Rosenberg*, *Wildenstein*, *Simon* (geführt von André Simon und Daniel-Henry Kahnweiler) und der Münchener *Galerie Tannhauser*.

und Raymond Escholier (1882–1971, Direktor des *Petit Palais* in Paris) setzten sich für die museale Präsentation der „École de Paris“ in Paris ein. Hierbei zeigt sich, dass die unabhängige Kunst aus Montparnasse in den 1930er-Jahren in Frankreich zunehmend institutionalisiert wurde. In Cambridge präsentierten die Kunstgeschichtsstudenten Edward M. M. Warburg (1908–1992, Neffe von Aby Warburg), Lincoln Kirstein (1907–1996) und John Walker III (1906–1995) in der neu gegründeten *Harvard Society for Contemporary Art* die „École de Paris“.<sup>17</sup> In Prag war Vojtěch Volavka (1899–1985) als Angestellter der Prager Nationalgalerie ein Mitorganisator. Die Ausstellung im brasilianischen Recife fand ihre Räumlichkeiten aufgrund des Engagements von Aníbal Fernandes (1894–1962), dem Direktor des *Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco* (Staatliches Museum für Geschichte und antike Kunst Pernambuco).

In seltenen Fällen waren private Mäzen\*innen für die „École de Paris“-Ausstellungen ausschlaggebend. Die „Exposition multinationale“, in der das Label „École de Paris“ das erste Mal aufgegriffen wurde, war von der Privatsammlerin Mary Williamson Harriman initiiert. Der Pariser *Petit Palais* verwendete es für die Ausstellung der Schenkung von Werken aus der Sammlung Emanuele Sarmientos. Die Moskauer Ausstellung war eindeutig diplomatisch motiviert und bildet in dieser Eigenschaft einen Einzelfall unter den „École de Paris“-Ausstellungen. Die Initiative ging auf Bemühungen des französischen Kulturministers und Mitglieds der linksbürgerlichen *Parti radical*, Édouard Herriot (1872–1957), und des Volkskommissars für Bildung der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik Russland, Anatoli Wasiljewitsch Lunatscharski (1875–1933), zurück. Diese Ausstellung sollte der Verbesserung der angeschlagenen diplomatischen Beziehungen zwischen Russland und Frankreich auf dem Gebiet der Kultur dienen.

## Ausgestellte Künstler\*innen

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass viele Ausstellungen eine Durchmischung verschiedener Künstler\*innengenerationen vornahmen. Häufig waren einige ältere, überwiegend französische und den (Post-)Impressionisten, den Fauves und den Nabis zuzurechnende Künstler\*innen vertreten, als deren Nachfolger\*innen die Jüngeren präsentiert wurden. Zur älteren Generation zählten u. a. Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Raoul Dufy, Henri Matisse, Auguste Rodin, Édouard Vuillard, Kees Van Dongen, Suzanne Valadon und Maurice de Vlaminck. Die jüngere Generation war vor allem vor dem Ersten Weltkrieg in Montparnasse aktiv und oft unterschiedlicher nationaler Herkunft. Sie stammte zu einem Großteil aber aus Osteuropa. Zu den am häufigsten repräsentierten, jüngeren Künstler\*innen gehörten Marc Chagall, Tsuguharu Foujita, Pablo Picasso, Moïse Kisling, Louis Marcoussis, Amedeo Modigliani, Jules

17 Warburg, Kirstein und Walker gründeten die *Harvard Society for Contemporary Art* im Jahr 1928. Warburg studierte in Harvard bei Edward F. Forbes Kunstgeschichte, Walker bei Bernard Berensen an der *Villa i Tatti* in Florenz. Die Studenten besuchten zudem Kurse bei Paul J. Sachs, einem Vorreiter der Museum Studies in den Vereinigten Staaten. Ab 1932 war Warburg Mitglied im Board of Trustees des *Museum of Modern Art* in New York. Vgl. Pace, Eric, Edward Warburg, Philanthropist and Patron of the Arts, Dies at 84, in: *The New York Times*, 22. 09. 1992.

Pascin, Chaïm Soutine und Ossip Zadkine. Neben diesen waren auch Künstler\*innen ein etablierter Bestandteil, die in den 1920er-Jahren in den freien Akademien in Montparnasse lehrten: Antoine Bourdelle, Othon Friesz, Fernand Léger, André Lhote, Charles Guérin, Marie Laurencin, Luc-Albert Moreau, André Dunoyer de Segonzac und Amédée Ozenfant. In dieser Hinsicht folgten viele – wenn auch nicht alle – „École de Paris“-Ausstellungen der Beschreibung Warnods, der nicht-französische, jüngere Künstler\*innen in eine Traditionslinie mit diesen Vorläufer\*innen einreicht.<sup>18</sup> Vor allem die hier genannten Künstler\*innen wurden in den 1930er-Jahren zum kanonischen Bestandteil der „École de Paris“ auf dem Kunstmarkt. Auch im *Musée du Jeu de Paume* wurden sie einem Pariser Publikum unter diesem Begriff präsentiert.

Die Ausstellungen unterschieden sich jedoch dort stark voneinander, wo sie jüngere Künstler\*innen präsentierten, die nach dem Ersten Weltkrieg in Montparnasse arbeiteten. Oft variierte die Zusammensetzung entsprechend der Netzwerke, in denen sich die Ausstellungsorganisator\*innen bewegten, und entsprechend der ausstellungspolitischen Bedingungen. Die Ausstellungen konnten von Künstler\*innen genutzt werden, um Teil der „École de Paris“ zu werden, falls dies noch nicht der Fall war. Damit waren Künstler\*innen unterschiedlich erfolgreich. Die Ausstellung in Moskau legte einen besonderen Fokus auf russische oder in Russland geborene Künstler\*innen. Hier wurden beispielsweise Abraham Mintschin, Grigor Chiltian und Oscar Miestchaninoff in die „École de Paris“ integriert, was aber in den anderen internationalen Ausstellungen der Folgezeit nicht wiederholt wurde. Chana Orloff und Ossip Zadkine bewährten sich jedoch auch in späteren Ausstellungen als fester Bestandteil. Bei den Ausstellungen der *Biennale di Venezia* integrierten der Organisator Paresce und der Maler Tozzi, der den Katalogtext zu der Schau verfasste, ihre Werke in die „École de Paris“ und waren hierbei in einer längeren Perspektive erfolgreich.<sup>19</sup> Im Fall der „École de Paris“ in Prag wählten Čapek, Šíma, Kars und Salmon dasselbe Vorgehen.<sup>20</sup> Auf gleiche Weise ging Rego Monteiro vor, der seine Werke in die so genannte Schule integrierte, womit er jedoch in Pariser und anderen internationalen Präsentationen keinen Effekt erzielte.

Die Ausstellungen variierten überdies stark in Hinblick auf die Staatsbürgerschaften der ausgestellten Künstler\*innen. Obwohl die „École de Paris“ in der Kunstkritik häufig genannt wurde, um die Multinationalität der Künstler\*innen in Montparnasse zu betonen, erzeugten viele Ausstellungen ein anderes Bild, wenn dort französische Künstler\*innen dominierten. Auffällig ist, dass dies vor allem in den Galerieausstellungen der Fall ist. Die „École de Paris“ wurde hier genutzt, um überwiegend französische Künstler\*innen im Ausland zu verkaufen.

18 Die Ausstellung der 16. *Biennale di Venezia* zeigte keine französischen Künstler\*innen der älteren Generation. Bei der Wanderausstellung in Brasilien waren diese rar. Einen Sonderfall stellt die Ausstellung „Les femmes artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume“ im Jahr 1937 dar (Kat.-Nr. 69). Hier wurde die „École de Paris“ als Sammelbegriff für all jene Künstlerinnen verwendet, deren Nation nicht in der Ausstellung vertreten war und die hier in einem Saal vereint wurden, der der „école internationale“ sowie der „École de Paris“ gewidmet war. In diesem Raum waren folglich keine französischen Künstlerinnen vertreten.

19 Paresce nahm beispielsweise auch an der Moskauer Ausstellung teil (Kat.-Nr. 48), Tozzi erschien u. a. wieder als Teil der „École de Paris“ bei der Ausstellung der Schenkung Sarmientos an das *Petit Palais* (Kat.-Nr. 68). Auf weitere Fälle wird im Kapitel *Die „École de Paris“ im Zeichen kultureller Dominanz* eingegangen.

20 Hier wurden die tschechischen Maler Kars und Šíma der „École de Paris“ zugerechnet. Letzterer erschien abermals in der Berner Ausstellung im Jahr 1946 (Kat.-Nr. 77).

Ausstellungen, die maßgeblich von Künstler\*innen (mit-)organisiert wurden, zeichnen hingegen ein anderes Bild. Besonders die Wanderausstellung in Brasilien und die Ausstellungen in Venedig, Brüssel und Moskau sind multinational. Dies mag einerseits den persönlichen Kontakten der Künstler\*innen und ihrer Galerist\*innen geschuldet sein, andererseits aber auch dem Willen, sich als Teil einer kosmopolitischen Kunstbewegung zu zeigen, was den jeweiligen lokalen Ausstellungspolitiken entsprach.

Weiterhin ist auffällig, dass immer wieder Werke von Surrealist\*innen in den Ausstellungen gezeigt wurden. Mehrere Katalogtexte und kunstkritische Texte im Kontext der Ausstellungen betonen den Umstand, dass der Surrealismus zur „École de Paris“ zu rechnen sei (beispielsweise Géo-Charles' Artikel in der brasilianischen Tageszeitung *Correio Paulistano* sowie die Ausstellungen in Cambridge und Prag).<sup>21</sup> Dieses Verständnis der „École de Paris“ ist ein Zwischenkriegsphänomen und hat sich in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg nicht verfestigt. Im Fall der Prager Ausstellung ist deutlich, dass ein Surrealist, Šíma, diese Lesart der Avantgardebewegung als Teil der „École de Paris“ forciert hat. Es deutet jedoch nichts darauf hin, dass andere Surrealist\*innen in dieser Hinsicht aktiv waren und es ist wahrscheinlicher, dass es sich in den meisten Fällen um Fremdzuschreibungen gehandelt hat.

## Netzwerke

Zwischen diesen vielfältigen Akteur\*innen, Institutionen und Orten lassen sich Verbindungen erkennen, die zeigen, dass verschiedene Ausstellungen in ein gemeinsames Beziehungsgeflecht eingebettet waren.

Die Zeitschrift *Montparnasse* bildet einen zentralen Knotenpunkt, an dem viele Verbindungslinien eines Netzwerks von Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen im Umfeld der „École de Paris“-Ausstellungen zusammenlaufen. Die beiden Herausgeber Rego Monteiro und Géo-Charles organisierten die Wanderausstellung in Brasilien, in der sie viele Künstler\*innen integrierten, die Illustrationen für *Montparnasse* beisteuerten. Zudem unterstützte Salmon, der einer der ersten Autor\*innen der Zeitschrift gewesen war, die Ausstellungen in Prag und Brüssel. Der Bildhauer Zadkine, der in sehr vielen „École de Paris“-Ausstellungen vertreten war, wurde maßgeblich von *Montparnasse* unterstützt und unterhielt enge Beziehungen zu De Ridder und De Smet in Brüssel, die dort die „École de Paris“ präsentierten. Fotinsky, der die Werkauswahl für die Moskauer Ausstellung der „École de Paris“ traf, war Mitarbeiter der Zeitschrift *Montparnasse* und steuerte Illustrationen bei.

Eine große Rolle spielten darüber hinaus die Kontakte, die Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen in ihrer Funktion als Kurator\*innen mit Galerien unterhielten. Bei der Analyse der Leihgeber\*innen der „École de Paris“-Ausstellungen fällt auf, dass häufig dieselben Galerien die „École de Paris“-Ausstellungen außerhalb von Paris unterstützt haben. Eine tragende Rolle spielten dabei die Galerien *Vavin-Raspail*, *Jeanne Bucher* und *Le Portique*, die in *Montparnasse*

21 Del Picchia, Menotti, *Arte Moderna. Uma informação do critico Géo Charles sobre o momento esthetico mundial I*, in: *Correio Paulistano*, 15. 06. 1930; Ders., *Arte Moderna. Uma informação do Critico Géo Charles sobre o momento esthetico mundial II*, in: *Correio Paulistano*, 17. 06. 1930.

angesiedelt waren, und die dortigen Künstler\*innen unterstützt haben. Mit den Galerien *Pierre, Bernier, de France, Marseille, Nouvel Essor, Van Leer* und *Zak* waren Galerien aus der Rue de Seine und damit der Rive Gauche aktive Leihgeberinnen. Sie hatten eine Mediatorenfunktion innerhalb der Pariser Kunstgeografie und verhalfen jungen Talenten zum Sprung an den Kunsthandel des nördlichen Seine-Ufers. Von der Rive Droite und insbesondere der Rue La Boétie aus unterstützten zudem zahlreiche Galerien die „École de Paris“-Ausstellungen, die sich dem Handel mit Kunst aus Montparnasse mehr und mehr geöffnet hatten. Hierzu zählen: *Galerie Aubry, Aron, Bernheim-Jeune, Marcel Bernheim, Georges Bernheim, Bing, Bignou, Druet, Paul Guillaume, Jos Hessel, Percier, La Renaissance, Paul Rosenberg, de l'Effort Moderne* (Léonce Rosenberg), *Simon* sowie *Berthe Weill*.

In den meisten „École de Paris“-Ausstellungen, die von Künstler\*innen organisiert wurden, nutzten diese ihre Kontakte zum Kunstmarkt, oder wurden gezielt in ihrer Rolle als Kontaktpersonen in Paris eingesetzt, um Leihgaben der oben genannten Galerien zu organisieren. Larionow und Fotinsky beispielsweise wurden von der *Staatlichen Akademie der Kunstwissenschaften* in Moskau beauftragt, mit dem einflussreichen Galeristen Pierre Vorns zusammenzuarbeiten. Dieser leitete die *Galerie Billiet*, in der die Werke verschiedener Leihgeber\*innen für die Ausstellung in Russland zusammengetragen wurden. Der tschechische Maler Kars arbeitete in Paris mit seinem Galeristen André Bernier an der Werkauswahl für die Prager Schau, für die letztendlich knapp 40 Galerien gewonnen werden konnten, die meisten von ihnen in Paris. Ähnlich erfolgreich waren die Künstler\*innen der Brüsseler Gesellschaft *L'Art vivant*, die ebenfalls eine große Zahl namhafter Pariser Galerien für Leihgaben rekrutierte. Rego Monteiro profitierte von seinen Kontakten zum Galeristen Léonce Rosenberg, der ihm Werke für die Wanderausstellung in Brasilien entlieh.

Ein weiteres wichtiges Netzwerk bildete sich um die italienischen Maler Paresce und Tozzi. Gestützt durch die italienische Kunstkritikerin Sarfatti, den polnisch-französischen Kunstkritiker Waldemar George und die italienischen Sammler Sarmiento und Frua de Angeli schafften Paresce und Tozzi es, sich und weitere italienische Künstler wie Giorgio de Chirico und Massimo Campigli als festen Bestandteil der „École de Paris“ in Frankreich und in Ausstellungen anderer Länder zu etablieren. Im faschistischen Italien hingegen distanzieren sich die Künstler nach 1928 von der „École de Paris“. Gleichwohl griffen sie auf dasselbe Netzwerk zurück, um sich hier als primär italienische Künstler zu inszenieren.

# Paris-Montparnasse als egalisierender Ort

Im Folgenden werden vier Beispiele für Ausstellungen vor 1932 gegeben, die Paris und im speziellen die Kunstszene in Montparnasse als egalisierenden Ort begriffen, der einen Austausch auf Augenhöhe ermöglichte. Gemein ist diesen Ausstellungen, dass sie sich dezidiert zu internationalistischen oder kosmopolitischen Werten bekannten und keiner nationalen Position eine Vormachtstellung einräumten. Die politischen Voraussetzungen hierfür waren zweierlei: Zum einen standen die Ausstellungen mit dem linksgerichteten, politischen Milieu der Caféausstellungen der frühen 1920er-Jahre und daraus folgenden Initiativen in Verbindung. Dieses Milieu lässt sich, wie im ersten Teil des Buchs dargestellt wurde, zwar nicht auf einen festen politischen Nenner bringen und formulierte sich zum Teil diffus. Es deckte aber ein Spektrum ab, das vom Kommunismus, dem Individualanarchismus und Syndikalismus reichte und in jedem Fall die Suprematie einzelner Nationalstaaten auch als Konsequenz aus dem Ersten Weltkrieg ablehnte, transnationale Kooperation oder internationalistische Visionen befürwortete. Hier lassen sich die Ausstellungen der *Grupo Montparnasse*, der Zeitschrift *Montparnasse* und der Künstler\*innenvereinigung *Umělecká beseda* verorten, die in diesem Kapitel besprochen werden und allesamt einen Beitrag zur zeitgenössischen transnationalen Zusammenarbeit von Künstler\*innen leisten wollten. Auf der anderen Seite steht der Versuch, mit Kunstausstellungen zur internationalen Friedenspolitik beizutragen und damit einen kulturelles Äquivalent zur multilateralen Diplomatie zu schaffen. Die „Exposition multinationale“ reagierte auf die Verträge von Locarno im Jahr 1925 und wollte deren leitenden Grundgedanken einer gleichberechtigten Völkerverständigung für die Kunst fruchtbar machen. Mit diesen Beispielen konzentriert sich das Kapitel auf zwei frühe und zwei späte Beispiele. Es handelt sich hier um eine Auswahl, die verschiedene Organisationsformen von Ausstellungen verdeutlichen soll. Die Darstellung könnte noch erweitert werden.<sup>1</sup>

1 Eine ähnliche Haltung findet sich nachweisbar auch in den Ausstellungen in Brüssel (Kat.-Nr.61) und in Amsterdam (Kat.-Nr.65). Die Ausstellung der *Harvard Society for Contemporary Art* (Kat.-Nr.50) lässt sich hier ebenfalls einordnen, da sie die „École de Paris“ nicht der französischen Kunst zuordnete, sondern in ihr einen „European style, international in scope and cosmopolitan in character with its center in Paris“ erkannte: Ausst.-Kat. *The School of Paris* (The Harvard Society for Contemporary Art, Cambridge, Mass., 20.03.1928–12.04.1929), Cambridge, Mass. 1928.

## Die *Grupo Montparnasse* zwischen Santiago de Chile und Paris (gegr. 1923)

Die *Grupo Montparnasse* (Abb. 77) ist ein einschlägiges Beispiel dafür, wie Künstler\*innen der Zwischenkriegszeit die Wahrnehmung von Montparnasse als weltführendem Zentrum der Kunst innerhalb transkultureller Dynamiken formten, in diesem Fall zwischen Santiago de Chile und Paris. Dieses Beispiel geht der Entwicklung des Begriffs „École de Paris“ durch Warnod zeitlich voraus und stellt eine Verbindung zu den frühen Caféausstellungen in Montparnasse her. Die *Grupo Montparnasse* verdeutlicht, dass bestimmte Vorstellungen von Paris-Montparnasse, die später in die „École de Paris“ integriert wurden, durch transmigran-tisch lebende Künstler\*innen, Kunstkritiker\*innen und deren Ausstellungsaktivitäten mitgeformt wurden. Die Art und Weise, wie sich die Gruppe in einem Spannungsfeld zwischen der lokalen Formulierung von künstlerischen Universalismen in Paris und deren Artikulierung und Transformation in Santiago de Chile verortete, führt zudem vor Augen, welche Handlungsmacht und Strategien Künstler\*innen aus dem globalen Süden gegenüber der Pariser Vormachtstellung entwickeln konnten, aber auch von welchen ökonomischen und kulturpolitischen Dynamiken ihr Erfolg abhing.

Die *Grupo Montparnasse* war ein Zusammenschluss von chilenischen Künstler\*innen, die sich in den Cafés in Montparnasse trafen und in Chile gemeinsame Ausstellungen organisierten. Sie war von Anfang an ein transatlantisches Projekt und bestand zunächst aus fünf Künst-



Abb. 77 | Die Mitglieder der *Grupo Montparnasse* bei der Eröffnung des „Salón de Junio“ in der *Sala Rivas y Calvo*, Santiago de Chile, Pressefotografie aus der Tageszeitung *El Mercurio*, 04. 06. 1925, von links nach rechts: Julio Ortiz de Zárate, José Luis Perotti, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit

Abb. 78 | Ausstellungskatalog „Salón de Junio“, 1925, *Sala Rivas y Calvo*, Santiago de Chile, Werke von Vargas Rosas und Petit

ler\*innen, den Brüdern Julio Ortiz de Zárate (1885–1945) und Manuel Ortiz de Zárate, Henriette Petit (fr. für Enriqueta Petit, 1894–1983), José Luis Perotti (1898–1956) und Luis Vargas Rosas (1897–1977). Die Idee zur Gruppe entstand bereits im Jahr 1922 in Paris.<sup>2</sup> Manuel Ortiz de Zárate war darüber hinaus der Initiator der ersten Caféausstellungen im *Café du Parnasse* und Organisator der Ausstellungen von *Les amis de Montparnasse*. Die erste Ausstellung der Gruppe fand in Santiago de Chile im Oktober 1923 in der *Sala Rivas y Calvo* statt.<sup>3</sup> Vargas Rosas, der die Ausstellung organisierte, wollte mit ihr einen Durchbruch in der chilenischen traditionellen Malerei erreichen und die Tür für neue Wege in der Kunst öffnen.<sup>4</sup> Diesen Kurs verfolgte die *Grupo Montparnasse* auch in einer zweiten Ausstellung, dem „Salón de Junio“ (Abb. 78), am selben Ort im Jahr 1925, bei der sich der Maler Camilo Mori der Gruppe anschloss. Die Künstler\*innen der *Grupo Montparnasse* teilten ihre Erfahrung in der „Alten Welt“ und bereisten viele europäische Länder. Häufig führten ihre Reisen sie nach Italien, Spanien und Deutschland, sodass sich ihre Lebens- und Karrierewege mehrfach überschneiden.<sup>5</sup> Als Gründungsmythos dienten der Gruppe jedoch ihre Erlebnisse in Montparnasse, die namensgebend werden sollten.

In der französischen Hauptstadt waren insbesondere vier Kontaktpersonen der chilenischen Künstler\*innen für ihre Integrierung in die lokale Kunstszene von herausragender

2 Luis Vargas Rosas erwähnt diese Initiative als Erster in einem Brief an Henriette Petit, den er am 14. Dezember 1922 im Café *La Rotonde* verfasste. Archivo Christina Arellano, zit. n. Díaz Navarrete, Wenceslao u. Patricio Lizama Améstica (Hrsg.), *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa 1900–1940*, Santiago de Chile 2010, S. 260–262.

3 Hierbei handelte es sich um die Räumlichkeiten des Auktionshauses von Carlos Rivas Vicuña und Arturo Calvo Mackenna. Vgl. Canseco-Jerez, Alejandro, *La vanguardia chilena, Santiago – Paris. Contribución a la historia del arte y de la literatura en Chile*, Paris 2001, S. 87–91; Ausst.-Kat. *1900–1950: modelo y representación. Chile 100 años artes visuales*, hrsg. v. Ramón Castillo (Museo Nacional de Bellas Artes, 2000), Santiago de Chile 2000, S. 86.

4 Vgl. Galaz, Gaspar u. Milan Ivelic, *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*, Valparaíso 1981, S. 207.

5 Manuel Ortiz de Zárate hielt sich am längsten auf dem europäischen Kontinent auf. Er erreichte Paris über Marseille im Jahr 1904 und verließ erst kurz vor seinem Tod im Jahr 1946 die Stadt. Sein Bruder Julio Ortiz de Zárate reiste von Chile aus im Jahr 1919 nach Spanien, Belgien und Frankreich, um im Jahr 1922 mit Hilfe eines Studienstipendiums des chilenischen Staates nach Italien und Frankreich zurückzukehren. Henriette Petit bereiste, ebenso wie Mori, Paris zum ersten Mal im Jahr 1920 und kehrte sechs Jahre später dorthin zurück. Petit hatte ein Studienstipendium des chilenischen Staates. Auch José Luis Perotti war im Jahr 1920 mithilfe eines solchen Stipendiums nach Madrid gekommen, wo er zunächst an der *Academia de Bellas Artes de San Fernando* studierte, bevor er 1921 nach Paris zog. Später, im Jahr 1937, reiste er – gefördert durch ein Stipendium der *Alexander-von-Humboldt-Stiftung* – nach Deutschland. Auch Luis Vargas Rosas bereiste ab 1919 Italien und Deutschland (wo er in München studierte), bevor er nach Paris gelangte und dort bis Januar 1923 blieb. Nach der ersten Ausstellung der *Grupo Montparnasse* kehrte er noch im selben Jahr nach Paris zurück, wo er Henriette Petit heiratete und mit ihr dort bis zum Kriegsausbruch 1939 lebte. Julio Ortiz de Zárate, Mori und Vargas Rosas leiteten zudem im Jahr 1929 chilenische Studierende in Paris an. Vgl. Ausst.-Kat. *Grupo Montparnasse en versión original. Obras, cartas y documentos de los primeros pintores modernos de Chile*, hrsg. v. Corporación Cultural de Las Condes (Corporación Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 11. 11.–26. 12. 2010), Santiago de Chile 2010; Canseco-Jerez 2001, S. 84–87; Ausst.-Kat. *Grupo Montparnasse y la Renovación*, hrsg. v. Instituto Cultural del Banco del Estado de Chile (Instituto Cultural del Banco del Estado de Chile, Santiago de Chile, 13.06–04.07. 1991), Santiago de Chile 1991.

Bedeutung. Der Maler Manuel Ortiz de Zárate war ein Bindeglied zur Cafészene in Montparnasse. Er wird als zentrale Figur der Cafészene in den Publikationen über Montparnasse von Fuss-Amoré, Des Ombiaux und Warnod hervorgehoben.<sup>6</sup> In Rojas Jiménez Buch *Chilenos en París* erscheint er als einer der prominenten chilenischen Künstler in Paris.<sup>7</sup> Eine ähnliche Funktion nahm der bereits erwähnte Illustrator Oscar Fabrès ein, der im Pariser Büro der chilenischen Tageszeitung *La Nación* arbeitete und als Illustrator für die Zeitschrift *Paris-Montparnasse* und Salmons Buch *Montparnasse – cafés, bars, dancings* aktiv war (Abb. 4, 20 u. 50).<sup>8</sup> Der Dichter Vicente Huidobro, der schon seit 1917 mit den Kubisten Picasso und Gris im Austausch stand und Anfang der 1920er-Jahre an Ozenfants und Jeannerets Zeitschrift *L'Esprit nouveau* mitarbeitete, war ebenfalls eine wichtige Kontaktperson in Paris. Zudem unterstützte Álvaro Yáñez Bianchi die Gruppe, der sich das französische Pseudonym Jean Emar gab.<sup>9</sup> Er arbeitete ab 1919 als Sekretär in der chilenischen Botschaft in Paris, knüpfte aber auch Kontakte mit den Künstler\*innen in Montparnasse, wo er die *Académie de la Grande Chaumière* besuchte. Besonders die beiden letzteren, Huidobro und Bianchi (alias Emar), engagierten sich wiederum in Chile durch die kunstkritische Bewerbung der *Grupo Montparnasse*. Die Gruppenmitglieder hielten dauerhaft den Kontakt zwischen beiden Ländern aufrecht, verlegten wie Petit und Vargas Rosas ihren Wohnsitz langjährig dorthin oder stellten sowohl in Frankreich als auch in Chile aus.

Die Gruppe schlug damit eine transatlantische Brücke, die aber nicht nur die Reise chilenischer Künstler\*innen und Schriftsteller\*innen nach Paris erleichterte, sondern auch umgekehrt die Zirkulation von Kunst aus Paris nach Santiago de Chile ermöglichte. Die Ausstellung „Salón de Junio“ lehnte sich im Format klar an den *Salon d'automne* als prominente Ausstellungsplattformen der unabhängigen Kunst in der französischen Hauptstadt an. Sie transportierte direkt Werke aus der französischen Metropole in die chilenische Hauptstadt. Die Gruppe folgte damit einem reformerischen Gedanken Emars, der im Jahr 1924 in der chilenischen Tageszeitung *La Nación* forderte, man solle „Gemälde aus Europa nach Chile bringen und Künstler\*innen aus Chile nach Europa schicken.“<sup>10</sup> Neben der *Grupo Montparnasse* und einer Gruppe unabhängiger chilenischer Künstler\*innen wurden im „Salón de Junio“ Beiträge des Pariser *Salon d'automne* gezeigt, der hier im Kleinen u. a. durch Werke von Le Scouezec, Suzanne Valadon, Manuel Ortiz de Zárate und Camilo Mori vertreten war – bis auf Mori hatten alle diese Künstler\*innen im Januar 1922 ebenfalls im Café *La Rotonde* ausgestellt. Sowohl Julio als auch Manuel Ortiz de Zárate, Mori und Vargas Rosas hielten sich zu dieser Zeit in Paris auf und besuchten das Café. Auch bildet die Ausstellung von 1925 ein

6 Warnod 1925, S. 192; Fuss-Amoré, Des Ombiaux 15. 11. 1924, S. 117–118.

7 Rojas Jiménez 1930, S. 17–18.

8 Zu Fabrès' Treffen mit Vargas Rosas vgl. Díaz Navarrete, Lizama Améstica 2010, S. 329.

9 Das französische Jean Emar ist ein Wortspiel mit dem französischen „J'en ai marre!“ (= „Mir reicht's!“). Vgl. Greet 2018, S. 42; Zamorano, Pedro Emilio, Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Una mirada al campo teórico, in: *Atenea (Concepción)*, 504, 2011, S. 193–212, S. 200; Edwards, Roger, Del Boulevard de Montparnasse a la Calle Miraflores, in: *Paula*, 339, 1980, S. 39.

10 Im Original: „traer cuadros de Europa a Chile y enviar artistas de Chile a Europa.“ Emar, Jean, Sobre la enseñanza de la pintura. Dos cartas, in: *La Nación*, 11. 12. 1924, zit. n. Berrios, Pablo, *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile 1910–1947*, Santiago de Chile 2012, S. 110.

wichtiges Beispiel für die Zirkulation der Werke prominenter Pariser (Post-)Kubisten im Ausland durch das kuratorische Engagement von Künstler\*innen selbst, wie wir es im folgenden Kapitel häufig sehen werden. So zeigte der Juni-Salon auch kubistische Werke von Gris, Léger, Lipchitz, Marcoussis und Picasso.<sup>11</sup>

### **Montparnasse als Keimzelle der unabhängigen Kunst in Chile**

Der Bezugnahme auf Montparnasse im Titel der Gruppe (den sie so für sich nur in Chile verwendete) war nicht nur biografischer, sondern ideeller Natur. Montparnasse war für ihre Mitglieder ein Ort, an dem sie sich mit anderen Künstler\*innen austauschen konnten, sich selbst künstlerisch neu entdeckten, und in den Cafés Pläne zur Erneuerung der Kunst in Chile schmieden konnten.<sup>12</sup> Die Referenz auf Montparnasse enthielt damit die programmatische Vorstellung von der Organisation der Kunstszene, die die Künstler\*innen in Chile umzusetzen und damit der dortigen Kunst eine neue Grundlage zu geben versuchten. Diese Vision machte die Gruppe in der chilenischen Presse publik. Unterstützt wurde sie durch das kunstkritische Engagement von Emar, der nach seiner Rückkehr nach Chile im Jahr 1923 das dortige akademische Kunstsystem kritisierte und sich für dessen Reformierung einsetzte.<sup>13</sup> In der chilenischen Tageszeitung *La Nación* publizierte er seine Kolumne „Notas de arte“ (1923–1927) und eine Reihe von sechs Artikeln, die zum großen Teil seine Unterhaltungen mit den Künstler\*innen der *Grupo Montparnasse* widerspiegeln.<sup>14</sup> Teile von Emars erstem Artikel über die Gruppe wurden bereits einleitend zu diesem Buch zitiert. Hier wird nun ein längerer Auszug wiedergegeben:

„In Montparnasse, im Pariser Künstlerviertel, wird in den Cafés, Akademien und Ausstellungen ein Großteil der Zukunft der bildenden Künste geschmiedet; hinfällige Götzen wurden hier gestürzt, viele überalterte Ideen begraben und nicht wenige Samen gesät, die später keimten. Der Name Montparnasse meint für die fünf Ausstellenden nicht dieselbe malerische Tendenz; für sie ist Montparnasse keine Schule, kein gemeinsam verfolgtes Ziel. Dieser Name ist eine Erinnerung, eine liebliche Erinnerung an den Ort, an dem sie gewesen sind, der sie durch Kameradschaft

11 Die Ausstellung war folgendermaßen gegliedert: 1. Grupo „Montparnasse“: Julio Ortiz de Zárate, Henriette Petit, José Perotti; 2. Salon d'automne: Manuel Ortiz, Suzanne Valadon, Camilo Mori; 3. Kubisten: Juan Gris, Pablo Picasso, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Jacques Lipchitz; 4. Kunst von Kindern: Aguirre Tupper, Bianchi, Franchetti, Medina, Mondaca Ortiz; 4. Unabhängige Künstler\*innen: Bianchi, Jorge Caballero, Isaías Cabezón, Augusto Eguiluz, Hernán Gazmuri, González, Vicente Huidobro, Romano de Dominicis, Sara Malvar, Waldo Vila, Pablo Vidor und Mina Yáñez. Vgl. Ausst.-Kat. *1900–1950: modelo y representación*, 2000, S. 86; Bindis Fuller, Ricardo, *La pintura chilena: desde Gil de Castro hasta nuestros días*, Santiago de Chile 1985, S. 135; Galaz, Ivelic 1981, S. 207.

12 Vargas Rosas schrieb an Petit am 26. März 1922: „[...] Cuando en Paris nos juntábamos en los cafés – ilusionados pensábamos en la campaña de renovación que se había de iniciar a nuestro regreso allá [...]“, zit. n. Berríos 2012, S. 97; Díaz Navarrete, Lizama Améstica 2010, S. 228.

13 Emar war der Sohn des Herausgebers der Tageszeitung *La Nación* und nutzte zwischen 1923 und 1927 dieses Organ, um der Leser\*innenschaft über aktuelle künstlerische Entwicklungen bei Matisse, Vlaminck und Cézanne zu berichten. Emar positionierte sich dabei zusammen mit Antonio Romera gezielt gegen die pro-akademische Kritik: Emar 1992; Vgl. Greet 2018, S. 42; Berríos 2012, S. 101–119; Zamorano 2011, S. 200–201; Ausst.-Kat. *1900–1950: modelo y representación*, 2000, S. 85.

14 Diese Artikel sind publiziert in: Emar 1992. Inhaber der Zeitung war Eliodoro Yáñez. Vgl. Zamorano 2011, S. 200.

vereint, sie vielleicht aber auch künstlerisch getrennt hat. Bevor sie in Paris Station gemacht haben, gab es zweifellos größere Ähnlichkeiten zwischen ihnen, die Ähnlichkeit der gleichen Bildformel, über die man Variationen machen kann, die allgemein als ‚Persönlichkeit‘ bezeichnet werden. Eine Reise in die Alte Welt, ein Studium von Museen, eine Konfrontation mit lebender Kunst im Aufbruch und ein langer Aufenthalt in Montparnasse wären völlig nutzlos gewesen, wenn all dies dazu geführt hätte, dass man auf eine Formel verzichtet hätte, um auf eine andere, modischere Weise zu arbeiten. Es hätte bedeutet, sein Gewand zu wechseln und doch im selben Gefängnis zu bleiben. Dies ist bei keinem der Exponenten der Fall. Weit gefehlt. Das Europa der Künste brach für sie die Einheit begrenzter und festgeschriebener Prinzipien auf und setzte in einem jeden eine langsame und beständige Selbstfindung in Gang. Dies ist das einzige einende Band. Dies ist die eine geteilte Wahrheit, die sich allen in Paris offenbarte und sich dort im fiebrigen Montparnasse kristallisierte.“<sup>15</sup>

Diese Beschreibung einer individuellen Entwicklung der Künstler\*innen der *Grupo Montparnasse* wurde durch die Hängung der gleichzeitig stattfindenden Ausstellung in der *Sala Rivas y Calvo* begleitet. Die Werke der *Grupo Montparnasse* waren chronologisch arrangiert, um die künstlerischen Phasen eines jeden Mitglieds zu verdeutlichen.<sup>16</sup> Damit sollte auch ein Effekt der Kunstszene in Montparnasse hervortreten. Im Gegensatz zu Warnod, der wie wir wissen zwei Jahre später seine Sicht auf die „École de Paris“ darlegen sollte, hebt Emar aber nicht die attraktive Wirkung von Paris, sondern die Bedeutung der Stadt als ein Ort des Transits hervor, an dem die Künstler\*innen nur eine bestimmte Zeit verweilen. Paris habe unbestreitbar einen transformativen Effekt auf die Künstler\*innen der Gruppe, jedoch bestehe dieser nicht darin, sich einfach der dortigen Kunst anzupassen. Emar will es deutlich vermeiden, Montparnasse als eine Schule zu begreifen und unterstreicht stattdessen die Unabhängigkeit, die die Künstler\*innen der Gruppe sich bei ihrem Aufenthalt in Montparnasse erarbeitet und bewahrt hätten. Damit enthebt er sie zum einen der Assimilationspflicht, die von französischer Seite an sie herangetragen wurde; zum anderen (und dies dürfte eine gewichtigere Motivation gewesen sein, da Emar für ein chilenisches Publikum schreibt) betont er die Selbstständigkeit dieser modernen Künstler\*innen, die nicht die Kunst der westlichen Metropole, den Kubismus

15 Emar, Jean, 'Grupo, Montparnasse', in: *La Nación*, 22. 10. 1923, S. 3, zit. n. Emar 1992, S. 53–54. Im Original: „Montparnasse, barrio de artistas en París, en cuyos cafés, academias y exposiciones bulle gran parte del porvenir de las artes plásticas y donde muchos ídolos caducos se han destrozado, muchas ideas rancias sepultado y no pocas semillas que luego germinaron, han sido sembradas. Para los cinco exponentes ese nombre no indica una igual tendencia pictórica; para ellos Montparnasse no es una escuela, no es un mismo objetivo perseguido. Es un recuerdo. Un recuerdo grato al sitio por donde todos pasaron y que uniéndose así, por camaradería, acaso los separó plásticamente. Antes de pasar por París había, sin duda, mayores semejanzas entre ellos, la semejanza de la misma fórmula pictórica, sobre la que se pueden hacer variaciones llamadas vulgarmente ‚personalidad‘. De una total inutilidad habría sido un viaje por el Viejo Mundo, un estudio a los museos, una confrontación con el arte vivo en marcha y una larga estadía en Montparnasse, si todo ello hubiese traído como resultado el abandono de una fórmula, de un modo, para adoptar otro modo más en boga. Habría sido cambiar de ropaje quedando en la misma prisión. No ha sucedido así con ninguno de los exponentes. Lejos de eso. La Europa del arte rompió en ellos la unidad de principios limitados y establecidos de antemano, para empezar a marcar en cada uno una lenta y segura evolución hacia el hallazgo de sí mismo. Es el único lazo común. Es la única verdad común que para todos apareció allá en París y allá en París se cristalizó en el Montparnasse febril.“

16 Nachricht in *La Nación*, 21. 10. 1923, S. 16, zit. n. Solanich Sotomayor, Enrique, *Escultura en Chile. Otra mirada para su estudio*, Lo Barnechea u. a. 2017, S. 57.

oder den Fauvismus, imitierten, sondern an diesem Ort eine Möglichkeit fänden, die eigenen künstlerischen Fähigkeiten zu entdecken.

Die *Grupo Montparnasse* reagierte damit auf ein Problem, das sich bei mehreren Künstler\*innengruppen auf dem südamerikanischen Kontinent wiederfindet, die insbesondere in den 1920er- und 1930er-Jahren eine Harmonisierung zwischen nationaler Selbstfindung einerseits und dem Anschluss an eine universelle und internationale Kunst der Avantgarden andererseits anstrebten. Jorge Alberto Manrique charakterisiert dieses Phänomen als janusköpfig: Ihr Blick richtete sich gleichzeitig auf Europa und Südamerika.<sup>17</sup> Auch Emar setzt sich mit diesem Problem in seinem Text „Arte Suramericano“ auseinander, in dem er den Konflikt zwischen zwei Lagern auf dem südamerikanischen Kontinent darstellt, von denen das eine nach nationalen Eigenschaften der Kunst frage und das andere nach Universalien forsche. Die Ambitionen seien in beiden Fällen falsch, so Emar. Universalität sei jeder Kunst eigen und die nationale (oder gar südamerikanische) Eigenständigkeit von Kunst nicht feststellbar, da sie von langjähriger Vorherrschaft Europas durchtränkt sei. Für Emar sind südamerikanische Künstler\*innen in einem Abhängigkeitsverhältnis gefangen, aus dem sie nur schwer entkommen können, ohne sich Maßstäben unterzuordnen, die nicht ihre eigenen sind. Zwar sei die Suche nach künstlerischer Eigenständigkeit nicht vergebens, aber mühevoll. In diesem Sinn schreibt Emar:

„Während ich Bücher oder Zeitschriften durchblättere, habe ich viele ungefähr solche Floskeln sagen hören, wie ich sie auch zu mir selbst gesagt habe: ‚Wie südamerikanisch das ist! Das kann nur von einem Südamerikaner geschrieben worden sein, usw.‘ Es gibt sicherlich unverwechselbare Wesensmerkmale. Allerdings möchte ich genau wissen, was dieses Etwas ist und ob es nicht vielleicht immer in einer europäischen Vaterschaft besteht, einer direkten Vaterschaft, so würde ich zu behaupten wagen, aber ohne das entscheidende Etwas, das die Europäer haben. Das wäre dann ein Merkmal für Abwesenheiten, für Mängel, es wäre ein permanentes *à peu près*, und ließe einen denken: ‚Das ist nicht spanisch, nicht französisch, denn ... ein Spanier oder ein Franzose hätte es besser gemacht.‘ [...] Und dieses Wesensmerkmal zeigt sich nicht, wagt es nicht hervorzutreten, denn es ist nach Formen sehr entfernter Meister gefertigt.“<sup>18</sup>

Die *Grupo Montparnasse* reagierte auf diesen Konflikt, indem sie eine Lösung auf individualistischer Ebene suchte. Sie war weder auf der Suche nach einer formal eigenständigen nationalen Kunst noch nach dem Anschluss an eine europäische Avantgardebewegung.

17 Manrique, Jorge Alberto u. Tatiana Flores, Identity or Modernity?, in: *Art in Translation*, 2, 1, 2010, S. 9–27. Manrique nennt hier als Beispiele das Manifest des Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (Mexiko), die *Semana de Arte Moderna* (Brasilien), das *Manifiesto Regionalista de 1926* von Gilberto Freyre (Brasilien), die „Vanguardia“-Bewegung um Víctor Manuel (Kuba) und aber auch die *Grupo Montparnasse*.

18 Im Original: „Al hojear libros o revistas, he oído decir a muchas personas – como me he dicho yo también – frases más o menos así: ‚Qué suramericano es esto! Esto no ha podido ser escrito más que por un suramericano, etc.‘. Hay por cierto, algo característico que evita confusiones. Pero quisiera saber en qué justamente consiste ese algo y si no es acaso el encontrar siempre una paternidad europea, paternidad directa, me atrevería a decir, mas sin lo esencial de los europeos. Sería entonces una característica por ausencias, por defectos, sería por un permanente *a peu près*, por algo que hace pensar: ‚esto no es español, no es francés, porque ... un español o un francés lo habrían hecho mejor.‘ [...] Y esa cosa propia no se revela, no se atreve a salir, porque se trabaja sobre moldes de maestros muy lejanos.“ Emar, Jean, *Arte Suramericano*, in: *La Nación*, 08. 04. 1925.

Vielmehr war es das Erlebnis der künstlerischen Freiheit und Selbstentdeckung in Montparnasse, das ihr als künstlerische Universalie diente und sie sich jenseits von nationaler oder kultureller Zugehörigkeit definieren ließ. Dieses Ziel suchte die Gruppe zu realisieren, indem sie den Blick nach vorne in Richtung eines eigenständigen Beitrags zur internationalen Kunst lenkte und sich radikal von einem autoritären, akademischen Bildungssystem in Chile befreien wollte. Die Gruppe nahm deshalb gezielt Einfluss auf den Kunstunterricht in Chile. Sie plante, eine *Academia Montparnasse – Academia Libre de Pintura y Dibujo* in Santiago de Chile zu gründen. Das Lehrprogramm war nach dem Vorbild der freien Akademien in Montparnasse gestaltet, die die Möglichkeit zum Selbststudium ohne die bevormundende Anleitung eines Lehrers anboten.<sup>19</sup> Die *Grupo Montparnasse* versuchte damit, den Antiakademismus, mit dem sie in Montparnasse in Kontakt kam, in die Gestaltung eines selbstbestimmten Lernens in Chile zu überführen, das sie auch von europäischer kultureller Dominanz befreien sollte.

### Montparnasse als Ort der kulturellen Annäherung

Paris repräsentierte für Emar nicht nur die französische Kunst, sondern die Kunst aller europäischen Länder, mit der die chilenischen Künstler\*innen in Kontakt treten sollten. Eine herausragende Rolle schreibt er hierbei Manuel Ortiz de Zárate zu. Emar berichtet über ihn in *La Nación*:

„So schafft Manuel Ortiz, der Wahrheitsverkünder laut Guillaume Apollinaire und der Maler, der nach André Salmon ‚wegen seiner Offenheit aufregend‘ ist, ein Kunstwerk, das Tag für Tag mit Bestimmtheit, mit Sicherheit, mit Macht im Zentrum der bildenden Kunst wächst: Paris. Von Montparnasse aus, dem Treffpunkt von Künstlern aus aller Welt, schafft er ein ungeahntes Werk der Annäherung zwischen Europa und unserem Land. Ein Ansatz, der hoffentlich so effektiv ist wie der eines erfahrenen Diplomaten oder eines hochkarätigen Wissenschaftlers ...“<sup>20</sup>

Die künstlerische Repräsentation des Landes durch Ortiz de Zárate erhebt Emar somit zu einer Angelegenheit von der Wichtigkeit einer Staatsaffäre und parallelisiert die Rolle des Künstlers mit jener diplomatischen, die er während seiner Tätigkeit in der chilenischen Botschaft in Paris selbst kennengelernt hat. Bemerkenswert ist auch hier wieder seine Vision einer Annäherung, die den Topos seiner weiter oben zitierten Bemerkung zur *Grupo Montparnasse* wiederholt: Sie beinhaltet eine Transformation beider Parteien, die gleichzeitig ihre Autonomie bewahren.

Das Hauptinteresse der Gruppe galt laut Emar somit nicht der vermeintlich französischen Kunst oder einem anderen nationalen Idiom wie etwa dem chilenischen, dem die Kunst folgen sollte. Vielmehr stehe die Begegnung mit Europa im Vordergrund, das in Paris im

19 Emar kündete dieses Vorhaben in *La Nación* an. Die Akademie sollte ihren Sitz in Estado 91, 5° piso haben. Emar, Jean, Comentarios, in: *La Nación*, 15. 01. 1924. Vgl. Ausst.-Kat. *Grupo Montparnasse en versión original*, 2010, S. 14.

20 Emar, Jean, Grupo „Montparnasse“. Manuel Ortiz de Zárate, in: *La Nación*, 23. 10. 1923, S. 3, zit. n. Emar 1992, S. 59–60. Im Original: „Es así como Manuel Ortiz, el proclamador de verdades de Guillaume Apollinaire y el pintor que par André Salmon es ‚emocionante por su franqueza‘, es así como realiza una obra de arte que día a día crece con firmeza, con seguridad, con potencia en el centro de las artes plásticas: París. Desde Montparnasse, punto de cita de los artistas de todo el globo, hace él una insospechada labor de acercamiento entre la Europa y nuestro país. Un acercamiento que, esperémoslo, sea tan eficaz como el de un hábil diplomático o el de científico campeón peso pesado ...“

Kleinen repräsentiert sei. Diese Annäherung findet somit für Emar auf einer dritten Ebene statt – der einer universellen und unabhängigen Kunst. Emar berichtet in seinem Artikel über Julio Ortiz de Zárate über die Äußerungen, die der Künstler ihm gegenüber gemacht habe:

„[...] Europa gab ihm die Möglichkeit, seine Arbeit mit den anderen und diese unter sich zu vergleichen, und es gab ihm die Möglichkeit, einen Faden zu spinnen, der uns alle verband, eine Wahrheit aller Zeiten, die in den Meisterwerken präsent ist, und in jenen Werken fehlt, die uns der Lauf der Zeit vergessen lässt; kurz gesagt, ein Schlüssel.“<sup>21</sup>

Julio Ortiz de Zárate's Erfahrung in Europa war damit geprägt durch die Kunstgeschichte, die für ihn neue, universelle Gesetzmäßigkeiten in der Kunst offenlegte. Die *Grupo Montparnasse* gliedert sich damit in die vielen Unterfangen ein, einen individualistischen Partikularismus mit Universalien der modernen Kunst zu vereinen, die in Montparnasse verbreitet waren. Auch findet sich in Julio Ortiz de Zárate's Äußerung ein Topos wieder, der im Umfeld der Cafésausstellungen auftrat: die Simultanität von Werken verschiedenster Herkunft und aller Epochen, die es ermögliche, nach der Gesetzmäßigkeit einer neuen, allgemeingültigen Kunst zu suchen. Für die Realisierung dieser Einheit in der Vielheit diente Paris als Utopie, die allerdings nicht örtlich gebunden war und nach Chile verlegt werden konnte und sollte.

Diese Utopie lag noch weit von der Realität entfernt. Die *Grupo Montparnasse* wollte einen Kontakt zwischen sich und den Künstler\*innen in Montparnasse herstellen, der sich nicht für alle reibungslos und einfach ergab. Viele Künstler\*innen fühlten sich Anfang der 1920er-Jahre in Paris noch nicht mit der Stadt verbunden, was die Ausstellung in Chile nachholen sollte. Vargas Rosas schreibt in einem Brief an Petit aus Paris im Dezember 1922 über sich, Camilo Mori und Julio Ortiz de Zárate: „Fast alle werden nach Chile zurückkehren [...] Wir haben ein Projekt, gemeinsam eine Ausstellung zu machen – von all denen, die mehr oder weniger einverstanden sind – von all denen, mit denen Paris sich nicht verbrüder hat.“<sup>22</sup>

Mit der *Grupo Montparnasse* sollte die Annäherung zwischen diesen Künstler\*innen und Montparnasse außerhalb von Paris nachgeholt werden. Dass eine solche Translokation von Montparnasse nicht nur eine kurzlebige Idee war, sondern auch noch viele Jahre später Auswirkungen auf das konkrete Alltagsleben und die Kunstgeografie in Santiago hatte, zeigt ein Artikel von Roger Edwards über Jean Emar mit dem Titel „Del Boulevard de Montparnasse a la Calle Miraflores“<sup>23</sup>. Edwards beschreibt, wie Emar, Petit, Mori und Vargas Roas mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs den Boulevard de Montparnasse gegen die Calle Miraflores in Santiago eingetauscht hätten. Die Mitglieder der *Grupo Montparnasse* seien nun auf zweifache Weise enturzelt: Ihrem Heimatland durch die transformierende Erfahrung in Paris nicht mehr ganz zugehörig und gleichzeitig aus ihrer Wahlheimat Paris exiliert, trafen sich die Künstler\*innen mit den vor dem Spanischen Bürgerkrieg geflüchteten Intellektuellen im *Café*

21 Emar, Jean, Grupo „Montparnasse“. Julio Ortiz de Zárate, in: *La Nación*, 23. 10. 1923 zit. n. Emar 1992, S. 54. Im Original: „Pues la Europa le proporcionó los medios de comparación de su obra con las demás, de las demás entre ellas y le dio la oportunidad de coger un hilo que a todos nos unía, una verdad de todas las épocas, presente en las obras maestras, ausente en las que los años hacen olvidar; una clave, en suma.“

22 „Casi todos vuelven a Chile [...] Tenemos el proyecto de hacer una exposición juntos – de todos los que más o menos estamos de acuerdo – de todos a qui Paris non ha hermanado.“ Díaz Navarrete, Lizama Améstica 2010, S. 260.

23 Edwards 1980.

*Miraflores* und führten dort ihre Begegnung zwischen europäischer und lateinamerikanischer Kultur fort. Die Überkreuzung von Fern- und Heimweh, die diese Künstler\*innen befiel und fundamental identitätsbildend war, wurde „Parisitis“<sup>24</sup> getauft und an diesem Ort in Santiago gepflegt, der die Erfahrung von gleichzeitigem Fremdsein und kosmopolitischer Weltbegegnung von den Cafés in Montparnasse in ein Café der chilenischen Hauptstadt verlagerte.

An den konkreten Praktiken der Gruppe lässt sich somit erkennen, dass Montparnasse für sie vor allem ein Ort war, der ein Ideal verkörperte: das Ideal der Annäherung, für das Montparnasse ikonisch stand, das aber auf kein bestimmtes geografisches Zentrum festgelegt war.

### **Die Kunst der *Grupo Montparnasse* als transatlantisches Projekt**

Um die künstlerische Arbeit der *Grupo Montparnasse* in diesem transatlantischen Spannungsverhältnis zu verstehen, bedarf es der Berücksichtigung sowohl des künstlerischen Kontexts in Santiago de Chile als auch in Paris. Die Gruppe richtete ihre Werke gleichzeitig auf das Publikum an beiden Orten aus, die sie sowohl im Pariser *Salon d'automne* als auch in der *Sala Rivas y Calvo* in Santiago de Chile zeigte. Am meisten zeichnen sich ihre Arbeiten durch eine vorsichtige Navigierung zwischen Avantgardismus und gegenständlicher Malerei des unabhängigen Kunstsystems der Pariser Zwischenkriegszeit einerseits, und der Produktion eines gesteuerten radikalen Bruchs mit dem chilenischen akademischen System andererseits aus.<sup>25</sup> Die künstlerische Haltung der Gruppe war sehr kalkuliert und bewusst zwischen diesen beiden geografischen Zentren ausgerichtet.

Verglichen mit der Pariser Szene positionierte die *Grupo Montparnasse* sich moderat. Keines ihrer Mitglieder gehörte einer avantgardistischen Gruppierung in Paris an, vielmehr orientierten sie sich an der anti-akademischen Kunst der freien Akademien von Montparnasse, insbesondere der *Académie de la Grande Chaumière* und der *Académie Colarossi*.<sup>26</sup> Aber auch die Caféausstellungen mit ihrem starken Hang zur Gegenständlichkeit und zur Sujetwahl von Stillleben, Portraits und Landschaften waren stilbildend. Als ein prägendes Ereignis für die Gruppe gilt der gemeinsame Besuch der Cézanne-Retrospektive in Venedig.<sup>27</sup> Das deklarierte Vorbild Cézanne lag vielen Motiven wie etwa Vargas Rosas' *Techos de Puerto Montt* (Abb. 79) mit ihrer stellenweisen Unterteilung der Bildfläche in *taches* und der Prädominanz von Grün und Erdtonfarben in der Palette zugrunde.

Beiträge, die einem folkloristischen Paradigma folgten und die nationale Herkunft zur Schau stellten, finden sich innerhalb der Gruppe nicht. Dem Pariser Publikum fielen ihre Künstler\*innen nicht als sonderlich eigen oder national markiert auf und die Beteiligung Manuel Ortiz de Zárates in der Schau lateinamerikanischer Kunst im Jahr 1924 löste in Paris Verwunderung über seine nationale Identität aus.<sup>28</sup> Die Künstler\*innen sonderten sich in

24 Ebd.

25 Vgl. Greet 2018, S. 42–43.

26 An der *Académie de la Grand Chaumière* studierten Vargas Rosas, Petit und Perotti; an der *Académie Colarossi* studierten Vargas Rosas und Perotti.

27 Vgl. Bindis Fuller 1985, S. 129; Galaz, Ivelic 1981, S. 204.

28 Dies wird an der Reaktion des Kritikers Jean-Gabriel Lemoine deutlich, der schreibt, er habe angesichts der Beteiligung Ortiz de Zárates in der Ausstellung lateinamerikanischer Kunst im *Musée Galliera* das erste



Abb. 79 | Luis Vargas Rosas, *Techos de Puerto Montt*, 1922–1925, Öl auf Lwd., 28 × 37 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

Montparnasse nicht als nationale Gruppe oder „Kolonie“ ab, sondern strebten es vielmehr an, ein integraler Bestandteil des dortigen internationalen Kunstgeschehens zu sein, das sich im *Salon des indépendants*, im *Salon d'automne* und in den Cafésausstellungen manifestierte. Deshalb zogen es die Künstler\*innen der Gruppe vor, sich als Teil einer in Montparnasse verbreiteten, gegenständlich und eklektizistisch arbeitenden Künstler\*innenschaft zu zeigen und dadurch ihre Beteiligung an einem stilistischen Phänomen hervorzukehren, das in den Cafés als *art mondial* oder *art collectif* beschrieben wurde und unter den Schüler\*innen der freien Akademien von Montparnasse verbreitet war. Dennoch brachte die *Grupo Montparnasse* ihre doppelte geografische Verankerung durch ihre Motivwahl zum Ausdruck. Sie verorteten ihre Werke in Chile wie z. B. in *Techos de Puerto Montt* (Abb. 79). Abgesehen davon finden sich in den Werken der Gruppe aber auch zahlreiche Referenzen auf die Pariser Stadtlandschaft. Julio Ortiz de Zárate malte mit *Sacré-Cœur* (Abb. 80) eine Bauikone der

Mal von der nationalen Herkunft des Malers erfahren, die ihm weder an dessen Werk noch an seinem Auftreten aufgefallen sei. Lemoine, Jean-Gabriel, Une exposition d'art américain-latine, in: *Beaux-arts: Chronique des arts et de la curiosité*, 2, 8, 1924, S. 117. Vgl. Greet 2018, S. 16.

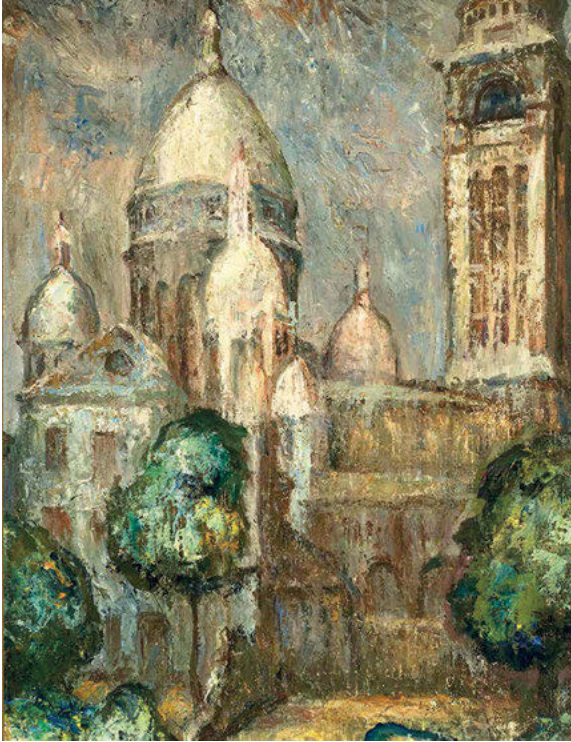


Abb. 80 | Julio Ortiz de Zárate, *Basilica del Sagrado Corazón de París, o. D.*, Öl auf Lwd., 60 × 46, Privatbesitz

französischen Hauptstadt und Mori widmete sich dem Zirkus Medrano – einem beliebten Treffpunkt und Motiv von Pariser Künstler\*innen.

Während die Maler\*innen in Paris nicht sonderlich hervorstachen, wurden sie in Chile als radikal wahrgenommen. Bis in die 1920er Jahre dominierte dort die Malerei der staatlichen Akademie, die eine naturgetreue Darstellung, klare Kompositionen und die Verwendung von Lokalfarben als künstlerische Werte lehrte.<sup>29</sup> Sie prägte auch das staatliche Ausstellungssystem, den *Salón Oficial*. Ab 1913 formierte sich dagegen eine erste Gruppierung junger Künstler\*innen, die *Generación del Trece*, die sich einerseits an der Pariser Bohème der Belle-Epoque orientierte, aber auch in Chile als erste Kunstbewegung gewertet wurde, die eine selbstständige Nationalkunst produziert habe.<sup>30</sup> Jedoch erzeugte diese Reformbewe-

29 Ausst.-Kat. 1900–1950: *modelo y representación*, 2000, S. 21–35.

30 Die *Generación del Trece* formierte sich um den spanischen Maler und Lehrer an der chilenischen Akademie Fernando Álvarez de Sotomayor und stellte in den Räumlichkeiten der Tageszeitung *El Mercurio* aus. Ihre Mitglieder setzten sich durch die Wahl sozialer Themen, Sujets aus dem Alltagsleben und der chilenischen Landschaft und deren impressionistische Subjektivierung von der staatlichen Lehrinstitution ab. Die *Generación del Trece* beanspruchte für sich eine ‚hispanidad‘, die Präsenz spanischer Elemente in der chilenischen Kultur. Gleichzeitig wurde insbesondere die Landschaftsmalerei der Gruppe in der chilenischen Kunstkritik, etwa durch Jorge Huneeus Gana, als eine Nationalkunst eigenen Stils gesehen. Vgl. Solanich Sotomayor 2017, S. 53–55; Zamorano, Pedro Emilio, *Principales exposiciones de arte en Chile durante el*

gung nur ein verhaltenes Echo und veränderte das vorherrschende Erscheinungsbild der staatlich propagierten Kunst nicht.<sup>31</sup> Die *Grupo Montparnasse* stand der *Generación del Trece* nahe, nicht zuletzt da Julio Ortiz de Zárate beiden angehörte. Sie griff jedoch zu radikaleren Mitteln. Dies zeigt sich sowohl in der rebellischeren Rhetorik in der Tageszeitung *La Nación*, die für eine unabhängige Kunst einstand, als auch in ihren künstlerischen Mitteln.<sup>32</sup> Gemessen an der chilenischen Kunstlandschaft waren die figürlichen Werke der *Grupo Montparnasse* mit ihrem freien Pinselduktus und der freien Sujetwahl bewusste Provokationen, die von der Presse und der Kunstwelt kritisiert wurden.<sup>33</sup>

Das Verhältnis der Gruppe zum Kubismus entwickelte sich ebenfalls vor dem Hintergrund transatlantischer Dynamiken. Manuel Ortiz de Zárate lebte von der *Grupo Montparnasse* am längsten in Paris und war am stärksten in das Pariser Ausstellungssystem integriert, wo er durch Léonce Rosenbergs Galerie *L'Effort moderne* vertreten wurde.<sup>34</sup> Anfang der 1920er-Jahre wendete sich Manuel Ortiz de Zárate, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, vom Kubismus ab.<sup>35</sup> Auch in Chile distanzieren sich die Künstler\*innen der *Grupo Montparnasse* vom Kubismus wie zum Beispiel Perotti in *La Nación*.<sup>36</sup> Die Gründe hierfür waren jedoch andere als in Paris, denn es handelte sich in Chile vermutlich um eine rhetorische Vorsichtsmaßnahme gegenüber den neuerungsfeindlichen öffentlichen Stimmen. Die Gruppe führte dennoch, wenn auch langsam, kubistische und an den Kubismus angelehnte Arbeiten in das Land ein: Nicht nur zeigte sie im „Salón de Junio“ Werke der Pariser Kubisten.

siglo XX: circulación, recepción y debates escriturales, in: *Estudios Ibero-Americanos*, 30, 1, 2013, S. 115–130, S. 118–119; Ausst.-Kat. *1900–1950: modelo y representación*, 2000, S. 65–69; Galaz, Ivelic 1981, S. 187–204.

31 Vgl. Zamorano 2011, S. 206–207.

32 Julio Ortiz de Zárate kritisierte in *La Nación* bspw. vehement eine Malerei im Dienst der Schriftstellerei, die er in Chile verbreitet sah, und stellte ihr eine unabhängige Malerei gegenüber, die einen formellen Selbstzweck erfülle: Emar, Jean, *Grupo „Montparnasse“*. Manuel Ortiz de Zárate, in: *La Nación*, 23. 10. 1923, zit. n. Emar 1992, S. 54–56.

33 Die Gruppe erntete mehr negative als positive Kritik. Zu den prominenten Kritikern der *Grupo Montparnasse* in Chile gehörte Nathanael Yáñez Silva. Vgl. Zamorano 2013, S. 120. Margarita Schultz beschreibt die Spaltung der kunstkritischen Szene, die in Chile mit der *Grupo Montparnasse* auftrat. Ein Großteil unterstützte weiterhin die Akademie, während andere die Neuerungen, die die Gruppe angestoßen hatte, weiter umgesetzt sehen wollte: Schultz, Margarita, *Grupo Montparnasse, acercamiento epistemológico a un teórico de la época*: Juan Emar, zit. n. Ausst.-Kat. *1900–1950: modelo y representación*, 2000, S. 83. Petits Lehrer, der Maler Pascual Ortega, nannte die Gruppe nach den Aussagen der Künstlerin eine ‚peste Montparnasse‘. Der einzige Unterstützer an der Lehrinstitution sei Juan Francisco González gewesen. Vgl. o. A., *Entrevista a Luis Vargas Rosas y Henriette Petit. Grupo Montparnasse 1925–1975*, in: *Revista Academia*, 1, 1975, S. 56, zit. n. Ausst.-Kat. *1900–1950: modelo y representación*, 2000, S. 85.

34 Manuel Ortiz de Zárate verkaufte Werke über Rosenbergs Galerie, ohne jedoch (wie viele andere Künstler\*innen) einen festen Vertrag mit dem Galeristen zu haben. Der Maler stellte zudem regelmäßig in den Pariser Salons aus und wurde dort von der Kritik sehr positiv aufgenommen. Im Juni 1916 stellte Ortiz de Zárate in einer Gruppenausstellung in der *Galerie des indépendants* mit Derain, Léger, Lhote, Matisse, Metzinger und Picasso aus. Im selben Jahr war er Mitorganisator einer Ausstellung in der neuen Galerie *Lyre et palette* in Montparnasse, bei der unter anderem Kisling, Modigliani und Picasso ausstellten. Vgl. Greet 2018, S. 13–17.

35 Vgl. S. 107–109.

36 Emar, Jean, *Grupo „Montparnasse“*. José Perotti o un diálogo en la Casa Rivas y Calvo, in: *La Nación*, 26. 10. 1923, zit. n. Emar 1992, S. 62–63.

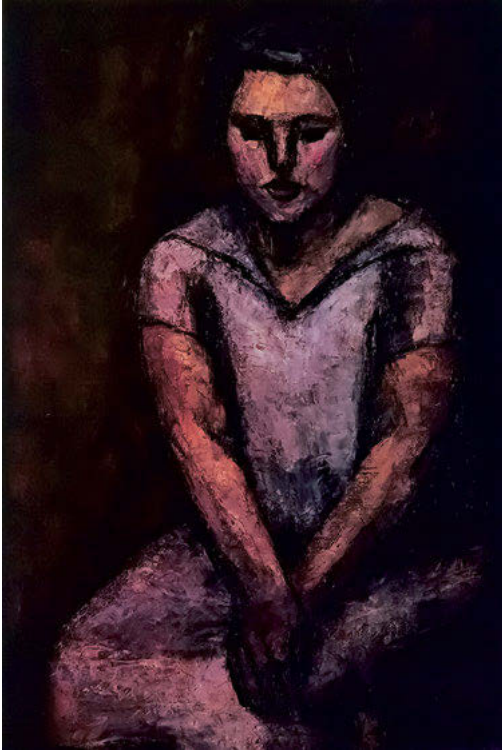


Abb.81 | Henriette Petit, *Retrato de Inés Puyó*, o.D., Öl auf Lwd., 93 × 62 cm, Privatbesitz

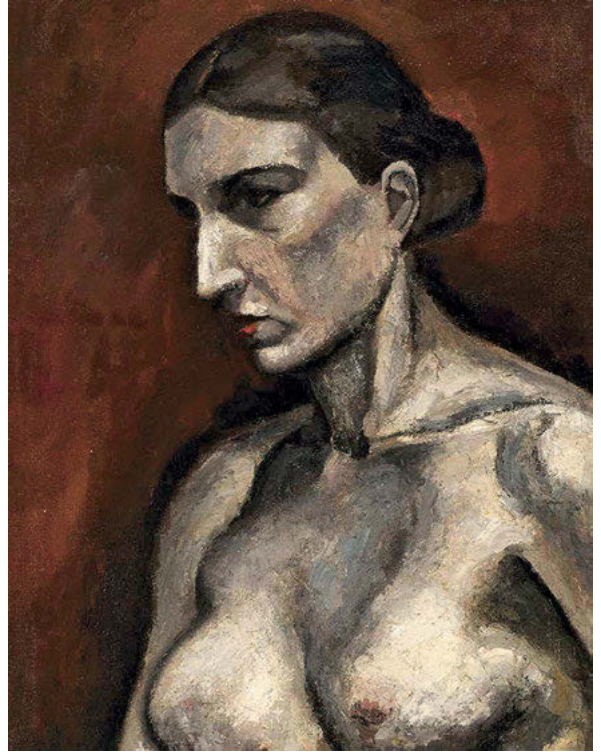


Abb.82 | Luis Vargas Rosas, *Desnudo con influencia cubista*, 1925, Öl auf Lwd., 73 × 54 cm, Privatbesitz

Auch finden sich Anklänge an den Kubismus, wenn auch sehr subtile, in den Werken der Gruppe. Petits *Retrato de Inés Puyó* (Abb. 81) sowie Vargas Rosas *Desnudo con influencia cubista* (Abb. 82) erinnern in ihrer scharfen Konturierung der Gesichtszüge an die Zitation afrikanischer Masken, wie sie im Pariser Kubismus verbreitet war. Trotz der formalen Annäherung an die Kubisten vermied es die Gruppe weiterhin in ihrer Selbstdarstellung, sich dem Kubismus verbunden zu zeigen. Dies erwies sich mit Hinblick auf eine staatliche Unterstützung, von der sie finanziell abhing und die sie weiter erfahren sollte, als erfolgreiche Strategie. So gelang es der *Grupo Montparnasse* innerhalb des kulturpolitischen Kontexts eine Reform anzustoßen.

#### **Kulturpolitischer Kontext in Chile**

Die meisten Mitglieder der *Grupo Montparnasse* waren direkt von staatlichen Strukturen abhängig, sei es durch den Bezug von Zuwendungen in Form von Stipendien, oder auch in Hinsicht auf ihren Karriereweg, der einige von ihnen später an die staatlichen Kunsthochschulen führte. Vor diesem Hintergrund wird deutlicher, dass der sehr kalkulierte und moderate Bruch der Gruppe mit dem staatlichen Kunstsystem in Chile dort auf ein Erneuerungsbedürfnis traf und schlussendlich eine Überführung der künstlerischen Ziele der *Grupo*

*Montparnasse* in das staatliche chilenische Ausbildungssystem stattfand.<sup>37</sup> Das Ausbildungssystem wurde in den frühen Jahren der Regierung von Diktator Carlos Ibáñez del Campo (1877–1960) dirigistisch umgebaut und die radikale Wirkung, die die *Grupo Montparnasse* in Chile entfaltete, wurde in diesem Sinn von der Regierung genutzt.

Nachdem Chile im Jahr 1810 von der spanischen Monarchie unabhängig geworden war, war das Land bis zum Bürgerkrieg 1891 im Rahmen einer zentralistischen Verfassung präsidial regiert. In dieser Zeit wendete sich die Regierung von der kulturellen Hegemonie Spaniens ab und orientierte die Kulturpolitik des Landes am Vorbild Frankreich, was die Beziehungen zwischen den beiden Ländern im Feld der Kunst und individuelle Biografien von Künstler\*innen bis in die Zeit der *Grupo Montparnasse* prägen sollte. Seit 1849 war in Chile die nach französischem Modell konzipierte *Academia de Pintura* (später *Escuela de Bellas Artes*) maßgeblich für die Ausbildung der Künstler\*innen zuständig.<sup>38</sup> Das Programm der Akademie war mit seinem intensiven Zeichenstudium und der dort gelehrt Genre-, Landschafts-, Portrait- und Historienmalerei stark auf europäische Vorbilder bezogen und die Institution rekrutierte ihr Lehrpersonal häufig aus Europa.<sup>39</sup> Auch in die entgegengesetzte Richtung wurde die Mobilität nach Europa gefördert und die Regierung unterstützte die Ausbildung von Künstler\*innen durch das Wettbewerbssystem der Salons und den *Premio Chile del Ministerio del Educación*, den viele Künstler\*innen für einen Aufenthalt in Paris nutzten.<sup>40</sup> Die Werke der in der chilenischen Akademie ausgebildeten Maler\*innen wurden jährlich im *Salón Oficial* gezeigt, der auch bis in die 1920er Jahre die chilenische Ausstellungslandschaft dominierte. Eine weitere Wegmarke bildete die große internationale Ausstellung zum „Centenario“, dem 100. Jahrestag der Unabhängigkeit von der spanischen Kolonialmacht im Jahr 1910, zu deren Anlass das *Museo Nacional de Bellas Artes* in Santiago de Chile gebaut wurde. Es wurde nach den Entwürfen des in Paris ausgebildeten Architekten Emil Jéquier errichtet und hatte den Pariser *Petit Palais* mit seiner neobarocken Architektur zum Vorbild, der aus Anlass der Pariser Weltausstellung von 1900 gebaut worden war. Das Bauwerk stellte damit einen direkten Bezug zu einer Architektur her, die laut Zeitzeugen Paris zur „künstlerischsten Stadt der Welt“<sup>41</sup> gemacht hatte.

37 Zur Funktion eines moderaten Kurses moderner Malerei in Chile unter dem Druck staatlicher Finanzierungsmittel vgl. Greet 2018, S. 43.

38 Vor der Gründung der Akademie in Chile bildeten ausländische Künstler in ihren Werkstätten aus. Zudem war vor der Unabhängigkeit Chiles im Jahr 1810 die Malerei und Skulptur der kolonialen Werkstätten dominant, deren Kunst strenge narrative Funktionen erfüllte und oft im missionarischen Dienst stand. Die *Academia de Pintura* wurde 1849 durch den Präsidenten der Republik Manuel Bulnes Prieto ins Leben gerufen und organisierte fortan die Ausbildung von Künstler\*innen des Landes. Sie wurde nach dem chilenischen Bürgerkrieg im Jahr 1891 umbenannt in *Escuela de Bellas Artes*. Vgl. Ausst.-Kat. 1900–1950: *modelo y representación*, 2000, S. 24; Galaz, Ivelic 1981, S. 71–75.

39 Es lehrten dort z. B. die Italiener Alessandro Cicarelli und Giovanni Mochi, der Deutsche Ernst Kirchbar und der Spanier Fernando Álvarez de Sotomayor Vgl. Galaz, Ivelic 1981, S. 71–82, 187–190.

40 Vgl. Greet 2018, S. 204.

41 im Original: „[...] nos ha traído una nota de refinamiento, de esa exquisita elegancia clásica pasada a través del gusto moderno, que está haciendo furor de París la ciudad más artística del mundo.“ Aus der chilenischen Zeitschrift *Zig-Zag* vom 30. Juli 1905 über den Neubau Jecquiers, zit. n. Ausst.-Kat. Ausst.-Kat. 1900–1950: *modelo y representación*, 2000, S. 37.

Der Bruch, den die *Grupo Montparnasse* in Chile herbeiführte, bewegte sich damit innerhalb einer lang etablierten Tradition und Dominanz des Vorbilds Frankreich in Chile. Indem die Gruppe sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in der Wahl ihres Ausstellungsformates auf französische Vorbilder (den *Salon d'automne*) referierte, legitimierte sie ihre künstlerische Rebellion, die sich gegen die chilenische Akademie und deren Salon wendete. Mit diesem Vorgehen war die Gruppe sehr erfolgreich, denn sie intervenierte in eine tiefgreifende Debatte über die Leitlinien der Kunst und Kunstausbildung in Chile. Das Ausstellungssystem der parlamentarischen Republik Chile (1891–1925) war schon zur Zeit der ersten Ausstellung der Gruppe erschüttert worden. Bereits 1918 hatte sich die *Sociedad Nacional de las Bellas Artes* um den Künstler Juan Francisco González gegründet, die den Elitismus des offiziellen Salons kritisierte und den *Salón Nacional* als Gegenprogramm ins Leben rief, der den Künstler\*innen mehr Selbstbestimmung geben und den sozialen Zielen einer neuen Massenkultur dienen sollte.<sup>42</sup> Dieser Bewegung gehörten einige Mitglieder der *Grupo Montparnasse* an, doch hob sich die Gruppe vom *Salón Nacional* durch ihr Programm ab, da dieser dem Modernismus zunehmend skeptisch gegenüber stand.<sup>43</sup>

Die fundamentale Kritik am nationalen Ausstellungs- und Ausbildungssystem traf zudem ab Mitte der 1920er Jahre einen Nerv der chilenischen Kulturpolitik, die unter der autoritären Präsidentialherrschaft von Ibáñez del Campo seit 1927 eine Reform der Kunstausbildung anstrebte. Sie folgte der Vision einer nationalen Kunst im Dienst der Produktivmittel der Nation und der Stärkung ihres wirtschaftlichen Wachstums.<sup>44</sup> Im Jahr 1928 hatte das Mitglied der *Grupo Montparnasse*, Camilo Mori, den *Salón Oficial* kuratiert und damit den Konflikt zwischen den konservativen und modernistischen Lagern zugespitzt.<sup>45</sup> Als Konsequenz vollzog der chilenische Bildungsminister Pablo Ramírez den radikalen Schritt, die *Escuela de Bellas Artes* per Dekret zu schließen und 27 Künstler\*innen zwecks einer Reform mit einem staatlichen Stipendium zur Ausbildung nach Europa zu entsenden. Sie sollten dort in den „centros de máxima cultura“<sup>46</sup> studieren und so zur Entwicklung in ihrem eigenen Land beitragen. Besonders profitierte aber auch die *Grupo Montparnasse* von diesen Entwicklungen. Julio Ortiz de Zárate und Mori begleiteten als Oberinspektoren des Kunststudiums in Europa (*Jefes de Inspección de Estudios Artísticas en Europa*) die sogenannte *Generación del 28*, die in der ‚Alten Welt‘ studieren sollte. Auch Vargas Rosas leitete in Paris die Gruppe jüngerer chilenischer

42 Zu den Maßnahmen, die die *Sociedad Nacional de Bellas Artes* ergriff, gehörte die Etablierung einer Jury, die von den Künstler\*innen selbst bestimmt wurde. Vgl. Simunovic, Leonor Castañeda, *Controversias de Salón*, in: *Ausst.-Kat. 1900–1950: modelo y representación*, 2000, S. 88–90, S. 88.

43 Sowohl Mori, Petit und Vargas Rosas waren Mitglieder der *Sociedad Nacional de Bella Artes*. Vgl. ebd.

44 Vgl. Zamorano 2013, S. 124.

45 Unter den Künstler\*innen, die für eine unabhängige Kunst eintraten, waren Tótila Albert, Isaías Cabezón, Vargas Rosas, Inés Puyó, Augusto Eguiluz, Carlos Humeres, vgl. Zamorano 2013, S. 124.

46 Dekret des Bildungsministeriums, zit. n. Berríos 2012, S. 152–155; Galaz, Ivelic 1981, S. 219. Galaz und Ivelic nennen 27 entsandte Künstler\*innen, anders als Berríos, der 26 aufzählt, die nicht nur nach Frankreich, sondern auch nach Deutschland, Italien und Spanien reisen sollten: Berríos 2012, S. 156–159. Auch Greet vermutet, dass das Bildungsministerium bei diesem Schritt grundlegend von der *Grupo Montparnasse* angeregt worden sei: Greet 2018, S. 42.

Künstler\*innen an und führte dort seine künstlerische Karriere bis 1939 fort.<sup>47</sup> Dieser kulturpolitische Schritt intensivierte den Austausch zwischen chilenischen Künstler\*innen mit Montparnasse und viele der Entsandten blieben bis zum Jahr 1931 oder länger dort, um später mit ihren neugewonnenen Kenntnissen zur Kunstentwicklung in Chile beizutragen.<sup>48</sup> Viele von ihnen, wie bspw. Héran Gazmuri und Inés Puyó, studierten in der *Académie Lhote* und entwickelten dort eine abstrahierende Arbeitsweise, die nun in Chile in wahrsten Sinne des Wortes salonfähig geworden war.

Die *Grupo Montparnasse* war damit ein Projekt, die kulturmerkantilistische Logik zu umgehen, wie sie bereits mit *Tiampo* in der Einleitung dieses Buches beschrieben wurde. Weder gingen die Künstler\*innen nach Paris, um dort durch ihren Kontakt zu etablierten Künstler\*innen der Avantgarden aufgewertet zu werden, noch wollten sie als Künstler\*innen in Chile empfangen werden, die französische Kunst in ihr Heimatland exportierten. Stattdessen bot ihnen das Freiheitspostulat der Kunstszene in Montparnasse eine universell anwendbare Folie, vor der sie sich in Chile als selbstständige Künstler\*innen behaupten konnten. Dabei formten sie, besonders Manuel Ortiz de Zárate, die Wahrnehmung des Viertels in Paris mit und übertrugen dieses nach Santiago de Chile.

Die Gruppe verfolgte keine Politik der nationalen oder ethnischen Abgrenzung, sondern die Begegnung auf Augenhöhe, aus der sie zwar transformiert, jedoch eigenständig hervorgehen sollte. Montparnasse als Kreuzungspunkt der Kulturen war für sie ein Ideal und Anlass, sich individuell im Austausch mit anderen zu entwickeln. Montparnasse war somit einerseits ein konkret erfahrbare Ort, aber auch eine Utopie, die anderen Orten und künstlerischen Gruppierungen auf der Welt als Vorbild dienen, die versetzt und neu verankert werden konnte.

Bei diesem Ideal von einem freiheitlichen und egalisierenden Montparnasse handelte es sich aber auch um eine Rhetorik, die nicht selten von der Realität abwich. Zum einen hatten manche Mitglieder der *Grupo Montparnasse* anfangs Probleme, in der Pariser Kunstszene Fuß zu fassen und führten ihre Karrieren Ende der 1920er-Jahre und in den 1930er-Jahren nur unterstützt durch die autoritäre Regierung ihres Heimatlandes fort. Während die Gruppe am Anfang die Initiative eines privaten Kreises war, fügte sie sich später in eine dirigistische und reformerische Kulturpolitik.

47 Vgl. ebd. Julio Ortiz de Zárate war zudem seit 1927 Lehrstuhlinhaber für Lithografie an der *Escuela de Bellas Artes*, ab 1934 Professor an der *Escuela de Artes Aplicadas* und später Direktor des *Museo Nacional de Bellas Artes*. In diesem Amt folgte ihm 1946 Vargas Rosas. Vgl. Berríos 2012, S. 149; Bindis Fuller, Ricardo u. Héran Maino Aguirre (Hrsg.), *Pintura chilena 200 años. Despertar, maestros, vanguardias*, Santiago de Chile 2006, S. 234–267; Ausst.-Kat. *Grupo Montparnasse y la Renovación*, 1991, S. 7.

48 Die Künstler hatten die Aufgabe, sich in Europa künstlerisch fortzubilden und von den dortigen Entwicklungen zu profitieren. Sie waren verpflichtet, einmal jährlich ein Werk an die chilenische Regierung zu übersenden. Zu den nach Paris gesandten Künstler\*innen zählten Tótila Albert, Julio Ortiz de Zárate, Isaías Cabezón, Julio Antonio Vásquez, Luis Vargas Rosas, Héctor Banderas, Gustavo Carrasco, Héctor Cáceres, Larua Rodig, Armando Lira, Laureano Guevara, Abelardo Bustamante Rodríguez (Pseud. Pachin; Paschín), Inés Puyó, Augusto Equiluz, Marcial Lema, Rafael Alberto López Patiño, Roberto Humeres und Camilo Mori. Vgl. Greet 2018, S. 42; Bindis Fuller, Ricardo, *Camilo Mori: Su vida y su obra*, Santiago de Chile 1974, o. S.

## Die „Exposition multinationale“ in Berlin, Bern, London, Paris und New York (1926–1927)

Die erste Ausstellung, die die Kategorie „École de Paris“ auf eine Gruppe von Künstler\*innen übertrug, war die „Exposition multinationale“ (Abb. 83). Mit dieser Ausstellung ging die „École de Paris“ auch zum ersten Mal international auf Reisen; eine Sektion der Schau war in Paris und New York als „France (École de Paris)“ betitelt. Die „Exposition multinationale“ war nicht nur mit Hinblick auf die Exponate multinationalen Charakters, sie fand auch an der Schnittstelle mehrerer internationaler Institutionen statt. Die „Exposition multinationale“, „Multi-National Exhibition“ oder auch „Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler“ fand zwischen Juli 1926 und März 1927 in fünf Städten statt (Kat.-Nr. 45–46).<sup>49</sup> In Berlin, Bern und London führten die Kataloge die Kunst aus Paris noch als französische Sektion auf. In Paris jedoch und in New York war diese Kunst als „École de Paris“ ausgewiesen.

Die „Exposition multinationale“ veranschaulicht auf besondere Weise, inwiefern die „École de Paris“ in eine Schau implementiert wurde, deren Hauptziel es war, eine Völkerverständigung im Bereich der Kunst zu demonstrieren. Ihr Anliegen war es, Kunst verschiedener Nationen als gleichwertig zu präsentieren sowie ihren Kontakt und ihre Gemeinsamkeiten zu unterstreichen. Die „École de Paris“ übernahm in dieser Ausstellung die Funktion, auf eine zunehmende Internationalisierung der Kunst hinzuweisen, als deren Symptom sie galt. Die Ausstellung verdeutlicht zudem das Zusammenwirken verschiedener Akteur\*innen wie Diplomat\*innen, Kurator\*innen, Kritiker\*innen und Kunsthändler\*innen, die ein Interesse am Gelingen der Ausstellung hatten.

### Die Organisation der „Exposition multinationale“

Die „Exposition multinationale“ fand auf Initiative der US-amerikanischen Mäzenin Mary Williamson Harriman (1851–1932) statt.<sup>50</sup> Sie war die Erbin eines New Yorker Bahnmagnaten und

49 Ausst.-Kat. *Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler aus Deutschland, England, Frankreich und den Vereinigten Staaten* (Neue Abteilung der Nationalgalerie Berlin im Kronprinzenpalais, Juli-August 1926), Berlin 1926; Ausst.-Kat. *Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler aus Deutschland, England, Frankreich, der Schweiz und den Vereinigten Staaten* (Kunsthalle Bern, September 1926), Bern 1926; Ausst.-Kat. *Exposition multinationale* (Galerie Bernheime-Jeune, Paris, 05. 01.–15. 01. 1927), Paris 1927; Ausst.-Kat. *Multi-National Exhibition of Works of American, British, French, German, Swiss and Mexican Artists* (Grand Central Art Galleries, New York City, März 1927), New York 1927.

50 Mary Williamson Harriman war die Tochter von William J. Avarell, einem vermögenden Banker aus New York. Bei der Heirat von Harriman mit dem New Yorker Finanzunternehmer Edward Henry Harriman wurde dieser durch die Unterstützung seines Schwiegervaters Besitzer der *Union Pacific Railroad Company* und der *Southern Pacific Railroad*. Bei seinem Tod im Jahr 1909 erbte Mary Williamson Harriman geschätzt 70 Millionen Dollar. Aus diesem Vermögen unterstützte sie verschiedene Projekte, beispielsweise das *Trudeau Tuberculosis Sanatorium* und das Yosemite Valley als Naturerholungsort, schenkte dem Staat New York Land, was zur Gründung des *Harriman State Parks* führte, und stiftete eine Forstwirtschaftsprofessur an der Yale University. Als Kunstförderin schenkte Harriman dem *Metropolitan Museum* in New York City mehrere Werke und war eine seiner Treuhänder\*innen. Vgl. Campbell, Persia Crawford, *Mary Williamson Harriman*, New York 1960, S. 1–32, 53–58. Aus ihrem Vermögen unterstützte Harriman auch das *Eugenics Record Office (ERO)*, ein umstrittenes Forschungsinstitut, das zwischen 1910 und 1939 verschiedene biologische und soziale Daten

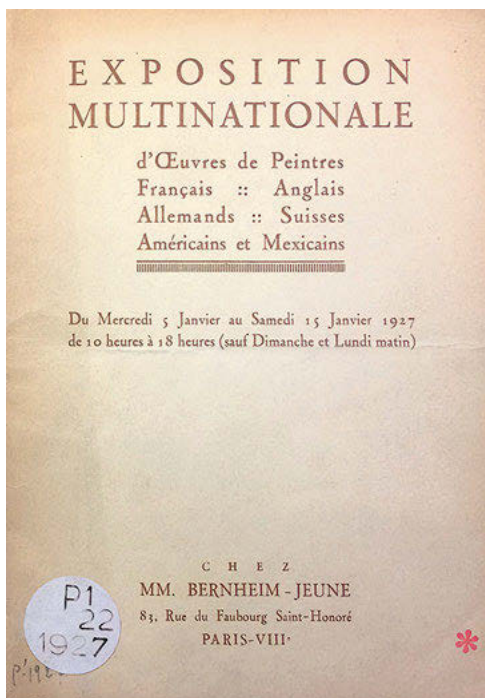


Abb. 83 | Titelseite des Katalogs zur „Exposition multinationale d'œuvres de peintres français, anglais, allemands, suisses, américains et mexicains“, Galerie Bernheim-Jeune, Paris 05.–15. 01. 1927

finanzierte aus ihrem Vermögen vielfältige philanthropische und künstlerische Projekte. Harriman richtete ihre kulturelle Förderung im Bereich der Kunstausstellungen im Sinn der Völkerverständigung aus. Dieses Anliegen hatte sich bereits in einer vorigen trinationalen Ausstellung angedeutet. Diese Vorläuferveranstaltung der „Exposition multinationale“ hatte in den Jahren 1925 und 1926 Künstler\*innen aus Großbritannien, Frankreich und Amerika in einer eklektischen Schau in Paris, London und New York zusammengebracht.<sup>51</sup> Dem amerikanischen Botschafter in Großbritannien Alanson B. Houghton (1863–1941) zufolge ermöglichte

über die amerikanische Bevölkerung sammelte, und sich sowohl für die angebliche rassische und soziale Reinheit und Regeneration der Bürger\*innen der USA als auch zu diesem Zweck gegen bestimmte Formen der Migration und für Sterilisationen einsetzte. Harriman stellte dem ERO 80 Hektar Land zur Verfügung, spendete vermutlich eine halbe Millionen Dollar in bar und weiter jährlich 15.000 Dollar für seine Projekte. Vgl. Black, Edwin, *War Against the Weak. Eugenics and America's Campaign to Create a Master Race*, 2. Aufl., Washington, D.C. 2012, S. 170–180.

51 Die Ausstellung war vom 28. Mai bis 25. Juni in der *Galerie Durand-Ruel* in Paris zu sehen, reiste danach nach London und war auf ihrer letzten Station im Januar 1926 in der *Wildenstein Gallery* zu sehen. Die Teilnahme der amerikanischen Künstler\*innen (Arthur B. Davies, Walt Kuhn, Max Weber, Jo Davidson, Cecil Howard, Allen Tucker und Charles Sheerer) bildete eine Schnittmenge zur „Exposition multinationale“. Das Vorwort zum Pariser Ausstellungskatalog verfasste der Kunstkritiker Camille Mauclair: Ausst.-Kat. *Exposition trinationale d'œuvres de peintres, sculpteurs français, anglais et américains* (Galerie Durand-Ruel, 28. 05.–25. 06. 1925), Paris 1925.

die Ausstellung nicht nur eine Annäherung im Bereich der Kunst, sondern auch „in politics, and provided an effective means of promoting a sympathetic and helpful understanding between our peoples.“<sup>52</sup> Die „Exposition multinationale“ sollte das Format der trinationalen Ausstellung fortführen und ihren Gedanken der Völkerverständigung auf noch mehr Nationen ausweiten, die sich im Ersten Weltkrieg verfeindet gegenüber gestanden hatten.<sup>53</sup> Harriman bemühte für die Umsetzung der Ausstellung ein breites Netzwerk an Ausstellungsmacher\*innen, Künstler\*innen und Diplomat\*innen wie den mexikanischen Diplomaten und Schriftsteller Alfonso Reyes (1889–1959), der die Ausstellung in Paris nutzte, um die Kunst seines Landes einem internationalen Publikum vorzustellen.<sup>54</sup> Die Eröffnungsrede für die Ausstellung in London hielt Edgar Vincent, 1st Viscount D'Abernon (1857–1941), der als britischer Diplomat maßgeblich am Zustandekommen der Verträge von Locarno beteiligt gewesen war.<sup>55</sup>

Die Multinationalität der Wanderausstellung bestand nicht nur darin, dass sie in Metropolen in fünf Ländern stattfand. Sie repräsentierte auch auf jeder Station ca. 200 Künstler\*innen aus sechs Nationen – Frankreich, England, Deutschland, Mexiko, den USA und der Schweiz. War die Ausstellung auf ihrer ersten Station in Berlin noch eine „Vier-Nationen-Ausstellung“<sup>56</sup> (Deutschland, England, Frankreich, Vereinigte Staaten), wurde sie in Bern um Schweizer Künstler\*innen und in London um mexikanische Künstler\*innen bereichert. Die Zusammenstellung der verschiedenen nationalen Beiträge zur Ausstellung variierte je nach Station und hing auch von der Integration von Werken aus den Sammlungen der jeweils lokal involvierten Institutionen ab. Mexiko war das einzige Land, das im Titel der Ausstellung genannt wurde, jedoch nicht selbst als Gastland fungierte. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass die Ausstellung ursprünglich als gemeinsame Ausstellung der vormaligen westlichen Kriegsgegner angelegt war und die mexikanischen Werke erst ab ihrer dritten Station in London aufgenommen wurden.

Die Ausstellung löste ihren Anspruch auf Multinationalität auch durch eine Präsentationsweise ein, die Klassifikationen und eine mögliche Konkurrenz zwischen verschiedenen nationalen Sektionen verhinderte. Ihre Hängung, die zumindest für die Pariser Station bekannt ist, trennte nicht zwischen verschiedenen nationalen Gruppen und künstlerischen Tendenzen, sondern wandte, ähnlich wie die Ausstellungen im *Café du Parnasse*, einen methodischen Eklektizismus an, um die geteilte Ästhetik einer Künstler\*innengeneration zu veranschaulichen.<sup>57</sup>

52 Alanson B. Houghton in seiner Eröffnungsrede für die trinationale Ausstellung in London, wiedergegeben in einem Artikel der *New York Times* vom 26.01.1926, zit. n. Campbell 1960, S. 77.

53 „En même temps que cette exposition fait voisiner et voyager des peintres de nationalités différentes, elle juxtapose des peintures ennemies.“ Reboux, Paul, Préface, in: Ausst.-Kat. *Exposition multinationale*, 1927, S. 1–5, S. 3.

54 Vgl. Le Rapin, *Beaux-arts*, in: *Comœdia*, 07.01.1927.

55 Enthalten in: Ausst.-Kat. *Multi-National Exhibition of Works of American, British, French, German, Swiss and Mexican Artists*, 1927.

56 Justi, Ludwig, *Werden, Wirken, Wissen*, a. d. Nachlass hrsg. v. Thomas W. Gaethgens u. Kurt Winkler, bearb. u. komm. v. Kurt Winkler, Tanja Baensch u. Tanja Mormann (= Bd. 1), Berlin 2000, S. 475.

57 Vgl. Warnod, André, *Les expositions de la semaine*, in: *Comœdia*, 13.01.1927; René-Jean, *Quels rêves sortiront vivants de l'Exposition multinationale?*, in: *Comœdia*, 09.01.1927.

Die „Exposition multinationale“ war eine Veranstaltung, die an der Schnittstelle zwischen Privatpersonen, Kulturpolitiker\*innen, dem Kunstmarkt und verschiedenen öffentlichen Kunstinstitutionen mehrerer Länder organisiert wurde, aber ausschließlich im Westen stattfand. Sie konnte junge Künstler\*innen der unabhängigen Kunstszene unterschiedlicher Länder bekanntmachen, eine Möglichkeit, die von den jeweilig involvierten Personen und Institutionen unterschiedlich stark genutzt wurde. Die Ausstellung war zunächst in der *Neuen Abteilung der Nationalgalerie Berlin im Kronprinzenpalais* und der *Kunsthalle Bern* an öffentlichen Ausstellungsinstitutionen gezeigt worden. In Berlin war sie eher eine kulturpolitische Maßnahme, denn eine kuratorische Entscheidung der ausstellenden Institution, wie eine Äußerung des Direktors der *Neuen Abteilung der Berliner Nationalgalerie im Kronprinzenpalais*, Ludwig Justi, zeigt. Dieser schreibt, es sei ihm „vom Auswärtigen Amt eine sonderbare ‚Vier-Nationen-Ausstellung‘ zugewiesen“ worden, „die von einer Amerikanerin zusammengestellt war und herumgeschickt wurde: Amerikaner, Engländer, Franzosen und Deutsche.“<sup>58</sup> Danach wurde die Ausstellung in Räumlichkeiten des Kunsthandels gezeigt. Sie war zunächst in den *Chenil Galleries* in London zu sehen und eröffnete danach in Paris in der *Galerie Bernheim-Jeune*. Anschließend zog sie weiter in den nicht-kommerziellen Ausstellungsraum der *Grand Central Art Galleries* in New York.

Die Zusammensetzung der Ausstellung variierte nach Ausstellungsort und hing von der jeweiligen Beigabe von Werken der örtlichen Sammlungen und dem Beitrag der jeweiligen Organisator\*innen ab.<sup>59</sup> Die Zeitschrift *Der Kunstwart* berichtete für die Berliner Ausstellung, dass der englische Maler und Kunstkritiker Roger Fry (1866–1934) eine entscheidende Rolle bei der Werkauswahl spielte, wohingegen die Werke deutscher und mancher französischer Künstler\*innen durch den Direktor der *Neuen Abteilung der Nationalgalerie Berlin im Kronprinzenpalais*, selektiert wurden.<sup>60</sup> Dieser stützte sich hierfür auf die Bestände der *Berliner Nationalgalerie* und der *Galerie Alfred Flechtheim*. Der mexikanische Beitrag ergab sich durch das Engagement des Malers und Direktors der *Academia Nacional de Bellas Artes* in Mexiko, Alfredo Ramos Martínez.<sup>61</sup> Bereits im Juli 1926 hatte dieser in der *Association Paris-Amérique-Latine* in Paris Werke von Kindern zwischen 8 und 14 Jahren ausgestellt, die Schüler\*innen seiner sieben Schulen für Freiluftmalerei in und um Mexiko-Stadt waren. Von

58 Justi 2000, S. 475–477.

59 Die Werke französischer Künstler\*innen setzten sich in jeder Ausstellung anders zusammen und wurden durch die lokalen Sammlungen bestimmt. Die Pariser, Berner, Londoner und New Yorker Ausstellungen zeigten eine Auswahl der deutschen Werke, die in Berlin präsentiert worden waren. Der Bestand englischer Werke blieb hingegen fast immer konstant. Dasselbe gilt für die amerikanischen und mexikanischen Werke. In Paris, London und New York wurde eine Auswahl der Schweizer Werke, die in Bern gezeigt wurden, übernommen.

60 Vgl. Poensgen, Georg, Berliner Kunstausstellung, in: *Der Kunstwart*, 39, 12, 1926, S. 388–389, S. 388.

61 Alfredo Ramos Martínez (1871–1946) studierte an der *Escuela Nacional de Bellas Artes* in Mexiko und unternahm ab 1899 mehrfach Reisen nach Frankreich. Im Jahr 1909 stellte er im *Salon d'automne* aus. Er kehrte während der mexikanischen Revolution nach Mexiko zurück und widmete sich dort der Kunsterziehung. Im Jahr 1913 wurde er Direktor der *Academia Nacional de Bellas Artes* und gründete die *Escuelas de Pintura al Aire Libre* in Santa Anita (später Coyacán), die später sieben Niederlassungen hatten. Vgl. Ramirez, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Mexiko-Stadt 2008, S. 389–404.

diesen jungen Künstler\*innen nahmen 18 an der „Exposition multinationale“ in London, Paris und New York teil.<sup>62</sup>

### Die Rolle der „École de Paris“ in der „Exposition multinationale“

Während Roger Fry im Katalog der Berliner und Berner Schau noch betonte, dass es sich um eine „Nebeneinanderstellung“<sup>63</sup> handle, durch die „eine Gelegenheit geboten wird, die Werke von Künstlern aus vier Ländern miteinander zu vergleichen“<sup>64</sup>, gab die Pariser Schau die Trennung in nationale Sektionen auf. Alle Ausstellungskataloge listen die teilnehmenden Künstler\*innen jedoch nach ihrer Nationalität auf (Deutschland, England, Schweiz, Vereinigte Staaten, Mexiko). Im Fall der Pariser und New Yorker Ausstellung, war der Abschnitt „France (École de Paris)“ jedoch inkonsistent und beinhaltete auch nicht-französische Künstler\*innen.

Ausgestellt waren in dieser Sektion mehrere französische Künstler\*innen, die in Warnods Erzählung über die „École de Paris“ eine Vorbildfunktion für die unabhängige Kunst in Montparnasse einnahmen und Künstler\*innen aus aller Welt nach Paris anzögen. Zu diesen zählen Matisse, Friesz, Denis, Rouault, Vuillard und Bonnard. Von den 34 Künstler\*innen der „École de Paris“ bei *Bernheim-Jeune* waren sechs keine französischen Staatsbürger\*innen. Die meisten von ihnen – Federico Beltran Masses (Spanier), Fougita (Japaner), Théo van Rysselberghe (Belgier), Conrad Kickert und Kees van Dongen (beide Niederländer) – hatten in Paris gelebt, waren aber nicht Teil einer der fünf größeren nationalen Gruppen, die im Titel der Ausstellung angekündigt wurden. Im Gegensatz hierzu wurden die Künstler George Grosz und Hans Purrmann, die mehrere Jahre in Paris verbracht hatten und mit der dortigen Kunstszene in Kontakt standen, im Katalog nicht der „École de Paris“ zugerechnet, sondern dem deutschen Beitrag.<sup>65</sup> Der mexikanische Künstler Ángel Zárraga (1886–1946) wiederum wurde als Teil der „École de Paris“ gelistet, obwohl sein Heimatland an der Gruppenausstellung teilnahm. Jedoch bildete der Beitrag der mexikanischen Kinderkünstler\*innen im Katalog eine konsistente Gruppe, in die er sich schlecht hätte eingliedern können. Zárraga stellte in Paris regelmäßig im *Salon d'automne* aus. Er zeigte mit der „École de Paris“ das Werk *Femme à la raquette* und damit ein Thema aus dem Frauensport, den er Anfang der 1920er-Jahre eng verfolgte.<sup>66</sup>

Die Verwendung des Begriffs „École de Paris“ lässt sich im Fall dieser Ausstellung als pragmatischer Sammelbegriff für Künstler\*innen werten, deren Wirken eng mit Paris verbunden war, die national aber im Rahmen der „Exposition multinationale“, auch weil ihre Heimatländer keine Gastländer waren, nicht klar kategorisierbar waren. Diese Funktion der „École

62 Vgl. A. M., Les enfants prodiges, in: *La vie latine. Organe officielle du bureau permanent de la presse latine d'Europe et d'Amérique*, 3, 18, 1926, S. 19–21.

63 Fry, Roger, [o.T.], in: *Ausst.-Kat. Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler aus Deutschland, England, Frankreich und den Vereinigten Staaten*, 1926, S. 5–8, S. 7.

64 Ebd., S. 6.

65 Zu Groszs Beziehung zu französischer Kunst und Paris vgl. Ho, Gitta, *George Grosz und Frankreich*, Berlin 2016. Zu Purrmanns Pariser Zeit vgl. Grasskamp, Walter, Hans Purrmann, der Europäer. Stationen der Moderne, in: *Ausst.-Kat. Hans Purrmann. Kolorist der Moderne*, hrsg. v. Annette Vogel (Kunsthalle Vogelmann, Heilbronn, 19. 10. 2019–09. 02. 2020), München 2019, S. 36–51.

66 Zárragas Frau, Jeanette Ivanoff, spielte im französischen Fußballteam für die ersten Frauen-Weltspiele im Jahr 1922. Der Maler hielt deren Sieg fest. Vgl. Greet 2018, S. 87.

de Paris“ als Sammelbegriff in multinationalen Ausstellungen für verschiedene, zwar mit Paris in Beziehung stehende, aber nicht weiter kategorisierbare Künstler\* innen war in den Folgejahren zwar nicht verbreitet, findet sich aber ein weiteres Mal im Jahr 1937 in der Ausstellung „Femmes Artistes d'Europe“ im Pariser *Musée du Jeu de Paume* wieder (Kat.-Nr. 69). Die Ausstellung zeigte Künstlerinnen aus 15 Ländern, wobei ein weiterer Saal mit der Überschrift „École internationale“ den „Artistes de l'École de Paris ou celles dont le pays d'origine n'a pas d'exposition particulière“<sup>67</sup> gewidmet wurde.

Über diese eher pragmatische Funktion hinausgehend deutete die Ausstellung durch den Begriff „École de Paris“ zudem auf das Verhältnis zwischen französischer Kunst und einer übernationalen Künstler\*innengemeinschaft hin. Im Katalog der „Exposition multinationale“ wird allerdings durch die Formulierung „France (École de Paris)“ nicht deutlich, ob der französische Beitrag zur Ausstellung selbst als multinationale Gruppe gemeint war, oder ob die „École de Paris“ als Subkategorie französischer Kunst verstanden wird. Beide Lesarten sind denkbar und die Spannung zwischen beiden Interpretationsmöglichkeiten wurde weder innerhalb der Ausstellung noch im Zuge ihrer Rezeption aufgelöst.

Warnod nimmt in seiner Kritik für *Comœdia* die Initiative zur „Exposition multinationale“ positiv auf und wertete sie, wie in *Les berceaux de la jeune peinture*, als Beweis für die Überlegenheit französischer Kunst. Auch nutzt er die Gelegenheit, um die Superiorität französischer über deutsche Kunst zu verdeutlichen:

„[L]’Allemand n’est pas peintre de race, alors que le Français l’est. On ne peut rien faire contre cela, et si l’École de Paris compte parmi ses plus généreux animateurs des artistes de tous les pays, ce sont tout de même les Français qui donnent le ton.“<sup>68</sup>

Dennoch bemängelt Warnod, dass die Ausstellung ein Durcheinander schaffe, in dem die Beiträge verschiedener Nationen untergingen. „Toutes ces toiles sont accrochées pêle-mêle, sans qu’il ait été tenu compte ni des tendances, ni des nationalités, cela fait une ‚salade‘ où l’on se perd.“<sup>69</sup>

Im Gegensatz hierzu begrüßt Elisabeth Carey in ihrem Artikel über die Ausstellung der *New York Times* den Kosmopolitismus der „École de Paris“ und den allgemeinen Internationalismus der Ausstellung, in der Werke unterschiedlicher Nationen einander glichen. Sie wertet dies als Ausdruck modernen Lebens, das zwangsläufig zur Internationalisierung hinstrebe:

67 Ausst.-Kat. *Les femmes artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume* (Musée du Jeu de Paume, Paris, 11.02–15.02.1937), Paris 1937, o.S.

68 Warnod, André, Les expositions de la semaine, in: *Comœdia*, 06.01.1927.

69 Warnod, André, Les expositions de la semaine, in: *Comœdia*, 13.01.1927. In dieselbe Richtung deutet René-Jeans Kritik an der Ausstellung. In *Comœdia* stellt er einen bösertigen kulinarischen Vergleich an: „J’ai souvenir d’un soir où, à une table de café, un Américain humide donnait la formule d’un plat de son pays. Il y entrait de tout, du bœuf, du poisson, du homard et du poulet; la sauce recevait des pommes, des huîtres, du piment rouge, de l’ananas et des carottes, le tout baignant dans une porto allongé de whisky, de marc de Bourgogne, d’un rien de kirsch et d’autres liqueurs. Chaque partie, prise séparément, était fort bonne; mélangées les unes avec les autres, on se demande quel gastronome en pouvait savourer les vertus! L’exposition multinationale se présente un peu comme un plat de ce genre.“ René-Jean 09.01.1927.

„It seems quite clear that internationalism in art will come whether we do or not invite it. The movement toward fusion is not so much determined by political or diplomatic interests as by the conditions of life, those immensely changes present conditions that permit us to sit at home and know the world. [...] Then France. [...] Their openness has much to do with the superficial attraction of their work. It has much to do also with the enrollment under the flag of Paris of multitudes from other nations who are happy because they also can be open and do as they please with their art.“<sup>70</sup>

Carey erkannte in der „École de Paris“ ein Symptom eines zunehmend über Grenzen hinweg verbundenen Lebens, das sich aktuell an der Pariser Kunst am deutlichsten ablesen lasse, aber bald ein globales Phänomen sein werde. Paris und seine freie Kunstszene – aber auch seine Oberflächlichkeit, wie Carey mit leichter Abwertung schreibt – hatten in dieser Sicht nur eine temporäre Sonderstellung.

Egal wie die „École de Paris“ gelesen wurde – ihre widersprüchliche Rezeption verdeutlicht, wie sehr sie nationale Zuschreibungen im Fall der französischen Kunst ins Wanken bringen konnte. Sie zeigt, dass die Fortentwicklung der modernen Kunst als ein gleichzeitig nationales und grenzüberschreitendes Projekt gesehen wurde, ein Neben-, Durch- oder Übereinander von Nationen und ein Überschreiten nationalstaatlicher Grenzen. Diese Lesarten waren in der offenen Präsentation von „France (École de Paris)“ angelegt. Die „École de Paris“ fügte sich daher in den kosmopolitischen Anspruch der multinationalen Ausstellung, die Fry nach „eine weltumspannende Zusammenfassung der zeitgenössischen künstlerischen Bestrebungen“<sup>71</sup> zeige.

### **Grenzüberwindung in der „Exposition multinationale“**

Die „Exposition multinationale“ lässt sich aufgrund der Vielzahl und Heterogenität der Personen, die zu ihr beitrugen, schwer auf eine Position reduzieren. Wenn die Forderungen nach einer multinationalen Verständigung im Bereich der Kunst und der Pazifismus Grundwerte waren, die alle Organisator\*innen, Diplomat\*innen und Katalogautor\*innen teilten, so unterschieden sie sich dennoch hinsichtlich der Nuancierung ihrer Forderungen und der Formulierung kosmopolitischer und gleichzeitig nationaler Anliegen. Es lässt sich jedoch festhalten, dass die Betonung der grenzüberwindenden Aspekte im Kontext der Ausstellungsorganisation überwog. Die „Exposition multinationale“ sollte auch dem Ausstellungskatalog nach ein kulturelles Pendant zur multilateralen Diplomatie darstellen und Ländergrenzen sowohl in ästhetischer als auch in kulturpolitischer Hinsicht überwinden. Sowohl in Berlin als auch in Paris machten Kunstkritiker deutlich, dass die Ausstellung als „eine Art Locarno in der Kunst“<sup>72</sup> veranstaltet würde. Sie erkannten hier ein kulturelles Pendant zu den Verträgen von Locarno, mit denen im Jahr 1925 die Aufnahme Deutschlands in den Völkerbund beschlossen wurde.

70 Carey, Elisabeth, Six Countries. French, British, American, German, Swiss and Mexican Artists, in: *The New York Times*, 06. 03. 1927.

71 Fry 1926, S. 8.

72 Poensgen 1926, S. 388. Auch im *Journal des débats* wird dieser Vergleich gezogen und der „esprit de Locarno“ erwähnt. P.F., Les petites expositions, in: *Journal des débats*, 17. 01. 1927. In England verglich ein Kritiker die Ausstellung mit der „League of Nations“: Bertram, Anthony, Art a League of Nations. Multi-National Exhibition. Chenil Galleries, King's Road, Chelsea, in: *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, 142, 3712, 1926, S. 768.

Damit gaben die Kritiker ein Ziel wieder, das auch von diplomatischer Seite anlässlich der Ausstellung formuliert wurde. Der britische Diplomat Edgar Vincent beschrieb in seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung in den Londoner *Chenil Galleries* die Initiative als eine „international co-operation in the field of art“<sup>73</sup>, die eine lange Tradition in der Geschichte der Kunst habe:

„Look back on the history of art throughout the centuries and you will realize that the greatest art periods have been brought about by the impact of foreign influence working upon native talent. Instances are numerous; the wonderful Egyptian art of the Tel-el-Amarna period owes much to Syrian influence; [...] the great period of the Renaissance was brought to life by impulses received from refugees from Byzantium and the Near East.“<sup>74</sup>

Vincent griff hier auf die Vorstellung einer langen Tradition der gegenseitigen Beeinflussung in der Kunst zurück, wie sie in der Kunstgeschichte in der Forschung über internationalen Stil bereits etabliert war und als Ressource für die Vision einer modernen internationalen Kunst in der Zwischenkriegszeit wieder bemüht wurde. Bei ihm klingt die Idee einer geteilten, vaterlandslosen Kunst an, wie sie an anderer Stelle für das Umfeld der Zeitschrift *Montparnasse* beschrieben wurde. Der Schriftsteller und Kritiker Paul Reboux (1877–1963) schrieb in seinem Vorwort zur Pariser Ausstellung in diesem Sinn:

„L'art d'un temps n'est pas l'art d'un pays. C'est l'art d'une génération. Pour lui, les frontières ne comptent pas. Les peintres européens – Espagnols, Italiens ou Flamands – peignaient tous par larges touches, en une époque qui précéda une autre époque où – parmi les brumes du nord comme sous le ciel florentin – la minutie des primitifs exprimait la naïveté de leur foi ...“<sup>75</sup>

Dem Autor zufolge waren die generationellen Unterschiede zwischen Künstler\*innen bedeutender als Differenzen, die durch ihre geografische Herkunft bestimmt seien. In diesem Sinn war eine Überblicksschau über die Kunst einer Generation, wie sie die „Exposition multinationale“ anstrebte, von Beginn an ein auf Grenzüberwindung angelegtes Projekt. Die Ziele der Ausstellung lagen nach Reboux somit nicht nur im Bereich der Ästhetik, denn die Schau habe ebenfalls „une portée politique et sociale.“<sup>76</sup> Die Erwartungen, die manche Besucher\*innen an die Ausstellung haben könnten, nämlich einen Überblick über aktuelle Tendenzen in einem jeweiligen Land zu erhalten, versuchte Reboux in seinem Vorwort gleich abzuschwächen und betonte stattdessen die Ambition der Schau, gemeinsame Tendenzen darzustellen. Die Unterstellung nationaler Eigenheiten beruhe häufig auf stereotypen Einschätzungen. Der Autor kehrte hervor, dass es das Ziel der Ausstellung sei, nicht die Unterschiede, sondern die Gemeinsamkeiten der „esthétique moderne“<sup>77</sup> hervorzuheben:

„Il est bon que les tableaux soient, non pas parqués et étiquetés dans des salles aux cloisons étanches, mais comparés [et] étudiés à la fois. Ainsi se dégagent certains traits d'un idéal commun, peut-être invisibles dès l'abord.“<sup>78</sup>

73 Zit. n. Ausst.-Kat. *Multi-National Exhibition of Works of American, British, French, German, Swiss and Mexican Artists*, S. 8.

74 Ebd.

75 Reboux 1927, S. 3.

76 Ebd., S. 4.

77 Ebd., S. 3.

78 Ebd.



Abb. 84 | Die Schule für Freiluftmalerei für Kinder, Mexiko-Stadt, um 1926, gegr. durch Alfredo Ramos Martínez, Fotografie aus einem Bericht über die Schule in der Pariser Tageszeitung *Comœdia*, 28. 07. 1926

Der Beitrag der 16 Kinderkünstler\*innen aus Mexiko steht im Kontext dieser Suche nach künstlerischen Gemeinsamkeiten. Ramos Martínez, der den mexikanischen Beitrag zur Ausstellung organisierte, strebte in den 1920er-Jahren mit dem pädagogischen Programm seiner Schulen für Freiluftmalerei in und um Mexiko-Stadt (Abb. 84) einen, wie Fausto Ramirez beschreibt, „radikalen Indigenismus“<sup>79</sup> an. Ramos Martínez ermunterte seine Schüler\*innen zur freien und intuitiven Arbeit und strebte eine Demokratisierung der Kunstschulen an, indem er sich vor allem an die Arbeiterklasse wandte. Mit seiner Suche nach einem unverfälschten, indigenen künstlerischen Schaffen, das er in den Werken dieser Kinder zu beobachten glaubte, wollte er die mexikanische Kunst auf eine neue Grundlage stellen, die sich von zivilisatorischen, aber auch europäischen Einflüssen freimachte.<sup>80</sup> Gleichzeitig war die Suche nach einem indigenen und ursprünglichen Kern der Kunst für Ramos Martínez jedoch kein nationales Unterfangen. Er versuchte, auch in Frankreich seine Lehrmethoden und die damit verbundene Suche nach einer ursprünglichen Ästhetik zu implementieren und stieß dabei auf Interesse. Im September 1926 hielt Martínez eine Ausstellung mit seinen Schüler\*innen in der Pariser *Association Paris-Amérique Latine* ab. Die Zeitschriften *La vie latine* und *Le bulletin de la vie artistique* druckten die Werke dieser Kinderkünstler\*innen ab (Abb. 85) und berichteten, dass Ramos Martínez Anfragen von „certaines personnalités du département du Nord“<sup>81</sup> erhalte und im Herbst 1926 eine Kunstschule nach demselben Prinzip wie in Mexiko-Stadt in der Bretagne eröffnen würde,

79 „indigenismo radical“ Ramirez 2008, S. 397.

80 Vgl. ebd., S. 396–400.

81 A. M. 1926, S. 21.



Abb. 85 | Werke von Kinderkünstler\*innen, ausgestellt in der Pariser *Association Paris-Amérique-Latine* (Juli 1926), später in der „Exposition multinationale“ (Dezember 1926), Reproduktionen in der Zeitschrift *La vie latine*, September 1926

wo der Künstler seine Lehrmethoden zu universalisieren suche.<sup>82</sup> Ramos Martínez wollte somit in der Ausstellung in der Pariser *Association Paris-Amérique-Latine* und später in der „Exposition multinationale“ seinen Ansatz einem internationalen Publikum näher bringen. Der Pariser Tageszeitung *Comœdia* gegenüber schilderte er seine Lehrmethode. Den Kindern lehre er folgendes:

„Nous n'avons pas de patrie. Il faut nous en créer une; c'est vous qui ferez la patrie mexicaine, quand vous serez de grands artistes. Et si d'autres enfants, dans d'autres pays, travaillaient comme vous, vous ne formeriez plus, tous ensemble, qu'une grande patrie ...“<sup>83</sup>

Während Reboux den Leitspruch für die „Exposition multinationale“ erhob, dass Kunst kein Vaterland kenne, sah Ramos Martínez in ihr ein geteiltes Vaterland, das jungen Künstler\*innen auf der ganzen Welt zugänglich sei. So erkannte er in der Rückkehr zu einer ursprünglichen und indigenen Kunstform, die nationalen Zielen in der Kunst diene, die Voraussetzung für

82 Ebd.; Miomandre, Francis de, *Peinture d'enfants*, in: *Le bulletin de la vie artistique*, 7, 16, 1926, S. 243–245.

83 Ramos Martínez im Interview, in: Ratel, Simonne, *Comment travaillent les petits Mexicains*, in: *Comœdia*, 28.07. 1926.

eine kosmopolitische Praxis, die schließlich nationalen Interessen übergeordnet sei und ein gemeinsames Vaterland der Kunst schüfe.

Auf allen fünf Stationen der „Exposition multinationale“ war die Idee einer Erneuerung der Kunst an die Hoffnung auf eine neue Künstler\*innengeneration geknüpft. In dieser Entwicklung sollte keine Nation gesondert hervorstechen, sondern es war ein Anliegen, eine gemeinsame und universelle Entwicklung abzubilden. Die Vision einer jungen Kunst wurde in den fünf Ausstellungen jedoch unterschiedlich artikuliert. In Berlin und Bern zeichnete sie sich vor allem im Ausstellungstitel „Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler“ ab, bei Ramos Martínez wurde sie in den Bereich der Kinderkunst verlagert. Damit war die neue Künstler\*innengeneration in der Ausstellung weit gefasst – die Ältesten unter ihnen waren in den 1860er-Jahren geboren, die jüngsten kaum 9 Jahre alt. Die Beteiligung der „École de Paris“ fügt sich in dieses Vorhaben, da sie (bis auf wenige Ausnahmen) noch lebende Künstler\*innen im Alter zwischen 23 und 58 zeigte.

Die „Exposition multinationale“ bildet im Hinblick auf die transportierte politische Botschaft einen Ausnahmefall im französischen Ausstellungswesen der Zwischenkriegszeit. Viele Ausstellungen zeigten zwar Künstler\*innen verschiedener Nationen, stellten aber kaum Werte wie Völkerverständigung und multilateralen Austausch ins Zentrum. Im Jahr 1928 erfuhr die multinationale Schau eine Wiederauflage, diesmal in der Münchener *Galerie Tannhauser* unter der Beteiligung einer spanischen Sektion. Im März desselben Jahres reiste sie nach Brüssel und integrierte dort zudem belgische Künstler\*innen.<sup>84</sup> Jedoch verschwand die Initiative in den Folgejahren von der Bildfläche. Im Kontext der internationalen „École de Paris“-Ausstellungen stellt diese Verwendung des Labels „École de Paris“ eine Ausnahme dar und war an einen konkreten politischen Hoffnungsmoment, die Verträge von Locarno, geknüpft. In späteren Ausstellungen, die durch die diplomatischen Beziehungen Frankreichs mit Italien und der Sowjetunion geprägt waren, sollte die „École de Paris“ zukünftig stärker dem Beweis nationaler Vormachtstellung dienen.

## Die „École de Paris“ zwischen Recife, Rio de Janeiro und São Paulo und Paris (1930)

Eine Initiative der Pariser Zeitschrift *Montparnasse* holte im Jahr 1930 nach, was die „Exposition multinationale“ ausgelassen hatte. Sie zeigte die „École de Paris“ und einige ihrer lateinamerikanischen Künstler\*innen in einer Wanderausstellung in Brasilien (Kat.-Nr. 53–55). Die bereits in Teil I vorgestellte Zeitschrift *Montparnasse* pflegte insbesondere ab dem Jahr 1929

84 Ausst.-Kat. *Multinationale Ausstellung moderner Malerei aus 7 Ländern. Amerika, Deutschland, England, Frankreich, Mexiko, Schweiz, Spanien* (Galerie Tannhauser, München, Januar-Februar 1928), München 1928; Ausst.-Kat. *Exposition multinationale d'œuvres de peintres français, anglais, américains, allemands, suisses, espagnols, mexicains, belges* (Eddy's Art Studio, Brüssel, 10. 03.–28. 03. 1928), Brüssel 1928. Das Vorwort zur Ausstellung verfasste Camille Mauclair. Sein Engagement für die Ausstellung steht im Widerspruch zu seiner harschen und xenophob motivierten Bekämpfung der „École de Paris“. Auch wenn viele Künstler\*innen dieselben sind wie in der Pariser Schau, der Begriff „École de Paris“ fällt hier nicht.

ihre Kontakte nach Brasilien und organisierte im Jahr 1930 eine Ausstellung mit Stationen in den drei brasilianischen Städten Recife, São Paulo und Rio de Janeiro. Die beiden Organisatoren waren die damaligen Herausgeber von *Montparnasse*, der in Brasilien geborene Maler Vicente do Rego Monteiro und der Kunstkritiker Géo-Charles.

In diesem Kapitel wird die Ausstellung als Ergebnis transkultureller Dynamiken zwischen Paris, Recife, Rio de Janeiro und São Paulo beleuchtet. Wie im Fall der *Grupo Montparnasse* war auch Rego Monteiros Kunst und ausstellerische Tätigkeit eine janusköpfige Abarbeitung am Zentrum Paris – sowohl in Brasilien als auch in Frankreich. Seine künstlerische Arbeit war in mehrfacher Hinsicht eine aktive Auseinandersetzung mit den Perspektiven, die in Paris auf die eigene Zentralität entwickelt wurden. Zudem wollte er sowohl in Paris als auch in Brasilien zusammen mit Géo-Charles eine bestimmte Vorstellung der „École de Paris“ etablieren. Die Ausstellung in Brasilien fügte sich in ein Programm der gegenseitigen kulturellen Annäherung und künstlerischen Synthese, wie es im ersten Teil dieses Buchs für die Diskussionen um eine *art mondiale* der Zeitschrift *Montparnasse* diskutiert wurde.

Die Wanderausstellung der „École de Paris“ ist in der portugiesisch-sprachigen Kunstgeschichte vor allem durch Walter Zanini, Moacir Dos Anjos und Jorge Ventura Morais beforscht worden.<sup>85</sup> Sie haben einen deutlichen Fokus auf die Struktur der Ausstellung und ihre Rezeption in Brasilien gelegt. Im Folgenden wird hingegen besonders die multilokale Auseinandersetzung mit dem Zentrum Paris, aber auch das Scheitern dieses Projekts, anhand von Rego Monteiros und Géo-Charles Engagement für die „École de Paris“ untersucht.

### **Das Engagement der Zeitschrift *Montparnasse* zwischen Paris, Recife, São Paulo und Rio de Janeiro**

Die Zeitschrift *Montparnasse* knüpfte vielfältige Kontakte mit Akteur\*innen in Brasilien. Dies geschah vor allem durch Vermittlung des Künstlers Rego Monteiro, der ab 1930 Mitherausgeber der Zeitschrift war und sich bereits früher in ihrem Umkreis bewegt hatte.<sup>86</sup> Ab Herbst 1929 wurde die Zeitschrift in der Buchhandlung *Libraria Moderna Granja & Ca* in Recife, dem Zentrum der nord-östlichen Region Pernambuco und Geburtsstadt Rego Monteiros, in Brasilien vertrieben.<sup>87</sup> Die Zeitschrift pflegte überdies einen engen Kontakt mit dem Schwager Rego Monteiros, Aníbal Fernandes (1894–1962), Direktor des *Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco* (Staatliches Museum für Geschichte und antike Kunst

85 Dos Anjos, Morais 1998; Zanini 1997, S. 256–272.

86 *Montparnasse* berichtete das erste Mal über Vicente do Rego Monteiro und seinen Bruder Joaquim als Teil der „colonie brésilienne“, die sich in Montparnasse im Restaurant *Chez Gismondi* regelmäßig treffe. o. A. 1922b. Die Nr. 55 von *Montparnasse* (April-Mai 1929) widmete sich erstmals Rego Monteiros Malerei und enthielt eine kurze Rezension seines Künstlerbuchs *Quelques visages de Paris*. Géo-Charles verfasste in der Nr. 57 einen Artikel über den Maler, der diesem noch später als wichtige Referenz für seinen künstlerischen Erfolg in Brasilien dienen sollte. Vgl. Brief von Rego Monteiro an Géo-Charles, 10. September 1945, MGC Korrespondenz mit Vicente do Rego Monteiro.

87 Vgl. Hinweis in der Nr. 57 der Zeitschrift *Montparnasse*. Die *Libraria Moderna Granja & Ca* lag in der Rua Duque de Caxias.



Abb. 86 a u. b | Fotografien am Tag der Eröffnung der „École de Paris“-Ausstellung im *Teatro Santa Isabel*, Recife, 19. 03. 1930

Pernambuco).<sup>88</sup> Dieser Kontakt schlug sich in wechselseitiger Unterstützung nieder: *Montparnasse* berichtete etwa im Artikel „Art Brésilien“<sup>89</sup> von Fernandes' Beitrag zum Kulturgüterschutz in der Region Pernambuco. Die erste der „École de Paris“-Ausstellungen fand umgekehrt laut *Montparnasse* „à l'invitation de M. Annibal Fernandes“<sup>90</sup> statt. Sie war unter dem

88 Aníbal Fernandes war ein aus Pernambuco stammender Journalist, der in den Jahren 1917 und 1927 Reisen nach Europa (dabei auch Frankreich) unternommen hatte. Er war Inspektor des 1928 gegründeten *Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais de Pernambuco*, der ersten Denkmalschutzorganisation Brasiliens. Hier war Fernandes mit der Aufgabe betraut, ein Inventar erhaltenswerter Denkmäler in Pernambuco zu erstellen. In diesem Rahmen wurde auch das *Museu do Estado de Pernambuco* gegründet. In den Jahren 1929 und 1930 publizierte Fernandes die zwei Bände seines *Relatório da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais*, das auch in Paris Beachtung fand: La Brosse, Guy de, *Nouvelles artistiques*, in: *Paris-Soir*, 09. 09. 1929. Fernandes war mit Rego Monteiro's Schwester Fédora verheiratet. Vgl. Dos Anjos, Morais 1998, S. 319.

89 o. A., *Art brésilien*, in: *Montparnasse*, 57, 1929, S. 18. Es handelt sich dabei um die fast wörtliche Wiedergabe des Berichts in der Tageszeitung *Paris-Soir*: La Brosse 09. 09. 1929

90 Géó-Charles, *L'École de Paris au Brésil. Expositions et conférences organisées par la revue Montparnasse*, in: *Montparnasse*, 58, 1930, S. 1. Konkret bedeutete dies, dass Fernandes eine Erlaubnis beim Gouverneur Estácio Coimbra (1872–1937) einholte, die Veranstaltung im *Teatro Santa Isabel* in Recife abzuhalten. Vgl. Dos Anjos, Morais 1998, S. 319.



Abb. 87 | Ausstellungsansicht der „École de Paris“-Ausstellung im *Palacete Glória*, São Paulo, 06. –20. 06. 1930

Titel „Grande exposition d’art moderne – L’École de Paris“ im *Teatro Santa Isabel* in Recife vom 21. März bis zum 2. April 1930 zu sehen (Abb.86 a u. b). Anschließend zog sie im Mai ins *Palace Hotel* in Rio de Janeiro und im Juni in den *Palacete Glória* in São Paulo (Abb.87).<sup>91</sup> Die 58. Ausgabe von *Montparnasse* diente als Ausstellungskatalog, der sowohl in Recife, als auch in Paris erhältlich war (Abb. 88). Diese Ausgabe richtete sich damit an das Publikum in beiden Ländern. Den Brasilianer\*innen wollte sie die „École de Paris“ bekannt machen, für das französische Publikum hingegen verfasste Mauricio Wellisch den Text „L’esprit nouveau au Brésil“<sup>92</sup>, in dem er die aktuellen Entwicklungen moderner Kunst in Brasilien vorstellte. Für die Ausstellung in Rio de Janeiro und São Paulo wurden zusätzlich weitere Kataloge gedruckt.<sup>93</sup>

Anlässlich der Wanderausstellung reisten Géo-Charles und Rego Monteiro gemeinsam nach Brasilien. Für Rego Monteiro läutete dieses Ereignis seine Rückkehr nach Brasilien ein, da die Finanzkrise nun das Künstler\*innenleben in Montparnasse zunehmend traf und auch

91 Vgl. Zanini 1997, S.260. Das *Teatro Santa Isabel* war einer der wichtigsten Veranstaltungsräume für kulturelle und politische Ereignisse der Stadt Recife. Vgl. Dos Anjos, Morais 1998, S.313.

92 Wellisch, Maurice, L’Esprit nouveau au Brésil, in: *Montparnasse*, 58, 1930, S.9–10.

93 Vgl. Dos Anjos, Morais 1998, S.322. Eine Reproduktion des Katalogs aus Rio de Janeiro findet sich in Zanini 1997, S.260.

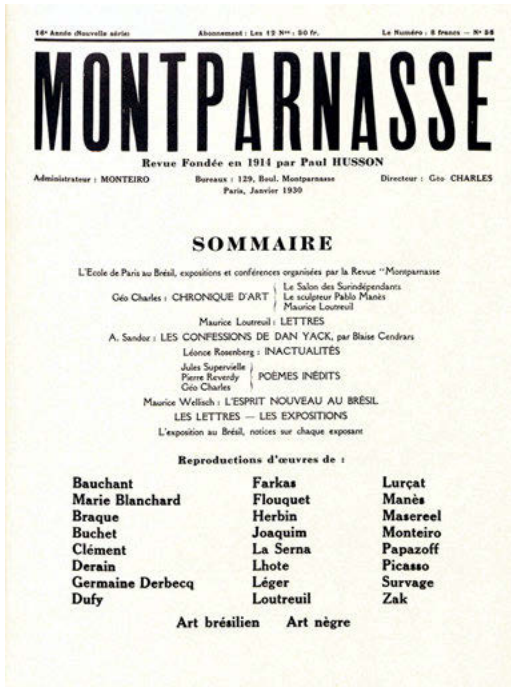


Abb. 88 | Titel der Zeitschrift *Montparnasse*, Nr. 58, Januar 1930, Katalog zur „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien

für Rego Monteiro erschwerte.<sup>94</sup> Géo-Charles hingegen nutzte die Gelegenheit, um in begleitenden Vorträgen seine Ansichten über französische Kunst in Brasilien bekannt zu machen.<sup>95</sup> Zudem regte ihn sein sechsmonatiger Aufenthalt in Brasilien zur Übersetzung brasilianischer Gedichte an, die er in *Poèmes du Brésil* (1949) publizierte. Auch setzte er sich mit der dortigen kolonialen Barockarchitektur auseinander, die in seine Jahre später erschienene Monografie *L'Art baroque au Brésil* (1959) mündete.<sup>96</sup> Rego Monteiro berichtet später über seine Motivation zur Wanderausstellung Folgendes:

„Ich kam auf Einladung meines Schwagers, der wollte, dass ich Patenonkel seiner Tochter werde. Sie war über drei Jahre alt und ich sah mich verpflichtet, zur Taufe nach Brasilien zu kommen. Um eine Rechtfertigung zu haben, habe ich diese Ausstellung mit einem Kumpan namens Géo-Charles [...] durchgeführt. Also beschloss ich, eine Vorauswahl von Gemälden zu machen, darunter bei den wichtigsten *marchands* von Paris wie Rosenberg und anderen, die meine Freunde waren. Sie gaben mir Bilder von mehreren Künstlern, wie Braque, Marcoussis, Léger, Picasso, Dufy, Papazof [sic] und anderen weniger bekannten Namen. Meine Idee war die folgende: in Brasilien

94 Rego Monteiro kehrte zwar nach der Ausstellung nach Paris zurück, besuchte Brasilien aber erneut im Jahr 1931 und ließ sich ab 1932 für längere Zeit in Recife nieder. Vgl. ebd., S. 258.

95 Géo-Charles hielt in Rio de Janeiro zwei Vorträge am 17. und 20. Mai. Vgl. Emery, Bernard, *Brésil baroque, nouveau Brésil, la vision de Géo-Charles*, Grenoble 1994, S. 36.

96 Géo-Charles reiste im Januar 1930 mit dem Schiff in Le Havre ab und kehrte im August desselben Jahres nach Paris zurück. Vgl. ebd., S. 28. Zu Géo-Charles' Auseinandersetzung mit brasilianischer Kolonialarchitektur sowie mit dem Lusotropikalismus vgl. ebd.

meine Gemälde neben den Gemälden meiner Gefährten der Pariser Schule [Escola de Paris] zu zeigen, der ich angehörte. Das war meine Absicht.“<sup>97</sup>

Auch wenn Rego Monteiro zunächst private Gründe nennt, die ihn zur Ausstellung bewegen hätten, so kommt er im vorletzten Satz auf eine weitere Motivation zu sprechen: Er wollte sich dem brasilianischen Publikum als Maler der „École de Paris“ präsentieren. Auch wenn Rego Monteiro die Bestrebungen seiner Ausstellung herunterspielt und sie als Vorwand darstellte, war sie dennoch für den Künstler von großer symbolischer Bedeutung. Rego Monteiros und Géo-Charles' Mission, die Pariser Kunst in Brasilien bekanntzumachen, war umso ambitionierter, als es sich hierbei um die erste Gruppenausstellung überhaupt handelte, die in Brasilien moderne Kunst aus Frankreich zeigte. Dos Anjos und Morais betonten außerdem, dass hier erstmals ein Werk von Picasso in Brasilien ausgestellt worden sei.<sup>98</sup>

Die Ausgabe Nr. 58 von *Montparnasse* zählt 48 beteiligte Künstler\*innen für die „École de Paris“-Ausstellungen in Brasilien auf. Jedoch nennen die Kataloge aus Rio de Janeiro und São Paulo 12 weitere Künstler\*innen und Dos Anjos und Morais vermuten, dass diese bereits in Recife mitwirkten, was jedoch nicht geklärt ist. Es ergibt sich damit eine Gesamtzahl von 60 ausstellenden Künstler\*innen (Kat.-Nr. 53–55), die ihre Werke auch zum Verkauf anboten. Insgesamt umfasste die Ausstellung 98 Werke, von denen 16 verkauft wurden, darunter *Porte de Vanves* von Foujita, aber auch *Femme à la biche (Diana)* (Abb. 89) von Rego Monteiro.<sup>99</sup> Grundlegend ist festzuhalten, dass es sich bei dieser Wanderausstellung um eine der heterogensten Ausstellungen der „École de Paris“ der Zwischenkriegszeit handelt was die Nationalität der ausstellenden Künstler\*innen angeht. Nur 26 von ihnen (und damit weniger als die Hälfte) besaßen die französische Staatsbürgerschaft. Einen Großteil bildeten Künstler\*innen aus der Ukraine und Osteuropa, aber auch Künstler\*innen lateinamerikanischer Länder, Manuel Rendon (Ecuador), Vicentes Bruder Joaquim do Rego Monteiro (Brasilien), Germaine Derbecq (Argentinien) und Tarsila do Amaral (Brasilien). So wurden Künstler\*innen in die „École de Paris“ integriert, die in den vorausgegangenen Ausstellungen in Paris, Venedig, Moskau und Cambridge nicht teilgenommen hatten.

Die Zusammenstellung der Werke folgte einem ähnlich eklektischen Prinzip wie die Caféausstellungen in Montparnasse, die sich aus den konkreten Netzwerken ergab, die Rego Monteiro und Géo-Charles in Paris im Umfeld der Zeitschrift *Montparnasse* pflegten. Anhand

97 „Vim a convite do meu cunhado, [que] queria que eu fosse padrinho da filhinha dele. Ela já fazia mais de 3 anos e eu me achei na obrigação de vir ao Brasil para o batizado. Para ter um motivo justificado, eu realizei esta exposição, com um companheiro chamado Géo-Charles [...] Então eu resolvi fazer uma coleta prévia de quadros, entre os *marchands* mais importantes de Paris, como Rosenberg e outros, amigos meus. Eles me cederam quadros de autores diversos, como Braque, Marcoussis, Léger, Picasso, Dufy, Papazof, enfim, outros nomes menos conhecidos. A minha idéia era a seguinte: mostrar no Brasil minha pintura ao lado da pintura de meus companheiros da Escola de Paris, da qual fazia parte. Esse foi meu intuito.“ Rego Monteiro, Vicente, Depoimento do pintor e poeta Vicente do Rego Monteiro (1969), in: *Vicente do Rego Monteiro: pintor e poeta*, Rio de Janeiro 1994, S. 256, zit. n. Dos Anjos, Morais 1998, S. 318–319.

98 Vgl. Dos Anjos, Morais 1998. Zanini weist darauf hin, dass im selben Jahr noch Werke von Lipchitz und Sonia Delaunay-Terk während der „Exposição da casa Modernista“ in der von Gregori Warchavchik entworfenen *Casa Modernista* in São Paulo zu sehen waren: Zanini 1997, S. 261.

99 Vgl. Buisson, Buisson 2001, S. 86.



Abb.89 | Vicente do Rego Monteiro, *A Mulher e a Carça / Femme à la biche (Diana)*, 1926, Öl auf Lwd., Museu do Estado, Recife, Sammlung MEPE/ FUNDARPE, ausgestellt mit der „École de Paris“-Ausstellung in Recife, 1930

der 58. Ausgabe der Zeitschrift und der Ausstellungskataloge aus Rio de Janeiro und São Paulo lassen sich einige Werke genau identifizieren, die in der Ausstellung vertreten waren. Die Titel der Werke, die in *Montparnasse* reproduziert sind, stimmen nicht immer mit den Werktiteln überein, die in den Katalogen zu finden sind. Es liegt also nahe, dass die definitive Werkauswahl erst nach dem Druck der Ausgabe 58 von *Montparnasse* abgeschlossen war. In bestimmten Fällen helfen jedoch Ausstellungsfotografien weiter. Mit Derbecqs *Vergnügungspark* (Abb.87, zweites Bild von rechts in der oberen Reihe) lässt sich ein Werk gegenständlicher Malerei identifizieren, die einen großen Teil der Ausstellung bestimmte. Germaine Derbecq, die gebürtige Französin war, war seit ihrer Heirat mit dem Bildhauer Pablo Manès im Jahr 1922 argentinische Staatsbürgerin und später in der argentinischen Kunstszene aktiv. *Montparnasse* widmete Manès in Nr. 58 einen ausführlichen Artikel und druckte seine Werke neben jenen der „École de Paris“.<sup>100</sup> Joaquim do Rego Monteiros Gemälde *Südamerika* (Abb.90), das einen prominenten Platz in der Hängung erhielt (Abb.87, zweites Bild von links in der oberen Reihe), reklamierte den Stellenwert südamerikanischer Kunst in der „École de Paris“. Die Ausstellung zeigte darüber hinaus mehrere Künstler\*innen, die für *Montparnasse* arbeiteten, darunter Fotinsky und Foujita, die als Illustratoren für die Zeitschrift aktiv waren, und Auguste Sandoz, der dort Kunstkritiken verfasste.

Die Ausstellung präsentierte neben gegenständlich arbeitenden Künstler\*innen auch

100 Géo-Charles, Le sculpteur Pablo Manes, in: *Montparnasse*, 58, 1930, S.2–3.



Abb. 90 | Joaquim do Rego Monteiro, *Südamerika*, 1927, Paris, Öl auf Lwd., 73 × 92 cm, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM, Recife, ausgestellt mit der „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien, 1930

solche, die kubistische Prinzipien weiterentwickelten. Das Programm entsprach hierin der Zeitschrift *Montparnasse*, die in diesen Künstler\*innen einen Schritt hin zur *art mondial* erkannte. Eine Ausstellungsfotografie zeigt das Gemälde *Portrait au chapeau de paille* von André Lhote (Abb. 86 a, zweites Bild von links in der unteren Reihe). Mit ihm war ein Künstler vertreten, der mit seiner Akademie in Montparnasse einen entscheidenden Einfluss auf die Künstler\*innen der Cafésausstellungen und im Umfeld von *Montparnasse* ausübte. Lhote hatte den Weg eines moderaten analytischen Kubismus gewählt, während Gleizes, der vier Werke ausstellte, in dieser Zeit seinen abstrahierenden Weg einschlug. Auch Pablo Picassos Gouache *Pierrot et Arlequin* war vertreten, das Titelbild zu Georges-Michels Roman *Les Montparnos – Roman nouveau de la bohème cosmopolite* (Abb. 67). Rego Monteiro war mit diesem Roman vertraut und wählte dieses Werk vermutlich absichtlich.<sup>101</sup> Da es über den in Paris breit rezipierten Roman fest mit einer Erzählung über die kosmopolitische Bohème in Montparnasse assoziiert war, war es besonders geeignet, diese in Brasilien vorzustellen.

101 *Les Montparnos* wurde in *Montparnasse* rezensiert: Husson, Paul, Le cliquant à Montparnasse, in: *Montparnasse*, 34, 1924, S. 9. Zudem zitierte Rego Monteiro diesen Roman in einem späteren Zeitungsartikel über den Kunsthändler Zborowski: Rego Monteiro, Vicente do, Artes plasticas, in: *Journal Pequeno*, 27. 01. 1963.



Abb. 91 | Fernand Léger, *Les hommes dans la ville*, 1919, Öl auf Lwd., 146 x 114 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig



Abb. 92 | Vicente do Rego Monteiro, *Le tennis*, 1928, Öl auf Lwd., Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien, 1930

Entscheidend für das Zustandekommen der Ausstellung war Rego Monteiros Einbindung in die Aktivitäten der Galerie *L'Effort moderne* von Léonce Rosenberg. In diesem Umfeld ergab sich auch Rego Monteiros Kontakt zum Maler Fernand Léger. Der Katalog zur Ausstellung in Brasilien enthielt eine Reproduktion von Légers *Les hommes dans la ville* (Abb. 91). Mit seinen röhrenartig modellierten Bildkörpern und seiner Maschinenästhetik stand er zudem den Puristen der Zeitschrift *L'Esprit nouveau* nahe, die auch Rego Monteiro inspirierte.<sup>102</sup> Die scharf konturierende Malweise und die Röhrenästhetik teilten die Künstler in den 1920er-Jahren. Rego Monteiro stellte in seinen drei Arbeiten für die brasilianische Wanderausstellung seine durch den Purismus angeregte Malweise zur Schau (Abb. 89, 92 u. 93).<sup>103</sup> Zudem teilten Rego Monteiro und Léger ihre Beziehung zu Rosenberg. Rego Monteiros Kunst wurde in dessen Galerie vertreten und in ihrem Publikationsorgan, der Zeitschrift *L'Effort moderne*, abgedruckt. Ein Brief Rosenbergs an den brasilianischen Maler vom 10. Dezember 1929 belegt Rego Monteiros Äußerung, dass der Galerist das Ausstellungsprojekt

102 Für Légers Beziehung zu *L'Esprit nouveau* vgl. Green 1987, S. 72–75.

103 Für die Parallele zwischen Léger und Rego Monteiro und deren Verhältnis zu *L'Esprit nouveau* und *L'Effort moderne* vgl. Zanini 1997, S. 125–135.



Abb.93 | Vicente do Rego Monteiro, *Les tulipes*, 1930, Gouache, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien, 1930

durch Leihgaben unterstützt.<sup>104</sup> Acht Aquarelle der Künstler Rendon, Gleizes, Csáky, Auguste Herbin, Léopold Survage, Georges Valmier, Laurens und Severini stammten aus dessen Besitz. Die Ausstellungsansicht (Abb. 87) zeigt die Integrierung von Arbeiten auf Papier in die Ausstellung.

Entscheidend prägten die Ausstellung jedoch Künstler\*innen des Pariser *Salon des surindépendants*. Rego Monteiro war an der Gründung dieses Salons beteiligt, der sich ab 1928 als Alternative zum *Salon des indépendants* und zum *Salon d'automne* etablieren wollte.<sup>105</sup> Somit präsentierte der Künstler einmal mehr dem brasilianischen Publikum sein Pariser Engagement. Ebenfalls zu diesem Zweck widmet Géo-Charles in der 58. Ausgabe von *Montparnasse* dem *Salon des surindépendants* einen ausführlichen Artikel.<sup>106</sup> Den bereits bestehenden unabhängigen Salons wirft er vor, sukzessive an Qualität zu verlieren und lobt dabei Rego Monteiros Beitrag. In der Pariser Kritik galt der *Salon des surindépendants* mit seinen abstrahierenden Tendenzen als Gegenposition zur „École de Paris“.<sup>107</sup> Rego Monteiro

104 Eine Reproduktion des Briefes findet sich in: ebd., S. 131.

105 Der *Salon des surindépendants* wurde 1928 von u. a. Rego Monteiro und Auguste Herbin gegründet und machte zur Auflage, dass seine Mitglieder in keinem anderen Salon ausstellen durften.

106 Géo-Charles, Chronique d'art. Le Salon des surindépendants, in: *Montparnasse*, 58, 1930, S. 1–2.

107 Der Kunstkritiker Christian Zervos etwa sah die Künstler\*innen des *Salon des surindépendants* in Opposition zur „École de Paris“, da er die meisten Salonkünstler\*innen der „tendance néoplasticienne et abstraite“ zurechnete. Zervos, Christian, Salon des Surindépendants, in: *Cahiers d'art*, 4, 1929, S. 419.

und Géo-Charles integrierten jedoch Künstler\*innen des *Salon des surindépendants*.<sup>108</sup> Die brasilianische Wanderausstellung zeigte sowohl abstrakt arbeitende Künstler\*innen, die dem Purismus nahestanden, als auch surrealistische Arbeiten, die zuvor im Umfeld der Cafésausstellungen in Montparnasse und in der Zeitschrift *Montparnasse* eine periphere Rolle eingenommen hatten.

Im Vergleich zur *Grupo Montparnasse* war die Präsentation von Kunst aus Montparnasse in Brasilien weniger erfolgreich, wenn man sie anhand ihrer Rezeption und angestoßenen Entwicklungen bemisst. Die Artikel über die Ausstellung, die im Nachlass von Géo-Charles im *Musée Géo-Charles* erhalten sind, sind überwiegend positiv.<sup>109</sup> In Paris berichtete die Pariser Tageszeitung *Paris-Soir* vom Erfolg der Ausstellung, in Brasilien stieß sie jedoch auf geteilte bis negative Bewertung.<sup>110</sup> Eine autobiografische Skizze Rego Monteiros beschreibt die Wanderausstellung als Misserfolg:

„1929–30 / Revue Montparnasse avec Géo-Charles, poète / Exposition de l'École de Paris à Recife, Rio, São Paulo. Succès monétaire nul, crise partout au Brésil. Les modernistes très en retard, notre exposition a causé plutôt de la gêne pour ceux qui se croyaient des modernistes [et] qui parlaient d'art moderne sans avoir jamais vu un exemplaire sinon par photo [...]“<sup>111</sup>

Während einige Kunstkritiker positiv über die Veranstaltung berichteten, die Ausstellung Unterstützer\*innen in der Oberschicht des Landes und dem *Modernismo* hatte, beschrieb Rego Monteiro das brasilianische Publikum dennoch als verständnislos.<sup>112</sup> Ohne den Vorwurf des Malers aufzugreifen, die Moderne sei in Brasilien „verspätet“, ist die Tatsache, dass sie sich in Brasilien anders entwickelte, mit Sicherheit ein Grund dafür, dass die „École de Paris“ nicht nur positiv aufgenommen wurde. Künstler\*innen fragten dort seit den späten 1920er-Jahren

108 Ausstellende des Salon des surindépendants 1929 sowie der „École de Paris“ in Brasilien waren: Surville, Jean Lurçat, Rego Monteiro (Joaquim und Vicente do), Halicka, Herbin, Francisco Borès, Hernando Viñes und Giorgos Gounaropoulos. Vgl. Géo-Charles 1930b.

109 Vgl. Emery 1994, S. 28–44.

110 o. A., A travers le monde. Le succès au Brésil de l'École de Paris, in: *Paris-Soir*, 23. 04. 1930.

111 Transkription n. Emery 1994, S. 46.

112 Auch an anderer Stelle berichtet der Maler: „Das Unverständnis (sowohl in der Hauptstadt Pernambuco als auch in Rio und São Paulo) war groß und es gab keinen Gewinn. Einige gute Freunde haben uns geholfen. Estácio Coimbra (Gouverneur von Pernambuco), über Aníbal Fernandes. In Rio: Botschafter Leão Veloso, der uns die Säle des Palace-Hotels und Tickets für die Rückreise nach Frankreich durch den Brasilianischen Llyod beschaffte; Madame Penteadó in São Paulo, die ein Gemälde von André Lhote erwarb. Mário de Andrade, der uns die Säle des ‚Palacete da Glória‘ organisiert hat. In São Paulo nahm Tarsila mit zwei Gemälden, *O sape* und *Morro da favela*, an der Ausstellung teil.“ „A incompreensão (tanto na capital pernambucana como no Rio e em São Paulo) foi grande e o lucro nenhum. Alguns bons amigos ajudaram-nos. Estácio Coimbra (governador de Pernambuco), através de Aníbal Fernandes. No Rio, o embaixador Leão Veloso, dando-nos os salões do Palace Hotel e passagens de volta para França, pelo Llyod Brasileiro; madame Penteadó, em São Paulo, adquirindo uma tela de André Lhote. Mário de Andrade, que nos deu os salões do ‚Palacete da Glória‘. Em São Paulo, Tarsila participou da mostra com duas telas, *O sape* e *Morro da favela*.“ o. Hrsj., *Vicente do Rego Monteiro: pintor e poeta*, Rio de Janeiro 1994, S. 62, Atik, Maria Luiza Guarnieri, *Vicente do Rego Monteiro. Um brasileiro da França*, São Paulo 2004, S. 27. Auch das Publikum in Recife zeigte sich zum Großteil von der Pariser Kunst enttäuscht. Dos Anjos und Morais haben die Verhaltenheit des Publikums in Recife mit der Tatsache erklärt, dass es nicht mit den kulturellen Codes des modernen Pariser Kunstfelds vertraut gewesen sei: Dos Anjos, Morais 1998.

nach den Möglichkeiten einer autonomen modernen Kunst in Brasilien, die zwar ihre Verbundenheit mit Europa zum Ausdruck brachte, mit der aber ein Projekt wie die „École de Paris“-Ausstellung dennoch kontrastierte. Die „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien intervenierte in ein höchst dynamisches und umkämpftes Feld, in dem Künstler\*innen, Kunsthändler\*innen und Kritiker\*innen auf beiden Seiten des Atlantiks die Frage nach der Beschaffenheit einer französischen, brasilianischen, oder gar weltweiten Kunst verhandelten. Diese Aushandlungsprozesse sollen im Folgenden anhand der Rolle, die Rego Monteiro für die Ausstellung spielte, untersucht werden.

### Vicente do Rego Monteiros Verhältnis zur modernen Kunst in Brasilien

Das Engagement Rego Monteiros war, wie dargestellt, entscheidend für die Planung und Umsetzung der Ausstellung. Der Künstler bewegte sich über Jahre hinweg in der Kunstszene sowohl in Frankreich als auch in Brasilien. Er war in Recife, der Hauptstadt der brasilianischen Region Pernambuco im Jahr 1899 geboren und ging im Jahr 1911 nach Paris, wo er Kunst an der *Académie Julian*, der *Académie Colarossi* und der *Académie de la Grande Chaumière* studierte. In Paris knüpfte er enge Kontakte zur unabhängigen Kunstszene in Montparnasse und intensivierte seine Beziehungen zu brasilianischen Künstler\*innen.<sup>113</sup> Die Zeit des Ersten Weltkriegs verbrachte er in Brasilien, kehrte jedoch im Jahr 1921 nach Paris zurück. In Paris wurde er durch die Galerie *L'Effort moderne* vertreten und hatte Einzelausstellungen in der *Galerie Fabre* (1925) und der *Galerie Bernheim-Jeune* (1928). Im Jahr 1932 kehrte Rego Monteiro nach Recife zurück, zog im Jahr 1946 jedoch wieder nach Paris.<sup>114</sup>

Rego Monteiros Arbeiten der 1920er-Jahre sind von der Suche nach einer *Brasiliandade* geprägt, die zu dieser Zeit künstlerische Befragungen einer modernen nationalen Identität bestimmte. Sie sollte das Verhältnis zwischen dem Westen und der ehemaligen Kolonie neu verhandeln.<sup>115</sup> In diesem Kontext stand auch die *Semana de Arte Moderna* (Woche der Modernen Kunst), die vom 13. bis 17. Februar des Jahres 1922 in São Paulo als Gegenveranstaltung zur offiziellen Feier der hundertjährigen Unabhängigkeit vom Kolonialreich Portugal in der Hauptstadt Rio de Janeiro stattfand.<sup>116</sup> Dieses Kulturereignis, das Melanie Vietmeier den „Initialmoment des Modernismo in Brasilien“<sup>117</sup> nennt, profilierte São Paulo als junge

113 Rego Monteiro traf sich in Paris mit zentralen Akteuren der brasilianischen Avantgarden, die er erst in der französischen Hauptstadt kennenlernte: Tarsila do Amaral, Mário de Andrade sowie den brasilianischen Botschafter Luis Souza Dantos, vgl. Wolfe, Edith, Paris as Periphery: Vicente do Rego Monteiro and Brazil's Discrepant Cosmopolitanism, in: *The Art Bulletin*, 96, 1, 2014, S. 98–119, S. 102.

114 Vgl. Atik 2004, S. 36–41.

115 Vgl. Vietmeier, Melanie, „Nur der Kannibalismus eint uns“. Von der Woche der modernen Kunst in São Paulo zur Kulturanthropophagie, in: *Ausst.-Kat. museum global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, hrsg. v. Susanne Gaensheimer u. a. (Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 20. 11. 2018–10. 03. 2019), Köln/Düsseldorf 2018, S. 127–144, S. 128–129.

116 Die *Semana de Arte Moderna* fand parallel zur *Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil* in Rio de Janeiro statt, die angelehnt an die Weltausstellungen verschiedene internationale Pavillons beherbergte und bei der die offizielle Kunst der *Escola Nacional de Belas Artes* ausgestellt wurde. Vgl. Amaral, Aracy, *Artes plásticas na Semana de 22*, 6. Aufl., São Paulo 2014; Wolfe 2014, S. 98.

117 Vietmeier 2018, S. 128.

Kulturstadt, die mit Rio de Janeiro kontrastierte, das stark durch die koloniale Tradition geprägt war. Die Woche der Modernen Kunst wurde von brasilianischen Künstler\*innen und Intellektuellen organisiert, von denen sich ein Teil regelmäßig in Paris traf. Sie bestand aus zahlreichen künstlerischen, musikalischen und literarischen Darbietungen und wurde maßgeblich von den Künstler\*innen Emiliano Cavalcanti, Anita Malfatti und den (nicht verwandten) Schriftstellern Mário de Andrade und Oswald de Andrade veranstaltet. Rego Monteiro trug mit zehn Werken zur dortigen Kunstausstellung bei.<sup>118</sup>

Der Kunsthistoriker Aracy Amaral beschreibt die *Semana de Arte Moderna* als Ereignis, bei dem sich internationalistische und nationalistische Ziele verbanden, wodurch auf doppeltem Weg eine Ablösung und Emanzipierung gegenüber der kulturellen Hegemonie des Westens gesucht wurde.<sup>119</sup> Einerseits wollten die Künstler\*innen, ähnlich wie die *Grupo Montparnasse*, mit der Befreiung vom Akademismus der *Escola nacional de Bellas Artes* den Anschluss an eine internationale Kunstentwicklung, andererseits waren sie bemüht, eine unabhängige Kunstbewegung im Land zu begründen. Damit fügte sich das Programm der *Semana de Arte Moderna* in ein allgemeines gesellschaftliches Phänomen des wachsenden Nationalismus innerhalb der noch jungen Republik Brasiliens (República Velha 1889–1930). Durch das wirtschaftliche Wachstum, den profitablen Kaffee- und Gummianbau, die ausländischen Investitionen in Infrastruktur, die Militarisierung während des Ersten Weltkriegs und das politische Bestreben, das stark zergliederte Land zu einem, wuchs insbesondere in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ein neues Nationalbewusstsein.<sup>120</sup> Auch hundert Jahre nach der Unabhängigkeit von Portugal im Jahr 1822 bestand der westliche Einfluss etwa in religiöser und kultureller Hinsicht fort. Im Klima dieser wirtschaftlichen und kulturellen Nationalisierung, im Zuge derer eine größere Autonomie des Landes angestrebt wurde, wuchs ein autoritärer politischer Nationalismus in Brasilien an. In den 1930er-Jahren führte dieser in den „Integralismo“ und damit in ein autoritäres Regime in Brasilien unter Präsident Getúlio Vargas (1882–1954).<sup>121</sup> Auch Rego Monteiro sollte sich nach seiner Rückkehr nach Brasilien zunächst im Jahr 1933 in der katholisch-nationalistischen Zeitschrift *Fronteira* und später in der Zeitschrift *Renovação* engagieren, die die Politik Vargas' unterstützte.<sup>122</sup> Während der *Semana de Arte Moderna* im Jahr 1922 und in Rego Monteiros Arbeiten der 1920er-Jahre überwogen jedoch die internationalistischen Ziele bei gleichzeitiger Selbstbehauptung einer brasilianischen Identität, die sich gegen die ehemaligen Kolonisatoren wandte.<sup>123</sup> Die Entwicklung zu einer stärkeren nationalen Identität in der brasilianischen Kunst wurde auch in

118 Dass Rego Monteiros Werke in die Ausstellung aufgenommen wurden, war eher ein Zufall. Der Künstler war bereits nach Europa zurückgekehrt, hatte jedoch einige Werke bei seinem Freund Ronald de Cavalho zurückgelassen, der diese als Beiträge zur *Semana de Arte Moderna* einreichte. Vgl. Zanini 1997, S. 104.

119 Amaral 2014, S. 21–50.

120 Vgl. ebd.

121 Ebd., S. 25–29; Burns, E. Bradford, *A History of Brazil*, 3. Aufl., New York 1993, S. 294–312.

122 Vgl. Atik 2004, S. 39–51.

123 Vgl. Amaral 2014, S. 25–29. Die Teilnehmer\*innen der *Semana de Arte Moderna* gingen zunächst auf Distanz zum Futurismus und seine Verstrickungen mit dem italienischen Faschismus. Später sollte jedoch ein Mitorganisator der *Semana de Arte Moderna*, Plínio Salgado, angeregt durch die faschistische Bewegung in Italien, die brasilianische faschistische Partei *Ação Integralista Brasileira* gründen.

Paris beobachtet. In *Montparnasse* beschreibt Mauricio Wellisch im Jahr 1930 diesen „Esprit nouveau au Brésil“ mit den Worten:

„Il reste à faire une observation: toute révolution esthétique au Brésil engendre une révolution ‚nationaliste‘. Le mot d’ordre: ‚A bas les pompiers!‘ se traduit aussi par ‚A bas les Portugais!‘ Car toute révolution ‚nationaliste‘ au Brésil se borne à une réaction méchante, quelquefois haineuse, dirigée contre les descendants de ceux qui découvrirent ce pays et contre leur influence sur la formation du caractère ethnique national.“<sup>124</sup>

Der Autor sensibilisierte damit die französische Leser\*innenschaft dafür, dass die Verbreitung einer unabhängigen Kunst in Brasilien zwangsläufig eine andere politische Funktion übernehme als in Frankreich. Wenn sie sich gegen die portugiesische Vormundschaft im kulturellen Bereich in Stellung bringe, bedeute dies auch einen brasilianischen Nationalismus. Auch hielt Wellisch fest, dass sich aktuell eine „esthétique purement brésilienne“<sup>125</sup> abzeichne, zu der er Rego Monteiro rechnet.

Die Bestrebungen, eine brasilianische moderne Ästhetik zu entwickeln, intensivierten sich in den 1920er-Jahren. Sie waren, wie im Fall Rego Monteiro, meistens komplex und erschöpften sich nicht in einer Opposition gegen den westlichen Einfluss. Vielmehr thematisierten sie die fortwährende kulturelle Verstrickung und Verflechtung, die ehemalige Kolonisierte und Kolonisatoren miteinander verbunden hatte und immer noch verband. Insbesondere Mário de Andrade und Oswald de Andrade sowie Tarsila do Amaral entwickelten in der Folgezeit der *Semana de Arte Moderna* im Rahmen der Anthropophagie-Bewegung eine bestimmte Vorstellung der Transkulturalisierung und gegenseitigen Aneignung. Besonders in Oswald de Andrades „Manifesto da Poesia Pau Brasil“ sowie im 1928 in der ersten Ausgabe der *Revista de Antropofagia* erschienenen und durch Tarsila do Amaral illustrierten „Manifesto antropófago“ werteten die Dichter\*innen und Künstler\*innen die von westlicher Ethnografie negativ bewertete Anthropophagie positiv um.<sup>126</sup> So war die Anthropophagie-Bewegung, wie Garcia dos Santos schreibt,

„nicht schlicht die Verschlingung des Anderen, sondern das Einverleiben durch Assimilation seiner Fähigkeiten. Anstelle der Hegelschen Dialektik von Herrn und Sklave impliziert die von der Anthropophagie umgesetzte Dialektik nicht Vorherrschaft, sondern im Gegenteil eine Beziehung von Macht zu Macht [...]“<sup>127</sup>

Dies bedeutete die Möglichkeit der Assimilation an den Westen bei gleichzeitiger Unschädlichmachung seiner hegemonialen kulturellen Wirkung.

Rego Monteiro war kein Teil der Anthropophagie-Bewegung, jedoch sympathisierte die Zeitschrift *Montparnasse* mit ihr, was deren Berichterstattung über den *esprit nouveau* in

124 Wellisch 1930, S. 9.

125 Ebd.

126 Vgl. Garcia dos Santos, Laymert, Wilde *Zivilisierte / Zivilisierte Wilde*, in: *Ausst.-Kat. museum global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, 2018, S. 118–126; Karentzos, Alexandra, *Incorporations of the Other – Exotic Objects, Tropicalism, and Anthropophagy*, in: Gabriele Genge u. Angela Stercken (Hrsg.), *Art History and Fetishism Abroad. Global Shiftings in Media and Methods* (= *Image*, Bd. 54), Bielefeld 2014, S. 251–270.

127 Garcia dos Santos 2018, S. 122.

Brasilien zeigt.<sup>128</sup> Außerdem unterstützten die Mitglieder der Anthropophagie-Bewegung die Ausstellung der „École de Paris“ in Brasilien. Mário de Andrade organisierte die Räumlichkeiten im *Palacete Glória* in São Paulo und do Amaral steuerte hier zwei Werke zur Ausstellung bei, darunter ihr *Morro da favela* (Abb. 94).<sup>129</sup> Paulo Menotti del Picchia verfasste mit Géo-Charles einen zweiteiligen Artikel über die „École de Paris“-Ausstellung.<sup>130</sup>

Rego Monteiro setzte sich in seinen Arbeiten der 1920er-Jahre ebenfalls mit der postkolonialen Bedingtheit von Kunst in Brasilien sowie ihrem Verhältnis zu Europa auseinander. Er beschäftigte sich intensiv mit präkolumbianischen Hochkulturen und beschrieb Brasilien dabei als Ort kultureller Durchmischung. Rego Monteiro stützte sich dabei auf Ergebnisse der archäologischen und ethnografischen Forschung im Amazonasgebiet. Ab 1920 studierte er die Kunst präkolumbianischer Kulturen im Amazonasdelta, insbesondere der dort zwischen ca. 800 und 1400 ansässigen Marajoara. Die Forschung zur präkolumbianischen Marajoara-Kultur war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts intensiv durch den brasilianischen Kaiser Dom Pedro II. gefördert und mit dem Ziel verbunden worden, einem brasilianischen Nationalnarrativ die Basis in einer indigenen Früh- und Hochkultur zu geben.<sup>131</sup>

Rego Monteiro fertigte Studien zu Tonskulpturen und Vasen der Marajoara an.<sup>132</sup> Als Vorlagen dienten ihm Objekte der Sammlung des *Museu da Quinta da Boa Vista*, dem *Museu Nacional* in Rio de Janeiro, aber auch des ethnografischen Museums des *Trocadéro* in Paris, wo mehrere Vasen der Marajoara ausgestellt waren.<sup>133</sup> Die Kunsthistorikerin Edith Wolfe identifiziert zudem als weitere Inspirationsquelle die assyrische Reliefkunst, an der sich Rego Monteiro orientiert habe.<sup>134</sup> Wolfe weist darauf hin, dass diese Synthetisierung unterschiedlichster kultureller und geografischer Referenzen auf Rego Monteiros Konzeption einer brasilianischen Identität zurückzuführen sei. Der Maler habe im Anschluss an die bereits ge-

128 Wellisch 1930.

129 Vgl. Atik 2004, S. 27; Zanini 1997, S. 264–265.

130 Del Picchia 17. 06. 1930; Ders. 15. 06. 1930.

131 Dom Pedro II. ließ im Jahr 1838 das *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) gründen, das angelehnt an das französische *Institut historique* historische und geografische Forschung betrieb und seine Ergebnisse in der *Revistas do IHGB* publizierte. Mit dieser Forschung war auch eine Suche nach einer ursprünglichen Kultur verbunden, die in Brasilien eine äquivalente identitätsstiftende Funktion wie etwa die Kultur der Maja und Azteken in Mexiko einnehmen sollte. Besonders ab den 1870er-Jahren lag in der brasilianischen Forschung ein Hauptaugenmerk auf der Marajó-Insel, der dortigen Töpferkunst und dem Kunsthandwerk, das amerikanische Forscher wie der Geologe Orville Derby und der Archäologe Charles Frederick Hartt, gegenüber demjenigen der Azteken und Inkas als höherwertig erachteten. Vgl. Kern, Daniela, „The Amazonian Idol“. The Naissance of a National Symbol in the Empire of Brazil (1848–1885), in: Giovanna Motta u. Antonello Biagini (Hrsg.), *Empires and Nations from the Eighteenth to the Twentieth Century*, Newcastle upon Tyne 2014, S. 214–221.

132 Vgl. Wolfe 2014, S. 102–105.

133 Vgl. Ramy, E.-T., *Galerie américaine du musée d'ethnographie du Trocadéro. Choix de pièces archéologiques et ethnographiques*, Paris 1897, S. 111–113. Die Vasen waren dort auch um 1920 ausgestellt. Vgl. Verneau, R., Sur la répartition en Amérique des poteries décorées au „champlevé“, in: *Journal de la Société des américanistes*, 12, 1920, S. 1–10, S. 9.

134 Vgl. Wolfe 2014, S. 102–105.



Abb. 94 | Tarsila do Amaral, *Morro da favela*, 1924, Öl auf Lwd., 64,5 × 76 cm, Sammlung Hecilda und Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in São Paulo, 1930

nannte archäologische und ethnografische Forschung an eine Abstammung der Bevölkerung des Amazonasdelta von asiatischen Kulturen geglaubt, deren Bildsprachen er miteinander verband. Zudem sei Rego Monteiro durch seine Freundschaft zum brasilianischen Soziologen und Anthropologen Gilbert Freyre (1900–1987) mit dessen Konzept des Lusotropikalismus vertraut gewesen, das ein Mit- und Nebeneinander verschiedener ‚Rassen‘ zur Grundlage einer brasilianischen Identität erklärte.<sup>135</sup> Damit habe der Künstler einen geografischen Referenzraum entworfen, der um Brasilien zentriert sei und in dem er durch sein modernes

135 In seinem *Casa-Grande & Senzala (Herrenhaus und Sklavenhütte)* hatte Freyre mit dem Begriff des Lusotropikalismus die portugiesische Kolonisierung Brasiliens beschrieben, die trotz der Sklaverei ein humaneres Nebeneinander verschiedener ‚Rassen‘, deren Durchmischung (‚mestiçagem‘) und eine ‚Rassendemokratie‘ (‚democracia racial‘) ermöglicht habe. Freyre wollte der Abwertung weiter Teile der brasilianischen Bevölkerung als ‚mestiços‘ entgegenwirken, und suchte nach einem positiveren Bild der egalitären Durchmischung. Rego Monteiro und Freyre lernten sich während Rego Monteiros Aufenthalt in Brasilien zur Zeit des Ersten Weltkriegs kennen. Sie trafen sich Anfang der 1920er erneut in Europa, wo sie eine gemeinsame Reise nach Deutschland und Italien unternahmen. Freyre schrieb nach seinem ersten Treffen mit Rego Monteiro einen Artikel über diesen in der *Revista do Brasil*. Es kam zum Zerwürfnis zwischen Rego

Kunstschaffen gleichzeitig ein „global consciousness“<sup>136</sup> entwickeln konnte. Wolfe spricht hier von einem „discrepant cosmopolitanism“<sup>137</sup> und meint damit die Schaffung eines zum europäischen Westen alternativen geografischen Bezugsraums, der die Beziehung von Brasilien zur Welt nicht aus der Perspektive westlicher Reisender denkt, sondern die kolonialen Bedingungen, Gewalterfahrungen und anti-hegemonialen Perspektiven nicht-westlicher Akteur\*innen enthält. Paris und die Kunst aus Paris würden dabei, wie Wolfe schreibt, in dieser brasilo-zentrischen Perspektive zu einer Peripherie unter vielen. Über Rego Monteiro und die Künstler\*innen der *Semana de Arte Moderna* schreibt sie:

„Firmly established among the international avant-garde working in interwar France, the Brazilian modernists saw Paris not as a center to be emulated, as it was for Brazilian academic artists and the Republican ideologues they represented, but as one of many global peripheries constituting a Brazil-centered universe, where artists went to reclaim images and material expropriated in the colonial process.“<sup>138</sup>

Mit diesem Hinweis auf die Konzeptionen von Zentrum und Peripherie, die Rego Monteiros Werken zugrunde liegen, spricht Wolfe eine wichtige Dimension seiner Kunst an. Angesichts seines Engagements für die „École de Paris“, in die die Idee von Paris als Weltzentrum der Kunst tief eingeschrieben war, bleibt allerdings ein Widerspruch zu Wolfes Einschätzung bestehen. Während der Künstler einerseits in seinem Werk den Blick auf Brasilien lenkte, trug er dennoch mit der Zirkulation der „École de Paris“ zur Verbreitung einer kosmopolitischen Imagination bei, die Paris ins Zentrum des weltweiten Kunstgeschehens rückte. Wolfe analysiert in ihrem Artikel weder Rego Monteiros Engagement für die Zeitschrift *Montparnasse* noch die Wanderausstellung der „École de Paris“ in Brasilien. Die Werke, auf die sich Wolfe bezieht, sind zudem ausschließlich in Rego Monteiros Pariser Zeit zwischen 1922 und 1930 entstanden. Seine Kunst erschöpft sich nicht in einem brasilien-zentrierten, diskrepanten Kosmopolitismus. Auch in Paris arbeitete er daran mit, eine spezifische – und von bestimmten französischen Positionen abweichende – Sichtweise von Paris als kosmopolitischem Zentrum zu entwickeln. Dabei ironisierte und brach er bereits bestehende Sichtweisen auf das Zentrum.

### Vicente do Rego Monteiros und Géo-Charles' Haltung zum Zentrum Paris

Die Ausstellung der „École de Paris“ in Brasilien war nicht zuletzt ein Ausdruck von Rego Monteiros Versuchen, gemeinsam mit Géo-Charles die Perspektive französischer Akteur\*innen auf Paris zu transformieren. Er stellte ein exklusives Verständnis von französischer Kunst

Monteiro und Freyre, als der Künstler nach seiner Rückkehr nach Brasilien im Jahr 1932 an der katholisch-konservativen Zeitschrift *Fronteiras* mitarbeitete. Vgl. ebd., S. 104–105; Atik 2004, S. 38–40.

136 Wolfe 2014, S. 98.

137 Sie bezieht sich dabei auf Clifford, James, *Routes. Travels and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass. 1997, S. 17–46. Wolfe schreibt: „Undermining the binary logic of cosmopolitanism as conventionally conceived – in which privileged travelers from the West observe the ‚rest‘, the rooted, immobile natives of the colonial periphery – Clifford introduces the voices of nonelite, non-Western travelers, whose global consciousness is informed by violent geopolitical histories of colonialism and slavery that underpin ‚modern‘ institutions and philosophies.“ Wolfe 2014, S. 101.

138 Ebd., S. 98.

infrage, das nicht-französische Künstler\*innen ausschloss. Zugleich befragte er den Blick französischer Akteur\*innen sowohl auf das Zentrum Paris als auch auf die Marajoara-Kultur, was sich vor allem in seinem Künstlerbuch *Quelques visages de Paris* (1925) abzeichnet.<sup>139</sup>

Zuvorderst versuchte Rego Monteiro mit Géo-Charles und der Zeitschrift *Montparnasse*, innerhalb der Pariser Diskussionen eine alternative Vorstellung der „École de Paris“ zu Warnods Konzept zu etablieren. Die Zeitschrift hatte bereits im Jahr 1928 das Konzept der „École de Paris“ das erste Mal aufgegriffen. Der belgische Maler Pierre-Louis Flouquet (1900–1967), der ein Werk zur Ausstellung in Brasilien beitrug, regelmäßig Illustrationen für *Montparnasse* schuf sowie dort Kunstkritiken veröffentlichte, schrieb hier über den unabhängigen *Salon d'automne*:

„Pareil Salon n'a rien de spécifiquement français. Autant que le Salon des Indépendants, c'est un Salon bien parisien, c'est-à-dire européen, c'est-à-dire mondial. Son ensemble est international. Sa substance est internationale. Dérivée des grands principes directeurs révélés par les maîtres qui donnèrent vie à l'École de Paris, elle exprime la dite École en nuances plus ou moins plastiques, plus ou moins subtiles. École de Paris! Oui, mais une École de Paris rêvée par mille cerveaux étrangers éprouvée par la fièvre spirituelle d'artistes de toutes les latitudes.“<sup>140</sup>

Diese internationalistische Konzeption der „École de Paris“, die Flouquet hier für den Pariser Kontext umreißt, charakterisiert ebenso die Verwendung des Begriffs im Milieu der brasilianischen Ausstellung. Die heterogene Zusammensetzung der „École de Paris“ im Rahmen der Wanderausstellung, die weder im Katalog noch in der Hängung französischer Künstler\*innen eine Sonderstellung einräumte, wies in diese Richtung. Damit erzeugte die Ausstellung ein Bild der „École de Paris“, das nicht wie bei Warnod von französischen Meistern dominiert wurde, die eine internationale Anziehungskraft ausübten, sondern eine kollektive Arbeit von Künstler\*innen aller Breitengrade war.<sup>141</sup> Die „École de Paris“ war damit ein Ausdruck der *art mondial*, wie sie Paul Husson beschrieben hatte.

In Paris rief diese internationalistische Positionierung auch Gegenreaktionen von Personen hervor, die die französische Kunst exklusiv halten wollten. Die Attacken des Kunstkritikers Mauclair gegen ausländische Künstler\*innen sind bereits an früherer Stelle thematisiert worden.<sup>142</sup> Mauclairs Kampf gegen die „métèques“ beschränkte sich allerdings nicht auf Paris. Er attackierte in seiner Funktion als Korrespondent einer Tageszeitung in Rio de Janeiro direkt Rego Monteiros und Géo-Charles Ausstellungsprojekt als „arte des meteques, de Paris“<sup>143</sup> und als „bluff“<sup>144</sup>. Mauclair vertrat in der brasilianischen Tagespresse die Meinung, dass wirkliche, französische moderne Kunst überhaupt nicht existiere, da die Kunst im Frankreich der letzten 30 Jahre nichts mehr als Fälscherei und Trickerei gewesen sei.<sup>145</sup> Als Reaktion auf Mauclairs Angriff veröffentlichte Géo-Charles kurz nach seiner Rückkehr nach Paris einen Artikel in der

139 Rego Monteiro, Vicente do, *Quelques visages de Paris*, Paris 1925.

140 Flouquet, Pierre-Louis, Le Salon d'automne, in: *Montparnasse*, 53, 1928, S. 13–15, S. 13.

141 Auf diesen Punkt weist auch Greet hin: Greet 2018, S. 100.

142 Vgl. S. 191.

143 Zit. n. Zanini 1997, S. 265.

144 Zit. n. ebd.

145 Camille Mauclair paraphrasiert in Géo-Charles, Une protestation. Les artistes étrangers contre M. Mauclair, in: *Paris-Soir*, 27. 08. 1930.

Abendzeitung *Paris-Soir* mit dem Titel „Une protestation. Les artistes étrangers contre M. Mauclair“.<sup>146</sup> Darin verteidigt der Kunstkritiker die Ausstellung in Brasilien im Namen von Rego Monteiro und „[l]es intellectuels et les artistes les plus vivants du Brésil, si bien informés des choses de la France“.<sup>147</sup> Zwar bekräftigt Géo-Charles hier die Superiorität französischer Kunst, jedoch universalisiert er andererseits eine bestimmte Form von Kunst, die in Paris von Ausländer\*innen produziert wurde, anstatt wie Mauclair die französische Staatsbürgerschaft und Abstammung zur Voraussetzungen moderner französischer Kunst zu erklären. Géo-Charles hält Mauclair entgegen, dass Pariser Kunst schon seit dem 14. Jahrhundert auf den Beitrag von Ausländer\*innen angewiesen gewesen sei, der damit Tradition habe. Über die Künstler\*innen der „École de Paris“ schreibt er:

„Comme leurs prédécesseurs d'il y a cinq cents ans, ils viennent demander à la tradition française des qualités de mesure, de goût et d'élégance. Comme eux aussi, ils lui injectent un sang jeune et neuf qui la préserve de la convention de la routine, bref de ce qui deviendrait aisément un nouvel académisme.“<sup>148</sup>

Géo-Charles richtet sich hier nicht nur gegen Mauclair, sondern er erweitert auch das Verständnis der „École de Paris“ von Warnod, der südamerikanische Künstler\*innen größtenteils ausgeblendet hatte.<sup>149</sup> Laut Géo-Charles sei der Beitrag ausländischer Künstler\*innen ein notwendiges Mittel für den Erhalt anti-akademischer Impulse. Damit zieht er zudem Warnods Annahme in Zweifel, dass französische Künstler\*innen die zentralen Akteur\*innen der *art indépendant* seien. Die „École de Paris“-Ausstellungen in Brasilien erscheint bei ihm als Initiative von nicht-französischen Künstler\*innen, die sich gegen ein Ideal einer reinen französischen Kunst wehrten, die durch die Abstammung von Künstler\*innen definiert wurde.

Bei einer Betrachtung von Rego Monteiros künstlerischer Arbeit der 1920er-Jahre zeigt sich, dass er parallel zu der oben dargestellten Suche nach einer *Brasilianidade* und seiner Teilnahm an der brasilianischen *Semana de Arte Moderna* im Jahr 1922 bemüht war, ein im Sinne Géo-Charles' bereicherndes und verjüngendes fremdes Element in die Pariser Kunstszene einzuführen. Seine Referenz auf indigene Kunst des Amazonasgebiet war eine bewusste Setzung, die er nicht zuletzt in Bezug auf die Pariser Kunstszene machte. Laut einer Aussage des Malers sei es die Nähe seiner Kunst zu der eines anderen Malers in Montparnasse, Foujita, gewesen, die ihn dazu bewegt habe, einen abweichenden Malstil zu entwickeln. Seine Pariser Begegnung mit Foujita beschreibt er als Anlass für die Übertragung seiner Marajoara-Studien auf seine Malerei:

„Ich habe Foujita im Jahr 1922 kennengelernt. Da ich die Gefahr unserer künstlerischen Verwandtschaft spürte, habe ich meine Linie und meine Inspiration durch die Keramiken der Marajoara betont, indem ich meine durch Modellierung skulptural wirkende Malerei schuf, eine Kreuzung zwischen Kubismus und kolonialem Barock.“<sup>150</sup>

146 Ebd., vgl. Emery 1994, S. 46–47.

147 Géo-Charles 27. 08. 1930.

148 Ebd.

149 Eine Ausnahme bildet Manuel Ortiz de Zárate, der von Warnod erwähnt wird.

150 „Vim a conhecer Foujita em 1922. Aí, sentindo o perigo daquele parentesco artístico, acentuei meu traço e minha inspiração nas obras de cerâmica de Marajó, tomando minha pintura acentuada fatura escultural pelo modelado, cruzamento de cubismo e barroco colonial.“ Zit. n. Zanini 1997, S. 127.

Diese Äußerung ist im Kontext des Erwartungsdrucks zu sehen, dem nicht-französische Künstler\*innen in Paris ausgesetzt waren. Initiativen wie beispielsweise die „Exposition multinationale“, die versuchten, die Internationalität und einen gemeinsamen Stil zeitgenössischer Kunst mehrerer Länder abzubilden, wurden selbst von einem Kunstkritiker wie Warnod als ein unspezifischer „salade“<sup>151</sup> abgelehnt, der den unterschiedlichen nationalen Charakteren von Kunst nicht gerecht werde. Die Betonung einer nationalen brasilianischen Identität war damit eine erfolgversprechende Profilierungsstrategie im Pariser Kunstfeld. Sie wurde auch von dem Kunstkritiker Maurice Raynal verfolgt, der in seinem Katalogtext zu Rego Monteiros Ausstellung in der *Galerie Fabre* den Künstler aufgrund seiner Rückbesinnung auf eine „tradition indienne“ als einen der aussagekräftigsten Vertreter einer jungen brasilianischen Malschule darstellte.<sup>152</sup>

Darüber hinaus deutet Rego Monteiros Äußerung auf ein spezifisches Kunstverständnis hin, das im ersten Teil der Arbeit für die Cafésausstellungen und die Zeitschrift *Montparnasse* gezeigt wurde. Er betrachtet seine Kunst als Mischung von Elementen verschiedener geografischer Räume und Epochen: Sie enthalte sowohl kubistische als auch präkolumbianische Elemente aus dem Amazonasdelta sowie portugiesisch-koloniale Elemente aus der Barockzeit und laufe Gefahr, sich mit der Kunst eines Japaners in Montparnasse zu überschneiden. Damit bewegte sich Rego Monteiros Selbsteinschätzung im Rahmen einer fast weltumspannenden Vorstellung künstlerischen Arbeitens. Sie enthielt ein kosmopolitisches Element, auf das bereits Wolfe verwiesen hat. Sie war aber auch an bestimmte Vorstellungen von Paris als weltweitem Kreuzungspunkt geknüpft, wie sie insbesondere in der Zeitschrift *Montparnasse* durch das Konzept einer *art mondiale* diskursiv unterstützt wurde und gegen eine bestimmte Vorstellung von französischer Kunst gerichtet war.

Auch als Autor und Illustrator strebte Rego Monteiro in seinen Arbeiten der Pariser Zeit zwischen den Weltkriegen an, die Perspektive französischer Akteur\*innen auf das Zentrum Paris zu transformieren. Mit seinem Künstlerbuch *Quelques visages de Paris*<sup>153</sup> (Abb. 95a–98) hielt Rego Monteiro dem französischen, ethnografisch informierten Blick auf das exotische

151 Warnod 13.01.1927.

152 „Il existe actuellement au Brésil une jeune école d'art qui semble devoir suivre les données d'une esthétique fort intelligente, et qui mènera certainement les artistes qui la pratiquent à de brillants résultats. V. de Régio Monteiro [sic] en est l'un des plus jeunes représentants; [...] Au lieu de s'appliquer trop simplement à la calligraphie académique, de Régio Monteiro a répudié cette tradition latine qui étouffe généralement les artistes de son pays pour ressusciter l'influence de la tradition indienne qui devrait être la première à troubler puis inspirer tous artistes Brésiliens. L'histoire nous a suffisamment montré que tout art primitif est susceptible de donner naissance aux plus magnifiques floraisons pour qu'un art, aussi riche, aussi puissant que l'Indien, ne puisse être appelé aux développements plastiques que les temps et le génie des artistes apportent généralement aux premiers états des arts primitifs.“ Raynal, Maurice, Katalogvorwort zu Ausstellung Rego Monteiros in der Galerie Fabre 1925, zit. n. Simon, Michel u. a., *Vicente do Rego Monteiro: 42 reproduções en fotogravura*, Pernambuco 1944, S.44.

153 Rego Monteiro 1925. Für eine ausführliche Diskussion dieses Werks vgl. Bader, Lena, *Quelques visages de Paris* (1925). Reiselust und bewanderte Bilder aus Brasilien, in: Ulrike Kern u. Marlen Schneider (Hrsg.), *Imitatio – Aemulatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive: Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag* (= ART-Books), Heidelberg/Merzhausen 2019, S. 223–241; Zanini 1997, S. 163–183.

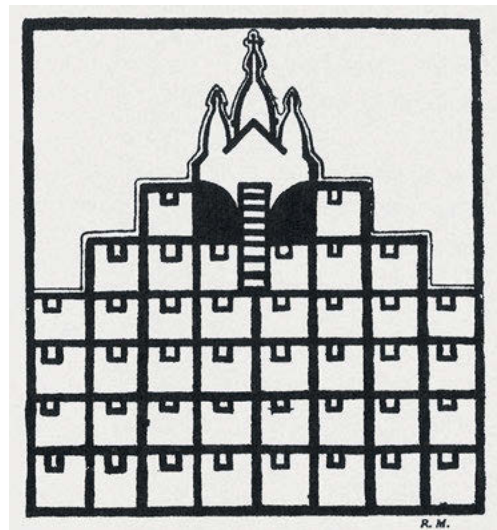
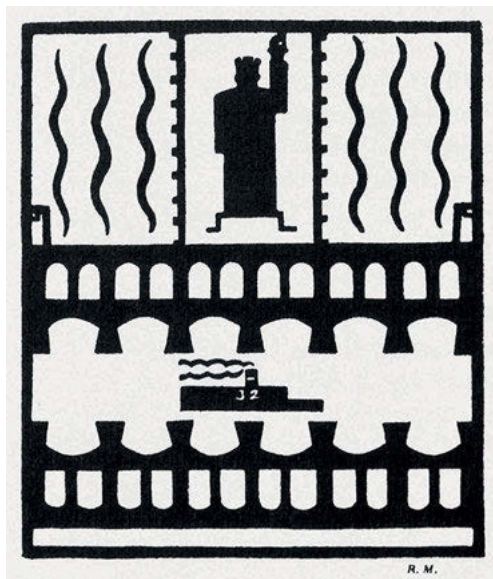
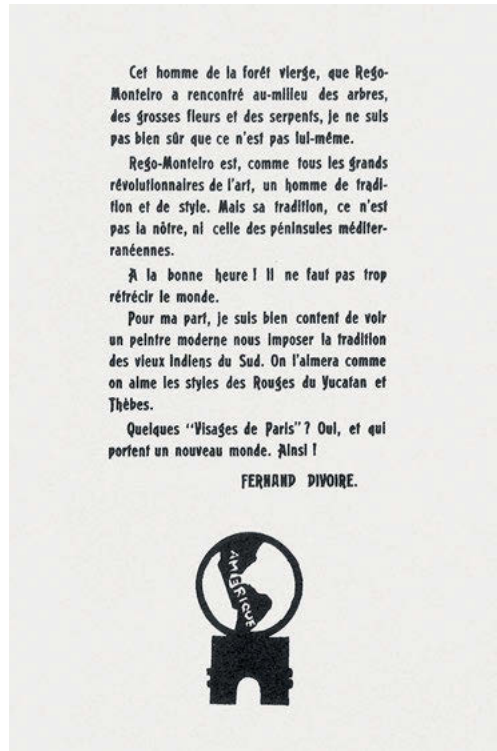
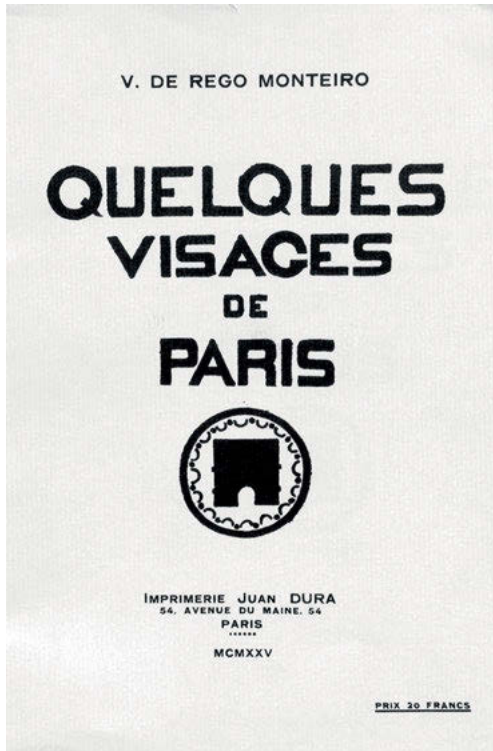


Abb. 95 a-d | Vicente do Rego Monteiro, Illustrationen zu *Quelques visages de Paris*, 1925, a) Titelbild, b) Illustration zum Vorwort von Fernand Divoire c) *Pont de Passy*, d) *Sacré-Cœur*

Andere, aber auch dem Blick auf Paris einen Spiegel vor. Im Jahr 1925 publizierte er dieses Künstlerbuch mit einer limitierten Auflage von 300 Exemplaren in Paris. Sowohl der Text als auch die Illustrationen stammen vom Künstler. Der Text gliedert sich in 10 kurze Abschnitte, die jeweils von einer Illustration begleitet werden. *Quelques visages de Paris* gibt die Perspektive eines Indigenen des Amazonasgebiets auf Paris und verschiedene Sehenswürdigkeiten der Stadt wieder. Rego Monteiro schreibt einleitend:

„Un jour un chef sauvage laissant la forêt vierge vint à Paris incognito, après un petit séjour, blasé de tant de grandeurs il retourna à son ôca (home). Dans un de mes derniers voyages à l'intérieur de l'Amazonie, j'ai eu l'heureux fortune de le connaître. Il m'a confié ses impressions sur Paris, en même temps que quelques croquis pris sur place, lesquels j'ai réunis sous le titre de *Quelques Visages de Paris*“.<sup>154</sup>

Rego Monteiro kehrte hier die Reise- und Blickrichtungen europäischer Berichte über die Neue Welt und ethnografischer Forschungsreisen ironisierend um.<sup>155</sup> Seine Schilderung und Darstellungen des *Trocadéro* (Abb. 96), dem damaligen ethnografischen Museum, enthält eine Spitze, wenn er den Transfer der dort ausgestellten Objekte an diesen Ort auf einen kriegerischen und gewaltvollen Kontext zurückführt. Das Museum sei ein „*maison d'un grand guerrier a [sic] juger par ses trophées, il est très fort dans l'art d'embaumer et empailler les têtes et corps de ses ennemis ce fut avec le plus grand serrement de cœur, que je vis mes ancêtres dans de si drôles postures.*“<sup>156</sup> Nach Rego Monteiros einleitenden Worten an die Leser\*innen stammen die Illustrationen vom „*chef sauvage*“ selbst, den er im Amazonasgebiet besucht habe. Dieser habe die Zeichnungen in situ angefertigt und ihm übergeben. Sie werden damit als Übersetzungen der Pariser Eindrücke in die angebliche Symbolsprache der Marajoara inszeniert. Dem Buch geht eine Legende voran, die den französischen Leser\*innen wiederum zur Entschlüsselung dienen soll (Abb. 97). Die Symbole für Wohnhäuser, Bäume, Wasser und Baukonstruktionen sind den vergleichenden Symboltafeln entlehnt, die der brasilianische Archäologe Ladislau Netto im Jahr 1885 nach den Keramiken der Marajoara angefertigt hatte.<sup>157</sup> Netto hatte geglaubt, in ihnen eine Symbolschrift zu erkennen, die er durch Vergleiche mit mexikanischer, chinesischer und altägyptischer Schrift zu entziffern suchte. In *Quelques visages de Paris* suggeriert Rego Monteiro durch die Verwendung dieser Symbole eine Übersetzungsebene und lässt glauben, der Besucher aus dem Amazonasgebiet habe hier eine Art Reiseführer in der Sprache der Marajoara verfasst. Die schriftlichen Erläuterungen zu den Sehenswürdigkeiten in Paris sind wiederum in Frakturschrift wiedergegeben, als ob sie auf diese Weise den französischen Leser\*innen besser zugänglich würden. Die Kunsthistorikerin Lena Bader beschreibt *Quelques visages de Paris* aufgrund dieser Umwertungen, Umkehrungen und Übersetzungen als ein Werk, das aus einer „transregionalen Reiseerfahrung hervorgeht“<sup>158</sup> und eine „höchst kreative Auseinandersetzung mit Zuschreibungen und Repräsentationen kultureller Identität“ darstelle:

154 Rego Monteiro 1925, o.S.

155 Vgl. Bader 2019, S. 232–233.

156 Rego Monteiro 1925, o.S.

157 Netto, Ladislau, in: *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, 6, 1885, S. 454–465. Vgl. Bader 2019, S. 226.

158 Ebd., S. 233.

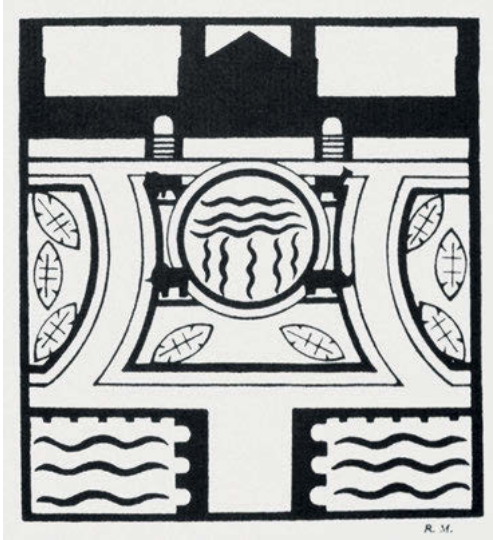


Abb. 96 | Vicente do Rego Monteiro, *Trocadéro*,  
Illustration zu *Quelques visages de Paris*, 1925

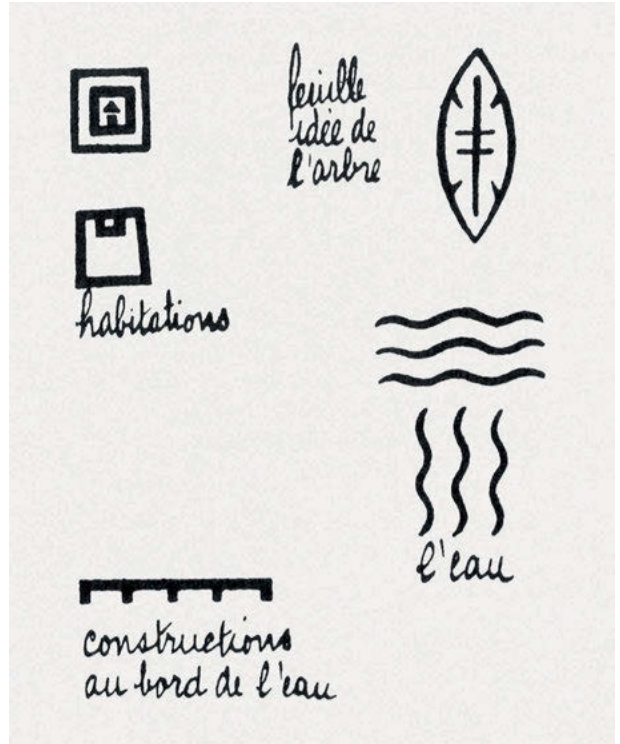


Abb. 97 | Vicente do Rego Monteiro, Legende zu den  
Illustrationen in *Quelques visages de Paris*, 1925

„Der fremde Blick, der eigene Blick, der Indianer, der Franzose – all diese Containerbegriffe werden auf die Probe gestellt, indem eine Kette komplexer Transfer- und Übersetzungsprozesse konstruiert wird, ohne aber in einem totalen Relativismus zu münden.“<sup>159</sup>

*Quelques visages de Paris* ist ein Werk, das sich schon allein durch seinen Publikationsort und seine Sprache an ein französisches Publikum wendet und eine grundlegende Auseinandersetzung mit einer europäischen Perspektive auf das Zentrum Paris darstellt, die kontrastiert und um einen außereuropäischen Blick ergänzt wird. Zudem vollzog das Buch eine Aneignung und Umwertung des Blicks eines französischen Avantgardekünstlers auf eines der prominentesten Denkmäler von Paris. Rego Monteiro zeigte den *Arc de Triomphe de l'Étoile* (Abb. 98), von dem 12 Straßen ausstrahlen.<sup>160</sup> Diese Abbildung gibt nicht mit Genauigkeit die Straßenführung um das Denkmal wieder; sie zitiert stattdessen in ihrer radikalen Aufsicht sowie der Betonung zweier Ringe von Gebäuden, die sich um den Triumphbogen ziehen, eine Zeichnung Robert Delaunays (Abb. 99). Diese war im Jahr 1924 auf dem Titelblatt der ersten (und einzigen) Ausgabe der Zeitschrift *Surréalisme* publiziert worden, die Yvan Goll

159 Ebd., S. 240.

160 Begleitet wird die Abbildung durch den Text, „on m'a dit qu'il avait été fait pour le tombeau d'un soldat inconnu. cela me semble bien étrange: peut-être a-t-on oublié son nom, mais son œuvre a du être grande, puisque chaque jour on vient lui apporter des fleurs.“ Rego Monteiro 1925, o. S.

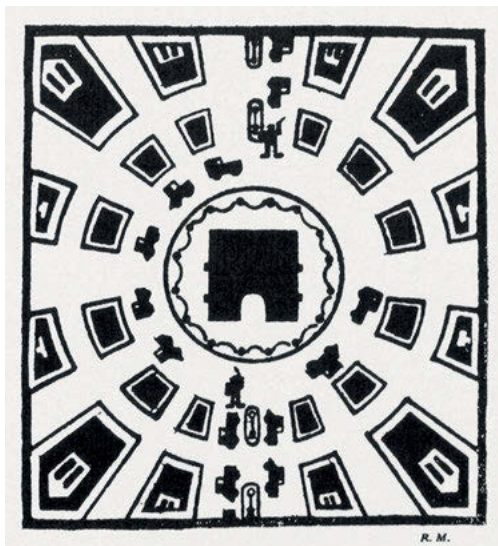


Abb. 98 | Vicente do Rego Monteiro, *Arc de Triomphe*, Illustration zu *Quelques visages de Paris*, 1925

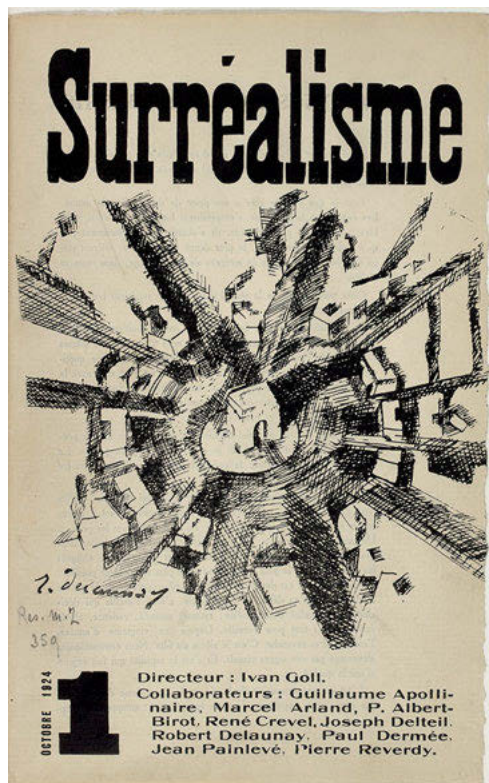


Abb. 99 | Titel der ersten und letzten Ausgabe der Zeitschrift *Surréalisme*, Oktober 1924, mit einer Zeichnung von Robert Delaunay

herausgab. Rego Monteiros Adaptation in die Bildsprache der Marajoara bedeutete eine Auseinandersetzung mit dem Universalismus, den Goll in seinem „Manifeste du surréalisme“ in *Surréalisme* formulierte:

„Le surréalisme ne se contente pas d'être le moyen d'expression d'un group ou d'un pays: si sera international, il absorbera tous les ismes qui partagent l'Europe, et recueillera les éléments vitaux de chacun.“<sup>161</sup>

Die Nähe zwischen Goll, seinem Konzept der *art mondiale*, das sich auch in seiner Sicht auf den Surrealismus zeigt, und der Zeitschrift *Montparnasse* wurde bereits im Kapitel *Das Projekt einer art mondiale* ausgeführt. Rego Monteiro weist hier auf eine Leerstelle des Manifests von Goll hin, das Europa sowie eine europäische Internationalität hervorhebt. Der Künstler fügt der Darstellung von Paris eine außer-europäische Perspektive hinzu, die gleichzeitig den französischen Blick auf die Kulturmetropole in eine vermeintlich fremde Symbolsprache übersetzt. Außerdem kokettiert er mit der angeblichen primitiven und unschuldigen Perspektive und überführt französische Universalismen in ein kulturellrelativistisches Gefüge.

161 Goll, Yvan, Manifeste du surréalisme, in: *Surréalisme*, 1, 1924.

Sowohl in seiner Malerei als auch in seinem Engagement für die „École de Paris“ und in *Quelques visages de Paris* war Rego Monteiro bemüht, ein Element in die Pariser Kunst einzuschleusen, das die Beschränktheit von Konzeptionen einer ‚reinen‘ französischen Kunst thematisierte. Stattdessen lotete er die Grenzen des westlichen Universalismus mittels der Kontrastierung und Unterminierung durch eine außer-europäische, ehemals kolonisierte Perspektive künstlerisch aus. Zusammen mit Géo-Charles war er bemüht, den Blick auf die französische Kunst und ihr Zentrum Paris zu diversifizieren. Bei der Übertragung des Konzepts „École de Paris“ nach Brasilien gingen sie ähnlich vor. In Brasilien stießen Rego Monteiro und Géo-Charles allerdings auf einige Herausforderungen, die im Folgenden näher erläutert werden.

### Gründe des Scheiterns der Wanderausstellung in Brasilien

Während Rego Monteiro und Géo-Charles sich in Paris für die Offenheit französischer Kunst einsetzten und dafür eine bestimmte Lesart der „École de Paris“ bemühten, erwies sich ihr Transfer nach Brasilien als schwierig. An dieser Stelle wird möglichen Gründen des Scheiterns der Ausstellung nachgegangen. Sie lagen nicht, wie von Rego Monteiro vermutet, in einer Verspätung, sondern in einer spezifischen Konfiguration der Moderne in Brasilien, die sich von Ort zu Ort anders artikulierte. Die Wanderausstellung der „École de Paris“ in Brasilien traf in den drei brasilianischen Metropolen Recife, Rio de Janeiro und São Paulo unterschiedliche Situationen an. Die Organisatoren scheinen die Dynamiken zwischen den drei Orten und Paris nicht immer unter Kontrolle gehabt zu haben – jedenfalls verpassten sie die Gelegenheit, sich hierzu geschickt zu positionieren. Géo-Charles begleitete die Ausstellung durch Texte, die sehr stark Pariser Diskussionen widerspiegelten und Ausdruck seines dortigen Engagements für die Anerkennung der *art indépendante* waren. Damit wurde in der brasilianischen Rezeption die „École de Paris“-Ausstellung häufig mit einer Ausstellung französischer Kunst gleichgesetzt und stieß deshalb stellenweise auf Missbilligung.<sup>162</sup>

In den 1920er-Jahren bildeten sich vor allem zwei Formen des Modernismus in Brasilien heraus. Das Ausstellungsprojekt musste auf eine Situation im Land reagieren, die sowohl ökonomisch als auch kulturell gespalten war. Während die südlichen Zentren Rio de Janeiro und São Paulo prosperierten, durchlebte der Nordosten mit seinem Zentrum Recife einen wirtschaftlichen Abstieg durch den Niedergang der Zuckerrohrwirtschaft. Akteur\*innen einer kulturellen Erneuerung aus dem Süden und Nordosten verhandelten auf unterschiedliche Art und Weise die Spannung zwischen brasilianischer Autonomie und internationalem Modernismus: Auf der einen Seite standen die Intellektuellen und Künstler\*innen der *Semana de Arte Moderna* im Süden, die einen Anschluss an die internationalen Avantgarden bei gleichzeitiger kultureller Selbstbehauptung verfochten. Auf der anderen Seite stand die Modernisierungsbewegung im Nordosten um den Soziologen und Freund Rego Monteiros, Gilberto Freyre. Dieser hatte im Jahr 1926 den „Ersten brasilianischen Kongress für Regionalismus“ („Primeiro congresso brasileiro de regionalismo“) in Recife abgehalten, an dem auch Rego Monteiros Schwager Fernandes teilnahm.<sup>163</sup> In dieser vorrangig literarischen Bewegung

162 Vgl. Dos Anjos, Morais 1998.

163 Vgl. Gomes, Carla Nogueira, *A brasilidade nordestina (a definição de um espaço e de uma cultura nordestina na década de 20)*, Maceió 2008, S. 39–72.

des *regionalismo* etablierte sich eine nostalgische und sich auf Traditionen berufende Sicht. Freyre begrüßte die Moderne, insofern sie eine Beziehung zur regionalen Tradition aufrecht erhielt. Er fokussierte seinen Ansatz auf die Region des Nordostens, die er aufgrund der dortigen Landung der portugiesischen Kolonisatoren und der Sklavereigeschichte als Ursprung einer spezifisch brasilianischen kulturellen Konfiguration verstand. Das Spezifische dieser Region war ihm zufolge die Aufnahme und Vermischung verschiedener kultureller oder auch ‚rassischer‘ Elemente, die er als Basis einer brasilianischen Identität verstand.<sup>164</sup> Freyre beschreibt später den Modernismus im Nordosten folgendermaßen:

„Independently of the ‚Modernism‘ of Rio and São Paulo, a similar movement started in the oldest region of Brazil, the North-East. This also was a revolt against narrow colonialism, though it did not repudiate Brazilian experience and the integration of European with extra-European values during the colonial era. It proclaimed the need of extra-European attitudes and values, without failing to recognize the need in Brazil of a close contact with Europe and with its European past; Brazil should select from its colonial heritage a series of values that are in harmony with the tropical landscape and with Brazilian conditions of life. [...] Not a single or exclusive tradition – that of Aryan Europe – but a combination of traditional values: from the Arabs and Moors, from the Jews, from Africa, from Asia, should be followed, having as their basis the experience of the Portuguese and the heritage of the Amerindian.“<sup>165</sup>

Freyre beschreibt das Ideal der „[v]ariety in unity“<sup>166</sup> als einen Grundsatz des regionalistischen Kongresses, den er ins Leben gerufen hatte. In diesem Punkt lag eine Schnittmenge zur Idee einer „École de Paris“ vor, wie sie in *Montparnasse* ab 1928 als Zusammenwirken vieler nicht-französischer und französischer Elemente beschrieben wurde. Die beiden Regionalisten Freyre und Fernandes unterstützten die „École de Paris“ in Brasilien.<sup>167</sup> Sie stand für die europäische Tradition, die die Regionalisten nicht negieren, aber als eine Tradition unter vielen verstanden wissen wollten. Die „École de Paris“ barg damit die Möglichkeit, den kulturellen Fortschritt der Region zu demonstrieren und das Ideal einer kulturellen Durchmischung hochzuhalten. Rego Monteiro und Géo-Charles verpassten es dennoch, ihre Sichtweise auf die multiplen und nicht-französischen Stimmen der „École de Paris“ besonders hervorzukehren und somit eine Verbindung zum Regionalismus in Recife herzustellen. Weder gingen sie auf diesen Aspekt im Katalog noch in begleitenden Artikeln ein. Obwohl die Präsentation von Künstler\*innen im Kontext der Zeitschrift *Montparnasse* eine bestimmte kosmopolitische Vorstellung implizierte, wurde eine politische Stoßrichtung, die die Ausstellung in Paris wohl gehabt hätte, in Brasilien nicht ersichtlich. Die Ausstellung wurde in Recife, aber auch an ihren späteren Stationen, vorrangig als eine Ausstellung französischer Kunst gelesen.<sup>168</sup>

Rego Monteiro unterstützte diese Sichtweise durch die Auswahl seiner Exponate.

164 Vgl. das Kapitel „Tradition and Modernity“ in Burke, Peter u. Maria Lúcia G. Pallares-Burke, *Gilberto Freyre. Social Theory in the Tropics* (= The Past in the Present), Oxford 2008, S. 45–50. Die Autor\*innen untersuchen auch Freyres Konzeption einer hybriden brasilianischen Kultur im Kontext seines *Casa-Grande & Senzala*: ebd., S. 59–66.

165 Freyre, Gilberto, *Brazil. An Interpretation*, New York 1945, S. 176–177.

166 Ebd., S. 177.

167 Zu Freyres und Rego Monteiros Freundschaft vgl. Wolfe 2014, S. 104–105.

168 Vgl. Dos Anjos, Morais 1998.

Während seine Gemälde der Pariser Zeit, wie oben gezeigt, stark durch die Auseinandersetzung mit der Marajoara-Kultur geprägt waren und der Maler diese in der französischen Hauptstadt offen zur Schau stellte, wollte er sich dem brasilianischen Publikum als ein Pariser Künstler präsentieren. Er stellte mit der „École de Paris“ Werke aus, mit denen er sich stärker im europäischen Kontext verortete. Zwar sind seine Exponate in derselben stark konturierenden Malweise angefertigt, die er in Paris durch die Auseinandersetzung mit der Kunst der Marajoara, Foujita, kolonialem Barock und Kubismus entwickelte. Dennoch wählten sie typisch europäische Bildthematiken, ein klassisches Sujet der europäischen Malerei (Diana, Abb. 89) und eine moderne Freizeitaktivität (das Tennisspiel, Abb. 92). Insbesondere letzteres reiht sich in Rego Monteiros Arbeiten, die sich mit modernem Sport und Tanz beschäftigen, mit denen der Künstler in Frankreich sehr erfolgreich war.<sup>169</sup>

Zudem ähnelten Géo-Charles' Darstellungen der „École de Paris“, die er in São Paulo publizierte, sehr stark den Texten, die er auch für eine Pariser Leser\*innenschaft schrieb. Sie transportierten in den unterschiedlichen Kontexten jedoch ganz andere Botschaften. Géo-Charles legt in einem zweiteiligen Artikel mit dem Titel „Arte Moderna. Uma informação do Critico Géo Charles sobre o momento esthetico mundial“<sup>170</sup> für *Correio Paulistano*, eine Tageszeitung aus São Paulo, seine Einschätzungen zur modernen Kunst in Paris dar. Bereits der Titel enthält eine Universalisierung der Pariser Kunstentwicklung, denn der Kritiker widmet sich hier keineswegs weltweiten Tendenzen, sondern berichtet allein über Paris, wo sich das „Neueste in der Welt“<sup>171</sup> zeige. Mit seinem Text zielt Géo-Charles darauf ab, „dem brasilianischen Publikum die außerordentliche Vitalität der modernen Pariser Kunst, ihre Reichweite und ihren allgemein anerkannten Sieg nach fünfundzwanzig Jahren Kampf zu zeigen.“<sup>172</sup> Er hebt die Werke Rego Monteiros besonders hervor, mit denen er der modernen Malerei zu einer „menschlichen, ethnischen und sensiblen Bedeutung“<sup>173</sup> ver helfe. Auch erkennt der Kritiker in ihnen eine „Reinigung“ („de puração“<sup>174</sup>), die er als wichtigste Entwicklung der aktuellen Malerei beschreibt. Géo-Charles' Text weist wie in Frankreich auch in Brasilien Mauclair als bedeutendsten Gegner der „École de Paris“ aus:

169 Das Gemälde *Le tennis* basiert auf Illustrationen, die Rego Monteiro in Paris für Fernand Divoires Buch *Découvertes sur la dance* (1924) angefertigt hatte. Vgl. Zanini 1997, S. 155–159. Im Jahr 1928 hatte zudem das *Musée de Grenoble* sein *Les boxeurs* angekauft, wodurch Rego Monteiro in eine der ersten musealen Sammlungen der *art vivant* der Zwischenkriegszeit aufgenommen wurde. Géo-Charles war ein begeisterter Sportliebhaber und widmete viele seiner Gedichte dem modernen Sport, weshalb er besonders für die Integrierung dieser Arbeiten Rego Monteiros in die Ausstellung plädiert haben dürfte. Er war einer der wenigen Dichter, die jemals bei den Olympischen Spielen mit einer Medaille für ihre Dichtung ausgezeichnet wurden. Vgl. zu Géo-Charles Vita S. 155, Fn. 3.

170 Menotti del Picchia stellt Géo-Charles dem brasilianischen Publikum vor und fungiert als Übersetzer: Del Picchia 17. 06. 1930; Ders. 15. 06. 1930.

171 „de mais novo no mundo“ Ders. 15. 06. 1930.

172 „Meu fim foi sobretudo o de expôr ao publico brasileiro a vitalidade extraordinaria das artes parisienses modernas, sua amplidão e sua victoria consagrada universalmente, depois de vinte e cinco annos de lucta.“ Ders. 17. 06. 1930.

173 „significação humana, ethnica e sensivel“ ebd.

174 Ebd.

„Es fand ein höchst bedeutsames Ereignis in der Geschichte der Malerei statt. Es war die Einrichtung von Raum 8 im offiziellen Luxemburger Salon. Was werden Sie in diesem Raum an Modernen antreffen? All jene, die Maclair verspottet, das heißt: André Derain, Raoul Dufy, die Kubisten Braque und de la Fresnaye, den volksnahen und poetischen ‚Zöllner‘ Rousseau, die ‚Fauves‘ Matisse, Dunoyer de Segonzac, Maurice de Vlaminck, Dufresne und Rouault und Maurice Loutreuil und so viele andere, die ich vergessen habe. Und wenn einige der wichtigsten Vertreter der Pariser Schule fehlen, so liegt es nicht daran, dass dieses Museum sie nicht wollte. Bestimmte Umstände erklären diese Mängel, nämlich die begrenzten Mittel, die dem *Musée du Luxembourg* zur Verfügung standen, sodass es diese nicht rechtzeitig kaufen konnte.“<sup>175</sup>

Für Géó-Charles ist damit die Ausstellung der „École de Paris“ in Brasilien ein Kampf um die Anerkennung der unabhängigen Malerei aus Montparnasse seitens offizieller Institutionen in Paris, die zwar gewillt seien, die „École de Paris“ anzukaufen, denen aber durch retrograde Kräfte immer noch Steine in den Weg gelegt würden.<sup>176</sup> Zwar geht es dem Kritiker in seinem Artikel auch darum, einen Schulterchluss zwischen der „brasilianischen Bewegung“<sup>177</sup> und der aktuellen Bewegung in Paris herzustellen, jedoch überwiegt sein Impuls, gegen die Pariser Akteur\*innen vorzugehen, die die „École de Paris“ ablehnten. Géó-Charles' Text für den *Correio Paulistano* ähnelt somit sehr stark seinem Protestschreiben gegen Maclair in *Paris-Soir*:

„Pourtant M. Maclair sait quelle victoire remporte notre art. Il n'ignore pas que des acquisitions officielles ont été faites par le Luxembourg et le Louvre même où sont entrés récemment le douanier Rousseau, Denain [sic], Dufy, Matisse, Dunoyer de Segonzac, Maurice Loutreuil, Vlaminck, de la Fresnaye, Braque, Dufresne, etc ... Il sait le triomphe de Cézanne. Il a appris que l'École de Paris est représentée dans les Musées de l'Amérique du Nord, etc ..., etc ...“<sup>178</sup>

Der Kritiker stellte damit den internationalen Erfolg der „École de Paris“ heraus und die Verblendung der Pariser Kritiker, die diesen nicht anerkannten. Mit seinem Einsatz für die „École de Paris“ trug Géó-Charles selber dazu bei, ihre internationale Verbreitung auf Lateinamerika auszudehnen, um damit die ablehnende Kritik in Paris zu widerlegen. Die Stoßrichtung seines Handelns wies damit deutlich in die französische Hauptstadt.

Die Ausstellung der „École de Paris“ in Brasilien verdeutlicht zudem, welche unterschiedlichen Wirkungen der Universalismus dieses Konzepts entfalten konnte. Zwar enthielt die alternative Lesart der „École de Paris“, wie sie Géó-Charles und Rego Monteiro auch in der Protestschrift gegen Maclair in Paris darlegten, im Pariser Kontext eine provokante Spitze,

175 „Mas houve um facto altamente significativo na historia da pintura. Foi o estabelecimento da Sala 8 no muito official Salão de Luxemburgo. Que encontrareis de moderno, nessa sala? Todos aquelles de que Maclair zomba, isto é: André Derain, Raoul Dufy, os cubistas Braque e de la Fresnaye, o popular e poetico ‚douanier‘ Rousseau, os ‚fauves‘ Matisse, Dunoyer de Segonzac, Maurice de Vlaminck, Dufresne e Rouault e Maurice Loutreuil e tantos outros que esqueço. E si alguns dos principaes representantes da escola de Paris estão ausentes, não é que esse museu os não tenha querido. Certas circunstancias, os fundos restrictos de que dispõe o Museu de Luxemburgo, que não soube compra-los em tempo opportuno, explicam essas lacunes.“ ebd.

176 Der Kritiker bezieht sich hier unter anderem auf Ankäufe von zehn Werken Derains im Jahr 1929 durch die *Société des amis du Luxembourg*, die beim Kunsthändler Paul Guillaume getätigt wurden. Vgl. Liucci-Goutnikov, Nicolas, Achat à André Derain, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne, histoire(s) d'une collection*, 2018, S. 34–35.

177 „Movimento Brasileiro“ Del Picchia 15. 06. 1930.

178 Géó-Charles 27. 08. 1930.

da sie sich gegen eine xenophobe Basis der französischen Kunst und Kunstkritik positionierte. In Brasilien jedoch, wo man das komplizierte Verhältnis und die Abhängigkeitsbeziehungen zum Westen neu auslotete, konnte Géo-Charles' Darstellung der „École de Paris“ als arrogante Geste gedeutet werden. Als Reaktion auf seine zwei Artikel im *Correio Paulistano* verfasste der französische, aber in Brasilien lebende Dichter des Surrealismus, Benjamin Perret, eine Replik, in der er die Kompetenz des Herausgebers von *Montparnasse* infrage stellte und seiner Beschreibung des Dadaismus und Surrealismus als miteinander verwandte Bewegungen widersprach. Zudem schimpfte er Géo-Charles einen Snob, der sich darin genüge, aus Montparnasse zu kommen:

„Es gibt zwei Möglichkeiten, ‚modern‘ zu sein: die von Géo Charles, die darin besteht, in Montparnasse herumzulaufen, denn das ist ‚modern‘, und, im Allgemeinen, nichts zu tun, ohne vorher zu fragen: ‚Ist das modern?‘ Die andere besteht darin, nicht einen Augenblick darüber nachzudenken, ob das, was man tut und sagt, modern ist oder nicht. Wenn man eine wahre Persönlichkeit besitzt, ist sie zwangsläufig modern, wie der Mensch – ich spreche von einem Menschen und nicht von einem Snob, verstehen Sie, Herr Géo Charles?“<sup>179</sup>

Neben dieser Ablehnung in São Paulo, wo das Publikum bereits durch die *Semana de Arte Moderna* und ihre Folgen mit der Debatte über die Eigenständigkeit der brasilianischen Avantgarden vertraut war, konnte die Ausstellung der „École de Paris“ schnell als Bevormundung und Snobismus verstanden werden. In Rio de Janeiro hingegen hatte die „École de Paris“ gegen einige akademische Maler („supra-realistas nativos“<sup>180</sup> in Rego Monteiros Worten) zu kämpfen, die gegen Braque und Picasso protestieren. Zudem war die Kampagne Mauclairs in Rio de Janeiro insofern erfolgreich, als die offiziellen Vertreter\*innen Frankreichs der Ausstellung in Brasilien ihre Unterstützung versagten. Der französische Botschafter in Rio de Janeiro riet seinem Umfeld, die Ausstellung nicht zu besuchen und der französische Konsul in Pernambuco erschien trotz Einladung nicht zur Eröffnung.<sup>181</sup> Anders als die zehn Jahre später im Nationalmuseum, dem *Museu Nacional de Belas Artes* in Rio de Janeiro, abgehaltene und mit Enthusiasmus aufgenommene Ausstellung französischer Kunst, die die *Association française d'action artistique* organisierte, verfügte die Wanderausstellung der „École de Paris“ im Jahr 1930 über keinen kulturpolitischen und finanziellen Rückhalt, weder von brasilianischer noch von französischer Seite.<sup>182</sup> Sie wurde allein auf Initiative Rego Monteiros, Géo-

179 „Ha duas maneiras de ser ‚moderno‘: a de Géo Charles, que consiste em andar pelo Montparnasse, porque isso é ‚moderno‘, e, em geral, em nada se fazer sem antes interrogar: ‚será isto moderno?‘ A outra, consiste em não pensar um instante sequer si é moderno ou não o que se faz e o que se diz. Si se possui uma verdadeira personalidade, esta será forçosamente moderna, porque si o homem – falo do homem e não do snob, compreendeis, sr. Géo Charles?“ Perret, Benjamin, Uma réplica de Benjamin Perret a Géo Charles, in: *Correio Paulistano*, 25.06.1930.

180 Zit. n. Zanini 1997, S. 265.

181 Vgl. Géo-Charles 27.08.1930.

182 1940 richtete die AFAA in Buenos Aires und in Montevideo die Ausstellung mit dem Titel „Cent ans de peinture française“ aus (in Brasilien unter dem Titel „Exposição de arte francesa“). Vgl. Rolland, Denis, La crise exemplaire d'un modèle européen en Amérique latine: les racines anciennes du retrait du modèle politique et culturel français, in: Daniel van Eeuwen (Hg.), *L'Amérique latine et l'Europe à l'heure de la mondialisation. Dimension des relations internationales* (= Hommes et sociétés), Paris/Aix-en-Provence 2002, S. 183 ff., S. 223–224. Die Schau zeigte 175 Gemälde des 19. und 20. Jh., die aus verschiedenen öffentlichen

Charles und mit der Unterstützung seiner befreundeten Händler\*innen und Sammler\*innen abgehalten. Hinzu kamen ökonomische Hürden während der Weltwirtschaftskrise. Auch wenn das Ziel der Ausstellung nicht vorrangig der Verkauf von Kunst war, enttäuschte der niedrige Absatz die Organisatoren. Die Weltwirtschaftskrise traf sie erneut bei ihrer Rückkehr nach Paris, denn wie andere kleine Zeitschriften musste *Montparnasse* seine Publikation einstellen.<sup>183</sup> Den Wunsch, weitere Ausstellungen der „École de Paris“ in Brasilien durchzuführen, konnten Rego Monteiro und Géo-Charles damit nicht realisieren.<sup>184</sup> Rego Monteiro konzentrierte sich in den Jahren nach seiner Rückkehr nach Brasilien in den 1930er-Jahren zunächst auf seine Arbeit als Dichter und Publizist, bevor er sich erst wieder in den Nachkriegsjahren ausführlich der Malerei widmete.

All diese Unwägbarkeiten – das Unverständnis eines Großteils der Besucher\*innen, die Spannungen zwischen den Künstler\*innen aus Montparnasse und Maclair, die fehlende offizielle Unterstützung von französischer Seite sowie der Konflikt mit der akademischen Malerei, aber auch die Diskussionen um eine moderne brasilianische Kunst, die ihre Eigenständigkeit gegenüber dem Westen behauptete – führten dazu, dass die Ausstellung der „École de Paris“ kein großer Erfolg war. Während das Engagement Géo-Charles' und Rego Monteiros eine Protestgeste gegen ein Verständnis von moderner Pariser Kunst war, das nicht-französische Künstler\*innen ausschloss, konnten die Organisatoren die „École de Paris“ nicht gewinnbringend in den brasilianischen Kontext übersetzen. Auch zeigt die Wanderausstellung der „École de Paris“ in Brasilien, wie exkludierend der Universalismus der „École de Paris“ im Ausland wirken konnte.

## Die „École de Paris“-Ausstellung in Prag (1931) und das Konzept der *art vivant*

Ein Jahr nach der Wanderausstellung der „École de Paris“ in Brasilien fand eine Ausstellung desselben Themas in Prag statt. Die Ausstellung „L'École de Paris: francouzské moderní umění“ (Abb. 100) präsentierte 525 Werke von 97 Künstler\*innen und war in dieser Hinsicht die umfassendste Ausstellung der „École de Paris“ in der Zwischenkriegszeit (Kat.-Nr. 62).<sup>185</sup> Sie basierte auf der Zusammenarbeit von Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen, die sowohl in Paris als auch in Prag vernetzt waren. Die Prager *Umělecká beseda* (Künstlerische Vereinigung) initiierte die Ausstellung. Ihr gehörten unter anderem die Künstler Josef Čapek, Josef Šíma und Georges Kars an, die ihre Karrieren zwischen Prag und Paris entwickelten. Neben diesen firmierte der Pariser Kunstkritiker André Salmon als Organisator. Er war maßgeblich daran

und privaten Sammlungen in Frankreich stammten, darunter Werke von Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Claude Monet und Paul Cézanne. Die *art vivant* war hier durch Matisse, Picasso und Lhote vertreten. Vgl. Williams, Daryle, *Culture Wars in Brazil. The First Vargas Regime, 1930–1945*, Durham 2001, S. 163–165.

183 Die Nr. 58 von *Montparnasse* war damit auch die letzte Ausgabe der Zeitschrift.

184 Geplant war eine Fortführung des Formats. Da die Organisatoren in dieser Ausstellung nur einen Ausschnitt der „École de Paris“ zeigen konnten, hofften sie auf zukünftige ähnliche Veranstaltungen in Brasilien: Géo-Charles 1930a.

185 Ausst.-Kat. *L'École de Paris: francouzské moderní umění*, hrsg. v. Umělecká beseda (Obnecí dům, Prag, 09. 05.–Juli 1931), Prag 1931.



Abb. 100 | Ein Ausstellungsraum der „École de Paris“-Ausstellung im *Obecní dům* in Prag, 9. Mai–Juli 1931

beteiligt, sein Konzept der *art vivant* auf den Prager Kontext und auf die „École de Paris“ zu übertragen. In diesem Sinn unterstützte ein Netzwerk im Umfeld der Pariser Kunstzeitschrift *L'Art vivant* (1925–1939) die Ausstellung in Prag.

Bisherige Forschung zur „École de Paris“ hat zwar Salmons *art vivant* als Vorläufer von Warnods „École de Paris“ untersucht, jedoch nicht die Engführung beider Konzepte in Ausstellungen in der Folgezeit.<sup>186</sup> Die Prager Ausstellung ist in dieser Hinsicht kein Ausnahmefall. In der gleichzeitig in Brüssel stattfindenden Ausstellung „L'Art vivant en Europe“ (Kat.-Nr. 61) erschien die „École de Paris“ ebenfalls im Rahmen der *art vivant* und wurde auch hier von Salmon kunstkritisch begleitet.

Der Fokus auf die Implementierung des Konzepts der *art vivant* in diesem Kapitel ermöglicht, die spezifische Zentrumskonstruktion in der Prager Ausstellung nachzuvollziehen. Die *art vivant* enthielt nicht, wie im Fall der „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien oder der „Exposition multinationale“, eine Vision der kosmopolitischen Durchmischung oder der Völkerverständigung. Stattdessen stand hier der Gedanke der Einheit in der Vielheit im Vordergrund. Paris wurde bei Salmon als Ausgangspunkt einer jungen, nicht-akademischen Kunst inszeniert. Allerdings wies ihre Entwicklung über Paris hinaus. Andere Länder und Städte würden nun dem Pariser Vorbild folgen und eine eigene unabhängige Kunst schaffen, was einen Dialog auf Augenhöhe zwischen Künstler\*innen aus Frankreich und anderen Ländern ermögliche. Im Folgenden soll diese Verbindung zwischen nationaler Partikularität und universell geteilten Werten aus mehreren Perspektiven untersucht werden: Čapek und Šíma fügten die „École de Paris“ in das auf nationale Werte bedachte Programm von *Umělecká beseda* ein, Salmon parallelisierte die „École de Paris“ und die *art vivant* durch Texte und Vorträge und der Künstler Kars konnte sich durch die Zeitschrift *L'Art vivant* als Künstler der „École de Paris“ mit Prager Wurzeln inszenieren.

186 Vgl. Krebs 2009, S. 419–422.

## Die Organisation der „École de Paris“-Ausstellung in Prag

Die „École de Paris“-Ausstellung in Prag war eine grenz- und sprachübergreifende Kooperation zwischen Künstler\*innen, Galerist\*innen und Kunstkritiker\*innen in Prag und Paris. Sie war die größte Ausstellung von Kunst aus Frankreich in der böhmischen Hauptstadt seit acht Jahren und ein Ereignis, das in Prag wie in Paris viel Beachtung erhielt.<sup>187</sup> Die Ausstellung eröffnete im Mai 1931 und wurde durch die *Umělecká beseda* veranstaltet. Für die Organisation der Ausstellung gründete *Umělecká beseda* ein tschechisch-französisches Komitee, dem der tschechische Maler Václav Rabas (1885–1954) als Präsident vorsah. Weitere Mitglieder waren die in Tschechien geborenen und in Paris lebenden Maler Kars und Šíma, der Pariser Kunstkritiker Salmon, sowie der tschechische Maler Čapek.<sup>188</sup> Als Kommissar der Ausstellung firmierte André Bernier, der in Paris die *Galerie Bernier* leitete.<sup>189</sup> Ihm stand Kars, der ab 1928 in der *Galerie Bernier* ausstellte, bei der Organisation in Paris zur Seite.<sup>190</sup> Für die Leihgaben nutzte das Organisationskomitee seine vielfältigen internationalen Kontakte zu Galerien und Leihgeber\*innen in Paris, Berlin und München.<sup>191</sup> Das Ausstellungsprojekt wurde von offizieller Seite durch die Schirmherrschaft des französischen Gesandten in Prag, François Charles-Roux (1879–1961), und des tschechischen Botschafters in Paris, Štefan Osuský (1889–1973), unterstützt.<sup>192</sup> *Umělecká beseda* verlegte seit 1921 die Zeitschrift *Život* (= Leben), die

187 Im Mai und Juni 1923 hatte die Prager Künstler\*innengesellschaft *Mánes* die letzte Ausstellung moderner französischer Kunst organisiert, bei der u. a. Werke von Matisse, Picasso, Braque, Léger, Ozenfant, Lurçat, Raymond Duchamp-Villon, Laurens und Zadkine gezeigt worden waren.

188 Zudem gehörten dem Ausstellungskomitee an: der Architekt Vojtěch Kerhart, der tschechische Maler Rudolf Kremlička, Emanuel Purghart, Miloš Šafránek, die Kunsthistorikerin Hanna Frankensteinová und ihr späterer Ehemann, der Kunsthistoriker und Mitarbeiter der *Moderní galerie* (= Moderne Galerie, heute Teil der Nationalgalerie) in Prag Vojtěch Volavka.

189 Vgl. Roger-Marx, Claude, *Une galerie résume son passé*, in: Ausst.-Kat. *Une galerie résume son passé. „De Suzanne Valadon à nos jours“* (Galerie Bernier, Paris, 19. 06.–11. 07. 1959), Paris 1959, o. S.

190 Vgl. Osuský, Štefan, *L'École de Paris à Prague*, in: *L'Art vivant*, 150, 1931, S. 339. Kars stellte im Jahr 1928 bei Bernier aus und blieb dem Galeristen über mehrere Jahre treu. Eine weitere Einzelausstellungen des Künstlers folgte im Jahr 1938. Vgl. Nieszawer 2014, S. 172; o. A., *Les petites expositions*, in: *Journal des débats*, 04. 06. 1928.

191 Die Leihgeber\*innen waren: *Galerie Aron Pierre*, *Galerie Bernheim-Jeune*, *Galerie Bernier*, *Galerie Bourgeat & Cie*, *Galerie Marcel Bernheim*, *Galerie Emile Bernheim*, *Galerie Georges Bernheim*, *Galerie Benezit*, Jeanne Bucher, E. Brummer, *Galerie Bonjean*, *Galerie Bignou*, Adolphe Basler, Jacques Bloch, Jeanne Castel, Gustave Coquiout, *Galerie Pierre Colle*, Eugène Descaves, *Galerie Druet*, M. Desjardins, G. Driguet, *Maison Dominique*, Jean Dalsace, *Galerie Essor Nouvel*, M. Frapier, *Galerie Flechtheim*, *Galerie Paul Guillaume*, L.- Germain, *Galerie Guiot*, M. Le Garrec, *Galerie Dr. Gold*, *Galerie Goldschmidt*, *Galerie Joseph Hessel*, L.- Krogh, Georges Kars, Marcel Kapferer, Per Krogh, *Galerie Van Leer*, *Galerie Marseille*, Joseph Netter, V. Nebeský. Štefan Osuský, *Galerie Percier*, *Galerie Georges Petit*, Ch. Paquement, H. Petiet, Jean Puy, *Galerie Portique*, *Galerie Pierre*, Hans Purrmann, *Galerie Léonce Rosenberg*, *Galerie Paul Rosenberg*, *Galerie Renaissance*, A. Richet, *Galerie Simon*, Pierre Simon, *Galerie Tannhauser*, *Galerie Vildrac*, Ambroise Vollard, *Galerie Wildenstein & Cie*, *Berthe Weill*, *Galerie Vignong*, *Galerie Zak*. Für die besondere Unterstützung von tschechischen Künstlern zwischen Paris und Prag und die gesonderte Rolle der *Galerie Berthe Weill* vgl. Pravdová, Anna, *École de Paris and Czech Artists in Interwar Paris. A Situation Report on the Parisian Art Scene with a Focus on the Galerie Berthe Weill*, in: *Bulletin of the National Gallery Prague* xxix, 2019, S. 20–28.

192 Die Präsidentschaft des Ehrenausschusses der Ausstellung übernahmen Charles-Roux und Osuský. Weitere Mitglieder des Ehrenausschusses waren Karel Baxa (Bürgermeister von Prag), Jean de Castellane

ausführlich auf Tschechisch und Französisch über die Ausstellung berichtete. Die Ausstellung wurde durch einen ausführlichen, knapp 100 Seiten langen Katalog begleitet, in dem Salmon einen Text verfasste.

Die Ausstellung fand im Rahmen eines regen kulturellen Austauschs zwischen Paris und Prag statt, der maßgeblich durch Künstler\*innenvereinigungen gestaltet, aber auch durch die Kulturpolitik ideell gefördert wurde. Das kulturelle Leben der modernen böhmischen Metropole stand schon lange im engen Austausch mit anderen Zentren in West-, Mittel- und Osteuropa, wobei Paris einen wichtigen Bezugspunkt bildete. Mit dem ökonomischen Aufschwung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wuchs in Böhmen und Mähren eine Nationalbewegung, die mehr Selbstbestimmung gegenüber der Habsburgermonarchie forderte. Diese gewährte den Ländern der böhmischen Krone einige Freiheiten, wie z. B. die Einführung des Tschechischen als Verwaltungssprache.<sup>193</sup> Die Eröffnung der *Moderní galerie* (= Moderne Galerie) im Jahr 1902 mit ihrem Fokus auf tschechische, aber auch deutsche und französische Kunst stand im Kontext dieser kulturellen Autonomiebestrebungen.<sup>194</sup> Im Jahr 1863 hatte sich bereits die Künstler\*innenvereinigung *Umělecká beseda* gegründet, die zahlreiche Künstler\*innen, Schriftsteller\*innen, Komponist\*innen und Musiker\*innen zu ihren Mitgliedern zählte. Sie war aus der tschechischen Nationalbewegung hervorgegangen und verfügte im Jahr 1931 über zwei Konzerthallen und einen Ausstellungsraum in Prag.<sup>195</sup> Ihre Mission war es, eine spezifisch tschechische Kunst zu finden.<sup>196</sup> Dies schloss aber den Kontakt und den Austausch mit Künstler\*innen anderer Länder nicht aus. Neben *Umělecká beseda* gründete sich im Jahr 1887 die künstlerische Vereinigung *Mánes* in Prag. Beide wendeten sich sowohl der kulturellen Konsolidierung einer tschechischen Identität als auch dem internationalen Kunstgeschehen zu. Sowohl der Austausch mit Sezessionistischen Bewegungen in Mittel- und Osteuropa als auch die Beziehungen zu Frankreich wurden hier intensiv gepflegt. Im Jahr 1902 organisierte *Mánes* eine große Rodin-Ausstellung, die ein durchschlagender Erfolg war und den Beginn zahlreicher Ausstellungen französischer Kunst in Prag darstellte.<sup>197</sup>

(Präsident des Stadtrats von Paris), Viktor Dyk (Vorsteher von *Umělecká beseda*), Karel Kramář (Vorsitzender der Kuratoriums der *Moderní galerie* in Prag) und Kamil Krofta (Gesandter des Außenministeriums der Tschechoslowakischen Republik).

193 Vgl. Musil, Jiří, *La société tchèque vers 1900*, in: *Ausst.-Kat. Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, hrsg. v. Emmanuel Starcky u. Jaroslav Anděl (Musée des Beaux-Arts, Dijon, 15. 06.–13. 10. 1997), Paris 1997, S. xxxv–xxxix.

194 Das Gründungsdokument, das von Kaiser Franz Josef I. ausgestellt wurde, veranlasste, dass die *Moderní galerie* als Teil des multiethnischen Kaiserreichs Österreich-Ungarn sowohl über eine tschechische als auch eine deutsche Abteilung verfügen sollte. Dabei erhielt die Abteilung für tschechische Kunst den größeren Teil (drei Fünftel) der finanziellen Zuwendungen. Vgl. *Ausst.-Kat. First Republic 1918–1938*, 2018, S. 10–11.

195 Die Gesellschaft hatte ihren Sitz in der Besední Straße und besaß die Aleš-Ausstellungshalle. Vgl. ebd., S. 67; *Ausst.-Kat. Umělecká Beseda 1863–2003*, hrsg. v. Eva Petrová (Galerie Hlavního Města Prahy, Prag, 12. 11. 2003–01. 02. 2004), Prag 2003.

196 Vgl. Sayer, Derek, *Modernism, Seen from Prague, March 1937*, in: *Art@s Bulletin*, 3, 1, 2014, S. 19–29, S. 19.

197 *Mánes* (lang *Spolek výtvarbých umělců Mánes* oder *S. V. U. Mánes = Künstlergesellschaft Mánes*) war im Jahr 1887 durch Studierende der *Akademie der Bildenden Künste* in Prag gegründet worden, um eine Aus-

Nach dem Zerbrechen der Habsburgermonarchie wurde am 28. Oktober 1918 die Erste Tschechoslowakische Republik ausgerufen, die in ihrem Zentralismus dem französischen Model folgte und zu deren Präsident Thomas G. Masaryk gewählt wurde. Auch in kultureller Hinsicht orientierte Masaryk die junge Nation weiter an Frankreich, das neben Deutschland einen wichtigen Bezugspunkt bildete. Im Jahr 1923 kaufte der tschechoslowakische Staat einen großen Bestand französischer Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts an, die in der *Moderní galerie* in einer eigenen Abteilung gezeigt wurden.<sup>198</sup> Die Künstler\*innenvereinigungen *Mánes* und *Umělecká beseda* verfolgten im Jahr 1931 ebenso das Ziel der kulturellen Annäherung, mit der sie ihre Offenheit gegenüber der internationalen Moderne darstellten: Der „École de Paris“-Ausstellung war eine Schau französischer moderner Künstler\*innen bei *Mánes* vorausgegangen.<sup>199</sup> Gemeinsam mit der „École de Paris“-Ausstellung der *Umělecká beseda* sollten sie die engen Beziehungen zwischen Künstler\*innen aus Prag und Paris betonen.

Die Schau war auf zwei Ausstellungsorte verteilt: In den weitläufigen Räumlichkeiten des Prager *Obecní dům* (Repräsentationshaus) befand sich die Sektion mit Gemälden und Skulpturen, in den Räumlichkeiten von *Umělecká beseda* wurden Zeichnungen, Grafiken, Illustrationen, Aquarelle und Gouachen gezeigt.<sup>200</sup> Auf diese Weise wurde ein Überblick über die „École de Paris“ als Phänomen der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts geboten. Eine Fotografie aus *Život* gibt einen Blick in die Ausstellungsräume des *Obecní dům* wieder

stellungsplattform sowohl für tschechische als auch für internationale Künstler\*innen zu bilden. Der Name bezieht sich auf das Idol der Organisation, den Maler Josef Mánes, den die Gründungsmitglieder als den ersten bedeutenden tschechischen Maler verehrten. Im Jahr 1886 verlegte die Gesellschaft die Zeitschrift *Volné směry* (= Freie Ströme), die über tschechische und internationale Kunst berichtete. Zudem organisierte *Mánes* regelmäßig Vorträge und Kunstverkäufe. Die Gesellschaft nutzte zunächst den *Topič Salon* als Ausstellungsort, ab 1902 den für die große Rodin-Ausstellung gebauten *Mánes Pavillon* und später das Gemeindefeuerhaus *Obnčí dům*. Ab 1930 bezog *Mánes* ein eigenes Gebäude, das von Otakar Novotný entworfen wurde. Vgl. Ausst.-Kat. *First Republic 1918–1938*, 2018, S. 92–93.; Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania, „Sztuka“, „Wiener Secession“, „Mánes“. The Central European Art Triangle, in: *Artibus et Historiae*, 27, 53, 2006, S. 217–259, S. 224–227; Wittlich, Petr, *Sécession pragoise: les débuts de la modernité*, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 21–29, S. 26–29. Zur Rodin-Ausstellung vgl. Urban, Otto M., *L'Exposition Auguste Rodin à Prague, 10 Mai–10 août 1902*, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 14–20.

198 Der Kunsthistoriker Vincenc Kramář sowie die Künstler\*innenvereinigung *Mánes* spielten bei der Vermittlung der Ankäufe eine maßgebliche Rolle. Einen ersten Ankauf französischer Kunst (darunter Werke von Delacroix, Corot, Cézanne, Seurat und Henri Rousseau) tätigte der tschechische Staat in der Ausstellung zur französischen Kunst des 19. und 20. Jh., die *Mánes* im Jahr 1923 ausrichtete. Um diesen Bestand zu vergrößern, wurde im selben Jahr ein Komitee gegründet, das aus Vincenc Kramář, Václav Vilém Štech, Václav Nebeský, dem Maler Emil Filla und dem Architekten Otakar Novotný bestand, die direkt in Paris Werke für den Ankauf bestimmten. Sie kauften Werke von Monet, Toulouse-Lautrec, Picasso, Van Gogh, Braque, Bourdelle und Aristide Maillol bei den Galeristen Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard, Paul Rosenberg, Walther Halvorsen, Georges Bernheim, Paul Guillaume, André Simon und Daniel Henry-Kahnweiler. Vgl. Ausst.-Kat. *First Republic 1918–1938*, 2018, S. 29; Starcky, Emmanuel, *Dans la beauté réside la force de l'esprit*, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. xix–xxvii, S. xxiv.

199 Die Ausstellung zeigte Werke von Matisse, Braque, Picasso, Derain, Modigliani und Masson. Vgl. Sayer 2014, S. 20; Castagnou, André, *L'Art français à Prague*, in: *La revue française de Prague*, 10, 51, 1931, S. 149–158.

200 Vgl. o. A., *L'art français à Prague*, in: *L'Intransigeant*, 30. 03. 1931.



Abb. 101 | Drei Wände in der „École de Paris“ Ausstellung in Prag, 9. Mai–Juli 1931, reproduziert in der Pariser Zeitschrift *Cahiers d'art*, Werke von Braque, Modigliani, Renoir und Picasso

(Abb. 100) und lässt die Identifikation einiger Exponate zu, die zum Teil auch im Ausstellungskatalog abgedruckt sind. Im Vordergrund ist die Skulptur *Nu allongé* (1931) von Charles Despiau zu sehen.<sup>201</sup> An den Wänden des vorderen Raums hängen links das Gemälde *L'Impasse Cottin* (1910–1911) von Utrillo und rechts das Gemälde *Les barques* (1911) von Vlaminck.<sup>202</sup> Im angrenzenden Saal hängen links an der Rückwand Kees van Dongens *La chanteuse* von 1912 und, in der Perspektive, die der rechte Türbogen freigibt, Picassos *Portrait de M. Gustave Coquiot*, vermutlich aus dem Jahr 1901.<sup>203</sup> In diesem Ausstellungsbereich wurden Werke gezeigt, die vor dem ersten Weltkrieg entstanden waren und deren Autoren von Warnod zur „École de Paris“ gerechnet worden waren. Im Gegensatz zur „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien waren hier deutlich mehr ältere Künstler\*innen vertreten. Matisse's *Nu debout* von 1900, Bonnard's *La partie de balle devant la maison de Claude Terrasse* von 1902 und Picassos *Portrait de Gustave Coquiot* stellten die ältesten Werke in der Ausstellung und den chronologischen Ausgangspunkt der „École de Paris“ dar.<sup>204</sup> Jedoch konfrontierte die Ausstellung diese Arbeiten auch mit jüngeren Werken, wie hier mit der Skulptur Despiaus, aber auch in den anderen Teilen der Ausstellung, deren Werke zum größten Teil in den 1920er-Jahren entstanden waren.

Die in Prag präsentierte „École de Paris“ entwickelte einen stilistisch diversen Überblick über die künstlerische Produktion in Paris. Weitere Ausstellungsfotografien, die in der Pariser Kunstzeitschrift *Cahiers d'art* erschienen (Abb. 101), zeigen die Werke von Modigliani und Renoir sowie Werke aus der Phase des synthetischen Kubismus bei Braque sowie Picassos neoklassizistische Arbeit *Mère et enfant* aus dem Jahr 1921.<sup>205</sup> Indem die Ausstellung den Kubismus als Vorläufer der aktuellen Kunstentwicklung auswies sowie Modigliani einen prominenten Platz einräumte, folgte sie dem Narrativ, das Warnod, aber auch die Cafésausstellungen über die unabhängige Kunstszene in Montparnasse vorgeprägt hatten. Was die jüngsten Entwicklungen anging, bot die Prager Ausstellung ein vielfältiges Bild. Mit Soutines *Homme en habit*, das eine Leihgabe der renommierten Pariser *Galerie Bernheim-Jeune* war, präsentierte *Umělecká beseda* einen Maler, der mit seiner expressiven, pastosen Malweise international bereits sehr erfolgreich war und dementsprechend hochpreisig gehandelt wurde.<sup>206</sup> Mit Légers sich bis ins Abstrakte entwickelnden *Composition avec figure* und Lipchitz' *Arlequin à la guitare* zeigte die Ausstellung Weiterentwicklungen kubistischer Künstler\*innen

201 Charles Despiau, *Nu allongé*, 1926, Bronze, 34,5 × 9,5 × 58,5 cm, Santa Barbara Museum of Art.

202 Maurice Utrillo, *L'Impasse Cottin*, 1910–1911, Öl auf Karton, 62 × 46 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; Maurice de Vlaminck, *Les barques*, 1911, Öl auf Lwd., 89 × 116 cm, aus der Sammlung Štefán Osuskýs, Reproduktion in *Život* Nr. 10 (1931).

203 Kees van Dongen, *La chanteuse*, 1912, Öl auf Lwd., 89 × 116 cm, Privatbesitz; Pablo Picasso, *Portrait de Gustave Coquiot*, [1901], Öl auf Lwd., 100 × 81 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

204 Henri Matisse, *Nu debout*, 1900, Öl auf Lwd., 73 × 60 cm (Nr. 315 d. Prager Katalogs); Pierre Bonnard, *La partie de balle devant la maison de Claude Terrasse*, 1902, Öl auf Lwd., 76 × 53 cm (Nr. 6 d. Prager Katalogs).

205 Pablo Picasso, *Mère et enfant*, 1921, Öl auf Lwd., 102,1 × 83,5 cm (Picasso-Project 21–201).

206 Chaïm Soutine, *Le garçon d'étage*, in Prag unter dem Titel *Homme en habit*, ca. 1928, Öl auf Lwd., 77,8 × 66,9 cm, Privatbesitz.

in den 1920er-Jahren.<sup>207</sup> Einen großen Anteil hatten auch Künstler\*innen, die sich im Umfeld des Pariser Surrealismus bewegten, wie Hans Arp, Max Ernst, André Masson, Joan Miró und Yves Tanguy, sowie die „metaphysische Malerei“ von Giorgio de Chirico, repräsentiert durch *Le confiseur de Périclès*.<sup>208</sup>

Hinsichtlich der Nationalität der ausstellenden Künstler\*innen bot die Prager Schau ein weniger heterogenes Bild als die „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien. 73 von 97 Ausstellenden waren französischer Nationalität. Der größte Anteil nicht-französischer Künstler\*innen war tschechischer Herkunft wie etwa Otakar Kubín (ab 1926 fr. Staatsbürger), František Zdeněk Eberl, Kars, František Kupka, Šíma (ab 1926 fr. Staatsbürger) und Jan Zrzavý. Diese Ausstellung verfolgte damit weniger als die brasilianische das Ziel, die Diversität der Kunstszene in Montparnasse zu präsentieren, und ging dementsprechend auf das Künstler\*innenviertel nicht gesondert ein. Vielmehr legte diese „École de Paris“-Ausstellung die Beziehungen zwischen der unabhängigen Kunst in Prag und Paris offen. So waren vor allem tschechoslowakische oder in Tschechien geborene Künstler (ausschließlich Männer) vertreten, die mit Paris in Beziehung standen.<sup>209</sup>

Der breite, wenig fokussierte Überblick, den die „École de Paris“-Ausstellung in Prag bot und die vermeintliche Konzeptlosigkeit stießen in der Pariser und Prager Presse – die die Ausstellung ansonsten positiv aufnahm – auf Kritik.<sup>210</sup> In mancherlei Hinsicht erklärt sich diese Ausrichtung aus den Kontakten und der jeweiligen Agenda der drei bei der Organisation beteiligten Künstler Čapek, Šíma und Kars. Sie wirkten entscheidend an der Auswahl der Werke mit, in der sich konkrete Netzwerke des Kubismus und Surrealismus, aber auch der Zeitschrift *L'Art vivant* zwischen Paris und Prag widerspiegeln. Auch innere Konflikte der Prager Kunstszene zeichnen sich hier ab, so dass die Ausstellung nicht nur einen Export Pariser Künstler\*innen darstellte, sondern das Produkt eines spezifischen Adaptationsprozesses der „École de Paris“ an den Prager Kontext war.

### **Zur Werkauswahl: die Aktivitäten der Künstler Josef Čapek und Josef Šíma zwischen Paris und Prag**

Die Künstler Čapek und Šíma waren Mitglieder des Organisationskomitees in Prag. Im Gegensatz zu Šíma stellte Čapek nicht mit der „École de Paris“ aus. Beide Künstler beeinflussten jedoch die Werkauswahl der Schau, der hier anhand der künstlerischen Biografien Čapeks und Šímas nachgegangen werden soll.

207 Fernand Léger, *Composition avec figure*, 1930, Öl auf Lwd., 73 × 92 cm, The County Museum of Art, Los Angeles; Jacques Lipchitz, *Arlequin à la guitare*, 1926, Bronze, H. 33,7 cm, Indiana University, Bloomington, Indiana.

208 Giorgio de Chirico, *Le confiseur de Périclès*, 1925, Öl auf Lwd., 101 × 82 cm, The Nahmad Collection.

209 Kubín beispielsweise war ab 1912 in Paris aktiv und Mitglied des *Salon d'automne*. Nach dem Ersten Weltkrieg ließ er sich langfristig in Paris nieder, wo er bis ins Jahr 1951 blieb. Kupka lebte bereits seit 1894 in Paris und war im Jahr 1931 dort Gründungsmitglied der Gruppe *Abstraction-Création*.

210 Zur Rezeption der Ausstellung in Prag vgl. Ausst.-Kat. *First Republic 1918–1938*, 2018, S. 66–67. In Paris erschienen mehrere, durchweg positive Artikel über die Ausstellung: o. A., *Les expositions d'art à Paris et ailleurs*, in: *Cahiers d'art*, 7–8, 1931, S. 376–379; Letty, Junia, *Le „printemps français“ de Prague et l'accueil fait à André Salmon et à „Marius“*, in: *Comœdia*, 17. 07. 1931; Tabarant, Adolphe, *Les arts*, in: *L'Œuvre*, 30. 05. 1931.

Čapek agierte hauptsächlich von Prag aus, während Šíma den Großteil seines Künstlerlebens in Paris verbrachte. Čapek wurde im Jahr 1887 im tschechischen Hronow geboren und studierte zwischen 1904 und 1910 an der *Akademie der Bildenden Künste* in Prag. Zwischen 1910 und 1911 hielt er sich in Paris auf. Nach seiner Rückkehr nach Prag wurde er zu einem zentralen Vermittler der kubistischen Bewegung zwischen Prag und Paris und verfasste weiterhin kunstkritische Texte für Pariser Publikationsorgane.<sup>211</sup> Der 1891 in Jermer geborene Šíma studierte Kunst in Prag und Brünn und war ab 1921 Korrespondent der tschechischen Avantgardezeitschrift *Devětsil* (= Pestwurz) in Paris, wo er sich niederließ und im Jahr 1926 die französische Staatsbürgerschaft annahm.<sup>212</sup> Er war vor allem für die Integrierung surrealistischer Arbeiten in die Ausstellung verantwortlich.

Die Künstler Čapek und Šíma waren Teil eines Netzwerks zwischen Paris und Prag, in dem Kunsttheorie, Werke und Grundsätze des Kubismus zirkulierten.<sup>213</sup> Besonders Čapek war ein zentraler Akteur des Kubismus in Prag. Im Jahr 1911 schlossen sich in der *Skupina výtvarných umělců* (= Gruppe bildender Künstler), kurz *Skupina*, eine Reihe junger kubistisch arbeitender tschechischer Künstler zusammen, die sich zuvor größtenteils in Paris aufgehalten hatten und sich nun in Prag von *Mánés* abspalteten.<sup>214</sup> Eine wichtige Vermittlerfunktion zwischen Paris

211 Čapek schrieb auf Vermittlung Alexandre Mercereaus u. a. für *La vie des lettres* und *Montjoie*. 1939 wurde Čapek von den Nationalsozialisten verschleppt und im April 1945 im Konzentrationslager Bergen-Belsen ermordet. Vgl. Ausst.-Kat. *Tschechischer Kubismus 1912–1916*, hrsg. v. Agnes Husslein u. Vincenc Beneš (Rupertinum, Museum der Moderne Salzburg, 21. 07.–07. 10. 2001), Salzburg 2001; Fabre, Gladys, Paris/Prague: la querelle des cubistes. Commentaires sur la correspondance inédite d'Alexandre Mercereau, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 132–135, S. 135.

212 Vgl. Ausst.-Kat. *Josef Šíma. The Road to Le Grand Jeu*, hrsg. v. Petr Ingerle, Anna Pravdová u. Bertrand Schmitt (Národní galerie, Prag, 19. 04.–28. 07. 2019), Prag 2019; Bydžovská, Lenka u. Karel Srp, *Josef Šíma – Návrat Theseův*, Prag 2006; Starcky, Emmanuel u. Jaroslav Anděl, Biographies des artistes exposés, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 295–304, S. 302.

213 Wie der Kunsthistoriker Jaroslav Anděl hervorhebt, übernahm der Kubismus in Prag eine andere Funktion als in Paris, da die kubistische Form hier stärker als Ausdrucksmittel einer neuen Weltwahrnehmung und des modernen Lebens in all seinen Facetten galt und deshalb auch auf die Architektur, angewandte Kunst, Literatur und das Kino übertragen wurde. Anděl beschreibt den Prager Kubismus als ein interdisziplinäres Projekt und schlägt vor, im Hinblick auf die europäische Diversität des Kubismus von „Kubismen“ zu sprechen. In einer solchen Perspektive auf die „assimilation d'influences“ oder eine örtliche, d. h. spezifisch Prager Synthese von regionalen und internationalen Elementen, wie sie Anděl beschreibt, bleiben reziproke Transfer- und Austauschprozesse jedoch unterbetont. Vgl. Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997; Anděl, Jaroslav, Kubismus, Film und Literatur, in: Ausst.-Kat. *Tschechischer Kubismus, Architektur und Design, 1910–1925*, hrsg. v. Alexander von Vegesack (Umělecko-Průmyslové Muzeum, Prag, 15. 05.–30. 06. 1991, u. a.), Weil am Rhein 1991, S. 378–383.

214 Zu der Gruppe gehörten neben Čapek und Šíma die Maler Vincenc Berneš, Otakar Kubín, Emil Filla, Zdeněk Kratochvíl, Antonín Procházka, Václav Špála, Vratislav Hugo Brunner, František Kysel, der Bildhauer Otto Gutfreund, die Architekten Josef Cočár, Josef Chochol, Vlastislav Hofman, Pavel Janák, die Dramaturgen und Schriftsteller František Langer, Vilém Dvořák, Jan Thon und Karel Čapek (der Bruder von Josef Čapek) sowie die Kunsthistoriker Václav Vilém Štech und Vincenc Kramář. Die Gruppe verfügte zudem über ihr eigenes Publikationsorgan *Umělecký měsíčník*, das ab 1911 bis 1914 herausgegeben wurde. Es fanden sich hier Artikel über moderne Kunst sowie vergangener Epochen (Gotik, Renaissance, Barock). Vgl. Benson, Timothy O., Transformation und Austausch: Die Internationalisierung der Avantgarde(n) in Mitteleuropa, in: Ausst.-Kat. *!Avantgarde! in Mitteleuropa, 1910–1930*, 2002, S. 21–54, S. 29–35; Lahoda, Vojatěch, Le contenu

und Prag nahm dabei der Kunsthistoriker Vincenc Kramář ein, der enge Beziehungen zum Pariser Galeristen und frühen Unterstützer der dortigen Kubisten Daniel-Henry Kahnweiler unterhielt und eine Sammlung kubistischer Werke anlegte.<sup>215</sup> *Skupina* hatte ihre erste Gruppenausstellung Anfang des Jahres 1912 im *Obecní dům* in Prag. Eine zweite Gruppenausstellung folgte am selben Ort im Herbst desselben Jahres und zeigte neben den Werken der Künstler von *Skupina* Pariser Kunst von Derain, Picasso, Friesz sowie Werke der „Brücke“-Künstler Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rotluff und Otto Müller.<sup>216</sup>

Es kam jedoch zur erwähnten Spaltung der Prager Kubisten im Jahr 1912. Sie verlief analog zur Pariser Spaltung entlang der Trennlinien zwischen Kubisten der *Section d'or* auf der einen Seite und Picasso und Braque auf der anderen.<sup>217</sup> Besonders Čapek warf der Gruppe *Skupina* vor, die Arbeiten Picassos und Braques zu plagiierten, anstatt selbstständige Werke zu schaffen.<sup>218</sup> Mit seiner Kritik verband er auch die Forderung nach der Originalität des Kubismus in Tschechien, „qui n'est pas une succursale de la production française“.<sup>219</sup> Čapek und Šíma verließen *Skupina* im Jahr 1912, um zu *Mánes* zurückzukehren. In dieser Zeit vereinfachte Čapek die Formensprache seiner Bilder, wie im *Akkordeonspieler* (Abb. 102) und distanzierte sich auch durch die Sujetwahl vom analytischen Kubismus, hielt seine Palette

spirituel de la forme (cubisme), in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 123–131, S. 123; Ausst.-Kat. *Tschechischer Kubismus, Architektur und Design*, 1991.

215 Von Kahnweiler kaufte Kramář unter anderem mehrere Werke von Picasso und ließ sich auch regelmäßig Werkreproduktionen aus seiner Sammlung zuschicken. Auf diese Reproduktionen griff der Prager Kubist Emil Filla zurück und publizierte einige von ihnen in der Zeitschrift *Umělecký měsíčník*. Vgl. Foulon, Béatrice, Hélène Klein u. Vojtech Lahoda (Hrsg.), *Vincenc Kramář. Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, Paris 2002. Kramář publizierte im Jahr 1921 sein Buch *Le cubisme*.

216 Vgl. Lahoda 1997, S. 123.

217 Ab 1912 organisierten die Kubisten um Gleizes und Metzinger den *Salon de la section d'or*. Sie gehörten zur sog. Puteaux-Gruppe von Künstler\*innen, die sich um die Duchamp-Brüder in Puteaux trafen. Mit der *Section d'or* stellte u. a. Kupka aus. Ebenfalls im Jahr 1912 verfasste Gleizes mit *Du Cubisme* die erste theoretische Auseinandersetzung mit dem Kubismus. Die Salon-Kubisten grenzten sich vom Kubismus ab, wie ihn Picasso und Braque in Montmartre entwickelt hatten. Vgl. Ausst.-Kat. *La section d'or, 1912–1920–1925*, hrsg. v. Cécile Débray (Musées de Châteauroux, 21. 09.–03. 12. 2000; Musée Fabre, Montpellier, 15. 12. 2000–18. 03. 2001), Paris 2000.

218 Čapek, der auch als Schriftsteller und Kritiker in Paris und Prag tätig war, sympathisierte zu dieser Zeit mit den Kubisten der *Section d'or*, insbesondere Gleizes und Metzinger, die auch einer Gruppe von Schriftstellern nahestanden, die sich regelmäßig in der *Abbaye de Créteil* trafen. Zu ihnen gehörte Alexandre Mercereau, der später seine „Universität“ im Café *Caméléon* in Montparnasse gründete und mit dem Čapek ab 1913 korrespondierte. Čapek interessierte sich vor allem für die philosophischen Grundlagen des Kubismus, die er wie Metzinger und Gleizes in Auseinandersetzung mit der Philosophie Bergsons entwickelte. Für den Maler war die Kunstbewegung damit eine intellektuelle und interdisziplinäre Suche, die es auf andere Weise in Prag zu wiederholen galt und die er bei *Skupina* vermisste. Über die zwei Mitglieder von *Skupina* Filla und Beneš schrieb er in einem Brief an Mercereau im März 1914: „Filla et Beneš sont des parasites, des poux dans la fourrure de Picasso; est-ce que Paris en fera les représentantes de notre vrai art jeune?“ zit. n. Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 137. Für den intellektuellen Austausch zwischen Mercereau und Čapek vgl. Fabre 1997.

219 Undatierter Brief von Josef Čapek an Alexandre Mercereau, vermutl. Ende April/Anfang Mai 1914, zit. n. ebd., S. 134.



Abb. 102 | Josef Čapek, *Akkordeonspieler*, 1913, Öl auf Lwd., 99 × 72 cm, Národní galerie, Prag

jedoch ähnlich reduziert.<sup>220</sup> Er leitete vor diesem Hintergrund im Jahr 1914 eine internationale Ausstellung bei *Mánes* in die Wege, die die Kunst der *Section d'or* und der Prager Kubisten gemeinsam zeigte und *Skupina* ausschloss.<sup>221</sup>

220 Das Motiv des Akkordeon- oder Leierkastenmanns stellte eine Innovation gegenüber den Mandolinen- und Gitarrenspielern im Pariser Kubismus dar. Čapek machte deutlich, dass er sich mit dieser neuen Malweise vom französischen Kubismus abgrenzen wollte. Seiner Frau Jarmila Pospíšilová schreibt er: „Ich hatte gewisse neue Pläne und eine Vorstellung, die sich stark von der französischen Malerei unterschied, und wollte etwas neues und anderes realisieren.“ Zit. n. Srp, Karel, Josef Čapek, in: Ausst.-Kat. *Kubismus in Prag, 1909–1925. Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe, Architektur*, hrsg. v. Jiří Švestka, Tomáš Vlček u. Pavel Liška (Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 28. 09.–20.22.1991), Stuttgart 1991, S. 158–165, S. 158.

221 Für deren Organisation war Mercereau zuständig. Die Ausstellung eröffnete am 25. Februar 1914. Mercereau hatte Carte blanche bei der Auswahl der Werke aus Paris, sodass die Ausstellung schließlich Werke von Gleizes, Metzinger, Lhote und Rivera – überwiegend Kubisten der *Section d'or* – jedoch keine Werke von Braque und Picasso enthielt. Zudem wählte Čapek als tschechische Beitragende zur Ausstellung ausschließlich Kubisten von *Mánes*: Kubišta, Kubín, Špála, Šíma sowie die Architekten Hofman und Chochol, die eine Ausstellungsarchitektur nach kubistischen Prinzipien erstellten. Die Ausstellung stieß bei den ausgeschlossenen Künstlern von *Skupina* auf Ablehnung und Widerstand. *Skupina* organisierte eine gleichzeitig



Abb. 103 | Josef Čapek, *Afrikanischer König*, 1920, Öl auf Lwd., 110 × 77,5 cm, Národní galerie, Prag



Abb. 104 | Josef Šíma, *Café Parnasse*, 1923, Öl auf Lwd., 73 × 60 cm, Národní galerie, Prag, von links nach rechts: Vladimír Izdebský, Natalja Gontšarowa und Ilja Zdanevič (Iliasz)

In der „École de Paris“-Ausstellung spiegelte sich diese Spaltung der Prager Kubisten wider, obwohl sie insgesamt das Kapitel des dortigen Kubismus aussparte. Sie zeigte ausschließlich tschechische Künstler (oder naturalisierte französische Staatsbürger tschechischer Herkunft), die bei der Spaltung der Prager Kubisten auf der Seite von *Mánes* gestanden hatten (*Šíma* und *Kubín*). Werke von *Skupina*-Künstlern wie *Emil Filla* und *Vincenc Beneš* waren nicht vertreten. Zudem enthielt die Ausstellung keine Werke des analytischen Kubismus bei *Picasso* und *Braque*, auf die sich die Kubisten von *Skupina* grundlegend bezogen hatten.

Stattdessen boten *Čapek* und *Šíma* einen Überblick über das Spektrum der Entwicklungen zwischen Paris und Prag nach dem Ersten Weltkrieg vom Purismus zum Surrealismus, an denen sie mitgewirkt hatten. Die Ausstellung von 1931 spiegelte damit eine Abkehr vom Kubismus wider, die sowohl *Čapek* als auch *Šíma* in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg vollzogen hatten. *Čapek* war ab 1918 Mitglied der Künstlervereinigung *Tvrdošijní* (= Die Hartnäckigen), die das Verhältnis von Form und Inhalt neu befragte und nach reduzierten Ausdrucksmitteln suchte.<sup>222</sup> Diese Bewegung, der auch der mit der „École de Paris“ ausstellende *Jan Zrzavý* angehörte, unterhielt Kontakte mit dem Pariser Purismus. *Tvrdošijní* stellte im Frühjahr 1923 Werke von *Jeanneret* (Le Corbusier) und *Ozenfant* in Prag aus, der auch im Jahr 1931 mit zwei Werken in der „École de Paris“-Ausstellung vertreten war.<sup>223</sup> *Čapek* schuf in dieser Zeit stark in die Fläche projizierte Portraits (Abb. 103), die mit *Légers* Arbeiten dieser Zeit in Dialog treten. Auch die Integrierung von *Légers* Auseinandersetzung mit der Maschinenästhetik der 1920er-Jahre erklärt sich aus dem Weg, den *Čapek* nach dem Ersten Weltkrieg verfolgte.

*Šíma* entfernte sich in den 1920er-Jahren ebenfalls vom Kubismus. In seiner Anfangszeit in Paris verkehrte er in der Kunstszene der Cafés und widmete sich der Stadt in Zeichnungen und Gemälden. Im Jahr 1923 malte er das *Café du Parnasse* (Abb. 104) und zeigt hier die Organisator\*innen eines Bals der *Union des artistes russes* – darunter die Künstlerin *Natalija Gontscharowa*. *Šíma* selbst gestaltete das Dekor zu einem dieser Bälle.<sup>224</sup> Durch seine Aktivität in der Künstler\*innengruppe *Devětsil* war er nach wie vor eng mit den Avantgarden in Tschechien verbunden und war auf diese Weise in den 1920er-Jahren Mittler zwischen den Avantgarden beider Metropolen.<sup>225</sup> Im Jahr 1927 war er der Mitbegründer der Pariser Künstler\*innengruppe *Le Grand Jeu*, die in ihrer Befragung psychischer Grenzen und des Unbewussten

stattfindende Konkurrenzausstellung, bei der die Gruppierung ihre Künstler (*Filla*, *Berneš*, *Procházak*, *Gutfreund*, *Janák* und *Gočar*) neben den Werken von *Picasso*, *Braque* und *Derain* zeigte. Zudem rezensierte das *Skupina*-Mitglied *Dvořák* die Ausstellung bei *Mánes* negativ. Vgl. *Fabre* 1997, S. 134.

222 Vgl. *Benson*, *Timothy O. u. Éva Forgács* (Hrsg.), *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*, Cambridge, Mass. 2002, S. 195–200; *Vlček*, *Tomáš*, *Art between Social Crisis and Utopia. The Czech Contribution to the Development of the Avant-Garde Movement in East-Central Europe, 1910–30*, in: *Art Journal*, 49, 1, 1990, S. 28–35, S. 30.

223 Zur Ausstellung von *Tvrdošijní* vgl. Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 308.

224 Der Maler dekorierte den Innenraum des *Bal Bullier* für das Fest am 23. Februar 1923. Vgl. Ausst.-Kat. *Josef Šíma*, 2019, S. 32.

225 Vgl. *Bydžovská*, *Srp* 2006; *Bydžovská*, *Lenka*, Prag, in: Ausst.-Kat. *!Avantgarden! in Mitteleuropa, 1910–1930*, 2002, S. 60–64. Im Umkreis der Avantgardegruppe *Devětsil*, der u. a. *Adolf Hoffmeister*, *Jarsolav Seifert* und *Karel Teige* angehörten, wandte *Šíma* sich zunächst sogenannter proletarischer Kunst zu und engagierte sich in der Bewegung des *Poetismus*, die die Verbindungen bildender Kunst und spielerischer Lyrik suchte,

vom Surrealismus inspiriert war, sich aber dennoch von ihm abgrenzte.<sup>226</sup> In der „École de Paris“-Ausstellung zeigte er vor allem seine Landschaftsmalerei der letzten Jahre, die von seiner Aktivität in *Le Grand Jeu* beeinflusst waren und sich mit seinen Naturerfahrungen auseinandersetzte, die er nahe seines Landhauses im französischen Yèvres gemacht hatte (Abb. 105).<sup>227</sup> Für die Surrealist\*innen in Prag war Šíma ein zentraler Akteur, der die Leihgaben für die Ausstellung „Poesie“ in Prag im Jahr 1932 organisierte. Sie war die größte Surrealist\*innen-Ausstellung der Zwischenkriegszeit und zog als solche viel Aufmerksamkeit auf sich.<sup>228</sup> Auch im Fall der „École de Paris“-Ausstellung war es Šíma, der die Kontakte zu den Leihgebern surrealistischer Exponate in Frankreich herstellte.<sup>229</sup>

Die „École de Paris“-Ausstellung gab Čapek und Šíma die Möglichkeit, in Paris wie auch in Prag ihren Ruf als Vermittler zwischen internationalistischen und nationalistischen Tendenzen innerhalb der *Umělecká beseda* zu festigen. Jaromír Pečírka (1891–1966), Professor an der Hochschule für angewandte Kunst in Prag, beschreibt die Spannungen zwischen Internationalismus und Nationalismus innerhalb der *Umělecká beseda* für die Pariser Zeitschrift *L'Art vivant* im Jahr 1928:

„A côté des adeptes de ces tendances avancées, qui recherchent d'une manière pleinement consciente l'enseignement contenu dans les chefs-d'œuvres de l'art étranger, et tentent de s'unir au mouvement général de l'art européen, il existe encore – en mettant à part, bien entendu, l'art atardé – un groupe d'artistes demeurés fidèles à la tradition tchèque qui est leur unique programme. Il n'est pas question, sans doute, de ressusciter l'art d'une époque passée; il s'agit bien plutôt de puiser consciemment une inspiration d'une rusticité voulue dans la vie même du pays tchèque.“<sup>230</sup>

die nah am französischen Surrealismus war. Vgl. zum Poetismus und *Devětsil* die Beiträge von Jan Km Čelis, Jindřich Toman und Antonín Dufek in Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997. 226 Weitere Gründungsmitglieder waren die Dichter und Schriftsteller Roger Gilbert-Le-Comte, Roger Vailland und René Daumal. Der Gruppe gehörten außerdem der Fotograf Artür Harfaux, der Dichter André Rolland de Renéville, der Schriftsteller Hendrik Cramer und Vera Milanova an. Šíma war der zentrale bildende Künstler der Gruppe, die sich in seinem Studio traf. *Le Grand Jeu* verlegte eine Zeitschrift desselben Namens. Im Jahr 1929 stellte die Gruppe gemeinsam in der Pariser *Galerie Bonaparte* aus und bestand bis ins Jahr 1932 fort. Vgl. Ausst.-Kat. *Josef Šíma*, 2019, S. 95.

227 Vgl. ebd., S. 131. Welches Werk genau unter dem Titel *Paysage* ausgestellt war, geht nicht aus dem Ausstellungskatalog hervor.

228 Die Ausstellung „Poesie“ wurde von *Mánes* organisiert und wird in der tschechischsprachigen Forschung als eine der zentralsten Ausstellungen für der tschechischen Avantgarden der Zwischenkriegszeit gewertet. Sie wurde von Šíma, Adolf Hoffmeister, Bedřich Štefan, Toyen (Marie Čermínová), František Muzika und Vincenc Makovský organisiert und zeigte Werke von u. a. Ernst, Tanguy, Dalí, Alberto Giacometti, André Masson und Miró. Vgl. Ausst.-Kat. *First Republic 1918–1938*, 2018, S. 94–95; Ausst.-Kat. *Ceský surrealismus 1929–1953. Skupina surrealistu v CSR; události, vztahy, inspirace*, hrsg. v. Lenka Bydžovská, Bohuslav Brouk u. Vladimír Borecký (Výstavní sály GHMP v Městské knihovně, Prag, 15. 10. 1996–05. 01. 1997), Prag 1996. Zu den Netzwerken des Surrealismus zwischen Prag und Paris vgl. Ausst.-Kat. *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris–Prag*, hrsg. v. Reinhard Spieler u. Uwe Appelbe (Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein; Kunstverein Ludwigshafen am Rhein, 14. 11. 2009–14. 02. 2010), Stuttgart 2009.

229 Diese Vermutung äußern Pravodvá und Hubatová-Vacková in Ausst.-Kat. *First Republic 1918–1938*, 2018, S. 95.

230 Pečírka, Jaromír, *La peinture, la sculpture, l'architecture depuis 1900*, in: *L'Art vivant*, 78, 1928, S. 231–232, S. 232.



Abb. 105 | Josef Šíma, *Landschaft*, 1931,  
Öl auf Lwd., 130 × 160 cm,  
Moravská galerie, Brünn

Als nationale Traditionalisten bezeichnet Pečírka Künstler\*innen wie den Landschaftsmaler Rabas. Auf der anderen Seite sieht er Čapek und Zrzavý. Dass die jungen Avantgarden nun Mitglieder von *Umělecká beseda* waren, scheint Akteur\*innen dieser Künstler\*innenvereinigung auch in Prag nicht widersprüchlich. Der Maler Miloslav Hégr erkennt in ihnen vielmehr einen Anknüpfungspunkt an eine nationale Tradition und schreibt Čapek und Šíma in diesem Sinn eine Vermittlerrolle zwischen progressiven und traditionalistischen Kräften zu. Anlässlich der „École de Paris“-Ausstellung in Prag schreibt er in *Život*:

„La période moderne de Umělecká Beseda reste à part, ses membres Boháček, Rabas, Rada, Sedláček et autres, sortent en principe de la tradition nationale même quand ils suivent attentivement l'évolution de la peinture moderne; c'est seulement quand le cubisme abstrait passe au surréalisme plus vivant qu'ils renouent les relations rompues des générations, par la rentrée dans la société de Jan Zrzavý, Josef Čapek, Šíma et Kremlička, ce qui fait que l'Umělecká Beseda devient une société représentant la période post-cubisme de la production tchécoslovaque. Cependant, ce n'est pas une négation absolue du cubisme qui éveille toujours un vif intérêt, mais plutôt un effort qui tend à un aperçu impartial et général sur l'art moderne et la recherche de l'équilibre contre la tendance de l'école du cubisme, prévalant unilatéralement chez nous.“<sup>231</sup>

Hégr erklärt damit den Postkubismus zur Möglichkeit für eine jüngere Generation, sich wieder für eine nationale Kunsttradition einzusetzen, für die sich *Umělecká beseda* interessierte. Er beleuchtet den Kubismus weniger als ein Pariser denn als Prager Phänomen, das Čapek und Šíma weiterentwickelten und bereicherten. Ihre Kunst ist für Hégr ein Ausgleich zum Kubismus und mit den Arbeiten einer älteren Generation wieder in Einklang zu bringen. Das internationale Engagement der Künstler\*innen steht damit nicht im Widerspruch zu einer nationalen Kunst.

231 Hégr, Miloslav, *L'École de Paris, André Salmon à Prague et ailleurs*, fr. Zusammenfassung v. *École de Paris, André Salmon v Praze a j.*, in: *Život*, 10, 1930–1931, S. 113–114, S. 113.

Ein hilfreiches Konzept, das es ermöglichte, nationalistische und internationalistische Interessen miteinander in Einklang zu bringen, war das der *art vivant*. Es wurde in der „École de Paris“-Ausstellung in Prag durch den Kunstkritiker Salmon eingeführt, was im Folgenden erläutert wird.

### **André Salmons Konzept der *art vivant* und seine Einführung mit der „École de Paris“**

Der Pariser Kunstkritiker Salmon trug sowohl als Teil des Organisationskomitees als auch durch das Verfassen eines Katalogtexts und der Bestreitung eines begleitenden Vortragsprogramms zur Ausstellung der „École de Paris“ in Prag bei. Bei seinem Aufenthalt in der tschechoslowakischen Hauptstadt im Juni 1931 hielt er drei Vorträge, die der „École de Paris“, der französischen modernen Kunst und der gegenwärtigen tschechischen Malerei gewidmet waren.<sup>232</sup> Anhand von Salmons Engagement für die Prager Kunst wird deutlich, welche Schnittmengen sein in den frühen 1920er-Jahren entwickeltes Konzept der *art vivant* und Warnods Idee der „École de Paris“ aufwiesen und wie Salmon beide Konzepte miteinander verband. Salmon verwendete diese Begriffe in einem seiner Vorträge in Prag synonym. In seinem Text „Étude sur les jeunes peintres tchécoslovaques“<sup>233</sup> in der Zeitschrift *Život*, bei dem es sich um die Grundlage zu seinem Vortrag über tschechoslowakische moderne Kunst handelt, rät er den jungen Künstler\*innen zur Besinnung auf sich selbst. Hierdurch würden deren ‚rassische‘ Partikularität wie auch ihr Beitrag zur *art vivant* respektive „École de Paris“ miteinander harmonisiert:

„Etant donné que les jeunes artistes tchèques, comme tous les jeunes artistes relevant de l'Art vivant ou, si l'on veut, de l'École de Paris, sont partis des mêmes principes formels, je ne crois pas me tromper en leur redisant que le salut est dans la confiance totale en leurs vertus raciques dès qu'il ne s'agit plus d'autre chose que de se justifier, devant soi-même, en tant que peintre assez sage et assez ambitieux, en même temps, pour souhaiter de révéler quelque jour à Paris autre chose qu'un article de Paris.“<sup>234</sup>

In einer solchen gleichzeitig individualisiert und kollektiv vollzogenen Besinnung auf die eigenen (nationalen oder ‚rassischen‘) Wurzeln erkennt Salmon die Möglichkeit, zur „École de Paris“ beizutragen. Gleichzeitig würde dadurch auch ein notwendiger Ablösungsprozess von Paris eingeleitet. In Salmons Vorstellung der *art vivant* beziehungsweise der „École de Paris“ treffen sich Partikularismus und Universalismus auf besondere Weise. Einerseits nutzt Salmon die „École de Paris“, um seine Gedanken zur Einheit in der Vielheit, einer gemeinsamen modernen Kunstentwicklung mit ihrem Zentrum Paris, darzulegen. Andererseits ermöglicht sein Konzept nicht-französischen Künstler\*innen, Differenzen und Unterschiede zu betonen und als gleichwertige, künstlerische Stimme in Paris anerkannt zu werden.

Salmons Engagement in Prag kann besser eingeordnet werden, wenn es im Rahmen

232 Die Vorträge fanden am 12., 15. und 17. Juni 1931 statt. Vgl. Brief von Václav Rabas an Georges Kars vom 29. April 1931, ANG, Korrespondenz Georges Kars; o. A., Trois conférences d'André Salmon à Prague, in: *Comœdia*, 03.06.1931.

233 Salmon, André, Étude sur les jeunes peintres tchécoslovaques, in: *Život*, 10, 1930–1931, S. 114–121.

234 Ebd., S. 120.

seiner kunstkritischen, theoretischen Reflexion über die *art vivant* beleuchtet wird. Salmon legte seine Gedanken zur *art vivant* besonders umfassend in seiner 1920 erschienenen Monografie *L'Art vivant* dar.<sup>235</sup> Durch seine Biografie und sein kunstkritisches Engagement in mehreren Ländern war Salmon eine der zentralen Figuren und Unterstützer der unabhängigen Kunst aus Montparnasse. Seine Kindheit hatte er in Sankt-Petersburg verbracht, weshalb er fließend Russisch sprach und auch in seiner Pariser Zeit mit vielen russischsprachigen Künstler\*innen in Kontakt stand.<sup>236</sup> Ab 1909 war er in Montparnasse aktiv und war dort einer der produktivsten Kunstkritiker des Viertels; er schrieb für das *Paris-Journal*, für *Gil Blas* und *L'Intransigeant*. Vor dem Ersten Weltkrieg lieferte er für die bereits ausführlich thematisierte Zeitschrift *Montparnasse* Beiträge. In den 1920er-Jahren verfasste er mehrere Monografien zu Künstler\*innen, die später zur „École de Paris“ gezählt wurden.<sup>237</sup> Salmons Wirkungsgrad beschränkte sich jedoch keineswegs auf Paris. Schon Anfang der 1920er-Jahre machte er Künstler\*innen aus Montparnasse in Belgien bekannt, wo er regelmäßig für die Brüsseler Zeitschrift *Sélection* arbeitete.<sup>238</sup> Sein Engagement für die unabhängige Kunstszene in verschiedenen europäischen Kunstmetropolen zeigt sich auch durch seine Texte für *Deutsche Kunst und Dekoration* aus Darmstadt, Paul Westheims *Das Kunstblatt* aus Potsdam, *Der Querschnitt* aus Berlin und *Valori Plastici* aus Rom.<sup>239</sup>

Es ist notwendig, sich den Hintergrund des bereits existierenden Begriffes *art vivant* zu vergegenwärtigen, um nachvollziehen zu können, auf welche spezifische Weise ihn Salmon umdeutete. Mit *art vivant* aktivierte Salmon einen Begriff, der schon seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts etabliert war und richtete sich gegen die Kunstpolitik der Dritten Republik, deren Lehrinstitutionen und Museumspolitik. Am Anfang des 19. Jahrhunderts wurde als *art vivant* generell Kunst lebender Künstler\*innen bezeichnet. Im Jahr 1818 eröffnete mit der *Galerie royale du Luxembourg destinée aux artistes vivants* im früheren Pariser Medici-Palast das erste französische Museum, das sich der aktuellen Kunst widmen sollte. Das Museum konzentrierte sich auf akademische Kunst, die auch in den Salons ausgestellt und durch den Staat angekauft wurde. Es zog im Jahr 1886 in die angrenzend ausgebaute Orangerie und wurde in *Musée national du Luxembourg* umbenannt – im Allgemeinen kurz *Musée du Luxembourg*.<sup>240</sup> Das Museum, das über eine flexible Sammlung verfügte, übernahm eine Mittlerfunktion zwischen den Salons, von denen es Werke ankaupte, und dem *Musée du Louvre*, in dessen Besitz manche Werke übergingen. Da der Institution ein generationelles Verständnis der *art vivant* zugrunde lag, das zudem an das staatliche Ausbildungs- und Salonsystem gebunden war,

235 Salmon 1920.

236 Vgl. Ders., *André Salmon on French Modern Art*, hrsg. v. Beth S. Gersh-Nešić, Cambridge/New York 2005, S. 5–8; Krebs 2009, S. 419–422.

237 Salmon, André, *Chagall*, Paris 1928; Ders., *Kisling*, Paris 1928; Ders., *Modigliani: sa vie et son œuvre*, Paris 1926.

238 Salmon schrieb hier die Kolumne „Les arts à Paris“.

239 Vgl. Krebs 2009, S. 419–422.

240 Vgl. Cazes, Laurent u. Julien Bastoen, *Le Musée du Luxembourg, musée de passage*, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne, histoire(s) d'une collection*, 2018, S. 17–34; Alary, Luc, *L'Art vivant avant l'art moderne. Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'art vivant en France*, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 42, 2, 1995, S. 219–239.

musste sie ihre Sammlung flexibel halten und beständig anpassen.<sup>241</sup> Das *Musée du Luxembourg* war somit eine staatliche Instanz, die durch ihre gleichzeitige erzieherische und klassifizierende Aufgabe maßgeblich den Kanon der französischen modernen Kunst mitgestaltete. Léonce Bénédite, der von 1892 bis 1929 Direktor war, vertrat bei der Integrierung moderner nicht-akademischer Kunst einen moderaten Kurs.<sup>242</sup> Zur Zeit als Salmon *L'Art vivant* verfasste, war ihre Integrierung eher die Ausnahme als die Regel.<sup>243</sup> Ausländische Künstler\*innen waren zudem im *Musée du Luxembourg* eine Seltenheit und waren erstmalig im Jahr 1915 mit der Eröffnung eines Raums der „École anglaise“ repräsentiert und ab 1922 längerfristig in einer Dependance im *Musée du Jeu de Paume* ausgestellt, das den „écoles étrangères“ gewidmet war.<sup>244</sup>

Von dieser Tradition setzte sich Salmon ab. Der Kunstkritiker, der sich von Beginn an für die Künstler\*innen in Montparnasse engagiert hatte, wertete den Begriff *art vivant* um und machte ihn zu einem Kampfbegriff, den er gegen akademische, aber auch eine rein französische Kunst in Stellung brachte. In *L'Art vivant* schreibt er über die *art indépendant*, zu der er unter anderem Derain, Friesz, Lhote und Picasso rechnet:

„L'art est libre désormais. [...] Jamais depuis le moyen-âge on ne vit une si riche manifestation collective; il sied d'insister sur ce mot. Chaque année, le peuple des peintres vivants (c'est-à-dire non académiques) abandonne des trésors à la collectivité; trésors faciles à distinguer parmi les scories (utiles aussi), de même qu'il est aisé de reconnaître les reprises intelligentes et nécessaires parmi les stériles et inévitables démarquations.“<sup>245</sup>

241 Aufgrund seines Anspruchs, die *art vivant* abzubilden, war das *Musée du Luxembourg* ein dynamisches Museum. Anders als etwa die 1861 gegründete *Nationalgalerie* in Berlin, die sukzessive und ausgehend vom frühen 19. Jahrhundert eine Sammlung aufbaute, waren Werke nur zeitweilig Bestandteil der Sammlung und wurden nach einer gewissen Zeit entweder in die Sammlung des *Musée du Louvre* oder die Sammlungen der Museen in den Provinzen überführt. Der Direktor Léonce Bénédite setzte sich dafür ein, dass dieser Transfer nicht individuell, sondern nach einer logischen Gruppierung und nach Künstler\*innengenerationen erfolgte. Vgl. ebd., S. 234–235.

242 Als Gustave Caillebotte im Jahr 1894 verstarb, vermachte er dem Staat 67 Gemälde, darunter Werke von Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Cézanne und Millet. Der Nachlass wurde 1894 vom *Comité consultatif des musées nationaux* begutachtet. Ein ministerielles Dekret aus dem Jahr 1896 bestätigte die Übernahme von nur 38 Werken. Bénédite setzte sich nur für eine teilweise Übernahme ein und war bemüht, die Ausgewogenheit seiner Sammlung nicht zu Ungunsten der akademischen Kunst zu gefährden. Er plädierte für eine partielle Übernahme, da die Sammlung normalerweise nur drei bis vier Werke pro Maler\*in akzeptierte. Das *Musée du Luxembourg* richtete daraufhin die „Salle Caillebotte“ ein. Vgl. Alary 1995, S. 235–236. Häufig wurde in der Forschung die nur teilweise Übernahme des Nachlasses Caillebottes als eine Ablehnung impressionistischer Kunst seitens der Dritten Republik gewertet. Pierre Vaisse schlägt eine alternative Lektüre vor, indem er die, wenn auch verhaltene, Akzeptanz seitens der Dritten Republik in den Vordergrund stellt und die kunsthistorische Erzählung von einer Ablehnung des Nachlasses als einen modernistischen Mythos entlarvt: Vaisse, Pierre, Le cas Camille Mauclair, in: *Lendemain*, 133, 2009, S. 192–207.

243 Die Ankäufe waren stark von den persönlichen Vorlieben Bénédites, dem Engagement der *Société des amis du Luxembourg* und der Zusammensetzung des *Comité consultatif des musées nationaux* abhängig, das kaum über Kompetenzen in Bezug auf moderne Kunst verfügte. Die Ankäufe in diesem Bereich waren deshalb äußerst selten. Im Jahr 1913 wurden beispielsweise zwei Werke von Albert Marquet angekauft. Vgl. Cazes, Bastoen 2018, S. 18–23.

244 Vgl. ebd., S. 23–25.

245 Salmon 1920, S. 11–12.

Salmon sieht hier die *art vivant* als Zeichen einer neuen Kunst, die aus einer Kollektivität entstehe und ihre Errungenschaften der Gemeinschaft zurückgebe. Er unterstützte die Ausstellungen im *Café du Parnasse* mit Artikeln und Katalogtexten. Mit seinem Konzept der *art vivant* näherte sich an die Vorbilder für die Caféausstellungen an, insbesondere was das Ideal einer kollektiven Kunst und deren Rückführung auf die kollektive künstlerische Arbeit im Mittelalter anging. Für ihn wie für die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* war die anti-akademische Haltung ein entscheidendes Kriterium dafür, ob Kunst lebendig oder leblos war. Anders als die Ausstellungsgemeinschaft der Cafés meinte Salmon, dieser Zustand der Kollektivität sei bereits erreicht. Als seine Grundlage betrachtete er eine bereits teilweise hergestellte neue Einheit zwischen Kunst und Leben, der er sich in seinem Buch widmete. Obgleich teilweise gegeben, blieb diese Einheit ein immer neu herzustellendes und dauerhaftes Projekt: „Par l'Art vivant, l'art va vraiment se confondre avec la vie, pour la revanche de ce siècle ensanglanté.“<sup>246</sup> Die *art vivant* war nicht eine Frage der generationellen Zugehörigkeit von Künstler\*innen, sondern vielmehr die grundlegende Bedingung echter Kunst überhaupt, die dem „rêve stérile des académiciens immobiles“<sup>247</sup> gegenüberstand.

Salmon war insbesondere in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg durch die Philosophie Henri Bergsons geprägt, der in seinem *L'Évolution créatrice* (1907) eine schöpferische Kraft, den *élan vital*, beschrieb, die evolutiven und biologischen Prozessen innewohne. Mark Antliff hat gezeigt, dass dieser Bezug auf Bergson in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg „part of a larger cultural matrix“<sup>248</sup> war. So haben sich die Kubisten Gleizes und Metzinger, auch vermittelt durch Salmon, diskursiv auf Bergson bezogen und ihre künstlerische mit einer natürlichen Kreativität parallelisiert.<sup>249</sup> Die Parallelsetzung künstlerischer Kreativität und biologischer Evolution findet sich auch in Salmons *L'Art vivant*, wenn künstlerisches Schaffen als ein unabschließbarer Prozess beschrieben wird. Der Kubismus, der eine „révolution organique“<sup>250</sup> bewerkstelligt habe, ist für Salmon im Jahr 1920 bereits ein vergangener historischer Übergangsmoment. Jede Kunst reflektiere die ihrer Zeit entsprechenden Lebensbedingungen, bringe sie zur Darstellung und werde dann überwunden. Dies implizierte eine positive Haltung zur künstlerischen Tradition, die bereits in den Kapiteln *Die erste Ausstellung im Café La Rotonde* (1922) und *Das Projekt einer art mondial* dargelegt wurde: „La tradition ramène à la vie présente ce qui, dans le passé, fut vivant et elle prépare encore la vie de l'avenir.“<sup>251</sup>

Salmons Konzept einer *art vivant* war insofern global angelegt, als das Leben potenziell überall die Grundbedingungen für die Schaffung einer *art vivant* schuf. Vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs war die *art vivant* vor allem ein Ideal, das einen grenzüberwindenden Humanismus und die Idee einer europäischen Kunst enthielt. Salmon schreibt über sie:

246 Ebd., S. 17.

247 Ebd., S. 16.

248 Antliff 1993, S. 6.

249 Diese Sichtweise findet sich vor allem in Metzingers und Gleizes *Du cubisme* (1912) formuliert. Im selben Jahr gewann Salmon Bergson dafür, ein Vorwort für die Ausstellung der Kubisten der *Section d'or* zu verfassen. Vgl. ebd., S. 39–66.

250 Salmon 1920, S. 16.

251 Ebd., S. 249.

„Leçon de liberté, parce que cet art libre auquel nous vouons tous nos efforts a bien pu n'être prêché et mis en œuvre qu'en France sans ruiner chez les étrangers, nos hôtes à l'école de Monet, de Cézanne, de Matisse ou de Picasso, les vertus nationales. C'est l'art académique, au contraire, qui stérilise (il ne les cristallise mêmes pas) les forces particulières, individuelles, sans jamais atteindre à quelque art européen, lequel réclamerait au moins un don authentique d'*humanité* dont nos indigents officiels sont singulièrement dépourvus.“<sup>252</sup>

Salmon kontrastiert hier die akademische Kunst mit jener, die unter den Vorzeichen der Freiheit entstanden sei. Der Kritiker räumt Frankreich insofern eine Sonderrolle ein, als es den idealen Grund für eine freie Kunst bereitet habe, schließt aber nicht-französische Künstler\*innen nicht von der *art vivante* aus. Salmon formuliert hier einen eindeutig universalistischen Anspruch, wenn er den Ursprung freier, d. h. lebendiger, Kunst in Frankreich verortet. Allerdings ist die *art vivante* für Salmon keine Formel, mit der eine homogene Kunsterscheinung, eine bestimmte Schule, Gruppierung oder ästhetische Leitlinie verbreitet werden sollte. Sie ist vielmehr Ausdruck gelebter Individualität und Lebenskraft, weshalb Salmon von einer internationalen Polyphonie der *art vivante* ausgeht. Die Annahme, die *art vivante* zerstöre nicht die „vertus nationales“ von Künstler\*innen, basiert auf der Vorstellung von natürlich veranlagten, nationalen Charakteristika, die sich in einer befreiten individuellen Kreativität frei ausdrückten. In dieser gemeinsamen, vielstimmigen und jenseits bestimmter Stile und Schulen liegenden künstlerischen Ausdruckskraft sieht Salmon die Chance für die Entwicklung einer europäischen Kunst, die auf der Basis einer geteilten, menschlichen und individuellen Kreativität ruht. Die *art vivante* spiegelt so die Vorstellung von einer Einheit in der Vielheit wider, in der sich nationaler Partikularismus und übernationale Gemeinschaft nicht ausschließen.

Dieser Grundgedanke der Einheit in der Vielheit ist Warnods Konzept der „École de Paris“ sehr nahe, da sich auch bei Warnod nationale Partikularität und die Verständigung auf universale Grundwerte nicht ausschließen. Sowohl Warnod als auch Salmon schreiben Paris eine besondere Rolle zu, insofern nur hier in den vorangegangenen Jahrzehnten durch die an keinem anderen Ort vergleichbar realisierte Freiheit und Unabhängigkeit der modernen Kunst neue Maßstäbe gesetzt worden seien. Ein grundlegender Unterschied zwischen den beiden Autoren besteht aber darin, dass Salmon Entwicklungen außerhalb von Paris berücksichtigt und in den Jahren nach der Publikation von *L'Art vivante* dieser lebendigen Kunst in verschiedenen Ländern, wie hier in der Tschechoslowakei und auch in Belgien, nachspürt. Dabei entsteht eine polyzentrische Landkarte, die ganz Europa in den Blick nimmt und, wenn auch Paris zum Ausgangsort der *art vivante* stilisiert wird, nicht mehr allein auf Paris fokussiert.

Salmon übernahm das Konzept der „École de Paris“ von Warnod und überführte es in seine Vorstellung der *art vivante*. In einem Brief aus Prag an die Pariser Zeitung *Comœdia* würdigte er Warnod für die Entwicklung dieses Konzepts und zeigte, dass er ihm verpflichtet war.<sup>253</sup> Der Begriff „École de Paris“ war ein geeignetes Mittel, um gleichzeitig die Partikularität tschechoslowakischer Künstler\*innen als auch die besondere Rolle der Kunstmetropole Paris

252 Ebd., S. 17.

253 Ders., Une lettre de M. André Salmon sur la conférence de Prague, in: *Comœdia*, 02. 07. 1931.

hervorzuheben. Bei der Ausstellung und dem Rahmenprogramm Salmons stand deshalb der Kontakt zwischen Prag und Paris im Mittelpunkt. Die Pariser Tageszeitung *Comœdia* fasst Salmons Vortrag über die „École de Paris“ zusammen:

„Puis, après avoir marqué les rapports si étroits, plus étroits même qu'il ne le dit, entre les artistes tchèques et ceux de Paris qui vont de Montparnasse à Montmartre ou à Montrouge, après avoir exposé les principes de l'École (table rase du dogme académique), M. André Salmon a analysé l'esprit de tous ces artistes anxieux de discerner à travers la mode fragile l'âme du siècle.“<sup>254</sup>

In der Zeitschrift *Život* wird deutlich, dass Salmon bei diesem Kontakt jedoch Paris die kreative Rolle zuschreibt, da von hier aus Impulse gesetzt würden, deren Beispiel Künstler\*innen in der Tschechoslowakei folgten:

„Aujourd'hui, je puis aller plus loin encore et soutenir que l'exemple français de l'École de Paris inspire de jeunes artistes qui n'ont jamais vécu parmi nous et dont les premières œuvres sont autant de signes de la conscience nationale.“<sup>255</sup>

Die „École de Paris“ ist für Salmon ein Konzept, das abgelöst vom geografischen, aber nicht vom symbolischen Raum Paris existierte. Laut Salmon ist es Künstler\*innen möglich, im Sinn der „École de Paris“ zu arbeiten, auch wenn sie nie oder kaum in Paris gewesen seien. Neben den Künstlern Kars, Šíma und Kupka, die in Paris aktiv waren, erkennt er eine junge Generation an tschechischen Künstler\*innen, die die Prinzipien der „École de Paris“ auf eine national eigene Art umsetzten, jedoch auf Paris als anfänglicher Impulsgeberin verwiesen blieben. Hierzu rechnet Salmon unter anderem Čapek und stellt dessen Beziehungen zur Pariser Kunstszene nicht als einen reziproken Austausch, sondern als eine einseitige Beeinflussung dar. Als Teil der „École de Paris“ zu produzieren bedeutet deshalb für Salmon, eine bestimmte Haltung an den Tag zu legen und die Fähigkeit, moderne, vor allem lebendige Kunst zu produzieren, die zwangsläufig auf Paris als Sitz der freien Kunst verwiesen bleiben muss.

Die Rolle von Paris als Ausgangspunkt der modernen, lebendigen Kunst wurde auch vonseiten des tschechischen Botschafters in Paris, Štefan Osuský, unterstrichen. Er legte diese Sicht sowohl in einem Vorwort zum Prager Ausstellungskatalog dar als auch in einer französischen Übersetzung dieses Texts, die in der Zeitschrift *L'Art vivant* publiziert wurde.<sup>256</sup> Auch in Paris wurde die Prager Ausstellung deshalb ungebrochen als eine Demonstration der Errungenschaften der Pariser Kunst gelesen. Die Journalistin und Mitarbeiterin der französischsprachigen Zeitschrift *L'Europe centrale*, Junia Letty (1893–1941), sah durch die Ausstellung den Einfluss französischer moderner Kunst bestätigt. In *Comœdia* schrieb sie, dass die

254 o. A., Ce que M. André Salmon a dit à Prague sur l'École de Paris, in: *Comœdia*, 28.06.1931.

255 Salmon 1930–1931, S. 114.

256 Osuský geht davon aus, dass die Fähigkeiten zur „analyse“ und der „force de personnalité“ Voraussetzungen moderner Kunst seien. Beides sieht er besonders für die französische Kunst gegeben: „La peinture française moderne a le mérite, non seulement d'avoir été à l'avant-garde dans cette recherche des éléments de l'expression d'art, mais de posséder assez de force pour avoir, grâce à la connaissance de ces éléments et à l'emploi de moyens modernes, créé une synthèse nouvelle.“ Osuský 1931.

Ausstellung vielen Kritiker\*innen nun die Möglichkeit gebe „de signaler tout ce que l'art tchèque doit à l'incitation, à l'exemple français.“<sup>257</sup>

Trotz Salmons Interpretation von Paris als Ausgangspunkt der modernen Kunst bietet die *art vivant* eine Gegenposition zum französischen Nationalismus und zu einem Denken, das die Vormachtstellung von Paris als unumstößliche Tatsache begreift. Salmon stellte sich gegen die erbittert nationalistischen und xenophoben Angriffe Maclaurs auf nicht-französische Künstler\*innen in Montparnasse, auf die bereits im Rahmen dieses Buchs eingegangen wurde.<sup>258</sup> Wie schon zuvor im Kontext der „École de Paris“ in Brasilien geschehen, nutzte Salmon seinen Vortrag in Prag, um Maclair anzugreifen, dessen exklusives Verständnis von französischer Kunst er ablehnte.<sup>259</sup> Zudem barg Salmons Vorstellung einer *art vivant* und der „École de Paris“ eine Möglichkeit, nicht-französische Künstler\*innen in und außerhalb von Paris in eine kunsthistorische Erzählung zu integrieren. Während Warnods Idee der „École de Paris“ vollkommen auf Paris als Wirkungsort beschränkt ist, bildet bei Salmon die Freiheit des Pariser Kunstschaffens die Basis für einen egalitären Austausch nicht-akademischer Künstler\*innen aller Länder. Die in Paris erlangte Einheit zwischen Kunst und Leben schafft – trotz bestehender Unterschiede – eine Gemeinsamkeit zwischen Künstler\*innen verschiedener Nationalitäten. So ist die *art vivant* zwar ein Konzept, das historisch in Paris verankert ist, aber über die Stadt hinausweist und andere Wirkungsstätten als gleichwertig anerkennt.

Dies verdeutlicht sich weiter an Salmons einleitendem Text zum Ausstellungskatalog. Am Beispiel Kars legt er dar, inwiefern Paris es Künstler\*innen ermögli- che, ihre Individualität zu entdecken, die einerseits ein Beitrag zur Entwicklung einer gemeinsamen *art vivant* sei, jedoch auch individuelle Züge hervorkehre, die andernorts zur Geltung gebracht werden könnten. Die unabhängige Kunst habe insbesondere nach der Frühzeit des Kubismus zu sich gefunden. Kars übernehme eine Vorreiterrolle für die Übertragung dieses individualistischen Grundzugs der „École de Paris“ von Paris nach Prag:

„Wir können sagen, dass die junge französische Malerei seitdem, also etwa ab dem Jahr 1912, wieder zu ihren normalen Bahnen zurückgekehrt ist. Die Zeit der engen Schul- oder Dogmatikmalerei war vorbei. Es gab wieder Individualitäten, die von vielen großen Bewegungen profitiert haben. Schauen wir uns genauer an, was diese Individualitäten gefördert hat. Paris hat die Menschen nicht in eine Art Kosmopolitismus zusammengemischt. Manchmal ist es schwierig, die ausländischen Vertreter der Pariser Schule von den heimischen Vertretern der Pariser Schule zu unterscheiden. Aber sie brachten etwas nach Paris, das nicht da war, und warfen es in den gemeinsamen Schmelztiegel. Allem voran Jiří Kars, der seine Eigenart aus Montmartre und Montparnasse nach Prag brachte.“<sup>260</sup>

257 Letty 17. 07. 1931

258 Vgl. S. 191.

259 Die Tageszeitung *Comœdia* berichtet über den Vortrag Salmons in Prag: „[...] et la note de polémique retentit également lorsque, au début d'une conférence sur l'École de Paris le visiteur évoqua l'irascible Camille Maclair.“ Letty 17. 07. 1931.

260 „Možno říci, že od té doby, asi kolem roku 1912, je mladé francouzské malířství zase uvedeno do svých normálních hranic. Perioda úzce školská nebo dogmatická jest uzavřena. Projeví se individuality, na něž blahodárně působilo tolik velikých hnutí. Všimněme si blíže, co bylo v našich pokusech příznivého rozvoji individualit. Paříž neslila temperamenty v jakýsi malířský kosmopolitismus. Někdy je nesnadno rozeznati cizince z Pařížské školy od domácích. Ale přinesli do Paříže něco, čeho tam nebylo, a vrhli do společného tyglíku. Tak v první řadě Jiří Kars, který jaksí uvádí do Prahy své druhy z Montmartru a z Montparnassu.“

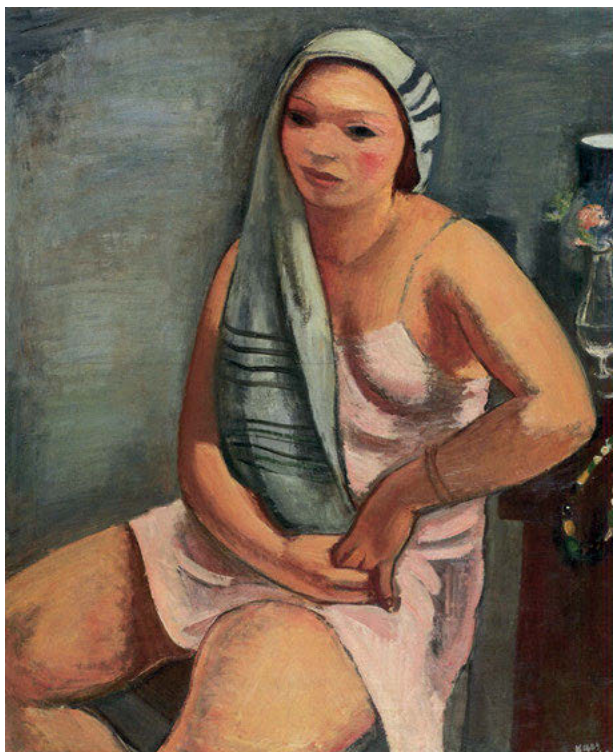


Abb. 106 | Georges Kars, *Femme au châle gris*, 1930, Öl auf Lwd., 100 × 81 cm, Musée national d'art modern, Centre Georges Pompidou, Paris, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in Prag, 1931

Salmon grenzt hier die „École de Paris“ vom Konzept des Kosmopolitismus ab, der für ihn undifferenzierte Durchmischung bedeutet. Stattdessen seien in der „École de Paris“ zunächst die Gemeinsamkeiten augenfällig, die jedoch auf einer tieferliegenden Ebene die Individualität anderer unangetastet ließen. Für Salmon bedeutet Kars' freies Kunstschaffen in Paris daher gleichzeitig ein kollektives Projekt, aber auch die Schaffung von Differenz, die auch eine nationale Differenz sei. Diese Differenz diene Kars auch für die (Weiter-)Entwicklung nicht-akademischer Kunst in Prag.

Der Maler Kars konnte im Umfeld der Ausstellung in Prag diese Offenheit, die eine so verstandene „École de Paris“ oder *art vivant* bedeutete, für sich nutzen und wurde sowohl von Salmon als auch von anderen Akteuren der Zeitschrift *L'Art vivant* in Paris und Prag unterstützt.

### **Der Künstler Georges Kars in den Netzwerken der Kunstzeitschrift *L'Art vivant* zwischen Prag und Paris**

Der Fall des Malers Georges Kars verdeutlicht, inwiefern das Netzwerk um die Zeitschrift *L'Art vivant* helfen konnte, sich in Paris und Prag als Künstler der „École de Paris“ zu präsentieren.

Salmon, André, [Vorwort], in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris: francouszké moderní umění*, 1931, S. 13–19, S. 17. Ich danke Jan Surman für die Übersetzung.

Dabei spielten einerseits die Kunstkritiken in *L'Art vivant* eine Rolle, aber auch die Ausstellung „Exposition de l'art vivant“, welche die Zeitschrift im Jahr 1930 in Paris veranstaltete und die die spätere „École de Paris“-Ausstellung in Prag inspirierte, wo Kars seine Werke *Nu* und *Femme au châle gris* (Abb. 106) zeigte.<sup>261</sup>

Der Maler kam 1882 im tschechischen Kralupy zur Welt. Nach seinem Studium an der *Akademie der Bildenden Künste* in München ließ er sich im Jahr 1908 in Paris nieder, wo er keiner künstlerischen Gruppierung angehörte und sich vor dem Ersten Weltkrieg in die Kunstszene in Montmartre integrierte. Die Jahre des Ersten Weltkriegs verbrachte er in Belgien und Prag, kehrte aber mit Kriegsende nach Paris zurück, wo er 1923 Mitglied des *Salon des Tuileries* wurde.<sup>262</sup> Er lebte auch nach dem Ersten Weltkrieg in Montmartre, unterhielt aber enge Kontakte zu den Kritiker\*innen und Galerist\*innen der Kunstszene in Montparnasse. Kars sah sich selbst stärker dem Pariser Kunstgeschehen verpflichtet als demjenigen in Prag, zu dem er aber beständig Kontakt hielt. Der Kunsthistoriker Otto Schneid (1900–1974) gibt eine Äußerung von Kars während eines Treffens im Jahr 1931 wieder: „Also in the spirit of some young artists of Prague a revolution broke out. However, I was stronger impressed by it in Paris where Matisse and Picasso worked.“<sup>263</sup> Wie im Fall mehrerer jüdischer Künstler\*innen, die zur „École de Paris“ gerechnet wurden, nahmen Kars' Karriere und sein Aufenthalt in Paris durch die Judenverfolgung der Nationalsozialisten ein jähes Ende.<sup>264</sup> Kars hatte in den 1920er-Jahren internationale Erfolge erlebt und seine Werke waren unter anderem durch die Pariser *Galerie Berthe Weill*, den amerikanischen Sammler Albert C. Barnes und das *Los Angeles Museum* angekauft worden.<sup>265</sup> Auch sein Gemälde *Frau mit Papagei* (1926) war im Jahr 1928 von der *Národní galerie* in Prag erworben worden, weshalb sich der Maler einen ähnlichen Erfolg durch die „École de Paris“-Ausstellung erhofft haben dürfte.

Kars wurde in Paris zunächst nicht als Teil der „École de Paris“ gesehen, jedoch als Pariser Künstler wahrgenommen, der in einem internationalen Milieu verkehrte. Warnod erwähnt ihn in *Les berceaux de la jeune peinture* nicht. Durch mehrere Ausstellungen konnte der Künstler jedoch die Aufmerksamkeit bedeutender Kritiker\*innen und Galerist\*innen auf sich ziehen, die ihn in den folgenden Jahren der „École de Paris“ zurechnen sollten. Im Jahr 1926 gehörte er zu jenen ausländischen und in Paris lebenden Künstler\*innen, die im „Salon du Franc“ ihre Werke verkauften. Diese Verkaufsausstellung war als Unterstützung des instabilen

261 Georges Kars, *Nu*, 1927, Öl auf Lwd., 61 × 54 cm, Standort unbekannt, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in Prag, 1931, Reproduktion in *L'Art vivant*, Nr. 150 (1931).

262 Vgl. Nieszawer 2014, S. 171–172.

263 Text über Kars im University of Toronto Archive, MS COLL 00350, Otto Schneid Papers, Korrespondenz vor 1939, Kars, Georges 3. 7. Otto Schneid war ein Kunsthistoriker und Künstler. In den 1930er-Jahren forschte er vor allem über jüdische Künstler\*innen. 1939 floh er vor den Nationalsozialisten nach Palästina.

264 Kars wurde als Jude Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung, floh über Lyon in die Schweiz, wo er sich im Februar 1945, kurz vor seiner geplanten Rückkehr nach Paris, das Leben nahm. Vgl. Ausst.-Kat. Ausst.-Kat. *Montparnasse déporté*, 2005, S. 178–181.

265 Kars stellte u. a. im Jahr 1923 an der *Pennsylvania Academy* aus, wo Barnes unter dem Titel „Contemporary European Painting“ Werke seiner Sammlung zeigte. Vgl. Braddock, Jeremy, *Collecting as Modernist Practice*, Baltimore 2012, S. 132.; o. A., Who's Who Abroad. Georges Kars, in: *The Chicago Tribune and the Daily News*, 01. 08. 1929.

Francs gedacht. Die Künstler\*innen spendeten ihren Erlös an den französischen Staat, was ihnen die Unterstützung vieler Kunstkritiker\*innen, aber auch von Diplomaten sicherte.<sup>266</sup> Kars zog die Aufmerksamkeit Warnods erstmals anlässlich des „Salon du Franc“ und später im Zuge seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie von Berthe Weill im Jahr 1928 auf sich, die der Kritiker ausführlich rezensierte.<sup>267</sup> Auch der Chefredakteur der Zeitschrift *L'Art vivant* wurde auf Kars aufmerksam und publizierte im Jahr 1928 die erste Monografie über den Künstler, in der er zwischen drei Schaffensphasen unterschied und damit ein Muster für eine potenzielle Historisierung schuf.<sup>268</sup> Bernier wurde im selben Jahr Kars' Galerist und sollte im Jahr 1931 zusammen mit Kars die „École de Paris“-Ausstellung in Prag organisieren. Im Jahr 1929 zeigte die „École de Paris“-Ausstellung in der *Galerie La Renaissance* (Kat.-Nr. 51), die von Salmon unterstützt wurde, den Künstler erstmals als Teil der so genannten Schule.<sup>269</sup>

Die Zeitschrift *L'Art vivant* half Kars dabei, sich weiter als Künstler der „École de Paris“ zu präsentieren, wobei sie seine doppelte Verankerung in Paris und Prag hervorhob. Die Pariser Kunstzeitschrift, die 1925 durch Jacques Guenne (1896–1945) und Maurice Martin du Gard (1896–1970) gegründet wurde, bezog sich grundlegend auf Salmons Konzept der *art vivant*.<sup>270</sup> Die Zeitschrift erschien in Paris, richtete sich an eine breite Leser\*innenschaft und unterstützte vor allem durch ihren Chefredakteur Florent Fels viele Künstler\*innen aus Montparnasse.<sup>271</sup> Salmon war zwischen 1925 und 1927 einer ihrer Autor\*innen.

266 Der „Salon du Franc“ wurde vom 22. bis 31. Oktober in den Räumlichkeiten des *Musée Galliera* veranstaltet und von der Pariser Tageszeitung *Paris-Midi* organisiert. Bei der Eröffnung war auch der tschechoslowakische Botschafter Štefan Osuský anwesend. Warnod begrüßte die Veranstaltung in *Comœdia*. Der *Directeur général des beaux-arts*, Paul-Léon, unterstrich bei der Eröffnung die geistige Nähe der ausstellenden Künstler\*innen zur französischen Kultur: „Ces artistes, dit-il, se sont groupés pour offrir à la France l'expression de leur génie, c'est-à-dire de leur cœur. S'ils sont étrangers par leur naissance, ils nous ont prouvé, par leur vocation, qu'ils étaient Français.“ Coulaud, Marcel, Le Salon du Franc a été inauguré hier, in: *Paris-Midi*, 23. 10. 1926. Vgl. Andral u. a. 2000, S. 396; Ausst.-Kat. *Salon du Franc* (Musée Galliera, Paris, 22. 10.–31. 10. 1926), Fontenay-aux-Roses 1926.

267 Warnod, André, L'exposition Georges Kars, in: *Comœdia*, 09. 02. 1928; Ders., Les expositions, in: *Comœdia*, 08. 02. 1928. Die Ausstellung wurde zudem von namhafter Seite durch ein Vorwort des Kunstkritikers Maurice Raynal unterstützt.

268 Fels, Florent, *Georges Kars*, Paris 1928. Fels unterteilt Kars' Arbeiten in eine impressionistische Phase (bis 1908), eine analytisch-expressive (bis 1914) und eine daran anschließende Phase der Suche nach objektiven Formen, die stärker naturalistisch orientiert seien.

269 Die Ausstellung fungierte als Vorbereitung für die Schau in New York, bei der ihr Organisator Édouard Ramond Gelder der *Musées nationaux* veruntreute (Kat.-Nr. 52). Salmon trat als Zeuge beim anschließenden Gerichtsprozess auf und verteidigte Ramond. Vgl. S. 216.

270 In der ersten Ausgabe machten die Herausgeber diesen Zusammenhang explizit: „Par L'ART VIVANT, l'art va vraiment se confondre avec la vie pour la revanche de ce siècle ensanglanté.“ Cette phrase est tirée de la préface que M. André Salmon a mise à un ouvrage qui marie au lyrisme du poète le minutieux souci d'un historien de l'art contemporain. Et ce livre a pour titre *L'Art Vivant*. Proposons-nous le programme et l'activité d'une épigraphe aussi riche de significations profondes, et remercions son auteur d'avoir permis à notre revue de se présenter sous ses auspices. Ainsi, nous ne négligerons aucun des aspects de l'art véritablement vivant;“ o. A., A nos lecteurs, in: *L'Art vivant*, 1, 1925, S. 3.

271 *L'Art vivant* ging im Jahr 1925 aus den *Nouvelles littéraires et scientifiques* hervor, wurde von der *Librairie Larousse* verlegt und erschien alle zwei Wochen (ab 1935 monatlich). Sie wurde von Jacques Guenne herausgegeben. *L'Art vivant* war eine Publikation zwischen den Formaten „revue“, einer wissenschaftlichen

Als erster widmete der Kritiker Nino Frank (1904–1988) Kars im Jahr 1929 einen eigenständigen Artikel in *L'Art vivant*, der auf einem Gespräch mit dem Künstler basierte. Er beschreibt die doppelte Verankerung des Künstlers in Prag und Paris:

„Fidèle à la leçon des artistes de son pays, Kars retrouve chez Memling et Cranach cette simplicité qu'il a toujours recherchée et qu'il a en lui. Vivant à Paris au milieu de peintres de toutes les races et de tous les genres, il a la sagesse de les aimer tous et d'admirer leur vivacité, leur esprit d'initiative. *J'ai eu le bonheur de rencontrer Suzanne Valadon, Utrillo et Utter, raconte-t-il aussi [...]. Et cette admiration amicale en dit très long sur l'intelligence et le goût de Georges Kars, artistes praguais [sic] et français.*“<sup>272</sup>

Frank macht mehrere Einflüsse innerhalb eines geografischen Raums zwischen Prag und Frankreich für Kars aus und nennt auch Künstler der altniederländischen Malerei und der Renaissance im heutigen Deutschland als Inspirationsquellen. Jedoch betont er auch Kars' Zugehörigkeit zur Pariser Kunst. Diese Wahrnehmung konnte der Maler durch seinen Kontakt mit der Zeitschrift *L'Art vivant* in einem größeren Kontext intensivieren.

Im Mai 1930 veranstaltete *L'Art vivant* die „Exposition de l'art vivant“ im Pariser *Théâtre Pigalle*. Sie verwendete den Begriff „École de Paris“ nicht für eine klar definierte Gruppe von Künstler\*innen, jedoch nahm der Katalog mehrfach Bezug auf das Konzept. Die Ausstellung hatte das Ziel „de montrer une sélection de la peinture française et de celle de l'École de Paris.“<sup>273</sup> Kars war hier mit zwei Gemälden vertreten. Neben Kars' Galeristen, Bernier, war auch der tschechoslowakische Botschafter in Paris, Osuský, als Leihgeber in diese Ausstellung involviert. Es ist wahrscheinlich, dass die Idee zur Prager „École de Paris“-Ausstellung aus dieser Initiative entsprang. Dafür spricht, dass mehrere Exponate nachweislich in beiden Ausstellungen gezeigt wurden.<sup>274</sup> Osuský übernahm zudem die Schirmherrschaft für beide Ausstellungen und berichtete über die Prager Schau in der Zeitschrift *L'Art vivant*.<sup>275</sup>

Zeitschrift mit enzyklopädischem Anspruch, und „magazine“, das auf eine breite Nachfrage bei der Leser\*innenschaft abzielte. Die Zeitschrift zeichnete sich durch einen persönlichen Stil und kurze Artikel aus. Fels unterstützte unter anderem Chagall, Modigliani, Pablo Gargallo, Kisling, Soutine, Konstantin Tereschkowsch und Zadkine, was auch auf Missgunst des Verlagshauses stieß. Die Zeitschrift verfolgte einen Kurs gegen die akademische Kunst, wandte sich aber auch gegen die angeblichen Exzesse des Modernismus, was sie in einer ablehnenden Haltung gegenüber Le Corbusier zum Ausdruck brachte. Ab 1936 übernahmen Jacques Kim und Simone Kapfer die Chefredaktion. *L'Art vivant* setzte sich von da an verstärkt für den Erhalt des „patrimoine de l'Humanité“ in Frankreich ein. Vgl. Chevretil Desbiolles 2014, S. 240–247.

272 Frank, Nino, Artistes d'aujourd'hui. Georges Kars, in: *L'Art vivant*, 111, 1929, S. 614.

273 Guenne, Jacques, L'Exposition de l'Art vivant au Théâtre Pigalle, in: *L'Art vivant*, 130, 1930, S. 385–391, S. 385. Die Ausstellung ist nicht im Katalogteil der vorliegenden Arbeit geführt, da es sich nicht um eine Ausstellung handelt, die eindeutige Zuschreibungen von Künstler\*innen an die „École de Paris“ vornimmt, sondern in diesem Punkt im Vagen bleibt.

274 Anhand des Bildmaterials in beiden Katalogen lässt sich sicher sagen, dass folgende Gemälde in beiden Ausstellungen präsentiert wurden: Charles Dufresnes, „Le Christ aux outrages“, Derains, „Portrait de Madame Osuský“ (1929) – hierbei handelte es sich um die Ehefrau des tschechoslowakischen Botschafters Osuský –, Rouaults, „Nu assis“ (1906), Valadons, „Paysage de St. Bernard“ (1929) – im Katalog der „Exposition de l'Art vivant“ ist dieses Werk Valadons Sohn Utrillo zugeschrieben – und Utrillos „La rue Norvins“ (1914). Osuský entlieh mehrere Werke an beide Ausstellungen.

275 Osuský 1931.

Die „Exposition de l'art vivant“ verstand sich als Überblick über die aktuelle Entwicklung der unabhängigen Kunst in Frankreich, die in den Augen des Herausgebers der Zeitschrift von offizieller Seite missachtet werde.<sup>276</sup> Er expliziert sein Verständnis der „École de Paris“ nicht weiter und merkt lediglich an, dass ihre Künstler\*innen „souvent influencés par l'esprit français“<sup>277</sup> seien, was verdeutlicht, dass er der „École de Paris“ vor allem ausländische Künstler\*innen zurechnet. Letztere bedeuten für ihn, in einem begrenzten Rahmen, eine Bereicherung der französischen Kunst:

„Si nous reconnaissons l'enrichissement qu'apportait à notre art l'École de Paris, nous nous élevons contre l'envahissement des étrangers et contre l'enthousiasme hâtif que provoquaient chez certains des dons souvent superficiels. Nous n'avons cessé de plaider en faveur du retour au sujet. Nous avons, avant tout autre, protesté contre le déplorable penchant qui incitait trop de peintres à se contenter d'un paroxysme facile, par l'expression de la laideur.“<sup>278</sup>

Guenne erkennt die Impulse der „École de Paris“ an, die für ihn eine Rückkehr zur gegenständlichen Malerei bedeuten und nicht vorschnell Oberflächlichkeiten folgen. Die „Exposition de l'art vivant“ zeigte folglich gegenständliche Malerei der unabhängigen Kunst.<sup>279</sup> Über Kars schreibt er, dass dieser „une de ses œuvres les plus accomplies“<sup>280</sup> präsentiere. Für den Herausgeber von *L'Art vivant* liegt der Beweis für die Qualität der Pariser Kunst in ihrer weltweiten Bewunderung. Paris vergleicht er so mit vormaligen europäischen Zentren der Malerei:

„Nous ne pouvions douter que la peinture actuelle fût à la mesure des plus grandes époques de notre histoire picturale, digne de l'admiration de l'univers entier qui donne aujourd'hui à Paris l'importance qu'eurent autrefois Rome ou Venise.“<sup>281</sup>

Auch wenn *L'Art vivant* sich in der „Exposition de l'art vivant“ vor allem auf Paris beschränkt und die Rolle der Stadt glorifiziert, ist die Zeitschrift stark an Entwicklungen im Ausland interessiert. Paris gilt dabei als Ausgangspunkt einer „renaissance artistique de la France“<sup>282</sup>, die sich jedoch auch in ganz Europa finden lasse. Die Zeitschrift legt darüber hinaus wie Salmon ein globales Verständnis der *art vivant* an den Tag. Sie studiert eine lebendige Kunst in ihren pluralen Äußerungsformen auch in anderen Epochen und an anderen Orten, gibt aber den Schwerpunkt auf moderne Kunst aus Paris nie auf. In diesem Sinn widmet sich *L'Art vivant* in jeder Ausgabe der Kunst anderer Epochen, Länder und Kontinente und wendet

276 Ebenso wie Géo-Charles im Fall der „École de Paris“-Ausstellung in Brasilien monierte Guenne, dass Paris die einzige bedeutende Stadt sei, die über kein Museum für moderne Kunst verfüge und wollte dem Publikum ein Gegenangebot zu den offiziellen Salons, dem *Salon des artistes français* und dem *Salon de la nationale*, unterbreiten.

277 Guenne 1930, S. 391.

278 Ebd., S. 386.

279 Insgesamt stellten hier aus: Camille Bombois, Bonnard, Rodolphe Théophile Bosshard, Boussignault, Braque, Chagall, Denis, Derain, Dufresne, Dufy, Favory, La Fresnaye, Friesz, Odette des Garets, Gromaire, Guérin, Kars, Kisling, Laprade, Laurencin, Léopold Lévy, Lhote, Marquet, Matisse, Modigliani, Luc-Albert Moreau, Pascin, Per Krohg, Picasso, Rouault, Simon Lévy, Soutine, Terechkovitch, Utrillo, Valadon, Van Dongen, Vlaminck, Vuillard.

280 Guenne 1930, S. 391.

281 Ebd., S. 386.

282 o. A. 1925.

beispielsweise in speziellen Themenheften den Blick nach Mexiko und China.<sup>283</sup> Die Ausgabe Nr. 78 legt einen Schwerpunkt auf die Kunst der Tschechoslowakei und liefert einen Überblick über die dortige Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Karel Čapek, der Bruder Josef Čapeks und damit eine Person aus dem beschriebenen Netzwerk zwischen Prag und Paris, erhielt in einem einleitenden Text die Möglichkeit, die Tschechoslowakei als ein europäisches Zentrum zu beschreiben:

„La Grande Guerre n’a pas seulement eu pour effet de changer nos frontières, elle a aussi transformé nos habitudes. Les nations ont commencé de s’intéresser bien plus vivement qu’auparavant les unes aux autres. La solidarité internationale cesse d’être un pur idéal, et lentement – trop lentement peut-être – elle prend corps et s’organise. Regardez la carte de l’Europe. Si vous réunissez par un trait le Nord et le Sud, l’Est et l’Ouest, si vous cherchez le centre autour duquel gravitent les mouvements des grandes races européennes, vous trouverez que l’endroit approximatif où se coupent ces lignes est la tache de couleur de forme allongée qui marque maintenant l’emplacement de la Tchécoslovaquie. [...] A travers l’Histoire, ce pays apparaît donc toujours comme une espèce d’îlot sur lequel se croisent et parfois se heurtent tous les grands courants de l’évolution européenne.“<sup>284</sup>

Ein kurzer Exkurs über die „géographie culturelle“<sup>285</sup> des Landes dient Karel Čapek als Erklärung für den generell hybriden Charakter der Kunst in der Tschechoslowakei. Hierbei handle es sich um eine selbstbewusste Vorstellung einer jungen Republik, deren Nationalkunst nicht älter als hundert Jahre sei, aber durch ihre zentrale Stellung in Europa profitiere. Frankreich erscheint hier nur als ein Bezugspunkt unter mehreren. *L’Art vivant* bringt damit ein französisches Interesse an anderen Nationen zum Ausdruck und ist für andere Stimmen offen. Trotz der zentralen Rolle, die Paris für die Zeitschrift einnahm, war ihre Sichtweise auf Kunst, ebenso wie Salmons Konzept der *art vivant*, nicht exkludierend. Für ausländische Künstler\*innen, die sich in Paris bekannt machen wollten, bot *L’Art vivant* eine Plattform und ermöglichte es, Brücken zu den Kunstszene anderer Länder und Metropolen zu schlagen.

In diesem Sinn konnte Kars durch seine Teilnahme an der „Exposition de l’art vivant“ und ihrem partiellen Transfer nach Prag seinen Platz in der „École de Paris“ verfestigen und einen weiteren Verkaufserfolg erzielen. Durch die Ausstellung in Prag wurden seine dort gezeigten Werke in Paris bekannter: Der Beitrag Osuskýs in *L’Art vivant* über die Prager Ausstellung erwähnt Kars als Organisator und druckte eine Reproduktion seines Gemäldes *Nu* ab, das Teil der „École de Paris“-Ausstellung war.<sup>286</sup> Kars’ *Femme au châle gris* (Abb. 106) hatte bereits im *Salon des Tuileries* 1930 Aufmerksamkeit auf sich gezogen.<sup>287</sup> Der Kontakt zum Kunstkritiker Salmon, den Kars durch die „École de Paris“-Ausstellung intensivieren konnte, nutzte ihm in der Folgezeit. Salmon schlug Kars 1932 für den *Grand prix de la peinture* in Paris vor.<sup>288</sup> Im Jahr

283 So zum Beispiel die Themenhefte Nr. 122 über Mexiko und Nr. 152 über China.

284 Čapek, Karel, *L’Art tchécoslovaque*, in: *L’Art vivant*, 78, 1928, S. 201.

285 Ebd.

286 Osuský 1931.

287 Vgl. Le Baron, Roger, *Les Arts. Le Salon des Tuileries*, in: *Le Radical*, 20. 07. 1930.

288 Dieser Preis wurde von Jacques Darnetal ins Leben gerufen. Eine erste Jury bestand aus 26 Kritiker\*innen, die 65 Künstler\*innen für den Preis nominierten. Eine zweite Jury, bestehend aus Museumsangestellten, Sammler\*innen und Personen des öffentlichen Lebens, wählten die Preisträger\*innen. Vgl. o. A., *Les critiques d’art ont présenté leurs candidats au Grand prix de la peinture*, in: *Comœdia*, 07. 02. 1932.

1933 schließlich wurde „Femme au châle gris“ vom französischen Staat für das *Musée du Jeu de Paume* angekauft.<sup>289</sup> Der Herausgeber von *L'Art vivant* sammelte selbst Werke des Künstlers und widmete ihm in der Folgezeit weitere Artikel.<sup>290</sup> Kars Zusammenarbeit mit Kunstkritiker\*innen und Galerist\*innen zeigt damit, wie hilfreich der Kontakt zur Zeitschrift *L'Art vivant* sein konnte, um sich als Maler der „École de Paris“ zu etablieren.

An dem Engagement von Kars, Čapek, Šíma und Salmon zeigt sich in einer gemeinsamen Perspektive, dass das Konzept der *art vivant*, das um 1930 mit der „École de Paris“ eingeführt wurde, Paris eine zentrale Stellung in der Entwicklung des weltweiten Kunstgeschehens einräumte. Trotz der starken Universalisierung der Pariser Perspektive, die in der *art vivant* enthalten war, war das Konzept dennoch für diskrepante Positionen offen und ermöglichte es, Abweichungen von der etablierten französischen und Pariser Kunst positiv zu werten. Diese Abweichungen galten sogar als notwendige und gleichrangige Impulse für die Pariser Kunstentwicklung. Die Prager Abhängigkeit von Paris wurde zwar als historische Tatsache anerkannt, galt aber nicht als unüberwindbar. Auch die Weiterentwicklung von Paris war in umgekehrter Weise auf externe Anregungen angewiesen und an die Entwicklungen der Kunstszene in anderen Ländern gekoppelt. In dieser Weise nutzte die *art vivant* einer Prager Künstler\*innenvereinigung wie *Umělecká beseda*, die die nationale Eigenständigkeit ihrer modernen Kunst unterstreichen wollte. Andererseits konnten sich im Rahmen der *art vivant* tschechoslowakische Künstler\*innen wie Kars erfolgreich als Mitglied der „École de Paris“ inszenieren.

289 Die Umstände des Ankaufs sind nicht dokumentiert. Das Werk ging im Jahr 1933 mit der Inventarnr. JP 670 P in die Sammlung ein.

290 Guenne, Jacques, *Artistes d'aujourd'hui*. Georges Braque et Georges Kars, in: *L'Art vivant*, 200, 1936, S. 35; Ders., Georges Kars, in: *L'Art vivant*, 189, 1934, S. 401.

# Die „École de Paris“ im Zeichen kultureller Dominanz

Parallel zu den Ausstellungen, die Montparnasse als Ort darstellten, an dem künstlerischer Austausch auf Augenhöhe ermöglicht werde, nutzten andere Ausstellungen die „École de Paris“, um die Überlegenheit der Kunst ihrer Nation zu demonstrieren. Die Konturierung und Profilierung nationaler Kunst vor dem Hintergrund einer multi-nationalen Künstler\*innengemeinschaft in Montparnasse findet sich in vielen „École de Paris“-Ausstellungen – auch im vorausgegangenen Kapitel. Nicht alle hoben jedoch darauf ab, eine nationale Vormachtstellung zu beweisen. Dieses Ziel verfolgten „École de Paris“-Ausstellungen in Venedig und Paris sowie in Moskau. Sie hoben den Beitrag italienischer respektive russischer Kunst hervor und wollten die Überlegenheit dieser nationalen Gruppen innerhalb der „École de Paris“ betonen. Für den italienischen Kontext wird somit ein Konkurrenzverhältnis zu Frankreich sichtbar. Die Ausstellung in der Sowjetunion akzeptierte hingegen die Überlegenheit französischer Kunst, hob jedoch den russischen Beitrag zur modernen Kunst auf den zweiten Platz weit vor der Kunst anderer Nationen. Erst spät wurde die „École de Paris“ in die offizielle Ausstellungspolitik Frankreichs im In- und Ausland integriert, in größerem Format erst im Jahr 1946 in Bern. Diese Ausstellung verfolgte das Ziel, die zentrale Stellung und internationale Strahlkraft von Paris in der Nachkriegszeit zu bewahren. Paris war in diesen Ausstellungen in Venedig, Moskau, Bern und Paris ein multi-nationaler Ort, der auf symbolischer Ebene umgewertet wurde, um kulturelle Dominanz zu demonstrieren. Die Bezugnahme auf Montparnasse und die positive Wertung von Kosmopolitismus waren hier seltener, ebenso wie die Einbindung der Akteur\*innen in die Cafészene. Jedoch zeigten die Ausstellungen vor allem Werke aus Montparnasse.

Diese Ausstellungen stehen im größeren kulturdiplomatischen Kontext von internationalen Schauen der Zwischenkriegszeit und darüber hinaus. Sie waren eng mit der Entwicklung von nationalen Ausstellungsinstitutionen und der Repräsentation internationaler Beziehungen verknüpft. Die Kunsthistorikerin Michela Passini beschreibt solche Ausstellungen als eine „trans-national construction of a historical narrative“.<sup>1</sup> Auch die Erzählung der „École de Paris“ wurde im Untersuchungszeitraum von verschiedenen nationalen Institutionen in transnatio-

1 Passini, Michela, Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums. Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum Between the Wars, in: Dominique Poulot, Felicity Bodenstein u. José María Lanzarote Guiral (Hrsg.), *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums*, Linköping 2012a, S. 357–366. Für die Einbettung von Ausstellungen „Alter Meister“ in solche kulturdiplomatischen Beziehungen vgl. Cladders, Lukas, *Alte Meister – neue Ordnung. Kunsthistorische Museen in Berlin, Brüssel, Paris und Wien und die Gründung des Office International des Musées (1918–1930)*, Köln/Weimar/Wien 2018, S. 165–189.

nenalen Dynamiken geprägt. In den untersuchten Ausstellungen überkreuzten sich internationale und nationale Kulturpolitik sowie die Initiativen von Museumsmitarbeiter\*innen und Privatpersonen. Im Fall der venezianischen Ausstellung bildeten kulturdiplomatische Ausstellungen zwischen Frankreich und Italien den Hintergrund für das Zustandekommen der Musealisierung italienischer Kunst als „École de Paris“ in Paris. Im Fall der Moskauer Ausstellung war seitens der sowjetischen Funktionäre eine kulturdiplomatische Einbettung angestrebt, mit der die Beziehungen zwischen Frankreich und Russland hervorgehoben werden sollten; dies scheiterte aber. In Bern richtete die *Association française d'action artistique* die Ausstellung aus, die generell die offiziellen Ausstellungen französischer Kunst im Ausland zu verantworten hatte.

## Die „École de Paris“ in Venedig (1928) und der Einfluss der *Italiens de Paris* in Paris

Moderne Kunst und ihre Ausstellungen unterlagen in der Zwischenkriegszeit einem sich häufig ändernden Spannungsverhältnis zwischen Italien und Frankreich. Die italienischen Künstler Tozzi und Paresce, die dieses Kapitel unter anderem thematisiert, lebten in Paris und richteten ihre Karrieren an Frankreich und Italien aus. Sie passten sich flexibel an die sich wandelnde politische Situation im faschistischen Regime und in den italienisch-französischen Beziehungen an. Es ergab sich so für die „École de Paris“ eine Doppelstrategie aus Abgrenzung und Integration italienischer Künstler. Auf internationaler Ebene und in Frankreich integrierten sie sich gleichzeitig in die „École de Paris“ und grenzten sich als eigenständige nationale Gruppe, die *Italiens de Paris*, ab. Da der Pariser Kosmopolitismus im faschistischen Italien Anfang der 1930er-Jahre zunehmend auf Ablehnung stieß, distanzieren sich diese Künstler\*innen dort von der „École de Paris“ zunehmend.

Die Netzwerke italienischer Künstler, Sammler und Kunstkritiker\*innen zwischen Paris, Rom, Mailand, Venedig, aber auch anderen europäischen Städten waren letztlich erfolgreich und prägten die Musealisierung der „École de Paris“ in Paris entscheidend. Wie der Kunsthistoriker Fabio Benzi hervorhebt, zeigen die kulturellen Beziehungen zwischen Italien und Frankreich der Zwischenkriegszeit, dass es zu dieser Zeit keinen „exklusive[n] ästhetische[n] Strom“<sup>2</sup> gegeben habe, der von Paris ausgestrahlt sei, sondern, dass ein „offensichtlicher und bewusster dialektischer Austausch“<sup>3</sup> stattgefunden habe. Die Rolle und der Nutzen eines ambivalenten Labels wie der „École de Paris“, dessen Verhältnis zur Kulturpolitik des faschistischen Regimes in Italien sowie die Rückwirkung italienischer Initiativen auf die französische Hauptstadt werden in diesem Kapitel anhand der „École de Paris“-Ausstellung auf der 16. *Biennale di Venezia* und ihrer Folgen untersucht.

### Die „Scuola di Parigi“ auf der 16. *Biennale di Venezia* (1928)

Die Ausstellung der „École de Paris“ auf der 16. *Biennale di Venezia* (Kat.-Nr. 47) war die erste umfassende Überblicksschau der „École de Paris“ überhaupt und trug den Titel „Scuola di

2 „esclusivo flusso estetico irradiante da Parigi“ Benzi, Fabio, *Artisti italiani a Parigi tra le due guerre: appunti sulla dialettica degli scambi Italia-Francia*, in: *Ausst.-Kat. Il futuro alle spalle*, 1998, S. 95–102, S. 95.

3 „lucido e consapevole scambio dialettico“ ebd.

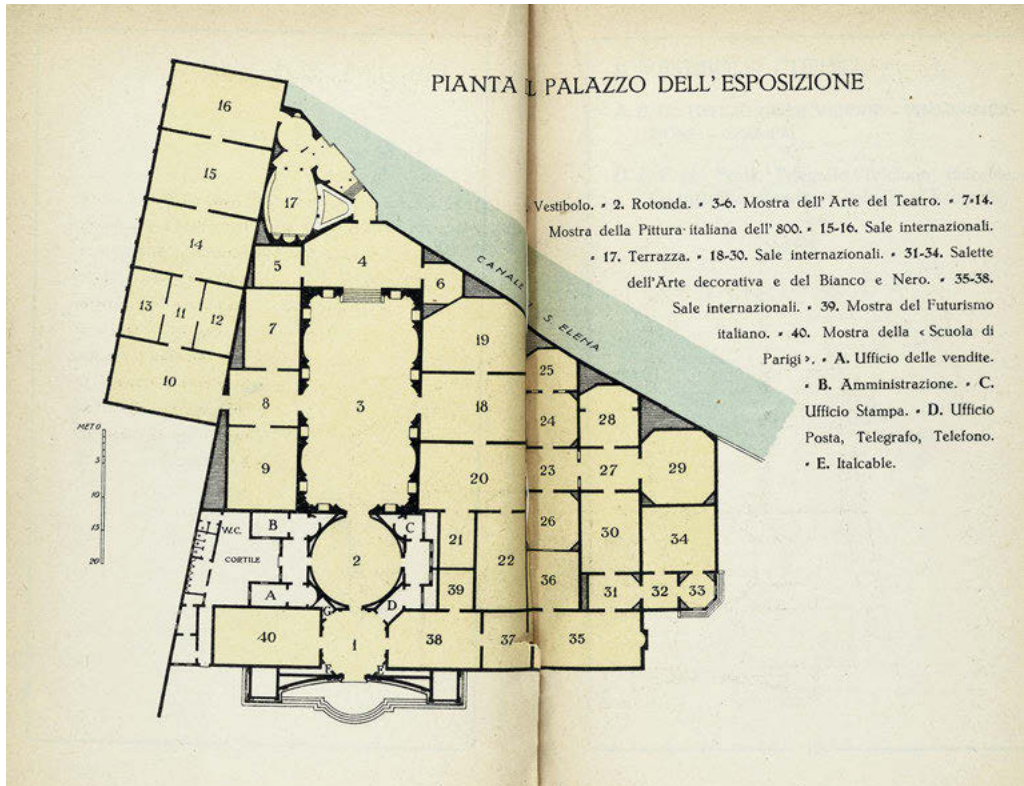


Abb. 107 | Plan des Ausstellungspalasts während der 16. *Biennale di Venezia*, 1928, Raum 40: „École de Paris“ (Scuola di Parigi)

Parigi“. Vorausgegangen war lediglich die „Exposition multinationale“ (Kat.-Nr. 45–46) mit ihrer Sektion zur „École de Paris“. Die venezianische Ausstellung schlug eine inhaltliche Brücke zwischen dem französischen Pavillon in den *Giardini* und dem italienischen Pavillon im zentralen Ausstellungspalast (*Palazzo dell'Esposizione*). Im Jahr 1928 war dieser fast ausschließlich Kunst aus Italien gewidmet, enthielt aber eine ausführliche Sektion zur Kunst aus Paris. Der Raum 40 des Ausstellungspalasts (Abb. 107) zeigte Werke von 42 Künstler\*innen aus 13 Ländern, die in Paris lebten und arbeiteten. Die Wahl der Exponate traf der italienische Maler Paresce<sup>4</sup>, der

4 Renato Paresce (1886–1937) wurde in Carogio (Schweiz) als Sohn eines Italieners und einer Russin geboren. Er studierte Physik in Bologna und Palermo und begann als Autodidakt zu malen. Zusammen mit seiner Ehefrau, der russischen Pianistin Ella Klatschko, zog er im Jahr 1912 nach Paris. Den Ersten Weltkrieg verbrachte Paresce in England, wo er als Physiker arbeitete. Nach dem Krieg wurde er Korrespondent für die italienische Tageszeitung *La Stampa* in Paris und war auch als Kunstkritiker aktiv. Er stellte seine Werke mit den Ausstellungen faschistischer Künstlersyndikate in Italien und mit der Bewegung *Novecento italiano* in verschiedenen Städten aus und war ab 1928 für die *Italiens de Paris* aktiv. Er starb in Paris. Vgl. Troisi, Sergio u. Stefano de Rosa (Hrsg.), *René Paresce e les Italiens de Paris*, Palermo 2004; Ausst.-Kat. *Renato Paresce. Un italiano di Parigi*, hrsg. v. Stefano de Rosa (Palazzina Mangani, Fiesole, 18. 06.–13. 11. 1992), Florenz 1992.

seit 1912 in Paris lebte und als Ausstellungskommissar firmierte. Unterstützt wurde er durch den ebenfalls in Paris lebenden italienischen Maler Tozzi<sup>5</sup>, der als inoffizieller Organisator im Hintergrund mitwirkte und die Ausstellung mit einem ausführlichen Begleittext im Katalog der *Biennale di Venezia* versah.<sup>6</sup> Die Initiative zur Ausstellung der „École de Paris“ stammte vom Generalsekretär der Biennale, Antonio Maraini<sup>7</sup>, der im November 1927 den Auftrag an die beiden Maler erteilte.<sup>8</sup>

5 Mario Tozzi (1895–1979) wurde im italienischen Fossombrone geboren und studierte an der *Accademia di Belle Arti* in Bologna. Im Jahr 1920 reiste er das erste Mal nach Paris, wo er sich in den Folgejahren hauptsächlich aufhielt und im *Salon d'automne* und in der *Galerie Georges Bernheim* ausstellte (1929). Ab dem Jahr 1926 stand er mit der *Novecento*-Bewegung in Mailand in enger Verbindung. In Paris war er der Organisator der *Italiens de Paris*. Tozzi übernahm eine wichtige Vermittlerrolle zwischen Italien und Frankreich und half bei der Organisation internationaler Ausstellungen der *Novecento*-Bewegung. In Paris hielt er engen Kontakt mit dem *Comité France-Italie*, insbesondere mit dem italienischen Sammler Emmanuele Sarmiento. 1936 zog er nach Rom. Dort suchte er die Nähe zur faschistischen Bewegung und konzentrierte sich überwiegend auf Freskenmalerei. Von 1936 bis 1938 gestaltete er die Kommandozentrale der paramilitärischen *Milizia* in Rom. Bei der 23. *Biennale di Venezia* im Jahr 1942 stellte er ein Fresko in der zentralen Rotunde des Ausstellungspalasts aus. Bis 1944 bewegte er sich zwischen Rom und dem besetzten Paris. Nach dem Zweiten Weltkrieg führte er seine Ausstellungstätigkeiten in Italien fort. Er starb in Saint-Jean-du-Gard. Vgl. Ausst.-Kat. *Mario Tozzi 1895–1979*, hrsg. Marilena Pasquali (Museo del Paesaggio, Verbania, 30.07.–15. 10. 1995), Mailand 1995.

6 Tozzi, Mario, La Scuola di Parigi, in: Ausst.-Kat. *XVIa Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia* (Biennale di Venezia, 01. 04.–31. 10. 1928), 2. Aufl., Venedig 1928, S. 121–124.

7 Antonio Maraini (1886–1963) wurde während des faschistischen Regimes zu einem wichtigen Kunstfunktionär Italiens. Der in Rom geborene Maraini war autodidaktischer Künstler und arbeitete als Bildhauer und Kunstschriftsteller in Rom und Florenz. Er war in den 1920er-Jahren in der Organisation des faschistischen Künstlersyndikats tätig, einer Berufsvereinigung von Künstler\*innen, die im Jahr 1926 zum *Sindacato nazionale fascista delle belle arti* wurde. Er war an der Durchführung mehrerer regionaler Schauen und Syndikatsgründungen beteiligt. Durch seinen Kontakt zu einem der zentralsten Kunstkritiker Italiens der Zwischenkriegszeit, Ugo Ojetti, wurde er im Jahr 1927 zum Generalsekretär der *Biennale di Venezia*. 1932 wurde er zum Sekretär des *Sindacato nazionale fascista delle belle arti*. Ab 1933 erhielt er das Monopol zur Durchführung von Ausstellungen italienischer zeitgenössischer Kunst im Ausland. Vgl. May, Jan, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948* (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 2), Berlin 2009, S. 112.

8 Maraini sprach Tozzi eine Einladung mit einem Brief vom 30. November 1927 aus: „Was den Verantwortlichen anbelangt, der dort in Paris die Auswahl der Werke trifft, die ausgestellt werden sollen, egal welcher Nation die Autoren angehören, so wurde Paresce ernannt, da über seinen Namen nie Diskussion bestand und sein Aufenthalt in Paris und allgemein im Ausland länger dauerte. Dies sind objektiv die Tatsachen. Es ist unnötig, Ihnen zu sagen, dass ich lange die Angelegenheit einer Einladung an Sie und die anderen unterstützt habe, ebenso wie die Vorteilhaftigkeit, Ihnen die Aufgabe zu übertragen, die Pariser Schule zu organisieren. [...] Ich wäre Ihnen daher dankbar, wenn Sie sich mit Paresce in Verbindung setzten und es gemeinsam angingen, eine erste Auswahl an Künstlern zu treffen, die in die Pariser Sektion eingeladen werden. Ich sage, helfen Sie Paresce, denn wenn auch ich Ihnen nicht die offizielle Aufgabe, sagen wir, des Organisators übertragen kann, werde ich Sie sicherlich beauftragen, die zwei oder drei Seiten Einleitung im Katalog zu schreiben.“ Im Original: „Quanto all'incaricato di far la scelta li a Parigi delle opere da esporre in tale sezione di qualunque nazione siano gli autori, è stato indicato Paresce, in quanto il suo nome non venne mai discusso e la sua permanenza a Parigi e all'estero in genere dura da maggior tempo. Questi obbiettivamente i fatti. È inutile che io Le dica che io ho sostenuto lungamente l'opportunità dell'invito per Lei a gli altri, come pure la convenienza da dare a Lei l'incarico di organizzare la Scuola di

Im Ausstellungskatalog beschreibt Tozzi die „École de Paris“, zu der er sich selbst rechnet, als die aktuelle und führende internationale Kunstbewegung, die durch das Aufblühen des Kunstmarkts in Paris möglich geworden sei:

„Der Ruhm des französischen 19. Jahrhunderts und insbesondere der überwältigende Sieg der Impressionisten ließen alle Liebhaber moderner Kunst nach Frankreich blicken und ermöglichten die Schaffung eines riesigen Kunstmarktes in Paris, wie er heute nirgendwo sonst zu finden ist. Da der Boden noch immer von den letzten Prüfungen erschüttert, die Atmosphäre von den letzten Siegen noch immer inbrünstig und enthusiastisch ist, schien dies ein ideales Schlacht- und Unterrichtsfeld zu sein: Die Erneuerer der ganzen Welt verließen ihre Heimat, vom eisernen Norwegen bis zum sonnigen Osten, von den trostlosen Steppen Russlands bis zum brodelnden Amerika, von Spanien bis hin zu England, und sind in großen Scharen in Paris eingefallen. Und so ist diese Stadt zur großen Schmiede geworden, in der das glühende Metall der Kunst unermüdlich gehämmert wird, um neue Formen zu prägen, die Paris entspringen und sich von dort aus schnell verbreiten.“<sup>9</sup>

Die martialische Sprache, die Metapher des Schlachtfelds und der Schmiede, wählte Tozzi bewusst. Für ihn war die „École de Paris“ keine Synthese einer Weltkunst und umfasste nicht die Zusammenarbeit an neuen künstlerischen Mitteln, sondern folgte stärker den Gesetzmäßigkeiten eines Kampfes, in den sich „Scharen“ unterschiedlicher Länder einbrachten. Paris wird damit weniger zu einem Ort des künstlerischen Pazifismus und der Völkerbegegnung, sondern zur konflikthaften Arena von Künstler\*innen aller Himmelsrichtungen. Tozzis Vorstellung einer dabei entstehenden internationalen Kunst ähnelt einem Aspekt der „École de Paris“, wie ihn Warnod in *Les berceaux de la jeune peinture* beschreibt: Paris ist zwar ein Ort, an dem verschiedene Elemente miteinander in Beziehung treten, dies hat allerdings keine integrative Wirkung, denn die nationale und ‚russische‘ Prägung der Künstler\*innen bleibt im Rahmen dieser Deutung von Paris als Kreuzungspunkt unangetastet und träte bisweilen sogar stärker hervor. Tozzi grenzt die „École de Paris“ von einer „französischen Schule“ ab, die parallel im französischen Pavillon ausgestellt sei. Er beschreibt sie mit der Metapher des „Kampfgeistes“<sup>10</sup>, der sich von Paris aus in alle vier Himmelsrichtungen verbreite und dessen

Parigi. [...] Le sarà quindi grato se Ella vorrà mettersi in comunicazione con Paresce ed iniziare insieme il lavoro di prima scelta degli artisti cui rivolgere l'invito per la Sezione di Parigi. Dico aiutare Paresce, perché se anche io non posso dare a Lei l'incarico ufficiale, diciamo così, di organizzatore, Le do senz'altro quello di scrivere le due o tre pagine di introduzione al catalogo.“ Zit. n. Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, *Cronologia. Incontri e scontri, mostre e viaggi, libri e spettacoli*, in: *Ausst.-Kat. Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, hrsg. v. ders. u. Claudia Gian Ferrari (Palazzo Martinengo, Brescia, 18. 07.–22. 09. 1998), Mailand 1998, S. 34–90, S. 36.

9 „La gloria dell'Ottocento francese, ed in special modo la clamorosa vittoria impressionista, hanno fatto convergere sulla Francia lo sguardo di tutti i moderni cultori dell'arte e reso possibile la creazione a Parigi di un vasto mercato artistico quale oggi, altrove, non è dato di riscontrare. Terreno ancora smosso dagli ultimi cimenti, atmosfera ancor fervida ed entusiasta dell'ultime vittorie, è sembrato questo un campo ideale di lotta e di esperienze: i novatori del mondo intero, lasciate le loro terre d'origine, dalla Norvegia siderea all'Oriente solatio, dalle desolate steppe della Russia all'America turbinosa, dalla Spagna, dall'Inghilterra, a densi stormi sono calati su Parigi. Ed è così che questa città è divenuta la grande fucina nella quale instancabilmente si martella l'incandescente metallo dell'arte per imprimergli forme nuove, è così che da Parigi queste nascono e rapidamente si diffondono.“ Tozzi 1928, S. 121.

10 „spirito battagliaero“, ebd.

Ursprung die *Biennale di Venezia* bisher unbeachtet gelassen habe. Das internationale Paris wird damit zu einem Schauplatz nationaler Selbstbehauptung, die im Zeichen männlicher Kampfeslust steht. In diesem Sinn schreibt Tozzi im Katalog:

„Doch mehr noch als die verschiedenen programmatischen Tendenzen wird es interessant sein, zu beobachten, wie im Schmelztiegel Paris die verschiedenen Rassen miteinander reagieren und wie trotz allem der Geschmack der Heimat und das Kolorit der angestammten Traditionen bei diesen Künstlern erhalten bleiben: delikate und raffinierte die Franzosen; primitiv, gewaltvoll und ein wenig ekstatisch die Russen; kultiviert und sensibel die Spanier und Japaner; rau und harsch die Balkanvölker. Die kleine Gruppe von Italienern, die in den reinsten Traditionen ihres Heimatlandes verwurzelt ist, kämpft mit Glauben und Energie, damit in der Entwicklung der Pariser Schule auch Italien präsent ist und seine Botschaft mit männlicher Entschlossenheit verkündet.“<sup>11</sup>

Auch Paresce teilt diese Sicht, wenn er schreibt, die „École de Paris“ sei „ein solider Stein, auf dem eine wahrhaftige und zutiefst nationale Schule geschaffen werden kann.“<sup>12</sup> Für Tozzi und Paresce schlossen Kosmopolitismus und Nationalismus einander nicht aus. Paresce schreibt über dieses Verhältnis: „Die italienische Kunst hat mit allen starken Künsten gemein, sehr kosmopolitisch zu sein, weil sie von überall herkam, und sehr erhaben zu sein, weil sie sich selbst genügt hat.“<sup>13</sup>

Für Tozzi überbot der Einfluss der Rasse (*razza*), der Heimat (*terra nativa*) und der Tradition die Zugehörigkeit zu künstlerischen Tendenzen. Dennoch geht er ausführlich auf stilistische Strömungen ein, die das Kunstgeschehen in Paris prägten. Er rechnet die Künstler\*innen der „École de Paris“ vor allem dem Kubismus und Fauvismus zu, wobei er ersteren sogenannten klassizistischen und letzteren romantisierenden Tendenzen zuordnete. Als klassizistisch umschreibt Tozzi dabei eine geistige Haltung von Künstler\*innen und in einem weiten Sinn eine Betonung des Geistes (*spirito*) im Gegensatz zum romantischen Gefühl (*senso*). Bei den Ausführungen zum Zusammenhang von Kubismus und Klassik zitiert er die Puristen Ozenfant und Jeanneret (Le Corbusier), die im Kubismus den Ausgangspunkt zur Wahrnehmung der Malerei als selbstständigem Objekt und ihrer Rückführung auf die Gesetzmäßigkeiten des Geistes gefunden hätten. Tozzi nennt Picasso und Braque als kubistische Vorreiter, in deren Nachfolge die in der Ausstellung vertretenen Werke Marcoussis' und Zadkines (Abb. 108)

11 „Ma ancor più delle varie tendenze programmatiche, sarà interessante rilevare come nel crogiuolo di Parigi reagiscano le differenti razze, e come, malgrado tutto, il sapore della terra nativa ed il colore delle avite tradizioni rimangono intatte in questi artisti: gustosi e raffinati, i francesi; primitivi, violenti ed un po' estatici, i russi; colti e sensibili, spagnoli e giapponesi; rudi ed aspri i popoli balcanici. L'esiguo gruppo degli italiani, abbarbicate le radici della sua arte alle più pure tradizioni della propria patria, lotta con fede e con energia perché, nell'evoluzione della Scuola di Parigi, anche l'Italia sia presente e dica con fermezza virile la sua parola.“ Tozzi 1928, S. 123–124.

12 „una solida pietra su cui fondere una scuola realmente e profondamente nazionale.“ Paresce, Renato, „Artisti stranieri alla Biennale veneziana. La Scuola di Parigi“ (30.06.1928), ASAC, Raccolta documentaria 1930.

13 „L'arte italiana ha questo in comune con tutte le arti fortemente costituite, di esser al contempo molto cosmopolita, perché è andata da per tutto, e molto altera perché è bastata a sé stessa.“ Ebd. Hierbei handelt es sich um ein Zitat nach Eugène Fromentin.



Abb. 108 | Ossip Zadkine, *Le joueur d'accordéon*, 1926, bemaltes Holz, Sammlung Paul Pechère, Brüssel, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in Venedig, 1928

stunden. Die Künstler\*innen Bissière, Bosshard, Serge Ferat, Lhote, Survage, Gromaire, Orloff, Pablo Gargallo und Jean Souverbie (Abb. 109), die in Venedig alle zu sehen waren, nennt Tozzi „postkubistisch und neoklassisch“<sup>14</sup>. In der Nachfolge der Fauves, die Tozzi als Fortführung romantischer Traditionen sieht, erkennt er Soutine, der nicht in Venedig vertreten war, aber auch Krémègne, Terechkovitch, Menkes und Chagall (Abb. 110), die mit der „École de Paris“ ausstellten.

Diese beiden Tendenzen in der Nachfolge des Kubismus und Fauvismus beschreibt Tozzi als äußerste Extreme der künstlerischen Entwicklung in Paris. Dazwischen liege ein moderates Mittelfeld, in dem er die Kunst Foujitas ansiedelte, der sein *Nu couché* (Abb. 111) ausstellte, die mit Raffiniertheit und Distinktion gefertigt sei. Auch Kisling, der mit *Pierrot* eine Figur der *commedia dell'arte* präsentierte, gilt Tozzi als gemäßigt. Im selben Atemzug nennt er auch den italienischen Beitrag zur „École de Paris“. Paresce und Tozzi präsentierten hier ihre eigenen Werke, die deutlich einem neoklassischen Paradigma folgten, insofern sie eine kompositorisch klare Ästhetik suchten. Zudem bezogen sie sich auf die Kunst der Antike und deren Rezeption in der italienischen Renaissance. In *La loggia* (Abb. 112) setzte Paresce ein Stilllebenmotiv vor einen Hintergrund, der sich mit dem rahmenden Rundbogenfenster und der Stadtvedute deutlich an Bildformeln der Renaissancemalerei anlehnt. Das Wort „huile“ auf der Blumenvase weist aber zugleich auf die französische Verankerung des Malers hin. Auch Tozzi recurriert in *Mattutino* (Abb. 113) auf italienische Renaissancemalerei. Sein Gemälde ist eine intime Darstellung eines morgendlichen Gebets, das er in einen klar strukturierten, karg

14 „post-cubista e neoclassica“ Tozzi 1928, S. 122.

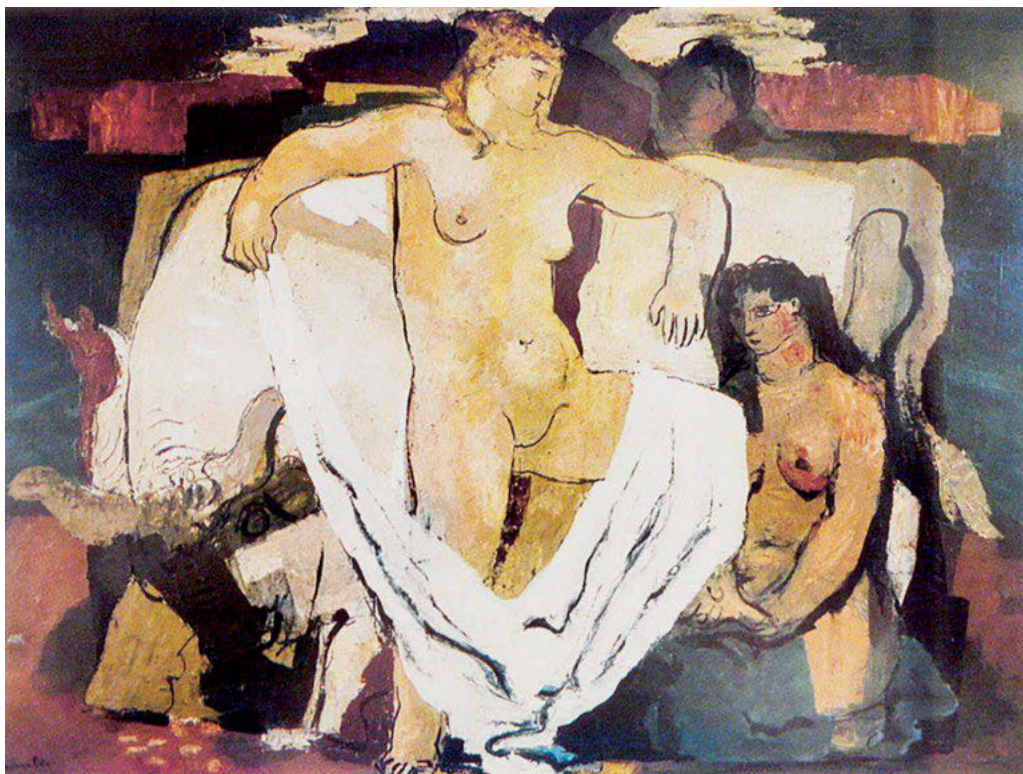


Abb. 109 | Jean Soubervie, *Der Raub der Europa*, 1925, Maße und Standort unbekannt, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in Venedig, 1928

gestalteten und bildparallelen Raum setzt. Durch diese Komposition, aber auch den Dreiklang von Weiß-, Blau- und Rot-Tönen evoziert er die Ästhetik der Freskenmalerei des Quattrocento. Für den italienischen Kunstkritiker und Künstler Ugo Nebbia (1880–1965), der ein Begleitbuch zur 16. *Biennale di Venezia* erstellte, war es eben dieser Hang zur Komposition, der die Klassizität des italienischen Beitrags zur „École de Paris“ bestätigte und dessen maskuline Eigenschaften betonte. Über die Beiträge zur Ausstellung schreibt er:

„Einige von ihnen besitzen wirklich eine fast klassische Deutlichkeit und sind von einer solchen Klarheit des Konzepts und der Form, dass es überraschend ist, sie hier zu finden. Es genügt die bildliche Komposition von Tozzis ‚Mattutino‘, die solide in der Struktur und klar im Bildkonzept ist, als Zeugnis des Glaubens und der virilen Absichten zu nehmen, mit denen die italienische Kunst an der Entwicklung der Pariser Schule teilzuhaben weiß.“<sup>15</sup>

15 „Talune sono veramente d’un’evidenza quasi classica e d’una limpidezza tale di concetto e di forma, da meravigliar di trovarla qui dentro. Basterebbe la composizione figurata del ‚Mattutino‘ di Tozzi, così solida di struttura, evidente di concetto pittorico, anche quale testimonianza della fede e degli intenti virili con cui l’arte italiana sa partecipare all’evoluzione della Scuola di Parigi.“ Nebbia, Ugo, *La XVI Esposizione internazionale d’arte Venezia – MCMXXVIII*, Mailand/Rom 1928, S. 54–55.



Abb. 110 | Marc Chagall, *Der Geburtstag*, 1915, Öl auf Lwd., 80,7 × 99,7 cm, Museum of Modern Art, New York City, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in Venedig, 1928

Die Dokumentation des Leihverkehrs sowie der Verkäufe im Archiv der Biennale geben Aufschluss über die Herkunft der Werke.<sup>16</sup> Die meisten von ihnen waren direkte Leihgaben aus dem Besitz der Künstler\*innen und wurden nach der Ausstellung an sie zurückgesandt. Darüber hinaus traten fünf Pariser Galerien als Leihgeberinnen in Funktion, die sich auf Kunst aus Montparnasse spezialisiert hatten.<sup>17</sup> Nur wenige Werke der „École de Paris“-Ausstellung wurden verkauft, darunter Tozzis *Mattutino* an die *Galleria d'Arte Moderna* in Mailand.<sup>18</sup> Der Weg des Gemäldes *Der Raub der Europa* (Abb. 109) von Jean Souverbie zeigt, wie wenig profitabel die Ausstellung in Venedig für manche Pariser Künstler\*innen war. Das Werk war eine Leihgabe der *Galerie Vavin*, die von Max Berger in der Nr.28, Rue Vavin in Montparnasse

16 ASAC b.047, 16 Esposizione internazionale d'art del 1928, Ricevute pagamenti – Schede di vendita – diritti erarali, Schede Scuola di Parigi.

17 Es handelt sich dabei um die *Galerie Druet*, die *Galerie Charlet*, die *Galerie Vavin-Raspail*, die *Galerie Van Leer*, die *Galerie Simon* und die *Galerie Vavin*.

18 Brief von Mario Tozzi vom 28. Mai 1928, ASAC, b.049 16.

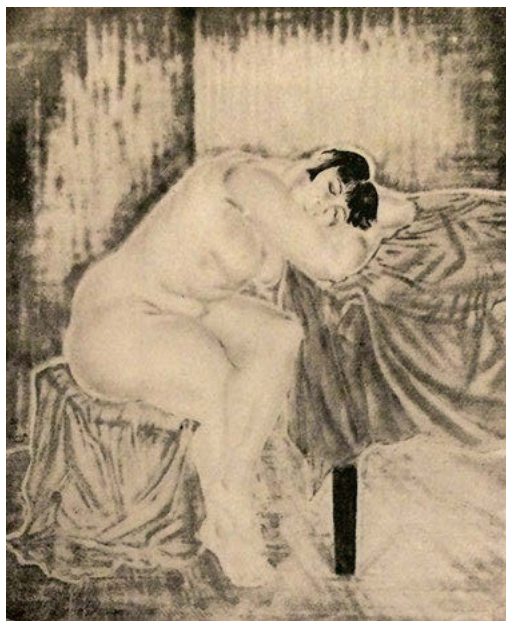


Abb. 111 | Tsuguharu Foujita, *Nu couché*, ca. 1928, Öl, Tempera und Tusche auf Lwd., Standort und Maße unbekannt, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in Venedig, 1928



Abb. 112 | Reanto Paresce, *La loggia*, 1927, Öl auf Lwd., Maße unbekannt, Privatsammlung, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in Venedig, 1928

geführt wurde.<sup>19</sup> Nach der Rückkehr des Werks nach Paris stellten Souverbie und Berger es mit der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* in der *Brasserie Terminus* am Rande von Montparnasse aus (Kat.-Nr. 42). Die Ausstellungen der Brasserie erlangten zu dieser Zeit nicht mehr dieselbe Aufmerksamkeit wie die Ausstellungen an der Kreuzung Vavin zu Beginn der 1920er-Jahre. Gleichwohl wählte Souverbie diese Ausstellungsoption das erste Mal in seiner Karriere für ein Werk, das sich auf der Biennale nicht verkaufte. Aufgrund der relativ schwachen Stellung der Biennale gegenüber dem Pariser Kunstmarkt waren manche Künstler\*innen und Galerist\*innen, die bereits hoch gehandelt wurden, nur schwer für die Biennale zu erwärmen. Dies zeigt sich auch an späteren Ausstellungen der Biennale. Der Versuch, Picasso für eine Einzelschau im Jahr 1932 zu gewinnen, scheiterte an der fehlenden Bereitschaft der Pariser Galerist\*innen.<sup>20</sup>

Die Ausstellung der „École de Paris“ hatte in Venedig vier Jahre zuvor mit ähnlichen Problemen zu kämpfen. Tozzi veröffentlichte am 19. Juni 1928 einen Artikel in der Pariser Tageszeitung *La Patrie*, in dem er die Ausstellung bewirbt und bemängelt, dass der Pariser

19 ASAC b.047, 16 Esposizione internazionale d'art del 1928, Ricevute pagamenti – Schede di vendita – diritti erariali, Schede Scuola di Parigi.

20 Vgl. Rodriguez, Jean-François, Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra Parigi e Venezia: la Sala Picasso alla Biennale 1926–1932, in: *Atti. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 150, 1992, S. 219–284.



Abb. 113 | Mario Tozzi, *Mattutino*, 1927, Öl auf Lwd., 166 × 118 cm, Museo del Novecento, Mailand, Teil der „École de Paris“-Ausstellung in Venedig, 1928

Kunsthandel Venedig zu Unrecht als Ausstellungsort akademischer Kunst einstuft und seine führenden Künstler\*innen nicht entsende. Zwar sei es sehr lobenswert, dass man eine Gruppe junger Künstler\*innen habe gewinnen können – die hervorstechenden Leitfiguren fehlten jedoch:

„Et nous aurions dû avoir une salle de Picasso et un groupe d'œuvres de Léger, de Braque et de Metzinger! Nous aurions dû, dis-je, – car, en réalité, nous ne sommes pas parvenus à obtenir une seule toile de ces artistes, n'ayant pas trouvé un marchand suffisamment informé du mouvement artistique italien pour consentir à nous en prêter.“<sup>21</sup>

Tozzi wollte einen Kontakt zwischen dem Pariser und dem italienischen Kunstmarkt herstellen. Letzterer war in den 1920er-Jahren unzureichend entwickelt. Dies stand im Kontrast zu den kulturpolitischen Aspirationen im faschistischen Regime Italiens, das italienischer Kunst zur früheren Blüte verhelfen und ihre internationale Anziehungskraft steigern wollte. Tozzi deutet in seinem Katalogtext auf ein solches Defizit hin, indem er auf den florierenden Pariser Kunstmarkt als Voraussetzung für die Entstehung und Weiterentwicklung gegenwärtiger Kunst hinweist. Mit der Ausstellung der „École de Paris“ wollte er den französischen Kunstmarkt auf die Biennale in Venedig aufmerksam machen, die immer mehr zum Schauplatz des aktuellen Kunstgeschehens werden sollte. Des Weiteren buhlt Tozzi in *La Patrie* um die

21 Tozzi, Mario, L'exposition internationale de Venise. Le pavillon français et les pavillons étrangers, in: *La Patrie*, 19.06.1928.

Aufmerksamkeit aus Paris, indem er auf die Wertschätzung hinweist, die unabhängige Kunst im italienischen Ausstellungswesen erhalte. In Venedig würden schließlich die Künstler\*innen der „École de Paris“ den gebührenden Ausstellungsrahmen bekommen, der ihnen in Paris versagt bleibe. Tozzi kontrastiert die Räume des venezianischen Ausstellungspalasts mit denen des Pariser *Grand Palais*, wo der *Salon des indépendants* abgehalten wurde:

„Les artistes qui habitent Paris, obligés comme ils le sont d'accrocher leurs œuvres dans les sombres galeries du Grand-Palais ou à la lumière crue des baraques du Palais de Bois, envieraient certainement à leurs collègues italiens une exposition comme celle de Venise. [...] Les salles sont spacieuses. La lumière, que d'immenses verrières dispensent largement est atténuée par des velums blancs et éclaire avec douceur les murs tapissés d'étoffe claire d'une sobre élégance. Ici on peut dire qu'on voit les tableaux. [...] Ainsi que nous l'avons déjà dit, la vie spirituelle de la jeune Italie s'est transformée au cours de ces dernières années, comme la culture de ses artistes et leur façon de concevoir les problèmes de l'art. Les marchands parisiens ont eu tort de mépriser ou d'ignorer cet état de choses. C'est, nous semble-t-il, un axiome que, pour vendre une marchandise, il faut commencer par la montrer. Et nous sommes sûrs que bientôt les Braque et les Picasso pourraient se vendre en Italie comme ils se vendent déjà en Hollande et en Allemagne.“<sup>22</sup>

Tozzi weist hier auf den Wandel hin, den Italien in den letzten Jahren vollzogen habe und spielt damit auf die zunehmend sich etablierende Kulturpolitik der *Partito Nazionale Fascista* an. Der Umbau der Biennale im Zuge der sich verfestigenden Macht des faschistischen Regimes bildete den Hintergrund für Tozzis Äußerungen. Er diagnostizierte ein Erstarken der jungen Kunst in Italien sowie einen Vorstoß des italienischen Kunstmarkts, der Italien dazu verhelfen sollte, die führenden internationalen Kunstbewegungen einzuholen – diese sogar zu überbieten.

### **Kulturpolitischer und organisatorischer Hintergrund: die Biennale im faschistischen Regime**

Die Ausstellung der „École de Paris“ bei der 16. *Biennale di Venezia* fällt in die Zeit der Transformation der internationalen Schau von einer städtischen Veranstaltung hin zu einer staatlichen Institution, die dem faschistischen Regime unterstellt war. Nach dem Marsch auf Rom im Jahr 1922 gelang es dem *Partito Nazionale Fascista* in der Mitte des Jahrzehnts ihre Macht zu stabilisieren, was sich allmählich in der Kulturpolitik niederschlug. Im Jahr 1927 wurde der Bildhauer Antonio Maraini als Generalsekretär ins leitende Amt der *Biennale di Venezia* eingesetzt, das er bis zum Jahr 1942 innehatte.<sup>23</sup> Wie Massimo De Sabbata und Jan May in ihren Studien zur Biennale in diesem Zeitraum umfassend darstellen, wurde die *Biennale di Venezia* unter seiner Leitung, zu einem der zentralen Schauplätze, an denen das faschistische Regime seinen kulturpolitischen Kurs demonstrierte, der gleichzeitig eine Erneuerung der Kunst und eine Anknüpfung an italienische Traditionen bedeuten sollte.<sup>24</sup> Ab Januar 1930 wurde die Biennale von einer städtischen in eine staatliche Institution überführt, deren Verwaltungsrat

22 Ebd.

23 Vgl. De Sabbata 2006.

24 May 2009, S. 95–163; De Sabbata 2006.

(*Consiglio Dirretivo*) Benito Mussolini ernannte.<sup>25</sup> Mit der 18. *Biennale di Venezia* im Jahr 1932 und der Ausrichtung eines nicht-künstlerischen Programms wurde die internationale Schau vollends zum Schauplatz faschistischer Propaganda. Die *Biennale di Venezia*, die *Quadriennale di Roma* (ab 1931) und der *Triennale di Milano* (ab 1936) bildeten in den 1930er-Jahren die Eckpunkte der Ausstellungspolitik im italienischen faschistischen Regime.

Auch im Jahr 1928 wurde die Gestaltung des künstlerischen Programms bereits eng mit zentralen Figuren der faschistischen Bewegung abgestimmt, die auch im Verwaltungsrat der Biennale saßen.<sup>26</sup> Maraini erstattete Mussolini regelmäßig Bericht über die Organisation der Biennale.<sup>27</sup> Der Generalsekretär und Cipriano Efisio Oppo (1891–1962), der dem Verwaltungsrat der Biennale angehörte, waren die wichtigsten Figuren des *Sindacato nazionale fascista delle belle arti* (Faschistisches Nationalsyndikat der Schönen Künste), der vom Regime geförderten künstlerischen Vereinigung, die sich in verschiedenen regionalen Syndikaten organisierte.<sup>28</sup> Eine zentrale Stellung im Verwaltungsrat für die 16. Biennale hatte zudem die Kunstkritikerin, Journalistin und Kunstförderin Margherita Sarfatti (1880–1961), die eine enge Vertraute Mussolinis und eine prominente Figur der faschistischen Bewegung in Italien war.<sup>29</sup> Zwischen den Jahren 1928 und 1932 wurde unter Maraini sowohl das Verhältnis der *Biennale*

25 Ab 1930 wurde per Dekret die Organisationsstruktur der Biennale umgewandelt. Von nun war die *Ente Autonomo* für die Organisation verantwortlich, die von der Stadt Venedig unabhängig war. Die *Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia* wurde umbenannt in *Esposizione biennale internazionale d'arte*. Dem Verwaltungsrat gehörten an: als Präsident Giuseppe Volpi di Misurata, Ettore Zorzi, der Architekt Marcello Piacenti, der Generalsekretär Antonio Maraini und der Maler Beppe Ciardi. Vgl. May 2009, S. 129.

26 Die Mitglieder des Verwaltungsrats im Jahr 1928 waren: der Podestà von Venedig Peitro Orsi, der Ausstellungsmacher Nino Barbanti, die Maler Italice Brass, Beppe Ciardi und Cipriano Efisio Oppo, der Bildhauer Edoardo Rubino, die Kunstkritikerin Margherita Sarfatti, der Maler Arturo Tosi, der Generalsekretär Maraini und der Verwaltungsdirektor Romolo Bozzoni.

27 Vgl. May 2009, S. 118–119.

28 Maraini war zwischen 1925 und 1930 an der Neugründung mehrerer regionaler Kunstsyndikate im Rahmen des *Sindacato nazionale fascista delle belle arti* beteiligt. Vgl. ebd., S. 113.

29 Sarfatti (geb. Grassini) kam in Venedig als Kind jüdischer Eltern zur Welt. Früh als Kunstkritikerin und Journalistin in verschiedenen Publikationsorganen tätig, gründete sie im Jahr 1922 gemeinsam mit Mussolini die Zeitschrift *Gerarchia*, die die offizielle Monatszeitschrift der faschistischen Bewegung in Italien war. Sarfatti unterhielt mit Mussolini in den 1920er-Jahren eine Liebesbeziehung und beriet ihn in kulturpolitischen Fragen. In ihrem Haus in Rom hielt sie wöchentliche Salons ab, in denen sich u.a. Künstler\*innen der *Novecento*-Bewegung trafen, die sie 1923 ins Leben gerufen hatte und deren Ausstellung in Rom 1926 von Mussolini eröffnet wurde. Im selben Jahr veröffentlichte Sarfatti eine der ersten Biografien über Mussolini, die schnell übersetzt wurde und seine Popularität im In- und Ausland steigerte. Für die Biennale im Jahr 1928 saß Sarfatti im Verwaltungsrat. Auch bei der ersten Quadriennale in Rom trat sie als Organisatorin auf. Ihr Verhältnis zu Mussolini verschlechterte sich aber in den 1930er-Jahren und sie verlor an kulturpolitischem Einfluss. Im Jahr 1934 wurde sie im Redaktionskomitee von *Gerarchia* durch den Sohn Mussolinis, Vito Mussolini, ersetzt. Sarfatti, die unzählige Ausstellungen im deutschen, schweizerischen und französischen Ausland organisiert hatte und sich regelmäßig im europäischen Ausland aufhielt, musste mit der Einführung der Rassengesetze Italien verlassen und setzte sich im Jahr 1938 erst nach Montevideo, dann nach Buenos Aires ab. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte sie nach Italien zurück. Vgl. Ausst.-Kat. *Margherita Sarfatti*, hrsg. v. Daniela Ferrara, Danka Giacon u. Anna Maria Montaldo (Museo del Novecento, Mailand, 21. 09. 2018–24. 02. 2019; Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 22. 09. 2018–24. 02. 2019), Mailand 2018, S. 286–297.

di Venezia zur internationalen Kunst als auch das Profil italienischer moderner Kunst neu ausgelotet. Maraini hob bei seinem Amtsantritt hervor, er wolle mit der Großveranstaltung den Wunsch verfolgen, „unserer darstellenden Kunst zu der Stellung zurück zu verhelfen, die sie bereits in der Welt hatte.“<sup>30</sup> In der Folgezeit hob die Veranstaltung mehr und mehr darauf ab, die Superiorität der italienischen Kunst über die Kunst anderer Länder zu betonen. Im Jahr 1935 äußerte sich Maraini über die Geschichte und den Wandel der Biennale folgendermaßen:

„Wurde sie nicht geschaffen, um Italien mit den ausländischen Kunstbewegungen bekanntzumachen, nachdem Italien seit Jahren und Jahrzehnten kaum mehr am europäischen künstlerischen Leben teilgenommen hat? Und sind es nun nicht vielmehr die Ausländer, die hierherkommen, um zu sehen, was die italienische Kunst leistet und was die italienische Organisation aus ihr zu machen vermag?“<sup>31</sup>

Für Maraini hatte sich in den letzten Jahren die Blickrichtung der internationalen Kunstwelt umgekehrt. Während die Biennale zunächst aus dem Gedanken entsprungen sei, die internationale Kunstentwicklung für das italienische Publikum sichtbar zu machen, sei es nun Italien, das diese Entwicklung anführe und deshalb die Aufmerksamkeit der Kunstwelt anziehe. Dieses Narrativ nationaler Vormachtstellung war fest gekoppelt an die internationale Wirkung der Biennale, die Maraini auszubauen versuchte. In diesem Sinn sollten die italienischen Veranstalter\*innen das Verhältnis zu Frankreich und seiner Repräsentation auf der Biennale ausloten. Der französische Pavillon hatte bis zur Mitte der 1920er-Jahre einen Großteil des kunstkritischen Interesses auf sich gezogen und wurde in der Presse häufig als Mittelpunkt der Ausstellung gesehen. Doch schenkte die französische Regierung dem Pavillon nur wenig Aufmerksamkeit und für die 14. und 15. Biennale entsandte sie keinen Kommissar zur Ausstellungsplanung.<sup>32</sup> Auch das Angebot, den Pavillon zu kaufen, wurde seitens der französischen Regierung abgelehnt.<sup>33</sup> Wie Giuliana Tomasella und De Sabbata darstellen, griff Maraini zunehmend rigide in die Planung des französischen Pavillons ein, um die Darstellung der französischen Hegemonie über das internationale Kunstgeschehen zu schwächen.<sup>34</sup> Der französische Pavillon, der in den Jahren 1928 und 1930 vom Konservator des *Musée du Luxembourg*, Charles Masson, kuratiert wurde, bildete nicht die Entwicklungen der

30 „[...] di riportare le nostre arti figurativa al posto che già fu loro nel mondo“. Maraini, Antonio, *Autobiographie di scrittori e di artisti del tempo fascista*, in: *L'Assalto*, 10. 03. 1928, zit. n. De Sabbata 2006, S. 18.

31 „Non era essa sorta per far conoscere all'Italia i movimenti artistici stranieri, dopo anni e decenni da che l'Italia alla vita artistica europea poco più partecipava? Ed invece non sono ora gli stranieri che vengono qui a rendersi conto di quello che l'arte italiana compie e di quel che l'organizzazione italiana sa trarre da essa?“ ASAC, Libro di verbali 1935–1943, VA, 28. 01. 1935, zit. N. De Sabbata 2006, S. 18.

32 In den Jahren 1922 und 1924 erstellte deshalb der damalige Generalsekretär Vittorio Pica selbst das Programm des französischen Pavillons. Vgl. ebd., S. 208.; Tomasella 1998, S. 83–85.

33 Tomasella und De Sabbata vermuten, dass Frankreich aufgrund der italienischen Haltung gegenüber dem französischen Pavillon ablehnte. De Sabbata 2006, S. 208; Tomasella 1998, S. 83–85.

34 Die Landes pavillons gehörten zwar den jeweiligen Staaten, die die jeweiligen Kommissare stellten, jedoch wirkte Maraini zunehmend auf die Programme der Pavillons ein, die er mit dem italienischen Pavillon harmonisieren wollte. Er nutzte dabei seine Kontakte zu den Organisator\*innen und schlug Künstler\*innen vor. Vgl. De Sabbata 2006, S. 182–187; Tomasella 1998, S. 85–86.

Avantgarden ab und wurde in Frankreich für die angebliche Mittelmäßigkeit seiner Exponate kritisiert.<sup>35</sup>

Die Inszenierung italienischer Überlegenheit auf der Biennale erfolgte nicht in einem Schritt, sondern war ein langfristiger Umbauprozess, in dem Maraini das Verhältnis zwischen einer kosmopolitisch wahrgenommenen Pariser Avantgarde und moderner italienischer Kunst vorsichtig auslotete. Die Ausstellung der „École de Paris“ bildete dabei einen Anfangspunkt und stellte laut De Sabbata den Versuch eines Schulterschlusses zwischen der Kunstszene in Frankreich und Italien dar, um dabei die internationale Relevanz letzterer zu betonen. In der Folgezeit wurde jedoch die Betonung binationaler Beziehungen fallengelassen. Wie De Sabbata schreibt, wandelte sich Marainis Vorgehen von Anerkennung zur Ablehnung jeder kosmopolitischen Sprache. Ab den 1930er-Jahren habe die Vorstellung von Internationalität als Nebeneinander verschiedener nationaler Traditionen dominiert, die vom Wunsch eines nationalistischen Europas geleitet war, in dem sich die führende Rolle Italiens herausbilde, das Frankreich ablöse.<sup>36</sup>

In diesem Kontext ist auch die Ausstellung der „École de Paris“ auf der Biennale im Jahr 1928 sowie die Transformation des Konzepts der „École de Paris“ im Rahmen dieser Großveranstaltung in den Folgejahren zu bewerten. Aus den Sitzungsprotokollen des Verwaltungsrats geht deutlich hervor, dass die „École de Paris“-Ausstellung im Jahr 1928 in ein nationales Ausstellungsprogramm eingegliedert werden sollte. Der Verwaltungsrat diskutierte in mehreren Sitzungen im Frühjahr 1927 die Ausrichtung des Ausstellungspalasts. Dieser sollte bei der 16. *Biennale de Venezia* einen Schwerpunkt auf die italienische Kunst des 19. Jahrhunderts legen. Im Programm zur Biennale schreibt der Verwaltungsrat:

„Die neue Venedig-Ausstellung soll nicht nur ein Schaufenster für die Statik der modernen Kunst sein, sondern durch Anregung, Wettbewerb und Lehre ein aktives Element ihres neuen lebendigen Werdens. Dies gilt vor allem in Hinblick auf Italien. Aus diesem Grund wird sie unter Bezugnahme auf die Kulminationspunkte des neunzehnten Jahrhunderts ein vollständiges Bild unserer Malerei und Skulptur bieten [...]. Schließlich wird sie mit einer eklektischen, aber präzisen Auswahl die Physiognomie zeitgenössischer Produktion beschreiben, die ihr das zwanzigste Jahrhundert mit quälenden Krisen und ästhetischen Schlussfolgerungen einprägt und die typisch für uns sind.“<sup>37</sup>

35 Maraini strebte an, den französischen Pavillon einzelnen Meistern zu widmen, deren Ruf international bereits gefestigt war. Im Jahr 1928 zeigte der französische Pavillon unter Charles Masson Einzelausstellungen von Gauguin, Matisse und Bourdelle, im Jahr 1930, ebenfalls unter Masson, Werke von Van Dongen und René Piot. Louis Hautecœur, der Masson im Amt folgte, plante als Kommissar des französischen Pavillons im Jahr 1932 ein ähnliches Programm.

36 Vgl. De Sabbata 2006, S. 179–180.

37 „La nuova Esposizione di Venezia si propone di non essere soltanto una vetrina dimostrativa per la statica dell'arte moderna, ma attraverso l'incitamento la gara e l'ammaestramento, un elemento attivo del suo novello vivente divenire. E prima di tutto nei riguardi dell'Italia. Per questo, rifacendosi ai punti culminanti dell'ottocento, essa offrirà un quadro completo della pittura e scultura nostre [...]. Infine, con una eclettica ma rigorosa selezione della produzione contemporanea, definirà la fisionomia che il novecento le va imprimendo a traverso tormenti crisi e conclusioni estetiche, tipicamente nostri.“ Programm zur 16. *Biennale di Venezia*, ASAC, b.050, 16. Esposizione internazionale d'arte del 1928 „XVI Biennale“ 1927–1930.

Mit diesem Programm strebten die Organisator\*innen an, einen polyphonen Zusammenklang der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zu inszenieren, der die Vitalität und Entwicklung italienischer Kunst zur Darstellung brächte. Die Räume 7 bis 14 der Kunstausstellung des italienischen 19. Jahrhunderts (Abb. 107) lagen in räumlicher Distanz zur „École de Paris“-Ausstellung. Der größte und repräsentativste Raum 3 zeigte italienische Theaterkunst. Der Großteil des Pavillons (Räume 15, 16, 18–30, 35–38) waren als internationale Räume („sale internazionali“) betitelt, zeigten de facto jedoch vor allem italienische Künstler\*innen. Der Verwaltungsrat diskutierte, auch ausländischer Künstler\*innen einzuladen, deren Nationen in der Biennale nicht eigens vertreten waren, war hier jedoch geteilter Meinung. Während das Mitglied Nino Barbantini nur Ausländer\*innen einladen wollte, die in Italien lebten, setzte sich Sarfatti dafür ein, „dass die Bestimmung des Eingeladenen einzig vom künstlerischen Wert abhängen dürfe.“<sup>38</sup> Schließlich einigte man sich nur auf einen Kandidaten, den Maler Mariano Fortuny, „indem man berücksichtigte, dass dieser bereits als Venezianer wahrgenommen würde.“<sup>39</sup>

Das Vorhaben, einen kleinen Raum mit nicht-italienischer Kunst einzurichten, wurde von Maraini vorangetrieben. Der Begriff „École de Paris“ erscheint nicht in den Sitzungsprotokollen und wurde wahrscheinlich von Maraini dem Verwaltungsrat gegenüber vermieden. Der Raum zeitgenössischer ausländischer Kunst war besonders heikel, da durch ihn Kontroversen gegenüber einer als international wahrgenommenen und durch Paris dominierten Avantgarde ausgelöst werden konnten. Deshalb betonte Maraini seine periphere Position innerhalb des Ausstellungspalasts. Ziel war es, hier Künstler\*innen, die sonst keine Ausstellungsmöglichkeiten hatten, in den italienischen Pavillon einzugliedern, ihnen jedoch nur einen separierten und randständigen Raum zuzuteilen. Im Sitzungsprotokoll vom 10. bis 12. Mai 1927 wird festgehalten:

„In der Vorannahme – die Bazzoni vorbringt – dass ein ausländischer Staat, der über keinen eigenen Pavillon verfügt, um die Teilnahme an der Ausstellung bittet, und unter Hinweis darauf, dass der Palazzo Centrale über eine Veranda mit Eingang auf der anderen Seite des Giardino verfügt, ist der Generalsekretär der Ansicht, dass in der Ecke des Gebäudes, die dem genannten Eingang entspricht, durchaus eine kleine ausländische Abteilung eingerichtet werden könnte, die auf diese Weise von der italienischen Sektion abgetrennt bliebe. Der Vorschlag wird angenommen.“<sup>40</sup>

Vieles deutet darauf hin, dass Maraini hier von Raum 40 spricht, in dem später zwar kein ausländischer Staat sondern die „École de Paris“ präsentiert wurde. Der Raum war über die

38 „che la distinzione dell’invito debba dipendere soltanto dal valore dell’artista.“ ASAC, b.050, 16. Esposizione internazionale d’arte del 1928, „XVI Biennale“ 1927–1930, Sitzungsprotokoll des *Consiglio Dirretivo* vom 16. Juni 1927.

39 „tenendo conto soprattutto che egli è considerato ormai come veneziano.“ Ebd.

40 „Il Segretario generale nella previsione – affacciata da Bazzoni – che qualche stato straniero – non avente il proprio Padiglione – chieda da partecipare alla Mostra, ricordando come il Palazzo centrale disponga di una veranda con ingresso da altra parte del Giardino, pensa che ben si potrebbe creare una piccola sezione straniera in quell’angolo dell’edificio che corrisponde all’ingresso suddetto sezione che rimarrebbe così separata della grande sezione italiana. È approvato.“ ASAC, b.050 16. Esposizione internazionale d’arte del 1928, „XVI Biennale“ 1927–1930, Zusammenfassung des Protokolls der ersten Sitzung des *Consiglio Dirretivo* vom 10., 11. u. 12. Mai 1927.

Veranda des Haupteingangs zugänglich, ebenso wie über den kleinen Hof und die Administrationsräume auf der linken Seite des Ausstellungspalasts. Überdies war der Raum 40 von den anderen Ausstellungsräumen abgetrennt, da er nur eine Durchgangstür zum Vestibül besaß. Maraini scheint die Wirkung dieses Raums bei der ersten Biennale unter seiner Leitung unterschätzt zu haben. Er verkannte, dass er die symbolische Funktion eines Auftakts einnehmen würde.<sup>41</sup> Möglich ist auch, dass Maraini bei den Vorbereitungen zur Biennale den möglichen Effekt des Raums vor dem Verwaltungsrat bewusst herunterspielte, wohl wissend, dass ein solcher internationaler Raum einen Kontrast zum sonstigen Ausstellungskonzept bilden würde.

Anstatt das Gefühl einer abgetrennten Sektion zu erzeugen, lenkte der Raum direkt neben dem Eingang viel Aufmerksamkeit und auch Ärger auf sich. Die italienische Presse kommentierte ihn überwiegend negativ, da sie ihn für die Ausstellung als unpassend empfand.<sup>42</sup> Der Kunstkritiker und Journalist Tullio Giordana schrieb über die „École de Paris“-Ausstellung, sie zeige eine „verirrte und falsche Malerei, die die Kraft der Rasse im Inzest und der Korruption des babylonischen Paris abtötet und kreative Gesundheit durch die morbide Fantasie des Rauschgifts ersetzt.“<sup>43</sup> Mit der Gleichsetzung der angeblichen künstlerischen Exzesse der „École de Paris“ mit krankhaften Auswüchsen war er nicht allein und lehnte sich wie andere italienische Kritiker an die bereits andernorts beschriebene Polemik des französischen Kunstkritikers Mauclair gegen die „École de Paris“ und ihre Ausstellungen an.<sup>44</sup> Mauclair hetzte diesmal im *Figaro* gegen die Schau in Venedig und überzog sie mit pathologisierenden Metaphern:

„Ils [die Italiener] ont parfaitement appris que cette ‚école de Paris‘, constituée par des barbouilleurs de toute provenance installés tapageusement à Paris, n’a rien de parisien ni de français, et tout en lui faisant place ils l’ont appelée en souriant le ‚Salon des Manicomis‘, ce qui sonnerait aussi bien si l’on ne savait que c’est là le nom de la maison de fous installée dans une île de la lagune vénitienne. [...] La peinture européenne tout entière est atteinte d’une sorte d’eczéma, de lèpre, de gale ou d’érépipèle, comme on voudra.“<sup>45</sup>

41 Den Eindruck einer peripheren Stellung will auch Ugo Nebbia in seiner Monografie über die 16. *Biennale di Venezia* vermitteln, die zeitgleich zur Ausstellung erschien und einen ausführlicheren Kommentar zur Schau bildete als der offizielle Katalog. Hier setzt der Autor den Besuch der „École de Paris“ an das Ende des Besichtigungsrundgangs. „Wenn all dies nicht ausreicht, um den Durst nach den lebhaftesten avantgardistischen Ausdrucksformen zu stillen, bleibt nur noch, das Vestibül erneut zu durchqueren und den historischen und anschaulichen Rundgang abzuschließen, [...] wo selbst unserem enthaltsamsten Publikum eine ziemlich vollständige Kostprobe davon geboten wird, wie in der glühenden Pariser Atmosphäre jeder weitere Eroberungsgeist verfeinert wird.“ „Ove poi non bastasse tutto ciò a saziare l’ardore degli assetati di qualche più vibrante espressione d’avanguardia, non resta che riattraversare il vestibolo, e concludere il giro storico e dimostrativo, [...] laddove anche al nostro più casto pubblico è offerto un campionario abbastanza completo del modo come si raffina, nell’ardente atmosfera parigiana, ogni ulteriore spirito di conquista.“ Nebbia 1928, S. 53.

42 Eine umfassende Sammlung der Reaktionen auf die Ausstellung findet sich im ASAC, Raccolta documentaria 1928. Zur Rezeption vgl. De Sabbata 2006, S. 294–296.

43 „pittura errabonda e falsa, che uccide il vigore della razza nella incestuosità e corruzione babilonica di Parigi e sostituisce alla sanità creativa la fantasia morbosa dello stupefacente [...]“ Giordana, Tullio, *L’arte del Novecento*, in: *Il Resto del Carlino*, 06. 10. 1928.

44 Zu Mauclairs Kritik an der „École de Paris“ vgl. S. 191.

45 Mauclair, Camille, *L’Érépipèle de la peinture européenne*, in: *Le Figaro*, 11. 05. 1928.

Diese breite Ablehnung der Ausstellung zeigt, wie schwierig das Verhältnis zwischen Internationalität und Nationalität für Künstler\*innen, Kunstkritiker\*innen und Kurator\*innen auszuhandeln war. Im Klima einer erstarkenden nationalistischen und faschistischen Kulturpolitik, die auf die Überlegenheit Italiens bedacht war, war die „École de Paris“-Ausstellung nicht optimal angepasst, da sie für viele eher die Vorherrschaft von Paris und die angeblichen Exzesse der kosmopolitischen Kunstszene illustrierte. Sie macht überdies deutlich, dass der Planbarkeit ästhetischer Wirkungen Grenzen gesetzt waren, dass die Ausstellung eine Eigenwilligkeit barg, die sich in ihrer Wirkung der vollständigen Voraussicht des venezianischen Planungskomitees entzog. Bei der Ausstellung handelte es sich in Teilen um einen Transfer einer früheren Ausstellung in Paris, die die sogenannten *Italiens de Paris* gezeigt hatte. Ihre Wirkung in Venedig hatten die in Paris lebenden Organisatoren Paresce und Tozzi unterschätzt.

### Die *Italiens de Paris*

Paresce und Tozzi übernahmen in den Jahren zwischen 1928 und 1932 für die Organisation der *Biennale di Venezia* eine wichtige Funktion als Mittelsmänner nach Paris.<sup>46</sup> Dies ist auf ihre internationalen Ausstellungstätigkeiten und ihr Netzwerk zwischen Frankreich und Italien zurückzuführen. Hier profilierten sie sich als *Italiener aus Paris* (in Frankreich als *Italiens de Paris*, in Italien als *Italiani di Parigi*).<sup>47</sup> Zum festen Kern der Gruppe gehörten Tozzi, Massimo Campigli, Severini, Filippo De Pisis, Paresce, Giorgio de Chirico und dessen Bruder Alberto Savinio. Insbesondere Tozzi scheute dabei nicht vor der Kooperation mit Personen der italienischen Kunstszene zurück, die die faschistische Bewegung offen unterstützten. Die *Italiens de Paris* versuchten sich somit im noch offenen Aushandlungsprozess um die kommende regimetreue Kunst zu etablieren, waren darin jedoch nur mittelfristig erfolgreich.

Die *Italiens de Paris* rekrutierten sich aus der italienischen *Novecento*-Bewegung, die durch Sarfatti im Jahr 1922 angestoßen wurde.<sup>48</sup> Die Wahl von Paresce und Tozzi als Kuratoren der „École de Paris“ in Venedig wurde nicht zufällig getroffen, sondern war auf deren Kontakte zur Kunstkritikerin Sarfatti zurückzuführen. Diese hatte bereits seit dem Jahr 1919 kunstkritische und kunsttheoretische Texte in der italienischen Tageszeitung *Il Popolo dell'Italia*

46 Für die 17. *Biennale di Venezia* organisierte Tozzi die Sektion „Appels d'Italie“. Zudem war er in den gescheiterten Versuch involviert, Picasso für eine Einzelausstellung im französischen Pavillon im Jahr 1932 zu gewinnen. Vgl. ASAC, b.083 18. Esposizione internazionale d'arte del 1932. Mostre 1931–38. Auch Paresce und De Pisis übernahmen eine solche Mittlerfunktion. Vgl. Rodriguez 1992.

47 Serge Brignoni und Alberto Magnelli stellten gelegentlich mit der Gruppe aus. Die *Italiens de Paris* waren in den Jahren 1928 bis 1932 regelmäßig in gemeinsamen Ausstellungen zu sehen: in Paris im *Salon de l'Escalier* (1928), in der *Galerie Zak* („Un groupe d'italiens de Paris“, 1929), in den *Éditions Bonaparte* („Art italien moderne“, 1929) in der *Bibliothèque nationale* („Exposition des graveurs et médailleurs italiens contemporains“, 1930) sowie in der *Galerie Charpentier* („Les italiens de Paris“, 1932), in der Mailänder *Galleria Milano* („Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi“, 1930), bei der 17. *Biennale di Venezia* („Appels d'Italie“, 1930), in Buenos Aires („Mostra del Novecento Italiano“, 1930), in der ersten *Quadrennale di Roma* (1931), auf der 18. *Biennale di Venezia* („Mostra degli italiani di Parigi“, 1932). Vgl. Benzi, Fabio, *Arte in Italia tra le due guerre* (= Nuova cultura, Bd. 292), Turin 2013, S. 88; Fagiolo Dell'Arco 1998.

48 Den ersten umfassenden Überblick zur Bewegung bietet: Bossaglia, Rossana, *Il „Novecento italiano“: Storia, documenti, iconografia* (= I fatti e le idee), Mailand 1979. Für neuere Forschung vgl. Benzi 2013, S. 45–87.

publiziert, in denen sie eine neue italienische Kunst des 20. Jahrhunderts forderte. Avantgarde und Tradition – verstanden als römische Antike und Kunst des Quattro- und Cinquecento – sollten sich in ihr vereinen. Sarfatti stellte dabei die Werte der Komposition und Konstruktion ins Zentrum ihrer Überlegungen, die auch von Tozzi und Paresce aufgegriffen wurden. Erstmals stellte die *Novecento*-Bewegung im Jahr 1923 in der Mailänder *Galleria Pesaro* aus. Die Ausstellung eröffnete Mussolini.<sup>49</sup> Der „Duce“ unterstützte den Kurs der *Novecento*-Bewegung und den Einfluss Sarfattis auf das italienische Kulturgeschehen bis zum Ende der 1920er-Jahre.<sup>50</sup> Die *Italiens de Paris* gaben sich erstmals 1928 diesen Namen. Ihre Künstler waren zuvor in der *Novecento*-Bewegung aktiv. Sarfatti organisierte zahlreiche Ausstellungen des *Novecento* (ab 1926 unter dem Titel *Novecento italiano*), in denen auch Tozzi und Paresce sowie weitere italienische Künstler aus Paris ausstellten, darunter De Chirico, Severini, De Pisis und Campigli.<sup>51</sup> Im Jahr 1927 organisierte Sarfatti mehrere *Novecento*-Ausstellungen im europäischen Ausland, in Leipzig, Genf, Zürich, Hamburg, Amsterdam und Den Haag, die ebenfalls die italienischen Künstler aus Paris zeigten.<sup>52</sup>

In der Zeit der internationalen Ausstellungen des *Novecento* entstand auch die Idee zu einer Ausstellung italienischer Künstler, die in Paris lebten, die in der Folgezeit als *Italiens de Paris* bekannt werden sollten. Die Achse Italien-Frankreich wurde bei der internationalen Verbreitung des *Novecento* immer wichtiger.<sup>53</sup> Tozzi organisierte im Februar 1928 die erste Schau mit dem Titel „Les italiens de Paris. Exposition programmatique“ im *Salon de l'Escalier* in Paris.<sup>54</sup> Er verfolgte drei Ziele mit der Ausstellung. Zum einen war sie eine Gegenreaktion auf die Äußerung De Chiricos der Pariser Tageszeitung *Comœdia* gegenüber, die lautet: „La peinture italienne moderne n'existe pas. Il y a Modigliani et moi; mais nous sommes presque

49 Zu sehen waren hier Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi und Mario Saroni. Im Jahr 1924 stellten diese (bis auf Oppi) ihre Werke unter dem Titel „6 artisti del Novecento“ auf der *Biennale di Venezia* aus.

50 Ende der 1920er-Jahre geriet die *Novecento*-Bewegung zunehmend in Kritik, da sie als anti-italienisch und französisch bewertet wurde. Die Futuristen Filippo Tommaso Marinetti und Carlo Carrà kritisierten zudem ihre Rückwärtsgewandtheit. Außerdem erodierte das Verhältnis zwischen Mussolini und Sarfatti und sie verlor an Einfluss, auch bei der Biennale. Vgl. Lambarelli, Roberto, Margherita Sarfatti e la supremazia dell'arte italiana, in: Ausst.-Kat. *Il futuro alle spalle*, 1998, S. 71–74, S. 72.

51 Vgl. Giacom, Danka, Milano. La „Mecca e l'Eldorado“ degli artisti d'Italia, in: Ausst.-Kat. *Margherita Sarfatti*, 2018, S. 37–49; Sabbata, Massimo de, *Mostre d'arte a Milano negli Anni Venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920–1929)*, Turin 2012; Schnapp, Jeffrey T., *The Art of Propaganda (1920–1945)*, in: Gabriella Belli u. a. (Hrsg.), *The Artistic Culture Between the Wars, 1920–1945* (= *Art of the Twentieth Century*, Bd. 2), Mailand 2006, S. 170–182, S. 183–190; Bossaglia 1979.

52 In der Ausstellung „Neue italienische Malerei“ in Leipzig stellten Campigli und De Chirico aus; in Genf („Artistes italiens contemporains“) De Chirico und Severini; in der Zürcher Ausstellung „Italienische Maler“ De Chirico, Campigli, De Pisis und Tozzi; im *Hamburger Kunstverein* („Europäische Kunst“) stellten De Chirico und Campigli aus, im *Stedelijk Museum* in Amsterdam („Esposizione di arte italiana in Olanda“) und anschließend in Den Haag waren Werke von De Chirico, Campigli, Paresce, Severini und Tozzi zu sehen. Vgl. Ferrari, Daniela, *Novecento Italiano all'estero: una colonizzazione culturale*, in: Ausst.-Kat. *Margherita Sarfatti*, 2018, S. 50–65; Fagiolo Dell'Arco 1998, S. 36.

53 Vgl. Lambarelli 1998, S. 73.

54 Tozzi, Mario, *Quelques artistes italiens de Paris au Salon de l'Escalier*, in: *La semaine à Paris*, zit. n. Fagiolo Dell'Arco 1998, S. 38.

Français.<sup>55</sup> Tozzi machte sich zur Aufgabe, diese Aussage zu widerlegen, indem er das Pariser Publikum mit den Werken von Campigli, De Pisis, Paresce, Sverini und sich selbst bekannt machte.<sup>56</sup> Ein zweites Ziel der Ausstellung im *Salon de l'Escalier* war es, in Paris eine Vorschau über die Ausstellung auf der *Biennale di Venezia* zu geben. Einige der Exponate, darunter Tozzis *Mattutino*, wurden dort anschließend mit der „École de Paris“ gezeigt. De Pisis, Severini, Paresce und Campigli waren ebenfalls in Venedig vertreten.<sup>57</sup> Drittens sollte hier das Verhältnis der *Italiens de Paris* zur „École de Paris“ ausgehandelt werden. Obwohl die meisten der ausstellenden Künstler in Paris lebten und arbeiteten, führt Tozzi deren Kunst auf die italienischen Regionen der Toskana und der Lombardei zurück:

„Le public parisien y trouvera un écho du futurisme qui, par suite de l'abandon et de l'évolution de ses éléments les meilleurs, est en train d'agoniser. Il y verra aussi représentés les deux groupes les plus puissants de la Péninsule: le groupe toscan qui se réclame de ses *macchiaioli* et prêche en faveur d'une peinture sensible, instinctive, attaché à la nature, et le groupe lombard qui, sous le nom *Novecento Milanese*, rassemble sous son drapeau les stylistes et se réclame des grands *Quattrocentisti*, de Giotto à Masaccio, de Piero della Francesca à Carpaccio. Donc soucieux de la ligne, de la plasticité de l'objet et d'une disposition harmonique des masses. Nous sommes désireux de faire savoir qu'en ce moment l'art italien, lui aussi, est en marche. Nous sommes désireux de faire reconnaître que l'Italie prend part aux compétitions tumultueuses de l'École de Paris et qu'elle y est présente grâce à une avant-garde de jeunes artistes qui luttent avec conscience [sic] et avec foi pour leur idéal.“<sup>58</sup>

Tozzis Darstellung der modernen italienischen Kunst ähnelt – vor allem im letzten Satz – seinem Vorwort zur „École de Paris“-Ausstellung in Venedig: Ziel der Ausstellung war es, die Präsenz italienischer junger Künstler in der „École de Paris“ zu betonen. Die Sprachwahl war hier ähnlich bellizistisch, wenn er den Blick auf den kämpferischen italienischen Beitrag in den „compétitions tumultueuses de l'École de Paris“ richtet. Die „École de Paris“ ist für ihn kein gemeinsames Miteinander, sondern ein Gegeneinander der Nationen. Deshalb überwiegt für Tozzi der Einfluss der italienischen Region, aus der die Künstler stammten, gegenüber dem Einfluss, den Paris auf sie ausübt.

55 Lagarde, Pierre, M. de Chirico, peintre, prédit et souhaite le triomphe du modernisme, in: *Comœdia*, 12. 12. 1927.

56 De Chirico und sein Bruder Alberto Savinio hatten die Teilnahme abgesagt, obwohl sie zu diesem Freundeskreis an Künstlern gehörten, da Tozzi aufgrund der vorausgegangen Äußerungen De Chiricos ihre Teilnahme für unvorteilhaft hielt. Dies geht aus einem Brief Tozzis an Alberto Saliotti vom 15. Januar 1928 hervor. Vgl. Fagiolo Dell'Arco 1998, S. 36–39. Später sollten sie jedoch mit den *Italiens de Paris* ausstellen. Neben diesen Künstlern, die zum Kern der *Italiens de Paris* gehörten, waren zudem Werke von Fornari, Licini, Martinelli, Menzio, Pozzati und Ronchi ausgestellt. In seinem Artikel über die Ausstellung schreibt Tozzi: „Que sait-on en France de l'art de l'Italie nouvelle? Que sait-on des énergies qui y jaillissent plus nombreuses chaque jour? Rien ou presque rien. La légende suivant laquelle il n'existe pas d'art moderne en Italie est profondément enracinée ici. Nous nous sommes donné pour tâche de la discréditer et nous avons commencé par recueillir les meilleurs éléments du petit noyau de jeunes artistes demeurant à Paris [...]“ Tozzi, Mario, Quelques artistes italiens de Paris au Salon de l'Escalier, in: *La semaine à Paris*, zit. n. ebd., S. 38.

57 Severinis *Maternità* war auf der Biennale im italienischen Teil des Ausstellungspalasts zu sehen. Ebenso stellte Campigli in Venedig im Raum der Futuristen und nicht mit der „École de Paris“ aus.

58 Tozzi, Mario, Quelques artistes italiens de Paris au Salon de l'Escalier, in: *La semaine à Paris*, zit. n. ebd., S. 38.

Einen Schritt weiter ging der polnisch-französische Kunstkritiker Waldemar George, der zu einem der wichtigsten Unterstützer der *Italiens de Paris* avancierte.<sup>59</sup> In seinem Katalogtext zur Ausstellung im *Salon de l'Escalier* sonderte er diese Gruppe von der „École de Paris“ ab. George, einer der prominentesten Kritiker der Pariser Zwischenkriegszeit, war ein Nonkonformist, dessen politische Haltung in der Zwischenkriegszeit zwischen linken und rechten Positionen changierte und nicht selten Paradoxien enthält.<sup>60</sup> George suchte einen dritten Weg zwischen einem von ihm verhassten liberalen Individualismus und dem von ihm früher unterstützten Sozialismus. Ende der 1920er-Jahre wurde er zunehmend zum Sympathisanten der faschistischen Bewegung in Italien und versuchte, seine Idee eines „Neo-Humanismus“ in der Kunst zu etablieren. Dieser neue Humanismus basierte nicht auf einer gemeinsamen formalen Tendenz, sondern sollte den Menschen zum Ausgangs- und Mittelpunkt machen.<sup>61</sup> Georges Idee einer neuen, menschlicheren Kunst fußte auf der Stärkung nationaler Werte und der Absage an den Kunstmarkt. Der Faschismus bot in seinen Augen die Möglichkeit, eine solche neue Ethik in der Kunst durchzusetzen. In diesem Sinn lehnte er zunehmend die Rede von der „École de Paris“ ab, deren Künstler\*innen er dennoch förderte.<sup>62</sup> Für die *Italiens*

59 Waldemar George (fr. Inversion des Geburtsnamens Jerzy Waldemar Jarocinski) wurde in Łódź im heutigen Polen als Kind einer jüdischen Bankiersfamilie geboren. Im Jahr 1911 floh er als Verfasser polnischer patriotischer Gedichte vor der Verfolgung durch die russische Polizei nach Paris. Dort wurde er bald zu einem der führenden Kunstkritiker, der zahlreiche Artikel, Monografien und Ausstellungskataloge verfasste. In Paris führte ihn sein Onkel Jean Finot, Direktor von *La revue mondiale*, in die Pressearbeit ein. George arbeitete als Kunstkritiker für die Tageszeitung *Paris-Journal*, wo er Bekanntschaft mit Salmon und Vauxcelles schloss. Im Ersten Weltkrieg trat er in die *Légion étrangère* ein und erhielt im Jahr 1914 die französische Staatsbürgerschaft. Nach dem Ersten Weltkrieg vertrat George pazifistische und sozialistische Ideen und verfolgte das Kunstgeschehen in Montparnasse. Im Jahr 1920 wurde er Generalsekretär der Kunstzeitschrift *L'Amour de l'art*, die er im Jahr 1927 im Konflikt über seine Unterstützung der Avantgarden verließ. Er war von 1929 an Herausgeber der Pariser Kunstzeitschrift *Formes*. Die Zeit der Okkupation von Paris durch die Nationalsozialisten verbrachte George in Südfrankreich. Nach dem Krieg nahm er seine kunstkritische Arbeit wieder auf. Vgl. Chevrefils Desbiolles, Yves, *Waldemar-George, critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal: essai et anthologie* (= Critique d'art), Rennes 2016.

60 Obwohl George selbst Jude war und jüdische Künstler\*innen unterstützt, enthalten seine Texte nicht selten antisemitische Elemente, die sich beispielsweise gegen den angeblichen jüdischen Imperialismus richten. Vgl. ebd.; Chevrefils Desbiolles, Yves, *Le critique d'art Waldemar George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, in: *Archives juives*, 41, 2, 2008, S. 101–117; Romani, Héloïse, *Il pensiero neo-umanista di Waldemar George*, in: *Ausst.-Kat. Il futuro alle spalle*, 1998, S. 109–113; Affron, Matthew, *Waldemar George. A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, in: Ders. u. Mark Antliff (Hrsg.), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton 1997, S. 171–204.

61 Das erste Mal formulierte George seine Idee des Neo-Humanismus anlässlich einer Gruppenausstellung der Künstler Christian Bérard, Pavel Tchelitchew, Eugène und Léonide Berman in der *Galerie Druet* im Jahr 1926. Vgl. Chevrefils Desbiolles 2016, S. 27–30; Romani 1998.

62 George unterstützte viele Künstler\*innen aus Montparnasse seit den 1920er-Jahren. Dies zeigt sich etwa am Fall Soutine. George beriet zusammen mit Paul Guillaume den amerikanischen Kunstsammler Albert C. Barnes, der Werke von Soutine und Lipchitz kaufte. Obwohl George insbesondere im Jahr 1931 dem Konzept der „École de Paris“ gegenüber seine Ablehnung zum Ausdruck brachte, erkannte er die Erregenschaft einzelner ihrer Akteur\*innen an (z. B. Modigliani). Im Jahr 1932 unterstützte George wiederum eine Ausstellung der „École de Paris“ in London (Kat.-Nr. 64), in der jedoch neben Gris und Modigliani ausschließlich französische Künstler gezeigt wurden, vgl. S. 384–385.

*de Paris* hob George deshalb hervor, dass diese Paris lediglich als vorläufigen Aufenthaltsort nutzten. Auch negiert er jegliche Verbindung zwischen den *Italiens de Paris* und der „École de Paris“:

„Voici le groupe du Novecento représenté par ceux d'entre ses membres qui habitent provisoirement Paris. Ce groupe du Novecento revendique fièrement sa nationalité. Il ne demande pas à la France ses lettres de naturalisation. Il prétend maintenir, sauvegarder, affirmer les vertus spécifiques des formes d'expression italiennes. Le Novecento refuse de faire partie de ce conglomérat qu'est l'école de Paris.“<sup>63</sup>

Die Ausstellung der *Italiens de Paris* im *Salon de l'Escalier* und die venezianische Schau desselben Jahres interpretierten das Verhältnis der italienischen Kunst zur „École de Paris“ unterschiedlich. Unterstrich die Ausstellung der *Biennale di Venezia* stärker die Zugehörigkeit der italienischen Künstler zur „École de Paris“, so betonte die Pariser Schau die Eigenständigkeit italienischer Kunst in Paris – Tozzi und George nahmen diese Abgrenzung unterschiedlich stark vor.

Diese Doppeltstrategie der Einschreibung in die „École de Paris“ und der gleichzeitigen Abgrenzung von ihr konnte dabei helfen, in Frankreich durch das komplexe Spannungsfeld aus sich widersprechenden Forderungen nach kultureller Austerität und Weltoffenheit zu navigieren. Gegenüber einer potentiell xenophoben Kritik führten die *Italiens de Paris* bei ihren Pariser Ausstellungen ins Feld, dass sie der französischen Kunst nichts nehmen, aber auch nichts hinzufügen wollten. Denjenigen Kritiker\*innen, die der „École de Paris“ und dem kosmopolitischen Kunstfeld in Montparnasse gegenüber positiv eingestellt waren, konnten die *Italiens de Paris* ihren Beitrag zur „École de Paris“ demonstrieren. Sie transformierten damit auch den ersten Kanonisierungsversuch der „École de Paris“, den Warnod mit *Les berceaux de la jeune peinture* vorgelegt hatte. Warnod hatte zwar Modigliani einen prominenten Platz in seinem Buch eingeräumt, war aber nicht auf andere italienische Künstler\*innen eingegangen. Die *Italiens de Paris*, von denen viele erst ab dem Jahr 1925 nach Paris gekommen waren – und damit zu spät, um von Warnod registriert worden zu sein – erstritten sich ihren Platz in der Erzählung über das Weltkunstzentrum Paris.<sup>64</sup>

Dies hatte auch Auswirkungen auf ihre internationale Ausstellungsstrategie. Außerhalb von Frankreich und Italien zeigten sich die *Italiens de Paris* ab 1928 als „École de Paris“. Tozzi und Paresce prägten dadurch, dass sie die erste „École de Paris“-Ausstellung dieses Formats veranstalteten, das Gesicht der folgenden internationalen Schauen entschieden. Die *Italiens de Paris* waren somit die Künstler der ersten Stunde der internationalen „École de Paris“-Ausstellungen: Ihre Werke waren in den Ausstellungen in Moskau (Kat.-Nr. 48), in New York (Kat.-Nr. 56), in Prag (Kat.-Nr. 62), in Brüssel (Kat.-Nr. 61), Recife, Rio de Janeiro und São Paulo (Kat.-Nr. 45–55) und London (Kat.-Nr. 67) vertreten.<sup>65</sup>

63 Waldemar George im Vorwort zum Katalog des *Salon d'Escalier* (Februar 1928), zit. n. Fagiolo Dell'Arco 1998, S. 41.

64 Zwar lebten Paresce und Tozzi schon länger in Paris, De Chirico kehrte jedoch erst im Jahr 1925 nach Paris zurück. De Pisis und Prampolini kamen im selben Jahr nach Paris. Savinio folgt im Jahr 1926. Severini lebte zwischen Frankreich und Italien.

65 In Moskau stellten De Chirico, Paresce und Severini aus; in Brasilien Campigli und Severini; in New York Campigli und De Pisis; in Brüssel Brignoni, Campigli, De Chirico, Savinio und Severini; in Prag De Chirico,

In Italien handelten die *Italiens de Paris* ihr Verhältnis zur „École de Paris“ hingegen anders aus. Hier hob Tozzi die positiven Effekte hervor, die die Beziehungen zu Paris für den italienischen Kunstmarkt und die Entwicklung seiner Kunstszene haben könnten. Die negative Rezeption der „École de Paris“-Ausstellung in Italien bewegte die Künstler\*innen dazu, dort ab 1930 ihre Strategie anzupassen und den Fokus stärker auf die Betonung italienischer Züge zu legen.

### **Transformation der „École de Paris“ in Venedig: die Ausstellung „Appels d'Italie“ (1930) und Waldemar Georges Vision einer „École de Rome“**

Der wachsende Antagonismus zur Pariser Kunst, der sich auf der *Biennale di Venezia* bemerkbar machte, führte auch einen angepassten Umgang mit der „École de Paris“ herbei. Das Programm der 17. *Biennale di Venezia* aus dem Jahr 1930 hob deutlich hervor, dass das oberste Ziel der Schau sei, die „wiedergeborene Größe“<sup>66</sup> der italienischen Kunst zu demonstrieren.<sup>67</sup> Hier holten die Veranstalter auch gegen den Pariser Kosmopolitismus aus:

„Die Intensität des internationalen Austauschs der letzten Jahrzehnte hat dazu geführt, dass sich ein kosmopolitisches ästhetisches Klima gegenüber den Tendenzen und Traditionen der verschiedenen Länder und Rassen durchgesetzt hat. Der Kosmopolitismus, der seine Gesetze vor allem aus der Suche in einer krampfhaften und künstlichen Umgebung jener Pariser Kreise abgeleitet hat, verbindet wahres Talent und Künstelein, unersättliche Interessen und krankhafte Ambitionen. Um also der irrigen Exklusivität dieser Kreise und Konventikeln der Eingeweihten zu gefallen, haben sich die Künstler überall vom Volk entfremdet und im Elfenbeinturm eines beharrlichen Subjektivismus eingeschlossen.“<sup>68</sup>

Die Biennale machte im Jahr 1930 ihre Haltung gegen Paris deutlich. Als Gegengewicht zur Pariser Hegemonie galten die angeblich volksnahen faschistischen Künstlersyndikate, in denen der Generalsekretär der Biennale aktiv war. Hierin hatte die Biennale ein gemeinsames Ziel mit der *Quadriennale di Roma*, die ebenfalls die Pariser Vormachtstellung bekämpfen sollte. Die Erstreichung eines italienischen Primats in der Kunst durch die römische Schau bebilderte ein anonymer Karikaturist in der Mailänder Zeitschrift *L'Arca* (Abb. 114): Die Standarte der Quadriennale und des „künstlerischen italienischen Primats“ („*primato artistico italiano*“)

Savinio und Severini; De Chirico war zudem in den „École de Paris“-Ausstellungen in Cambridge (Kat.-Nr. 50), in der Pariser *Galerie La Renaissance* (Kat.-Nr. 51), in Amsterdam (Kat.-Nr. 65), in Buenos Aires (Kat.-Nr. 73), in New York (Kat.-Nr. 74) und in Los Angeles (Kat.-Nr. 75) vertreten. Severini stellte zudem in London aus (Kat.-Nr. 67).

66 „rinata grandezza“ Maraini, Antonio, Pietro Orsi u. Romolo Bazzoni, Programma, in: Ausst.-Kat. *XVIIa Esposizione biennale internazionale d'arte*, 1930, S. 5–6, S. 5.

67 Vgl. De Sabbata 2006, S. 180.

68 „L'intensità degli scambi internazionali ha in questi ultimi decenni fatto prevalere un clima estetico cosmopolita su quelle che sono le tendenze e le tradizioni dei vari paesi e delle varie razze. Cosmopolitismo che ha preso soprattutto le sue leggi dalle ricerche perseguite nell'ambiente convulso e artificioso di quei circoli parigini, ove fanno capo insieme vero talento e voluti artifici, voraci interessi e morbosi ambizioni. Sicché per compiacere all'esclusivismo spaesato di questi circoli e conventicole di iniziati, dappertutto gli artisti si sono straniati dal vivo del popolo e si sono chiusi nella torre d'avorio d'un soggettivismo intransigente.“ Maraini, Orsi, Bazzoni 1930, S. 5.



Abb. 114 | Anonymus, Karikatur für die Zeitschrift *L'Arca*, Mailand, 10. 12. 1930, anlässlich der Planung der Quadriennale in Rom

wird von der syndikalistischen Kraft hochgehalten, während sich der „Parisianismus“ („Parigianismo“) und „Modiglianismus“ („Modiglianismo“) auf der Feindesseite befinden.

Die *Italiens de Paris* verloren dennoch nicht ihren Einfluss auf die Biennale und passten ihr Programm an die neuen Herausforderungen an. Maraini beauftragte für die 17. Biennale im Jahr 1930 wieder Tozzi mit der Gestaltung eines internationalen Raums. Für den Katalogtext und einen begleitenden Vortrag konnte Tozzi George gewinnen, mit dem er durch den *Salon de l'Escalier* bereits in Verbindung stand.<sup>69</sup> Der Raum 23 trug den Titel „Appels d'Italie“ (Abb. 115) und zeigte 17 Künstler – mehrere *Italiens de Paris*, aber auch andere französische und internationale Künstler, die in Paris lebten.<sup>70</sup> Tozzi war mit sechs Gemälden vertreten und nahm damit einen großen Teil der Ausstellung ein. Dominiert wurde die Ausstellung durch ein neoklassizistisches Ideal, wie es auch schon anlässlich der 16. *Biennale di Venezia* formuliert worden war. In seinem Text grenzte George die *Italiens de Paris* nicht offen von der „École de Paris“ ab, jedoch beschrieb er diese sogenannte Schule als überholt, da sich nun Rom als zugleich altes und neues Zentrum der Kunst behauptete:

69 George hielt am 5. Mai 1930 in den Räumlichkeiten des venezianischen *Circolo artistico* einen Vortrag über sein Konzept der Ausstellung. Sarfatti führte in seinen Vortrag ein. Anwesend waren unter anderem Maraini und Marinetti. Vgl. o. A., Una conferenza di Waldemar George sugli „Appels d'Italie“, in: *Gazetta di Venezia*, 06.05. 1930.

70 Gezeigt wurden 62 Werke von Christian Berard, Eugène Berman, Leonid Berman, Campigli, De Pisis, Philippe Hosiasson, Onofrio Martinelli, Alberto Martini, Ozenfant, Paresce, Pierre Roy, Savinio, Severini, Survage, Tchelitchev, Tozzi und La Fresnaye.



Abb. 115 | Die Ausstellung „Appels d'Italie“, XVIIa Esposizione internazionale d'arte di Venezia, 1930, Raum 23, links außen ein Gemälde von Massimo Campigli, an der rechten Wand mehrere Werke von Mario Tozzi

„Es geht darum, ein Phänomen der Verschiebung des Gravitationszentrums der zeitgenössischen Kunst nachzuweisen, die nach einem halben Jahrhundert in heilsamer Opposition ihr Vertrauen in Rom wiederfindet. [...] Unter dem aggressiven Titel ‚Appels d'Italie‘ haben wir die Werke italienischer Maler aus Paris sowie französischer und ausländischer Künstler der Pariser Schule zusammengeführt und dabei ein neues Phänomen offenbart: des kollektive und bewusste Verlangen, das verlorene Gefühl des italienischen Geistes wiederzuentdecken. [...] Wer das geistige Umfeld kennt, das in Montparnasse, in dieser Hauptstadt der Malerei, herrschte und noch heute herrscht, weiß, was ihr heroischer Versuch, die afrikanischen Idole den Prinzipien der Renaissance zu opfern, bedeutet. [...] Es kümmert uns wenig, ob die Meister der modernen Malerei italienischer Herkunft sind oder nicht. (Einige von ihnen sind es ...). Wir versuchen vor allem, das Primat und die Vormachtstellung der Italienität hervorzuheben, die als Kosmogonie, als Stil, als Modus und als Ordnung betrachtet wird.“<sup>71</sup>

71 „Si tratta di provare un fenomeno di spostamento del centro di gravità dell'arte contemporanea, la quale dopo una cura d'opposizione, che dura da mezzo secolo, ritrova la sua fede in Roma. [...] Sotto l'aggressivo titolo ‚Appels d'Italie‘ abbiamo riunito le opere di pittori italiani di Parigi, e di artisti francesi e stranieri della scuola parigiana, rivelando un fenomeno nuovo: una volontà collettiva e cosciente di ritrovare lo smarrito sentimento dello spirito italiano. [...] Coloro che conoscono l'ambiente spirituale che regnava e che regna ancora oggi a Montparnasse, in questo capoluogo della pittura, sanno quel che significhi il loro eroico tentativo di sacrificare gli idoli africani ai principi del Rinascimento. [...] Mi riassumo: a noi importa poco che i maestri della pittura moderna siano o no d'origine italiana. (Alcuni di essi lo sono ...). Noi cerchiamo soprattutto di mettere in evidenza il primato e la supremazia dell'italianità considerata come una cosmogonia, come uno stile, come un modo, come un ordine.“ George, Waldemar, Appels d'Italie, in: *Ausst.-Kat. XVIIa Esposizione biennale internazionale d'arte, 1930*, S. 91–93.

Auf diese Weise beschreibt George eine Verlagerung des internationalen Kunstzentrums und Anziehungspunkts von Paris nach Rom – selbst die Künstler der „École de Paris“ blickten nun nach Süden. Dabei streitet er nicht ab, dass Paris ein Hauptschauplatz der zeitgenössischen Kunst sei. Der Fokus auf die französische Metropole sei ein notwendiger, da heilsamer Schritt gewesen, um nun einen neuen Blick auf die alten italienischen Traditionen werfen zu können. Der Kunstkritiker hatte vor allem in den Jahren zwischen 1929 und 1933 den Glauben an Paris als Kunstzentrum verloren. Kurz vor der venezianischen Ausstellung hatte er in der Zeitschrift *L'Art vivant* die rhetorische Frage gestellt: „Paris. Demeure-t-il le centre artistique du monde?“<sup>72</sup> Angesichts der mangelhaften Förderung und Musealisierung zeitgenössischer Kunst in französischen staatlichen Institutionen wollte George erkannt haben, dass Paris seinen Status als Kunstzentrum verspiele. Das Konzept der „École de Paris“, das George für einen täuschenden Neologismus und eine Erfindung des Kunsthandels hielt, schien ihm diesen Zentrumsverlust zu versinnbildlichen. In einem zweiteiligen Artikel mit dem Titel „École française ou École de Paris?“<sup>73</sup> in der Pariser Zeitschrift *Formes* im Jahr 1931 schreibt er:

„Le mouvement centrifuge de l'École de Paris est-il un mouvement de propagande française? Il semble, au contraire, qu'il s'écarte de son centre, qu'il tende à perdre son centre de gravité. La France diffuse un art, sur lequel elle n'exerce aucun droit de regard. Le succès de cet art rejallit sur la France qui apparaît aux yeux du monde entier comme un puissant foyer de rayonnement. Mais la France ne se doit-elle pas de répudier des œuvres qui infirment son génie? [...] L'École de Paris est un château de cartes construit à Montparnasse. C'est un mouvement stérile. [...] Elle ignore totalement la loi d'évolution, qui préside à la vie des nations, et des individus.“<sup>74</sup>

Die Idee eines Gravitationszentrums, das die Fliehkräfte einer künstlerischen Metropole bündele, ihre Strahlkraft und Verbreitung ihrer Kunst kontrolliere und zusammenhalte, ist für George elementar. Für den Kritiker steht fest, dass Kunst durch die Besinnung auf ihr Zentrum diese Gravitationskraft bilden könne, was er in Italien in der Entstehung, in Frankreich jedoch im Zerfall begriffen sieht. George fordert nicht eine schlichte Orientierung an bereits bestehenden nationalen Traditionen, sondern eine Kunst, die ein organisches und sich evolvierendes Verhältnis zur Nation eingeht. Nicht Herkunft und ‚Rasse‘ entscheiden für ihn über die Kunstproduktion, sondern der „état d'esprit“<sup>75</sup> und die Entschlossenheit.<sup>76</sup> Französische oder italienische Kunst zu produzieren, stehe potenziell jedem offen. George bezweifelt jedoch, dass eine solche Entschlossenheit im Frankreich Anfang der 1930er-Jahre bestehe und er zeigt sich fasziniert vom jungen Italien, das unter dem faschistischen Regime der nationalen Kunst zu neuem Aufblühen verhelfen wollte. George wollte nicht nur nationale Gravitationszentren etablieren, ihm schwebte auf übergeordneter Ebene ein geeintes Europa der Nationen vor, das seinen Mittelpunkt in der mediterranen Kultur mit ihrem Gravitationszentrum Rom wiederentdecken sollte. Nur so konnte für ihn der Zerfall der westlichen Kultur

72 Ders., Paris. Demeure-t-il le centre artistique du monde?, in: *L'Art vivant*, 151, 1930, S. 219.

73 Ders., École française ou École de Paris? I, in: *Formes*, 16, 1931, S. 92–93; Ders., École française ou École de Paris? II, in: *Formes*, 17, 1931, S. 110–111. Zu Georges Kritik an der „École de Paris“ vgl. Chevrefils Desbiolles 2016, S. 100–101; Golan 1995, S. 153–154.

74 George 1931a.

75 Ebd., S. 93.

76 Zu diesem bestimmten Verständnis von französischer Staatsbürgerschaft vgl. Kangaslahti 2009a.

aufgehalten werden, den er, informiert durch die Lektüre von Spenglers *Der Untergang des Abendlandes*, beobachtete.<sup>77</sup> In einem Interview mit der römischen Zeitung *Oggi e domani* im Oktober 1930 legt er dar:

„C'est par l'Italie que l'Europe égarée, l'Europe qui a perdu son centre de gravité peut retrouver le sens de sa direction. L'Italie peut seule régénérer, lisez: latiniser, occidentaliser un continent qui va à la dérive et qui signe tous les jours son propre arrêt de mort.“<sup>78</sup>

George verfolgte die Idee der Zentrumsverlagerung von Paris nach Rom weiter und entwickelte wenig später für dieses Phänomen den Begriff der „École de Rome“.<sup>79</sup> Anlässlich seiner Italienreise im Frühjahr 1933 legte er seine Ideen Mussolini persönlich dar. Die Idee einer „École de Rome“ enthielt die Vision, dass Rom auf symbolischer Ebene wieder zum Fokus internationaler Künstler\*innen werde, was in einer internationalen Ausstellung demonstriert werden sollte. Die „École de Rome“ sollte aber auch im wörtlichen Sinn eine Kunstschule mit Sitz in Rom sein, in der Künstler\*innen aller Länder römische Kunst studieren sollten.<sup>80</sup> George versuchte hier Mussolinis Gunst für das Konzept des Neo-Humanismus zu gewinnen, in dem er die Möglichkeit einer Verbindung von Frankreich und Italien sowie einer „retour à Rome“ gegeben sah. In seiner Erinnerung der Unterredung mit Mussolini schreibt George: „Je lui disais aussi que l'orientation présente de la peinture française, c'est-à-dire le nouvel humanisme, était plus favorable au rapprochement artistique des deux peuples que l'Internationale de l'École de Paris. Le Duce approuva.“<sup>81</sup>

Die *Italiens de Paris* waren dank dieser Unterstützung noch in den nächsten Jahren im staatlichen Ausstellungssystem Italiens vertreten, jedoch ging Georges Versuch nicht auf, sie als Beweis einer Neuorientierung am Zentrum Rom zu inszenieren. Die Reaktionen in der italienischen Presse waren verhalten bis ablehnend. Der klare Bezug zur „École de Paris“ stach vielen ins Auge.<sup>82</sup> Zwar hatten die *Italiens de Paris* in der Folgezeit zwei weitere Ausstellungen im staatlichen Ausstellungssystem, bei der ersten *Quadriennale di Roma* (1931) und der 18. *Biennale die Venezia* (1932) (Abb. 116), jedoch kämpften sie hier mit denselben Widrigkeiten.<sup>83</sup> Auch George beklagte, dass seine Theorie des Neo-Humanismus und die Unterstützung

77 Zu Georges Lektüre von Spengler vgl. Chevretils Desbiolles 2008, S. 104.

78 Dottori, Gerardo, Waldemar George e l'avvenire dell'arte europea, in: *Oggi e domani*, 02. 10. 1930.

79 Erstmals verwendete er diesen Begriff anlässlich einer Ausstellung der italienischen Künstler Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli und Corrado Cagli, die zuvor auf der *Quadriennale di Roma* zu sehen gewesen waren, in der Pariser *Galerie Bonjean*. Vgl. Romani 1998, S. 111–112. Der Katalog druckte neben Georges Ausführungen zur neuen italienischen Kunst und der „École de Rome“ auch Auszüge aus Mussolinis im Jahr 1932 veröffentlichter Leitschrift *La dottrina del fascismo* ab.

80 Vgl. Chevretils Desbiolles 2016, S. 55–56.

81 George, Waldemar, Une entrevue avec M. Mussolini, in: *La revue mondiale*, 5, 1933, S. 23–25, zit. n. Chevretils Desbiolles 2016, S. 56.

82 Bspw. Benco, Silvio, Esposizione grande, bella, confortante per l'arte italiana, in: *Il Piccolo*, 04. 05. 1930. Marinetti wiederum lehnte die „Appels d'Italie“ als zu retrograd ab. Als Alternative zur Rückbesinnung auf die Antike wollte der Künstler den Futurismus zum Leitprinzip neuer italienischer Kunst erheben, weshalb er George bei dessen Vortrag in Venedig offen kritisierte. Vgl. o. A. 06. 05. 1930.

83 Bspw. wies der Kritiker Alberto Spaini den Raum Nr. 19 der *Quadriennale di Roma*, in dem Severini, De Pisis und Paresce ausstellten, eindeutig als „Scuola die Parigi“ aus: Spaini, Alberto, La Scuola di Parigi e i



Abb. 116 | Die Ausstellung „Italiani di Parigi“, XVIIIa Esposizione internazionale d'arte di Venezia, 1932, Raum 28

der *Italiens de Paris* in Italien nicht auf fruchtbaren Boden fielen. Es gebe nur Sarfatti und den Künstler Prampolini, die sich für wirklich moderne Malerei einsetzten und seine Ideen verstanden.<sup>84</sup> Mit Sarfattis schwindendem Einfluss, ihrer Entfernung aus dem Verwaltungsrat der Biennale und schließlich ihrer Emigration nach Argentinien im Jahr 1938 war den *Italiens de Paris* ihre wichtigste Stütze weggebrochen. Auch wuchsen in George angesichts von Adolf Hitlers Machtausbau und dem „Anschluss“ Österreichs im Jahr 1938 Zweifel am Faschismus, was ihn zur späten, aber radikalen Revidierung seiner früheren Ansichten bewegte.<sup>85</sup> Die *Italiens de Paris* verschwanden damit in Italien von der Bildfläche. Auf internationaler Ebene und in Paris konnten sie sich in den 1930er-Jahren jedoch weiter behaupten.

#### **Auswirkungen auf Pariser Museen: italienische Kunst im *Musée du Jeu de Paume* und die „École de Paris“ im *Petit Palais***

In den 1930er-Jahren fanden die *Italiens de Paris* wenn nicht in Italien, so doch in Frankreich eine Plattform. Frankreich war besonders ab 1933 um positive Beziehungen mit Italien bemüht, um eine Allianz zwischen den faschistischen Regimen in Italien und Deutschland zu verhindern.<sup>86</sup> Dies schlug sich auch in einem kurzen offiziellen Annäherungskurs im Feld der

futuristi, in: *Il Resto del Carlino*, 22. 03. 1931. Spaini rezensierte auch den Beitrag der *Italiani di Parigi* für die Biennale im Jahr 1932 negativ: Spaini, Alberto, Carrà, De Chirico, Severini, Sironi, in: *Il Resto del Carlino*, 28. 05. 1932.

84 Vgl. Chevrefils Desbiolles 2016, S. 54.

85 Vgl. ebd., S. 59–61.

86 Vgl. Néré, Jacques, *The Foreign Policy of France from 1914 to 1945* (= Foreign Policies of the Great Powers), London 1975, S. 132–154.

Kunst nieder. Die diplomatischen und kulturpolitischen Beziehungen zwischen Frankreich und Italien verschlechterten sich jedoch wieder nach Italiens Einmarsch in Äthiopien (1935/36) und dem Schulterchluss zwischen Mussolini und Hitler (1936). Bis zur Mitte der 1930er-Jahre halfen jedoch die Künstler der *Italiens de Paris* und ihre Beziehung zur „École de Paris“, eine positive Verbindung zwischen beiden Nationen darzustellen. Aufgrund der bereits beschriebenen Netzwerke zwischen beiden Ländern und privaten Schenkungen konnten so einige Werke der *Italiens de Paris* in Pariser Institutionen gelangen. Im *Musée du Jeu de Paume* wurden sie als „École italienne“ ausgewiesen, im *Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris* im *Petit Palais* erschienen sie als „École de Paris“.

Einen ersten Musealisierungserfolg hatten die *Italiens de Paris* mit der Einrichtung eines Raums für die „École italienne“ im Pariser *Musée du Jeu de Paume*. Der Kunsthistoriker Maurizio Fagiolo dell'Arco beschreibt dieses Ereignis als einen „wichtigen Moment des italienischen Vordringens nach Paris.“<sup>87</sup> Im Jahr 1932 schenkte der Mailänder Industrielle und Privatsammler Frua de Angeli dem Museum 13 Werke. So gelangten die *Italiens de Paris* De Chirico, De Pisis, Tozzi und Severini und Werke weiterer *Novecento*-Künstler\*innen in die Sammlung.<sup>88</sup> Die Schenkung kam anlässlich der Ausstellung „22 artistes italiens modernes“ zustande, die vom 4. bis 19. März 1932 in der Pariser *Galerie Georges Bernheim* stattgefunden hatte. Hier waren die *Italiens de Paris* mit mehreren Werken vertreten, die später in den Museumsbesitz übergingen. Tozzi war der Organisator und wurde durch Waldemar George und die Mailänder *Galeria Milano* unterstützt.<sup>89</sup> Der Direktor des *Musée du Jeu de Paume*, André Dezarrois, besuchte die Eröffnung der Ausstellung. Vermittelt durch die *Galeria Milano* kamen Dezarrois und der Privatsammler Frua de Angeli überein, dass letzterer 13 Werke der Ausstellung ankaufen und dem Museum überlassen würde.<sup>90</sup> Die Werke gingen als „École italienne“ kategorisiert in die Museumssammlung ein.<sup>91</sup> Dank der Schenkung Frua de Angelis sollte damit die „École italienne“ einen der prominentesten Plätze neben der „École de Paris“ erhalten.

Der erste permanente Raum für die moderne „école italienne“ eines französischen Museums wurde zeitgleich mit der ersten temporären Gruppenausstellung der „École de Paris“ im *Musée du Jeu de Paume* eingerichtet (Kat.-Nr.66). Im Jahr 1930 war die Gründung des neuen staatlichen Museums in den Räumen des *Jeu de Paume* im Jardin des Tuilleries beschlossen worden.<sup>92</sup> Es widmete sich den „École étrangères“ und war aus dem *Musée du Lux-*

87 „un momento importante della penetrazione degli italiani a Parigi [...]“ Fagiolo Dell'Arco 1998, S. 79.

88 Dies waren u. a. Tullio Garbari, Arturo Tosi, Carlo Carrà, Achille Funi, Gigiotti Zanini, Mario Sironi, Pompeo Borra, Pietro Marussig und Osvaldo Licini. AN, 20144795/44, U2 Jeu de Paume, Tableaux entrées en 1932. Vgl. zum Ankauf auch Ballardini 2017, S. 54, 200; Fagiolo Dell'Arco 1998, S. 79.

89 George verfasste den Katalogtext und hielt die Eröffnungsrede. Die Mailänder *Galeria Milano* wurde von Vittorio E. Barboux geleitet, der ein Unterstützer der *Italiens de Paris* war. Vom 14. bis 26. Januar 1930 hatte hier die Ausstellung „Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi“ stattgefunden, bei der Werke von Campigli, De Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio und Tozzi gezeigt worden waren. Den Katalogtext hatte ebenfalls George verfasst. Vgl. ebd., S. 58, 79.

90 Vgl. ebd., S. 79.

91 AN, 20144795/44, U2 Jeu de Paume, Tableaux entrées en 1932.

92 Das *Jeu de Paume* fungierte bereits seit dem Jahr 1922 als Annex des *Musée du Luxembourg*, in dem die



Abb. 117 | Raum 14 „École de Paris“, Musée du Jeu de Paume, kurz nach der Eröffnung am 23. 12. 1932

embourg hervorgegangen, das die „École française“ zeigte.<sup>93</sup> Das neue Museum eröffnete am 23. Dezember 1932. Eine Fotografie (Abb. 117) dokumentiert die Hängung kurz nach der Eröffnung. Sie zeigt den Raum 14, der der „École de Paris“ gewidmet war.<sup>94</sup> Ziel war es, der „École de Paris“ einen der repräsentativsten Räume des Museums zu geben, der den „chefs de file dans le mouvement de la peinture internationale depuis la fin de la guerre“<sup>95</sup> gewidmet war. Der Zusammenhang zwischen ausländischen Künstler\*innen und der „École française“ im *Musée du Luxembourg* sollte so deutlich werden, denn unter der „École de Paris“ verstand die Museumsleitung „artistes travaillant chez nous suivant les disciples des nos peintres indépendants.“<sup>96</sup> Über die Künstler\*innen im Raum 14 schreibt der Jahresbericht des neuen Museums ebenfalls in diesem Sinn:

Werke ausländischer Künstler\*innen gezeigt wurden. Bis zum Jahr 1932 verfügte es jedoch über keinen eigenständigen Etat. Vgl. Krebs 2009, S. 469; Bonnefoy, Françoise, Marie-France Bézier u. Françoise Fromonot, *Jeu de paume. Histoire*, Paris 1991, S. 48–53.

93 Vgl. Ladoué, Pierre, *Le Musée des écoles étrangères contemporains au Jeu de Paume des Tuileries*, in: *Bulletin des Musées de France*, 5, 1, 1933, S. 10–13. Für einen Überblick über die Ausstellungspolitik des *Musée du Jeu de Paume* vgl. Ballardini 2017.

94 Zur Rezeption dieses Raums in der Kunstkritik vgl. Krebs 2009, S. 468–478.

95 AN, 20144795/44, U2 Jeu de Paume, Tableaux entrées en 1932.

96 AN, 20144795/44, U2 Jeu de Paume, Réouverture partielle du Jeu de Paume.

„Certains de ces artistes se sont faits naturaliser; pour démontrer l'influence exercée sur eux par l'École Française contemporains, comme l'apport qu'à leur tour ils ont pu fournir à celle-ci; il était indispensable de les faire figurer dans une pareille manifestation.“<sup>97</sup>

Der Raum 14 wurde damit als quasi französisches Element in einem internationalen Ausstellungskontext präsentiert und demonstrierte die Vormachtstellung französischer Kunst. Er zeigte mehrere Künstler\*innen, die auch Warnod in *Les berceaux de la jeune peinture* zur „École de Paris“ zählt: Modigliani, Pascin, Soutine und Picasso, darunter das bereits in Prag mit der „École de Paris“ gezeigte *Le portrait de Gustave Coquiot*, aber auch Foujita, Van Dongen und Kisling. Diejenigen unter ihnen, die die französische Staatsbürgerschaft angenommen hatten, wurden bereits als Teil des französischen Nationalerbes gesehen, das ins *Musée du Luxembourg* übergehen sollte.<sup>98</sup> Der Raum 14 sollten damit verdeutlichen, welche internationale Strahlkraft und Wirkung die französische Kunst ausübe, die sich durch den Beitrag ausländischer Künstler\*innen noch verstärkte.

Der Raum 14 war der letzte große und repräsentative Raum in der ersten Etage. Die Gruppenausstellung der „École de Paris“ krönte damit den Rundgang von insgesamt 15 Räumen, die die „écoles étrangères“ zeigten.<sup>99</sup> Aber auch Italien bekam hier einen prominenten Platz. Im angrenzenden Raum 15 hing die „École italienne“ mit Tozzis *Solitude* (Abb. 118) in der Türflucht. Da Frua de Angelis dem Jahresbericht des Museums zufolge die „meilleurs parmi les nouveaux maîtres“<sup>100</sup> der „jeune peinture italienne“<sup>101</sup> geschenkt habe, erhielten die *Italiens de Paris* als homogenes Ensemble diesen privilegierten Ausstellungsort. Im Pariser Kontext war damit ihre Strategie der gleichzeitigen Annäherung und Abgrenzung von der „École de Paris“ erfolgreich gewesen: Sie hatten sich dank Tozzis Initiative als führende und distinkte Gruppe in einer internationalisierten Kunstszene behauptet.

Eine weitere Schenkung von Werken der *Italiens de Paris* erfolgte im Februar des Jahres 1936 an den *Petit Palais* und wurde dort anschließend in einem Raum präsentiert. Diesmal wurden die Künstler jedoch in die „École de Paris“ integriert. Es handelte sich um eine Schenkung des italienischen Grafen Emanuele Sarmiento (1875–1936)<sup>102</sup>, eine der prominenten

97 AN, 20144795/44, U2 Jeu de Paume, Tableaux entrées en 1932.

98 Vgl. Ladoué 1933, S. 12.

99 Das Erdgeschoss strukturierte sich in Raum 1: Vestibül, Raum 2: „École anglaise“, Raum 3: „École belge“, Raum 4: diverse Werke, Raum 5: Spanien und Portugal, Raum 6: Italien und Lateinamerika, Raum 7: Polen, Schweiz, Rumänien, Jugoslawien, Tschechoslowakei, Raum 8: Deutschland, Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen, Raum 9: Nordamerika, die Vereinigten Staaten, Kanada. Die erste Etage zeigte im Raum 10: Japan, Raum 11 und 12: England, Schweiz, Polen (jüngere Künstler\*innen als im Erdgeschoss) und die „École du Nord“ (Belgien: Constant Permeke, Médard Tytgat, Deutschland: Max Beckmann), Raum 13: Russland, Raum 14: „École de Paris“, Raum 15 „École italienne“. Vgl. ebd., S. 11–12.

100 AN, 20144795/44, U2 Jeu de Paume, Tableaux entrées en 1932.

101 Ebd.

102 Sarmiento ist in Rom geboren und lebte ab 1912 auf einem Anwesen im Pariser Vorort Neuilly-sur-Seine. Hier tat er sich als wichtiger Vermittler zwischen Italien und Frankreich hervor. Er veranstaltete regelmäßige Salons, bei denen sich italienische, in Paris lebende Künstler\*innen und Intellektuelle trafen. Außerdem war er im Pariser Ableger der *Società Dante Alighieri* aktiv und ab 1932 für die Kunstsektion im *Comité France-Italie* zuständig. Im Jahr 1929 war er Mitglied des Ausstellungskomitees zu „Peintres futuristes italiens“ in der *Galerie 23*. Im Jahr 1932 organisierte er mit dem Künstler Enrico Prampolini eine Futurismusaussstellung

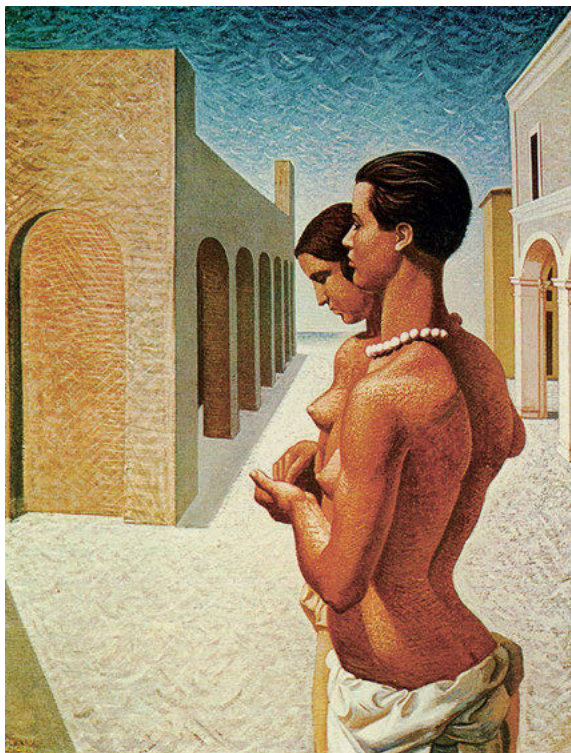


Abb. 118 Mario Tozzi, *Solitude*, 1931, Öl auf Lwd., 143 × 114 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Teil der Schenkung von Frua de Angelis an das Musée du Jeu de Paume, Paris, 1932

Figuren im Kulturaustausch zwischen Italien und Frankreich in den 1930er-Jahren, Freund von Tozzi und Unterstützer der *Italiens de Paris*.<sup>103</sup> Sarmiento setzte sich für die Bekanntmachung italienischer Kunst und Kultur in Frankreich ein – damit handelte es sich nicht um einen offiziellen Auftrag, sondern um persönliches Engagement in einem Umfeld, in dem sich viele Sympathisant\*innen mit dem faschistischen Regime in Italien fanden. Beispielsweise organisierte Sarmiento die Ausstellung der „Artistes Romains“, bei der George seine Vorstellungen zur „École de Rome“ präsentierte und Auszüge aus Mussolinis im Jahr 1932 veröffentlichter Leitschrift *La dottrina del fascismo* abdruckte.<sup>104</sup> Der Konservator des *Petit Palais*, Raymond Escholier (1882–1971), begrüßte die Schenkung an seine Institution, auch weil sie kurz nach der großen kulturdiplomatischen Doppelausstellung „L'art italien, de Cimabue à Tiepolo“ im *Petit Palais* und „L'art italien des XIVe et XXe siècles“ im *Musée du Jeu de*

in der *Galerie La Renaissance*. Er schenkte 23 Gemälde junger italienischer Künstler\*innen an das *Musée du Grenoble* und mehrere (unter anderem von Severini) illustrierte Bücher und grafische Werke an die *Bibliothèque nationale de France*. Im Jahr 1934 wurde er Ehrenbürger der Stadt Grenoble. Im Oktober 1936 verunglückte er bei einem Autounfall. Vgl. Debray, Cécile, La donation du comte Sarmiento au Musée d'art moderne de la Ville de Paris et les Italiens de Paris, 1928–1935, in: *Ligeia*, 69–72, 2, 2006, S. 186–196, S. 188–190.

103 Für einen Überblick über die Vorgänge und Hintergründe der Schenkung vgl. ebd.

104 Die Werke stammten aus Sarmientos Besitz.



Abb. 119 | Giorgio de Chirico, *Cheval blanc* (früherer Titel: *Cheval et gladiateurs*), ca. 1930, Öl auf Lwd., 62 × 49,5 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Teil der Schenkung Emanuele Sarmientos an das Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, 1936

*Paume* im Jahr 1935 stattgefunden hatte, als eine „grand geste de l'amitié latine“.<sup>105</sup> Diese Doppelausstellung war anlässlich der Unterzeichnung des französisch-italienischen Abkommens abgehalten worden, mit dem die Expansionspläne Deutschlands verhindert werden sollten.<sup>106</sup> Anlässlich dieser Ausstellung hatte ein direkter Kontakt zwischen hochrangigen Akteur\*innen aus dem Kunst- und Kulturwesen beider Länder stattgefunden. Hier saß neben Maraini und Tozzi auch Escholier im Organisationskomitee.<sup>107</sup>

Sarmiento gliederte seine Schenkung von 80 Werken in zwei Teile. Die Inventarliste des

105 Vgl. Escholier, Raymond, Préface, in: Ausst.-Kat. *Donation Emanuele Sarmiento*, 1936, S. 4–6, S. 4.

106 Vgl. Levoy, Lucy u. Vincent Moncho, Les donations italiennes au Musée des Écoles étrangères contemporaines, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne, histoire(s) d'une collection*, 2018, S. 51–52.

107 Zudem zeigte der *Petit Palais* Ende des Jahres 1935 Leihgaben aus dem *Musée de Grenoble*, dem Sarmiento im Jahr 1933 bereits 23 Werke junger italienischer Maler geschenkt hatte. Anlässlich dieses Ereignisses schlug der Sammler seine Schenkung dem *Petit Palais* vor. Vgl. Debray 2006, S. 196.

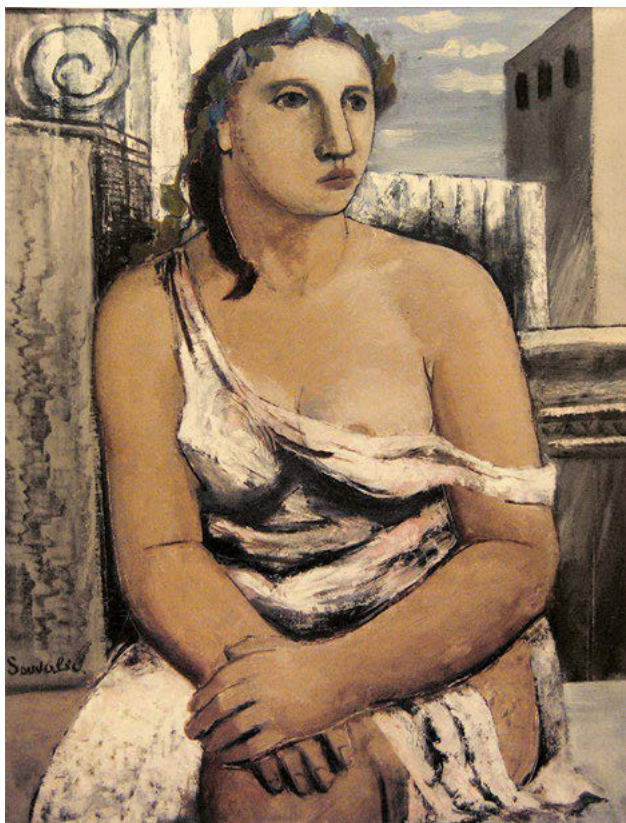


Abb. 120 | Jean Souverbie, *Portrait de femme*, ca. 1930, Öl auf Lwd., 92 × 73 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Teil der Schenkung Emanuele Sarmientos an das Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, 1936

*Petit Palais* führt die „Tableaux d'artistes italiens vivants“ und die „peintres de l'École de Paris“ auf.<sup>108</sup> Der italienische Teil enthielt Werke der *Italiens de Paris*, der Futuristen sowie anderer italienischer Maler aus Sarmientos Sammlung, deren Werke Sarmiento zum Teil bei der *Quadiennale di Roma* gekauft hatte.<sup>109</sup> Beide Sektionen enthielten klassizistische Werke wie De Chiricos *Cheval blanc* (Abb. 119) im italienischen Teil und Souverbies *Portrait de femme* (Abb. 120), das der „École de Paris“ zugerechnet wurde. Ursprünglich wollte Sarmiento die Werke als „École de Paris“ einer italienischen Institution übergeben.<sup>110</sup> Dies dürfte aber angesichts der Tatsache, dass die „École de Paris“ im faschistischen Regime auf wenig Gegenliebe gestoßen war, unmöglich gewesen sein. Die Türen des städtischen *Petit Palais* standen

108 PP, Sarmiento (Emanuele), Don 1936. Zu den „Artistes italiens vivants“ zählten: Benedetta, Calvani, Campigli, De Chirico, Carena, Cascella, Capacci, Corbellini, De Pisis, Fantuzzi, Fini, Gajoni, Leonardi, Mantanari, Maraini, Medici, Orselli, Pina, Prampolini, Rossi, Russolo, Savinio, Severini, Tamburi, Tozzi, Vagnetti, Viterbo; Für die „École de Paris“ werden gelistet: Asaf-Halé, Chagall, Léger, Gromaire, Hermine David, Kisling, Lou Albert Lasard, Laurencin, Laurens, Lhote, Lurçat, Max Jacob, Metzinger, Max Band, Picasso, Dufy, Souverbie, Terechkovitch, Utrillo, Van Dongen, Vlaminck.

109 Dies gilt zum Beispiel für das Werk von Benedetta, vgl. Debray 2006, S. 189.

110 Vgl. ebd., S. 196.

hingegen offen. Dem Museum gegenüber hob Sarmiento die geistige Verbindung und Freundschaft zwischen Paris und Rom hervor, die sich so weiter vertiefte:

„J’y vois une consécration éclatante de l’amitié qui unit la pensée française à la pensée italienne et dont à ma modeste place je suis heureux d’avoir été l’un des artisans. Rome et Paris, l’Italie et la France, mon cœur ne les sépare plus.“<sup>111</sup>

Dieses stadtbezogene Narrativ griff das städtische Museum im *Petit Palais* dankend auf, stellte jedoch Paris heraus und unterschlug Rom. Die sich verschlechternden Kontakte zwischen Italien und Frankreich dürften hierbei ein Faktor gewesen sein. Am 2. März 1936 eröffnete der *Petit Palais* den Raum 12, der gänzlich der Schenkung gewidmet war (Kat.-Nr.68). Im Katalog ist von der italienischen Hauptstadt und den „artistes italiens vivants“ keine Rede mehr. Im Vorwort schreibt Escholier:

„Grâce au Comte Sarmiento, Citoyen de Grenoble et Italien de Paris, l’École de Paris est aujourd’hui à l’honneur, cette École de Paris ou un Picasso voisine avec un Léger, un Van Dongen avec une Suzanne Valadon, un Terechkovitch avec une Marie Laurencin, un Severini, un Chirico, un Tozzi avec un Metzinger, un Gromaire et un Lurçat. La Municipalité parisienne qui n’ignore pas la gloire de l’École de Paris et qui se félicite de voir sa ville demeurer, tout comme aux âges gothiques, renaissants et classiques, le rendez-vous des plus libres artistes venus des quatre points du monde, la Municipalité parisienne marque ainsi son ferme propos de ne point disloquer ce groupe homogène et varié.“<sup>112</sup>

Escholier gliedert alle Künstler\*innen der Schenkung Sarmiento, auch die italienischen, in die „École de Paris“ ein und kann sich hierbei auf eine lange Traditionslinie stützen, in der Paris schon seit dem Mittelalter der Treffpunkt von Künstler\*innen aller Himmelsrichtungen gewesen sei. Der Ansicht Escholiers, dass es sich mit dieser Präsentation um ein „ensemble dont on ne trouvera, nulle part dans notre capitale, l’équivalent“<sup>113</sup> handle, muss zugestimmt werden. Im Paris der 1930er-Jahre gab es, nach der kurzen temporären Schau im *Musée du Jeu de Paume*, keinen permanenten Ausstellungsraum, der der „École de Paris“ gewidmet war. Escholier erkannte hier einen Vorsprung seines städtischen Museums gegenüber den staatlichen Institutionen: „Paris n’oublie pas et n’oubliera pas l’École de Paris“.<sup>114</sup> Sarmientos Wunsch, italienische Kunst in Frankreich zu verbreiten traf sich auf symbiotische Weise mit den Ambitionen Escholiers, Paris und sein städtisches Kunstmuseum als herausragende Orte zu inszenieren.

Für den Fall der „École de Paris“-Ausstellung in Venedig und der Integration italienischer Künstler in die Pariser Museumssammlungen ist deutlich geworden, dass politische und kulturaldiplomatische Hintergründe die Art und Weise bestimmten, wie Akteur\*innen sich zur „École de Paris“ stellten und wann sie diesen Begriff verwendeten. Es ist davon auszugehen,

111 Emanuele Sarmiento in einem Brief an den *Préfet de la Seine* vom 7. Januar 1936, PP, Sarmiento (Emanuele), Don 1936.

112 Escholier 1936, S.4–5.

113 Ebd., S.6.

114 Ebd.

dass die Verwendung des Labels „École de Paris“ nicht ausschließlich karrieristischem Opportunismus folgte. Viele der hier dargestellten Akteur\*innen, wie Tozzi, Sarfatti und George, glaubten an eine gemeinsame internationale Kunstentwicklung, die das Konzept „École de Paris“ evozierte. Sie suchten nach universellen Leitprinzipien, seien es neoklassizistische, männliche, kämpferische, römische, humanistische oder nationale, unter die sie eine europäische und internationale Kunstentwicklung stellen wollten. Die Idee einer geteilten Suche nach neuen künstlerischen Werten, einer kulturellen Synthese und pazifistischen Grundlagen, wie man sie im Fall der Cafésausstellungen und anderer „École de Paris“-Ausstellungen beobachten kann, spielten hingegen keine Rolle. Die hier untersuchten Künstler\*innen und Kritiker\*innen suchten die Nähe zum faschistischen Regime und dessen kunstpolitischem Kurs, jedoch gingen ihre Positionen darin nicht völlig auf, wurden zunehmend abgelehnt und konnten sich im offiziellen Kurs der 1930er-Jahre nicht durchsetzen. Wie George und Sarfatti wandten sie sich, wenn auch spät und aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu jüdischen Gemeinden gezwungenermaßen, vom Faschismus ab. Diese Ereignisse sowie die sich wandelnden diplomatischen Beziehungen zwischen Italien und Frankreich bildeten den Hintergrund, vor dem sich ein Netzwerk zur Förderung italienischer Kunst in der „École de Paris“ etablieren konnte, das halb auf offiziellen Aufträgen, halb auf privatem Engagement für die Verbreitung italienischer Kunst basierte. Mit der Musealisierung von italienischer moderner Kunst in Paris, aber auch mit der aktiven Mitgestaltung einer bestimmten Wahrnehmung der Stadt als künstlerischem Kreuzungspunkt nahm dieses Netzwerk Einfluss auf das Zentrum Paris und konnte Erfolge feiern.

## Die „Exposition d’art français contemporain“ in Moskau (1928)

Am 16. September 1928, nur fünf Monate nach der „École de Paris“-Ausstellung in Venedig, eröffnete in Moskau die Ausstellung „Exposition d’art français contemporain“ (Kat.-Nr. 48).<sup>115</sup> Sie zeigte Werke von 63 Pariser Künstler\*innen und war auf zwei prominente Museen aufgliedert, die sich in Moskau zu dieser Zeit der modernen Kunst widmeten: das *Museum der Neuen Westlichen Kunst* und die *Tretjakow-Galerie*. Zwar erscheint die „École de Paris“ nicht im Titel der Ausstellung, doch zählt der Katalog (Abb. 121) die ausgestellten Künstler\*innen klar zur „École de Paris“. Auch in der Rezeption beziehen sich mehrere Autor\*innen immer wieder auf die Ausstellung als Teil der „École de Paris“. Zudem sind die Briefwechsel des französischen Ministeriums für Bildung und Bildende Künste (*Ministère de l’instruction publique et des beaux-arts*) bezüglich der Ausstellung in den *Archives nationales* unter dem Vermerk „École de Paris“ abgelegt.<sup>116</sup> Diese Quellen, die bisher nicht in der Forschung zur Ausstellung berücksichtigt wurden, ermöglichen eine umfassende Rekonstruktion ihrer Hintergründe.<sup>117</sup> So

115 Die Berücksichtigung russischsprachigen Quellenmaterials in diesem Kapitel wäre ohne die Übersetzungsarbeit von Mira Kozhanova und Tobias Haberkorn nicht möglich gewesen, an die mein spezieller Dank geht.

116 AN F/21/4739. Hierbei handelt es sich um die Akten des *Bureau des travaux d’art*, das der staatlichen *Direction des beaux-arts* und dem *Ministère de l’instruction publique et des beaux-arts* unterstand.

117 N. V. Irawoskaïa zitiert einen Briefwechsel zwischen Édouard Herriot und Anatoli Wassiljewitsch Lunnatscharski, jedoch handelt es sich nicht um die Dokumente, die in AN F/21/4739 vorliegen. Irawoskaïa,



Abb. 121 | Titel des Ausstellungskatalogs zur „Exposition d'art français contemporain“, Museum der Neuen Westlichen Kunst und Tretjakow-Galerie in Moskau, 16.09.–08. 11. 1928, mit einer Reproduktion eines Gemäldes von Modigliani

ergibt sich ein umfassendes Bild einer „École de Paris“-Ausstellung, die als diplomatisches Mittel einen Dialog zwischen Frankreich und der UdSSR herstellen sollte, in dieser Zielsetzung jedoch an der mangelnden Bereitschaft der offiziellen französischen Institutionen scheiterte. Stattdessen griff die UdSSR auf private Netzwerke um die Künstler Larionow und Fotinsky zurück, um die Ausstellung von Paris aus abzuwickeln.

Die Moskauer „École de Paris“-Ausstellung legt offen, wie ein Narrativ, das in den Cafés in Montparnasse geformt wurde, in ein Instrument kultureller Dominanz überführt wurde. Die Moskauer Schau nutzte das Label „École de Paris“, das zwischen Internationalismus und nationalem Partikularismus oszillierte, um die Arbeit russischer Künstler\*innen in Paris zu profilieren. Sie wollte nicht nur dem Moskauer Publikum die herausragende Rolle russischer Künstler\*innen in Paris vor Augen führen, sondern ihre Organisator\*innen waren auch darum bemüht, auf diesem Weg Einfluss auf die Repräsentation russischer Kunst und Kultur in Pariser Institutionen zu nehmen. Sie griffen auf die Vorarbeit von Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen zurück, die sich bereits für die Sichtbarkeit russischer Kunst in Montparnasse eingesetzt hatten.

### Eine Ausstellung als diplomatisches Mittel und ihre Grenzen

Die Ausstellung „Exposition d'art français contemporain“ geht auf die Initiative zweier führender Politiker in Frankreich und der Sowjetunion zurück – Édouard Herriot (1872–1957)<sup>118</sup>,

Nina, Les relations artistiques entre Paris et Moscou dans les années 1917–1930, in: Ausst.-Kat. *Paris–Moscou, 1900–1930*, 1979, S. 49–51.

118 Herriot hatte das Amt des *Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts* vom 23. Juli 1926 bis zum 11. November 1928 inne.

Kulturminister der Dritten Republik, und Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski (1875–1933), seinerzeit Volkskommissar für Bildung der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik Russland. Die Ausstellung fiel in eine Zeit der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Annäherung zwischen Sowjetrussland und Frankreich, in der Herriot und Lunatscharski zentrale Akteure waren. Während der Russischen Revolution im Jahr 1917 waren die diplomatischen Beziehungen zum Erliegen gekommen. Dies änderte sich mit der Anerkennung der UdSSR durch den französischen Staat im Jahr 1924, die Herriot maßgeblich in die Wege leitete. Herriot war Mitglied des *Parti radical* und führender Politiker im *Cartel de gauche*, einem Mitte-Links-Bündnis, das im Mai 1924 die Parlamentswahlen gewann. Er war bis 1925 (und dann erneut für nur drei Tage im Juli 1926) Präsident des Ministerrats sowie Außenminister. In dieser Zeit brachte er den Anerkennungsbeschluss entscheidend voran, der am 28. Oktober 1924 unterzeichnet wurde.<sup>119</sup> Von sowjetrussischer Seite war es Lunatscharski, der mit dem Volkskommissariat für Bildung (NARKOMPROS) Kontakte im kulturellen Bereich wiederherstellte. Dies zeigte sich in den Aktivitäten der im Jahr 1921 gegründeten *Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften* (Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk, kurz GACHN), die Konferenzen und Kunstausstellungen organisierte und Beziehungen zum Ausland aufbaute.<sup>120</sup> Die GACHN gab zwei Kunstzeitschriften heraus, *Bulleten GACHN* und *Iskousstvo*, die Artikel über Kunst im Ausland publizierten. Zudem gründeten sich in der Mitte der 1920er-Jahre auf französischer wie auf russischer Seite Organisationen, die sich um die kulturellen Beziehungen beider Länder bemühten: die Gesellschaft *Nouvelles amitiés franco-russes*, die die Zeitschrift *Amitiés nouvelles* herausgab, sowie die *Allunionsgesellschaft für kulturelle Verbindung mit dem Ausland* (Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zaganicej, kurz VOKS), die in französischer Sprache die Zeitschrift *Bulletin d'information – Organe de la Société pour les relations culturelles entre l'U. R. S. S. et l'étranger* herausgab.<sup>121</sup> Die „Exposition d'art

119 Vgl. Jeannesson, Stanislas, La difficile reprise des relations commerciales entre la France et l'URSS (1921–1928), in: *Histoire, économie & société*, 19, 3, 2000, S. 411–429; Hogenhuis-Seliverstoff, Anne, *Les relations franco-soviétiques, 1917–1924* (= Publications de la Sorbonne. Série internationale, Bd. 17), Paris 1981, S. 262–270.

120 Bei der Gründung trug die Akademie den Namen *Rossijskaja Akademija Chudožestvennych Nauk*, kurz RACHN, und änderte diesen im Jahr 1925. Die Akademie wurde vom NARKOMPROS eingerichtet, um eine autonome Kunstforschung in der Sowjetunion zu etablieren und zudem die kulturpolitischen Ziele kunstwissenschaftlich zu legitimieren. Ihr Präsident war der Literaturwissenschaftler Petr Kogan, der an der Etablierung einer marxistischen Kunstwissenschaft arbeitete. Die GACHN knüpfte bei der Erforschung der wissenschaftlichen Grundlagen künstlerischer Praxis an die Vorarbeiten Wassily Kandinskys an, der die Akademie mitbegründete, nachdem er im Streit mit den Konstruktivisten das *Institut für künstlerische Kultur* (*Institut chudožestvennoj kul'tury*, kurz INChUK) verließ. Die Aktivitäten der GACHN wandten sich in der Folgezeit gegen Kunsttheoretiker\*innen, die einen radikalen Bruch zwischen der Kultur der Vergangenheit und einer neuen proletarischen Kultur postulierten. Die GACHN konzentrierte sich stärker auf Kontinuitäten alter und neuer Kultur und wollte deren Erforschung soziologisch untermauern. Die Akademie wurde im stalinistischen Terror zerschlagen. Vgl. Fore, Devin, The GACHN Dictionary. An Introduction, in: *October*, 162, 2017, S. 39–40; Plotnikov, Nikolaj, Kunstwissenschaft als Thema der philosophischen Reflexion. Zur kunsttheoretischen Debatte im Russland der 1920er Jahre, in: Aage Ansgar Hansen-Löve, Brigitte Obermayer u. Georg Witte (Hrsg.), *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*, München 2013, S. 225–241; Iravoskaïa 1979, S. 49.

121 Vgl. ebd.

français contemporain“ fiel damit in eine kurze Zeitspanne des kulturellen Kontakts zwischen der UdSSR und Frankreich bis Josef Stalin seine Macht ausbaute. Unter diesem verlor Lunatscharski im Jahr 1930 sein Amt, die GACHN wurde geschlossen und vergleichbare diplomatische Kooperationsprojekte im Bereich der Kultur fanden in der Zeit des stalinistischen Terrorregimes nicht mehr statt.<sup>122</sup>

Während des Ersten Weltkriegs und in den Jahren nach der Russischen Revolution von 1917 zirkulierten kaum Werke jüngster Kunstentwicklungen zwischen Russland und Frankreich und waren in den Museen beider Länder nicht repräsentiert. In Moskau war französische moderne Kunst vor allem in den Sammlungen der russischen Mäzene Sergei Schtschukin (1854–1936) und Iwan Morosow (1871–1927) vertreten, die im Jahr 1918 verstaatlicht und anschließend in das *Museum der Neuen Westlichen Kunst* überführt wurden.<sup>123</sup> In Frankreich wiederum war Kunst lebender moderner russischer Künstler\*innen kaum im Museumskontext sichtbar. Lediglich das *Musée de Grenoble*, dessen Direktor Andry-Farcy als erster die Pariser *art indépendant* in seine Sammlung integrierte, zeigte dort Werke von Zadkine, der in Russland geboren, jedoch in Frankreich eingebürgert worden war.<sup>124</sup> Eine Ausstellung lebender russischer Künstler\*innen in einer Pariser Institution hatte in den 1920er-Jahren nicht stattgefunden. Die Abteilung des *Musée du Luxembourg* im Gebäude des *Jeu de Paume*, das ab 1922 ausländischen Künstler\*innen gewidmet war, hatte der Kunst Russlands keine Aufmerksamkeit geschenkt. Bis zum Jahr 1928 organisierte das Museum dort eine Reihe von Ausstellungen, die verschiedenen nationalen Schulen gewidmet waren: Belgien (1923), der Schweiz (1924), Rumänien (1925), Kanada (1927), Österreich (1927) und Dänemark (1928). Es waren so vorrangig Länder vertreten, mit denen Frankreich gute diplomatische Beziehungen unterhielt.<sup>125</sup>

122 Vgl. Sumpf, Alexandre, La politique culturelle de l'État soviétique 1917–1953, in: Ausst.-Kat. *Rouge. Art et utopie au pays des soviets*, hrsg. v. Nicolas Liucci-Goutnikov (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 20.03.–01.07.2019), Paris 2019, S.47–57; Fofanov, Sergey, Internationale des arts. Expositions étrangères d'art révolutionnaire en URSS, 1920–1930, in: Ausst.-Kat. *Rouge. Art et utopie au pays des soviets*, 2019, S.171–178, S.175–177.

123 Das *Museum der Neuen Westlichen Kunst* wurde im Jahr 1923 gegründet und hatte seine Räumlichkeiten in Prechistenka Straße in Moskau. Sein Direktor war Boris Ternovets. Per Dekret ließ die Regierung der Sowjetrepublik die Sammlungen Schtschukins und Morosows beschlagnahmen, die den Hauptbestand bildeten und einen Schwerpunkt auf französische moderne Kunst vor 1914 gelegt hatten. Bereits in den 1930er-Jahren fand ein Austausch von Werken zwischen der *Eremitage* in Sankt-Petersburg und dem *Museum der Neuen Westlichen Kunst* statt. Im Jahr 1948 ließ Stalin das Museum schließen und die Bestände auf die *Eremitage* und das Puschkkin-Museum in Moskau aufteilen, in deren Besitz sie heute noch sind. Vgl. Kostenevic, Albert, *French Art at the Hermitage, 1860–1950. Bouguereau to Matisse*, London 1999, S.14–16; Iravoskaïa 1979, S.50. Zur Sammlung Schtschukin vgl. Ausst.-Kat.  *Icônes de l'art moderne. La collection Tchchoukine*, hrsg. v. Anne Baldassari (Fondation Louis Vuitton, Paris, 22.10.2016–20.02.2017), Paris 2016.

124 Vgl. Ausst.-Kat. *Andry-Farcy, un conservateur novateur. Le Musée de Grenoble de 1919 à 1949*, hrsg. v. Hélène Vincent (Musée de peinture Grenoble, 28.06.–11.10.1982), Grenoble 1982.

125 Vgl. Passini, Michela, Les expositions d'arts étrangers au Musée du Jeu de Paume (1923–1939). Ses constructions transnationales de patrimoines nationaux, in: Agnès Callu (Hg.), *Autopsie du musée. Études de cas (1880–2010)* (= Alpha), Paris 2017, S.143–152.

Ab der Mitte der 1920er-Jahre fand jedoch auch im Ausstellungswesen eine allmähliche Annäherung zwischen der UdSSR und Frankreich statt. Von diesem neuen kulturpolitischen Weg zeugt die *Exposition internationale des arts décoratifs*, die im Jahr 1925 in Paris stattfand. Unter der konservativen französischen Regierung des *Bloc national* war die UdSSR, neben Deutschland, nicht zur Teilnahme mit einem Pavillon eingeladen worden. Dies änderte sich mit den Parlamentswahlen im Mai 1924. Herriot, damals fünf Monate im Amt des Außenministers, lud die Sowjetunion kurzfristig zur Ausstellung ein.<sup>126</sup>

In seinem anschließenden Amt als Bildungs- und Kulturminister (*Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts*) setzte Herriot diesen Annäherungskurs mit der Organisation der „Exposition d'art français contemporain“ und seinen guten Kontakten zu Lunatscharki fort. Der Direktor des Moskauer *Museums der Neuen Westlichen Kunst*, Boris Ternovets (1884–1941), schreibt im *Bulletin d'information*, dass die Idee zur Ausstellung bereits anlässlich der „Exposition internationale des arts décoratifs“ entstanden war:<sup>127</sup>

„Cette exposition a son histoire. On en avait déjà parlé en 1925 aussitôt après la reprise des relations diplomatiques entre l'U. R. S. S. et la France. Pendant notre participation à l'Exposition internationale des arts décoratifs à Paris en 1925, nous avions discuté divers projets relatifs à une exposition responsive des peintres français à Moscou. Toutefois les flux et reflux des relations politiques entre l'U. R. S. S. et la France ont eu des répercussions sensibles sur le sort de l'exposition. Parfois elle devenait actuelle, parfois elle reculait au second rang. Enfin quelques représentants du monde artistique soviétique ont pu pendant leur séjour à Paris en 1927 faire entrer ce projet dans la voie de la réalisation. [...] L'exposition actuelle est le premier essai de contact direct avec le monde artistique de France.“<sup>128</sup>

Hieran wird deutlich, dass die „Exposition de l'art français contemporain“ als diplomatische Ausstellung angedacht war. Sie ist anzusiedeln im Kontext der Konvention der kulturdiplomatischen Ausstellung zwischen zwei Staaten, die sich in der Zwischenkriegszeit verbreitete und die Passini und Cladders beschreiben.<sup>129</sup> Sie sollte die Betonung künstlerischer Gemeinsamkeiten bei gleichzeitiger Unterstreichung nationaler Eigenheiten ermöglichen, eine Annäherung im Bereich der Kunst herstellen und Lücken in den Moskauer Beständen zumindest zeitweise schließen.

Es kam jedoch nicht zur vollständigen Umsetzung dieser diplomatischen Ziele. Die Art und Weise der Annäherung und die anfänglichen Pläne zur Ausstellung verdeutlichen sich genauer in einem Brief von Lunatscharki an Herriot vom 1. November 1927. Der Brief bezieht sich auf ein Treffen der beiden, das kurz vor diesem Datum stattgefunden hatte, und bei dem Lunatscharki seinem französischen Kollegen die Idee zur Ausstellung vorgetragen haben

126 Die GACHN richtete den Pavillon der UdSSR aus, der nach Plänen des Moskauer Architekten Konstantin Melnikow und unter der Mitarbeit der Konstruktivisten Anton Pevsner und Alexander Rodtschenko errichtet wurde. Der rationalistische Entwurf aus Holz und Glas polarisierte die Pressestimmen in Paris. Rodtschenkos Entwurf eines Arbeiterclubs im Inneren des Pavillons wurde nach der Ausstellung dem *Parti communiste* übergeben. Vgl. Cohen, Jean-Louis, *La participation de l'URSS à l'Exposition des arts décoratifs de Paris, 1925*, in: *Ausst.-Kat. Rouge. Art et utopie au pays des soviets*, 2019, S. 106–107; *Iravoskaïa 1979*, S. 49.

127 Auch Iravoskaïa weist auf diesen Zusammenhang hin: ebd., S. 50.

128 Ternovets, Boris, *L'exposition de l'art français à Moscou*, in: *Bulletin d'information – Organe de la société pour les relations culturelles entre l'U. R. S. S. et l'étranger*, 42–43, 1928, S. 15–16, S. 16.

129 Cladders 2018, S. 165–188; Passini 2012a.

muss. Dem Schreiben liegt ein inoffizielles Arbeitspapier bei, das vonseiten der UdSSR vorgelegt worden war. Hier ist zu lesen:

„Il y a longtemps déjà que des pourparlers ont lieu entre les artistes français et russes au sujet d'une exposition de l'art actuel français' organisée à Moscou ou à Léninegrad. Ces pourparlers sont déjà assez avancés, et tout pourrait facilement être arrangé si ces pourparlers étaient menés par un Comité comprenant des personnalités officielles françaises et russes. La composition de ce Comité pourrait être fixée par des pourparlers. Ce qui est le plus important est de savoir si M. le Ministre est prêt à appuyer cette proposition et s'il accorde sa participation personnelle à ce Comité.“<sup>130</sup>

Dieses Dokument weist darauf hin, dass die inoffiziellen Vorbereitungen einer solchen Ausstellung, an der französische und russische Künstler\*innen beteiligt waren, bereits weit fortgeschritten waren und vor allem einer Bestätigung seitens der französischen Autoritäten bedurften. Schließlich akzeptierte der französische Minister den Vorschlag und die Ausstellung fand unter der Schirmherrschaft Lunatscharskis und Herriots statt. Jedoch konnte der Plan eines Doppelkomitees für die Ausstellung nicht realisiert werden, da von französischer Seite nie ein solches gebildet wurde. Der Konservator für moderne russische Malerei der *Tretjakov-Galerie*, V. Midler, schrieb am 30. November 1927 an Paul Léon, *Directeur des beaux-arts* im französischen Ministerium für Bildung und Bildende Kunst, mit der Bitte um die Organisation eines solchen Komitees, dessen Zusammensetzung auf russischer Seite bereits geplant war. Er verlieh seinem Ansinnen Gewicht, indem er die diplomatische Bedeutung der Ausstellung, aber auch ihren Effekt auf die Repräsentation französischer Kunst in Moskau hervorhob. Über das *Museum der Neuen Westlichen Kunst* schreibt er:

„Dans ces derniers musées, l'Art français est brillamment représenté dans son développement jusqu'en 1914. Depuis le début de la guerre et pendant la révolution, les liens entre la Russie et le monde artistique français ayant été rompus, le but de cette exposition est de les renouer, étant compte de l'intérêt croissant manifesté en U.R.S.S. pour le mouvement de l'Art contemporain en France.“<sup>131</sup>

Offizielle Stellen reagierten jedoch nicht auf Midlers und auch Lunatscharskis Anliegen. In einem Schreiben des Direktors der *Association française d'expansion et d'échange artistique* an den *Sous-secrétire de l'état de l'enseignement technique et des beaux-arts* über die Ausstellung vom 11. Juni 1929 ist von der Ausstellung lediglich als „initiative personnelle“<sup>132</sup> Herriots die Rede. Der Hinweis auf eine Privatinitiative Herriots kontrastiert jedoch mit Lunatscharskis Darstellung, der in seinem Vorwort zur Moskauer Ausstellung schreibt, die Initiative gehe auf das NARKOMPROS und das französische Bildungsministerium zurück.<sup>133</sup> Lunatscharski

130 Inoffizielles Arbeitspapier, November 1927, AN F/21/4739.

131 Brief von V. Midler an Paul Léon vom 30. November 1927, AN F/21/4739.

132 Brief von Robert Brussel an den *Sous-secrétire d'État de l'enseignement technique et des beaux-arts* vom 11. Juni 1929, AN F/21/4739.

133 Lunatscharski, Anatoli Wassiljewitsch, *K Vystavke francuzskogo iskusstva* [Zur Ausstellung französischer Kunst], in: *Ausst.-Kat. Exposition d'art français contemporain / Katalog vystavki sovremennogo francuzskogo iskusstva*, hrsg. v. Staatliche Akademie für Kunstwissenschaften, *Museum der Neuen Westlichen Kunst, Tretjakov-Galerie* (Museum der Neuen Westlichen Kunst, Tretjakow-Galerie, 16. 09.–08. 11. 1928), Moskau 1928, S. 3–6, S. 4.

unterschlägt, dass allein Herriot, jedoch nicht sein Ministerium die Ausstellung unterstützte. Der abschließende Bericht des Galeristen Pierre Vorms (1903–1989) zur Durchführung der Ausstellung sowie die Unkenntnis des französischen Bildungsministeriums bezüglich der Initiative bekräftigen diesen Umstand.<sup>134</sup>

Lunatscharski hatte weitere Ambitionen im kulturellen Austausch, die er gerne im Zuge der „Exposition d’art français contemporain“ ausgebaut hätte. Diese wurden ebenfalls nicht realisiert. Neben einem Dokumentenaustausch zwischen französischen Bibliotheken und Archiven sowie dem Moskauer *Marx-Engels-Institut* plante er eine Schenkung russischer Kunst an das *Musée du Luxembourg*. Aus dem Arbeitspapier zum Treffen zwischen Lunatscharski und Herriot im Herbst 1927 geht hervor:

„Les artistes français et les connaisseurs de l’Art, en visitant la peinture moderne au Musée du Luxembourg constatent que la peinture moderne russe y est présentée d’une manière insuffisante. Le Gouvernement de l’U. R. S. S. et les peintres de l’Union sont tout prêts à faire don d’une série de tableaux et de gravures qui pourraient être préalablement présentées à M. le Directeur du Musée du Luxembourg ou à une Commission, nommée à cet effet, pour en faire le choix. Nous sommes convaincus que le Musée du Luxembourg acquerra ainsi une collection d’œuvres artistiques présentant incontestablement un certain intérêt et caractérisant la peinture russe pendant le dernier quart de siècle.“<sup>135</sup>

Lunatscharski wies auf die ungenügende Repräsentation russischer Kunst in den Pariser Museen hin, die er gerne in seinem Sinne ausgleichen wollte. Er erfolgte mit der „Exposition d’art français contemporain“ deshalb das Ziel, im Gegenzug für die Präsenz, die man französischen Werken in Moskau geben wollte, eine eben solche von modernen russischen Künstler\*innen der letzten 25 Jahre im *Musée du Luxembourg* zu erwirken.

Die Organisation und symbolische Rahmung der Ausstellung waren nicht in dem Maße bilateral, wie es sich die Funktionäre aus Moskau gewünscht hatten. Weder der Austausch von Dokumenten noch die Schenkung an das *Musée du Luxembourg* sind belegt. Die Gründe hierfür gehen aus dem Quellenmaterial nicht hervor. Wahrscheinlich ist, dass die kulturelle Annäherung an die Sowjetunion, die Herriot anvisierte, nicht in breitem Maße von französischer offizieller Seite unterstützt wurde. Nach den erneuten Parlamentswahlen im April 1928, in denen die parlamentarische Rechte unter der Führung von Raymond Poincaré die Mehrheit erlangte, verschlechterten sich die französisch-russischen Beziehungen erneut.<sup>136</sup> Herriot erklärte deshalb seine Schirmherrschaft zur Privatsache. In Paris erregte die Ausstellung somit nicht viel Aufsehen, während Herriots Beteiligung in Moskau symbolisch ins Gewicht fiel. Die Kehrseite dieses mangelnden Engagements von französischer Seite war, dass nun das russische Ausstellungskomitee allein über die Organisation und Durchführung entschied, was ihr ein besonderes Gepräge verlieh und die Profilierung russischer Künstler\*innen sowie die

134 Brief von Pierre Vorms an Robert Brussel vom 3. Juni 1929, AN F/21/4739.

135 Inoffizielles Arbeitspapier, November 1927, AN F/21/4739.

136 Vgl. Soutou, Georges-Henri, La France, l’URSS et l’ère de Locarno, in: Michail Narinskij, Élisabeth Du Réau u. Georges-Henri Soutou (Hrsg.), *L’URSS et l’Europe dans les années 20* (= Mondes contemporains), Paris 2000, S. 69–89, S. 86–89.

Präsentation einer multinationalen „École de Paris“ ermöglichte, die unter anderen Umständen in der Form nicht möglich gewesen wäre.

### Organisation und Durchführung

Das russische Ausstellungskomitee nahm im November seine Arbeit auf und setzte sich aus folgenden Personen zusammen: Ternovets (Direktor des *Museums der Neuen Westlichen Kunst*), V. Midler (Konservator für russischer Malere der *Tretjakow-Galerie* in Moskau) sowie Pjotr Semjonowitsch Kogan (1872–1932, Vorsitzender der GACHN). Den Vorsitz übernahmen Jean Herbette (1878–1960, der erste und durch Herriot ins Amt gebrachte französische Botschafter in der UdSSR) zusammen mit Herriot und Lunatscharski. Nachdem von französischer Seite kein Ausstellungskomitee gebildet worden war, oblag die Gestaltung der Ausstellung in Paris der *Galerie Billiet* in der Nr. 30, Rue La Boétie. Mit dieser von Pierre Vorns geführten Galerie waren die Organisatoren bereits in der frühen Planungsphase in Kontakt.<sup>137</sup> Sie konnten dabei auf eine frühere Zusammenarbeit zurückgreifen. Im Jahr 1926 hatte die GACHN in Moskau eine „Ausstellung westlicher Revolutionärer Kunst“ veranstaltet, zu der die *Galerie Billiet* Leihgaben entsandt hatte.<sup>138</sup> Vorns übernahm im Jahr 1928 die Organisation der Leihgaben sowie die Spedition nach Russland. Unterstützt wurde er dabei von den Künstlern Michhail Larionow<sup>139</sup> und Serge Fotinsky.<sup>140</sup> Die Wahl dieser beiden Künstler traf das Organisationskomitee.<sup>141</sup>

137 Dies geht aus dem Brief Midlers an Léon vom 30. November 1927 hervor, in dem er mitteilt, man stünde bereits mit der *Galerie Billiet* bezüglich der Durchführung der Moskauer Ausstellung in Kontakt. AN F/21/4739.

138 Zusammen mit der Zeitschrift *Clarté* diente die *Galerie Billiet* als Anlaufstelle für die GACHN. Beide liehen und sandten Werke von Frans Masereel, Béla Uitz und G. Zilzer nach Moskau. Vgl. Iravoskaia 1979, S. 49. Die Ausstellung fand in den Räumlichkeiten der *Leninbibliothek* statt. Sie war als internationales und interdisziplinäres Projekt gedacht, zeigte bildende und darstellende Kunst sowie literarische Texte, Plakate und Zeitschriften verschiedener Länder, die einem revolutionären Programm im Sinne des Sozialismus entsprachen. Gezeigt wurden u. a. Werke von Théophile-Alexandre Steinlen, Käthe Kollwitz und Frank Brangwyn. Vgl. Fofanov 2019, S. 175.

139 Zu Larionow vgl. S. 115–116. Larionow wurde im Jahr 1881 in Tiraspol im heutigen Moldawien geboren. Er studierte an der *Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur*. Gemeinsam mit seiner Ehefrau Gontscharowa rief er im Jahr 1910 die Moskauer Künstler\*innengruppierung *Karo-Bube* ins Leben. Ab 1914 arbeitete er mit Gontscharowa für Djagilews *Ballets russes* als Bühnenbildner. Zu dieser Zeit schuf er auch Gemälde und Illustrationen. Ab dem Jahr 1918 lebte das Ehepaar in Paris.

140 Fotinsky wurde im Jahr 1887 in Odessa (heutige Ukraine) geboren und studierte Kunst in Sankt Petersburg. Im Jahr 1907 wurde er wegen revolutionärer Aktivitäten angeklagt und floh über Berlin nach München. Im Jahr 1908 ließ er sich in Montparnasse nieder. Hier arbeitete er für die Zeitschriften *Gazette des arts*, *Montparnasse* und *Clarté*. Ab 1933 war er Mitglied in der französischen *Association des écrivains et artistes révolutionnaires* (AEAR). Zwischen 1935 und 1937 arbeitete er während des stalinistischen Terrors in Moskau, danach in Paris. 1941 wurde er von den deutschen Truppen interniert und später wieder freigelassen. Er starb im Jahr 1971 in Paris.

141 Dies geht aus Midlers Brief an Léon vom 30. November 1927 hervor: „Pour les détails d'organisation pratique (rassemblement et envoi des œuvres) nous sommes en pourparlers avec la Galerie Billiet, 30, Rue La Boetie, Paris, qui en assumerait l'exécution avec le concours d'une personnalité à désigner ultérieurement par nous.“ AN F/21/4739. Auch Anthony Parton schreibt, dass die GACHN Larionow mit der Organisation in Paris beauftragt habe: Parton 1993, S. 200.

Die Werkauswahl wurde von Abram Efos<sup>142</sup> (1888–1954) sowie Midler und damit von zwei Mitarbeitern der *Tretjakow-Galerie* getroffen.<sup>143</sup> Da die „Exposition d'art français contemporain“ viele Werke von Künstler\*innen zeigte, die in Russland geboren waren, bezogen die Organisatoren die *Tretjakow-Galerie* mit ein.<sup>144</sup> Diese wurde von Lunatscharski im Zuge der Umstrukturierung der Museumslandschaft in Moskau in den 1920er-Jahren mehr und mehr zum Museum für russische Kunst umorganisiert.<sup>145</sup> Werke der Antike und der westeuropäischen Kunst wurden in das *Museum der Schönen Künste* (heute *Puschkin-Museum*) verlagert. Efos fungierte neben seiner Anstellung in der *Tretjakow-Galerie* zugleich als Konservator für die dortige Abteilung der französischen Malerei zwischen 1924 und 1929.<sup>146</sup> Zum Zweck der Werkauswahl reisten Efos und Midler gemeinsam nach Paris und besuchten dort Künstler\*innen und Galerien.<sup>147</sup>

Midlers Schreiben an den *Directeur des beaux-arts* Léon liegt eine provisorische Liste der Künstler\*innen bei, die das russische Organisationskomitee für die Ausstellung anfragen wollte.<sup>148</sup> Sie sollte später mit einem französischen Ausstellungskomitee abgeglichen werden. Da sich dieses nie bildete, wurde die Liste schließlich an die Künstler Larionow, Fotinsky und den Galeristen Vorms für die Ausstellungsvorbereitung in Paris weitergegeben. Der Bericht von Vorms über die Durchführung der Ausstellung gibt genaue Aufschlüsse über die organisatorischen Abläufe hinter der Ausstellung. Vorms erwähnt planerische Schwierigkeiten:

„En dépit des difficultés inhérentes à l'organisation d'une manifestation de grande envergure, dans un pays lointain, contre lequel se manifestaient encore de nombreuses suspicions d'ordres divers, qui nous rendaient particulièrement malaisée notre tâche d'organiseurs et qui nous privaient de l'appui d'un certain nombre d'artistes, de marchands et collectionneurs, l'exposition dont nous vous faisons remettre ci-joint le catalogue eut lieu avec un grand succès, du 16 septembre au 8 Novembre 1928 et contribua grandement au maintien du renom de l'art français moderne à l'étranger.“<sup>149</sup>

142 Efos leitete zwischen 1920 und 1929 die Abteilung für moderne Malerei in der *Tretjakow-Galerie*, die im Zuge der Oktoberrevolution verstaatlicht worden war. Er war hier maßgeblich an der Neuorganisation der Hängung beteiligt, die nun erstmals chronologisch strukturiert war und auf Pläne des Künstlers Igor Grabar zurückging. Das Museum sollte somit seinem Auftrag als Lehrinstitution gerecht werden. In dieser Zeit wurden auch die Bestände systematisch wissenschaftlich aufgearbeitet. Vgl. Howard, Jeremy u. Sergey Kuznetsov, Efos, Abram (Markovich), in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, Bd.9, London 1996, S. 747–748; Gofman, Ida, *Die Tretjakow-Galerie*, übers. a. d. Russ. v. Sabine Grebe, Leipzig 1985, S. 10–12.

143 Den Hinweis darauf, dass hauptsächlich Efos und Midler für die Werkauswahl zuständig waren, gibt der Ausst.-Kat. *Exposition d'art français contemporain / Katalog vystavki sovremennogo francuzckogo iskusstva*, 1928, S. 72.

144 „La collaboration de cette dernière [*Tretjakow-Galerie*, Anm. d. A.] était nécessaire à cause de la large participation des artistes russes travaillant à Paris.“ Ternovets 1928b, S. 16.

145 Die *Tretjakow-Galerie* nahm im Gegenzug Werke russischer Künstler\*innen aus anderen Galerien auf. Vgl. Gofman 1985, S. 11.

146 Vgl. Howard, Kuznetsov 2003.

147 Vgl. Efos, Abram, Russkaja Gruppya [Russische Gruppe], in: Ausst.-Kat. *Exposition d'art français contemporain / Katalog vystavki sovremennogo francuzckogo iskusstva*, 1928, S. 23–34, S. 24.

148 Brief von V. Midler an Paul Léon, 30. November 1927, AN F/21/4739.

149 Brief von Pierre Vorms an Robert Brussel vom 3. Juni 1929, AN F/21/4739.

Aufgrund der Schwierigkeiten bei Anfragen für Leihgaben, denen viele Künstler\*innen, Kunsthändler\*innen und Sammler\*innen nicht entsprachen, verzögerten sich organisatorische Abläufe. Nicht nur konnte die Ausstellung nicht wie geplant im März, sondern erst im September eröffnet, auch der Rücktransport der Werke verzögerte sich. Ein ursprünglich vorgesehener Weitertransport der Ausstellung nach Leningrad fand nicht statt.<sup>150</sup>

Durch einen genauen Blick auf Midlers und Efros' Werkauswahl werden die organisatorischen Rahmenbedingungen weiter greifbar. Sie unterteilt sich in eine „Liste des peintres et sculpteurs français“ und eine Liste der „peintres et sculpteurs russes ou d'origine russe travaillant à Paris“. Die Liste der französischen Künstler\*innen umfasste 52 Namen, jedoch konnten nur 26 für die Ausstellung gewonnen werden. Prominente Künstler\*innen wie Picasso und Braque waren nicht vertreten.<sup>151</sup> Vorms bat den *Directeur général des beaux-arts* am 11. April 1928, dieser solle das *Musée du Luxembourg* für Leihgaben von Renoir, Matisse und Henry de Waroquier anfragen. Dieser Bitte wurde jedoch nicht entsprochen. Auch die Anwerbung von Beiträgen russischer oder in Russland geborener Künstler\*innen bereitete Probleme. Von den 23 genannten Künstler\*innen auf Midlers und Efros' Liste konnten vier nicht gewonnen werden – darunter Chagall und Soutine.<sup>152</sup>

Warum die Organisation der Leihgaben häufig scheiterte, ist nicht eindeutig zu klären. Vorms Bemerkung, es handle sich um „de nombreuses suspicions d'ordre diverses“<sup>153</sup> bleibt vage. Deutlicher ist hier Efros im Ausstellungskatalog, der den Pariser bourgeoisen Kunsthändler\*innen die Schuld am Scheitern mancher Leihgaben gibt.<sup>154</sup> Diese Meinung teilte die Presse der Sowjetunion, die hinter den Absagen für die Ausstellungsbeteiligung die Interessen des Kunsthandels vermutete.<sup>155</sup> Der Kunstkritiker Waldemar George hingegen, der in der Pariser Zeitschrift *L'Art vivant* über die Ausstellung berichtet, schreibt: „Quant à ce qui nous concerne, nous préférons croire que les délégués soviétiques à Paris chargés de recueillir les œuvres n'avaient pas une autorité morale leur permettant de peser sur les décisions des artistes.“<sup>156</sup> Es ist deutlich, dass die mangelnde Unterstützung des Ausstellungsprojekts von offizieller Seite und die Überführung des ursprünglich kulturdiplomatischen Projekts in eine Privatinitiative Herriots dazu geführt haben, dass die Ausstellung in Frankreich weniger symbolisches Gewicht hatte und zudem für manche Pariser Akteur\*innen politisch verhänglich war. Sicher ist zudem, dass Midlers und Efros' Liste ein Bild französischer zeitgenössischer

150 Zu den Plänen einer weiteren Ausstellungsstation in Leningrad vgl. Brief von Vorms an Brancusi vom 13. Oktober 1928, BK BRAN 37. Der Kunstkritiker Félix Fénéon, der mehrere Werke an die Ausstellung geliehen hatte, fragte bei der *Direction des beaux-arts* am 2. Dezember 1928 an, wo seine Werke verblieben und ob diese nach Leningrad geschickt worden seien: AN F/21/4739. Vorms erwähnt die Realisation der Ausstellung in Leningrad jedoch nicht in seinem Bericht vom 3. Juni 1929, AN F/21/4739.

151 Nicht für die Ausstellung gewonnen werden konnten: Bonnard, Matisse, Braque, Picasso, Rouault, Dufy, Kisling, Denis, Friesz, Gleizes, Robert Delaunay, Per Krohg, Yves Alexis, Souverbie, Zygmunt Menkes, Wilhelm Gimmi, Maria Blanchard, Luc-Albert Moreau, Metzinger, Bourdelle und Maillol.

152 Von Chagall waren dennoch Werke aus dem Besitz der *Tretjakow-Galerie* zu sehen. Neben Soutine waren zudem Pinchus Krémégne und Jakob Loutschansky nicht vertreten.

153 Abschlussbericht von Vorms über die „Exposition d'art français contemporain“, AN F/21/4739.

154 Efros 1928, S. 31.

155 Diese Kritik paraphrasiert George, Waldemar, *L'Art français à Moscou*, in: *L'Art vivant*, 93, 1928, S. 859.

156 Ebd.

Kunst zeichnete, das in dieser Form in Frankreich nicht offiziell anerkannt war, was höchstwahrscheinlich ein weiterer möglicher Grund für die Ablehnung war.

### **Eine zweigeteilte Ausstellung: die Profilierung russischer Künstler\*innen innerhalb einer multinationalen „École de Paris“**

Die „Exposition d'art français contemporain“ gliederte sich in zwei Teile. Als „französische[n] Teil der Ausstellung“<sup>157</sup> präsentierte das *Museum der Neuen Westlichen Kunst* 129 Werke. Der zweite „russische Teil der Ausstellung“<sup>158</sup> umfasste 123 Werke von russischen oder in Russland geborenen Künstler\*innen, die in Paris lebten und arbeiteten. Dieser zweite Teil wurde in der *Tretjakow-Galerie* gezeigt. Damit waren der „russische Teil“ und der „französische Teil“ fast gleich gewichtet. Die Hervorhebung und Gleichgewichtung russischer Künstler\*innen innerhalb der „Exposition d'art français contemporain“ ging aus den ursprünglichen Plänen, die Midler an Léon weitergeleitet hatte, bereits hervor. Der Anteil russischer oder in Russland geborener Künstler\*innen machte auf Midlers und Efros' Liste fast ein Drittel aus. Wahrscheinlich missfiel vielen französischen Kulturpolitikern in Paris eine solche Gewichtung russischer Kunst sowie das multinationale Verständnis des „französischen Teils“.

Der Zweiteilung der Ausstellung liegen unterschiedliche Kriterien zur Zuweisung von Nationalität zugrunde, die auch nicht immer konsequent angewendet wurden. Der „russische Teil“ enthielt Künstler\*innen, die entweder aus der UdSSR stammten oder im russischen Kaiserreich geboren waren.<sup>159</sup> Deswegen integrierte die Ausstellung auch Künstler\*innen aus der heutigen Ukraine (wie Fotinsky), die im Jahr 1922 in die neu gegründete UdSSR eingegliedert wurde, und Künstler\*innen, die als französische Staatsbürger\*innen eingebürgert worden waren (vgl. Kat.-Nr.48).<sup>160</sup> Eine Ausnahme bildete Survage, der russisch-dänisch-finnischer Herkunft und in Paris aktiv war, wo er im Jahr 1927 eingebürgert worden war.<sup>161</sup> Auf Midlers und Efros' Liste wird er noch unter den „peintres et sculpteurs russes ou d'origine russes travaillant à Paris“ aufgeführt, wurde dann aber in der Ausstellung im „französischen Teil“ gezeigt. Der „französische Teil“ hingegen zeigte Künstler\*innen, die die französische Staatsbürgerschaft qua Geburt oder Einbürgerung besaßen sowie Künstler\*innen anderer nationaler Zugehörigkeit (aus Italien, Spanien, Schweden, Rumänien, Japan, Belgien, Deutschland, Polen, den Vereinigten Staaten und Österreich). Damit lag der Ausstellung ein weites Verständnis von französischer Identität zugrunde. Anders als im Fall der russischen Künstler\*innen wurde hier nicht die Herkunft und die Zugehörigkeit zu einem Nationalstaat als Kriterium zugrunde gelegt, sondern die Wirkungsstätte. Durch diese

157 „ФРАНЦУЗСКАЯ ЧАСТЬ ВЫСТАВКИ“ Ausst.-Kat. *Exposition d'art français contemporain / Katalog vystavki sovremennogo francuzckogo iskusstva*, 1928, S. 37.

158 „РУССКАЯ ЧАСТЬ ВЫСТАВКИ“ ebd., S. 55.

159 Deshalb wurde beispielsweise der Künstler Henri Epstein als Russe präsentiert. Er lebte und arbeitete ab dem Jahr 1911 in Montparnasse, war aber in Łódź geboren, das zur Zeit seiner Geburt zum russischen Kaiserreich gehörte, jedoch ab 1918 Teil der Zweiten Polnischen Republik war.

160 Dies gilt im Jahr 1928 für Philippe Hosiasson, Michel Kikoïne, Mané-Katz und Zadkine.

161 Die Zuschreibung von Nationalität war im Fall Survages besonders volatil. Er war der Sohn eines finnischen Vaters und einer dänischen Mutter und in der südkarelischen Grenzstadt zu Russland Lappeenranta geboren. Er studierte in Moskau und ging 1908 nach Paris.

unterschiedlichen Kriterien war es den Ausstellungsorganisatoren möglich, eine russische Gruppe abzusondern. Wäre eine auf den Wirkungsort gestützte Definition von französischer Kunst konsequent angewendet worden, hätten alle „peintres et sculpteurs russes ou d'origine russe travaillant à Paris“, wie im Fall von Survage, im „französischen Teil“ gezeigt werden müssen.

Diese Differenzierung ist notwendig, da hierdurch das doppelte Ziel der Ausstellung genauer ausgemacht werden kann: Einerseits zeigte sie französische zeitgenössische Kunst als ein Ergebnis internationaler Zusammenarbeit, andererseits profilierte sie die russischen Künstler\*innen innerhalb der „École de Paris“. Die programmatische Ausrichtung der Ausstellung und ihr Verständnis der „École de Paris“ verdeutlicht besonders der Beitrag Ternovets im *Bulletin d'infomation*, weshalb er hier ausführlich wiedergegen wird:

„Pendant les dernières années qui ont précédé la guerre, des liens étroits s'étaient noués entre l'art français et l'art russe. Mais dans ces relations réciproques, les artistes russes étaient la plupart du temps les disciples: nous absorbions avec avidité les nouvelles directives venant de Paris et nos jeunes artistes se rendaient en foule en France pour s'y instruire. Dans quelques cas exceptionnels nous avons pu à notre tour remplir le rôle de maîtres, par exemple dans la décoration théâtrale. Cette nouvelle rencontre de l'art français et de l'art russe a lieu dans des circonstances essentiellement différentes de celles d'avant guerre. Sans doute, la haute maîtrise technique des Français ne peut nous laisser indifférents, mais l'humble attitude des disciples et des imitateurs ne nous sied plus, à nous qui avons l'ambition de créer un art révolutionnaire.

Paris entraîne dans l'orbite de sa vie artistique les représentants les plus actifs et les mieux doués de toutes les nationalités. L'influence et l'importance relative des étrangers s'y font de plus en plus sentir. L'art français perd sa pureté. Dans cette „école de Paris“, ainsi qu'on se plaît à l'appeler, depuis plusieurs années, nous trouvons une véritable éducation artistique générale. L'art créé à Paris revêt une autorité qui dépasse les frontières de l'art nationale. Il se fait l'interprète de toute une époque ou plus exactement des couches sociales, qui dans la société bourgeoise ont reçu la possibilité d'exprimer leur conception du monde sous les formes de l'art.

Aussi les organisateurs de l'exposition ont-ils eu raison de considérer le problème dans tout son ampleur et de faire figurer auprès des peintres d'origine français les Japonais – Foujita et Koïanaghi; l'Espagnol – Salvado; l'Autrichien – Eizenschitz; l'Allemand – Max Ernst; les Italiens – de Chiriko [sic], Campigli, Paresce, Severini; le Belge – Maséréel [sic]; le Polonais – Grünewald et Marisouss [sic]; le Bulgare – Pascin; le Hollandais – Van Dongen; le Roumain – Brancuzi [sic] et beaucoup d'autres originaires des territoires de l'ancien Empire Russe.“<sup>162</sup>

Auf ähnliche Weise schildert Ternovets die „École de Paris“ im Ausstellungskatalog zugleich als „Zentrum der künstlerischen Energie der Moderne“, aber auch als ein multinationales „buntes Gewebe“, in dem sich die nicht-akademische Arbeit von Künstler\*innen unterschiedlicher Herkunft verbinde.<sup>163</sup> Ternovets' Verständnis der „École de Paris“ ähnelt in manchen

162 Ternovets 1928b, S. 15–16.

163 „Die harten Kriegsjahre haben die Position von Paris als Zentrum der künstlerischen Energie der Moderne nicht erschüttert. Einige Jahre vergehen, und Paris nimmt die meisten der durch den Krieg unterbrochenen Beziehungen wieder auf. Noch bedeutender als vor dem Krieg scheint die Anziehungskraft von Paris auf die künstlerische Jugend der bürgerlichen Länder zu sein. Das Konzept der „Schule von Paris“, das in diesen Jahren zum ersten Mal formuliert wird, umfasst die Vielfalt aller Phänomene, die sich auf dem Pariser Boden entwickeln: Es umfasst sowohl die nicht-akademische Kunst der gebürtigen Franzosen als auch die Kunst unzähliger Ausländer, die die Pariser Akademien und Werkstätten überschwemmen. Die

Aspekten demjenigen der *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs professionnels* und der Zeitschrift *Montparnasse*, das im ersten Teil des dieses Buchs beschrieben wurde. Die „École de Paris“ dient nicht dem Beweis der Superiorität von französischen Künstler\*innen; vielmehr erscheint sie im Licht einer internationalisierten Kunstwelt, die ein Projekt von Künstler\*innen verschiedener Herkunft ist. Ähnlich wie in *Montparnasse*, wo im Jahr 1928 die „École de Paris“ als „rêvée par mille cerveaux étrangers“<sup>164</sup> beschrieben wird, meint auch Ternovets, dass sich in dieser Schule die Vielfalt spiegele, die sich durch die Zusammenarbeit von Künstler\*innen verschiedener Länder ergebe.<sup>165</sup> Er erkennt an, dass Paris ein Zentrum dieser internationalen Zusammenarbeit bilde. Jedoch gehöre dieses Zentrum nicht länger den Franzosen, sondern sei dermaßen von externen Elementen durchdrungen und übe eine derart globale Wirkung aus, dass die Grenzziehungen nationaler Kunst überwunden würden. Anders aber als in den Caféausstellungen verfolgt die „Exposition d'art français contemporain“ jedoch nicht das Ideal einer kosmopolitischen Künstler\*innengemeinschaft, deren Individuen sich auf Augenhöhe begegnen. Vielmehr nutzt Ternovets die Zurschaustellung des Multinationalismus der „École de Paris“, um einen Wendepunkt der Kunstgeschichte zu beschreiben, an dem neue Dominanzverhältnisse festgelegt werden können. Auch wenn Ternovets dies nicht ausbuchstabiert, ist seine Darstellung der „École de Paris“ mit einem marxistisch-leninistischen Geschichtsmodell kompatibel, das einerseits manche Ausdrucksformen der bürgerlichen Gesellschaft anerkennt, ihnen jedoch kulturelle Errungenschaften des Sozialismus als progressivere Positionen gegenüberstellt.

Das Meister-Schüler-Verhältnis, das Warnod ursprünglich in seinem Entwurf der „École de Paris“ angelegt hatte, kehrte Ternovets in der oben zitierten Passage um. Nicht die französischen Meister beherrschten ihm zufolge allein die internationale Kunstentwicklung. Sowohl in als auch außerhalb von Paris hätten sie Konkurrenz bekommen. Die russischen Künstler\*innen, insbesondere jene, die an einer revolutionären Kunst interessiert seien, seien der Rolle der imitierenden Schüler\*innen entwachsen und fertigten nun eigenständige Kunst an. Damit bezieht sich Ternovets einerseits auf die Versuche, in der UdSSR neue Leitlinien in der Kunst zu etablieren. Die Schauplätze dieser Entwicklungen, insbesondere Moskau und Leningrad, konkurrierten nun mit dem französischen Zentrum. Andererseits hebt Ternovets

Kunst der Ausländer, die sich allmählich an die Umgebung angepasst haben, wird in das bunte Gewebe des Pariser Kunstlebens integriert.“ Im Original: „Тяжелые годы войны не поколебали положения Парижа, как средоточия художественных энергий современности. Проходит немного лет, и Париж возобновляет большинство прерванных войной связей. Еще более значительным, чем до войны, представляется притягательное воздействие Парижа на художественную молодежь буржуазных стран. „Парижская Школа“ понятие, сформулированное впервые в эти годы, объединяет собою все многообразие явлений, развивающихся на почве Парижа: оно охватывает собою как внеакадемическое искусство коренных французов, так и искусство бесчисленных иностранцев, наводняющих школы и мастерские Парижа. Постепенно ассимилируясь с окружающей обстановкой, искусство иностранцев вплетается в пеструю ткань парижской художественной жизни.“ Ternovets, Boris, *Francuzskaja živopis' na vystavke* [Französische Malerei in der Ausstellung], in: Ausst.-Kat. *Exposition d'art français contemporain / Katalog vystavki sovremennogo francuzckogo iskusstva*, 1928, S. 11–22, S. 13. Ich danke Mira Kozhanova für die Übersetzung.

164 Flouquet 1928, S. 13.

165 Vgl. Ternovets 1928a, S. 13.

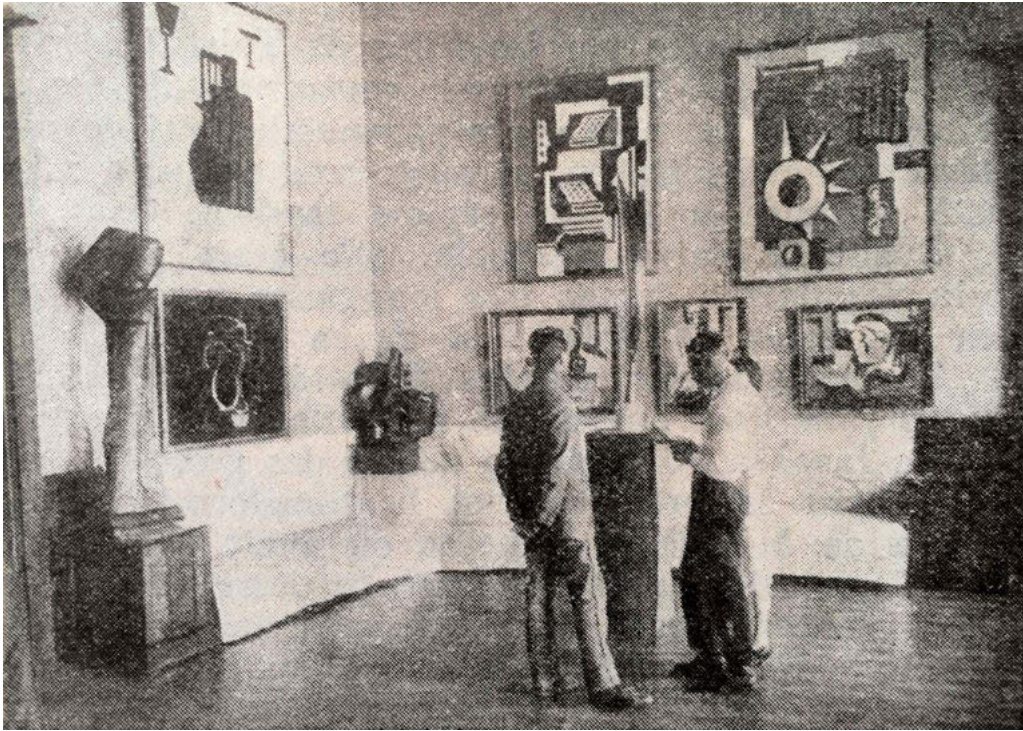


Abb. 122 u. 123 | Ein Raum der „Exposition d'art français contemporain“ im Museum der Neuen Westlichen Kunst, Moskau, 16.09.–08.11.1928, mit Werken von Ozenfant, Brancusi, Léger und Marcoussis

die Rolle russischer oder in Russland geborener Künstler\*innen hervor, die in Paris arbeiteten und dort innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft wirkten. In der oben zitierten Passage bezieht er sich auf die Bühnenbildnerische Arbeit in Paris. Gemeint sind hier vor allem Gontscharowa und Larionow, die mit ihren Aktivitäten für die *Ballets russes* in Paris Bekanntheit erlangten. Die französische Vorherrschaft war damit zwar ein historischer Fakt, jedoch nicht unumstößlich.

### Der „französische Teil“ der Ausstellung

Der erste Teil der „Exposition d'art français contemporain“ war Künstler\*innen gewidmet, die in Paris lebten und arbeiteten und präsentierte die Werke von 39 Künstler\*innen, von denen 17 keine französische Staatsbürgerschaft hatten. Wie die anderen „École de Paris“-Ausstellungen widmete sie sich der nicht-akademischen Kunst in Paris. Beispielsweise wurden Landschaften und Stadtansichten von Utrillo gezeigt. Besondere Aufmerksamkeit in der Presse erhielt ein Raum, der in zwei Fotografien dokumentiert ist (Abb. 122 u. 123). Die Mitte des Raums dominiert Constantin Brancusis *L'Oiseau dans l'espace*<sup>166</sup> – einer von neun Bronzegüßen einer Serie, die den Künstler seit dem Jahr 1923 beschäftigte und in der er den Vogelkörper auf die geschwungene Form seines Rumpfes reduzierte. Ansonsten war der Raum dem Purismus und seinen Beziehungen zum Kubismus gewidmet. Er zeigte Ozenfants *Grande composition puriste*<sup>167</sup> und *Graphiques sur fond noir*<sup>168</sup> (beide auf Abb. 122 links an der Wand), in denen der Künstler, die Silhouetten mehrerer Gebrauchsgegenstände – Karaffen, Gläser, Flaschen – mit einem mono- oder bichromen Grund kontrastierte und in eine streng geplante, abstrahierende Komposition überführte. Ozenfant stellte hier seine Auseinandersetzung mit industriell fertigmachbaren Gütern zur Schau, die auch Légers *Composition aux deux machines à écrire*<sup>169</sup> und *Composition*<sup>170</sup> zugrunde lag (beide in der oberen Reihe der rechten Wand auf Abb. 122 u. 123). Diese Werke entstanden im Zuge von Légers Arbeit an seinem Experimentalfilm *Ballet mécanique* (1924). In seinen Gemälden der Folgezeit zeigte er Stillleben mit seriell reproduzierbaren Objekten des modernen Alltagslebens sowie fragmentierten strengen Profilen, die er in statischen, flächigen Kompositionen arrangierte. Diese Nähe zur Abstraktion, etwa zum Konstruktivismus und Post-Suprematismus, fügte sich auch in das ästhetische Programm der GACHN.<sup>171</sup> Légers Beziehung zum Kubismus wurde durch drei

166 Constantin Brancusi, *L'Oiseau dans l'espace*, 1927, polierte Bronze, H. 184 cm, Sockel aus poliertem Holz (101 cm), Sammlung Schreiber, Beverly Hills, Kalifornien.

167 Amédée Ozenfant, *Grande composition puriste*, 1926, Öl auf Lwd. 177 × 150 cm, Musée Cantini, Marseille.

168 Amédée Ozenfant, *Graphiques sur fond noir*, 1928, Öl auf Lwd., 97 × 130 cm, Puschkina-Museum, Moskau.

169 Fernand Léger, *Composition aux deux machines à écrire*, 1927, Öl auf Lwd., 144 × 106 cm, Privatbesitz.

170 Fernand Léger, *Composition*, 1927, Öl auf Lwd., 132 × 98 cm, The Philadelphia Museum of Art.

171 Zu Légers Arbeit am *Ballet mécanique* sowie seine Nähe zu den Konstruktivisten El Lissitzky und László Moholy-Nagy vgl. Green, Christopher, *Art in France 1900–1940* (= Yale University Press Pelican History of Art), New Haven 2000, S. 155–157; Green 1987, S. 111–115. Léger hatte im Jahr 1925 in Le Corbusiers *Pavillon de l'Esprit nouveau* bei der *Exposition internationale des arts décoratifs* in Paris ausgestellt und war dort höchstwahrscheinlich von Mitgliedern der GACHN gesehen worden. Vgl. Ders. 2000, S. 156.



Abb. 124 | Massimo Campigli, *Les couseuses*, 1925, Öl auf Lwd., 162 × 97 cm, Eremitage, Sankt Petersburg, Teil der „Exposition d'art français contemporain“ in Moskau, 1928, im Anschluss erworben durch das Museum der Neuen Westlichen Kunst, Moskau

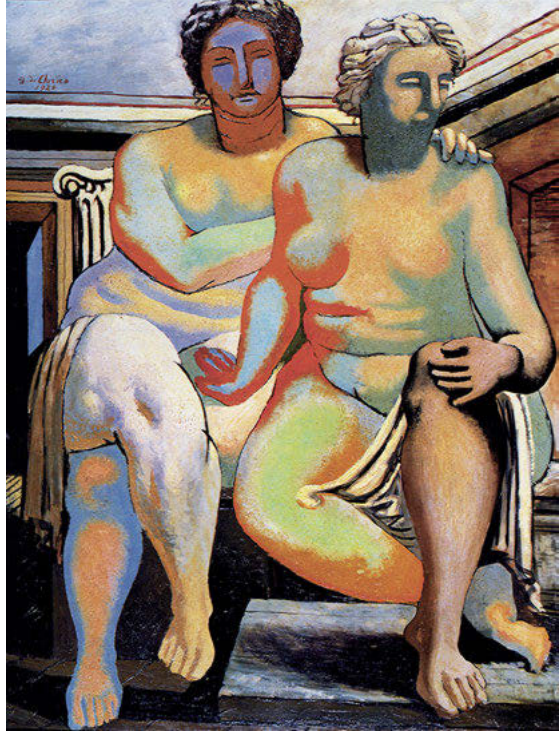


Abb. 125 | Giorgio de Chirico, *Nus antiques* (auch: *Femmes romaines*), 1926, Öl auf Lwd., 116 × 89 cm, Puschkin-Museum, Moskau, Teil der „Exposition d'art français contemporain“ in Moskau, 1928, im Anschluss erworben durch das Museum der Neuen Westlichen Kunst, Moskau

spät kubistische Stillleben von Marcoussis unterstrichen (alle in der unteren Reihe der rechten Wand, darunter *Toulon*<sup>172</sup>).

Laut Vorms, der in seinem Ausstellungsbericht von den Hürden, aber auch den Erfolgen der Moskauer Schau berichtet, sei die Präsentation französischer Kunst besonders positiv aufgenommen worden, was sich an den zahlreichen Ankäufen zeige. Er schreibt:

„Dix tableaux et sculptures d'artistes français ou étrangers non russe d'école française, résidant à Paris, furent acquis par le Musée d'Art Moderne Occidental de Moscou, pour un montant total de 68 000 francs. Les artistes dont une œuvre nouvelle enrichit les collections du Musée Occidental sont: Utrillo, Chirico, Dufresne, Campigli, Ozenfant, André Lhote, Koyanagui, Survage et Laurens. Par contre, il ne fut acquis que trois œuvres d'artistes russes résidant en France, pour un montant de Frs. 8.000.“<sup>173</sup>

172 Louis Marcoussis, *Toulon*, 1925–26, Öl auf Lwd., 81 × 65 cm, Privatbesitz.

173 Abschlussbericht von Vorms über die „Exposition d'art français contemporain“, AN F/21/4739.

Vorms verzeichnet es als Erfolg, dass mehr Werke nicht-russischer Künstler\*innen angekauft wurden als von russischen. Survage wurde auch hier wieder, obwohl er im Russischen Kaiserreich geboren worden war, zu den nicht-russischen Künstler\*innen gezählt, was die Fluidität dieser Zuschreibungen illustriert. Unter den verkauften Gemälden, die fortan im *Museum der Neuen Westlichen Kunst* zu sehen waren, war unter anderen Ozenfants Gemälde *Graphiques sur fond noir* (Abb. 122, untere Reihe links), das sich heute in der Sammlung des *Puschkin-Museums* befindet.<sup>174</sup>

Besonders hervorgehoben wurden im Zuge der Ausstellung immer wieder die italienischen Künstler\*innen, die in Paris lebten und arbeiteten. Es handelte sich um Künstler der *Italiens de Paris* und der *Novecento*-Bewegung, die auch in der „Exposition d'art français contemporain“ vertreten waren. Künstler der *Italiens de Paris* waren somit gleichzeitig als Teil der „École de Paris“ in Venedig und Moskau zu sehen. Paresce zeigte seine Werke in beiden Ausstellungen. Während Tozzi als Teil der „École de Paris“-Ausstellung nur auf der *Biennale di Venezia* ausgestellt war, zeigten Campigli, Severini und De Chirico ihre Werke in Moskau als Teil der „École de Paris“. Campigli stellte insgesamt vier Gemälde in Moskau aus, darunter *Les couseuses* (Abb. 124). Hier bekennt sich der Maler zu einer strengen Bildkomposition und bezieht sich, insbesondere in der Modulierung der Bildkörper und der Farbpalette, auf die italienische Freskenmalerei des Tre- und Quattrocento. Severini zeigte sein Gemälde *Maternité*<sup>175</sup>, das im Zeichen der neoklassizistischen Phase des Künstlers steht. Diese Hinwendung zur italienischen Tradition unter Berufung auf die römische Antike ist auch in De Chiricos *Femmes romaines* (Abb. 125) spürbar. Für die *Italiens de Paris* war es erfolgreich, in Moskau mit dem „französischen Teil“ der „École de Paris“ auszustellen. Die Gemälde *Les couseuses* und *Femmes romaines* wurden vom *Museum der Neuen Westlichen Kunst* angekauft.

### Der „russische Teil“ der Ausstellung

Besonders der „russische Teil“ der Moskauer Ausstellung musste mit dem kunst- und kulturpolitischen Kurs der Sowjetrepublik abgestimmt werden, der sich in den 1920er-Jahren wandelte. Während Anfang der 1920er-Jahre das NARKOMPROS konstruktivistische Projekte unterstützte, wuchs ab 1928 unter wachsendem Einfluss Stalins der politische Druck gegen den sogenannten Formalismus der Avantgarden.<sup>176</sup> Vor diesem Hintergrund konnte die Malerei, die viele russische Künstler\*innen in Montparnasse jenseits eindeutiger

174 Außerdem wurden angekauft: Utrillos *Rue du Mont-Cenis à Montmartre* (1914–1919, heute im Puschkin-Museum, Inv.-Nr. Ж-3466), Lhotes *Paysage* (1928, heute im Puschkin-Museum, Inv.-Nr. P-10416), Koyanaguis *Le Chat* (1927, heute im Puschkin-Museum, Inv.-Nr. A-30989), Survages *Croquis (Nu)* (1925, heute im Puschkin-Museum, Inv.-Nr. P-10418), De Chiricos *Femmes Romaines* (1926, heute im Puschkin-Museum, Inv.-Nr. Ж-3467) und Campiglis *Les Couseuses* (heute in der Ermitage St. Petersburg, Inv.-Nr. 9138). Vgl. Eremitage-Museum Sankt Petersburg, Puschkin-Museum Moskau, *Rekonstruktion des Neuen Museums für Westliche Kunst* o.J., URL: <http://www.newestmuseum.ru/index.php?lang=en> (letzter Zugriff: 20.05.2024). Welche Werke von Dufresne und Laurens angekauft wurden, geht aus dieser Rekonstruktion nicht hervor.

175 Gino Severini, *Maternité*, 1916, Öl auf Lwd., 96 × 65 cm, Museo dell'Academia Etrusca, Cortona.

176 Mit der Gründung neuer Künstlervereinigungen wie der *Gesellschaft der Staffeleimaler* (OST) und der *Vereinigung der Künstler der Revolution* (AKhRR) wurde der Realismus als Ausdrucksmittel des sowjetischen Alltags und der Arbeiterklasse propagiert. Vgl. Sumpf 2019, S. 51–56.

Avantgardebewegungen betrieben, neu und positiv bewertet werden. Zudem diene die „École de Paris“ dazu, in Moskau zu demonstrieren, dass Kunst russischen Ursprungs international anschluss- und konkurrenzfähig sei.

Den „russischen Teil“ der Ausstellung präsentiert der Kurator der *Tretjakow-Galerie* Efros im Ausstellungskatalog.<sup>177</sup> Sein Text arbeitet der Profilierung russischer Künstler\*innen zu und widmet sich deren Rolle in der „École de Paris“. Efros verfolgt in seinem Text deutlich die Konsolidierung einer nationalen Identität in der zeitgenössischen Kunst, die ihm nicht im Widerspruch zum kosmopolitischen Kunstgeschehen in Paris zu stehen scheint. Er schreibt:

„Nicht nur leben und studieren unsere Landsleute in Paris, wie sie es früher und traditionsgemäß taten. Sie bringen sich hartnäckig, manchmal besessen in einen natürlichen französischen Plan ein. Sie sind keine russischen Künstler in Paris, sie sind ‚peintres français d’origine russe‘. Vielen ist das gelungen. Die ‚Ecole de Paris‘, die führende Gruppe der französischen Kunst, ist gezwungen, sie zu den Ihrigen zu zählen. Einige sind sogar zu Leitfiguren geworden. Ich glaube nicht, dass ich mich irre, wenn ich sage, dass die russischen Auswanderer (wie kann man sie anders nennen?) nach den natürlichen Herren der Bewegung – den Franzosen – den zweiten Platz einnehmen. Die Deutschen, Italiener und Japaner liegen weit hinter den Franzosen zurück – viel mehr als die russische Gruppe.“<sup>178</sup>

Efros spricht den „peintres français d’origine russe“ eine übergeordnete Rolle zu, die fast gleichrangig mit französischen Künstler\*innen seien und Künstler\*innen anderer Nationen überlegen. Zu diesen „peintre français d’origine russe“ rechnet Efros die Maler Soutine, Krémègne und Terechkovitch. Soutine und Krémègne hätten es mit ihrem „pâtissier“-Stil, d. h. mit dem pastosen, expressiven Farbauftrag, geschafft, in den Rang der Meister der „École de Paris“ aufzusteigen. Diese Karriere sei auch von Terechkovitch zu erwarten, der in der Ausstellung mit einem Portrait vertreten war. Von der älteren Generation der Russen in der „École de Paris“ sei allein Chagall ein „peintre français d’origine russe“.<sup>179</sup>

Trotz dieses Lobes bewahrt Efros eine distanzierte Haltung zu den „peintres français d’origine russe“, da sie nicht an der Fortentwicklung der Kunst in der UdSSR partizipierten. Ihre russische Identität scheint durch den Gang nach Paris infrage gestellt zu werden. Efros nimmt an, dass Kunst ohne nationale Orientierung ihren Impuls und ihre Kraft verlieren könne. So hebt er die „peintres français d’origine russe“ von einer älteren Generation von „russischen“ Künstler\*innen ab, die nach Paris gegangen sei und ihre Identifikation mit Russland nie auf-

177 Efros 1928.

178 „Наши соотечественники не просто живут и учатся в Париже, как это было искони и традиционно. Они настойчиво, иногда одержимо, переводят себя в природный французский план. Это не русские художники в Париже, это – ‚peintres français d’origine russe‘. Многие успели в этом. ‚Ecole de Paris‘, руководящая группа французского искусства, вынуждена их числить своими. Некоторые сделались в ней даже направляющими величинами. Я не думаю, что ошибусь, если скажу, что русские выходцы (как их иначе именовать?) занимают второе место после естественных хозяев движения – французов. Немцы, итальянцы и японцы значительно отстают, – много больше, нежели русская группа, от основной французской.“ ebd., S. 24. Ich danke Mira Kozhanova für die Übersetzung.

179 Ebd., S. 33.

Abb. 126 | Ossip Zadkine, *Porteuse d'eau*, [1923],  
Walnussholz, H: 172 cm, Musée Zadkine, Paris, Teil  
der „Exposition d'art français contemporain“ in  
Moskau, 1928

gegeben habe.<sup>180</sup> Die aktuelle Herausforderung der russischen Künstler\*innen der „École de Paris“ bestehe ihm zufolge darin, eine Balance zwischen verschiedenen nationalen Zugehörigkeiten zu finden. Nicht allen Künstler\*innen der Moskauer Ausstellung gelinge dies. Bei den jüngeren russischen Künstler\*innen der Ausstellung zeige sich eine starke Verpflichtung gegenüber der Pariser Kunstszene. Zu ihnen zählt Efros die Künstler Viktor Bart, Mané-Katz, Philippe Hosiasson, Léon Zack und Yuri Annenkov. Diese Künstler\*innen nennt Efros tragisch, da sie sich fast perfekt in die französische Kunst einfügten, und dennoch nicht von den gebürtigen Franzosen als ihresgleichen anerkannt würden.<sup>181</sup> Zadkine, der in Moskau seine Skulptur *Porteuse d'eau* (Abb. 126) zeigte, ist für Efros in jüngster Zeit zu eklektisch.<sup>182</sup>

Larionow und Gontscharowa verkörperten für Efros hingegen meist eine gelungene Balance zwischen der französischen und russischen Malerei. Diese zeige sich besonders in den Bühnenbildnerischen Arbeiten Gontscharowas, die eine ihrer *Espagnole* ausstellte, die bereits im Kontext der Caféausstellungen erwähnt wurden.<sup>183</sup> Dieses harmonische Gleichgewicht zwischen französischen und russischen Elementen sei aber auch fragil. Über Larionow, der in Moskau mit zwei Zeichnungen, einem Fisch-Stillleben (Abb. 127) und einer



180 Hier nennt der Autor die Künstler\*innen der Bewegung *Mir Iskusstva* – Alexander Benois, Konstantin Korowin, Konstantin Somow, Mstislaw Dobuschinski, Iwan Bilibin, Filipp Maljawin –, die jedoch in der Ausstellung nicht vertreten waren.

181 Efros 1928, S.28.

182 Ebd., S. 33.

183 Efros zeigte sich allerdings unzufrieden damit, dass Gontscharowa nur ein Bild aus dieser Werkreihe eingesandt hatte, anstatt wie mit Midler und ihm vereinbart, vier Tafeln der *Espagnole*, die ihre bildnerische Kraft besser veranschaulicht hätten. Vgl. ebd., S. 27. Für das Motiv der *Espagnole* vgl. S. 116.

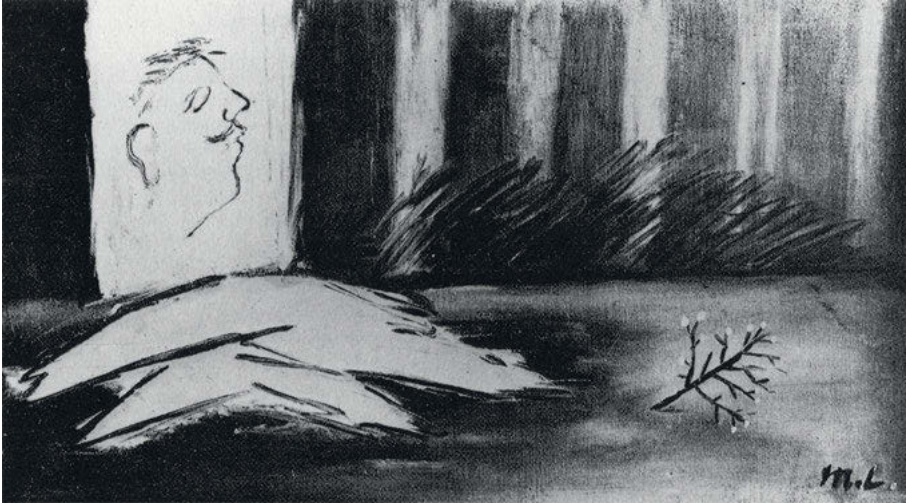


Abb. 127 | Michail Larionow, *Nature morte*, ca. 1927, Öl auf Lwd., 41 × 81 cm, Standort unbekannt, Teil der „Exposition d'art français contemporain“ in Moskau, 1928

Assemblage namens *Der Raucher* (Abb. 128) vertreten war, zeigte sich Efros enttäuscht. Nicht nur falle sein Beitrag weniger umfassend aus als es manche Besucher\*innen erwartet hatten. An Larionow lasse sich erkennen, wie schwer die Vermittlung zwischen russischer und französischer Kultur herzustellen sei:

„Larionow malt sehr wenig. Er ist rar geworden. Er befindet sich in einer langen Phase irgendeiner Abstinenz und Resignation. Dies scheint seltsam für einen Künstler, der mit solcher Fruchtbarkeit und Schnelligkeit unsere Kunst mit seinen Erfahrungen und Eigenheiten bereichert hat. Larionows schöpferischer Geiz kommt zumindest zur Unzeit. In der Problematik der russisch-französischen Malerei nimmt er sozusagen eine klassische Position ein. Er ist zentral. Seine Werke zeigen, dass er das Maß der Dinge klar kennt. Er hat seine frühere Deutlichkeit nicht verloren. Er gehört weder zu den Slawophilen noch zu den Ausgebürgerten, sondern hält ein Gleichgewicht, wo er ein russischer Künstler bleibt, aber weiterhin ein europäischer Meister ist. Ich gehe so weit zu sagen, dass die derzeitige Unfruchtbarkeit Larionows für uns dem Verlust eines Kompasses gleichkommt.“<sup>184</sup>

Laut Efros bedarf es eines genauen Austarierens zwischen russischen, französischen und europäischen Elementen und er sieht die Herstellung eines Gleichgewichts zwischen diesen

184 „Ларионов пишет очень мало. Он стал редок. Он находится в длительной полосе какого-то воздержания и резиньяции. Она кажется странной у художника, который когда-то с такой плодovitостью и быстротой закидывал наше искусство своими опытами и причудами. Творческая скудость Ларионова по меньшей мере несвоевременна. В проблеме русско-французской живописи он занимает, так сказать, классическое положение. Он – централен. Его работы показывают, что он явню знает меру вещей. Он не утратил своей прежней разборчивости. У него нет ни руссопята, ни экспатриации, но есть та золотая точка, где, оставаясь русским художником, он продолжает быть европейским мастером. Я готов сказать, что нынешнее бесплодие Ларионова равно для нас утрате компаса.“ Efros 1928, S. 27–28. Ich danke Mira Kozhanova für die Übersetzung.

als eine akute Aufgabe. Eine zukünftige Orientierung an Paris scheint für die Kunstentwicklung in der Sowjetunion nicht zweckdienlich. Vielmehr fordert Efros eine relative Autonomie von der Pariser Kunstwelt – ein Sich-Messen mit der dortigen internationalen Szene bei gleichzeitiger Besinnung auf die eigene nationale Identität. Da Larionow für Efros genau diese relative Autonomie verkörpert, kommt seine geringe Produktivität einem Orientierungsverlust gleich. Efros' Text macht somit deutlich, dass die „École de Paris“ zwar nicht als Vorbild für eine revolutionäre Kunst dienen kann und der Kontakt mit der französischen und internationalen Szene viele Künstler\*innen sogar in eine prekäre Situation führt. Dennoch bleibt die „École de Paris“ für ihn ein Prüfstein für das Talent russischer Künstler\*innen, denn „[s]ie bezeugen, dass russische Künstler umgeben von einer großartigen künstlerischen Atmosphäre, im Feuer echter und fordernder Strebsamkeit, dem höchsten Niveau der westlichen Kunst gerecht werden können.“<sup>185</sup>

#### **Das Netzwerk Larionow-Fotinsky-Romoff und die Rolle der Cafés in Montparnasse bei der Profilierung russischer Künstler\*innen**

Da die „Exposition d'art français contemporain“ nicht als bilaterales kulturdiplomatisches Projekt realisiert werden konnte, hing die Durchführung von privaten Netzwerken ab. Das Organisationskomitee unter Vorsitz Lunatscharkis griff daher auf bereits bestehende Kontakte zwischen Moskau und Paris zurück. Diese Kontakte weisen in die Cafészene und ein Netzwerk zwischen dem Journalisten und Ausstellungsmacher der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* Romoff, der bereits im ersten Teil des Buches eingeführt wurde, sowie den beiden Künstlern Larionow und Fotinsky. Dieses Netzwerk setzte



Abb. 128 | Michail Larionow, *Der Raucher*, ca. 1927, Bleistift, Gips, Nägel, Papier, Watte auf Holz, 75 x 23 cm, mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Teil der „Exposition d'art français contemporain“ in Moskau, 1928

185 „Они свидетельствуют, что в окружении большой художественной атмосферы, в огне настоящего чекана и требовательности – русские художники могут идти по высшему уровню западного искусства.“ Efros 1928, S. 34. Ich danke Mira Kozhanova für die Übersetzung.

sich für die russischen Künstler\*innen aus Montparnasse ein, in Montparnasse selbst wie auch auf internationaler Ebene. Dabei kam es nicht selten zu Ausstellungen und Veranstaltungen, die russische Personen aus der internationalen Gemeinschaft von Künstler\*innen in Montparnasse absonderten. Dies widersprach zwar im Grunde dem kosmopolitischen und eklektizistischen Grundsatz der frühen Cafésausstellungen. Als Mittel der Profilierung junger, unabhängiger Kunst aus Montparnasse auf dem Kunstmarkt oder innerhalb kulturdiplomatischer Beziehungen wurde eine solche nationale Absonderung jedoch strategisch eingesetzt und genutzt.

Romoff setzte sich in den 1920er-Jahren auf verschiedene Art aktiv für die Sichtbarkeit russischer Künstler\*innen in Montparnasse sowie für die Beziehungen zwischen Frankreich und Russland ein.<sup>186</sup> Er engagierte sich gezielt für die Arbeiten jüngerer russischer Künstler\*innen in Montparnasse und kritisierte die ältere Generation russischer Künstler\*innen, die nicht mit Künstler\*innen in Frankreich in Kontakt trete.<sup>187</sup> So prägte er ein hierzu kontrastierendes Verständnis zeitgenössischer russischer Kunst, die aus dem Kontakt zwischen jungen russischen Talenten und französischen Meistern entstehe. Im Juni 1921 arbeitete Romoff auch in diesem Sinne an der Organisation der „First Russian Exhibition of Arts and Crafts“ in der Londoner *Whitechapel Gallery* mit. Aufgrund der diplomatischen und organisatorischen Unwägbarkeiten war es unmöglich, Werke aus Russland zu erhalten, weshalb Romoff dabei half, Werke russischer Künstler\*innen aus Montparnasse nach London zu vermitteln. Gezeigt wurden u. a. 50 Werke von Gontscharowa und 30 Werke von Larionow sowie einige Werke von Fotinsky.<sup>188</sup> Larionows und Fotinskys Kontakt zum Ausstellungsmacher Romoff war ein wichtiger Faktor für die Profilierung russischer Kunst aus Montparnasse. Beide stellten im Dezember 1921 in der dritten Ausstellung im *Café du Parnasse* aus (Kat.-Nr. 6), die Romoff mitorganisierte. Weitere Kooperationen sollten folgen und ihr Netzwerk, das einen Ankerpunkt in den Cafésausstellungen in Montparnasse hatte, hatte weitreichendere Folgen. Fotinsky publizierte

186 Ab 1924 arbeitete Romoff für die Wochenzeitung *Les amitiés nouvelles*, die sich um die französisch-russischen Beziehungen bemühte. Er verkehrte mit dem ersten sowjetischen Botschafter in Frankreich, Leonid Krassin, und warb um Mitglieder für die *Société des nouvelles amitiés franco-russes*. Zusammen mit Georges Altman und Alexander Rubakin gründete Romoff die Tageszeitung *Parizskij vestnik* („Pariser Botschafter“ Mai 1925 – März 1926) und schrieb als Kunstkritiker für die kommunistische Zeitung *L'Humanité*. Laut Flower hielt sich Romoff gegenüber den russischen Avantgarden und den dort verbreiteten Theorien des Konstruktivismus und des Agitprop eher bedeckt und sah seine Aufgabe vielmehr darin, russische Künstler\*innen zu unterstützen, die enge Beziehungen zur Kunstszene in Frankreich unterhielten. Dennoch sympathisierte er stark mit dem sowjetischen Regime. Er war ab dem Jahr 1928 in Moskau als Korrespondent für die belgische Kunstzeitschrift *La revue d'art* tätig und organisierte eine Ausstellung von Lucien Laforge, einem Illustrator von *L'Humanité*, in der *Tretjakow-Galerie*. Vgl. Flower 2016, S. 24; Iravoskaia 1979, S. 50–51.

187 Im Jahr 1921 verfasste Romoff mit den Künstlern Zadkine, Miestchaninoff und Lébédéff ein Protestschreiben gegen die in der *Galerie La Boétie* stattfindende Ausstellung „Exposition d'art russe à Paris en 1921“, in dem sie der organisierenden Gesellschaft *Mir Iskousstwa* absprachen „un aspect complet de la nouvelle école de peinture Russe“ zu repräsentieren und kritisierten, dass „aucun d'entre les peintres et sculpteurs russes à l'école de maîtres français ne participe à son exposition.“ Zit. n. Flower 2016, S. 24. Stattdessen sei das Unterfangen „une entreprise privée qui ne reflète nullement les grands courants de l'art contemporain russe.“ Zit. n. ebd.

188 Vgl. ebd.



Abb. 129 | Serge Fotinsky, Illustration für die Zeitschrift *Montparnasse*, Nr. 18, Dezember 1922



Abb. 130 Serge Fotinsky, Illustration für die Zeitschrift *Montparnasse*, Nr. 32, April 1924

zum Beispiel zwischen 1922 und 1924 in der Zeitschrift *Montparnasse* Holzschnitte (Abb. 129 u. 130) neben Werken von Künstler\*innen, die er später nach Moskau vermittelte.<sup>189</sup> Da Fotinsky, Larionow und Romoff sich austauschten und später am Zustandekommen der „École de Paris“-Ausstellung in Moskau mitwirken sollten, ist es kein Zufall, dass die Rhetorik Ternojets' im Moskauer Katalog und Romoffs Texte über die Caféausstellungen sich ähneln.

Von Februar 1922 bis August 1924 war Romoff Mitherausgeber der russischen Kunstzeitschrift *Oudar*, die eine Brücke zwischen den Kunstentwicklungen in Frankreich und der russischsprachigen Welt schlagen sollte und dabei auch Ausstellungen organisierte.<sup>190</sup> Vom 2. bis zum 15. Februar 1922 initiierte *Oudar* die „Exposition d'artistes russes“ in der *Galerie La Licorne* in der Rue La Boétie.<sup>191</sup> Gezeigt wurden hier unter anderem Soutine, Bart und Terechkovitch, von denen die beiden letztgenannten später mit der „École de Paris“ in Moskau

189 Dies gilt beispielsweise für Van Dongen, Koyanagui, Léger, Gontscharowa, Foujita, Terechkovitch und Survage.

190 *Oudar* erschien in russischer und französischer Sprache in vier (anstatt der ursprünglich sieben geplanten) Nummern zwischen Februar 1922 und August 1923. Weitere Herausgeber waren Florent Fels und Il'ja Zdanevič (Pseudonym Iliaszd). Die Zeitschrift berichtete über den *Salon des indépendants* und Romoff übersetzte hierfür Texte aus dem Französischen u. a. von Viktor Bart über die Entwicklung der neuen russischen Malerei unter Einfluss von Cézanne, Texte von Lev Indenbaum, Hélène Oettingen (Pseudonym Roch Grey) und Gleizes über den Kubismus. Die Zeitschrift druckte unter anderem Werke von Soutine, Zadkine, Lipchitz und Terechkovitch ab. *Oudar* bezog sein Startkapital aus einem „Bal russe“, der am 30. Juni im *Bal Bullier* mit u. a. einer Versteigerung von Kunstwerken stattfand. Die Zeitschrift wurde auch in Osteuropa angefragt, aber aufgrund ihres langsamen Publikationsrhythmus entzog das Publikationskomitee Romoff im Jahr 1924 die Herausgeberschaft, was zur Einstellung der Zeitschrift führte. Im Herausgeberkomitee saßen die Künstler Feder, Jeanneret (Le Corbusier), Louchansky, Miestchaninoff und Ozenfant. Vgl. Perriol, Antoine, Génia Courtade u. Sylvie Courtade, Serge Romoff, Imprimerie Union, URL: <https://imprimerie-union.org/apollinaire-a-maeght/romoff> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024); Flower 2016, S. 25.

191 Diese Ausstellung zeigte Werke von Viktor Bart, Nadine Iassuninskaya, André Lansky, Isak Pailés, Soutine, Terechkovitch, Lasar Volovick und C. Zananevitch. o. A., Échos, in: *Montparnasse*, 20, 1923, S. 7.

gezeigt werden sollten. Die Ausstellung ging damit jener Schau voraus, die vom 19. Januar bis zum 1. Februar 1923 von der Zeitschrift *Montparnasse* in derselben Galerie organisiert werden sollte.<sup>192</sup> Die beiden Ausstellungen ähnelten sich insofern, als hier zwei Zeitschriften aus Montparnasse die Kunst, die bisher hauptsächlich im Kontext der Caféausstellungen von Montparnasse zu sehen gewesen war, in das Zentrum des Kunsthandels der Rive Droite brachten. Während aber *Montparnasse* bei der Werkauswahl einen Ansatz verfolgt hatte, bei dem die Nationalität der Ausstellenden kein Auswahlkriterium gewesen war, war die „Exposition des artistes russes“ exklusiv russischen Künstler\*innen gewidmet, die in Montparnasse arbeiteten.

Die Künstler Larionow und Fotinsky nahmen im Lauf der 1920er-Jahre eine ähnliche Rolle als Vermittler zwischen der Sowjetunion und Frankreich ein. Der Kunsthistoriker Anthony Parton schreibt über die Haltung Larionows, der die Ereignisse der Oktoberrevolution begrüßte und dennoch seine Wahlheimat Paris nicht verließ: „Like the Imperial Russian eagle facing both east and west, he had an eye to events in his homeland.“<sup>193</sup> Larionow war in den 1920er-Jahren stark um die Sichtbarkeit seiner Werke im Kontext „russischer Kunst“ in Montparnasse bemüht, was ihm den Ruf einer doppelten Verankerung in Russland und in Frankreich einbrachte. Eine ähnliche Haltung lässt sich für Fotinsky feststellen, der – wenn auch nicht im selben Maße wie Larionow – an der Präsenz russischer Künstler\*innen in Montparnasse mitarbeitete. Die Cafés und Bälle in Montparnasse waren dabei wichtige Schauplätze, die die Profilierung russischer Kunst ermöglichten. Larionow und Fotinsky waren zusammen mit Gontscharowa Mitglieder der *Union des artistes russes*, die im *Bal Bullier* in Montparnasse regelmäßig Feiern veranstaltete, deren Einnahmen der Organisation, aber auch der Zeitschrift *Oudar* zufließen.<sup>194</sup> Diese Bälle boten auch die Gelegenheit für russische Künstler\*innen, dem Publikum ihre Kunst zu präsentieren. Für den „Bal Banal“ am 14. März 1924 gestaltete Gontscharowa das Plakat, für das sie das Motiv der Spanierinnen aufgriff, das sie auch in Caféausstellungen zeigte. Larionow war am selben Abend für die Gestaltung des *tableau vivant* mit dem Titel „Le Triomphe du Cubisme“ zuständig. Fotinsky gestaltete zusammen mit Viktor Bart für den „Bal Olympique“ der *Union des artistes russes* im Juli desselben Jahres das Plakat.<sup>195</sup>

Es waren Larionow und Romoff, die den Kontakt zwischen dem Direktor des Moskauer *Museums der Neuen Westlichen Kunst* Ternovets und mehreren Akteur\*innen der Pariser Kunstszene in der *Société des nouvelles amitiés franco-russes* herstellten. Im Zuge der Vorbereitungen zur *Exposition internationale des arts décoratifs* war Ternovets im Januar 1925 nach Paris gereist und hielt in besagter Gesellschaft einen Vortrag, in dem er sein Museum vorstellte.<sup>196</sup> Mehrere Künstler\*innen (darunter Larionow, Vlaminck, Kisling, Zadkine und Favory) und

192 Vgl. S. 162.

193 Parton 1993, S. 200.

194 Die *Union des artistes russes* (UAR) gründete sich im Jahr 1917 als mit der Russischen Revolution viele Künstler\*innen nach Paris ins Exil gingen. Es handelte sich hier weniger um eine konsistente Gruppe als um eine lose Interessensgemeinschaft, die in den 1920er-Jahren regelmäßig Feste und Ausstellungen ausrichtete. Mitglieder waren hier unter anderem Bart, Epstein, Lipchitz, Miestchaninoff und Terechkovitch, die alle in der Moskauer Ausstellung von 1928 gezeigt wurden. Vgl. Andral u. a. 2000, S. 370.

195 Die Plakate von Gontscharowa und Fotinsky liegen vor in BK LAR 11.

196 Vgl. Iravoskaïa 1979, S. 50.

Kunsthändler\*innen (darunter Zboroswki und die *Galerie Pierre*), die von dem Konzept eines, in Frankreich bislang fehlenden, staatlichen Museums für zeitgenössische Kunst angetan waren, boten dem Moskauer Museum Werke zum Kauf an. Die Ankäufe vermittelten Larionow und Romoff, die dabei durch den Kunstkritiker und Chefredakteur der Zeitschrift *L'Art vivant* Florent Fels unterstützt wurden.<sup>197</sup>

Besonders im Frühjahr 1925 engagierten sich Larionow und Fotinsky zudem für die Sichtbarkeit russischer Kunst in Paris. Anlässlich der Eröffnung des sowjetischen Pavillons für die *Exposition internationale des arts décoratifs* organisierten die beiden unter anderem mit Gontscharowa den „Bal de la Grande Ourse“ am 8. Mai. Zu diesem war auch die sowjetische Delegation, die die Pariser Großausstellung besichtigte, eingeladen – darunter Ternovets.<sup>198</sup> Das Café *La Rotonde* übernahm zu dieser Zeit eine wichtige Funktion bei der Profilierung russischer Künstler\*innen in Montparnasse. Vom 7. bis 21. März 1925 fand dort die Ausstellung „33 artistes russes“ (Kat.-Nr. 37) statt, deren Plakat im Nachlass Larionows erhalten ist (Abb. 36). Neben Larionow und Fotinsky wurden hier auch weitere Künstler\*innen der Moskauer Ausstellung präsentiert.<sup>199</sup> Larionow und Fotinsky wollten auf diese Weise nicht nur in Montparnasse oder Paris, sondern auch in der Sowjetunion wahrgenommen werden.

Larionow vertiefte zudem im Zuge der Moskauer Ausstellung seine Aktivität als Ausstellungsmacher in Paris und konnte so die Präsenz russischer Künstler\*innen in Paris steigern. Seine Arbeit als Ausstellungsmacher und Vermittler zwischen Russland und Frankreich dominierte Larionows Aktivitäten in den späten 1920er-Jahren, für die Parton (ebenso wie früher schon Efros) einen Einbruch der künstlerischen Produktivität feststellt.<sup>200</sup> Er nutzte seine Kontakte zum Galeristen Vorns, um im Gegenzug zur Moskauer „Exposition d'art français contemporain“ eine Pariser Ausstellung der russischen Künstlergruppe *La voie de la peinture* zu organisieren. Die Schau war vom 24. Mai bis zum 6. Juni 1928 in der *Galerie Billiet* zu sehen. Da die Eröffnung der Moskauer Ausstellung ursprünglich für den März veranschlagt war, hätten beide Ausstellungen parallel stattfinden sollen.<sup>201</sup> Die Gruppe kritisierte

197 Vgl. ebd.

198 Vgl. Parton 1993, S. 200. Ternovets hielt sich ab Januar 1925 in Paris auf. Vgl. Iravoskaia 1979, S. 50.

199 Dies gilt für Gontscharowa, Bart, Abraham Mintchine und Terechkovitch.

200 Vgl. Parton 1993, S. 200–201.

201 Larionow kontaktierte seinen Freund, den Maler Lev Zhegin (1892–1969), für die Umsetzung dieser Ausstellung. Zhegin schickte knapp hundert Gemälde von neun Künstler\*innen nach Paris. Vgl. ebd., S. 200; Ausst.-Kat. *La voie de la peinture* (Galerie Billiet, 24. 05.–06. 06. 1928), Paris 1928. Die Sympathie zwischen Larionow und Zhegin zeigt sich an dessen begeisterter Kommentierung von Larionows Stilleben in der „Exposition d'art français contemporain“. Zhegin schrieb anlässlich der Eröffnung der Moskauer Ausstellung an Larionow am 19. September 1928: „Elle a commencé enfin, l'exposition d'art français! Au vernissage, Lounatcharsky, tous les gens de musées et beaucoup de peintres. Évidemment c'est avec une grande émotion et impatience que je vous y ai cherché. On m'avait prévenu : M. Larionov n'a envoyé qu'une toute petite chose, [...] un petit rien du maître. Je ne sais pas, un petit rien' ou non, mais votre nature morte oblongue m'a très ému – peut-être parce que je vous connais, vous comprends intuitivement et vous aime beaucoup. C'est une chose d'un raffinement exquis, les moyens d'exécution réduits à la sobriété extrême – preuve d'un grand maître. C'est une chose peu accessible. Peu, très peu de peintres peuvent la comprendre, la sentir, la pénétrer (?), car les plus acharnés ennemis de la peinture, ce sont les peintres ...“ aus dem Russischen übers. und zit. in: Ausst.-Kat. *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov*, hrsg. v. Jessica Boissel (Musée national d'art

die Avantgarden und deren angeblichen individualistischen Formalismus und entwickelte stattdessen einen an der Renaissance und der Romantik angelehnten Realismus, den sie auf eine religiös-spirituelle Grundlage stellen wollte.<sup>202</sup> Damit fügte sich die Gruppe in die in der Sowjetunion lauter werdende Kritik an den konstruktivistischen Avantgarden. Unterstützt wurde die Ausstellung von *La voie de la peinture* durch den Kritiker Waldemar George, der ein Vorwort für den Katalog verfasste. So lenkte Larionow die Aufmerksamkeit des Pariser Kritikers auch geschickt auf die „Exposition d'art français contemporain“ in Moskau. George verfasste einen der wenigen ausführlichen Artikel über die Moskauer Schau in der Pariser Kunstzeitschrift *L'Art vivant*, in dem er das Projekt als „succès légitime“<sup>203</sup> beschrieb, Teile des russischsprachigen Ausstellungskatalogs übersetzte und einen Überblick über die positive Rezeption der Ausstellung in der Moskauer Presse gab.

An der „École de Paris“-Ausstellung in Moskau werden private Netzwerke und Initiativen deutlich, die der Kooperation offizieller Institutionen vorausgingen oder versuchten, diese einzuleiten. Die Cafés und Privatinitiativen sowie der Kontakt zur Galerieszene konnten das Wegbrechen der offiziellen Unterstützung durch französische Institutionen auffangen und ermöglichten eine Durchführung der Ausstellung, die den widrigen Umständen trotzte. Zudem wird sichtbar, wie sehr die Aktivitäten in den Cafés in Montparnasse nicht nur auf Privatinitiativen und Partikularinteressen beruhten, sondern dass sie auch in übergeordnete kulturpolitische und diplomatische Dynamiken eingebettet waren. Verfolgten russische Akteur\*innen in der Cafészene von Montparnasse einerseits ein kosmopolitisches Programm, das von nationaler Identität absah, war die Betonung eben solcher dennoch an manchen Stellen ein probates Mittel, um einerseits bestimmte Künstler\*innen zu profilieren und andererseits die Unterstützung der sowjetischen Kulturpolitik zum Ausdruck zu bringen. Der mangelnde Rückhalt für das Projekt von französischer Seite hatte außenpolitische Gründe. Ein weiterer Faktor war aber auch eine allgemeine Haltung französischer nationaler Ausstellungsinstitutionen zur „École de Paris“, die diesen Begriff sowie die Demonstration einer multinationalen Künstler\*innenschaft in Montparnasse vermied. Um diesen Aspekt zu verdeutlichen, wird im folgenden Kapitel die offizielle Außendarstellung Frankreichs im Bereich der Kunst und deren Verhältnis zur „École de Paris“ untersucht.

moderne, Centre Pompidou, Paris, 21. 06.–18. 09. 1995; Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 10. 11. 1995–21. 01. 1996; Fondazione Antonio Mazzotta, Mailand, 24. 02.–26. 05. 1996), Paris 1995, S. 238. Die Ausstellungsöffnung wird hier fälschlicherweise auf den 19. Mai 1928 datiert.

202 *La voie de la peinture* entwickelte sich aus der Gruppe *Makovets*, die in Moskau zwischen 1921 und 1926 aktiv war. Die Gruppe stellte unter anderem in Moskau und Venedig aus. Vgl. Kovtun, Evgenij Fëdorovič, *L'Avant-garde russe* (= Art of Century), New York 2007, S. 111; Ausst.-Kat. *Les survivants des sables rouges. Art russe du musée de Noukous, Ouzbékistan 1920–1940*, hrsg. v. Véronique Schiltz (Staatliches Kunstmuseum der Republik Karakalpakistan, Nukus), Paris 1998, S. 124.

203 George 1928.

## Die „École de Paris“ in der Außendarstellung Frankreichs (1937/1946)

Die Dritte Republik zeigte eine starke Zurückhaltung was die Integrierung der „École de Paris“ in das nationale Ausstellungssystem anging. Initiiert wurden die ersten großen „École de Paris“-Ausstellungen, die außerhalb Frankreichs hauptsächlich zwischen 1928 und 1932 stattfanden, nicht von offizieller französischer Seite. Da die „École de Paris“ nicht französisch genug war, wurde ihre Nennung in Ausstellungen der Dritten Republik möglichst vermieden. Von einer Institutionalisierung der „École de Paris“, wie die Kunsthistorikerin Laurence Bertrand Dorléac dies für die 1930er-Jahre in Frankreich feststellt, kann man nur insofern sprechen, als der französische Staat langsam begann Werke von Künstler\*innen anzukaufen, die der „École de Paris“ zugeschrieben wurden.<sup>204</sup> Der Raum 14, den man im Jahr 1932 im *Musée du Jeu de Paume* der „École de Paris“ widmete (Kat.-Nr. 66), stellte einen ersten, wenn auch kurzlebigen, Versuch dar, diese in der französischen Museumswelt zu verankern. Die Präsentation der „École de Paris“ war dadurch legitimiert, dass sie die internationale Strahlkraft französischer Kunst unter Beweis stellen sollte.<sup>205</sup> Weitere Versuche offizieller Institutionen erfuhren in den 1930er Jahren noch viel Kritik und vermieden in der Konsequenz die Begriffsverwendung „École de Paris“. Dies wird im Folgenden anhand zweier Fälle deutlich. Im ersten Fall werden zwei Ausstellungen beleuchtet, die anlässlich der Pariser Weltausstellung im Jahr 1937 im *Musée du Jeu de Paume* und im *Petit Palais* ausgerichtet wurden. Dem internationalen Publikum der Weltausstellung sollte ein Frankreich- und Paris-zentriertes Narrativ über die internationale Kunstentwicklung präsentiert werden. Während im Planungsprozess noch von der „École de Paris“ die Rede war, wurde bei der Realisierung des Projekts im nationalen *Musée du Jeu de Paume* das Konzept gänzlich fallengelassen. Im städtischen Museum des *Petit Palais* verwendete man es sehr vage – zu umstritten war das Konzept noch in der französischen und Pariser Kulturpolitik. Den zweiten Fall bilden die Aktivitäten der *Association française d'expansion et d'échange artistique* (AFEAA), die kulturdiplomatische Ausstellungen im Ausland veranstaltete. Sie ignorierte in der Zwischenkriegszeit die „École de Paris“ und integrierte sie erst im Jahr 1946 in eine Ausstellung in Bern, um in der Nachkriegszeit die kulturelle Vormachtstellung und programmatische Kompetenz von Frankreich im Bereich der Kunst zu reaktivieren. Die „École de Paris“ – als explizit verwendete Bezeichnung – fand damit erst nach dem Zweiten Weltkrieg einen dauerhaften Eingang in staatliche Institutionen, die ein Narrativ über französische Kunst präsentierten.

### Die „École de Paris“ im Kontext der Pariser Weltausstellung 1937

Anlässlich der Pariser Weltausstellung (der „Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne“) im Jahr 1937 fanden mehrere große Kunstaussstellungen in der französischen Hauptstadt statt, die dem internationalen Publikum sowohl die historischen als auch die gegenwärtigen Entwicklungen der französischen Kunst demonstrieren sollten. Damit verbunden war eine Demonstration französischer Überlegenheit, die vor dem Hintergrund

204 Vgl. Bertrand Dorléac 1995/1996, S. 259.

205 Vgl. S. 340–342.



Abb. 131 | Das Gelände der Weltausstellung „Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne“, Paris, 25. 05.–25. 11. 1937, links der sowjetische Pavillon nach Plänen von Boris Iofan, rechts der deutsche Pavillon nach Plänen von Albert Speer

des politischen und kulturellen Dominanzbestrebens anderer Länder wie der Sowjetunion und dem nationalsozialistischen Deutschland geschah, deren monumentalen Pavillons das Ausstellungsgelände beherrschten (Abb. 131). Auf dem Ausstellungsgelände war im *Palais des arts* - dem heutigen Palais de Tokyo – die Schau „Chefs-d’œuvres de l’art français“ zu sehen, die Werke der französischen Malerei von 1400 bis 1900 zeigte. Sie sollte durch zwei Veranstaltungen in der Stadt ergänzt werden, die die jüngeren Kunstentwicklungen präsentierten. Die eine fand zwischen dem 30. Juli und dem 31. Oktober 1937 im Pariser *Musée du Jeu de Paume* statt und zeigte 177 Werke von Künstler\*innen aus 18 Nationen unter dem Titel „Origines et développement de l’art internationale indépendant“ (Abb. 132). Gleichzeitig lief die deutlich größere Ausstellung „Les maîtres de l’art indépendant“ vom 18. Juni bis 14. November im *Petit Palais*, die 1577 Werke von 120 Künstler\*innen zeigte. Gemeinsam boten die Ausstellungen einen Überblick über die gegenwärtige nicht-akademische Kunstproduktion in Frankreich, verhandelten aber auch das Verhältnis von Frankreich zur internationalen Kunstentwicklung.<sup>206</sup> Die Organisator\*innen im *Musée du Jeu de Paume* und im *Petit Palais* bezogen sich in beiden Fällen auf die „École de Paris“. Jedoch wendeten sie das Konzept nicht auf eine klar definierte Gruppe von Künstler\*innen an. Der Katalog zur Ausstellung im *Petit Palais* blieb bei seinen Ausführungen zur „École de Paris“ vage.

Kuratiert wurde die Schau im *Musée du Jeu de Paume* vom Direktor der Institution, André Dezarrois, der von einem Komitee bestehend aus mehreren namhaften Kritikern, Sammler\*innen und Künstlern unterstützt wurde.<sup>207</sup> Mit dem Anspruch einen globalen Blick auf die

206 Vgl. Egly, Sophie, *Expo. Les expositions qui ont marqué Paris depuis 1900*, Lyon 2019, S. 27–28.

207 Komiteemitglieder waren Braque, Jean Cassou, Madame Cuttoli, Paul Éluard, Henri Laugier, Léger, Marcoussis, Matisse, Picasso, Maurice Raynal, Georges-Henri Rivière und Christian Zervos.

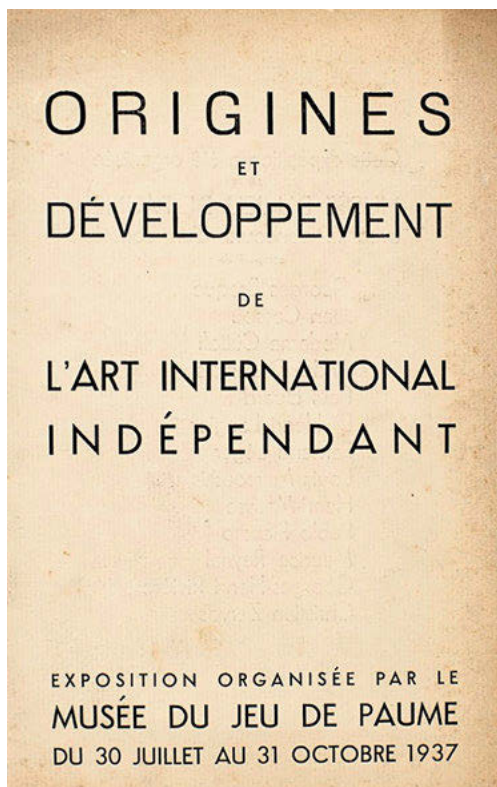


Abb. 132 | Titelseite des Katalogs zur Ausstellung „Origines et développement de l’art international indépendant“, Musée du Jeu de Paume, Paris, 30.07.–31. 10. 1937

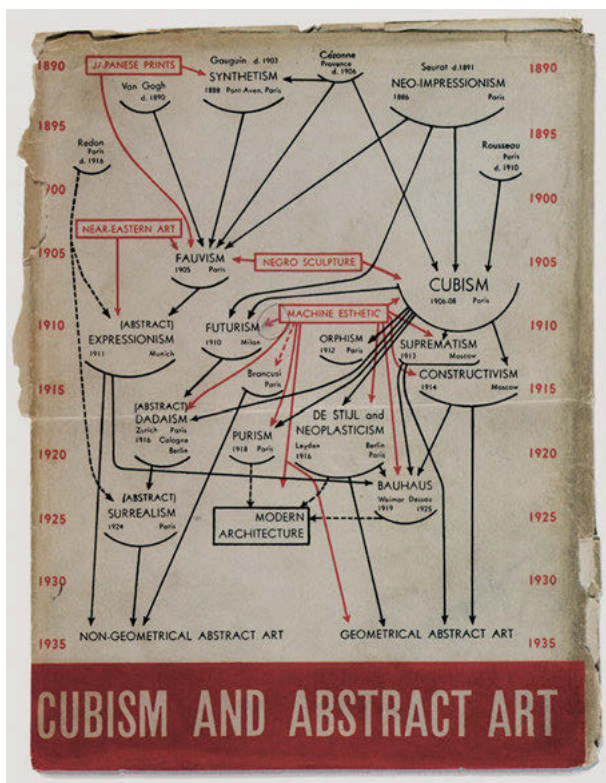


Abb. 133 | Alfred H. Barr, Diagramm der Evolution der modernen Kunst auf der Titelseite des Katalogs zur Ausstellung „Cubism and Abstract Art“, Museum of Modern Art, New York, 02. 03.–19. 04. 1936

Ursprünge und die Entwicklung internationaler Kunst zu werfen, verfolgte die Ausstellung ein ähnliches Ziel wie die nur ein Jahr früher stattfindende Ausstellung „Cubism and Abstract Art“, die Alfred H. Barr im *Museum of Modern Art* in New York kuratiert hatte.<sup>208</sup> Der Direktor des *Musée du Jeu de Paume* stand mit Barr im Austausch.<sup>209</sup> Ähnlich wie im legendär gewordenem Diagramm, das Barr anlässlich der Ausstellung „Cubism and Abstract Art“ erstellte und hier die Entwicklung moderner Kunst hin zur Abstraktion verfolgte (Abb. 133), zeichnete die Pariser Ausstellung die Entwicklung verschiedener Ismen „De Cézanne à l’art non figuratif“<sup>210</sup> nach. Sie unterteilte dabei die Ausstellung in acht Abschnitte, die nacheinander dem

208 Für diesen Zusammenhang vgl. Ballardini 2017, S. 142.

209 Die beiden organisierten die Ausstellung „Trois siècles d’art américain“, die von Mai bis Juli 1938 im *Musée du Jeu de Paume* stattfand.

210 Ausst.-Kat. *Origines et développement de l’art international indépendant* (Musée du Jeu de Paume, Paris, 30.07.–31. 10. 1937), Paris 1937.



Abb. 134 | Raum 14 der Ausstellung „Origines et développement de l'art international indépendant“, Musée du Jeu de Paume, Paris, 30.07.–31. 10. 1937, mit Werken von u. a. Wassily Kandinsky, Hans Arp und Robert Delaunay

Fauvismus, dem Kubismus, dem Purismus, dem Neoplastizismus, dem Dadaismus, dem Surrealismus, dem Konstruktivismus und schließlich der abstrakten Kunst, hier im Raum 14 (Abb. 134), gewidmet waren. Der fundamentale Unterschied war jedoch, dass anders als die New Yorker Schau, die das Ziel hatte, das Phänomen abstrakter Kunst in Europa zu beleuchten, die Pariser Ausstellung die internationale Kunstentwicklung auf ihre angeblich französischen Ursprünge zurückführte. So schreibt der Katalog einleitend: „Cette exposition est consacrée aux artistes des Ecoles Etrangères. La participation française y est réduite aux seules œuvres qui expliquent les sources auxquelles ces artistes ont puisé.“<sup>211</sup> Um die Ursprünge unabhängiger internationaler Kunst zu verdeutlichen, wurde den Künstlern Cézanne, Renoir, Gauguin, Seurat, Rousseau, Degas, Redon, Cross und Van Gogh (der hiermit kurzerhand zum Franzosen erklärt wurde) ein Platz im Ehrenraum gegeben, der als französischer Referenzpunkt der Ausstellung dienen sollte.<sup>212</sup>

211 Ebd. Diese Aussage findet sich auch in einem Vortrag, den Rose Valland anlässlich der Ausstellung am 2. Oktober 1937 gehalten hat: AN 20150042/50.

212 Ausländische Künstler\*innen, die die Ausstellung zeigte, waren u. a.: Brancusi, Salvador Dalí, James Ensor, Serge Ferat, Julio González, Gris, De Chirico, Chagall, Max Ernst, Willi Baumeister, Paul Klee, Lipchitz, Marcoussis, Miró, Kandinsky, Hans Hartung, Severini, Survage, Joaquín Torres García, Man Ray und Theodor Werner.

Auf diese Weise wurde deutlich ein französisches Überlegenheitsnarrativ geschaffen, in dem internationale Kunstentwicklungen immer auf Frankreich verwiesen blieben. Die Unterlagen zur Vorbereitung der Ausstellung, die in den Archiven der *Musées nationaux* erhalten sind, dokumentieren, dass hier anfangs das Konzept der „École de Paris“ als Referenzpunkt gedient hatte und von den Organisator\*innen immer wieder genannt wurde. In einem Leihgabengesuch an das *Musée du Louvre* und das *Musée du Luxembourg* hebt das Ausstellungskomitee die Rolle der „École de Paris“ hervor:

„Ces tableaux paraissant indispensables au Comité, pour renforcer la démonstration qu'il tente en cette exposition qui n'a jamais été faite, et qui, dans un moment où tant d'étrangers visitent Paris, vise à compléter sur des bases modestes mais ére[s] [sic] étudiées, du point de vue extérieur et de certaines activités de l'École de Paris; la manifestation actuellement poursuivie au Petit-Palais de Beaux-Arts de la Ville de Paris, quant aux origines, au développement et aux influences sur la peinture actuelle, des mouvements, Fauve', 'Cubiste' et, Surréaliste.“<sup>213</sup>

Deutlicher noch ist der Bezug zur „École de Paris“ im Bericht Dezarrois' über die Aktivitäten im Jahr 1937. Der Museumsdirektor beschreibt hier die „École de Paris“ als Ursprung des aktuellen Kunstgeschehens:

„Durant l'Exposition internationale de 1937 avait été organisée, de juillet à octobre, l'Exposition des Maîtres de l'Art International Indépendant, qui cherchait, dans l'École dite de Paris, les origines de cet art depuis la fin de l'impressionnisme. C'était la première fois qu'un pareil examen d'ensemble était tenté.“<sup>214</sup>

Diese Erzählung über die „École de Paris“ wurde jedoch nicht im Ausstellungskatalog und in der öffentlichen Darstellung der Ausstellung übernommen. Die Mitarbeiter\*innen des *Musée du Jeu de Paume* hatten sich gleichwohl im Vorfeld immer wieder für die „École de Paris“ eingesetzt. Im Raum 14 war im Jahr 1932 für vier Monate die „École de Paris“ ausgestellt.<sup>215</sup> Diesem Raum wurde große Beachtung geschenkt, er wurde in der Presse positiv aufgenommen und hatte eine starke kanonisierende Wirkung hinsichtlich dessen, was in der Folgezeit in Paris als „École de Paris“ wahrgenommen wurde. Trotzdem blieben die nationalen Ausstellungsinstitutionen in der Folgezeit zurückhaltend, was die Verwendung des Begriffs anging. Die „École de Paris“ erschien nur ein weiteres Mal im *Musée du Jeu de Paume* anlässlich der Ausstellung „Les femmes artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume“ zu Beginn des Jahre 1937 (Kat.-Nr. 69). Hier war die „École de Paris“ jedoch ein reiner Sammelbegriff für Künstlerinnen gewesen, die keiner nationalen Sektion zuteilbar gewesen waren. In der Ausstellung „Origines et développement de l'art internationale“ wurde der Begriff schließlich bei der Realisierung vermieden. Zu kontrovers wurde das Konzept im Frankreich der Zwischenkriegszeit diskutiert. Die Ausstellung im *Petit Palais* verdeutlicht diesen Aspekt weiter.

Die parallel stattfindende Ausstellung „Les maîtres de l'art indépendant“ (Abb. 135) verwendete den Begriff „École de Paris“ nur am Rande und bettete ihn in ein Narrativ über die

213 Brief des Ausstellungskomitees an den Direktor der *Musées nationaux* vom 13. Juli 1937. AN, 20144795/46, 11X Prets aux expositions.

214 André Dezarrois, Bericht über die Aktivitäten des Musée du Jeu de Paume vom Oktober 1937 bis Oktober 1938. AN, 20144795/44, U2.

215 Vgl. S. 340–342.

Hegemonie französischer unabhängiger Kunst ein. „Les maîtres de l'art indépendant“ zeigte, wie die Schau im *Jeu de Paume*, Künstler\*innen verschiedener Nationalität, wobei ein stärkerer Fokus auf französischen Künstler\*innen lag.<sup>216</sup> Der Konservator des *Petit Palais*, Raymond Escholier, versuchte auf diesem Weg, die Ausstellung im städtischen Museum in das Programm der Weltausstellung einzupassen und dabei gleichzeitig die hervorragende Rolle der Stadt Paris zu unterstreichen.<sup>217</sup> Das Projekt stieß im Stadtrat aber auf Kritik. Die Entwicklungen im Planungsprozess der Ausstellung zeigen, dass die Organisator\*innen sich zunächst deutlich auf die „École de Paris“ sowie auf die *art vivant* bezogen. Aufgrund des politischen Drucks von Befürworter\*innen akademischer Kunst, wurden diese Begriffe jedoch zunehmend abgeschwächt, wenngleich sie Teil der Ausstellungspräsentation blieben.

In der Organisationsphase der Ausstellung wurde immer wieder das Konzept der „École de Paris“ bemüht. Der Presstext zur Ausstellung, der im Februar 1937 verfasst wurde und im Archiv des *Petit Palais* erhalten ist, verdeutlicht wie sehr die kulturdiplomatische Ausstellung „L'Art italien de Cimabue à Tiepolo“, die im Jahr 1935 im *Petit Palais* stattgefunden hatte und der Schenkung Emanuele Sarmientos an das Museum vorausgegangen war, die Perspektive auf die „École de Paris“ noch prägte:

„A l'occasion de l'Exposition de 1937, la Ville de Paris organise, pour le mois de Mai, une grande Exposition d'art contemporain. Cette manifestation de l'activité de l'École de Paris' aura lieu au Petit Palais, au cœur même de la capitale. Dans ces mêmes salles où la France et l'étranger ont défilé avec tant de recueillement lors de l'Exposition Italienne, un ensemble d'œuvres d'art, aussi prestigieuses, sera réuni. [...] L'École de Paris', comme jadis l'École Romaine illustrée par Nicolas Poussin et Claude Lorrain, est donc constituée non seulement par nos artistes nationaux, mais par les grands peintres étrangers qui vivent chez nous et contribuent à l'enrichissement du patrimoine artistique national.“<sup>218</sup>

Waldemar George war in die Redaktion dieser Pressemitteilung involviert.<sup>219</sup> Sein Engagement für eine moderne „École de Rome“ wurde bereits analysiert und im Kontext der Präsentation der „École de Paris“ in Dynamiken zwischen Italien und Paris verortet.<sup>220</sup> Diese Dynamiken wirkten auch in den hiesigen Plänen zur Präsentation der „École de Paris“ im *Petit Palais* fort. Auch hier wurde die Nähe von Paris und Rom betont, die das ideelle Fundament für die Strahlkraft der modernen Seine-Metropole bilden sollte. George ging es darum, die Verbun-

216 Zur Konzeption und Rezeption der Ausstellung vgl. PP Fonds Exposition, „Les maîtres de l'art indépendant“ (boîte 1, 2, 7, 11). Ausgestellt waren unter anderem Bourdelle, Despiau, Henri Rousseau, Dufy, Flandrin, Edmond Ceria, Valadon, Signac, Luc-Albert Moreau, Manolo, Vlaminck, Derain, Matisse, Laurencin, Van Dongen, Friesz, Marquet, Vuillard, Pimienta, François Pompon, Picabia, De Chirico, Severini, Soutine, Ozenfant, Pascin, Modigliani, Édouard Goerg, Ernst, Kisling, Marcoussis, Lurçat, Utrillo, Desvallières, Waroquier, Dufresne, La Fresnaye, Favory, Metzinger, Gleizes, Braque, Lhote, Léger, Blanchard, Picasso, Gris, Loutreuil, Orloff, Zadkine, Laurens.

217 Vgl. Kangaslahti 2009a, S. 107–109.

218 PP, „Les maîtres de l'art indépendant“, boîte 7, L'art vivant' au Petit Palais. Zur Schenkung Sarmientos an den *Petit Palais* vgl. S. 342–346.

219 PP, „Les maîtres de l'art indépendant“, boîte 7, Sitzungsprotokoll des Organisationskomitees für die Ausstellung „Les maîtres de l'art indépendant“ vom 17. Februar 1937, S. 3. George verfasste die Pressemitteilung zusammen mit Tristan Klingsor, Adolphe Tabarant und Raymond Cogniat.

220 Vgl. S. 334–347.

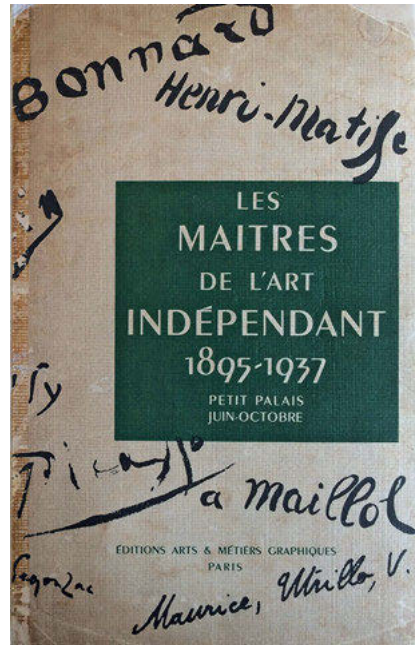


Abb. 135 | Titelseite des Katalogs zur Ausstellung „Les maîtres de l'art indépendant“, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, 18.06.–14. 11. 1937

denheit beider Metropolen zu betonen, und er wollte so Paris ideell als Kunstzentrum stärken. Escholier nutzte diese Pressemitteilung für seine städtische Institution, die Paris somit als eine herausragende Kunstmetropole inszenieren konnte, die nach Rom im 17. Jahrhundert nun ein moderner Attraktionspunkt sei.

Auch Salmons Idee einer *art vivant* stand hier Pate und wurde mit der „École de Paris“ eingeführt. In der Planungsphase trug die Ausstellung noch den Arbeitstitel „Exposition de ‚l'Art vivant““ und stützte sich auf Salmons Verständnis nicht-akademischer Kunst.<sup>221</sup> Diese Verwendung stieß auf Kritik von Verteidiger\*innen der akademischen Kunst der Dritten Republik. Die Debatte um die Ausrichtung und den Titel wurde im Pariser Stadtrat geführt. Raoul Brandon (1878–1941), Architekt und Mitglied der reformsozialistischen *Union socialiste républicaine*, kritisiert in der Sitzung vom 7. Mai 1937 die Ausstellungspläne dafür, dass sie ihrem Anspruch die *art vivant* zu repräsentieren, nicht gerecht würden.<sup>222</sup> Brandon, der unter *art vivant* die Gesamtheit der Werke lebender Künstler\*innen in Frankreich versteht, empfindet die Ausstellung als unausgeglich, da hier keine Künstler\*innen der *Société des artistes français* und nur sehr wenige der *Académie des beaux-arts* und der *Société nationale* vertreten seien. Eine Ausstellung der *art vivant* müsse jedoch alle Tendenzen in Frankreich abbilden. Der Abgeordnete kritisiert zudem, dass die Künstler\*innen der Ausstellung, solche seien, „dont le talent est parfois, monopolisé‘ par les marchands dans un but souvent intéressé.“<sup>223</sup> Seine

221 Vgl. PP, „Les maîtres de l'art indépendant“, boîte 7, Sitzungsprotokolle des Organisationskomitees.

222 Vgl. N° 478-7 mai 1937, in: *Bulletin municipale officiel de la Ville de Paris*, 16. Juni, 1937, S. 2818–2819.

223 Ebd., S. 2818.

Befürwortung akademischer Kunst speist sich aus einer kritischen Haltung gegenüber dem Kunstmarkt. Brandon fragt zudem, da nur ein Ausschnitt lebendiger Kunst präsentiert würde: „si le titre, Art Vivant ne serait pas plus exacte s’il était changé en celui d’Art indépendant.“<sup>224</sup> Die Organisator\*innen hielten dieser Kritik entgegen, dass sich die beschränkte Auswahl der Ausstellung dadurch rechtfertige, dass hier eine temporäre Schau einer „école artistique déterminée“<sup>225</sup> stattfindet, „qui n’a jamais encore fait l’objectif d’une exposition d’ensemble.“<sup>226</sup> Bei der Titelgebung lenkte man jedoch ein und beschloss, „dans un sentiment de courtoisie“<sup>227</sup> den unverfänglicheren Namen „Exposition des maîtres de l’art indépendant“ zu wählen.

Diese Kontroverse zeigt, wie schwer die Begriffe „École de Paris“ und „art vivant“ in Paris in das politische Klima der 1930er-Jahre zu integrieren waren, da Politiker\*innen die staatlich geförderte Kunst ebenso präsentiert sehen wollten wie die unabhängige. Bei der Realisierung der Ausstellungen nahmen beide Begriffe dann eine periphere Rolle ein. Allein im Vorwort zum Ausstellungskatalog wird das Label „École de Paris“ nur noch an zwei Stellen durch den Direktor des *Petit Palais* verwendet. Hier schreibt Escholier:

„L’Art Indépendant, ou comme l’a baptisé André Salmon, l’Art Vivant, ce n’est point tout l’art français contemporain. C’en est un des aspects, celui qui, depuis trente ans, s’est imposé à l’étranger et y a porté très haut le prestige de l’École de Paris. [...] En accueillant aujourd’hui, au Petit Palais, les plus diverses tendances de l’Art Indépendant, depuis le douanier Rousseau jusqu’à Chagall, depuis Henri Matisse jusqu’à Dufy, depuis Bonnard et Vuillard jusqu’à Marquet, depuis Rouault jusqu’à Gromaire, depuis Braque et Picasso jusqu’à La Fresnaye, la Ville de Paris reste fidèle à ses plus hautes traditions, et elle est heureuse d’honorer en même temps ces artistes de l’École de Paris, venus souvent de tous les points du monde, parisiens avant tout, et qui, la grande tourmente venue, n’ont pas hésité, pour la plupart, à risquer leur vie, à verser leur sang pour la défense de ce foyer d’art incomparable.“<sup>228</sup>

Im Fortgang erschien die „École de Paris“ nicht mehr in der Ausstellung und auch die Parallele zu Rom wurde nicht mehr gezogen. Escholiers Verwendung des Begriffs bleibt recht vage, denn er nimmt keine genaue Definition vor. So erscheint die „École de Paris“ gleichzeitig als Containerbegriff für ausländische Künstler\*innen der unabhängigen Kunstszene in Paris und als Synonym für die *art indépendant*, der Ausländer\*innen wie französische Staatsbürger\*innen gleichermaßen angehören. Deutlich wird jedoch, dass Escholier die „École de Paris“ auf zweifache Weise in ein Nationalnarrativ integriert. Einerseits entschärft er die potentielle Kritik von Befürworter\*innen akademischer, französischer Kunst dadurch, dass er betont, es handle sich bei den Exponaten der Ausstellung nur um einen Ausschnitt französischer Kunstproduktion. Andererseits betont er den Beitrag ausländischer Künstler\*innen zur französischen Kunst und zur Nation im Allgemeinen, indem er auf ihren militärischen Einsatz für Frankreich in der Fremdenlegion im Ersten Weltkrieg verweist.<sup>229</sup> Deutlicher noch wird dieses französische Nationalnarrativ in einem Artikel, den Escholier begleitend zur Ausstellung verfasste und der

224 Ebd., S. 2819.

225 Ebd.

226 Ebd.

227 Ebd.

228 Escholier, Raymond, Préambule, in: Ausst.-Kat. *Les maîtres de l’art indépendant 1895–1937* (Petit Palais, Paris, Juni–Oktober 1937), Paris 1937, S. 5–6.

229 Vgl. Kangaslahti 2009a, S. 108.

einen Tag nach der Eröffnung in der Pariser Tageszeitung *Le Journal* erschien. Hier schreibt der Museumsdirektor über die Ausstellung:

„Un tel rassemblement nous permet enfin de comprendre pourquoi l'École de Paris jouit d'un tel prestige à travers le monde. L'hégémonie artistique de la France est un fait que confirme splendidement l'Exposition du Petit Palais.“<sup>230</sup>

Der Streit im Stadtrat um die unabhängige Kunst und die offizielle Haltung der Stadt gegenüber der „École de Paris“ war jedoch nicht beigelegt. Am 17. Dezember 1937 kochte der Streit erneut hoch, der einen ganzen Sitzungsnachmittag füllte und leidenschaftlich von einerseits Verteidigern der akademischen Kunst und andererseits Sympathisanten Escholiers geführt wurde. Den Stein des Anstoßes dieser „querelle de l'Hôtel de Ville“ – wie der Streit durch den Kunstkritiker Adolphe Tabarant getauft wurde – war eine Frage René Gillouins (1881–1971), Abgeordneter für die rechtskonservative *Alliance démocratique* und die *Fédération républicaine*. Dieser hatte die Stadt Paris um Rechtfertigung der Umstände gebeten, unter denen sie der Ausstellung „Les maîtres de l'art indépendant“ ermöglicht habe, akademische Künstler\*innen auszuschließen. Gillouins spielte sich nun, mit Brandon an seiner Seite, zum Verteidiger dieser akademischen Kunst auf. Den Begriff *art vivant* hält er für ungeeignet, um die unabhängige Kunst zu bezeichnen, denn jede Kunst sei per definitionem lebendig. Der Abgeordnete attackiert sowohl Soutine als auch dessen Galeristen Paul Guillaume, der dem französischen und internationalen Kunstmarkt eine elitäre Avantgarde aufoktrozierte. Gegen die „École de Paris“ holt er schließlich mehrfach aus. Zunächst kommt Gillouin auf die „École de Paris“-Ausstellung in Venedig im Jahr 1928 zu sprechen. Der französische Kunstkritiker Mauclair hatte damals in seinem Verriss zur Ausstellung ausgeführt, dass die „École de Paris“ vom italienischen Publikum spöttisch und in Anspielung auf ein venezianisches Irrenhaus, „Salon des Manicomi“ getauft worden sei und Gillouin schließt sich dieser herabsetzenden Sprache nun an.<sup>231</sup> Der Politiker zieht an dieser Stelle einen gewagten Vergleich, wenn er meint, die „École de Paris“ habe dabei auf dieselbe Weise die Überzogenheit der Avantgardekunst unter Beweis gestellt, wie die „Entartete Kunst“-Ausstellung, die die Nationalsozialisten im Jahr 1937 veranstaltet hatten.<sup>232</sup> Über die „École de Paris“ schimpft er weiter – und erhält dafür begeisterten Applaus:

„L'École de Paris, savez-vous ce que c'est, Messieurs? C'est pour une bonne moitié un rendez-vous de métèques, accourus de leur Lithuanie, de leur Podolie ou de leur Tchécoslovaquie natales, où ils n'avaient aucune chance de faire la moindre carrière et qui, une fois chez nous, ont réussi en un tournemain, par la grâce de la trinité réclame, combine et galette, aidées parfois de divinités plus sombres encore, à décrocher la Légion d'honneurs et les commandes officielles. (Très bien! Sur divers bancs.) tandis qu'à côté d'eux, des centaines d'artistes de bonne race française, pleins de talent et de savoir, végéteront tout leur vie dans une obscure médiocrité. (Très bien! Très bien!)“<sup>233</sup>

Die Debatte um die „École de Paris“ im Pariser Stadtrat führte zu keiner Einigung. Dagegen verdeutlicht sie die politische Lagerbildung und wie schwer es in Paris war, dieses Label

230 Escholier, Raymond, Les maîtres de l'art indépendant, in: *Le Journal*, 19.06.1937.

231 Diese Kritik findet sich bei Mauclair 11.05.1928. Vgl. S. 328.

232 Vgl. N° 37, in: *Bulletin municipale officiel de la Ville de Paris*, 18. Dezember, 1937, S. 5316–5320, S. 5319.

233 Ebd.

durchzusetzen. Sie wurde von mehreren Seiten angegriffen. Sowohl Sozialisten wie Nationalkonservative attackierten sie – die einen aus Kritik am Kunstmarkt, die anderen, um französische Traditionen zu verteidigen. Es zeigt sich, dass Museumsdirektoren und Mitarbeiter\*innen wie Dezarrois, Valland und Escholier, die die „École de Paris“ befürworteten, einem starken Druck nachgeben mussten, wollten sie die „École de Paris“ dennoch präsentieren. Ein Kunstkritiker wie George war hier mit seinen Theorien opportun, da er half, die „École de Paris“ im Sinne einer französischen Kunst auszulegen. So kam es, dass Künstler\*innen, die zuvor im Ausland als „École de Paris“ gezeigt worden waren, im Musée du *Jeu de Paume* und im *Petit Palais* zwar zu sehen waren, der Begriff aber im Titel vermieden wurde. Im *Petit Palais* wurde, wo die „École de Paris“ genannt war, dies durch eine Betonung der französischen Hegemonie im Feld der Kunst begleitet.

### Die „École de Paris“ und die *Association française d'expansion et d'échange artistique* (AFEEA)

Mit der Pariser Weltausstellung 1937 stellte sich die Dritte Republik einem internationalen Publikum vor. Doch auch im Ausland gestaltete die Dritte Republik die Repräsentation französischer Kunst und versuchte deren Errungenschaften zu propagieren. Nach dem Ersten Weltkrieg schuf Frankreich eine administrative Struktur, die künstlerische Veranstaltungen im Ausland organisieren und betreuen sollte. So entstand im Jahr 1922 die *Association française d'expansion et d'échange artistique* (kurz AFEEA), die Ausstellungen, Konzerte und Theateraufführungen als kulturdiplomatisches Mittel nutzte, um im Ausland eine gezielte Wahrnehmung französischer Kultur zu erzeugen, aber auch im Feld der Kunst mit anderen Nationen zu kooperieren und Beziehungen aufzubauen. Die AFEEA bildete eine Schnittstelle zwischen zwei Ministerien, denen sie unterstellt war, dem *Ministère de l'instruction publique* und dem *Ministère des affaires étrangères*. Im Jahr 1934 erhielt die Organisation den Namen *Association française d'action artistique* (kurz AFAA). Die AFEEA blieb zunächst auf Distanz mit der „École de Paris“. Bei der „École de Paris“-Ausstellung in Moskau erhielt der Gründungsdirektor der AFEEA, der Musikwissenschaftler Robert Brussel (1874–1940), zwar einen Bericht und leitete diesen an eine ministerielle Stelle weiter, die Assoziation wurde jedoch nicht selbst aktiv.<sup>234</sup> Die „École de Paris“ erhielt erst in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg einen festen Platz in der offiziellen Außenrepräsentation Frankreichs. Anhand zweier Schlaglichter auf Ausstellungen in London (1932) und Bern (1946) wird die Haltung der AFEEA/AFAA im Folgenden dargestellt.

Zur Erforschung der Aktivitäten der AFEEA in der Zwischenkriegszeit hat Pauline Chougnnet einen wichtigen Beitrag geleistet.<sup>235</sup> Einige der Sitzungsprotokolle sind in den *Archives Nationales* erhalten. Das Ziel der AFEEA war seit ihrer Gründung „d'assurer méthodiquement l'expansion et l'exportation de l'art français à l'Étranger et le bon accueil des artistes étrangers

234 Im Fall der Moskauer „École de Paris“-Ausstellung sandte Brussel am 11. Juni 1929 ein Schreiben an den Sous-secrétaire d'État de l'enseignement technique et des beaux-arts, mit dem er ihn über die Initiative unterrichtete und den Bericht des Pariser Galeristen Pierre Vorms über die Ausstellung weiterleitete. AN F 21/4739; vgl. S. 352.

235 Chougnnet 2009.

en France.<sup>236</sup> Die AFEEA war damit auf ideeller Ebene den Zielen des Völkerbundes nahe und wollte internationale kulturelle Zusammenarbeit fördern.<sup>237</sup> Gleichzeitig vertrat sie auch nationale Interessen. Die Ausstellungen, die die AFEEA organisierte und unterstützte, orientierten sich an den Sonderausstellungen zu nationalen ‚Schulen‘, die sich in Europa zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreiteten und mit denen die Kunst alter Meister oder moderner Künstler\*innen im Ausland präsentiert wurde.<sup>238</sup> Hier vertrat die Organisation ein „intérêt national dont peut résulter pour le monde un accroissement de beauté et pour la France un accroissement de prestige.“<sup>239</sup> Im Gegenzug ermöglichte und förderte die AFEEA Ausstellungen anderer Nationen in Frankreich, beispielsweise die „Exposition de l’art belge ancien et moderne“ im Jahre 1923 in den Räumen des *Jeu de Paume*.<sup>240</sup> Die AFEEA war in diese Ausstellungen unterschiedlich stark involviert. Ihre Aufgaben rangierten von einer bloßen Berichterstattung über private Ausstellungsaktivitäten zu französischer Kunst im Ausland an die beiden oben genannten Ministerien (so geschehen im Fall der „École de Paris“-Ausstellung in Moskau) bis hin zu aktiver Initiierung und Abwicklung von Ausstellungen.

Chougnat thematisiert in ihrer Studie die Haltung der AFEEA zur „École de Paris“. So organisierte die AFEEA in den 1930er-Jahren Gegeninitiativen zu Ausstellungen im Ausland, die Künstler\*innen zeigten, die der „École de Paris“ zugerechnet wurden.<sup>241</sup> Die AFEEA verstand unter moderner französischer Kunst vor allem Werke von Künstler\*innen französischer Nationalität, die entweder dem (Post)-Impressionismus zuzurechnen sind oder einen moderaten Kurs im Vergleich zu avantgardistischen Strömungen verfolgten. Aus dieser Perspektive lehnte sie ein multinationales Ausstellungsprogramm über Kunst aus Paris ab.

Die distanzierte Haltung der Dritten Republik zur „École de Paris“, die sich auch in Ausstellungen im Ausland zeigte, erzeugte wiederum stellenweise Gegeninitiativen. Unterstützer\*innen von „École de Paris“-Ausstellungen im Ausland handelten, wie bereits in den vorausgehenden Kapiteln deutlich wurde, im Bewusstsein, dass sie sich gegen den offiziellen Kurs der französischen Republik richteten, die ausländischen Künstler\*innen nicht den gleichen Stellenwert gab. Diese Unterstützer\*innen strebten über Ausstellungen im Ausland nicht nur die Präsentation der „École de Paris“ an, sondern formulierten auch Kritik an ausschließenden und xenophoben französischen Staatsinstitutionen. Andererseits konnten Ausstellungen, die Parallel zu AFEEA-Initiativen im Ausland stattfanden genutzt werden, um

236 AN F/21/4709, Bericht der AFEEA aus dem Jahr 1925.

237 Sie war damit dem 1925 in Paris gegründeten *Institut international de coopération intellectuelle* (IICI) nahe. Vgl. Chougnat 2009, S. 53.

238 Vgl. Cladders 2018, S. 165–185; Passini 2012a; Chougnat 2009, S. 54–64; Haskell, Francis u. Pierre-Emmanuel Dauzat, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l’essor des expositions*, Paris 2002.

239 Diese Worte wählte der französische Dramatiker Robert de Flers in seiner Festrede zur Einrichtung der AFEEA. Zit. n. o. A., *Une société française d’expansion et d’échange artistique*, in: *La renaissance politique, littéraire, artistique*, 23, 1922, S. 1.

240 Vgl. Passini 2017; Chougnat 2009, S. 56–64.

241 So war die Ausstellung, die in Belgrad im Jahr 1932 von der AFEEA organisiert wurde, eine Gegenausstellung zur Schau, die zwei Jahre zuvor in Zagreb durch den Direktor des *Musée de Grenoble* Andry-Farcy organisiert worden war und dort Werke von u. a. Fotinsky, Kisling, Masereel, Mela Muter, Šima und Soutine gezeigt hatte. Vgl. ebd., S. 94–102.

eine eigene, nationalistische Lesart moderner französischer Kunstproduktion zu verbreiten – so geschehen in London im Jahr 1932. Damals veranstaltete die AFEEA im Londoner *Burlington House* die „Exhibition of French Art, 1200–1900“.<sup>242</sup> Die große retrospektive Schau französischer Kunst sparte das verhängliche Kapitel zeitgenössischer künstlerischer Produktion aus und ließ die Präsentation bei französischen Meistern des (Post-)Impressionismus – Renoir, Degas, Seurat – enden.<sup>243</sup> Der Kritiker Waldemar George trat im Zuge dieser Ausstellung als Verteidiger der „École de Paris“ im Ausland auf. Dies überrascht, da er nur ein Jahr zuvor in Paris noch als einer ihrer erbittertsten Gegner aktiv war. Parallel zur Ausstellung im *Burlington House* präsentierten die Londoner *Lefevre Galleries* die Ausstellung „Masterpieces by 20th Century French Painters. L'École de Paris“ (Kat.-Nr. 64). Das Vorwort zur Ausstellung verfasste George. Er präsentiert die Ausstellung als „logical sequel“<sup>244</sup> zur „Exhibition of French Art“ der AFEEA. Im Gegensatz zu seiner ein Jahr früher verfassten Polemik „École française ou École de Paris?“<sup>245</sup> lehnte er die Verwendung des Begriffs „École de Paris“ hier nicht ab. Er nutzte stattdessen das Label, um eine nationalisierte Sichtweise auf die „École de Paris“ zu formulieren und damit die offizielle Erzählung über französische Kunst im Ausland durch die AFEEA zu beeinflussen:

„In itself a synthesis of European Art, the contemporary French school evokes in its elements the art of the early Roman Empire. It goes beyond the boundaries of a national idiom, it freely accepts any valuable contribution that it may be offered. [...] Is the French school of the twentieth century in truth nought but a brilliant mosaic of widely different tendencies, without tradition, without roots, with no resources of personal energy? Is Paris but a wonderful city of artistic crossroads, where tread the feet of pilgrims from the four corners of the earth? [...] Now the task that France has set herself, looked at, not as a state, but as a phenomenon of civilisation, a spiritual embodiment, is to allow the foreign artist to bring to perfection his artistic elements without losing his own essential characteristics. He comes to France to study, but is not reduced to becoming a vassal. He renounces nothing, he retains his nationality, he retains his own racial characteristics, he follows his own destiny. [...] The School of Paris owes its supreme position, in the twentieth century, to the fact that it represents better than any other school the spiritual tendencies of Europe. French art, of which France is the matrix, and the inspiration, is then the Commonwealth of the artistic man, who drinking at its refreshing springs comes to his maturity.“<sup>246</sup>

George bemüht hier die Metapher der Kreuzung, um zu verdeutlichen, dass in Paris unterschiedliche Elemente aufeinanderträfen. Ohne dass eigenständige und essentielle Eigenschaften dadurch verloren gingen, könnten Künstler\*innen im Klima künstlerischer Freiheit

242 Es handelte sich hierbei um eine kulturdiplomatische Ausstellung, die vom Direktor der AFEEA angestoßen wurde und ein bilaterales Projekt war. Die AFEEA richtete gemeinsam mit der *Royal Academy of Arts* die Ausstellung aus. Ihre Organisation hatte ein binationales Komitee zu verantworten, das sich aus französischen und britischen Mitgliedern zusammensetzte. Vgl. AN F/21/4739, *Petits salons, Londres, Exposition d'art français à la Royal Academy*, Darlegung des Vorhabens von Robert Brussel an den *Directeur général des beaux-arts*, Paul Léon, 21. Juli 1930.

243 Vgl. Ausst.-Kat. *Exhibition of French Art, 1200–1900*, hrsg. v. Royal Academy of Arts, (Burlington House, London), London 1932.

244 George, Waldemar, Foreword, in: Ausst.-Kat. *Masterpieces by 20th Century French Painters. „L'École de Paris“* (The Lefevre Galleries, London, Januar-Februar 1932), London 1932. o. S.

245 George 1931a; George 1931b. Zur Diskussion dieser Texte vgl. S. 337–338.

246 George 1932.

und unter spiritueller Leitung der französischen Zivilisation ihre partikulare, nationale oder ‚rassische‘ Ausdrucksweise perfektionieren. Für ihn regiert der Gedanke der Einheit in der Vielheit die aktuelle künstlerische Produktion – ein Gedanke der sich bei Warnods und Salmons Ideen zur „École de Paris“ findet, bei George aber wenig ambivalent ist und deutlich in einer nationalen Erzählung über französische Kunst aufgeht. Französisch zu sein deutet der Kritiker als eine „geistige Verkörperung“ und zivilisatorische Errungenschaft, die universelle Gültigkeit hat. Insofern transgrediert die französische Zivilisation in seinen Augen nationale Grenzen, ohne jedoch ihre französische Essenz aufzugeben.

Georges Sichtweise auf die „École de Paris“ hing von der jeweiligen lokalen Situation ab, in die er sich einbrachte. Während er im Jahr 1931 in Paris die „École de Paris“ ablehnte, sie im Jahr 1933 vor Mussolini als ungeeignetes Konzept zur italienisch-französischen Annäherung beschrieb, so entwickelte er in London und im Jahr 1936 anlässlich der Ausstellung „Les maîtres de l’art indépendant“ eine Erzählung über französische Kunst, in der Paris genau aufgrund der „École de Paris“ als Zentrum der Kunst erscheint. Die Analogie zu Rom gibt er an keinem Ort auf. In London tritt der Vergleich mit dem Commonwealth hinzu, um seine Vorstellung von einer gleichzeitig nationalen und übernationalen Einheit in der zeitgenössischen Kunst zu versinnbildlichen.

Mit der Londoner Ausstellung suchte George einen Wesenskern französischer zeitgenössischer Kunst im Ausland darzustellen und damit ein Angebot für die Integrierung aktueller, französischer (und ausnahmslos männlicher) Positionen der „École de Paris“ in die Initiativen der AFEEA zu machen. Die Ausstellung der *Lefevre Galleries* zeigte fast ausschließlich Künstler französischer Nationalität (Kat.-Nr. 64). Die einzige Ausnahme bildeten Gris, Picasso und Modigliani, deren Beiträge zur französischen Kunst weniger kontrovers waren als beispielsweise die Soutines. Trotz dieser Initiative wurde das Konzept „École de Paris“ in der Zwischenkriegszeit von der AFEEA – später der AFAA – zu keinem Zeitpunkt aufgegriffen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr die „École de Paris“ jedoch eine Aktivierung innerhalb des nationalen Ausstellungsprogramms, nicht zuletzt deshalb, weil man an die freiheitlichen Ideale der Zwischenkriegszeit anknüpfen und sie zu einem Wesensmerkmal Nachkriegsfrankreichs erklären wollte. Diesmal setzte die AFAA Impulse bei der Präsentation der „École de Paris“ in einer internationalen Ausstellung und schlug damit auch gegenüber ihrem Kurs in der Zwischenkriegszeit neue Wege ein. Vom 27. Februar bis zum 24. März 1946 fand in der Kunsthalle Bern die „Exposition de peinture contemporaine. École de Paris“ (Abb. 136) statt, die von der AFAA organisiert worden war. Es handelt sich dabei um die erste Nachkriegsausstellung der „École de Paris“ überhaupt.<sup>247</sup> Die Ausstellung war Ergebnis einer kulturdiplomatischen Initiative, der ein schweizerisch-französisches Ehrenkomitee vorsah (Kat.-Nr. 77). Sie war bemüht, eine Kontinuität zwischen den freiheitlichen Werten einer künstlerischen, französischen Tradition und aktueller künstlerischer Arbeit in Frankreich herzustellen. Im Katalogtext schreibt René Huyghe (1906–1997), Chefkonservator am *Musée du Louvre*:

247 Bertrand Dorléac, die das Phänomen der „École de Paris“-Ausstellung in der Nachkriegszeit analysiert hat, setzt als erste Ausstellung die Schau „L’École de Paris“ in der *Academy of Arts of London* im Jahr 1951 und erwähnt die Berner Ausstellung nicht. Vgl. Bertrand Dorléac 2000; Bertrand Dorléac 1995/1996.

„Notre école renaissante apparaît multiple, et presque contradictoire. Les tendances les plus diverses et parfois les plus opposées y sont représentées avec un égal éclat. Cela est rassurant et conforme à son destin. La pensée française n'a jamais imposé des directives, mais soumis un choix; elle ne commande pas: elle excite et elle incite. [...] Le mot ‚guide‘ n'y a pas cours, si ce n'est dans les musées. Il ne s'est pas introduit dans la litanie politique de ses synonymes que l'Europe a dévidée: Führer, Duce, Conducator, Caudillo [...]. Si l'on accorde quelque crédit à l'école française, peut-être est-ce à cause de cette liberté, peut-être est-ce que les tendances y sont toujours assez variées et assez fécondes pour que chacun trouve à s'y reconnaître lui-même, à y puiser un exemple qui ne contraigne pas mais qui épanouisse.“<sup>248</sup>

In Bern diente die „École de Paris“ für die AFAA dazu, Frankreich gegenüber der Kunst im Faschismus abzugrenzen. Laut Huyghe sei es der französischen Kunst wesenseigen, im Zeichen freiheitlicher Werte zu stehen und die Suche nach einer einenden Führung (oder gar einem Führer) abzulehnen. Die „École de Paris“, der bereits seit Warnod eine universalistische Freiheitsidee eingepägt war, diente in diesem Kontext als Folie, vor der künstlerische Ideale des Faschismus, aber auch implizit die Kollaboration zwischen Deutschen und Franzosen, als uneigentlich und unfranzösisch abgespaltet werden konnten. Die Ausstellung diente nicht der Demonstration von Multinationalität oder Kosmopolitismus, sondern sollte vor allem einen Überblick über französische zeitgenössische Kunst geben, die nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in den Rang der universellen Kunst rücken sollte.<sup>249</sup> Fast alle ausstellenden Künstler\*innen waren französische Staatsbürger\*innen. Neben Vorreitern moderner Kunst im 19. Jahrhundert (Delacroix, Manet und Courbet), einer älteren Generation moderner Künstler\*innen (Cézanne und Seurat), zeigte die Schau vor allem den Kubismus (Picasso, Gris und Gromaire) und ergänzte diese Zusammenstellung durch jüngere französische Künstler, die im Sinn der lyrischen Abstraktion arbeiteten (Pierre Tal Coat, Alfred Manessier, Jean Le Moal).

Die Nationalisierung der „École de Paris“ erreichte durch diese Schau der AFAA einen neuen Höhepunkt und wurde nun durch ein staatliches Organ legitimiert. Die Berner Ausstellung stand im Kontext einer generellen Aktivierung des Begriffs „École de Paris“ in der französischen Nachkriegszeit. Die Kunsthistorikerin Laurence Bertrand Dorléac erkennt hierin einen Anknüpfungspunkt an den Chauvinismus, der sich bereits in Warnods *Les berceaux de la jeune peinture* findet.<sup>250</sup> Insbesondere der Konservator des *Musée national d'art moderne* Bernard Dorival (1914–2003) und der Kunsthistoriker Pierre Francastel (1900–1970) hatten in den Jahren unmittelbar nach der Besetzung den Begriff „École de Paris“ bemüht, um sich gegen den östlichen Einfluss (gemeint sind damit Deutschland, aber auch Russland) kulturell abzugrenzen.<sup>251</sup> Den Beitrag von Ausländer\*innen zur Pariser Kunst in den Nachkriegsjahren

248 Huyghe, René, *La peinture française d'aujourd'hui*, in: Ausst.-Kat. *Exposition de peinture contemporain. École de Paris*, hrsg. v. Association française d'action artistique (Kunsthalle Bern, 27. 02.–14. 03. 1946), Bern 1946, S. 11–18, S. 11–12.

249 Zum Universalismus, den diese Ausstellung bemühte vgl. Adamson 2009, S. 35–41.

250 Vgl. Bertrand Dorléac 1995/1996, S. 265.

251 Dorival war während der Besetzung bereits zum Kurator des *Musée national d'art moderne* ernannt worden. In seiner Schrift *Les étapes de la peinture française contemporaine* (1944) vertrat er ein deutlich assimilationistisches Bild der „École de Paris“, demzufolge Einflüsse aus dem Ausland, insbesondere aus Osteuropa, sich in der „École de Paris“ zu einer französischen Kunst transformierten. Das französische Genie

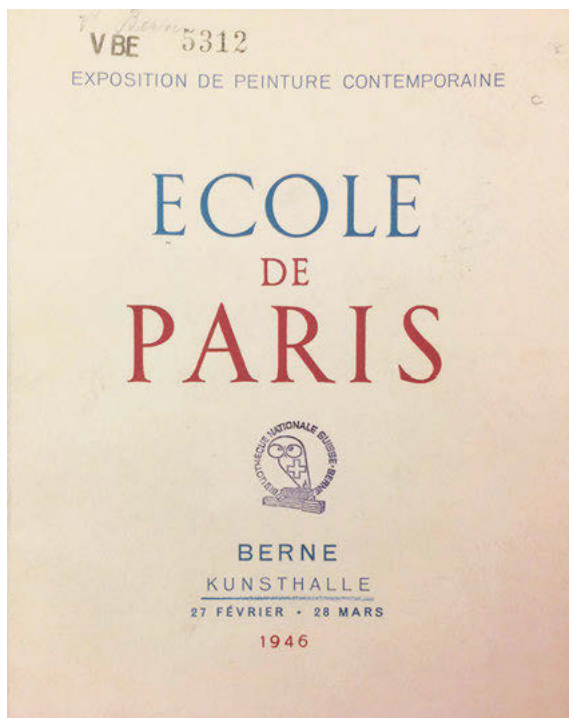


Abb. 136 | Titelseite des Katalogs zur Ausstellung „Exposition de peinture contemporaine: École de Paris“, Kunsthalle Bern, 26. 02.–28. 03. 1946

unterschlügen sie – und integrierten höchstens die Spanier Gris und Picasso sowie wenige italienische Künstler in ein Narrativ, das sich gegen den „Osten“ in Stellung brachte. Gleichzeitig legten Dorival und Francastel einen Grundstein für die Historisierung der französischen, ungegenständlichen Nachkriegskunst zu deren wichtigen Vertretern sie unter anderem Tal Coat, Manessier und Le Moal zählten.

Die Ausstellung in Bern im Jahr 1946 markiert einen Übergang von einem Verständnis der „École de Paris“, der die künstlerische Produktion in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Paris zugerechnet wurde, zu einer „Nouvelle École de Paris“, die die Werke der lyrischen Abstraktion und den Tachismus der Nachkriegszeit in Frankreich enthielt. Beide Seiten, die Vor- und die Nachkriegskunst sind in der Berner Schau noch als eine „École de Paris“ zusammengefasst, doch sollten sie sich in Ausstellungen zukünftig stärker voneinander trennen. In Ausstellungen Anfang der 1950er-Jahre wurde die „Nouvelle École de Paris“ als Begriff für die kontemporäre, abstrakte französische Kunst verwendet, mit dem sich die Pariser Kunstszene angesichts des aufsteigenden Kunstzentrums New York profilierte.<sup>252</sup> Mit

hatte bei Dorival eine alles prägende und umwertende Wirkung. Francastel veröffentlichte im Jahr 1948 seine Monografie *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'École de Paris*. Auch Francastel grenzte die junge französische Malerei gegen den ‚Germanismus‘ ab, und suchte stattdessen nach junger Malerei, die in einer Traditionslinie mit französischer Kunst stünde. Vgl. ebd., S. 263–266.

252 Bereits im Jahr 1947 veranstaltete die Genfer *Galerie Moos* die Ausstellung „Jeunes peintres de l'École

dem ökonomischen Aufschwung der Vereinigten Staaten nach 1945 und der Herausbildung von New York als Zentrum des abstrakten Expressionismus kristallisierte sich ein zunehmend antagonistisches Verhältnis zwischen Paris und der amerikanischen Metropole heraus. Während für die amerikanischen Avantgarden Paris immer ein Referenzpunkt blieb, von dem man sich lösen wollte, diente die „Nouvelle École de Paris“ als Gegenkonzept, das den hegemonialen Status der französischen Kunstmetropole in die Gegenwart übertragen sollte.<sup>253</sup> Die „École de Paris“ als Sammelbegriff für französische und ausländische Künstler\*innen, wie er in diesem Buch thematisiert wurde, war nun aber als historischer Begriff mit der Berner Ausstellung in eine nationale Erzählung integriert geworden. Jean Cassou, seit 1945 Direktor des neugegründeten *Musée national d'art moderne* in Paris und Mitglied im Ehrenkomitee der „École de Paris“-Ausstellung in Bern, verwendete ihn in der Folgezeit weiter als historischen Hintergrund, vor dem er die aktuelle französische Kunst präsentieren konnte.<sup>254</sup>

de Paris“. In den Folgejahren setzte sich der Begriff „Nouvelle École de Paris“ durch. Charles Estienne veranstaltete ab 1952 mehrere Ausstellungen der „Nouvelle École de Paris“ in der Pariser *Galerie de Babylone* und der *Galerie Ex-libris* in Brüssel. Vgl. ebd., S. 265.

253 Serge Guilbaut berücksichtigt in seiner Studie zum Abstrakten Expressionismus in New York deshalb auch deren Verhältnis zu Paris und betont den Antagonismus zwischen Paris und der „New York School“: Guilbaut 1983. Zur New York School vgl. Ashton, Dore, *The New York School. A Cultural Reckoning*, Harmondsworth, Eng/New York 1979. Für einen Überblick zur „Nouvelle École de Paris“ vgl. Ausst.-Kat. *L'École de Paris? 1945–1964*, 1998.

254 Im Jahr 1951 kuratierte Cassou die Ausstellung „L'École de Paris 1900–1950“ in der *Royal Academy of Arts* in London. Anlässlich der Ausstellung „Seize peintres de Paris“ in Genf im Jahr 1971, die jüdische Künstler\*innen zeigte, betonte Cassou die französischen Züge dieser Künstler\*innen der „École de Paris“. Cassou, Jean, Ausst.-Kat. *Seize peintres de Paris (L'art au service de la paix)* (Petit Palais, Genf, 27. 05.–27. 06. 1971), Turin 1971, S. 6–7. Vgl. Bertrand Dorléac 1995/1996, S. 267.

# Die „École de Paris“ in transkulturellen Dynamiken



Im Jahr 1932 bedauerten die Pariser Kunstkritiker Maurice Raynal und E. Tériade das Ende der „École de Paris“, das sie aufgrund der Rückkehr vieler Künstler\*innen in ihre Heimatländer während der Weltwirtschaftskrise als besiegelt ansahen.<sup>1</sup> Das Ausstellungswesen habe sich mit ihrem Weggang grundlegend geändert und kehre nun zu einem nationalen Paradigma zurück. Anlässlich der damaligen Ausstellungsvorbereitung zur „École de Paris“ im Raum 14 des *Musée du Jeu de Paume* und Galerieausstellungen wie der „Peintres italiens modernes“ schreiben sie:

„Le fait est que les multiples expositions qui réunissaient dans une macédoine somptueusement arrosée des artistes appartenant à toutes les latitudes, toutes les races et surtout toutes les couleurs, paraissent comme des manifestations aussi oubliées en 1932 que [...] les Américains à Paris. [...] Pour parler savamment, l'École de Paris semble donc avoir dissocié ses éléments au profit d'une sorte de reconcentration ethnico-esthétique. L'espèce de New-Babelsberg, de l'École de Paris, a réagi contre la confusion des langues de son esthétique, et tous ses membres, pour avoir retrouvé leurs patries, sont redevenus de vrais artistes parisiens, voir même d'Artistes Français.“<sup>2</sup>

Angesichts der Ergebnisse dieser Studie wird deutlich, dass Raynal und Tériade eine grundlegende Tendenz für Paris wiedergeben. Die Caféausstellungen in Montparnasse, in denen Künstler\*innen die Internationalisierung der Kunst und die Entwicklung einer *art mondial* anstrebten, sowie die „École de Paris“-Ausstellungen in Pariser Galerien waren im Jahr 1932 verschwunden. Außerdem wurde diese sogenannte Schule im *Musée du Jeu de Paume* nun in ein nationales Narrativ eingegliedert, das nationale Unterschiede betonte. Dass die „École de Paris“ und ihre Ausstellungen in dieser Zeit ein Ende gefunden hätten, wie Raynal und Tériade meinen, trifft jedoch nicht zu. Zahlreiche Ausstellungen in und außerhalb von Paris präsentierten die „École de Paris“ noch in den 1930er-Jahren und nach der Zäsur des Zweiten Weltkriegs weiter. Sie leisteten auf diese Weise einen Beitrag zur immer neuen Erfindung der „École de Paris“ – eine Erfindung zahlreicher internationaler Ausstellungen sowie der Kunstkritik, die sie rahmte und bewertete. Diese Erfindungen waren jeweils aktive Auseinandersetzungen mit den Inhalten und Zentrumsvorstellungen der „École de Paris“ und leisteten Beiträge zu Imaginationen von Paris und seines Verhältnisses zur Welt. Die Bedeutung des Labels „École de Paris“ war an den jeweiligen Ausstellungsort und -kontext gebunden. Genau

1 Les deux aveugles [Maurice Raynal u. É. Tériade], La fin de l'„École de Paris“, ou le retour des enfants prodiges, in: *L'Intransigeant*, 15.03.1932.

2 Ebd.

genommen ist die Erfindung der „École de Paris“ deshalb noch nicht abgeschlossen. Sie wirkte dort fort, wo man im Jahr 1946 begann, von einer „Nouvelle École de Paris“ zu sprechen und damit abstrakte Kunst der Nachkriegszeit fasste. Die „École de Paris“ diente auch dort als Modell, wo Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen der „New York School“ eine Zentrumsverlagerung von Paris nach New York feststellten. Die Erfindung der „École de Paris“ weist insofern dort in die Gegenwart, wo man den Begriff reaktiviert und bis heute Ausstellungen kuratiert werden.

Das vorliegende Buch hat einen Ausschnitt dieser Ausstellungsgeschichte beleuchtet. Es hat auf nicht-kommerzielle Ausstellungen in den Cafés von Montparnasse zwischen 1921 und 1930 fokussiert, in deren Umfeld das Konzept der „École de Paris“ entstand. Außerdem hat es die „École de Paris“-Ausstellungen in Süd- und Nordamerika, in West-, Mittel- und Osteuropa zwischen 1927 und 1946 untersucht, in denen Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen diese sogenannte Schule umdeuteten und prägten. Die Studie hat sich von einem Verständnis der „École de Paris“ als Beschreibungs- oder Analysekategorie für die kosmopolitische Kunstszene in Montparnasse entfernt und sich stattdessen auf die Begriffskonstruktion und die mit ihr verknüpften Zentrumsvorstellungen konzentriert. Der Aussage, dass die „École de Paris“ um 1932 ihr Ende gefunden habe, muss sie angesichts der Kontinuität von Ausstellungen bis in die Nachkriegszeit und bis heute widersprechen. Jedoch kann ein Aspekt an Raynals und Tériades Äußerung aus seiner lokalen, Pariser Perspektive gelöst und für die Bewertung der internationalen „École de Paris“-Ausstellung fruchtbar gemacht werden: Das Jahr 1932, das den beginnenden Eingang der „École de Paris“ in französische Institutionen und damit auch in eine Erzählung über französische Kunst markiert, bedeutete das Ende eines bestimmten Ausstellungstypus, der sich hauptsächlich außerhalb von Paris findet. In diesem Ausstellungstypus war Paris als Ort inszeniert worden, an dem sich Künstler\*innen verschiedenster Herkunft auf Augenhöhe treffen und austauschen konnten.

Die Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Erzählungen über die „École de Paris“ an ihren jeweiligen Ausstellungsorten zu untersuchen und ihre Einbettung zu verstehen. Wie genau Paris als Zentrum der Kunst präsentiert wurde, war vom Ausstellungsort sowie von den Netzwerken der jeweiligen Organisator\*innen abhängig. Die Caféausstellungen in Montparnasse, die Wanderausstellung „Exposition multinationale“ sowie die Präsentation von Kunst aus Montparnasse in nicht-kommerziellen Ausstellungsorten in Recife, São Paulo, Rio de Janeiro und Prag eint eine gemeinsame Haltung zu Paris als Zentrum. Paris war hier als egalisierender Kreuzungs- und Austauschpunkt von Künstler\*innen aller Welt imaginiert. Die Utopie einer übernationalen Künstler\*innengemeinschaft, einer Weltkunst (*art mondiale*) oder lebendigen Kunst (*art vivante*), war an einen konkreten Ort – die Cafés von Montparnasse – geknüpft. Diese Idee wurde an verschiedene Orte übertragen, in vormalig kolonisierte Länder, nach Chile und Brasilien, aber auch nach Osteuropa. Das Ideal eines unabhängigen künstlerischen Schaffens, das an Montparnasse geknüpft war, konnte dort angeeignet werden, um sich aus kulturellen Abhängigkeitsverhältnissen in einer postkolonialen oder als peripher wahrgenommenen Situation zu lösen. In der „Exposition multinationale“ diente dieses Ideal dem Ziel der Völkerverständigung in der Kunst. Durch die Kommerzialisierung der Cafés in Montparnasse sowie die Weltwirtschaftskrise verlor diese Utopie ihre reale örtliche Projektionsfläche. Stattdessen setzte sich ab dem Jahr 1932 eine Vorstellung von Paris als Weltzent-

rum der Kunst durch, die die französische Vormachtstellung betonte. Die Möglichkeit zur Profilierung nationaler Gruppen war von Beginn an im ambivalenten Konzept der „École de Paris“ angelegt. In dieser Funktion hatten es die Ausstellungen in autoritär regierten Staaten, im faschistischen Italien und der Sowjetunion, bereits verwendet. Ab 1932 nutzen jedoch auch französische staatliche Institutionen die „École de Paris“ zum Beweis der Strahlkraft und Vormachtstellung französischer Kunst.

Ein zentrales Ergebnis der Arbeit ist zudem, dass eine Verspätung von Paris hinsichtlich der Integrierung der „École de Paris“ in staatlich oder städtisch geförderte Ausstellungsinstitutionen festgestellt werden kann. Bereits 1928 zeigten der italienische Pavillon auf der 16. *Biennale di Venezia* und das Moskauer *Museum der Neuen Westlichen Kunst* die „École de Paris“. In den anschließenden Jahren wurde sie unter anderem im *Palais des Beaux-Arts* in Brüssel, dem *Obecní dům* in Prag, der *Dallas Public Art Gallery* und im *Stedelijk Museum* in Amsterdam gezeigt. In Frankreich wurde sie erst im Dezember 1932 in einem staatlichen Museum und ab 1936 in einem städtischen Museum von Paris ausgestellt.

Der erste Teil des Buchs hat einen Fokus auf Montparnasse gelegt und die Cafésausstellungen in den Mittelpunkt gestellt, die sich dort ab 1921 verbreiteten. Im Licht der Ergebnisse des zweiten Teils wurde deutlich, dass die Cafésausstellungen mit Kunstszene und Ausstellungen in Chile, Brasilien, der Tschechoslowakischen Republik und der Sowjetunion in Verbindung standen. Teil zwei konzentrierte sich deshalb auf Ausstellungen in Santiago de Chile, in Recife, São Paulo, Rio de Janeiro, Prag, Paris, Moskau und Venedig sowie Wechselwirkungen zwischen ihnen.

## Die Welt in Montparnasse

Der erste Teil hat in seiner auf Montparnasse konzentrierten Perspektive gezeigt, welche verschiedenen Vorstellungen von Paris als Zentrum und Kreuzungspunkt in den 1920er-Jahren an diesem Ort kunstkritisch elaboriert, künstlerisch umgesetzt und kuratorisch verarbeitet wurden. Diese Vorstellungen hatten eine konkrete soziale Basis – den Wandel des Viertels Montparnasse und die Straßenkreuzung Vavin, an der die Cafésausstellungen stattfanden. Dieser Wandel vollzog sich im Kontext von Migration, Tourismus und Transmigration im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Mehreren Kunstkritiker\*innen erschien das Viertel Montparnasse im Allgemeinen und die Kreuzung Vavin im Besonderen als Mikrokosmos, der die weltweiten Kunstentwicklungen abbildete und wie in einem Brennglas sichtbar machte. Die zeitgenössischen idealisierenden Beschreibungen des Viertels als Treff- und Kreuzungspunkt von Künstler\*innen aller Länder und Erdteile kontrastierten jedoch mit realen sozialen und geopolitischen Ausschlüssen, die durch die Einwanderungspolitik der Dritten Republik sowie ökonomische und koloniale Asymmetrien zustande kamen. So war keineswegs allen Künstler\*innen der Aufenthalt in Montparnasse möglich. Bei der Beschreibung von Montparnasse als kosmopolitischem Kunstzentrum durch Kunstkritiker\*innen handelte es sich daher immer um ein vorgestelltes Verhältnis von Montparnasse zur Welt. Diese Imaginationen rangierten auf einem Spektrum zwischen zwei Ansätzen: Der erste verstand Montparnasse als Kristallisationspunkt einer Weltkunst (*art mondiale*), die durch die egalitäre Zusammenarbeit einer multinationalen, kosmopolitischen Künstler\*innengemeinschaft hergestellt werden könne;

der zweite Ansatz sah Montparnasse als Weltzentrum der Kunst und weltweiten Ausnahmefall, wobei stärker das Nebeneinander distinkter Nationalitäten und Ethnien und die führende Rolle französischer Künstler\*innen betont wurde.

Es hat sich gezeigt, dass sich im Kontext der Cafésausstellungen in Montparnasse von Anfang an ein Diskurs über Montparnasse als Kreuzungspunkt in der Kunstkritik des Viertels etablierte. Kunstkritiker\*innen, die die Cafésausstellungen unterstützten, beschrieben und forderten eine Begegnung verschiedenster Künstler\*innen auf Augenhöhe. Diese Position setzte sich in einem pazifistischen, deutlich links-gerichteten Milieu durch, auch wenn die politischen Positionen der Akteur\*innen nie vollkommen homogen waren. Sie rangierten von Sympathien mit dem kommunistischen System der Sowjetunion (beispielsweise im Fall des russischen Journalisten Serge Romoff, des Künstlers Michail Larionow und des Kunstkritikers Géo-Charles) bis hin zu individualanarchistischen und libertären Positionen, die deutlicher autoritätskritisch waren (wie im Fall von Paul Husson und Marcel Say). Vor allem Romoff, der französische Maler Auguste Clergé sowie der chilenische Künstler Manuel Ortiz de Zárate spielten eine zentrale organisatorische Rolle für die Cafésausstellungen. Sie veranstalteten die Ausstellungen der *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs professionnels* (1921–1930) und von *Les amis de Montparnasse* (1924–1926) in den Cafés der Kreuzung Vavin: im *Café du Parnasse*, im *La Rotonde*, im *Le Petit Napolitain*, im *Le Caméléon*, im *La Closerie des Lilas*, im *Les amis de Montparnasse*. Aber auch der Wirt des *La Rotonde*, Victor Libion, war im Jahr 1922 Organisator einer Schau. Die Ausstellungen in den Cafés der Kreuzung Vavin verfolgten ein eklektizistisches Ausstellungsprinzip. Ihre Künstler\*innen gehörten keiner klar definierten Avantgardebewegung an, sondern verstanden sich vorrangig als Teil der anti-akademischen *art indépendant*. Die Cafésausstellungen wollten einen Kontrapunkt zu den in die Krise gekommenen Salons sowie zum Kunstmarkt der Rive Droite setzen. Die Künstler\*innen der Cafés lehnten ein auf Profit ausgerichtetes Kunstsystem ab, das vorschnell neue Trends der Avantgarden unterstützte. Sie schufen überwiegend gegenständliche Malerei, in der sich moderne Malerei mit einem künstlerischen Traditionalismus und Neoklassizismus traf. Im Gegensatz zum erstarrten Traditionalismus der akademischen Kunst sollte die Orientierung an Kunst der Vergangenheit dem modernen Leben nah sein und einem neuen Geist (*esprit nouveau*) entsprechen. Die Künstler\*innen der Cafés, gestützt durch die Texte und Organisationsarbeit Romoffs, strebten eine kollektive Kunst (*art collectif*) an, die eine übernationale und schichtübergreifende Einheit zwischen Künstler\*innen verschiedener Herkunft herstellen sollte. Sie wurden von Kunstkritikern begleitet und unterstützt. Gustave Fuss-Amoré und Maurice Des Ombiaux verfassten eine der ersten Monografien über das Künstler\*innenviertel und beschrieben es als einen egalisierenden Begegnungsort. In der Zeitschrift *Montparnasse* berichteten allen voran die Herausgeber Paul Husson, Marcel Say und Géo-Charles, aber auch André Salmon über die Cafésausstellungen und verfassten Vorworte für Kataloge. Husson legte in diesem Kontext seine Ideen zu einer Weltkunst (*art mondial*) dar, die er in Montparnasse im Entstehen begriffen sah und als deren Vorläufer er den Kubismus anerkannte. Die Weltkunst bedeutete für Husson die Synthese der Kunst aller Orte und Epochen und war ein noch zu realisierendes Projekt. Sie implizierte ein Primitivismus- und Traditionsverständnis, das das eklektizistische Mit- und Nebeneinander von Kunst aus verschiedenen Weltregionen und Zeitaltern zu einem positiven Wert erklärte. Husson sah diese Anerken-

nung von Verschiedenheit als Basis einer internationalen Kunst und beobachtete sie in den Werken einiger Künstler\*innen der Cafésausstellungen wie Tsuguharu Foujita und Ossip Zadkine. Die Zeitschrift *Montparnasse* stellte sich mit ihrem Engagement deutlich gegen xenophobe Stimmen, die die Kunstszene in Montparnasse als Bedrohung für die französische Kunst sahen. Gegenüber nationalistischen Positionen verteidigte sie den transkulturalisierenden Effekt der Cafés.

Das Zentrumsnarrativ, das Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen in der Frühphase der Cafésausstellungen entwickelten, stand im Kontrast zur anfänglichen Marginalität dieser Initiativen. In ihren Zentrumserzählungen schrieben sich die Akteur\*innen nämlich die Position des Zentrums meist selbst zu. Die meisten dieser in Montparnasse arbeitenden Künstler\*innen waren allerdings (bis auf beispielsweise Gontscharowa, Larionow, Lhote, Friesz, Metzinger und Van Dongen) noch nicht etabliert und versuchten über die Cafésausstellungen sowohl Kontakte in die lokale Kunstszene als auch zum internationalen Kunstmarkt zu bekommen. Diese Situation wandelte sich jedoch bereits im Jahr 1923, als Kunsthändler\*innen und internationale Sammler\*innen wie Albert C. Barnes die Cafésausstellungen besuchten und Galerien der Rive Droite dem Café *La Rotonde* Werke als Leihgaben überließen. Die künstlerische und kunstkritische Selbstsetzung als Kunstzentrum im Rahmen der Cafésausstellungen war somit im Pariser und im internationalen Kontext erfolgreich. Gerade ihr Erfolg führte jedoch dazu, dass sich das Café als Ausstellungsort der *art indépendante* überholte. Die Kommerzialisierung der Cafés schritt voran und entzog der dortigen *art indépendante* ihre Grundlage. Cafésbesitzer wollten zunehmend an den Cafésausstellungen mitverdienen und einige Künstler\*innen hatten den Sprung an die kommerziell vielversprechenderen Kunstgalerien der Rive Droite geschafft. Das Ausstellen im Café wurde nun zunehmend zur Geste, um die Zugehörigkeit zur unabhängigen Kunst zu demonstrieren, die auch von den Cafésbesitzern vereinnahmt wurde. Im Café *La Coupole* übernahm die *art indépendante* nur noch die Funktion eines wandfesten Dekors und entfernte sich von der Vision einer sich neu entwickelnden Kollektiv- oder Weltkunst. Zudem setzte sich die Künstler\*innengruppe *La Horde* im Café *La Rotonde* durch, die die Vormachtstellung französischer Künstler\*innen verteidigte. Im Zuge dieser Entwicklungen entstanden verschiedene Formen der Mythisierung des Viertels. Michel Georges-Michels Roman *Les Montparnos – Roman de la nouvelle bohème cosmopolite* (1924) ist hierfür ein viel rezipiertes Beispiel. Er schuf ein überspitztes Bild der Cafészene und erklärte sie zur dekorativen Folie einer Hagiografie Modiglianis. Die *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* und *Les amis de Montparnasse* wurden somit aus dem Zentrum von Montparnasse vertrieben.

Vor diesem Hintergrund wird sichtbar, dass das Narrativ der „École de Paris“ im Kontext konkreter lokaler Praktiken und Diskussionen in Paris entstand und vor allem eine Intervention in Pariser Diskussionen um die *art indépendante* war. Dieses Narrativ zielte auch darauf ab, die Kunst aus Montparnasse in das französische Ausstellungssystem zu integrieren. Für André Warnod lieferte die Diskussion um die Hängung im *Salon des indépendants*, die „Querelle des indépendants“, den Anlass zur Popularisierung des Begriffs „École de Paris“. Er formte den Begriff im Jahr 1925 aber auch vor dem Hintergrund der Cafésausstellungen in Montparnasse. Ohne diesen Hintergrund der Cafésausstellungen, so ein zentrales Ergebnis dieser Studie, lässt sich die Bedeutung, Entstehung und Entwicklung dieses Begriffs nicht

vollständig verstehen. Gegenüber den Positionen der Caféausstellungen und der Zeitschrift *Montparnasse* verengte Warnods *Les berceaux de la jeune peinture* (1925) die Perspektive. Es ist ein Werk voller Paradoxien, das die multivalenten Eigenschaften prägte, die das Label „École de Paris“ in Zukunft haben sollte. Zum einen erscheint Montparnasse als Ort, an dem verschiedene nationale und ethnische Gruppen koexistieren, wobei französische Meister dominieren. Zum anderen bindet Warnod den Topos der übernationalen und ortsunabhängigen Kunst an Paris zurück und erklärt so diesen Ort zum weltweiten Ausnahmefall. So gliedert er einen künstlerischen Kosmopolitismus in eine Erzählung über die Vormachtstellung französischer Kunst ein.

## Montparnasse in der Welt

Seit dem Jahr 1927 wurde das Label „École de Paris“ auf verschiedene Weise international genutzt, um Ausstellungen zu kuratieren. Der zweite Teil des Buchs hat anhand dieser internationalen „École de Paris“-Ausstellungen zwischen ihrem Beginn 1927 und dem Ende der ersten Phase der „École de Paris“ im Jahr 1946 die Zirkulation und Umdeutung von Zentrumsvorstellungen offengelegt. Die Studie näherte sich dem Phänomen anhand exemplarischer Fälle, an denen sich Kooperationen von Kunstkritiker\*innen und Künstler\*innen darstellen ließen. So war es möglich, verschiedene Zentrumsvorstellungen zu untersuchen, die die Kunstkritik im Umfeld dieser Ausstellungen artikulierten, und die Künstler\*innen gezielt einsetzen konnten. Die Analyse der unterschiedlichen Ausstellungskontexte in Süd- und Nordamerika, in West-, Mittel- und Osteuropa machte die Dynamiken und Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Orten sichtbar. In einer nicht-chronologischen Darstellungsweise haben sich Strukturähnlichkeiten dieser Ausstellungen gezeigt. So finden sich auch hier dieselben zwei Modelle von Paris als Zentrum der Kunst wie in Montparnasse während der 1920er-Jahre. Manche Ausstellungen betonten stärker die Eigenschaft von Paris als Begegnungsort verschiedenster Künstler\*innen auf Augenhöhe. Paris erschien hier als Experimentierfeld einer internationalen Kunst, die sich potenziell auch an anderen Orten realisieren konnte. Dieses Zentrumsmodell liegt der Wanderausstellung „Exposition multinationale“ (1926–1927), der Wanderausstellung in Brasilien (1930) und der Ausstellung in Prag (1931) zugrunde. Andere Ausstellungen hatten ein Zentrumsmodell zur Grundlage, das das Zusammentreffen verschiedener Nationen in Montparnasse in den Mittelpunkt stellte. Sie waren darum bemüht, die Überlegenheit distinkter nationaler Künstler\*innengruppen zu demonstrieren. Diesen Ausstellungstypus findet man in Venedig (1928), in Moskau (1928), sowie in London (1932), Paris (1936) und Bern (1946).

Es handelte sich bei den internationalen „École de Paris“-Ausstellungen nicht nur um die Verbreitung eines Konzepts und einer Kunst, die in Paris entwickelt wurden. In einzelnen Fallstudien wurde gezeigt, dass Kunstkritiker\*innen und Künstler\*innen, die diese Ausstellungen organisierten, auf vielfältige Weise über Ländergrenzen hinweg aktiv waren, von dort die Perspektive auf das Künstler\*innenviertel mitgestalteten und die „École de Paris“ für verschiedene Kontexte anpassten. Sie richteten ihre Arbeit nach verschiedenen Kunstszenen aus und gestalteten die Wahrnehmung der Kunstszene in Montparnasse an mehreren Orten. Anhand der *Grupo Montparnasse* wurde deutlich, wie ein bestimmtes Bild vom Pariser Künst-

ler\*innenviertel zwischen Santiago de Chile und Montparnasse geformt wurde, bevor der Begriff „École de Paris“ überhaupt geprägt worden war. Der brasilianische Maler Vicente do Rego Monteiro, der die Wanderausstellung der „École de Paris“ in Brasilien organisierte, gestaltete seine Karriere zwischen Brasilien und Frankreich. Er stand mit zentralen Akteur\*innen der brasilianischen Avantgarden in Paris und São Paulo in Kontakt. Manche seiner Arbeiten basieren auf einem ironischen Wechselspiel von brasilianischen und französischen Perspektiven auf das Zentrum Paris. Gleichzeitig war er mit Géo-Charles in Paris Herausgeber der Zeitschrift *Montparnasse*, die die Schau in Brasilien ausrichtete. Für die „École de Paris“-Ausstellung in Prag waren die Vermittlerrollen entscheidend, die Josef Čapek, Josef Šíma und Georges Kars zwischen den Kunstmetropolen Prag und Paris einnahmen. Sie bestimmten eine spezifische Präsentation des Kubismus, des Surrealismus sowie den Transfer des Konzepts der *art vivant* in den Prager Kontext. Für die italienischen Maler Mario Tozzi und Renato Paresce, die in Paris lebten, wurde eine Doppelstrategie deutlich: Sie versuchten sich in Italien und Frankreich gleichzeitig als italienische Gruppe (als *Italiens de Paris*) und als Teil der „École de Paris“ zu inszenieren. Angesichts des Misserfolgs der „École de Paris“ im staatlichen Ausstellungssystem des faschistischen Regimes in Italien ließen sie dort jedoch das Konzept der „École de Paris“ fallen. Im Fall der „École de Paris“-Ausstellung in Moskau wurde deutlich, dass die sowjetischen Kulturpolitiker mit Michail Larionow und Serge Fotinsky zwei russische Künstler mit der Ausstellungsorganisation beauftragten, die sich im Vorfeld in der Cafészene in Montparnasse um die Profilierung russischer Kunst bemüht hatten.

Die Übergänge zwischen privaten und kulturpolitischen Initiativen waren immer fließend. Einerseits bemühten sich die Organisator\*innen, wie im Fall der brasilianischen Wanderausstellung, der Prager Ausstellung der „École de Paris“ und der „Exposition multinationale“ um die Unterstützung von Diplomat\*innen, die den Initiativen von Privatpersonen und Künstlergruppierungen mehr Gewicht verleihen sollte. Es handelte sich damit aber nicht um Ausstellungen in offiziellem Auftrag. Andererseits gab es Ausstellungen, die stärker zugunsten nationaler Kulturpolitik zwischen Diplomatie und Privatinitiativen oszillierten. Die venezianische und die Moskauer Ausstellungen waren in diesem Sinn stark an die Auslotung der internationalen Beziehungen zwischen Italien bzw. der Sowjetunion und Frankreich geknüpft. Die Berner Ausstellung zeigt, wie schließlich nach langer Zeit die „École de Paris“ Teil der offiziellen Repräsentation Frankreichs im Ausland wurde, da sie von der *Association française d'action artistique* bestellt wurde.

Bei den untersuchten Ausstellungen handelte es sich zu einem Teil um Veranstaltungen, die die Beziehung der Kunstszene einer Stadt oder eines Landes zur internationalen Kunst verhandelten, deren Zentrum in Paris verortet wurde. In Santiago de Chile, São Paulo, Recife, Rio de Janeiro und Prag, aber auch in der „Exposition multinationale“ in Paris und New York, war ein Ziel, die künstlerischen bi- oder multilateralen Beziehungen verschiedener Länder oder lokaler Kunstszene zu betonen. Hier herrschte die Idee von Paris als geteiltem Kunstzentrum vor, in dem sich Künstler\*innen verschiedener Herkunft auf Augenhöhe begegneten. Die „École de Paris“ zeigte hier Kunst unter der Klammer des Internationalismus oder Kosmopolitismus und folgte nicht selten einem pazifistischen Impetus. Hierbei waren die Initiator\*innen der Ausstellungen insofern nicht immer erfolgreich, als die Besucher\*innen die Ausstellungen schließlich anders wahrnahmen und in ihnen Repräsentationen französischer Kunst

erkannten. Von diesen internationalistischen Initiativen setzten sich jene „École de Paris“-Ausstellungen ab, die stärker in diplomatische Beziehungen und Kulturpolitik eingebettet waren, in Venedig, Moskau, Bern und dem *Petit Palais* in Paris. Sie waren Teil einer transnationalen Konstruktion historischer Narrative über nationale Kunst. Hier übernahm die „École de Paris“ die Funktion, den nationalen Beitrag zu einem internationalen Kunstgeschehen hervorzuheben. In diesen Fällen wurde der eigene nationale Beitrag über den anderer Nationen gestellt.

Es ist ein zentrales Ergebnis dieser Studie, dass gerade jener zweite Ausstellungstypus sich in historischer Perspektive durchsetzte. Er fand Eingang in Pariser Institutionen, in das *Musée du Jeu de Paume*, das *Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris* im *Petit Palais* und wurde von der staatlichen *Association française d'action artistique* aufgegriffen, um die „École de Paris“ als französische Kunst in Bern zu präsentieren.

## Die Netzwerke der „École de Paris“

Gemeinsam lassen die Ergebnisse der beiden Teile des Buchs weitere Schlussfolgerungen zu. Nicht nur stellten mehrere Künstler\*innen aus den Cafésausstellungen später mit der „École de Paris“ außerhalb Frankreichs aus (etwa Pinchus Krémègne, Chaïm Soutine, Marie Vassilieff, Jean Souverbie, Ossip Zadkine und Tsuguharu Foujita). Es wurde auch deutlich, dass die „École de Paris“ ein Konzept ist, das nicht allein in Paris entstand und sich von dort aus verbreitete. Genese und Entwicklung des Konzepts hingen vom transkulturellen Austausch und Kontakt ab, die die Grundlage einer Idee der „École de Paris“ bildeten. Überdies hatten die „École de Paris“-Ausstellungen im Ausland Rückwirkungen auf Diskussionen in Paris und zielten bewusst darauf ab, diese zu beeinflussen. Paris war dabei Teil verschiedener Netzwerke, für die die Stadt ein zwar wichtiger, aber keinesfalls der einzige Knotenpunkt war. In diesen Netzwerken traten nicht-westliche Künstler\*innen mit peripheren Gruppierungen in den Pariser Cafés in Kontakt, für die Austausch über nationalstaatliche Grenzen hinweg ein positiver Wert war. In anderen Netzwerken herrschte stärker das Interesse vor, Nationalnarrative innerhalb transnationaler Dynamiken zu formen. Diese Unterschiede werden anhand von vier Netzwerken deutlich:

Die *Grupo Montparnasse* war ein Netzwerk, das zur Herausbildung der Vorstellung von Montparnasse als grenzüberwindendem Austauschort beitrug. Im Jahr 1923 gründeten Künstler\*innen diese Gruppe in einem transatlantischen Austausch zwischen Santiago de Chile und Paris. Diese Gründung veranschaulicht, dass die Ausstellungsinitiativen und die Wahrnehmung des Viertels Montparnasse maßgeblich durch transmigrantische Bewegungsmuster geprägt waren. Die Künstler\*innen der *Grupo Montparnasse* waren in Montparnasse aktiv und bildeten in Santiago de Chile das Viertel durch die Planung einer Kunstakademie und Ausstellungen nach. Ihre Ausstellungen in Santiago de Chile gingen der Gründung von *Les amis de Montparnasse* voraus – eine Ausstellungsgemeinschaft und später ein Künstler\*innencafé, das einen kosmopolitischen Treffpunkt in Montparnasse bilden wollte.

Ein zweites Netzwerk, das sich über mehr als zwei Nationen ausdehnte, bildete sich um die Zeitschrift *Montparnasse*, an der eine Vielzahl ausländischer Künstler\*innen mitarbeitete. Ihre Kunstkritiker\*innen unterstützten die Cafésausstellungen und organisierten eine erste Ausstellung ihrer Künstler\*innen in der *Galerie La Licorne* in der Rue La Boétie. Der Herausge-

ber Husson verwendete den Begriff der „École d'Art de Montparnasse“, der die multi- und übernationale Künstler\*innengemeinschaft des Viertels beschreibt und darin dem später entstandenen Konzept „École de Paris“ ähnelt. Der zweite Herausgeber der Zeitschrift, Géo-Charles, brachte im Jahr 1930, zusammen mit dem brasilianischen Künstler Vicente do Rego Monteiro, die „École de Paris“ mit einer Ausstellung nach Brasilien.

Die *Italiens de Paris* bildeten ein drittes transnationales Netzwerk um die italienischen Künstler Tozzi und Paresce. Sie pflegten enge Kontakte zu den Sammlern Frua de Angeli und Emanuele Sarmiento, die es ihnen ermöglichten, in Paris neben und als Teil der „École de Paris“ gezeigt zu werden. Gleichzeitig stellten die Künstler ihre Werke auf internationaler Ebene mit der italienischen *Novecento*-Bewegung und der „École de Paris“ aus und wurden von Museen angekauft, wie beispielsweise vom *Museum der Neuen Westlichen Kunst* in Moskau. Ihre Ausstellungen waren mit dem Versuch verbunden, italienische Künstler als eine vorherrschende nationale Gruppe innerhalb der „École de Paris“ zu inszenieren.

Viertens organisierten die russischen Künstler Serge Fotinsky – ein Mitarbeiter der Zeitschrift *Montparnasse* – und Michail Larionow Veranstaltungen in den Cafés und Tanzlokalen von Montparnasse. Während sie einerseits im Kontext der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* ausstellten, die eine übernationale *art collectif* schaffen wollte, arbeiteten sie andererseits an der Profilierung russischer Künstler\*innen in Montparnasse. Letzteres qualifizierte sie für ihre Rolle als Mitorganisatoren der „École de Paris“-Ausstellung in Moskau.

Schließlich offenbaren die Cafésausstellungen und die „École de Paris“-Ausstellungen in einer gemeinsamen Perspektive, dass sich Pariser Kunstkritiker\*innen über mehrere Ländergrenzen hinweg für die „École de Paris“ einsetzten, sie in manchen Fällen auch bekämpften. Es hat sich gezeigt, dass Kritiker\*innen, die die kosmopolitische und pazifistische Vision der frühen Cafésausstellungen teilten, sich auch später für eine offene Lesart von Paris als Begegnungs- und Austauschort auf Augenhöhe einsetzten. Der Kritiker Salmon gehörte zu den Unterstützer\*innen der Cafésausstellungen. Er entwickelte im Jahr 1920 das Konzept der *art vivant*, die er als nicht-akademische Kunst verstand, in der sich Leben und Kunst zu einer permanent evolvierenden Einheit verbanden. Der Anfangs- und Ausgangspunkt der *art vivant* war für Salmon zwar Paris, er sah sie jedoch als rezentes Phänomen in vielen anderen Ländern. Salmon unterstützte die „École de Paris“ als *art vivant* sowohl in Prag als auch in Brüssel. Ein weiterer Kunstkritiker und Förderer der Cafésausstellungen, Géo-Charles, übertrug die „École de Paris“ in den brasilianischen Kontext. Mit Vorträgen und Interviews suchte er den Schulterschluss mit zentralen Akteur\*innen der Avantgarden in Brasilien. Mit seinen Aktivitäten in Brasilien wollte er jedoch vor allem in Frankreich Wirkungen entfalten. Nicht nur wurde der Ausstellungskatalog auch in Montparnasse publiziert; Géo-Charles verfasste im Nachgang der Ausstellung in Brasilien zusammen mit brasilianischen und anderen nicht-französischen Künstler\*innen einen Protestbrief gegen die xenophoben Angriffe des Pariser Kunstkritikers Camille Mauclair auf die „École de Paris“. Hierbei kritisierte Géo-Charles die mangelnde Aufmerksamkeit auf die „École de Paris“ seitens französischer staatlicher Institutionen. Auch der Pariser Kunstkritiker Waldemar George unterstützte die „École de Paris“ – jedoch nur in einer nationalisierten Lesart und auf sehr widersprüchliche Weise. Er war kein Förderer der Cafésausstellungen. Während er die Moskauer „École de Paris“-Ausstellung im Jahr 1928 noch positiv rezensierte, wurde er um 1930 kurzfristig zu einem ihrer erbittertsten

Gegner. Er vermutete hinter dem Konzept den Verlust eines ideellen Zentrums und eines Wesenskerns der französischen Nation. Als Kontrast entwickelte er die Idee einer „École de Rome“, die durch eine Aktualisierung der Traditionen der römischen Antike und der italienischen Renaissance die europäische Kunst in einem faschistischen Ideal einen sollte. Dies hinderte ihn jedoch nicht daran, im Jahr 1932 die „École de Paris“ im Rahmen einer Londoner Ausstellung als genuin französische Kunst, die einem römischen Ideal verhaftet sei, zu präsentieren. Der national-konservative Pariser Kritiker Mauclair hingegen hielt durchgehend an seiner harten Linie gegen die „métèques“ der „École de Paris“ im In- und Ausland fest. Die Präsentation der „École de Paris“ in Venedig schimpfte er ein „Erysipel der europäischen Kunst“ und publizierte im selben Jahr in Paris seine Schmähchriften gegen sie. Sogar in Brasilien intervenierte er gegen die „École de Paris“ in seiner Funktion als Korrespondent einer Tageszeitung in Rio de Janeiro und hielt französische Diplomaten davon ab, die brasilianische Schau zu unterstützen.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie beschränkt der Aktionskreis von André Warnod war, der häufig als erster Historiograf der „École de Paris“ identifiziert wird. Zwar formte und popularisierte er das Konzept und wurde in dieser Funktion auch von Ausstellungskatalogen im Ausland zitiert. Im Gegensatz zu anderen Kunstkritikerkollegen, die sich für oder gegen die „École de Paris“ im Ausland einsetzten, war Warnods Kampf um die Anerkennung der Künstler\*innen in Montparnasse vor allem auf das französische staatliche Kunstsystem gerichtet, das die Künstler\*innen aus Montparnasse lange unbeachtet ließ.

\* \* \*

Eine Geschichte über die Vorstellungen von Paris als Kreuzungspunkt und Weltkunstzentrum, die in Caféausstellungen in Montparnasse ab dem Jahr 1921 geformt wurden und in internationalen Ausstellungen zwischen 1927 und 1946 zirkulierten, lässt sich nicht ohne Brüche erzählen. Sie deckt aber die universalistische Geste als gemeinsame Konstante dieser Ausstellungen auf, die Montparnasse oder die „École de Paris“ in den Mittelpunkt eines weltweiten Kunstgeschehens rückten. Ihr Universalismus beruhte immer auf dem Zusammenspiel mehrerer lokaler Praktiken und Diskussionen. Die untersuchten Ausstellungen sind daher mehr als externe Bestätigungen des Zentrums Paris und lenken den Blick in Kunstszene, die sich durch Aneignungs-, Austausch- und Transformationsprozesse aktiv mit der Zentralität und Universalität von Paris auseinandersetzten. Sie machen Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen sichtbar, die nicht immer zum kanonischen Kern der „École de Paris“ gezählt werden, ihr Bild jedoch entscheidend mitprägten. So zeigt sich, auf welche Art diese Ausstellungen die Vision einer globalen Kunstentwicklung enthielten – einer Weltkunst, kollektiven Kunst oder internationalen Kunst. Diese Vision war an die Kunstszene in Montparnasse geknüpft, wies aber gleichzeitig über sie hinaus. Auf die Frage, welches Gewicht den einzelnen Ausstellungen in diesem Gesamtgefüge zukam, kann nicht nur eine Antwort gegeben werden, da sie an mehreren Orten Effekte hervorrufen und Erfolge erzielen sollten. Jedoch zeichnet sich ab, dass die Gleichsetzung der „École de Paris“ mit französischer Kunst und ihrer internationalen Vormachtstellung sich mit der Zeit durchsetzte.

Die untersuchten Ausstellungen wurden durchgehend in asymmetrischen Beziehungen

veranstaltet und dienten der Auseinandersetzung mit dem als hegemonial empfundenen Kunstzentrum Paris aus einer Außen- und Innenperspektive. Dieses Buch stellt einen Beitrag zur Erforschung transkultureller Dynamiken und asymmetrischer Beziehungen dar, in die die Genese und Zirkulation des Konzepts der „École de Paris“ eingebettet waren. So wurden Aneignungen von Paris untersucht, bei denen Akteur\*innen ihre Subalternität verhandelten. Hier ging es häufig darum, andernorts die Teilhabe im Zentrum Paris zu demonstrieren, manchmal auch darum, von diesem anerkannt zu werden. Dies war für die frühen Caféausstellungen in Montparnasse, die Ausstellung in Prag und die post-kolonialen Kontexte in Lateinamerika der Fall. Gleichzeitig untersuchte das Buch die Konkurrenzsituation zwischen verschiedenen hegemonialen Ansprüchen, was sich an den Konflikten und den Vermittlungsversuchen zwischen Paris, Rom und Moskau verdeutlicht. Beide Perspektiven auf die „École de Paris“, die subalterne und die hegemoniale, können im Fall der Caféausstellungen und der internationalen „École de Paris“-Ausstellungen nicht voneinander getrennt werden und überlagern sich.

Es ist unmöglich, ein vollständiges Bild der Ereignisse, Interessen, künstlerischen und kunstkritischen Ambitionen zu bieten, die sich potenziell im Umfeld dieser Ausstellungen offenlegen lassen. Dieses Buch konnte hier nur einen ersten Schritt tun. Es hat eine Zusammenschau und detaillierte Beschreibung dieser partikularen und ineinander verflochtenen Fälle erarbeitet, um den Blick auf die „École de Paris“ zu sensibilisieren und zu schärfen. Es hat dabei auf die Begrenztheit von Forschungsansätzen hingewiesen, die die „École de Paris“ als lokales Phänomen betrachten. Sie folgen genau der Verengung, die im historischen Konzept „École de Paris“ bei Warnod angelegt ist. Mit der Vorstellung der „École de Paris“ wurden und werden künstlerische Mobilität, Austausch und die Zirkulation von Exponaten und Ideen an einen Ort – die französische Hauptstadt – fixiert. Sie erfüllt damit eine raumkonstituierende Funktion und ist aus einem konkreten örtlichen Kontext in Paris-Montparnasse entstanden.

Die heutige Kunstgeschichtsschreibung kann dadurch gewinnen, über raumkonstruierende Eigenschaften und Funktionen von Zentrumsnarrativen zu reflektieren. Die Untersuchung des „world-making“, das in Zentrumserzählungen über Paris enthalten ist, legt implizite Hierarchisierungen offen, etwa zwischen Ausstellungsorten in verschiedenen Ländern und Städten. Die in Zentrumserzählungen behaupteten Hierarchien waren nicht immer für die Akteur\*innen tatsächlich relevant. Den Asymmetrien entlang ökonomischer, symbolischer und geopolitischer Linien liefen künstlerischer Austausch und die Mobilität von Akteur\*innen, Werken und Ideen manchmal zuwider. Anhand eines räumlich hierarchisierenden Konzepts wie der „École de Paris“ wird deutlich, dass seine Verbreitung nicht lediglich eine Selbstsetzung des Zentrums ist. Vielmehr wird die bi- und multilaterale Grundlage seiner Zirkulation sichtbar, die auch Bedeutungsverschiebungen erzeugte. Bei dem „world-making“, das Paris ins Zentrum des weltweiten Kunstgeschehens rückt, handelt es sich damals wie heute um eine Imagination, die lokale Phänomene in eine Beziehung zum globalen Ganzen setzte und setzt. Ein „world-making“ ist Teil jeder kunsthistorischen Erzählung – auch der vorliegenden – und entspringt einer konkreten historischen und örtlichen Konfiguration. Warnod schuf seine Erzählung über die „École de Paris“ für ein Pariser Publikum. Er sah durch ein kosmopolitisches, friedliches Nebeneinander von Nationen in Montparnasse die Überlegenheit französischer freiheitlicher Werte, auch in der Kunst, bestätigt. Diese Erzählung über

die „École de Paris“, die sich in den 1920er-Jahren in Montparnasse entwickelt und in den 1930er-Jahren in den Pariser Museen etabliert hat, wirkt noch nach. Der Blick auf die Diversität historischer Erzählungen über das Weltzentrum Paris kann einer heutigen Kunstgeschichte helfen, die eigenen raumkonstituierenden Erzählungen zu diversifizieren.

Im Rahmen dieser Untersuchung hat es sich als ein hilfreiches Instrument erwiesen, auf die mehrdeutige Metapher von Montparnasse als Kreuzung zu fokussieren. Durchkreuzung und Überkreuzung kann nicht nur egalitären Austausch meinen, sondern auch kulturelle Dominanz. Montparnasse war, entgegen vielen historischen und gegenwärtigen Erzählungen, nicht nur der Ort des bunten Durch- und Miteinanders, sondern auch ein Ort der Konkurrenz, an dem sowohl konkret räumlich als auch symbolisch und imaginär Vormachtstellungen ausgehandelt wurden. Die Metapher einer Kreuzung, die von vielen Zeitgenossen im Umfeld der hier thematisierten Ausstellungen bemüht wurde, war janusköpfig: Sie meinte ein Mit- oder ein Gegeneinander, einen Austauschort, an dem Künstler\*innen verschiedener Peripherien und Zentren zusammentrafen und so an der Entwicklung einer modernen internationalisierten Kunst oder Weltkunst teilhatten, oder eine Konfliktzone, an der konkurrierende Nationen aufeinandertrafen und sich miteinander maßen. Mit welcher Art von Kreuzung man es zu tun hat, gilt es in jedem Fall zu unterscheiden.

# Quellen- und Literaturverzeichnis

## Unpublizierte Quellen und graue Literatur

### In Argentinien

Fundación Espigas, Buenos Aires

Ausstellungskataloge der „École de Paris“ in Argentinien (s. Katalog)

### In Frankreich

Archives nationales, Paris (= AN)

Archives des directeurs et sous-secrétaires d'État des beaux-arts / action artistique à l'étranger (F/21/4709)

Petits salons artistique et expositions diverses / London – Neapel (F/21/4739)

Musées nationaux

Musée du Jeu de Paume / organisation, administration, sécurité (20144795/44)

Musée du Jeu de Paume / prets, fonctionnement, projets, presse (20144795/46)

Expositions, salons, expositions universelles / Série X-Expositions, X-Salons et XU / Origines et développement de l'art international contemporain (20150042/50)

Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Paris (= BnF)

Pressesammlung zu „Les Montparnos“ von Michel Georges-Michel (Rf 66.911)

Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Paris (= BK)

Fonds Michel Larionov et Natalia Gontcharova (LAR 11)

Fonds Constantin Brancusi (BRAN 37)

Fonds Galerie Percier (GALPER 1)

Fonds Marc Vaux (MV 2551.1)

Ausstellungskataloge der „École de Paris“ in Paris, Brasilien, Brüssel, Venedig, New York (s. Katalog)

Musée Géo-Charles, Échirolles (= MGC)

Korrespondenz mit Vicente do Rego Monteiro

Institut national d'histoire de l'art, Paris (= INHA)

Cartons verts collectifs / sociétés jusqu'à 1970 (CVS 1)

Ausstellungskataloge der „École de Paris“ in Moskau, Amsterdam, Paris (s. Katalog)

Centre de Documentation, Petit Palais, Paris (= PP)

Fonds Exposition „Les maîtres de l'art indépendant“ (boîte 1, 2, 7, 11)

Fonds Donation Sarmiento (Emanuele), Don 1936

### In Italien

Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venedig (= ASAC)

Archivbestände zur Organisation und Durchführung der 16. bis 18. *Biennale di Venezia* (b.047, b.049, b.050, b.083)

Dokumentation zur 16. bis 18. *Biennale di Venezia* (Raccolta documentaria 1928–1932)

Ausstellungsfotografien der 17. bis 18. *Biennale di Venezia* (A.V.24.1930–1932)

Archivio Biblioteca Quadriennale, Rom (= ArBiQ)

Dokumentation zur ersten Quadriennale in Rom, 1931 (Rassegna stampa vol. 1–3)

#### In der Schweiz

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Zürich

Ausstellungskataloge der „École de Paris“

#### In Tschechien

Archiv Národní galerie, Prag (= ANG)

Korrespondenz Georges Kars

#### In den Vereinigten Staaten

Museum of Modern Art, New York City

Ausstellungskataloge der „École de Paris“, New York City (s. Katalog)

Frick Art Reference Library

Ausstellungskataloge der „École de Paris“ in Prag, New York City

Smithsonian, Archives of American Art, Washington, D. C. (= AAA)

Oral History Interview with Archibald Motley, 23.01.1978–01.03.1979

## Publizierte Quellen

A. M., Les enfants prodiges, in: *La vie latine. Organe officielle du bureau permanent de la presse latine d'Europe et d'Amérique*, 3, 18, 1926, S. 19–21.

Allard, Roger, Les beaux-arts. Le Salon des indépendants, in: *La revue universelle*, 01.03.1923.

Apollinaire, Guillaume, La peinture nouvelle, in: *Les soirées de Paris*, 4, 1912, S. 113–115.

Arnysvelde, André, Les expositions dans les cafés, in: *Montparnasse*, 40, 1925, S. 1.

Ausst.-Kat. *Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler aus Deutschland, England, Frankreich, der Schweiz und den Vereinigten Staaten* (Kunsthalle Bern, September 1926), Bern 1926.

Ausst.-Kat. *Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler aus Deutschland, England, Frankreich und den Vereinigten Staaten* (Neue Abteilung der Nationalgalerie Berlin im Kronprinzenpalais, Juli-August 1926), Berlin 1926.

Ausst.-Kat. *Cent vingt artistes exposent leurs œuvres au Café du Parnasse* (Café du Parnasse, Paris, 06.12.1921–12.01.1922), Paris 1921.

Ausst.-Kat. *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs, 2ème groupe* (Café du Parnasse, Paris, 28.04.–25.05.1922), Paris 1922.

Ausst.-Kat. *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels, 14ème exposition* (Brasserie Terminus, Paris, Juni–Oktober 1928), Paris 1928.

Ausst.-Kat. *Donation Emanuele Sarmiento* (Petit Palais, Paris, 02.03.1936), Paris 1936.

Ausst.-Kat. *Exhibition of French Art, 1200–1900*, hrsg. v. Royal Academy of Arts, (Burlington House, London), London 1932.

Ausst.-Kat. *Exposition d'art français contemporain / Katalog vystavki sovremennogo francuzckogo iskusstva*, hrsg. v. Staatliche Akademie für Kunstwissenschaften, Museum der Neuen Westlichen Kunst, Tretjakow-Galerie (Museum der Neuen Westlichen Kunst, Tretjakow-Galerie, 16.09.–08.11.1928), Moskau 1928.

Ausst.-Kat. *Exposition de 1924 à la Closerie des Lilas, album de la Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels, septième exposition* (Closerie des Lilas, Paris, 09.02.–14.04.1924), Paris 1924.

- Ausst.-Kat. *Exposition de peinture contemporain. École de Paris*, hrsg. v. Association française d'action artistique (Kunsthalle Bern, 27. 02.–14. 03. 1946), Bern 1946.
- Ausst.-Kat. *Exposition multinationale* (Galerie Bernheime-Jeune, Paris, 05. 01.–15. 01. 1927), Paris 1927.
- Ausst.-Kat. *Exposition multinationale d'œuvres de peintres français, anglais, américains, allemands, suisses, espagnols, mexicains, belges* (Eddy's Art Studio, Brüssel, 10. 03.–28. 03. 1928), Brüssel 1928.
- Ausst.-Kat. *Exposition Ortiz de Zarate* (Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 14. 02.–25. 02. 1927), Paris 1927.
- Ausst.-Kat. *Exposition trinationale d'œuvres de peintres, sculpteurs français, anglais et américains* (Galerie Durand-Ruel, 28. 05.–25. 06. 1925), Paris 1925.
- Ausst.-Kat. *L'École de Paris: francouzské moderní umění*, hrsg. v. Umělecká beseda (Obnecí dům, Prag, 09. 05.–Juli 1931), Prag 1931.
- Ausst.-Kat. *La compagnie ambulante de peintres & sculpteurs. 1er groupe, 4ème exposition* (Café du Parnasse, Paris, 04. 03.–30. 03. 1922), Paris 1922.
- Ausst.-Kat. *La voie de la peinture* (Galerie Billiet, 24. 05.–06. 06. 1928), Paris 1928.
- Ausst.-Kat. *Les amis de Montparnasse, 2ème exposition* (Café La Rotonde, Paris, 07. 06.–31. 08. 1924), Paris 1924.
- Ausst.-Kat. *Les Ballets Russes de Serge Dhiagilew. Décors et costumes*, hrsg. v. Pierre Vorms (Ausst.-Kat. Galerie Billiet, 1930), Paris 1930.
- Ausst.-Kat. *Les cent du Parnasse exposent leurs œuvres au café* (Café du Parnasse, Paris, 03. 06.–Juli 1921), Paris 1921.
- Ausst.-Kat. *Les compagnons. Groupement d'art. VIIIe exposition* (Café du Parnasse, Paris, 14. 12. 1923–11. 01. 1924), Paris 1923.
- Ausst.-Kat. *Les femmes artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume* (Musée du Jeu de Paume, Paris, 11. 02.–15. 02. 1937), Paris 1937.
- Ausst.-Kat. *Les maîtres de l'art indépendant 1895–1937* (Petit Palais, Paris, Juni–Oktober 1937), Paris 1937.
- Ausst.-Kat. *Masterpieces by 20th Century French Painters. „L'École de Paris“* (The Lefevre Galleries, London, Januar-Februar 1932), London 1932.
- Ausst.-Kat. *Multi-National Exhibition of Works of American, British, French, German, Swiss and Mexican Artists* (Grand Central Art Galleries, New York City, März 1927), New York 1927.
- Ausst.-Kat. *Multinationale Ausstellung moderner Malerei aus 7 Ländern. Amerika, Deutschland, England, Frankreich, Mexiko, Schweiz, Spanien* (Galerie Tannhauser, München, Januar-Februar 1928), München 1928.
- Ausst.-Kat. *Origines et développement de l'art international indépendant* (Musée du Jeu de Paume, Paris, 30. 07.–31. 10. 1937), Paris 1937.
- Ausst.-Kat. *Quarante sept artistes exposent au Café du Parnasse* (Café du Parnasse, Paris, 08. 04. 1921), Paris 1921.
- Ausst.-Kat. *Salon du Franc* (Musée Galliera, Paris, 22. 10.–31. 10. 1926), Fontenay-aux-Roses 1926.
- Ausst.-Kat. *Seizes peintres de Paris (L'art au service de la paix)* (Petit Palais, Genf, 27. 05.–27. 06. 1971), Turin 1971.
- Ausst.-Kat. *The School of Paris* (The Harvard Society for Contemporary Art, Cambridge, Mass., 20. 03. 1928–12. 04. 1929), Cambridge, Mass. 1928.
- Ausst.-Kat. *XVIa Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia* (Biennale di Venezia, 01. 04.–31. 10. 1928), 2. Aufl., Venedig 1928.
- Ausst.-Kat. *XVIIa Esposizione biennale internazionale d'arte* (Biennale di Venezia, 04. 05.–04. 11. 1930), Venedig 1930.
- Baedeker, Karl (Hg.), *Paris und Umgebung*, 19. Aufl., Leipzig 1923.  
– (Hg.), *Paris und Umgebung*, Leipzig 1931.
- Basler, Adolphe, *Modigliani*, Paris 1931.
- Basler, Adolphe u. Charles Kunstler, *La peinture indépendante en France. I. De Monet à Bonnard. II. De Matisse à Segonzac*, Paris 1929.
- Benco, Silvio, *Esposizione grande, bella, confortante per l'arte italiana*, in: *Il Piccolo*, 04. 05. 1930.

- Bertram, Anthony, Art a League of Nations. Multi-National Exhibition. Chenil Galleries, King's Road, Chelsea, in: *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, 142, 3712, 1926, S. 768.
- Buhot, Jean, Notes sur l'art asiatique, in: *Montparnasse*, 45, 1926a, S. 2.  
 – Notes sur l'art asiatique. II. L'art, Greco-Bouddhique, in: *Montparnasse*, 46, 1926b, S. 2.  
 – Notes sur l'art asiatique. III. La sculpture dans l'Inde après le début de notre ère, in: *Montparnasse*, 47, 1926c, S. 8–9.
- Čapek, Karel, L'Art tchécoslovaque, in: *L'Art vivant*, 78, 1928, S. 201.
- Carco, Francis, De Montmartre à Montparnasse, in: *Montparnasse*, 2, 1914, S. 1–2.
- Carey, Elisabeth, Six Countries. French, British, American, German, Swiss and Mexican Artists, in: *The New York Times*, 06.03.1927.
- Cassou, Jean, Présentation de l'exposition, in: *Seizes peintres de Paris*, 1971, S. 6–7.
- Castagnou, André, L'Art français à Prague, in: *La revue française de Prague*, 10, 51, 1931, S. 149–158.
- Charenso, Georges, Quelques opinions sur „Les Montparnos“, in: *Le journal littéraire*, 7, 1924, S. 7.  
 – A propos des Montparnos, in: *Paris-Journal*, 06.06.1924.  
 – Réponse à une réponse, in: *Paris-Journal*, 20.06.1924.
- Colomer, André, L'Individualiste héroïque et l'action quotidienne. C.G.T. et C.G.I., in: *L'Action d'art*, 1, 1919, S. 8.
- Coulaud, Marcel, Le Salon du Franc a été inauguré hier, in: *Paris-Midi*, 23.10.1926.
- Courajod, Louis, Henry Lemonnier u. André Michel, *Leçons professées à l'École du Louvre, 1887–1896*, Paris 1899.
- Del Picchia, Menotti, Arte Moderna. Uma informação do critico Géó Charles sobre o momento esthetico mundial I, in: *Correio Paolitano*, 15.06.1930.  
 – Arte Moderna. Uma informação do Critico Géó Charles sobre o momento esthetico mundial II, in: *Correio Paolitano*, 17.06.1930.
- Dorival, Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Paris 1944.
- Dottori, Gerardo, Waldemar George e l'avvenire dell'arte europea, in: *Oggi e domani*, 02.10.1930.
- Dubech, Lucien, Les Montparnos, de M. Michel Georges-Michel, in: *L'Action française*, 05.06.1927.
- Édouard-Joseph, René (Hg.), *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910–1930* (= Bd. 2), Paris 1931.
- Efros, Abram, Russkaja Gruppa [Russische Gruppe], in: Ausst.-Kat. *Exposition d'art français contemporain / Katalog vystavki sovremennogo francuzckogo iskusstva*, 1928, S. 23–34.
- Einstein, Carl u. Paul Westheim (Hrsg.), *Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, ausserdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen*, Potsdam 1925, Nachdr. Leipzig 1993.
- Emar, Jean, Comentarios, in: *La Nación*, 15.01.1924.  
 – Sobre la enseñanza de la pintura. Dos cartas, in: *La Nación*, 11.12.1924.  
 – Arte Suramericano, in: *La Nación*, 08.04.1925.  
 – *Escritos de arte (1923–1925)*, hrsg. v. Patricio Lizama, Santiago de Chile 1992.
- Émile-Bayard, Jean, *Montparnasse, hier et aujourd'hui. Ses artistes et écrivains, étrangers et français, les plus célèbres*, Paris 1927.
- Escholier, Raymond, Préface, in: Ausst.-Kat. *Donation Emanuele Sarmiento*, 1936, S. 4–6.  
 – Prémambule, in: Ausst.-Kat. *Les maîtres de l'art indépendant 1895–1937*, 1937, S. 5–6.  
 – Les maîtres de l'art indépendant, in: *Le Journal*, 19.06.1937.
- Fage, André, *Le collectionneur de peintures modernes*, Paris 1930.
- Farez, Paul, Le délice du matin, in: *Journal des débats*, 18.03.1934.
- Fauchère, Aimé, *Le Café. Production. Préparation. Commerce*, Paris 1927.
- Fegdal, Charles, *Essais critiques sur l'art moderne*, Paris 1927.
- Fels, Florent, *Georges Kars*, Paris 1928.
- Flouquet, Pierre-Louis, Le Salon d'automne, in: *Montparnasse*, 53, 1928, S. 13–15.
- Focillon, Henri, *La peinture aux XIXe et XXe siècles. Du réalisme à nos jours* (= Manuels d'histoire de l'art), Paris 1928.

- *Vie des formes* (= *Forme et style*), Paris 1934.
- Francastel, Pierre, *Nouveau dessin, nouvelle peinture. L'École de Paris*, Paris 1946.
- Frank, Nino, Artistes d'aujourd'hui. Georges Kars, in: *L'Art vivant*, 111, 1929, S. 614.
- Freundlich, Otto, La matière et l'esprit, in: *Montparnasse*, 47, 1926, S. 5.
  - Couleurs, in: *Montparnasse*, 49, 1927, S. 1.
- Freyre, Gilberto, *Brazil. An Interpretation*, New York 1945.
- Fry, Roger, [o.T.], in: Ausst.-Kat. *Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler aus Deutschland, England, Frankreich und den Vereinigten Staaten*, 1926, S. 5–8.
- Fuss-Amoré, Gustave, „Les amis de Montparnasse“ au „Vermillon“, in: *Partisans*, 2–3, 1926, S. 32.
- Fuss-Amoré, Gustave u. Maurice Des Ombiaux, Montparnasse, in: *Mercure de France*, 01. 11. 1924, S. 677–712.
  - , Montparnasse, in: *Mercure de France*, 15. 11. 1924, S. 89–123.
  - , *Montparnasse*, Paris 1925.
- Gallien, Antoine-Pierre, Du singe à l'homme, in: *Montparnasse*, 32, 1924, S. 5–6.
- Galtier-Boissière, Jean, Les Licorniens, in: *Le Crapouillot*, Januar, 1922.
- Géo-Charles, Paul Husson, in: *Montparnasse*, 50, 1928, S. 1.
  - Quelques impressions sur la Russie soviétique, in: *Montparnasse*, 53, 1928, S. 1.
  - *Frans Masereel, peintre*, Paris 1929.
  - L'École de Paris au Brésil. Expositions et conférences organisées par la revue Montparnasse, in: *Montparnasse*, 58, 1930a, S. 1.
  - Chronique d'art. Le Salon des surindépendants, in: *Montparnasse*, 58, 1930b, S. 1–2.
  - Le sculpteur Pablo Manes, in: *Montparnasse*, 58, 1930c, S. 2–3.
  - Une protestation. Les artistes étrangers contre M. Mauclair, in: *Paris-Soir*, 27. 08. 1930.
- George, Waldemar, L'Art français à Moscou, in: *L'Art vivant*, 93, 1928, S. 859.
  - Appels d'Italie, in: Ausst.-Kat. *XVIIa Esposizione biennale internazionale d'arte*, 1930a, S. 91–93.
  - Paris. Demeure-t-il le centre artistique du monde?, in: *L'Art vivant*, 151, 1930b, S. 219.
  - École français ou École de Paris? I, in: *Formes*, 16, 1931a, S. 92–93.
  - École français ou École de Paris? II, in: *Formes*, 17, 1931b, S. 110–111.
  - Foreword, in: Ausst.-Kat. *Masterpieces by 20th Century French Painters*, 1932. o. S.
  - Une entrevue avec M. Mussolini, in: *La revue mondiale*, 5, 1933, S. 23–25.
  - *Les artistes juifs et l'École de Paris*, Paris 1959.
- Georges-Michel, Michel, *Les Montparnos. Roman nouveau de la bohème cosmopolite*, Paris 1924a.
  - Michel Georges-Michel répond aux critiques, in: *Le journal littéraire*, 8, 1924b, S. 20.
  - Un cartel, in: *Le journal littéraire*, 10, 1924c, S. 5.
  - La Bataille des Montparnos, in: *Le journal littéraire*, 11, 1924d, S. 4.
  - Michel, Pourquoi j'ai écrit „Les Montparnos“, in: *Paris-Soir*, 03. 06. 1927.
  - *Die von Montparnasse*, Berlin 1931a.
  - *Left Bank*, übers. v. Keene Wallis, New York 1931b.
  - *Les Montparnos. Pièce en cinq actes version nouvelle*, Paris 1932.
  - *De Renoir à Picasso. Les peintres que j'ai connus*, Paris 1954.
- Giordana, Tullio, L'arte del Novecento, in: *Il Resto del Carlino*, 06. 10. 1928.
- Goll, Yvan, Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik, in: *Die neue Rundschau*, 32, 1921a, S. 1082–1085.
  - Zenitistisches Manifest, in: *Zenit*, 5, 1921b, S. 1–2.
  - Manifeste du surréalisme, in: *Surréalisme*, 1, 1924.
  - Liederkämpfe in Madagaskar, in: *Die literarische Welt*, 3, 4, 1927, S. 5.
- Gontscharowa, Natalija u. Michail Larionow, *L'Art décoratif théâtral moderne*, Paris 1919.
- Guenne, Jacques, L'Exposition de l'Art vivant au Théâtre Pigalle, in: *L'Art vivant*, 130, 1930, S. 385–391.
  - Georges Kars, in: *L'Art vivant*, 189, 1934, S. 401.
  - Artistes d'aujourd'hui. Georges Braque et Georges Kars, in: *L'Art vivant*, 200, 1936, S. 35.
- Guillaume, Paul, Le Dr. Barnes, in: *Les arts à Paris*, Januar, 1923a, S. 1–2.
  - Soutine, in: *Les arts à Paris*, Januar, 1923b, S. 5–6.

- Gybal, André, Préface, in: Ausst.-Kat. *Les Compagnons. Groupement d'art. Ville exposition*, 1923, o.S.
- Gyomai, I., L'Art d'aujourd'hui, in: *Montparnasse*, 43, 1926, S. 2.
- Hégr, Miloslav, L'École de Paris, André Salmon à Prague et ailleurs, fr. Zusammenfassung v. École de Paris, André Salmon v Praze a j., in: *Život*, 10, 1930–1931, S. 113–114.
- Hiver, Marcel, Être moderne. A propos du plan de cité moderne de l'architecte Le Corbusier-Saugnier, in: *Montparnasse*, 19, 1923a, S. 1.
- Réflexions, in: *Montparnasse*, 21, 1923b, S. 5.
  - Réflexions IV. Assez d'art nègre, in: *Montparnasse*, 27, 1923c, S. 6–7.
  - Exposition de la Closerie des Lilas, in: *Montparnasse*, 30, 1924a, S. 6.
  - Réflexions à propos de M. Michel Georges-Michel c'est-à-dire à propos de rien, in: *Le C. A. P.*, 2, 1924b, S. 13–14.
- Husson, Paul, Au Parnasse, in: *Montparnasse*, 1, 1921a, S. 4–5.
- Les compagnons, in: *Montparnasse*, 2, 1921b, S. 6.
  - Préface, in: Ausst.-Kat. *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs, 2ème groupe*, 1922a, o.S.
  - Exposition du Parnasse, in: *Montparnasse*, 7, 1922b, S. 4–5.
  - L'Exposition de la Rotonde, in: *Montparnasse*, 7, 1922c, S. 5.
  - Exposition de la Rotonde, in: *Montparnasse*, 8, 1922d, S. 5.
  - Au Café du Parnasse. Le deuxième groupe, in: *Montparnasse*, 11, 1922e, S. 3.
  - Les arts. Tsugouharu Foujita, in: *Montparnasse*, 12, 1922f, S. 3–4.
  - Galeries et cafés, in: *Montparnasse*, 14, 1922 g, S. 5.
  - Renouveau, in: *Montparnasse*, 15, 1922 h, S. 5.
  - Les artistes de Montparnasse à la Licorne, in: *Montparnasse*, 19, 1923a, S. 4.
  - Les artistes de Montparnasse à la Licorne, in: *Montparnasse*, 20, 1923b, S. 5.
  - Directives, in: *Montparnasse*, 23, 1923c, S. 1.
  - Créer l'œuvre, in: *Montparnasse*, 26, 1923d, S. 2–3.
  - Le Salon des Indépendants. La peinture, in: *Montparnasse*, 30, 1924a, S. 3–4.
  - Filles du Rhin, in: *Montparnasse*, 31, 1924b, S. 1.
  - Quelques toiles exposées à Montparnasse, in: *Montparnasse*, 31, 1924c, S. 4.
  - Picasso, in: *Montparnasse*, 33, 1924d, S. 5.
  - Le cliquant à Montparnasse, in: *Montparnasse*, 34, 1924e, S. 9.
  - Surréalisme. Le vrai surréalisme, in: *Montparnasse*, 37, 1924, S. 1.
  - Quelques expositions, in: *Montparnasse*, 41, 1925, S. 4.
  - Deux livres sur Montparnasse, in: *Montparnasse*, 43, 1926a, S. 4.
  - L'Art ne doit pas servir, in: *Montparnasse*, 44, 1926b, S. 6.
- Husson, Paul u. Antoine-Pierre Gallien, *Atmosphère de Paris*, Paris 1922.
- Huyghe, René, La peinture française d'aujourd'hui, in: Ausst.-Kat. *Exposition de peinture contemporain. École de Paris*, 1946, S. 11–18.
- Kahn, Gustave, Préface, in: Ausst.-Kat. *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels, 14ème exposition*, 1928, S. 3–7.
- Kemp, Robert, Au Théâtre Antoine, in: *Liberté*, 03.06. 1927.
- Kramár, Vincenc, *Le cubisme* (= Beaux-arts histoire), Paris 2002 [1921].
- La Brosse, Guy de, Nouvelles artistiques, in: *Paris-Soir*, 09.09. 1929.
- La Nervie, Le Caméléon et l'effort d'Alexandre Mercereau, in: *La Nervie*, Sonderheft Nr. 12–13, 1926, S. 1–2.
- Laboué, Pierre, Le Musée des écoles étrangères contemporains au Jeu de Paume des Tuileries, in: *Bulletin des Musées de France*, 5, 1, 1933, S. 10–13.
- Lagarde, Pierre, M. de Chirico, peintre, prédit et souhaite le triomphe du modernisme, in: *Comœdia*, 12. 12. 1927.
- Le Baron, Roger, Les arts. Le Salon des Tuileries, in: *Le Radical*, 20. 07. 1930.
- Le Rapin, Beaux-arts. Nouvelles au fusain, in: *Comœdia*, 08. 04. 1924.
- Beaux-arts, in: *Comœdia*, 07. 01. 1927.

- Lemoine, Jean-Gabriel, Une exposition d'art américain-latine, in: *Beaux-arts: Chronique des arts et de la curiosité*, 2, 8, 1924, S. 117.
- Leroux, Georges, Le rendez-vous de la bohème cosmopolite, in: *L'Illustration*, 4229, 1924, S. 265.
- Les deux aveugles [Maurice Raynal u. É. Tériade], La fin de l'„École de Paris“, ou le retour des enfants prodiges, in: *L'Intransigeant*, 15. 03. 1932.
- Letty, Junia, Le „printemps français“ de Prague et l'accueil fait à André Salmon et à „Marius“, in: *Comœdia*, 17. 07. 1931.
- Lunatscharski, Anatoli Wassiljewitsch, K Vystavke francuzskogo iskusstva [Zur Ausstellung französischer Kunst], in: Ausst.-Kat. *Exposition d'art français contemporain / Katalog vystavki sovremennogo francuzskogo iskusstva*, 1928, S. 3–6.
- Mâle, Emile, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1898.
- Maraini, Antonio, Autobiografie di scrittori e di artisti del tempo fascista. Antonio Maraini, in: *L'Assalto*, 10. 03. 1928.
- Pietro Orsi u. Romolo Bazzoni, Programma, in: Ausst.-Kat. *XVIIa Esposizione biennale internazionale d'arte*, 1930, S. 5–6.
- Mauclair, Camille, L'Érésipèle de la peinture européenne, in: *Le Figaro*, 11. 05. 1928.
- *La farce de l'art vivant I. Une campagne picturale. 1928–1929* (= La vie d'aujourd'hui, Bd. 4), Paris 1929.
  - *La farce de l'art vivant II. Les métèques contre l'art français* (= La vie d'aujourd'hui, Bd. 15), 7. Aufl., Paris 1930.
- Mercereau, Alexandre, Le but de mon université, in: *Caméléon. Supplément à La Nervie*, 11, 1926, S. 4–7.
- Miomandre, Francis de, Peinture d'enfants, in: *Le bulletin de la vie artistique*, 7, 16, 1926, S. 243–245.
- Montparnasse, Nous, in: *Montparnasse*, 1, 1914, S. 1.
- Nous réparissons, in: *Montparnasse*, 1, 1921, S. 1–2.
- N° 37, in: *Bulletin municipale officiel de la Ville de Paris*, 18. Dezember, 1937, S. 5316–5320.
- N° 478-7 mai 1937, in: *Bulletin municipale officiel de la Ville de Paris*, 16. Juni, 1937, S. 2818–2819.
- Nebbia, Ugo, *La XVI Esposizione internazionale d'arte Venezia – MCMXXVIII*, Mailand/Rom 1928.
- Netto, Ladislau, in: *Archivos do Museu Nacional do Rio de*, 6, 1885, S. 454–465.
- o. A., Les Arts. Au Parnasse, in: *Montparnasse*, 1, 1921a, S. 4.
- Au Caméléon, in: *Montparnasse*, 4, 1921b, S. 7.
  - Échos, in: *Montparnasse*, 4, 1921c, S. 7.
  - La boîte à couleurs, in: *Montparnasse*, 6, 1921d, S. 7.
  - La chambre des poètes russes, in: *Montparnasse*, 6, 1921e, S. 7.
  - Nos Échos, in: *Le petit Parisien*, 16. 10. 1921.
  - Café-expositions, in: *La semaine parisienne: Paris-guide: journal hebdomadaire paraissant le samedi*, 2, 41, 1922a, S. 25.
  - Chez Gismondi, in: *Montparnasse*, 12, 1922b, S. 7.
  - Échos, in: *Montparnasse*, 18, 1922c, S. 7.
  - Une société française d'expansion et d'échange artistique, in: *La renaissance politique, littéraire, artistique*, 23, 1922d, S. 1.
  - Échos, in: *Montparnasse*, 20, 1923a, S. 7.
  - Au Café du Parnasse, in: *Montparnasse*, 28, 1923b, S. 8.
  - A nos lecteurs, in: *L'Art vivant*, 1, 1925, S. 3.
  - Répétitions, in: *Le cri de Paris*, 29. 05. 1927.
  - Exposition de peinture, in: *Montparnasse*, 50, 1928, S. 59.
  - Les petites expositions, in: *Journal des débats*, 04. 06. 1928.
  - Art et curiosité, in: *Le Temps*, 10. 02. 1928.
  - Art brésilien, in: *Montparnasse*, 57, 1929, S. 18.
  - Who's Who Abroad. Georges Kars, in: *The Chicago Tribune and the Daily News*, 01. 08. 1929.
  - A travers le monde. Le succès au Brésil de l'École de Paris, in: *Paris-Soir*, 23. 04. 1930.

- Una conferenza di Waldemar George sugli „Appels d'Italie“, in: *Gazetta di Venezia*, 06. 05. 1930.
  - Edouard Ramond, comptable des Musées nationaux est condamné à 18 mois de prison, in: *Le Matin*, 21. 05. 1930.
  - Les expositions d'art à Paris et ailleurs, in: *Cahiers d'art*, 7–8, 1931, S. 376–379.
  - L'art français à Prague, in: *L'Intransigeant*, 30. 03. 1931.
  - Trois conférences d'André Salmon à Prague, in: *Comœdia*, 03. 06. 1931.
  - Ce que M. André Salmon a dit à Prague sur l'École de Paris, in: *Comœdia*, 28. 06. 1931.
  - Les critiques d'art ont présenté leurs candidats au Grand prix de la peinture, in: *Comœdia*, 07. 02. 1932.
  - Entrevista a Luis Vargas Rosas y Henriette Petit. Grupo Montparnasse 1925–1975, in: *Revista Academia*, 1, 1975, S. 56.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid 2002 [1940].
- Osuský, Štefan, L'École de Paris à Prague, in: *L'Art vivant*, 150, 1931, S. 339.
- Ozenfant, Amédée, Sur les écoles cubistes et post-cubistes, in: *Journal de psychologie normale*, Januar–März, 1924, S. 290–302.
- Ozenfant, Amédée u. Le Corbusier, *Après le cubisme*, Vorw. v. Françoise Ducros, Paris 1999 [1918].
- P.F., Les petites expositions, in: *Journal des débats*, 17. 01. 1927.
- Pays, Marcel, Les cafés d'art de Montparnasse, in: *L'Excelsior*, 03. 07. 1922.
- Pečírka, Jaromír, La peinture, la sculpture, l'architecture depuis 1900, in: *L'Art vivant*, 78, 1928, S. 231–232.
- Perret, Benjamin, Uma réplica de Benjamin Perret a Géo Charles, in: *Correio Paolistano*, 25. 06. 1930.
- Phillips, Arthur, *The Gay City. Being a Guide to the Fun of the Fair in Paris*, New York [1925].
- Poensgen, Georg, Berliner Kunstausstellung, in: *Der Kunstwart*, 39, 12, 1926, S. 388–389.
- Ramy, E.-T., *Galerie américaine du musée d'ethnographie du Trocadéro. Choix de pièces archéologiques et ethnographiques*, Paris 1897.
- Ratel, Simonne, Comment travaillent les petits Mexicains, in: *Comœdia*, 28. 07. 1926.
- Raynal, Maurice, Les Arts. Dans les cafés où l'on expose, in: *L'Intransigeant*, 13. 11. 1921.
- *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris 1927.
- Reboux, Paul, Préface, in: Ausst.-Kat. *Exposition multinationale*, 1927, S. 1–5.
- Rego Monteiro, Vicente do, *Quelques visages de Paris*, Paris 1925.
- Artes plasticas, in: *Journal Pequeno*, 27. 01. 1963.
  - Depoimento do pintor e poeta Vicente do Rego Monteiro (1969), in: *Vicente do Rego Monteiro: pintor e poeta*, Rio de Janeiro 1994.
- René-Jean, Parmi les petites expositions, in: *Comœdia*, 01. 06. 1924.
- Quels rêves sortiront vivants de l'Exposition multinationale?, in: *Comœdia*, 09. 01. 1927.
- Ridder, André de, *Ossip Zadkine*, Paris 1929.
- Rojas Jiménez, Albertos, *Chilenos en París*, Santiago de Chile 1930.
- Romoff, Serge, Préface, in: Ausst.-Kat. *Quarante sept artistes exposent au Café du Parnasse*, 1921, o. S.
- Salmon, André, Préhistoire du Mont Parnasse, in: *Montparnasse*, 1, 1914, S. 1–2.
- *L'Art vivant*, Paris 1920.
  - Les arts à Paris VI, in: *Sélection*, 9, 1921, S. 14–16.
  - *Modigliani: sa vie et son œuvre*, Paris 1926.
  - *Chagall*, Paris 1928a.
  - *Kisling*, Paris 1928b.
  - *Montparnasse – cafés, bars, dancings. Dix dessins par O. Fabrès*, Paris 1929.
  - Étude sur les jeunes peintres tchécoslovaques, in: *Život*, 10, 1930–1931, S. 114–121.
  - [Vorwort], in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris: francouzské moderní umění*, 1931, S. 13–19.
  - Une lettre de M. André Salmon sur la conférence de Prague, in: *Comœdia*, 02. 07. 1931.
  - *Montparnasse*, Paris 1950.
  - *Montparnasse. Mémoires*, Paris 2003 [1950].
  - *Souvenirs sans fin (1903–1940)*, Paris 2004.
  - *André Salmon on French Modern Art*, hrsg. v. Beth S. Gersh-Nešić, Cambridge/New York 2005.

- Say, Marcel, Le fascisme intellectuel, in: *Montparnasse*, 13, 1922, S. 3.  
 – Exposition de 1924 à la Closerie des Lilas, in: Ausst.-Kat. *Exposition de 1924 à la Closerie des Lilas*, 1924, o.S.
- Schlosser, Julius von, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1895, 16. Bd., 1895, S. 144–230.
- Sem, Bars et cabarets de Paris, in: *L'Illustration*, 4527, 1929, o.S.
- Simon, Michel u. a., *Vicente do Rego Monteiro: 42 reproduções en fotografavura*, Pernambuco 1944.
- Spaini, Alberto, La Scuola di Parigi e i futuristi, in: *Il Resto del Carlino*, 22. 03. 1931.  
 – Carrà, De Chirico, Severini, Sironi, in: *Il Resto del Carlino*, 28. 05. 1932.
- Stein, Gertrude, *Paris, France*, New York 1940.
- Strowski, Fortunat, Les Montparnos, in: *Paris-Midi*, 03. 06. 1927.
- Suisse, Augustin, Deux jours dans Paris avec cent sous. Mon premier repas: au comptoir, un café-crème et deux croissants, in: *Le Populaire*, 19. 05. 1930.
- Tabarant, Adolphe, Les arts, in: *L'Œuvre*, 30. 05. 1931.
- Taine, Hippolyte-Adolphe, *Philosophie de l'art*, 13. Aufl., Paris 1909 [1865].
- Ternovets, Boris, Francuzskaja živopis' na vystavke [Französische Malerei in der Ausstellung], in: Ausst.-Kat. *Exposition d'art français contemporain / Katalog vystavki sovremennogo francuzckogo iskusstva*, 1928a, S. 11–22.  
 – L'exposition de l'art français à Moscou, in: *Bulletin d'information – Organe de la société pour les relations culturelles entre l'U. R. S. S. et l'étranger*, 42–43, 1928b, S. 15–16.
- Touny-Lérys, Marc Dhano u. Georges Gaudion, Le primitivisme, in: *Poésie (Sonderheft „Du futurisme au primitivisme“)*, 31, 32, 33, 1909, S. 163–166.  
 – Manifeste du primitivisme, in: *Poésie (Sonderheft „Du futurisme au primitivisme“)*, 31, 32, 33, 1909, S. 166–168.
- Tozzi, Mario, La Scuola di Parigi, in: Ausst.-Kat. *XVIa Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia*, 1928, S. 121–124.  
 – L'exposition internationale de Venise. Le pavillon français et les pavillons étrangers, in: *La Patrie*, 19. 06. 1928.
- Uhde, Wilhelm, *Picasso et la tradition française, notes sur la peinture actuelle*, Paris 1928.
- Vassilieff, Marie, Mes poupées, in: *Montparnasse*, 42, 1925, S. 1.  
 – *Vassilieff. Tapuscrit de Marie Vassilieff introduit et annoté par Anne Egger (= Hors les cadres)*, Paris 2018.
- Vaudoyer, Jean-Louis, Les terrasses des cafés, in: Cocteau, Jean et. al. (Hrsg.), *Tableaux de Paris*, Paris 1927, S. 219–236.
- Vautel, Clément, Six mois de Paris, in: *Comoedia*, 14. 02. 1929.
- Vauxcelles, Louis, L'Année artistique, in: *L'Éclair*, 04. 01. 1925.
- Verneau, R., Sur la répartition en Amérique des poteries décorées au „champlevé“, in: *Journal de la Société des américanistes*, 12, 1920, S. 1–10.
- Warnod, André, *Les berceaux de la jeune peinture*, Paris 1925.  
 – L'État et l'art vivant, in: *Comoedia*, 04. 01. 1925.  
 – L'École de Paris, in: *Comoedia*, 27. 01. 1925.  
 – Les expositions de la semaine, in: *Comoedia*, 06. 01. 1927.  
 – Les expositions de la semaine, in: *Comoedia*, 13. 01. 1927.  
 – Les expositions, in: *Comoedia*, 08. 02. 1928.  
 – L'Exposition Georges Kars, in: *Comoedia*, 09. 02. 1928.
- Wedderkop, Hermann von, *Das Buch von Paris (= Was nicht im Baedeker steht, Bd. 7)*, München 1929.
- Wellisch, Maurice, L'Esprit nouveau au Brésil, in: *Montparnasse*, 58, 1930, S. 9–10.
- Whisky, Qu'est-ce qu'on prend?, in: *Le Peuple*, 683, 16. 11. 1922.
- Wolff, Charles, Les lettres allemands, in: *Montparnasse*, 42, 1925, S. 7.
- Zadkine, Ossipe, *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie*, Paris 1968.
- Zervos, Christian, Salon des Surindépendants, in: *Cahiers d'art*, 4, 1929, S. 419.

## Sekundärliteratur

- Adamson, Natalie, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944–1964*, New York 2009.
- Affron, Matthew, Waldemar George. A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism, in: Ders. u. Mark Antliff (Hrsg.), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton 1997, S. 171–204.
- Adamson, Natalie u. Toby Norris (Hrsg.), *Academics, Pompier, Official Artists and the Arrière-Garde. Defining Modern and Traditional in France, 1900–1960*, Newcastle upon Tyne 2009.
- Alary, Luc, L'Art vivant avant l'art moderne. Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'"art vivant" en France, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 42, 2, 1995, S. 219–239.
- Allerstorfer, Julia u. Monika Leisch-Kiesel (Hrsg.), „Global Art History“. *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft* (= Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie, Bd. 8), Bielefeld 2017.
- Alley, Ronald, École de Paris, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, Bd. 9, London 1996, S. 705–706.
- Amaral, Aracy, *Artes plásticas na Semana de 22*, 6. Aufl., São Paulo 2014.
- Anděl, Jaroslav, Kubismus, Film und Literatur, in: Ausst.-Kat. *Tschechischer Kubismus, Architektur und Design, 1910–1925*, 1991, S. 378–383.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London u. a. 2006.
- Anderson, George K., *The Legend of the Wandering Jew*, 3. Aufl., Hanover 1991.
- Andia, Béatrice de, *Gloire et bohème de Montparnasse, Montparnasse et le XIV<sup>e</sup> arrondissement* (= Collection Paris et son patrimoine), Paris 2000.
- Andral, Jean-Louis u. a., Abécédaire, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 30. 11. 2000–11. 03. 2001), Paris 2000, S. 367–397.
- André, Marc, Des artistes indépendants, liés par amitié, in: Ausst.-Kat. *Des artistes à la coupole. Montparnasse 1918–1940*, 1990, S. 6–11.
- Antliff, Mark, Cubism, Celtism, and the Body Politic, in: *The Art Bulletin*, 74, 4, 1992, S. 655–668.  
– *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton 1993.  
– Cubism, Futurism, Anarchism: The „Aestheticism“ of the „Action d'Art“ Group, 1906–20, in: *Oxford Art Journal*, 21, 2, 1998, S. 99–120.
- Araeen, Rasheed, The Artist as a Post-Colonial Subject and This Individual's Journey Towards „the Centre“, in: Catherine King (Hg.), *Views of Difference: Different Views of Art*, New Haven 1999, S. 229–255.
- Ashton, Dore, *The New York School. A Cultural Reckoning*, Harmondsworth, Eng/New York 1979.
- Atik, Maria Luiza Guarnieri, *Vicente do Rego Monteiro. Um brasileiro da França*, São Paulo 2004.
- Augé, Marc, *Nicht-Orte* (= Beck'sche Reihe, Bd. 1960), 4. Aufl., München 2014.
- Ausst.-Kat. *1900–1950: modelo y representación. Chile 100 años artes visuales*, hrsg. v. Ramón Castillo (Museo Nacional de Bellas Artes, 2000), Santiago de Chile 2000.
- Ausst.-Kat. *An Expressionist in Paris. The Paintings of Chaim Soutine*, hrsg. v. Norman L. Kleeblatt u. Kenneth Silver (Jewish Museum, New York City, 26. 04.–16. 08. 1998), München/New York 1998.
- Ausst.-Kat. *Andry-Farcy, un conservateur novateur. Le Musée de Grenoble de 1919 à 1949*, hrsg. v. Hélène Vincent (Musée de peinture Grenoble, 28. 06.–11. 10. 1982), Grenoble 1982.
- Ausst.-Kat. *Art et liberté. Umbruch, Krieg und Surrealismus in Ägypten (1938–1948)*, hrsg. v. Sam Bardaouil u. Till Fellrath (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 15. 07.–15. 10. 2017), Düsseldorf 2016.
- Ausst.-Kat. *Auguste Clergé (1891–1963). Fondateur de la Compagnie des peintres et sculpteurs professionnels, fondateur du Salon populiste: sa vie, son œuvre*, hrsg. v. Sylviane de La Bouillèrie u. Jean-Paul Crespelle (Trévarez, Juli–August 1991), Quimper 1991.
- Ausst.-Kat. *!Avantgarden! in Mitteleuropa, 1910–1930. Transformation und Austausch*, hrsg. v. Timothy O. Benson u. Monika Król (Haus der Kunst München u. a. 05. 07.–06. 10. 2002), Leipzig 2002.
- Ausst.-Kat. *Chagall, Modigliani, Soutine & Cie. L'École de Paris*, hrsg. v. Christian Briend u. Léa Salvador (Musée d'art moderne de Céret, 09. 07.–13. 11. 2022), Mailand 2022.
- Ausst.-Kat. *Chagall, Modigliani, Soutine ... Paris pour école*, hrsg. v. Juliette Brailon-Philippe, (Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 17. 06.–31. 10. 2021), Paris 2020.

- Ausst.-Kat. *Ceský surrealismus 1929–1953. Skupina surrealistu v CSR; události, vztahy, inspirace*, hrsg. v. Lenka Bydovská, Bohuslav Brouk u. Vladimír Borecký (Výstavní sály GHMP v Mestské knihovně, Prag, 15. 10. 1996–05. 01. 1997), Prag 1996.
- Ausst.-Kat. *Des artistes à La Coupole. Montparnasse 1918–1940*, hrsg. v. Musée Bourdelle (Musée Bourdelle, Paris, 01. 06.–30. 09. 1990), Paris 1990.
- Ausst.-Kat. *Émile Fernand-Dubois (1869–1952). L'Homme et le sculpteur*, hrsg. v. Jean-Michel Roudier (Musée de la Loire, Cosne-sur-Loire, 28. 03.–18. 08. 2003), Cosne-sur-Loire 2003.
- Ausst.-Kat. *First Republic 1918–1938*, hrsg. v. Anna Pravdová u. Lada Hubatová-Vacková (Národní galerie, Prag, eröff. 24. 10. 2018), Prag 2018.
- Ausst.-Kat. *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris–Prag*, hrsg. v. Reinhard Spieler u. Uwe Appelbe (Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein; Kunstverein Ludwigshafen am Rhein, 14. 11. 2009–14. 02. 2010), Stuttgart 2009.
- Ausst.-Kat. *Grupo Montparnasse en versión original. Obras, cartas y documentos de los primeros pintores modernos de Chile*, hrsg. v. Corporación Cultural de Las Condes (Corporación Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 11. 11.–26. 12. 2010), Santiago de Chile 2010.
- Ausst.-Kat. *Grupo Montparnasse y la Renovación*, hrsg. v. Instituto Cultural del Banco del Estado de Chile (Instituto Cultural del Banco del Estado de Chile, Santiago de Chile, 13. 06.–04. 07. 1991), Santiago de Chile 1991.
- Ausst.-Kat. *Îcônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine*, hrsg. v. Anne Baldassari (Fondation Louis Vuitton, Paris, 22. 10. 2016–20. 02. 2017), Paris 2016.
- Ausst.-Kat. *Il futuro alle spalle. Italia Francia – L'arte tra le due guerre*, hrsg. v. Federica Pirani (Palazzo delle Esposizioni, Rom, 22. 04.–22. 06. 1998), Rom 1998.
- Ausst.-Kat. *Jean Metzinger in Retrospect*, hrsg. v. Daniel Robbins (The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, 31. 08.–13. 10. 1985), Iowa City 1985.
- Ausst.-Kat. *Josef Šíma. The Road to Le Grand Jeu*, hrsg. v. Petr Ingerle, Anna Pravdová u. Bertrand Schmitt (Národní galerie, Prag, 19. 04.–28. 07. 2019), Prag 2019.
- Ausst.-Kat. *Julio González*, hrsg. v. Brigitte Léal (Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 04. 07.–08. 10. 2007), Paris 2007.
- Ausst.-Kat. *Krémègne, 1890–1981*, hrsg. v. Paris-Musées (Pavillon des Arts, Paris, 10. 06.–05. 09. 1993), Paris 1993.
- Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, hrsg. v. Jean-Louis Andral (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 30. 11. 2000–11. 03. 2001), Paris 2000.
- Ausst.-Kat. *L'École de Paris? 1945–1964*, hrsg. v. Catherine Carrein (Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, 12. 12. 1998–21. 02. 1999), Luxembourg 1998.
- Ausst.-Kat. *La section d'or, 1912–1920–1925*, hrsg. v. Cécile Débray (Musées de Châteauroux, 21. 09.–03. 12. 2000; Musée Fabre, Montpellier, 15. 12. 2000–18. 03. 2001), Paris 2000.
- Ausst.-Kat. *Les survivants des sables rouges. Art russe du musée de Noukous, Ouzbékistan 1920–1940*, hrsg. v. Véronique Schiltz (Staatliches Kunstmuseum der Republik Karakalpakistan, Nukus), Paris 1998.
- Ausst.-Kat. *Margherita Sarfatti*, hrsg. v. Daniela Ferraria, Danka Giaccon u. Anna Maria Montaldo (Museo del Novecento, Mailand, 21. 09. 2018–24. 02. 2019; Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 22. 09. 2018–24. 02. 2019), Mailand 2018.
- Ausst.-Kat. *Mario Tozzi 1895–1979*, hrsg. Marilena Pasquali (Museo del Paesaggio, Verbania, 30. 07.–15. 10. 1995), Mailand 1995.
- Ausst.-Kat. *Montparnasse déporté. Artistes d'Europe*, hrsg. v. Jean Digne u. Sylvie Buisson (Musée du Montparnasse, Paris, 12. 05.–02. 10. 2005), Paris 2005.
- Ausst.-Kat. *Montparnasse. La revue de Géo-Charles*, hrsg. v. Musée de Pontoise (Musée de Pontoise, 09. 02.–09. 03. 1980), Pontoise 1980.
- Ausst.-Kat. *museum global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, hrsg. v. Susanne Gaensheimer u. a. (Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 20. 11. 2018–10. 03. 2019), Köln/Düsseldorf 2018.
- Ausst.-Kat. *Natalja Gontscharowa. Zwischen russischer Tradition und europäischer Moderne*, hrsg. v. Beate Kemfert u. Evgenija Iljuchina (Opelvillen Rüsselsheim u. a. 05. 10. 2009–24. 01. 2010), Ostfildern 2009.

- Ausst.-Kat. *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov*, hrsg. v. Jessica Boissel (Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 21. 06.–18. 09. 1995; Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 10. 11. 1995–21. 01. 1996; Fondazione Antonio Mazzotta, Mailand, 24. 02.–26. 05. 1996), Paris 1995.
- Ausst.-Kat. *Paris! Paris! Paris! 20 artistas españoles de la Escuela de París*, hrsg. v. Luis Caruncho (Fundación Pedro Barrié de la Maza, Sada, Okt.–Dez. 2001), La Coruña 2001.
- Ausst.-Kat. *Paris–Moscou, 1900–1930*, hrsg. v. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou u. Kulturministerium der UdSSR, (Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 31.05.–05. 11. 1979), Paris 1979.
- Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, hrsg. v. Emmanuel Starcky u. Jaroslav Anděl (Musée des Beaux-Arts, Dijon, 15. 06.–13. 10. 1997), Paris 1997.
- Ausst.-Kat. *Paul Gauguin. Durchbruch zur Moderne*, hrsg. v. Heather Lemonedes, Belinda Thomson u. Agnieszka Juszcak (The Cleveland Museum of Art, 04. 10. 2009–18. 01. 2010; Van Gogh Museum, Amsterdam, 19. 02.–06. 06. 2010), Ostfildern 2009.
- Ausst.-Kat. *Renato Paresce. Un italiano di Parigi*, hrsg. v. Stefano de Rosa (Palazzina Mangani, Fiesole, 18. 06.–13. 11. 1992), Florenz 1992.
- Ausst.-Kat. *Rendez-vous à Paris. Picasso, Chagall, Modigliani & Cie (1900–1930)*, hrsg. v. Christian Briend (Louvre Abu Dhabi, 18. 09.–07. 12. 2019), Beirut 2019.
- Ausst.-Kat. *Rouge. Art et utopie au pays des soviets*, hrsg. v. Nicolas Liucci-Goutnikov (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 20. 03.–01. 07. 2019), Paris 2019.
- Ausst.-Kat. *Soutine*, hrsg. v. Marc Restellini (Pinacothèque de Paris, 10. 10. 2007–27. 01. 2008), Paris 2007.
- Ausst.-Kat. *The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945*, hrsg. v. Kenneth E. Silver, u. Romy Golan (Jewish Museum, New York City, 22. 10. 1985–02. 02. 1986), New York 1985.
- Ausst.-Kat. *The School of Paris and Eretz-Israel Artists chez Chana Orloff*, hrsg. v. Miryam Stein-Grossmann (Mané-Katz Museum, Haifa, September 2002–Februar 2003), Haifa 2002.
- Ausst.-Kat. *Tschechischer Kubismus 1912–1916*, hrsg. v. Agnes Husslein u. Vincenc Beneš (Rupertinum, Museum der Moderne Salzburg, 21. 07.–07. 10. 2001), Salzburg 2001.
- Ausst.-Kat. *Tschechischer Kubismus, Architektur und Design, 1910–1925*, hrsg. v. Alexander von Vegesack (Umělecko-Průmyslové Muzeum, Prag, 15. 05.–30. 06. 1991, u. a.), Weil am Rhein 1991.
- Ausst.-Kat. *Umělecká Beseda 1863–2003*, hrsg. v. Eva Petrová (Galerie Hlavního Města Prahy, Prag, 12. 11. 2003–01. 02. 2004), Prag 2003.
- Ausst.-Kat. *Yvan Goll (1891–1950). Poète européen des cinq continents*, hrsg. v. Société des amis de la fondation Yvan et Claire Goll (Société des amis de la fondation Yvan et Claire Goll, Saint-Dié des Vosges, 1999), Saint-Dié des Vosges 1999.
- Ausst.-Kat. *Zadkine. Gouaches des années 20*, hrsg. v. Michèle Moutashar (Espace Van Gogh, Arles, 07. 03.–14. 07. 1992; Cloître des Cordeliers, Paris, 27. 06.–27. 09. 1992), Arles 1992.
- Bachmann, Pauline u. a. (Hrsg.), *Art/Histories in Transcultural Dynamics. Narratives, Concepts, and Practices at Work, 20th and 21st Centuries* (= Berliner Schriften zur Kunst), Paderborn 2017.  
– Introduction, in: Dies. u. a. 2017, S. 9–28.
- Bader, Lena, *Quelques visages de Paris (1925)*. Reiselust und bewanderte Bilder aus Brasilien, in: Ulrike Kern u. Marlen Schneider (Hrsg.), *Imitatio – Aemulatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive: Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag* (= ART-Books), Heidelberg/Merzhausen 2019, S. 223–241.
- Ballardini, Constanza, *La politica espositiva del Musée du Jeu de Paume tra 1931 e 1939. Il caso di Origines et développement de l'art international indépendant*, Dissertation, Università Ca'Foscari Venezia 2017.
- Bardon, Isabel, *La princesse Aïcha*, in: Ausst.-Kat. *Le modèle noir. De Géricault à Matisse*, hrsg. v. Annie Dufour (Musée d'Orsay, Paris, 26. 03.–21. 07. 2019), Paris 2019, S. 292.
- Belting, Hans u. Andrea Buddensieg (Hrsg.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums* (= A ZKM book, Bd. 2), Ostfildern 2009.
- Benson, Timothy O., Transformation und Austausch: Die Internationalisierung der Avantgarde(n) in Mitteleuropa, in: Ausst.-Kat. *!Avantgarden! in Mitteleuropa, 1910–1930*, 2002, S. 21–54.
- Benson, Timothy O. u. Éva Forgács (Hrsg.), *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*, Cambridge, Mass. 2002.

- Benzi, Fabio, *Artisti italiani a Parigi tra le due guerre: appunti sulla dialettica degli scambi Italia-Francia*, in: Ausst.-Kat. *Il futuro alle spalle*, 1998, S. 95–102.  
– *Arte in Italia tra le due guerre* (= Nuova cultura, Bd. 292), Turin 2013.
- Bermejo, Talía, *El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d'art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920–1960*, in: Centro Argentino de Investigadores de Arte (Hg.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (= Archivos del CAIA, Bd. 1), Buenos Aires 2011, S. 329–362.  
– Wildenstein en Buenos Aires o el doble juego de identificaciones y silencios. Wildenstein in Buenos Aires or the Double Game of Identifications and Silences, in: *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 4, 7, 2017, S. 39–55.
- Bernès, Claude u. Benoît Noël, *Marie Vassilief (1884–1957). L'Œuvre artistique, l'academie de peinture, la cantine de Montparnasse*, Ste Marguerite des Loges 2017.
- Berríos, Pablo, *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile 1910–1947*, Santiago de Chile 2012.
- Bertrand Dorléac, Laurence, *De la France au Magiciens de la terre. Les artistes étrangers à Paris depuis 1945*, in: Antoine Marès (Hg.), *Le Paris des étrangers depuis 1945* (= Publications de la Sorbonne – série internationale, Bd. 48), Paris 1994, S. 403–428.  
– L'École de Paris. Un problème de définition, in: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 2, 1995/1996, S. 249–281.  
– L'École de Paris, suites, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 148–157.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London 1994.
- Bière-Chauvel, Delphine, *La revue Zenit: une avant-garde entre particularisme identitaire et internationalisme*, in: Bru 2009, S. 138–152.
- Bindis Fuller, Ricardo, *Camilo Mori: Su vida y su obra*, Santiago de Chile 1974.  
– *La pintura chilena: desde Gil de Castro hasta nuestros días*, Santiago de Chile 1985.
- Bindis Fuller, Ricardo u. Héran Maino Aguirre (Hrsg.), *Pintura chilena 200 años. Despertar, maestros, vanguardias*, Santiago de Chile 2006.
- Bismarck, Beatrice von, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021.
- Black, Edwin, *War Against the Weak. Eugenics and America's Campaign to Create a Master Race*, 2. Aufl., Washington, D.C. 2012.
- Blake, Jody, *Le Tumulte Noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900–1930*, University Park, Pa. 2003.
- Blanchard, Pascal, Éric Deroo u. Gilles Manceron, *Le Paris noir*, Paris 2001.
- Bonnefoy, Françoise, Marie-France Bézier u. Françoise Fromonot, *Jeu de paume. Histoire*, Paris 1991.
- Bossaglia, Rossana, *Il „Novecento italiano“: Storia, documenti, iconografia* (= I fatti e le idee), Mailand 1979.
- Boucher, François, *Histoire du costume en Occident. De l'antiquité à nos jours* (= In-quarto Flammarion), Paris 1983.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement* (= Le sens commun, Bd. 58), Paris 1979.
- Braddock, Jeremy, *Collecting as Modernist Practice*, Baltimore 2012.
- Briend, Christian, *Le Musée national d'art moderne sous l'Occupation*, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne, histoire(s) d'une collection*, 2018, S. 61–66.
- Bru, Sascha (Hg.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (= European Avant-Garde and Modernism Studies, Bd. 1), Berlin 2009.
- Brubaker, Rogers, *Citizenship and Nationhood in France and Germany*, Cambridge, Mass. 1992.
- Buisson, Sylvie u. Dominique Buisson, *Léonard-Tsuguharu Foujita* (= Bd. 2), Courbevoie (Paris) 2001.
- Burke, Peter u. Maria Lúcia G. Pallares-Burke, *Gilberto Freyre. Social Theory in the Tropics* (= The Past in the Present), Oxford 2008.
- Burns, E. Bradford, *A History of Brazil*, 3. Aufl., New York 1993.
- Bydžovská, Lenka, Prag, in: Ausst.-Kat. *!Avantgarden! in Mitteleuropa, 1910–1930*, 2002, S. 60–64.
- Bydžovská, Lenka u. Karel Šrp, *Josef Šíma – Návrat Theseův*, Prag 2006.
- Campbell, Persia Crawford, *Mary Williamson Harriman*, New York 1960.

- Canseco-Jerez, Alejandro, *La vanguardia chilena, Santiago – Paris. Contribución a la historia del arte y de la literatura en Chile*, Paris 2001.
- Canguilhem, Georges, *La connaissance de la vie*, Paris 1952.
- Caracalla, Jean-Paul, *Montparnasse. L'Âge d'or*, Paris 1997.
- Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris 1999.
- Paris, méridien de Greenwich de la littérature, in: Christophe Charle u. Daniel Roche (Hrsg.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, xviii-xxe siècles* (= Publications de la Sorbonne, Bd. 63), Paris 2002, S. 289–297.
- Caute, David u. Georges Liébert, *Les compagnons de route 1917–1968* (= Les hommes et l'histoire), Paris 1979.
- Cazes, Laurent u. Julien Bastoen, Le Musée du Luxembourg, musée de passage, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne, histoire(s) d'une collection*, 2018, S. 17–34.
- Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference* (= Princeton Studies in Culture/Power/History), 2. Aufl., Princeton 2009.
- Cheah, Pheng, *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*, Durham 2016.
- Chevreffils Desbiolles, Yves, Le critique d'art Waldemar George. Les paradoxes d'un non-conformiste, in: *Archives juives*, 41, 2, 2008, S. 101–117.
- *Les revues d'art à Paris, 1905–1940*, Aix-en-Provence 2014.
  - *Waldemar-George, critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal: essai et anthologie* (= Critique d'art), Rennes 2016.
- Chipp, Herschel u. Alan Wofsy, *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. A Comprehensive Illustrated Catalogue, 1885–1973. Neoclassicism. I, 1920–1921* (= Bd. 9), San Francisco 1995.
- Chougnat, Pauline, *Les expositions d'art français organisées par la France à l'étranger pendant l'entre-deux-guerres*, Masterarbeit, École Pratique des Hautes Études, Paris 2009.
- Choy, Bo (Hg.), *Art and its Worlds. Exhibitions, Institutions and Art Becoming Public* (= Exhibition histories), London/Köln 2021.
- Cladders, Lukas, *Alte Meister – neue Ordnung. Kunsthistorische Museen in Berlin, Brüssel, Paris und Wien und die Gründung des Office International des Musées (1918–1930)*, Köln/Weimar/Wien 2018.
- Clifford, James, Traveling Cultures, in: Lawrence Grossberg, Cary Nelson u. Paula A. Treichler (Hrsg.), *Cultural Studies*, New York/London 1992, S. 96–116.
- *Routes. Travels and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass. 1997.
- Cocteau, Jean et. al. (Hrsg.), *Tableaux de Paris*, Paris 1927.
- Cohen, Évelyne, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres* (= Histoire de la France, XIXe–XXe, Bd. 49), Paris 1999.
- Cohen, Jean-Louis, La participation de l'URSS à l'Exposition des arts décoratifs de Paris, 1925, in: *Ausst.-Kat. Rouge. Art et utopie au pays des soviets*, 2019, S. 106–107.
- Corcellet, Emmanuelle, La Coupole, 1927–1928, in: Emmanuelle Corcellet, Pierre-Jean Rémy u. Alain Weill (Hrsg.), *La Coupole*, Paris 1988, S. 29–33.
- Cordez, Philippe, Object Studies in Art History, in: Cordez, Philippe u. a. (Hrsg.), *Object Fantasies*, Berlin/Boston 2018, S. 19–30.
- Costa, Valérie da, Existe-t-il une notion d'„École“ dans l'art du XXe siècle? Un exemple. L'impossible, „École de Paris“, in: Peltre 2007, S. 181–188.
- Courthion, Pierre, *Soutine. Peintre du déchirant*, Lausanne/Paris 1972.
- Crenshaw, Kimberlé, Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, in: *The University of Chicago Legal Forum*, 139, 1989, S. 139–167.
- Crespelle, Jean-Paul, *Montparnasse vivant*, Paris 1962.
- *La vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque, 1905–1930* (= La vie quotidienne), Paris 1976.
  - Préface, in: *Ausst.-Kat. Auguste Clergé (1891–1963)*, 1991, S. 9–10.
- Debray, Cécile, La donation du comte Sarmiento au Musée d'art moderne de la Ville de Paris et les Italiens de Paris, 1928–1935, in: *Ligeia*, 69–72, 2, 2006, S. 186–196.
- Delanty, Gerard, *The Cosmopolitan Imagination. The Renewal of Critical Social Theory*, Cambridge 2009.
- Dell, Simon, After Apollinaire: SIC (1916–19), Nord-Sud (1917–18) and L'Esprit Nouveau (1920–5), in: Peter

- Brooker, Sascha Bru u. Andrew Thacker (Hrsg.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* (= Bd. 3,1), Oxford 2013, S. 143–159.
- Deslandres, Yvonne u. Florence Müller, *Histoire de la mode au XXe siècle*, Paris 1986.
- Díaz Navarrete, Wenceslao u. Patricio Lizama Améstica (Hrsg.), *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa 1900–1940*, Santiago de Chile 2010.
- Dos Anjos, Moacir u. Jorge Ventura Morais, Picasso „visita“ o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930, in: *Estudos Avançados*, 12, 34, 1998, S. 313–335.
- Douglas, Charles, *Artist Quarter. Modigliani, Montmartre & Montparnasse*, London 2018.
- Drost, Julia, *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur* (= Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung), Göttingen 2003.
- Drost, Julia u. a., Introduction. Avida Dollars! Surrealism and the Art Market in the United States, 1930–1960, in: Dies. (Hrsg.), *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market* (= Passages online, Bd. 3), Heidelberg 2019, S. 13–38.
- Drot, Jean-Marie u. Dominique Polad-Hardouin, *Les heures chaudes de Montparnasse*, Paris 1999.
- Durkheim, Émile, *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1988 [1893/1902].
- Edwards, Roger, Del Bulevard de Montparnasse a la Calle Miraflores, in: *Paula*, 339, 1980, S. 39.
- Egly, Sophie, *Expo. Les expositions qui ont marqué Paris depuis 1900*, Lyon 2019.
- Eliséeff, V., Jean Buhot (1885–1952), in: *Artibus Asiae*, 15, 4, 1952, S. 356–368.
- Emery, Bernard, *Brésil baroque, nouveau Brésil, la vision de Géo-Charles*, Grenoble 1994.
- Eremitage-Museum Sankt Petersburg, Puschkín-Museum Moskau, *Rekonstruktion des Neuen Museums für Westliche Kunst* o. J., URL: <http://www.newestmuseum.ru/index.php?lang=en> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024).
- Esner, Rachel, Koijn, Fieke, *Documenting Curatorial Practices in Dutch Art Museums, 1945–Today*, Rotterdam 2020, URL: <https://www.boijmans.nl/collectie/onderzoek/documenting-curatorial-practices-in-dutch-art-museums-1945-today> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024).
- Fabian, Johannes, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, New York 1983.
- Fabre, Gladys, Paris/Prague: la querelle des cubistes. Commentaires sur la correspondance inédite d'Alexandre Mercereau, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 132–135.
- Qu'est-ce que l'École de Paris, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 25–40.
- Fachereau, Serge, Paris, capitale des arts, in: Ausst.-Kat. *Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929–1939*, hrsg. v. Suzanne Pagé (Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20. 02.–15. 05. 1997), Paris 1997, S. 489–492.
- Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, Cronologia. Incontri e scontri, mostre e viaggi, libri e spettacoli, in: Ausst.-Kat. *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, hrsg. v. ders. u. Claudia Gian Ferrari (Palazzo Martinengo, Brescia, 18. 07.–22. 09. 1998), Mailand 1998, S. 34–90.
- Fenster, Hersh, *Nos artistes martyrs. = Undzere farpaynikte kinstler*, Vanves/Paris 2021.
- Ferrari, Daniela, Novecento Italiano all'estero: una colonizzazione culturale, in: Ausst.-Kat. *Margherita Sarfatti*, 2018, S. 50–65.
- Firino, Yvonne, Un matériau révolutionnaire: le lap, in: *Bulletin de l'Association pour la promotion du patrimoine d'Antony (APPA)*, 4, 1991, S. 71–80.
- Fletcher, Pamela M. u. Anne Helmreich (Hrsg.), *The Rise of the Modern Art Market in London 1850–1939*, Manchester/New York 2011.
- Flower, John, Serge Romoff – témoin inconnu, in: *French Cultural Studies*, 27, 1, 2016, S. 20–31.
- Fofanov, Sergey, Internationale des arts. Expositions étrangères d'art révolutionnaire en URSS, 1920–1930, in: Ausst.-Kat. *Rouge. Art et utopie au pays des soviets*, 2019, S. 171–178.
- Fore, Devin, The GAKhN Dictionary. An Introduction, in: *October*, 162, 2017, S. 39–40.
- Foulon, Béatrice, Hélène Klein u. Vojtech Lahoda (Hrsg.), *Vincenc Kramář. Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, Paris 2002.

- Fraquelli, Simonetta, Montparnasse und das rechte Ufer. Mythos und Realität, in: Ausst.-Kat. *Paris. Metropole der Kunst 1900–1968*, hrsg. v. Sarah Wilson, David Breuer, u. Beatrice von Bormann (Royal Academy of Arts, London, 26. 01.–19. 04. 2002; Guggenheim Museum, Bilbao 21. 05.–03. 09. 2002), Köln 2002, S. 106–117.
- Galaz, Gaspar u. Milan Ivelic, *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*, Valparaíso 1981.
- Gallicchio, Alessandro, *Nationalisme, antisémitisme et débats autour de l'art juif. De quelques critiques d'art au temps de l'École de Paris (1925–1933)*, Paris 2023.
- Gamboni, Dario, „Independent of Time and Place“: on the Rise and Decline of a Modernist Ideal, in: Thomas DaCosta Kaufmann u. Elizabeth Pilliod (Hrsg.), *Time and Place. The Geohistory of Art* (= Histories of Vision), Aldershot 2005, S. 173–201.
- Garcia dos Santos, Laymert, Wilde Zivilisierte / Zivilisierte Wilde, in: Ausst.-Kat. *museum global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, 2018, S. 118–126.
- García-Noriega y Nieto, Lucía (Hg.), *Miguel Covarrubias. Homenaje*, Mexiko-Stadt 1987.
- Gee, Malcolm, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930* (= A Garland Series), New York/London 1981.
- Le réseau économique, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 127–137.
- Giacon, Danka, Milano. La „Mecca e l'Eldorado“ degli artisti d'Italia, in: Ausst.-Kat. *Margherita Sarfatti*, 2018, S. 37–49.
- Giraudon, Colette, Collecting Soutine: The Artist and His Market, in: Ausst.-Kat. *An Expressionist in Paris*, 1998, S. 87–95.
- Goebel, Michael, *Anti-Imperial Metropolis. Interwar Paris and the Seeds of Third World Nationalism* (= Global and International History), New York 2015.
- Gofman, Ida, *Die Tretjakow-Galerie*, übers. a. d. Russ. v. Sabine Grebe, Leipzig 1985.
- Golan, Romy, The „École française“ vs. the „École de Paris“: The Debate About the Status of Jewish Artists in Paris Between the Wars, in: Ausst.-Kat. *The Circle of Montparnasse*, 1985, S. 81–87.
- *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France Between the Wars* (= Yale Publications in the History of Art), New Haven 1995.
- Goldt, Nina, *Portrait à la mode. Weibliche Figurenbilder der École de Paris zwischen Belle Époque und Années folles*, Berlin 2022.
- Göler, Daniel u. Zaiga Krišjāne, Anmerkungen zur Variabilität von Migrationssystemen (mit Erfahrungen aus Lettland und Albanien): Transnationalismus oder Transregionalismus?, in: *Mitteilungen der Österreichischen Geographischen Gesellschaft*, 155, 2013, S. 125–147.
- Elusive Migration Systems. Shifting from Transnationalism to Transregionalism, in: Josefina Domínguez-Mujica (Hg.), *Global Change and Human Mobility* (= Advances in Geographical and Environmental Sciences), Singapur 2016, S. 25–36.
- Gomes, Carla Nogueira, *A brasilidade nordestina (a definição de um espaço e de uma cultura nordestina na década de 20)*, Maceió 2008.
- Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978.
- Grasskamp, Walter, Hans Purrmann, der Europäer. Stationen der Moderne, in: Ausst.-Kat. *Hans Purrmann. Kolorist der Moderne*, hrsg. v. Annette Vogel (Kunsthalle Vogelmann, Heilbronn, 19. 10. 2019–09. 02. 2020), München 2019, S. 36–51.
- Graw, Isabelle, Introduction, in: Daniel Birnbaum u. Isabelle Graw (Hrsg.), *Canvases and Careers Today. Criticism and its Markets*, Berlin 2008, S. 8–18.
- Green, Christopher, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reactions in French Art, 1916–1928*, New Haven 1987.
- *Art in France 1900–1940* (= Yale University Press Pelican History of Art), New Haven 2000.
- Les cubismes de l'„École de Paris“, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 58–70.
- Greenfeld, Howard, *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector*, New York 1987.
- Greet, Michele, An International Proving Ground: Latin American Artists at the Paris Salons, in: *Nuevo*

- Mundo Mundos Nuevos*, veröffentl. 06.06.2017, URL: <http://journals.openedition.org/nuevo-mundo/70847> (letzter Zugriff: 20.05.2024).
- *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars*, New Haven 2018.
- Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago 1983.
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M. 2001 [1962].
- Harambourg, Lydia u. Clotilde Scordia, *L'École de Paris, 1945–1965. Dictionnaire des peintres*, 2. Aufl., Neuchâtel 2010.
- Harding, James, *Artistes Pompiers. French Academic Art in the 19th Century*, London 1979.
- Haskell, Francis u. Pierre-Emmanuel Dauzat, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris 2002.
- Hauswedell, Tessa, Axel Körner u. Ulrich Tiedau (Hrsg.), *Re-Mapping Centre and Periphery. Asymmetrical Encounters in European and Global Contexts*, London 2019.
- Heuß, Anja, Die Sammlung Littmann, in: Ausst.-Kat. *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, hrsg. v. Inka Bertz u. Michael Dorrman (Jüdisches Museum Berlin, 19.09.2008–25.01.2009; Jüdisches Museum Frankfurt am Mai, 22.04.–02.08.2009), Göttingen 2008, S.68–81.
- Hiekisch-Picard, Sepp, Jüdische Künstler und die „École de Paris“, in: Ausst.-Kat. *Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst*, hrsg. v. Hans Günter Golinski (Kunstmuseum Bochum, 21.09.2003–04.01.2004), Heidelberg 2003, S.193–222.
- Hildebrand-Schat, Viola, *Die Kunst schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen*, Lindlar 2013.
- Ho, Gitta, *George Grosz und Frankreich*, Berlin 2016.
- Hogenhuis-Seliverstoff, Anne, *Les relations franco-soviétiques, 1917–1924* (= Publications de la Sorbonne. Série internationale, Bd. 17), Paris 1981.
- Howard, Jeremy u. Sergey Kuznetsov, Efros, Abram (Markovich), in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, Bd.9, London 1996, S.747–748.
- Iljuchina, Evgenija, Natalja Gontscharowa. Zwischen Theater und Malerei, in: Ausst.-Kat. *Natalja Gontscharowa. Zwischen russischer Tradition und europäischer Moderne*, 2009, S.41–59.
- Imperato, Pascal James, Ladislav Segy: 1904–1988, in: *African Arts*, 21, 4, 1988, S.82.
- Iravoskaïa, Nina, Les relations artistiques entre Paris et Moscou dans les années 1917–1930, in: Ausst.-Kat. *Paris–Moscou, 1900–1930*, 1979, S.49–51.
- Jaworska, Władysława, Die École de Paris und die slawischen Künstler, in: *Bildende Kunst*, 2, 7, 1977, S.325–329.
- Jeannesson, Stanislas, La difficile reprise des relations commerciales entre la France et l'URSS (1921–1928), in: *Histoire, économie & société*, 19, 3, 2000, S.411–429.
- Jensen, Robert, Why the School of Paris is not French, in: *Artl@s*, 2, 1, 2013, S.27–33.
- Jianou, Ionel, *Zadkine*, Paris 1964.
- Jigaudon, Gérard, *Industriels et artisans, Montparnasse et le XIVe arrondissement* (= Collection Paris et son patrimoine), Paris 2000.
- Jouffroy, Alain, *La vie réinventée à Montparnasse*, Paris 2011.
- Joyeux-Prunel, Béatrice, Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIXe siècle. Un art sans frontières?, in: *Hypothèses*, 1, 6, 2003, S.187–199.
- *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855–1914*, Paris 2009.
- Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches, in: *Artl@s*, 4, 1, 2015, S.40–64.
- *Les avant-gardes artistiques (1848–1918). Une histoire transnationale* (= Folio histoire, Bd.249), Paris 2016.
- *Les avant-gardes artistiques (1918–1945). Une histoire transnationale* (= Folio histoire, Bd.263), Paris 2017.
- Juneja, Monica, Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung, in: *kritische berichte*, 40, 2, 2012, S.6–12.

- Peripheral or Cosmopolitan? Modernism as a Global Project, in: Allerstorfer, Leisch-Kiesl 2017, S. 79–108.
- „A very civil idea ...“ Art History, Transculturation, and World-Making – With and Beyond the Nation, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 81, 4, 2018, S. 461–485.
- *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin/Boston 2023.
- Juneja, Monica u. Christian Kravagna, Understanding Transculturalism, in: Model House Research Group 2013, S. 22–33.
- Transkulturalität verstehen. Monica Juneja und Christian Kravagna im Gespräch, in: Martina Engelbrecht u. Gabriela Ociepa (Hrsg.), *Transkulturalität / Interkulturalität: Konzepte, Methoden, Anwendungen*, Berlin/Bern/Wien 2021, S. 59–74.
- Juneja, Monica u. Franziska Koch, Series on Multi-Centred Modernisms. Introduction, in: *Transcultural Studies*, 1, 1, 2010, S. 38–41.
- Junyk, Ihor, *Foreign Modernism. Cosmopolitanism, Identity, and Style in Paris*, Toronto 2013.
- Justi, Ludwig, *Werden, Wirken, Wissen*, a. d. Nachlass hrsg. v. Thomas W. Gaethgens u. Kurt Winkler, bearb. u. komm. v. Kurt Winkler, Tanja Baensch u. Tanja Mormann (= Bd. 1), Berlin 2000.
- Kangaslahti, Kate C., Foreign Artists in the École de Paris. Critical and Institutional Ambivalence between the Wars, in: Adamson, Norris 2009a, S. 85–112.
- The École de Paris, Inside and Out. Reconsidering the Experience of the Foreign Artist in Interwar France, in: Jaynie Anderson (Hg.), *Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence*, Carlton VIC, Australia 2009b, S. 602–606.
- Making the Cosmopolitan National. The Politics of Assimilation and the Foreign Artist in Interwar France, in: Matthias Krüger u. Isabella Woldt (Hrsg.), *Im Dienst der Nation. Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst* (= Mnemosyne), Berlin 2011, S. 119–140.
- Karentzos, Alexandra, Incorporations of the Other – Exotic Objects, Tropicalism, and Anthropophagy, in: Gabriele Genge u. Angela Stercken (Hrsg.), *Art History and Fetishism Abroad. Global Shiftings in Media and Methods* (= Image, Bd. 54), Bielefeld 2014, S. 251–270.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, *Toward a Geography of Art*, Chicago 2004.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, Catherine Dossin u. Béatrice Joyeux-Prunel (Hrsg.), *Circulations in the Global History of Art* (= Studies in Art Historiography), Farnham 2015.
- Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History, in: Dies. 2015, S. 1–22.
- Kemfert, Beate, Das Leben von Natalja Gontscharowa, in: Ausst.-Kat. *Natalja Gontscharowa. Zwischen russischer Tradition und europäischer Moderne*, 2009, S. 9–27.
- Kern, Daniela, „The Amazonian Idol“. The Naissance of a National Symbol in the Empire of Brazil (1848–1885), in: Giovanna Motta u. Antonello Biagini (Hrsg.), *Empires and Nations from the Eighteenth to the Twentieth Century*, Newcastle upon Tyne 2014, S. 214–221.
- Kerner, Ina, Alles intersektional? Zum Verhältnis von Rassismus und Sexismus, in: *Feministische Studien*, 1, 2009, 36–50.
- Kitschen, Friederike u. Mathilde Arnoux (Hrsg.), *Deutsche Kunst – französische Perspektiven, 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik* (= Deutsch-französische Kunstbeziehungen – Kritik und Vermittlung, Bd. 9), Berlin 2007.
- Klüver, Billy u. Julie Martin, Carrefour Vavin, in: Ausst.-Kat. *The Circle of Montparnasse*, 1985, S. 68–79.
- Kossowska, Irena, The Cosmopolitan and National Idiom of Jewish Art in the 1920s. École de Paris and Jung Idysz, in: *Umění*, 52, 6, 2004, S. 506–517.
- Kostenevic, Albert, *French Art at the Hermitage, 1860–1950. Bouguereau to Matisse*, London 1999.
- Kovtun, Evgenij Fëdorovič, *L'Avant-garde russe* (= Art of Century), New York 2007.
- Kravagna, Christian, Im Schatten großer Magnolienbäume: Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung, in: Tom Holert (Hg.), *Das Erziehungsbild. Zur visuellen Kultur des Pädagogischen* (= Schriften der Akademie der Bildenden Künste Wien, Bd. 11), Wien 2010, S. 107–130.
- *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts* (= Reihe PoLYpeN), Berlin 2017.

- Krebs, Sophie, Soutine, entre rejet et intégration, in: Ausst.-Kat. *Soutine*, 2007, S. 32–43.  
 – *L'École de Paris. Une invention de la critique d'art*, Dissertation, SciencesPo Paris 2009.  
 – „Paris! Paris! Tout le monde descend“, in: Ausst.-Kat. *Rendez-vous à Paris*, 2019, S. 36–45.
- Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania, „Sztuka“, „Wiener Secession“, „Mânes“. The Central European Art Triangle, in: *Artibus et Historiae*, 27, 53, 2006, S. 217–259.
- Kuban, Zeynep u. Simone Wille (Hrsg.), *André Lhote and his International Students* (= Edited volume series), Innsbruck 2020.
- Kuhlmann, Jenny, Analytical Concepts in Migration Studies, in: Matthias Middell (Hg.), *The Routledge Handbook of Transregional Studies*, London/New York 2019, S. 392–399.
- Küster, Bärbel, *Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900*, Berlin 2003.  
 – „Weltkunst“ und „Globalkunst“ – Widersprüche eines kunsttheoretischen und künstlerischen Handlungsraums als Utopie von Entgrenzung, in: Sarah Schmidt (Hg.), *Wissen in Bewegung. Theoriebildung unter dem Fokus von Entgrenzung und Grenzziehung* (= Kultur und Technik, Bd. 27), Berlin 2015, S. 259–275.
- Lahoda, Vojtěch, Le contenu spirituel de la forme (cubisme), in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 123–131.
- Lambarelli, Roberto, Margherita Sarfatti e la supremazia dell'arte italiana, in: Ausst.-Kat. *Il futuro alle spalle*, 1998, S. 71–74.
- Lambert, Jacques, *De Montmartre à Montparnasse, la vraie vie de bohème. (1900–1939)* (= Essais et documents), Paris 2014.
- Langenohl, Andreas, Einführung, in: Ders., Ralph J. Poole u. Manfred Weinberg (Hrsg.), *Transkulturalität. Klassische Texte* (= Basis-Scripte, Bd. 3), Bielefeld 2015, S. 99–111.
- Lantenois, Annick, Analyse critique d'une formule „retour à l'ordre“, in: *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 45, 1995, S. 40–53.
- Le Diberder, Anne, *Foujita le maître du trait*, Arles 2008.
- Lecombe, Sylvain, *Zadkine sur papier* (= Petites capitales), Paris 2009.
- Leeb, Susanne, *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne* (= Reihe PoLYpeN), Berlin 2015.
- Lemaire, Gérard-Georges, *Paris surréaliste*, Paris 1991.  
 – When Objective Chance Takes over Cafés, in: Leona Rittner, W. Scott Haine u. Jeffrey H. Jackson (Hrsg.), *The Thinking Space. The Café as a Cultural Institution in Paris, Italy and Vienna*, Farnham 2013, S. 101–112.
- Levoy, Lucy u. Vincent Moncho, Les donations italiennes au Musée des Écoles étrangères contemporaines, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne, histoire(s) d'une collection*, 2018, S. 51–52.
- Lévy, Suzy, Les cafés montmartrois au XIXème siècle, lieux de communication, in: *Communication et langages*, 103, 1995, S. 61–70.
- Lewis, Mary Dewhurst, *The Boundaries of the Republic. Migrant Rights and the Limits of Universalism in France, 1918–1940*, Stanford 2007.
- Liucci-Goutnikov, Nicolas, Achat à André Derain, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne, histoire(s) d'une collection*, 2018, S. 34–35.
- Lobstein, Dominique, Die Ausstellung Paul Gauguin in der Galerie Barbazanges im Jahr 1919, in: Ausst.-Kat. *Paul Gauguin – Von der Bretagne nach Tahiti. Ein Aufbruch zur Moderne*, hrsg. v. Richard Hübl (Landesmuseum Joanneum, Graz, 10. 06.–01. 10. 2000), Tulln 2000, S. 119–128.
- Löhr, Isabella u. Bernhard Gißibl, Die Geschichtswissenschaften vor der kosmopolitischen Herausforderung, in: Dies. (Hrsg.), *Bessere Welten. Kosmopolitismus in den Geschichtswissenschaften*, Frankfurt/New York 2017, S. 9–46.
- Loubet, Yannick, *André Favory, 1889–1937. Peintre de l'entre-deux-guerres, documents*, Masterarbeit, Université de Paris IV, Sorbonne 1982.
- Manrique, Jorge Alberto u. Tatiana Flores, Identity or Modernity?, in: *Art in Translation*, 2, 1, 2010, S. 9–27.
- Marchand, Bernard, *Paris, histoire d'une ville. (XIXe–XXe siècle)* (= Collection Points Série Histoire, Bd. 176), Paris 1993.

- Marès, Antoine, *Pourquoi des étrangers à Paris?*, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 138–147.
- Marnham, Patrick, *Dreaming with His Eyes Open. A Life of Diego Rivera*, Berkeley 2000.
- Martin, Jean-Hubert u. Carole Naggar, Paris–Moscou. Artistes et trajets de l'avant-garde, in: Ausst.-Kat. *Paris–Moscou, 1900–1930*, 1979, S. 24–36.
- Maupeou, Félicie de u. Léa Saint-Raymond, Les „marchands de tableaux“ dans le Bottin du commerce: une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955, in: *Artl@s*, 2, 2, 2013, S. 64–75.
- May, Jan, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948* (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 2), Berlin 2009.
- Meffre, Liliane, Europa: une manifestation des avant-gardes européennes, in: Bru 2009, S. 153–160.
- Mercer, Kobena, *Cosmopolitan Modernisms* (= Annotating Art's Histories), Cambridge, Mass./London 2005.
- Mérot, Alain, Nation, École, foyer: l'impossible unité. Réflexions sur l'historiographie de la peinture française du XVIIe siècle, in: Peltre 2007, S. 123–139.
- Meyer, Franz, L'École de Paris à l'étranger, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 9, 1982, S. 134–145.
- Mignolo, Walter D., *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor 1995.
- The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism, in: *Public Culture*, 12, 3, 2000, S. 721–748.
- Mitter, Partha, Decentering Modernism. Art History and Avant-Garde Art from the Periphery, in: *The Art Bulletin*, 90, 4, 2008, S. 531–548.
- Bauhaus in Kalkutta, in: Strupkus, Annika (Hg.), *Bauhaus global. Gesammelte Beiträge der Konferenz Bauhaus Global vom 21.–26. September 2009*, Berlin 2010, S. 149–158.
- Model House Research Group (Hrsg.), *Transcultural Modernisms* (= Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna, Bd. 12), Berlin 2013.
- Musil, Jiří, La société tchèque vers 1900, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes* 1997, S. xxxv–xxxix.
- Hammad, Nasar, Turner, Sarah Victoria (Hrsg.), *London, Asia, Exhibitions, Histories*, London 2019.
- Néré, Jacques, *The Foreign Policy of France from 1914 to 1945* (= Foreign Policies of the Great Powers), London 1975.
- Nieszawer, Nadine, Marie Boyé u. Paul Fogel, *Peintres juifs à Paris, 1905–1939. École de Paris*, Paris 2000.
- *Artistes juifs de l'École de Paris. 1905–1939 = Jewish Artists of the School of Paris*, Paris 2014.
- Nochlin, Linda, The Imaginary Orient, in: *Art in America*, 9/10, 1983, S. 119–131.
- Noiriel, Gérard, *Le creuset français. Histoire de l'immigration XIXe–XXe siècle* (= Points : Série histoire, Bd. 161), 2. Aufl., Paris 2006.
- Norris, Toby, Between the Lines: The Juste Milieu in Interwar France, in: Adamson, Norris 2009, S. 139–167.
- Nünning, Vera (Hg.), *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives* (= Concepts for the Study of Culture, Bd. 1), Berlin 2010.
- o. A., L'Œuvre de Frank Overton Colbert, un moment de l'histoire de l'art américain, in: Aukt.-Kat. *Hôtel Druot*, 18.05.2018, S. 74–77.
- o. Hrsg., *Vicente do Rego Monteiro: pintor e poeta*, Rio de Janeiro 1994.
- Pace, Eric, Edward Warburg, Philanthropist and Patron of the Arts, Dies at 84, in: *The New York Times*, 22.09.1992.
- Pagé, Suzanne, Avant-propos, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 17–20.
- Papanikolas, Theresa, *Anarchism and the Advent of Paris Dada. Art and Criticism, 1914–1924*, Farnham, Surrey 2010.
- Parton, Anthony, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*, London u. a. 1993.
- L'Œuvre peint tardif de Michel Larionov et de Nathalie Gontcharova, in: Ausst.-Kat. *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov*, 1995, S. 213–219.
- *Goncharova. The Art and Design of Natalia Goncharova*, Woodbridge 2010.

- Passini, Michela, Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums. Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum Between the Wars, in: Dominique Poulot, Felicity Bodenstein u. José María Lanzarote Guiral (Hrsg.), *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums*, Linköping 2012a, S. 357–366.
- *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933* (= Passages, Bd. 43), Paris 2012b.
- Les expositions d'arts étrangers au Musée du Jeu de Paume (1923–1939). Ses constructions transnationales de patrimoines nationaux, in: Agnès Callu (Hg.), *Autopsie du musée. Études de cas (1880–2010)* (= Alpha), Paris 2017, S. 143–152.
- Patai, Irene, *Encounters. The Life of Jacques Lipchitz*, New York 1961.
- Peltre, Christine (Hg.), *La notion d'école* (= Sciences de l'histoire), Straßburg 2007.
- Introduction. Des usages d'un outil, in: Dies. 2007, S. 9–16.
- Perriol, Antoine, Lénine, Imprimerie Union, URL: <https://imprimerie-union.org/annees-russes/lenine> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024).
- Perriol, Antoine, Géniá Courtade u. Sylvie Courtade, Serge Romoff, Imprimerie Union, URL: <https://imprimerie-union.org/apollinaire-a-maeght/romoff> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024).
- Philippe, Olivier, *Zamaron. Un flic ami des peintres de Montparnasse*, Paris 2007.
- Pinkus, Theo (Hrsg.), *Frans Masereel. Bilder gegen den Krieg* (= Gesammelte Werke / Frans Masereel), 2. Aufl., Frankfurt 1985.
- Piotrowski, Piotr, On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, in: *Umění*, 56, 5, 2008, S. 378–383.
- Plotnikov, Nikolaj, Kunstwissenschaft als Thema der philosophischen Reflexion. Zur kunsttheoretischen Debatte im Russland der 1920er Jahre, in: Aage Ansgar Hansen-Löve, Brigitte Obermayer u. Georg Witte (Hrsg.), *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*, München 2013, S. 225–241.
- Pogu, Guy, *Rij-Rousseau, égérie du Cubisme 1870–1956, le vibrisme, sommaire des causes et conditions du cubisme*, o.O. 1958.
- Pollock, Sheldon u. a., Cosmopolitanisms, in: *Public Culture*, 12, 3, 2000, S. 577–589.
- Powers, Holiday, Articulating the National and Transnational. Exhibition Histories of the Casablanca School, in: *Nka Journal of Contemporary African Art*, 42–43, 2018, S. 136–153.
- Pravdová, Anna, École de Paris and Czech Artists in Interwar Paris. A Situation Report on the Parisian Art Scene with a Focus on the Galerie Berthe Weill, in: *Bulletin of the National Gallery Prague* xxix, 2019, S. 20–28.
- *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži. Prezentace, recepcce, akvizice*, Prag 2022.
- Prugnot, Jean, Charles Wolff, in: *Le maitron. Dictionnaire biographique. Fusillés, guillotins, exécutés, massacrés, 1940–1944*, URL: <https://fusilles-40-44.maitron.fr/spip.php?article184642> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024).
- Rabaud, Aude, Une histoire de l'immigration en France, in: Mireille Eberhard (Hg.), *Les immigrés en France* (= Les études de La documentation française, 5392/93), Paris 2014, S. 15–36.
- Raev, Ada, *Marija Vasil'eva. Cuzaja svoja*, Moskau 2015.
- Ramirez, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Mexiko-Stadt 2008.
- Restellini, Marc, Soutine, le fou de Smilovitchi, in: Ausst.-Kat. *Soutine*, 2007, S. 10–31.
- Richard, Julie, *Les poupées de Marie Vassilieff (1884–1957): entre utopie et dystopie, les déploiements de l'effigie dans l'art expérimental des avant-gardes historiques*, Masterarbeit, Université du Québec, Montreal 2016.
- Robbins, Bruce, Introduction Part I: Actually Existing Cosmopolitanism, in: Pheng Cheah u. Bruce Robbins (Hrsg.), *Cosmopolitics. Thinking and Feeling Beyond the Nation* (= Cultural Politics, Bd. 14), Minneapolis 1998, S. 1–19.
- Robbins, Daniel, Anne Varichon u. Pierre Georget, *Albert Gleizes. Catalogue raisonné* (= Bd. 1), Paris 1998.
- Rodriguez, Jean-François, Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra Parigi e Venezia: la Sala Picasso alla Biennale 1926–1932, in: *Atti. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 150, 1992, S. 219–284.

- Roger-Marx, Claude, Une galerie résume son passé, in: Ausst.-Kat. *Une galerie résume son passé. „De Suzanne Valadon à nos jours“* (Galerie Bernier, Paris, 19. 06.–11. 07. 1959), Paris 1959, o. S.
- Rolland, Denis, La crise exemplaire d'un modèle européen en Amérique latine: les racines anciennes du retrait du modèle politique et culturel français, in: Daniel van Eeuwen (Hg.), *L'Amérique latine et l'Europe à l'heure de la mondialisation. Dimension des relations internationales* (= Hommes et sociétés), Paris/Aix-en-Provence 2002, S. 183 ff.
- Romani, Héloïse, Il pensiero neo-umanista di Waldemar George, in: Ausst.-Kat. *Il futuro alle spalle*, 1998, S. 109–113.
- Ronsin, Albert, Yvan Goll, „l'homme à tiroirs“ dans la littérature européenne, in: Ausst.-Kat. *Yvan Goll (1891–1950)*, 1999, S. 12–45.
- Röske, Thomas, By Donation – By Trade – By Purchase. How Works from the Prinzhorn Collection Made Their Way into the Damman Collection, in: *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman*, anlässlich der Ausstellung Wahnsinn Sammeln II, hrsg. v. Monika Jagfeld (Museum im Lagerhaus, Stiftung für Schweizerische Naive Kunst und Art Brut, St. Gallen, 02. 12. 2013–02. 03. 2014; Stadthaus Ulm, 07. 12. 2014–08. 03. 2015), St. Gallen 2013, S. 57–63.
- Ruckdeschel, Annabel, Kunstkritik als Revolte. Individualanarchismus, Nostalgie und Futurismus in der Groupe d'action d'art (Paris, 1906–1920), in: *Trajectoires*, 11, 2018, URL: <http://journals.openedition.org/trajectoires/2636> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024).
- Sabbata, Massimo de, *Tra tradizione e arte: le Biennali di Antonio Maraini*, Udine 2006.  
– *Mostre d'arte a Milano negli Anni Venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920–1929)*, Turin 2012.
- Said, Edward W., *Orientalism*, New York 1978.  
– *Culture and Imperialism*, New York 1993.
- Saint-Raymond, Léa, Bas les masques! Pour une relecture socio-économique du Montparnasse des années 1920, in: *Artl@s*, 4, 2, 2015, S. 39–53.
- Saint-Raymond, Léa, Félicie de Maupeou u. Julien Caverio, Les rues des tableaux: The Geography of the Parisian Art Market 1815–1955, in: *Artl@s*, 5, 1, 2016, S. 120–159.
- Salomon, Nanette, Judging Artemisia. A Baroque Women in Modern Art History, in: Mieke Bal (Hg.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago 2005, S. 33–61.  
– Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 37–52.
- Sammlung Ismar Littmann, Proveana Datenbank Provenienzforschung, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, letzte Aktualisierung: 16. 05. 2023, URL: <https://www.proveana.de/de/link/col20000030> (letzter Zugriff: 20. 05. 2024).
- Saunders, Doug, *Die neue Völkerwanderung – Arrival City*, München 2013.
- Savoy, Bénédicte, Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert, in: Dies. (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz 2006, S. 13–45.
- Sayer, Derek, Modernism, Seen from Prague, March 1937, in: *Artl@s Bulletin*, 3, 1, 2014, S. 19–29.
- Schiller, Nina Glick, Linda Basch u. Cristina Blanc-Szanton, Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration, in: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 645, 1992, S. 1–24.  
– From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration, in: *Anthropological Quarterly*, 68, 1, 1995, S. 48–63.
- Schmeisser, Iris, *Transatlantic Crossings Between Paris and New York. Pan-Africanism, Cultural Difference and the Arts in the Interwar Years* (= American Studies, Bd. 133), Heidelberg 2006.
- Schmidt, Heike, *Art mondial. Formen der Internationalität bei Yvan Goll* (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 9), Würzburg 1999.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte, in: Irene Below u. Beatrice von Bismarck (Hrsg.), *Globalisierung, Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte* (= Schriftenreihe des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 1), Marburg 2005, S. 19–38.

- Schnapp, Jeffrey T., The Romance of Caffeine and Aluminum, in: *Critical Inquiry*, 28, 1, 2001, S. 244–269.  
 – The Art of Propaganda (1920–1945), in: Gabriella Belli u. a. (Hrsg.), *The Artistic Culture Between the Wars, 1920–1945* (= Art of the Twentieth Century, Bd. 2), Mailand 2006, S. 170–182.
- Silver, Kenneth E., The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945, in: Ausst.-Kat. *The Circle of Montparnasse*, 1985, S. 12–59.  
 – *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton 1989.  
 – „Made in Paris“, in: Ausst.-Kat. *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'autre*, 2000, S. 41–57.
- Simunovic, Leonor Castañeda, Controversias de Salón, in: Ausst.-Kat. *1900–1950: modelo y representación*, 2000, S. 88–90.
- Smith, Robert P., Black Like That: Paulette Nardal and the Négritude Salon, in: *CLA Journal*, 45, 1, 2001, S. 53–68.
- Solanich Sotomayor, Enrique, *Escultura en Chile. Otra mirada para su estudio*, Lo Barnechea u. a. 2017.
- Soutou, Georges-Henri, La France, l'URSS et l'ère de Locarno, in: Michail Narinskij, Élisabeth Du Réau u. Georges-Henri Soutou (Hrsg.), *L'URSS et l'Europe dans les années 20* (= Mondes contemporains), Paris 2000, S. 69–89.
- Spitzer, Leo, Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, 3, 1, 1942, S. 1–42.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, Can the Subaltern Speak?, in: Cary Nelson u. Lawrence Grossberg (Hrsg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana u. a. 1988, S. 271–315.
- Srp, Karel, Josef Čapek, in: Ausst.-Kat. *Kubismus in Prag, 1909–1925. Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe, Architektur*, hrsg. v. Jiří Švestka, Tomáš Vlček u. Pavel Liška (Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 28. 09.–20. 22. 1991), Stuttgart 1991, S. 158–165.
- Starcky, Emmanuel, Dans la beauté réside la force de l'esprit, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. XIX–XXVII.
- Starcky, Emmanuel u. Jaroslav Anděl, Biographies des artistes exposés, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 295–304.
- Summers, David, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.
- Sumpf, Alexandre, La politique culturelle de l'État soviétique 1917–1953, in: Ausst.-Kat. *Rouge. Art et utopie au pays des soviets*, 2019, S. 47–57.
- Szittyá, Emil, *Soutine et son temps* (= Souvenirs et documents), Paris 1955.
- Therrien, Lyne, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire* (= Format / Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Bd. 25), Paris 1998.
- Thomson, Belinda, Gauguin geht an die Öffentlichkeit, in: Ausst.-Kat. *Paul Gauguin*, 2009, S. 29–85.
- Tiampo, Ming, Cultural Mercantilism. Modernism's Means of Production: The Gutai Group as Case Study, in: Jonathan Harris (Hg.), *Globalization and Contemporary Art*, New York 2011, S. 212–224.  
 – *Gutai. Decentering Modernism*, Chicago 2011.
- Tomasella, Giuliana, Venezia–Parigi–Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia, in: Ausst.-Kat. *Il futuro alle spalle*, 1998, S. 83–93.
- Troisi, Sergio u. Stefano de Rosa (Hrsg.), *René Paresce e les Italiens de Paris*, Palermo 2004.
- Tuchman, Maurice, Esti Dunow u. Klaus Perls, *Chaim Soutine, 1893–1943. Werkverzeichnis* (= Bd. 1), Köln 1993.
- Urban, Otto M., L'Exposition Auguste Rodin à Prague, 10 Mai–10 août 1902, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 14–20.
- Vaisse, Pierre, Le cas Camille Mauclair, in: *Lendemain*, 133, 2009, S. 192–207.
- Van Assche, Kristof u. Petruța Teampău, *Local Cosmopolitanism. Imagining and (Re-)Making Privileged Places* (= SpringerBriefs in Geography), Cham 2015.
- Van Parys, Joris, *Frans Masereel* (= Collection archives du futur), Brüssel 2008.
- Vietmeier, Melanie, „Nur der Kannibalismus eint uns“. Von der Woche der modernen Kunst in São Paulo zur Kulturanthropophagie, in: Ausst.-Kat. *museum global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, 2018, S. 127–144.
- Vlček, Tomáš, Art between Social Crisis and Utopia. The Czech Contribution to the Development of the Avant-Garde Movement in East-Central Europe, 1910–30, in: *Art Journal*, 49, 1, 1990, S. 28–35.

- Warnod, Jeanine, *L'École de Paris. Dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Paris 2004.
- Watson, Peter, *Sotheby's, Christie's, Castelli & Co. Der Aufstieg des internationalen Kunstmarkts*, Düsseldorf 1993.
- White, Harrison C. u. Cynthia A. White, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, Chicago/London 1965.
- Williams, Daryle, *Culture Wars in Brazil. The First Vargas Regime, 1930–1945*, Durham 2001.
- Willmann, Rainer u. Julia Voss, *The Art and Science of Ernst Haeckel*, Köln 2017.
- Winker, Gabriele u. Nina Degele, *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten* (= Sozialtheorie Intro), 2. Aufl., Bielefeld 2010.
- Wittlich, Petr, *Sécession pragoise: les débuts de la modernité*, in: Ausst.-Kat. *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, 1997, S. 21–29.
- Wolfe, Edith, *Paris as Periphery: Vicente do Rego Monteiro and Brazil's Discrepant Cosmopolitanism*, in: *The Art Bulletin*, 96, 1, 2014, S. 98–119.
- Zamorano, Pedro Emilio, *Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Una mirada al campo teórico*, in: *Atenea (Concepción)*, 504, 2011, S. 193–212.
- *Principales exposiciones de arte en Chile durante el siglo XX: circulación, recepción y debates escriturales*, in: *Estudios Ibero-Americanos*, 30, 1, 2013, S. 115–130.
- Zanini, Walter, *Vicente do Rego Monteiro. Artista e poeta, 1899–1970*, São Paulo 1997.

# Katalog der untersuchten Ausstellungen

Der folgende Katalog gliedert sich in zwei Teile: erstens die Caféausstellungen in Montparnasse zwischen 1921 und 1930 und zweitens die internationalen Ausstellungen der „École de Paris“ zwischen 1927 und 1946. Im Folgenden wird, soweit möglich, ein Überblick über die Titel, die Ausstellungsdaten, die Organisator\*innen, die Verfasser\*innen der Katalogtexte, die ausgestellten Künstler\*innen, die Leihgeber\*innen sowie über die zugrundeliegenden Quellen geboten. Die Katalognummern aus dem ersten Katalogteil laufen im zweiten Teil fort. Wanderausstellungen tragen pro Ausstellungsort eine Nummer, werden jedoch in einem gemeinsamen Eintrag angeführt.

Die Rekonstruktion der Caféausstellungen sowie der „École de Paris“-Ausstellungen basiert, bis auf wenige Ausnahmen, auf Ausstellungskatalogen. Die Quellenbasis ist heterogen, insofern die Ausstellungskataloge unterschiedlich ausführlich gestaltet wurden, was auch an der unterschiedlichen Finanzierungslage der Ausstellungsinitiativen lag. Nach Möglichkeit wurden Zeitungs- und Zeitschriftenartikel herangezogen, um die Angaben zu vervollständigen. Die Kataloge differieren stark in Hinblick auf die Präzision der Werktitel und Werkdaten, weshalb hier auf die Wiedergabe verzichtet wurde.

Im Fall der Caféausstellung weichen die Schreibweisen der ausgestellten Künstler\*innen häufig voneinander ab. Häufig sind lediglich die Nachnamen angegeben. Viele der ausgestellten Künstler\*innen lassen sich eindeutig identifizieren und die Analyse in Teil I des Buchs nimmt eine Identifizierung und Kontextualisierung der zentralen Akteur\*innen vor. Für den ersten Teil des Katalogs wurde die Entscheidung getroffen, die bisweilen inkonsistente Schreibweise der Namen aus dem Quellenmaterial zu übernehmen.

Für die internationalen „École de Paris“-Ausstellungen bietet sich ein vollständigeres Bild. Die Künstler\*innen sind bis auf seltene Ausnahmen eindeutig identifizierbar. Für die Analyse im zweiten Teil der Arbeit ist eine besondere Berücksichtigung der Staatsbürgerschaft der ausgestellten Künstler\*innen notwendig gewesen, weshalb diese hier angeführt wird. Dabei stützt sich der Katalog auf die Zuschreibung nationaler Zugehörigkeit aus dem *Benezit Dictionary of Artists* und dem *Allgemeinen Künstlerlexikon* als einheitliches Kriterium. Die Zuordnung nationaler Identitäten zu einzelnen Personen ist aus verschiedenen Gründen schwierig: Zunächst haben diese sich im Untersuchungszeitraum geändert. So war die Ukraine ab 1918 eine kurze Zeit lang eine unabhängige Volksrepublik, wurde dann aber 1922 in großen Teilen der neu gegründeten Sowjetunion eingegliedert. Litauen gehörte Anfang des 20. Jahrhunderts zum Russischen Kaiserreich und war zwischen 1918 und 1940 eine unabhängige Republik. Die Tschechoslowakische Republik gründete sich im Jahr 1918, davor war das Gebiet Teil der Habsburgermonarchie. Die Angaben stützen sich auf die Staatsbürgerschaft zum

Ausstellungszeitpunkt. Wenn Künstler\*innen ihre Staatsbürgerschaft wechselten, ist dies vermerkt. Im Fall der Ausstellungen in Warschau und Tel Aviv konnte nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob es sich um „École de Paris“-Ausstellungen handelt, die den Auswahlkriterien dieser Studie entsprechen. Sie wurden als „unklare Fälle“ integriert, führen jedoch keine eigene Nummer.

## 1. Caféausstellungen in Montparnasse (1921–1930)

### **Kat.-Nr.: 1**

#### **Quarante sept artistes exposent au Café du Parnasse**

Datum: 08. April 1921 (Eröffnung)

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Organisator: Serge Romoff

Katalogtext: Serge Romoff

Ausgestellte Künstler\*innen: Abdul, Alilaire, Astoy, Antral, Barat-Levraux, Mme Begue, Esther Biolo, Briggs, Roland Chavenon, Chiriaeff, Clergé, Pierre Creixams, Marguerite Crissay, Delatouche, Du Marboré, Feder, Ferjac, Mme Fuss-Amoré, Gallien, Glatzer, Granovsky, Hamnet, Hecht, Heran-Chaban, Krémègne, Lagar, Loutreuil, Lébédèff, Le Scouezec, Levet, J. O. Maes, Marguerite-Henry, Mendjizky, Morgan-Russel, Ortiz de Zárate, Ramey, Richard, Risler, Roysen, Romoff, Rubczak, Savin, Siegman, Soutine, Thiollière, Verbruggch, Zavado

Quelle: Ausst. Kat. BK

### **Kat.-Nr.: 2**

#### **Les cent du Parnasse exposent leurs œuvres au café**

Datum: 3. Juni 1921 (Eröffnung) bis einschließlich Juli 1921

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Organisator\*innen: *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs*, Komitee: Auguste Clergé, Serge Romoff, Henry Ramey, A.-P. Gallien, Thiollière, Barat-Levraux, Domergue-Lagarde, Feder, Lébédèff, Le Scouezec

Katalogtext: Serge Romoff

Ausgestellte Künstler\*innen: Abdul, E. Acher, Alilaire, Antral, Armando-Laclau, Astoy, Balande, Barat-Levraux, Barth, Mme Bergue, Berlin, Mme Biolo, Bob, Bottema, N. Briggs, Pierre Brune, L. Cartault, Ceriat, Chantal-Quenneville, R. Chavenon, Chauvel, Chiriaeff, Claussen-Sophus, A. Clergé, Creixams, Mlle Crissay, Delatouche, Domergue-Lagarde, Du Marboré, Ekegardh, Mme Elli, Epstein, Fabian-di-Castro, A. Feder, Felix-de-Goyon, P. Ferjac, Fotisnky, Frédureau, Fuss-Amoré, A. P. Gallien, Ed. Gautschi, Ghy-Lemm, D. Ginsbourg, Glatzer, Mme Gontcharova, Goudiachvili-Lado, Granovsky, Charles Guérin, Hamnet, Hecht, Héran-Chaban, Indenbaum, W. Izdebsky, Krémègne, Ch. Kvapil, R. A. Lafont, Lagar, Laks, La Madre, Landau, Larionoff, Lébédèff, Le Scouézec, Levet, O. Licini, Loutreuil, J. O. Maes, Marguerite-Henry, Mela-Muter, P. L. Menon, Mendjizky, Miette, J. Mitarachis, Morgan-Russel, Serge-Henri Moreau, Ortiz de

Zárate, Othon-Friesz, Oury, Perrin, Picard, W. de Poliakoff, J. Poupelet, P. Prat, Quillien, Hery Ramey, Richard, Serge Romoff, Roubaud, Roysen, Rubczak, Savin, Schwartz, A. Schwette, Siegmann, E. Stabi, Thiollière, Bernard Toublanc, C. Verbrugge, A. Weinbaum, Zavado  
Quelle: Ausst.-Kat. BK; *Montparnasse* 1 (1921)

**Kat.-Nr.: 3**

**La boîte à couleurs**

Datum: August 1921

Ort: *Le Petit Napolitain*, Nr. 95, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellte Künstler\*innen: Ortiz de Zárate, Paule Quillien, Heran-Chaban, Caron, Oury

Quelle: *Montparnasse* 2 (1921)

**Kat.-Nr.: 4**

**Section russe**

Datum: 15. November 1921

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse

Organisator\*innen: August Clergé, A. P. Gallien

Ausgestellte Künstler\*innen: Volovik, Barth, Terechkovitch, Berline, Pailis, Vavin Androussov, Indenbaum

Quelle: *Montparnasse* 6 (1921)

**Kat.-Nr.: 5**

**La boîte à couleurs**

Datum: November bis Dezember 1921

Ort: *Le Petit Napolitain*, Nr. 95, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellte Künstler\*innen: Ben Sussan, Heran Chaban, Mlle Quillien, Sermaize, Pierre-Antoine Gallien

Quelle: *Montparnasse* 6 (1921)

**Kat.-Nr.: 6**

**Cent vingt artistes exposent leurs œuvres au Café du Parnasse, troisième exposition du Parnasse**

Datum: 6. Dezember 1921 bis 20. Januar 1922

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Organisator\*innen: *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs*, Komitee: Auguste Clergé, Serge Romoff, Henry Ramey, A.-P. Gallien, Thiollière, Barat-Levraux, Domergue-Lagarde, Feder, Lébédéff, Le Scouezec

Katalogtext: Maximilien Gauthier, Katalog enthält Gedichte von André Salmon und Blaise Cendrars

Ausgestellte Künstler\*innen: Abdul, Acher, Alexandrovitch, Antral, Armando-Laclau, Astoy, Barat-Levraux, Victor Barth, A. Baudin, Angeline Beloff, Ben Sussan, Berline, Bernard-Toublanc, Bourgoüin, Bob, Bottema, Boulage, Briggs, Cartault, Ceriat, Chabas-Chigny, Chantal-Quenneville, Chauvel, Chavenon, Mme Cherieane, Pierre Creixams, G. Delatousche, Di Lado,

Domergue-Lagarde, J.P.Dubray, Du Marboré, Ekégardh, Elli, Mme Enthoven, Fabian de Castro, Falc-Nora, Favory, Feder, Ferjac, Fotinsky, Fuerstw.-R., Mme Fuss-Amoré, A.-P.Gallien, Jacob Germain, Marcel Gimond, Ghy-Lemm, Glatzer, Gleizes, González, Ismael González, Goujon, Guénot, Charles Guérin, D.Guinsbourg, Hamnet, Hayden, Hecht, Heran-Chaban, Hervochon, Hians-Jacob, Mlle Honta, Indenbaum, Ispadrovsky, Izdebsky, Kikoine, Kvapil, Lacks, Lafont, Lallemand, Lasserre, Lébédéff, Leo-Martin, Le Scouezec, Levet, O.Licini, Loutchansky, Mangonnet, Mareck-Schwartz, Marjan, Markitante, Ladislas Medgyes, Mela Muter, Mendjizky, A. Michel, Milbauer, Milich, Mitarchis, Mondzain, Serge-Herny Moreau, Mlle Mouat, Ortiz de Zárate, Othon-Friesz, Pailles, Jules Perillard, Perrin, Pesis-Kirmsé, Picard, Piramovicz, Planas, Mlle Quillien, H. Ramey, Mme Radda, M. Rétif, Serge Romoff, Rubczak, Sabbagh, Savin, Schwette, Sermaise, Terechkovitch, Thiollière, Torndike, Fernand Trochain, Mme Vassilieff, Vaury-Caille, Verbrugghe, Suzanne Wahart, A.Weinbaum, Widhopff, Sacha Zaliouk, Zavado, Zieleniewsky

Quelle: Ausst.-Kat. BK; *Montparnasse 7* (1922)

**Kat.-Nr.: 7**

**[Ohne Titel, erste Ausstellung in La Rotonde]**

Datum: Januar bis Februar 1922

Ort: *La Rotonde*, Nr. 105, Boulevard du Montparnasse

Organisator\*innen: Victor Libion

Ausgestellte Künstler\*innen: Chavenon, Marguerite Crissay, Derain, Epstein, Favory, Feder, Flandrin, Foujita, Othon Friesz, Gauguin (Leihgabe der Galerie Barbazanges), Guérin, Hogg, Kisling, Kvapil, Lagar, Laurencin, Lhote, Menjesky, Metzinger, Modigliani, Mondzain, Valentine Prax, Rubczak, Le Scouezec, Utrillo, Marie Vassilieff, Waroquier, Zadkine, Ortiz de Zárate

Quelle: *Montparnasse 7* (1922); *Montparnasse 8* (1922)

**Kat.-Nr.: 8**

**Atmosphères de Paris**

Datum: Januar 1922

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Bouelvard du Montparnasse

Katalogtext: Paul Husson

Ausgestellter Künstler: Pierre-Antoine Gallien

Quelle: *Montparnasse 7* (1922)

**Kat.-Nr.: 9**

**La compagnie ambulante de peintres & sculpteurs.**

**1<sup>er</sup> groupe, 4<sup>ème</sup> exposition**

Datum: 4. bis 30. März 1922

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Organisator\*innen: *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs*, Komitee: Auguste Clergé, Serge Romoff, Henry Ramey, A.-P. Gallien, Thiollière, Barat-Levraux, Domergue-Lagarde, Feder, Lébédéff, Le Scouezec

Katalogtext: Gustave Kahn

Ausgestellte Künstler\*innen: Acher, Astoy, Boulage, Briggs, Mme Fuss-Amoré, González, Indenbaum, Isdzbesky, Lébédéff, Loutreuil, Le Scouezec, Ortiz de Zárate

Quelle: Katalog (INHA CVS 1); *Montparnasse* 9 (1922)

**Kat.-Nr.: 10**

**La compagnie ambulante de peintres & sculpteurs.**

**2<sup>ème</sup> groupe, 5<sup>ème</sup> exposition**

Datum: 28. April bis 23. Mai 1922

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Organisator\*innen: *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs*, Komitee: Auguste Clergé, Serge Romoff, Henry Ramey, A.-P. Gallien, Thiollière, Barat-Levraux, Domergue-Lagarde, Feder, Lébédéff, Le Scouezec

Ausgestellte Künstler\*innen: Antral, Bilitte, A. Clergé, Roland Goujon, Ruchiro Kawashima, Jean Levet, Mela Muter, Bazil Pourtochmine, Mareck-Schwartz, Paul Siegmann, Tarkhoff, Antoine Thiollière, Weimbaum, J.-E. Zingg

Quelle: Katalog (INHA CVS 1); *Montparnasse* 10 (1922); *Montparnasse* 11 (1922)

**Kat.-Nr.: 11**

**[6. Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*]**

Datum: [1922–1924]

Anmerkung: Datum, Ort sowie weitere Angaben sind unbekannt. Dennoch muss die Ausstellung stattgefunden haben, da die Gruppierung die Zählung ihre Ausstellungen in der Folgezeit fortsetzte.

**Kat.-Nr.: 12**

**La boîte à couleurs**

Datum: April 1922

Ort: *Le Petit Napolitain*, Nr. 95, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellte Künstler\*innen: Bid, Bonnefoy, Botteman, Camus, Heran Chaban, Compère, Crozet, Filleul, Frankel, La Madre, Morin, Antoine Orliac, Oursin, Oury, Perillard, Ramey, Sermaise, Le Scouezec, Bernard Toublanc, Van Maldère, Vernon, Wahart

Quelle: *Montparnasse* 10 (1922)

**Kat.-Nr.: 13**

**[Ohne Titel]**

Datum: August 1922

Ort: *La Rotonde*, Nr. 105, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellte Künstler\*innen: Balmon, Bassakovith, Mme Bégué, Billette, Heran-Chaban, Eisch, Favory, Foujita, Othon Friesz, González, de Maëes, Le Maistre, Mondzain, de Mortier, Varese, Marie Vassilieff

Quelle: *Montparnasse* 14 (1922)

**Kat.-Nr.: 14**

**[Ohne Titel]**

Datum: 1. bis 15. Januar 1923

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellter Künstler: Julio González

Quelle: *Le Caméléon* (Sonderheft von *La Nervie*, Nr. 11)

**Kat.-Nr.: 15**

**[Ohne Titel]**

Datum: 16. bis 31. Januar 1923

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellter Künstler: Jean Lébédéff

Quelle: *Montparnasse* 20 (1923); *Montparnasse* 21 (1923)

**Kat.-Nr.: 16**

**[Ohne Titel]**

Datum: 6. bis 29. Februar 1923

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellter Künstler: Gimel

Quelle: *Montparnasse* 20 (1923)

**Kat.-Nr.: 17**

**[Ohne Titel]**

Datum: 1. bis 15. März 1923

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellter Künstler: Ben Sussan

Quelle: *Montparnasse* 20 (1923)

**Kat.-Nr.: 18**

**[Ohne Titel]**

Datum: ab 20. März 1923

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellter Künstler: Robert Barriot

Quelle: *Le Caméléon* (Sonderheft von *La Nervie*, Nr. 11)

**Kat.-Nr.: 19**

**[Ohne Titel]**

Datum: ab 3. April 1923

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellter Künstler: P.-L. Menon

Quelle: *Le Caméléon* (Sonderheft von *La Nervie*, Nr. 11)

**Kat.-Nr.: 20**

**[Ohne Titel]**

Datum: ab 17. April 1923

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellte Künstler: Charles Kernstock, Ladislas Medgyès

Quelle: *Le Caméléon* (Sonderheft von *La Nervie*, Nr. 11)

**Kat.-Nr.: 21**

**La Chandelle**

Datum: ab 1. Mai 1923

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellter Künstler\*innen: J. Broutin, Cosyns, F. Deshays, A. Deslignières, Foucault, G. Guyot, R. Jacquemin, B. Mahn, E. Mesmin, Pierret, G. Pinta, G. Traiteur, A. Uriet

Quelle: *Le Caméléon* (Sonderheft von *La Nervie*, Nr. 11)

**Kat.-Nr.: 22**

**[Ohne Titel]**

Datum: ab 22. Mai 1923

Ort: *Le Caméléon*, Nr. 146, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellter Künstler\*innen: Joan Miró, Grancec, Domingo

Quelle: *Le Caméléon* (Sonderheft von *La Nervie*, Nr. 11)

**Kat.-Nr.: 23**

**[Ohne Titel]**

Datum: November 1923

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellte Künstler\*innen: Berline, Billette, Varese

Quelle: *Montparnasse 27* (1923)

**Kat.-Nr.: 24**

**[Ohne Titel]**

Datum: November 1923

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellter Künstler: Zieleniewski

Quelle: *Montparnasse 27* (1923)

**Kat.-Nr.: 25**

**Académie Montparnasse**

Datum: November 1923

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Organisatorin: Direktorin der *Académie Montparnasse* Mlle Anderson

Ausgestellte Künstler\*innen: Hulda Anderson, Ehaon d'Arnoldi, Gustave Arnolds, Mergiere

Diere, Viggo Axel Erikson, Hamilton, de Huené, André Lhote, Hélène Marre, Olov Sarson, Salvig Svenilsson

Quelle: *Montparnasse* 28 (1923)

**Kat.-Nr.: 26**

**Les compagnons. Groupement d'art, 8<sup>ème</sup> exposition au Café du Parnasse**

Datum: 14. Dezember 1923 bis 11. Januar 1924

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Organisator: Germain Delatousche

Katalogtext: André Gybal, mit Gedichten von Marcel Sauvage, Marcel Say und Jules Rivet

Ausgestellte Künstler\*innen: Antral, Bach, Bobe, Clergé, Cresson, Delatousche, Dospeu, Gallien, Ferjac, Fossey, Mme Fuss-Amoré, Juan, Kikoine, Kvapil, Du Marboré, La Motte, Lasserre, La Serna, Lébédéff, Mme Legrand, Léon, Lugnier, Marini, Martinet, Neillot, Petitjean Furet, Mme Pernet, Mme Roubaud, Siegmann, Thierry, Thiollière, Le Wino, Tzanck

Quelle: Katalog (INHA CVS 1), *Montparnasse* 27 (1923)

**Kat.-Nr.: 27**

**Groupe „Parnasse“**

Datum: ab 1. Februar 1924

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Organisator: Varese

Ausgestellte Künstler\*innen: Anderson Hulda Arinius, Bellof, Ben Sussan, L. Bobe, Bottema, Billette, Brisbois, Bror Hiort, Chantal-Quenneville, Colato, Delatousche, Franck, Fuss-Amoré, J. González, S. Granowsky, Nina Hamnett, Jonsson Erick, Luzyarte, Mazzei, Jan Marini, Mergier-Dieré, Harmen Meurs, Cedric Morris, Olofsson, François Olsen, Ortiz, F. Overton Colbert, Perillard, Peterelle, Piramowicz, Sermaise, Stiyovitch, Nicolas Tarkhoff, Varese, Vidal Salichs, Weinbaum, Zavado

Quelle: *Montparnasse* 30 (1924); *Comœdia* (30.02.1924); *Montparnasse* 31 (1924)

**Kat.-Nr.: 28**

**La compagnie des peintres et sculpteurs professionnels, 7<sup>ème</sup> exposition**

Datum: 9. Februar bis 14. April 1924

Ort: *Café La Closerie des Lilas*, Nr. 171, Boulevard du Montparnasse

Organisatoren: August Clergé, Raymond Thiollière

Katalogtext: Marcel Say; Katalog enthält Gedichte von Alcanter de Brahm, Robert Boudry, Paul Husson, André Salmon, Elie Richard, Jean Braud, A. P. Boyer, Géo-Charles, A. de Leliva, Jeanne Halleu

Ausgestellte Künstler\*innen: L. R. Antral, Astoy, Alexandrowich, Ancrenaz, Emile Alder, Albert Lazard, Bosshard, Blot, Baradue, Briggs, Angeline Beloff, Bonamoni, Bottéma, Mme G. Boyer, Berjole, Boulage, Elisabeth Burguin, Chantal-Quenneville, F. Chauvet, Georges Chauvel, Clodot, A. Clergé, Carpio-del, Chériane, Mario Cadiz, M. Chotin, Droucker, Denis-Valvérame, Du Marboré, Delatousche, Estrel, Oscar Ember, Paul Eyrolles, Clem Féraird, W. R. Fuerst, Serge Fotinsky, Claire Fargue, P. Ferjac, Mme Fuss-Amoré, Marcel Gaillard, H. Gillet, S. Glatzer, Marthe

Guillain, Lada Goudiachvili, Hérán-Chaban, L. Hache, Iser, R. Jarosz, Kwiatkowska, Kats-Anderson, Charles Kernstoch, G. Kok, A. M. Lepetit, Le Scouézec, Lallemand, Licini, P. Le Jeune, Lébédéff, Lavoué-Barrère, Jean Levet, Mané-Katz, Mela Muter, R. Motier, J. S. Marina, Mergies-Dière, E. Marceau, Martens, S. H. Moreau, Noële-Roubaud, Normand-Jacobsen, Nutting-Myran, Oischi, Okada, Olésiévitz, Périllard, Pistchal, Pipe-Harisgain, Mme Piramowicz, Ralli, G. W. Parker, Andrée Raldy, A. Reth, Mme Rousseau, Rychner, Maurice Savreux, K. Sakata, Sermaise Périllard, Sigrist, Risto Styovitch, Thiollière, Fernand Trochain, Weinbaum, F. Wilford, A. Villard, R. Villard, C. Yazaki, Zingg

Quelle: Programm und Katalog (INHA CVS 1), *Partisans* 1 (1924), *Montparnasse* 31 (1924)

**Kat.-Nr.: 29**

**Les amis de Montparnasse, 1<sup>ère</sup> exposition**

Datum: April 1924

Ort: *Café du Parnasse*, Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Organisator\*innen: Billette, Elisabeth Fuss-Amoré (Generalsekretärin), González (Vizekommissar), Mazzei, Vidal Salich, Ortiz de Zárate (Präsident), Tarkhoff, Varese (Generalkommissar), Zavado

Ausgestellte Künstler\*innen: Beloff, Ben Sussan, Billette, L. Bob, Brisbois, Bottema, Chotin, Clergé, Colato, Cresson, Delatousche, Del Carpio, Fuss-Amoré, J. Golzalez, Haginoya, Nina Hamnett, Hiort Bror, Pipe Harisgain, S. Koniski, Lébédéff, Lednicka, Lee, Jean Marini, Maz Lei, Mergier Diere, Claudio Mimio, Maggy Monier, Nit, Roderic Oléonor, Olofsson, Olsen, Ortiz de Zárate, Piramowicz, Perillard, Peterelle, Jaques Risler, Salvado, Vidal Salchis, Matthew Smith, Sermaise, Edvard Stenberg, Styovitch, Corneille Szirmai, Nicolas Tarkhoff, Yasuski Tanaka, Telloff, Varese, Yazaki, Zavado

Quelle: *Montparnasse* 32 (1924)

**Kat.-Nr.: 30**

**[Ohne Titel]**

Datum: Mai 1924

Ort: *Café Vigier*

Ausgestellte Künstler\*innen: Lébédéff, Robert Bariot, Malembert, Pablione

Quelle: *Montparnasse* 33 (1924)

**Kat.-Nr.: 31**

**Les amis de Montparnasse, 2<sup>ème</sup> exposition**

Datum: 7. Juni bis 31. August 1924

Ort: *La Rotonde* (zuvor *Café du Parnasse*), Nr. 103, Boulevard du Montparnasse

Organisator\*innen: Ortiz de Zárate (Präsident), Varese (Generalkommissar), G. Fuss-Amoré (Generalsekretär), J. González (stellvertr. Kommissar), Loron (Schatzmeister), Billette, El. Fuss-Amoré, Mazzei, Salchis Vidal, Tarkhoff, Zavado

Ausgestellte Künstler\*innen: Arnolds, Beer Dick, Ben Sussan, Billette, Marcel Burgun, Bottema, Brisbois, Carvillani, Chantal Quenneville, Chotin, Colato, Colin, Cresson, Del Carpio, Fuss-Amoré, J. González, Nina Hamnett, Tomas Handfort, Jarosz, S. Konishi, Loutreuil, Jean Marini,

Mazzei, Dière Mergier, Harmen Meurs, Maggy Monier, Roderic O'Connor, Olofsson, Ortiz de Zárate, Périllard, Piramowicz, Peterelle, Salvado, Vidsal Salichs, Matthew Smith, Sermaise, Stiyovitch, Corneille Szirmai, Nicolas Tarkhoff, Yasushi Tanaka, Telloff, Livio Tovini, Varese, Zavado

Quelle: Katalog BK

**Kat.-Nr.: 32**

**Les amis de Montparnasse, 3<sup>ème</sup> exposition**

Datum: 7. Juni bis 31. August 1924

Ort: Café *Les amis de Montparnasse*, Nr. 127, Boulevard du Montparnasse

Organisator\*innen: Ortiz de Zárate (Präsident), Varese (Generalkommissar), G. Fuss-Amoré (Generalsekretär), J. González (stellvertr. Kommissar), Loron (Schatzmeister), Bilette, El. Fuss-Amoré, Mazzei, Salchis Vidal, Tarkhoff, Zavado

Ausgestellte Künstler\*innen: Arnolds, Dick Beer, Ben Sussan, Besse, Bilette, Kristan Bølstad, Marcel Burgun, Brisbois, Colato, Colin, Vera Cunninghaus, Cresson, Del Carpio, T. Foujita, Fuss-Amoré, J. González, Harisgain, Hermite, Jarosz, S. Konishi, Laurent Delhief, Lee, Lednicka, Le Scuezec, Jean Marini, Miriam Dière, Maggy Monier, Roderic O'Connor, Olofsson, Ortiz de Zárate, Perillard, Peterelle, Alfred Pina, Jules Pistchal, Salvado, Matthew Smith, Sermaise, Stiyovitch, Corneille Szirmay, Yasushi Tanacka, Varese, Vidal Salichs

Quelle: *Montparnasse* 36 (1924); *Montparnasse* 37 (1924)

**Kat.-Nr.: 33**

**Les amis de Montparnasse, 4<sup>ème</sup> exposition**

Datum: 24. Dezember 1924 bis 28. Februar 1925

Ort: Café *Les amis de Montparnasse*, Nr. 127, Boulevard du Montparnasse

Organisator\*innen: Ortiz de Zárate (Präsident), Varese (Generalkommissar), G. Fuss-Amoré (Generalsekretär), J. González (stellvertr. Kommissar), Laurent Delhief (Schatzmeister), Bilette, El. Fuss-Amoré, Mazzei, Salchis Vidal, Tarkhoff, Zavado

Ausgestellte Künstler\*innen: Arnolds, Besse, Bottema, Colato, Colin, Vera Cuningham, Del Carpio, T. Foujita, Fuss-Amoré, J. González, Hamnet, Hermi, Honta, Jarosz, S. Konishi, Laurent Delhief, Jean Marini, Mazzei, Miriam Dière, Maggy Monier, Roderic O'Connor, Sigis. Olesienez, Olofsson, Ortiz de Zárate, Antoine Orliac, Périllard, Peterelle, Piramowicz, Jules Pistchal, Rabbione, Matthew Smith, Sermaise, Stiyovitch, Corneille Szirmay, J.F. Thomas, Thaon d'Arnoldi, Tovini, Janne Telloff, Varese, Vidal Salichs, Zavado, Ben Sussan

Quelle: Katalog BK

**Kat.-Nr.: 34**

**La compagnie des peintres et sculpteurs professionnels, 8<sup>ème</sup> exposition**

Datum: ab 15. März 1925

Ort: Café *La Closerie des Lilas*, Nr. 171, Boulevard du Montparnasse

Organisatoren: August Clergé, Raymond Thiollière

Ausgestellte Künstler\*innen: Jacques Aubrun, Antral, Alexeieff, Banninger, Boulage, Jeanne Baraduc, Briggs, Bye, T. Bottema, R.D. de la Broye, Cate Anemarie Blaupotten, Chotin, Cabré,

Auguste Clergé, Claudot, Chotiau, Chauvel, Del Carpio, Chevalier, Colat, Roger Deverin, Myriam Dière, Elli, Fontainas, Ferjac, Glatzer, Gosselin, Gaillard, Gaudet, Gillet, Halbout, Hjorth, Pipe Harisgain, Jaquemot, Marguerite Jettot, Kolodkine, Karsky, Osvaldo Licini, Laprevotte, Le Petit, Luzuarte, Lallemand, Leblanc, Le Scouezec, Lébédéff, Jean Levet, Loutreuil, Mantilla, Louis Moureau, Marembert, Charles Madeleine, Miyake, Robert Mortier, Pierre Martin, Eric de Mussy, Tony Fillon Nit, R. E. Petit, Richener, Rendon, Radda, P. Rivierre, Rabbionne, Santa Marina, Streitz, Seiffort, Shimizu, Stemberg, Souzouki, Sakata, Thiol Thiollière, Tremont, Tonno, Yazaki, Zielenewsky, B. Zander

Quelle: *Montparnasse* 40 (1925) – Sonderheft zur Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels* im *Closerie des Lilas*; *Partisans* 9 (1925); *Partisans* 10 (1925)

**Kat.-Nr.: 35**

**[9. Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*]**

Datum: [1925–1927]

Anmerkung: Datum, Ort sowie weitere Angaben sind unbekannt. Dennoch muss die Ausstellung stattgefunden haben, da die Gruppierung die Zählung ihre Ausstellungen in der Folgezeit fortsetzte.

**Kat.-Nr.: 36**

**[10. Ausstellung der *Compagnie de peintres et sculpteurs professionnels*]**

Datum: [1925–1927]

Anmerkung: Datum, Ort sowie weitere Angaben sind unbekannt. Dennoch muss die Ausstellung stattgefunden haben, da die Gruppierung die Zählung ihre Ausstellungen in der Folgezeit fortsetzte.

**Kat.-Nr.: 37**

**33 Artistes Russes**

Datum: 7. bis 21. März 1925

Ort: *La Rotonde*, Nr. 105, Boulevard du Montparnasse

Ausgestellte Künstler\*innen: Adlen, Andreenko, Apostoly, Barthe, Berline, Max Band, Blum, Charchoune, Mme Chentova, Fotinsky, Glouchtchenko, Mme Gontcharova, N. Granovsky, Boris Grigorieff, Iassoninskaya, Iterling, Karsky, Mme Kozintzeva, Larionoff, Lébédéff, Lourié, Mlle Makovsky, Messenblum, Mintchine, Pikelny, Pevsner, Pougny, Rodionoff, Sterling, C. Terechkovitch, Marevna-Vorobieva, Volovik, Zitrinovitch

Quelle: *Montparnasse* 41 (1925); Plakat im *Fonds Larionov* (BK)

**Kat.-Nr.: 38**

**Société ambulante des peintres et sculpteurs professionnels, 11<sup>ème</sup> exposition**

Datum: Februar 1927

Ort: *Café Voltaire*

Organisator: Auguste Clergé

Quelle: Émile Bayard, *Montparnasse hier et auhourd'hui*, Paris 1927, S. 384.

**Kat.-Nr.: 39**

**Société ambulante des peintres et sculpteurs professionnels, 12<sup>ème</sup> exposition**

Datum: 2. bis 15. Mai 1925

Ort: *Brasserie Terminus*, Nr. 133, Boulevard Brune (Porte d'Orléans)

Organisator: Auguste Clergé

Ausgestellte Künstler\*innen: Antral, Balande, Bosshard, Bottema, Briggs, Chaurand, Clément, Clergé, Delauzière, Farkas, Freundlich, Zina Gauthier, Lhote, Marembert, Marval, Chanta-Quenneville, Ramey, Reth, Sandoz, Zingg, Ziniliewski, u. a.

Ausstellung von Manuskripten von: Claude Anet, Bouhélier, Bove, Cantillon, Cenrards, Descaves, Duhamel, Gauthier, Géo-Charles, Gonzague-Frick, Jalbert, Kahn, Lenormand, F. Marc, Milbauer, Elie Richard, Salmon, u. a.

Quelle: *Montparnasse* 51 (1928)

**Kat.-Nr.: 40**

**[Société ambulante des peintres et sculpteurs professionnels, 13<sup>ème</sup> exposition]**

Datum: [ca. Juni 1928]

Ort: [*Brasserie Terminus*, Nr. 133, Boulevard Brune (Porte d'Orléans)]

Organisator: [Auguste Clergé]

Anmerkung: Die genauen Daten und Angaben sind unbekannt. Dennoch muss die Ausstellung stattgefunden haben, da die Gruppierung die Zählung ihre Ausstellungen in der Folgezeit fortsetzte.

**Kat.-Nr.: 41**

**La compagnie de peintres et sculpteurs professionnels (fondée en 1919) pour le développement du goût de l'art moderne dans l'esprit du public, 14<sup>ème</sup> exposition**

Datum: Juni bis Oktober 1928

Ort: *Brasserie Terminus*, Nr. 133, Boulevard Brune (Porte d'Orléans)

Organisator\*innen: Auguste Clergé, Marembert, Gaugand, Maximilien Gauthier

Katalogtext: Gustave Kahn; enthält Gedichte und Texte von Blaise Cendrars, Paul Husson, Fernand Marc, Géo-Charles, Gustave Kahn, Joseph Milbauer

Künstler\*innen: Abdul, Alexandrowitch, Antral, Astoy, Auffray, A. Babaïan, Balande, Bianka, E. Biolo, Bosshard, T. Bottema, A. Bouchet, N. Briggs, G. Carre, Chantal-Quenneville, N. Chaurand, G. Chauvel, A. Clergé, G. Cochet, M. Constantinesco, Dancre, Daura, C.-M. Delamare, Delatousche, A. Delauzières, A. Detaille, J. Dufy, Engel-Rozier, Farkas, Feder, Feuerring, Foujita, Charlott Gardelle, Zina Gauthier, A. Gérardin, Glika, G. Gounaro, M. Guillain, Hallen, Hattenville, Hedeley, Hermine-David, Hernandez, P. Hodé, Jonchery, Konopatzky, Koyanagui, Laglenne, Langerman, Lanna, Lébédeff, André Lhote, M. Maertens, Maremebert, Molleus, S.-H. Moureau, Mela-Muter, E. Parin, Peerenboom, R. E. Petit, H. Ramey, E. Reichenbach, Reth, M. Retif, Joaquin Roca, Rychner, A. Sandoz, M. Sterling, A.-M.-Bel. Ten Cate, P. und G. Thiollière, Toledo-Piza, A. Torres, Torres-Garcia, Dorine Van Oyden, J. Verhoeven, Pierrette Verhoeven, Wezelaar, A. Wenbaum, Wuester, Wysskota, J. Xceron, Kz. Zielenewski, Zingg; außerdem für die A. A. A. A. ausstellend: Bonanomi, Dreyfus-Stern, René Fontayne, Charles Guérin, Chénard-Huché, Léandre, Maillols, Jean Metzinger, Mela-Muter, Rij-Rousseau,

Quelle: Katalog (INHA CVS 1)

**Kat.-Nr.: 42**

**Société ambulante des peintres et sculpteurs professionnels, 15<sup>ème</sup> exposition**

Datum: ab 25. Dezember 1928

Ort: *Brasserie Terminus*, Nr. 133, Boulevard Brune (Porte d'Orléans)

Organisator\*innen: Auguste Clergé, Marembert, Gaugand, Maximilien Gauthier

Ausgestellte Künstler\*innen [insgesamt 60]: Bottema, Briggs, Bridet, Burkhalter, Chantal-Quenneville, Chaurand, Chavenon, Clergé, Charlotte Gardelle, Zina Gauthier, Lébédéff, Marembert, Mela Muter, Reth, Riera, Sandoz, Zieneliewski, u. a.

Quelle: *Montparnasse* 54 (1929)

**Kat.-Nr.: 43**

**Société ambulante des peintres et sculpteurs professionnels, 16<sup>ème</sup> exposition**

Datum: Februar bis Mai 1929

Ort: *Brasserie Terminus*, Nr. 133, Boulevard Brune (Porte d'Orléans)

Organisator\*innen: Auguste Clergé, Marembert, Dancre, Gaugand, Bouchet, Fontayne, Currat, Vincke

Katalogtext: Géo-Charles, enthält Gedichte von Blaise Cendrars, Pierre Créange, Louis Emié, Raoul Gain, Géo-Charles, Charles Goldblatt, Paul Husson, Emile Pierre Jalbert, Gustave Kahn, Fernand Marc, Elie Moroy, Josephin Milbauer, Elie Richard, André Salmon

Ausgestellte Künstler\*innen: Marguerite Allard, Abdul, L. Bertrand, A. Boouchet, T. Bottema, Bridel, Burkhalter, Becker, Biolo, N. Briggs, Caillard, A. Clergé, Chantal-Quenneville, Currat, H. Charrier, Marcel Chabas, Cournault, Chaurand, Chédel-Wrobel, G. Carbonel, Carre, R. Delval, E. Danre, A. Detaille, Desligneres, Engel-Rozier, N. Falck, Fontayne, Marcelle Frappa, G. Feuer-ring, M. Gaillard, Gounard, Genin, Gaspart, Goemans, Hallen, Hedley, Hattenville de, Jonchery, Jouclard, Langerman, Laglenne, Leroy, Leblanc, J. Lébédéff, Mogniat-Duclos, J. Marembert, Marinier, S. Moreau, Sarah Menant, Mayntz, Mela-Mutter, Païles, Parin, Papazof, Peerenboom, Py-Bertrand, Perrot, H. Pineau, Planson, Riéra, Rossi, E. Reichenbach, Reth, A. Spengler, Sandoz, Salvado, Souverbie, Santa-Marina, Toledo-Piza, Henry Troupenat, Truchet, Touzon, Vincke, Valat, Zingg

Quelle: Katalog (INHA CVS 1); *Montparnasse* 55 (1929)

**Kat.-Nr.: 44**

**La compagnie de peintres et sculpteurs professionnels, 17<sup>ème</sup> Salon**

Datum: 15. März bis September 1930

Ort: *Brasserie Terminus*, Nr. 133, Boulevard Brune (Porte d'Orléans)

Organisator\*innen: Auguste Clergé, Marembert, Dancre, Gaugand, Margantin, Fontayne, Currat, Vincke

Katalogtext: André Salmon; enthält Gedichte und Texte von Armand Altman, Chaia, Paul Claudel, Jacques Robert Duron, A. de Falcaïrolle, Lucien Ferney, Jean Follain, A. Gacon, Paul Gadenne, Noel-Garnier, Henry Gauthier, Jean Hort, Paul Husson, Max Jacob, Emile-Pierre Jalbert, Gustave Kahn, Fernand Marc, Fernand Pouey, André Salmon, Louis Salou, Marcel Sauvage

Ausgestellte Künstler\*innen: Abela, Adya, Armand Altman, Michel Alex, Antral, R. Beaun, Bottema, C. M. Bron, E. Grub, Hemenway-Chadbourn, Chantal-Quenneville, N. Chaurand,

Chedel-Wrobel, Clairet-Mouillac, Clergé, Cournault, Dancre, Delval, De Francisco, Detaille, Durand-Rose, Fasini, R. Feuillatte, Forconi, Otto Freundlich, Gatier, Glatzer, Gounaro, A. Hallen, M. Janowski, A. Jouclard, Konopatski, Laglenne, Lanna, Bob Laurency, Lébédéff, Le Scouezec, Levet, Lokhorst-Bob, Maremebert, Margantin, Maxa-Nordau, H. Meyer, Mela-Muter, Ortega, Papazoff, Pineau, H. Portal, Reichenbach, Reth, Sandoz, Santa Marina, Ten-Cat, B. Touzon, Truchet, Valentini

Quelle: Katalog (INHA CVS 1)

## 2. Internationale Ausstellungen der „École de Paris“ (1927–1946)

### **Kat.-Nr.: 45–46**

#### **Exposition multinationale d'œuvres de peintres français, anglais, allemands, suisses, américains et mexicains / Multi-National Exhibition of Works of American, British, French, German, Swiss and Mexican Artists**

Datum: 5. bis 15. Januar 1927 / März 1927

Ort: *Bernheime-Jeune*, Nr. 83, Rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris (4. Station einer Wanderausstellung, s. Anmerkung) / *Grand Central Art Galleries*, New York City (5. Station einer Wanderausstellung)

Organisator\*innen: Roger Fry, Mary Williamson Harmian, Ludwig Justi, Alfredo Ramoz Martinez

Katalogtext: Paul Reboux

Ausgestellte Künstler\*innen:

Der Katalog zur Pariser Ausstellung listet Künstler\*innen nach Nationalitäten auf, die französische Sektion ist als „France (École de Paris)“ ausgewiesen. In dieser Sektion waren folgende Künstler\*innen ausgestellt:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Federico	Beltran Masses	spanisch	1885	
Pierres	Bonnard	französisch	1867	
Edmond	Ceria	französisch	1885	
Maurice	Denis	französisch	1870	
André	Derain	französisch	1880	
Eric	Detthow	schwedisch	1888	
Jean-Gabriel	Domergue	französisch	1889	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
André	Favory	französisch	1888	
Tsuguharu	Foujita	japanisch	1886	ab 1955 fr. Staatsbürger
Othon	Friesz	französisch	1879	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Juan	Gris	spanisch	1887	
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Conrad	Kickert	niederlän- disch	1882	
Paul	Kron	französisch	1869	
Amédée de	La Patellière	französisch	1890	
Élie	Lascaux	französisch	1888	
André	Masson	französisch	1896	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Anders O.	Osterlind	schwedisch/ französisch	1887	
Henry	Ottmann	französisch	1877	
Francis	Picabia	französisch	1879	
Alphonse	Quizet	französisch	1885	
Léon				
Suzanne	Roger	französisch	1889	
Georges	Rouault	französisch	1871	
Ker Xavier	Roussel	französisch	1867	
Antoinette	Sachs	französisch	1904	
–	Savreix	–	–	
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Kees	Van Dongen	niederlän- disch	1877	ab 1929 fr. Staatsbürger
Théo	Van Rysselberghe	belgisch	1862	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	
Edouard	Vuillard	französisch	1868	
Ángel	Zárraga	mexikanisch	1886	

Die Stationen der Wanderausstellung waren folgende:

1. Berlin: „Ausstellung von Gemälden junger Künstler aus Deutschland, England, Frankreich und den Vereinigten Staaten“, Juli–August 1926, *Neue Abteilung der Nationalgalerie Berlin im Kronprinzenpalais*
2. Bern: „Ausstellung von Gemälden junger Künstler aus Deutschland, England, Frankreich, der Schweiz und den Vereinigten Staaten“, September 1926, *Kunsthalle Bern*
3. London: „Multi-National Exhibition of Works of American, British, French, German, Swiss and Mexican Artists“, Dezember 1926, *Chenil Galleries, King's Road, Chelsea*

4. Paris: „Exposition multinationale d'œuvres de peintres français, anglais, allemands, suisses, américains et mexicains“ 5.–15. Januar 1927, *Galerie Bernheim-Jeune*

5. New York: „Multi-National Exhibition of Works of American, British, French, German, Swiss and Mexican Artists“, März 1927, *Grand Central Art Galleries*

Nur die Ausstellungen in Paris und New York zeigten die „École de Paris“.

Quelle: Ausstellungskataloge

**Kat.-Nr.: 47**

**Scuola di Parigi**

Datum: 1. April bis 31. Oktober 1928

Ort: 16. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (Venedig-Biennale)

Organisatoren: Mario Tozzi, Renato Paresce

Katalogtext: Mario Tozzi

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Roger	Bissière	französisch	1886	
Maria	Blanchard	spanisch	1881	
Rodolphe	Bosshard	schweizerisch	1889	
Théophile				
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Pierre	Charbonnier	französisch	1897	
	Chériane	französisch	1900	Künstlername für Chérie-Anne Fargue)
Filippo	De Pisis	italienisch	1896	
Eric	Detthow	schwedisch	1888	
Max	Ernst	deutsch	1891	
Serge	Férat	russisch	1901	
Adam	Fischer	dänisch	1888	
Tsuguharu	Foujita	japanisch	1886	ab 1955 fr. Staatsbürger
Geneviève	Gallibert			
Pablo	Gargallo	spanisch	1881	
Wilhelm	Gimmi	schweizerisch	1886	
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Alica	Halicka	polnisch	1894	
Edmond	Kayser	französisch	1882	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
Pinchus	Krémègne	russisch	1890	
Per	Krohø	norwegisch	1889	
Amedée de	La Patellière	französisch	1890	
Louis	Latapie	französisch	1891	
André	Lhote	französisch	1885	
Jacques	Loutenansky	–	–	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
	Manolo	spanisch	1872	Künstlername für Manuel Martínez Hugué
Louis	Marcoussis	polnisch	1883	
Zygmunt	Menkes	polnisch	1896	Im polnischen Lwów (heutige Ukraine) geboren, ab 1935 in den USA aktiv
Milo	Milunović	jugoslawisch	1897	Im montenegrinischen Cetinje geboren, ab 1918 im Königreich Jugoslawien
Chana	Orloff	russisch	1888	
Renato	Paresce	italienisch	1886	
Jean	Pougny	russisch	1892	Künstlername für Ivan Puni, ab 1947 fr. Staatsbürger
Valentine	Prax	französisch	1899	
Magdalena	Radulesco	rumänisch	1902	
Olga	Sacharova	russisch	1881	Stammt aus einer russischen, in Tiflis ansässigen Familien
Brignoni	Serge	schweizerisch	1903	
Jean	Souverbie	französisch	1891	
Léopold	Survage	französisch	1879	geb. in Russland, Vater finnischen, Mutter dänischen Ursprungs, ab 1927 fr. Staatsbürger

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Constantin	Terechkovitch	russisch	1902	ab 1942 fr. Staatsbürger
Mario	Tozzi	italienisch	1895	
Ossip	Zadkine	französisch	1890	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1918 fr. Staatsbürger

Leihgeber\*innen: Galerien: *Galerie Druet*, *Galerie Vavin-Raspail*, *Galerie Van Leer*, *Galerie Simon*, *Galerie Vavin* (Max Berger), *Galerie Charles-Auguste Girard*, Private Leihgeber: Athanase Apar-tis, Nico Mazaraki, René Paryg, M. Girardin, Mme Cuttali, Werke aus dem Besitz von Künst-ler\*innen: Rodolphe Théophile Bosshard, Serge Brignoni, Marc Chagall, Pierre Charbonnier, Chériane, Dagoussia, A. de la Pattelière, Filippo de Pisis, Eric Detthow, Serge Ferat, Tsuguharu Foujita, Geneviève Gallibert, Pablo Gargallo, Natalija Gontcharowa, Marcel Gromaire, Alice Halicka, Edmond Kayser, Per Krohg, Louis Latapie, André Lhote, Jacques Loutenansky, Milo Milunović, Chana Orloff, Jean Pougny, Valentine Prax, Madeleine Radulesco, Olga Sacharova, Léopold Survage, Mario Tozzi, Ossip Zadkine

Quelle: Ausstellungskatalog, Dokumente zum Leihverkehr im ASAC Venedig

**Kat.-Nr.: 48**

**Exposition de l'art français contemporain**

Datum: 16. September bis 8. November

Ort: *Museum der Neuen Westlichen Kunst* und *Tretjakow-Galerie* in Moskau

Organisator\*innen: *Staatliche Akademie für Kunstwissenschaften*, GACHN (Moskau), *Tetraj-kov-Galerie*, *Museum der Neuen Westlichen Kunst*, Werkauswahl: Abraham Efros (Konservator der *Tretjakov-Galerie*), V. Midler (Konservator der *Tretjakov-Galerie*); Umsetzung in Paris: Michail Larionow, Serge Fotinsky, Pierre Vorms (*Galerie Billiet*); die Ausstellung wurde ange-regt durch Édouard Herriot (Kulturminister Frankreichs und Mitglied der Parti radical) und Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharki (Volkskommissar für Bildung der RSFSR)

Katalogtext: Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharki, Piotr Kogan (Präsident der Akademie der Wissenschaft), Boris Ternovets (Direktor des Museums für Neue Westliche Kunst, Moskau), Abraham Efros

Ausgestellte Künstler\*innen:

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Yuri/Georges	Annenkov	russisch	1889	
Alexis	Arapov	russisch	1904	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Viktor	Bart	russisch	1887	
Maria	Blanchard	spanisch	1881	
Constantin	Brancusi	rumänisch	1876	ab 1957 fr. Staatsbürger
Massimo	Campigli	italienisch	1895	
Edmond	Céria	französisch	1884	
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Grigor	Chiltian	russisch	1898	
Giorgio	De Chirico	italienisch	1888	
André	Derain	französisch	1880	
Charles	Despiau	französisch	1874	
Charles	Dufresne	französisch	1876	
Willy	Eisenschitz	österreichisch	1889	ab 1935 fr. Staatsbürger
Henri	Epstein	polnisch	1892	
Max	Ernst	deutsch	1891	
Alexandra	Exter	russisch	1882 o. 1884	
André	Favory	französisch	1888	
Adolphe	Feder	russisch/ französisch	1886	geb. in Odessa (damals Russisches Kaiserreich), Datum der französischen Einbürgerung unbekannt
Serge	Fotinsky	russisch	1887	geb. in Odessa (damals Russisches Kaiserreich)
Tsuguharu	Foujita	japanisch	1886	ab 1955 fr. Staatsbürger
Edouard	George	Australien	1893	
Natalija	Gontscharowa	russisch	1883	
Alexis	Gritchenko	russisch	1883	
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Isaac	Grünewald	schwedisch	1889	
Philippe	Hosiasson	ukrainisch	1898	geb. in Odessa (damals Russisches Kaiserreich), ab 1928 fr. Staatsbürger

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Michel	Kikoïne	französisch	1892	geb. in Gomel (damals Russisches Kaiserreich), ab 1922 fr. Staatsbürger
Sei	Koyanagui	japanisch	1896	
Lucien	Laforge	französisch	1885	
Pierre	Laprade	französisch	1875	Pseudonym für Coffinhal- Laprade
Michail	Larionow	russisch	1881	
Henri	Laurens	französisch	1885	
Henri	Le Fauconnier	französisch	1881	
Fernand	Léger	französisch	1881	
André	Lhote	französisch	1885	
Jacques	Lipchitz	französisch	1891	geb. in Druskininkai (damals Russisches Kaiserreich), ab 1924 fr., ab 1958 US-amerikanischer Staatsbürger
Jean	Lurçat	französisch	1892	
	Mané-Katz	französisch	1894	geb. in Kremenschuk (damals Russisches Kaiserreich), ab 1927 fr. Staatsbürger
Louis	Marcoussis	polnisch	1883	
Albert	Marquet	französisch	1875	
Frans	Masereel	belgisch	1889	
Oscar	Miestchaninoff	russisch	1886	
Abraham	Mintchine	russisch	1898	geb. in Kiew (damals Russisches Kaiserreich)
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Mela	Muter	polnisch	1876	
Chana	Orloff	russisch	1888	
Amédée	Ozenfant	französisch	1886	
Renato	Paresce	italienisch	1886	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Issachar	Ryback	russisch	1897	in Elisavetgrad (damals Russisches Kaiserreich, heutige Ukraine)
Basile	Schoukhaïeff	russisch	1887	
Georges	Seurat	französisch	1859	
Gino	Severini	italienisch	1883	
Léopold	Survage	französisch	1879	geb. in Russland, Vater finnischen, Mutter däni- schen Ursprungs, ab 1927 fr. Staatsbürger
Constantin	Terechkovitch	russisch	1902	ab 1942 fr. Staatsbürger
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Félix- Edouard	Valloton	französisch	1865	gebürtiger Schweizer, ab 1900 fr. Staatsbürger
Kees	Van Dongen	niederlän- disch	1877	ab 1929 fr. Staatsbürger
Maurice	Vlaminck	französisch	1876	
Henry de	Waroquier	französisch	1881	
Aleksandro- vich	Yakovlev	russisch	1887	
Léon/Lev	Zack	russisch	1892	ab 1938 fr. Staatsbürger
Ossip	Zadkine	französisch	1890	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1918 fr. Staatsbürger

Leihgeber\*innen: keine detaillierten Angaben, drei Leihgaben stammen von Félix Fénéon (Seurat, Modigliani und Valloton)

Quelle: Ausstellungskatalog, AN F/21/4739 Moscou

**Kat.-Nr.: 49**

**L'École de Paris**

Datum: 19. Oktober bis 17. November 1928

Ort: *Galerie Pleyel*, Paris

Organisator\*innen: *Galerie Pleyel*

Katalogtext: Francis Carco

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Maria	Blanchard	spanisch	1881	
Pierre	Bonnard	französisch	1867	
Georges	Braque	französisch	1882	
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Paul	Cornet	französisch	1892	
André	Derain	französisch	1880	
Charles	Dufresne	französisch	1876	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
Othon	Friesz	französisch	1879	
Odette des	Garets	französisch	1891	
Wilhelm	Gimmi	schweizerisch	1886	
Marcel	Gimond	französisch	1894	
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Pierre	Hodé	französisch	1889	
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Öster- reich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
Amédée de	La Patellière	französisch	1890	
Lucien	Labaudt	US-amerika- nisch	1880	in Frankreich geboren, ab 1910 US-amerikanischer Staatsbürger
Jean Fran- cis	Laglenne	französisch	1899	
Pierre	Laprade	französisch	1875	Pseudonym für Coffinhal- Laprade
Simon	Lévy	französisch	1886	
André	Lhote	französisch	1885	
Robert	Lotiron	französisch	1886	
Albert	Marquet	französisch	1875	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Marcel	Mouillot	französisch	1889	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger
Pablo	Picasso	spanisch	1881	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Gustave	Pimienta	französisch	1888	Pseudonym von François Pimienta
Georges	Rouault	französisch	1871	
Henry de	Waroquier	französisch	1881	
Robert	Wlérick	französisch	1882	

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 50**

**Exhibition of the School of Paris, 1910–1928**

Datum: 20. März bis 12. April

Ort: *The Harvard Society for Contemporary Art*, Cambridge, Cooperative Building Rooms 207–8

Organisator\*innen: Sophia R. Ames, Lincoln Kirstein, John Walker III, Edward M. M. Warburg

Katalogtext: Autor\*in unbekannt

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstel- lung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>	
André	Beaudin	französisch	1895	ab 1957 fr. Staatsbürger	
Pierre	Bonnard	französisch	1867		
Constantin	Brancusi	rumänisch	1876		
Georges	Braque	französisch	1882		
Giorgio di	Chirico	italienisch	1888		
Charles	Despiau	französisch	1874		
Charles	Dufresne	französisch	1876		
Raoul	Dufy	französisch	1877		
Bernand	Dunand	französisch	1908		
André	Dunoyer de Segonzac	französisch	1884		
Othon	Friesz	französisch	1879		
Juan	Gris	spanisch	1887		
Marcel	Gromaire	französisch	1892		
Moïse	Kisling	französisch	1891		geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staats- bürger

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstel- lung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Roger de	La Fresnaye	französisch	1885	
[Suzanne]	Lalique	französisch	[1892]	
Marie	Laurencin	französisch	1883	
Fernand	Léger	französisch	1881	
[Pierre Émile]	Legrain	französisch	[1889]	
Claudius	Lenoscier [Linossier]	französisch	1893	
André	Lhote	französisch	1885	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
Aristide	Maillol	französisch	1861	
Louis	Marcoussis	polnisch	1883	
Maurice	Marinot	französisch	1882	
Frans	Masereel	belgisch	1889	
Jacques	Mauny	französisch	1893	
Jean	Metzinger	französisch	1883	
Joan	Miró	spanisch	1893	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Chana	Orloff	russisch	1888	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger
Jean	Puiforcat	französisch	1897	
Man	Ray	US-amerika- nisch	1890	Künstlernamen für Emmanuel Rudnitzky
Georges	Rouault	französisch	1871	
Chaim	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiserreich, heute Weißrussland)
Raymond	Templier	französisch	1891	
Henri	Vergé-Sarrat	französisch	1880	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	

Leihgeber\*innen: Galerien: *The Valentine Gallery, The Reinhardt Galleries, The Arden Gallery,*  
 Firmen: *hauke and Company, Saks and Company, Divers.* private Leihgeber  
 Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 51**

**L'École de Paris**

Datum: 20. März bis 12. April 1929

Ort: *Galerie de la Renaissance*, Paris

Organisator\*innen: Edouard Ramond (Buchhalter der *Musées nationaux*)

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Maurice	Asselin	französisch	1882	
–	Barker	–	–	
Hiller	Bermann	–	–	
Pierre	Bonnard	französisch	1867	
Rodolphe Théophile	Bosshard	schweizerisch	1889	
Émile Antoine	Bourdelle	französisch	1861	
Georges	Braque	französisch	1882	
Victor	Brecheret	brasilianisch	1894	
Charles	Camoin	französisch	1879	
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiser- reich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Giorgio di	Chirico	italienisch	1888	
Hermine	David	französisch	1886	
Robert	Delaunay	französisch	1885	
André	Derain	französisch	1880	
Charles	Despiau	französisch	1874	
Charles Georges	Dufresne	französisch	1876	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
Tsuguharu	Foujita	japanisch	1886	ab 1955 fr. Staatsbürger
Othon	Friesz	französisch	1879	
Marcel	Gimond	französisch	1894	
Édouard	Goerge	französisch	1893	Vater Franzose, Mutter Engländerin, in Australien geboren

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Jacques	Gotko	–	1899	geb. in Odessa (damals Russisches Kaiserreich), Künstlername für Yankelli Gotovski
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Max	Jacob	französisch	1876	
Aleksandr	Jacovlev	russisch	1887	
Georges	Kars	tschechoslo- wakisch	1882	geb. in Kralupy nad Vltavou (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 Teil der Ersten tschechoslowakischen Republik)
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
Sei	Koyanagui	japanisch	1896	
Per	Krohg	norwegisch	1889	
Anton	Kruysen	niederlän- disch	1898	
Charles	Kvapil	belgisch	1884	
Amedée de	La Patellière	französisch	1890	
Pierre	Laprade	französisch	1875	Pseudonym für Coffinhal-Laprade
Marie	Laurencin	französisch	1883	
Fernand	Léger	französisch	1881	
Mariette	Lydis	österreichisch	1890	
Tadé [Tadeusz]	Makowski	polnisch	1882	geb. in Oświęcim (damals in Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch)
Louis	Marcoussis	polnisch	1883	
–	Maxrell	–	–	
Mela	Muter	polnisch	1876	
Chana	Orloff	russisch	1888	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Gen	Paul	französisch	1895	Eugène Paul
Francis	Picabia	französisch	1879	
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
	Polianski			
François	Pompon	französisch	1855	
Valentine	Prax	französisch	1899	
Alphonse	Quizet	französisch	1885	
Léon				
	Radda	französisch	1891	Pseudonym für Julie Florent
Georges	Rouault	französisch	1871	
–	Saint- Marceau	–	–	
Chaïm	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiser- reich, heute Weißrussland)
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Suzanne	Valadon	französisch	1865	
Marie	Vassilieff	russisch	1884	
Gaston de	Villers	belgisch	1870	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	
Edouard	Vuillard	französisch	1868	
Ossip	Zadkine	französisch	1890	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1918 fr. Staatsbürger

Quelle: Es ist kein Katalog bekannt, vgl. Warnod, André, L'École de Paris à la Renaissance, in: *Co-moedia*, 27. 07. 1929; Devaux, A., L'Exposition de l'École de Paris“ in: *Paris-Soir*, 31. 07. 1929.

**Kat.-Nr.: 52**

**Modern Masterpieces by the Painters of the Paris School, Personally Selected by the Administrator of the National Museums of France, M. Edouard Ramond**

Datum: 4. November 1929 (Eröffnungsdatum)

Ort: *Newhouse Galleries*, New York City

Organisator\*innen: Edouard Ramond (Buchhalter der *Musées nationaux*)

Katalogtext: Edouard Ramond

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Pierre	Bonnard	französisch	1867	
Rodolphe Théophile	Bosshard	schweizerisch	1889	
Émile Antoine	Bourdelle	französisch	1861	
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Giorgio di	Chirico	italienisch	1888	
Maurice	Denis	französisch	1870	
André	Derain	französisch	1880	
Charles Georges	Dufresne	französisch	1876	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
André Albert Marie	Dunoyer de Segonzac	französisch	1884	
Jean	Fautrier	französisch	1898	
Jules	Flandrin	französisch	1871	
Tsuguharu	Foujita	japanisch	1886	ab 1955 fr. Staatsbürger
Othon	Friesz	französisch	1879	
Édouard	Goerge	französisch	1893	Vater Franzose, Mutter Engländerin, in Australien geboren
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Per	Krohg	norwegisch	1889	
Pierre	Laprade	französisch	1875	Pseudonym für Coffinhal-Laprade
Henri	Matisse	französisch	1869	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Amédée	Ozenfant	französisch	1886	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger
Francis	Picabia	französisch	1879	
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Georges	Rouault	französisch	1871	
Paul	Signac	französisch	1863	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Chaïm	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiserreich, heute Weißrussland)
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Suzanne	Valadon	französisch	1865	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	
Ossip	Zadkine	französisch	1890	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1918 fr. Staatsbürger

Es handelte sich hier um einen Betrugsfall. Die Werke wurden im Vorfeld mit Geldern der *Musées nationaux* (540.000 Francs) von Pariser Galerien erworben, jedoch setzte Ramond die Institution nicht in Kenntnis. Sein Plan war es, die Differenz zum Verkaufserlös einzustreichen. Jedoch war der Erlös gering. Ramond konnte die Summe, die er entwendet hatte, nicht mehr begleichen und flog auf. Es kam zum Prozess in Paris. Der Kunstkritiker André Salmon sowie die Maler Moïse Kisling und Tsuguharu Foujita waren als Zeugen geladen und entlasteten Ramond. Ramond wurde zu 18 Monaten Gefängnis, 500 Francs Geldstrafe und zur Restitution der entwendeten Summe verurteilt.

Quelle: Ausstellungskatalog, Artikel o. A., Edouard Ramond, comptable des musées nationaux est condamné à 18 mois de prison, in: *Le Matin*, 21.05.1930.

**Kat.-Nr.: 53–55**

**Grande exposition d'art moderne, L'École de Paris**

Datum: 19. März 1930 [Eröffnung] / 13. bis 25 Mai 1930 / 6. bis 20. Juni 1930

Ort: *Teatro Santa Isabel*, Recife / *Palace Hotel*, Rio de Janeiro / *Palacete Glória*, São Paulo

Organisatoren: Géo-Charles, Vicente do Rego Monteiro

Katalogtext: Géo-Charles

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
André	Bauchant	französisch	1873	
Maria	Blanchard	spanisch	1881	
Francisco	Bores	spanisch	1898	
Rodolphe	Bosshard	schweizerisch	1889	
Théophile				

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Georges	Braque	französisch	1882	
Massimo	Campigli	italienisch	1895	
Joseph	Csaky	französisch	1888	geb. in Szeged (damals Österreich-Ungarn), ab 1922 fr. Staatsbürger
André	Derain	französisch	1880	
Germaine	Derbecq	argentinisch	1899	fr. von Geburt an, nach Heirat mit Pablo argentinische Staatsbürgerin
Raoul	Dufy	französisch	1877	
Istvan (Étienne)	Farkas	ungarisch	1887	
Aleksandr	Fasini	russisch- ukrainisch	1892	geb. in Odessa (damals Russisches Kaiserreich)
Pierre Louis	Flouquet	französisch	1900	
Tsuguharu	Foujita	japanisch	1886	ab 1955 fr. Staatsbürger
Geneviève	Gallibert	französisch	1888	
Albert	Gleizes	französisch	1881	
	Gounaro	griechisch	1890	Pseudonym für Giorgos Gounaropoulos
Juan	Gris	spanisch	1887	
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Alica	Halicka	polnisch	1894	
Auguste	Herbin	französisch	1882	
Ismael Gonzalez de	La Serna	spanisch	1897	
Jean Francis	Laglenne	französisch	1899	
Émile	Lahner	ungarisch- französisch	1893	Datum der fr. Einbürgerung unbekannt
Henri	Laurens	französisch	1885	
Henri Victor Gabriel	Le Faucon- nier	französisch	1881	
Fernand	Léger	französisch	1881	
André	Lhote	französisch	1885	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Maurice Albert	Loutreuil	französisch	1885	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
Louis	Marcoussis	polnisch	1883	
Frans	Masereel	belgisch	1889	
André	Masson	französisch	1896	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Georges	Papazoff	bulgarisch	1894	
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Joaquim do	Rego Monteiro	brasilianisch	1903	
Vicente do	Rego Monteiro	brasilianisch	1899	
Manuel	Rendon	ecuadoria- nisch	1894	
Auguste	Sandoz	schweizerisch	1901	
Luis Jou	Senabre	französisch	1881	in Spanien geboren, ab 1927 fr. Staatsbürger
Gino	Severini	italienisch	1883	
Marcel	Sterling	ukrainisch	1895	
Léopold	Survage	französisch	1879	geb. in Russland, Vater finnischen, Mutter dänischen Ursprungs, ab 1927 fr. Staatsbürger
Georges	Valmier	französisch	1885	
Hernando	Vines	spanisch	1904	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	
Eugène (Eugeniusz)	Zak	polnisch	1884	

**weitere von Do Anjos identifizierte Künstler\*innen in Recife**

Raymonde	Bouquet	französisch	1909
Serveau	Clément	französisch	1886
Nicolas Mathieu	Eekman	belgisch	1889

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Serge	Fotinsky	russisch	1887	geb. in Odessa (damals Russisches Kaiserreich)
Max	Jacob	französisch	1876	
Marie	Laurencin	französisch	1883	
Joan	Miró	spanisch	1893	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger
Valentine	Prax	französisch	1899	
Gaston Louis	Roux	französisch	1904	
Kristians	Tonny	niederländisch	1907	

**in São Paulo wurde zusätzlich ausgestellt:**

Tarsila do	Amaral	brasilianisch	1886	
------------	--------	---------------	------	--

Leihgeber\*innen: Divers. unbekannte Leihgeber, *Galerie L'Effort Moderne*, Paris

Quelle: Ausstellungskatalog, *Montparnasse 58* (1930); Dos Anjos, Moacir u. Jorge Ventura Morais, Picasso „visita“ o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930, in: *Estudos Avançados*, 12, 34, 1998, S.313–335.

**Kat.-Nr.: 56–58**

**Exposition „Petites Tuileries“: 80 Paintings of the „École de Paris“**

Datum: 17.–18. Oktober 1930 / 7.–27. März 1932 / 19. März–9. April 1932

Ort: *Wildenstein & Company*, New York City / *Rhode Island School of Design*, Providence, R. I. / *Dallas Public Art Gallery*

Organisator\*innen: *College Art Association*, Louis Hautecœur (Direktor des *Musée du Luxembourg*), Eustache de Lorey (früherer Direktor des *Institut français* in Damaskus), François Monod (Kurator des *Musées nationaux*), Louis Reau (Direktor des *Institut français* in Wien), Georges Salles (Kurator am *Musée du Louvre*)

Ausgestellte Künstler\*innen (in New York City):

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Maurice	Asselin	französisch	1882	
Max	Band	litauisch	1900	
Viktor	Bart	russisch	1887	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
André	Bauchant	französisch	1873	
Léonardo	Bunatyan- Benatov	russisch	1899	
Christian	Bérard	französisch	1902	
Rodolphe Théophile	Bosshard	schweizerisch	1889	
Massimo	Campigli	italienisch	1895	
Edmond	Céria	französisch	1884	
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Jean-Laurent	Challié	französisch	1880	
Paul	Charlemagne	französisch	1892	
Roger	Chastel	französisch	1879	
Émile	Compard	französisch	1900	
Salvador	Dalí	spanisch	1904	
Filippo	De Pisis	italienisch	1896	
Thérèse	Debains	französisch	1907	
Henri	Déziré	französisch	1878	
Georges Léon	Dufrenoy	französisch	1870	
Eugeniusz	Eibisch	polnisch	1896	
Dietz	Edzard	deutsch	1893	
Max	Ernst	deutsch	1891	
Gabriel	Fournier	französisch	1893	
Giles B.	Franklyn	–	–	
Abel	Gerbaud	französisch	1888	
Hélène	Gorodiche	französisch	1902	
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Charles	Guerin	französisch	1875	
Marthe	Hirt	belgisch	1890	
Charles Louis	Jacquemont	französisch	1879	
Joan	Junyer	spanisch	1904	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
Charles	Kvapil	belgisch	1884	
Pierre	Ladureau	französisch	1882	
Celso	Lagar	spanisch	1891	
Bernard	Lamotte	französisch	1903	
Henri	Lebasque	französisch	1865	
Madelaine	Luka	französisch	1894	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
Henri	Mahé	französisch	1907	
Mela	Muter	polnisch	1876	
Simon	Mondzain	französisch	1890	ab 1923 fr. Staatsbürger, davor Pole
Anders O.	Osterlind	französisch	1887	
Louis	Péronne	französisch	1892	
André	Planson	französisch	1898	
Valentine	Prax	französisch	1899	
Jean	Puy	französisch	1876	
George	Richard	–	–	
Jean	Souverbie	französisch	1891	
Jean Al- phonse	Stival	französisch	1879	
Takeshi	Takaski	japanisch	1903	
Pierre	Tal-Coat	französisch	1905	
René	Thomsen	französisch	1897	
Félix	Tobeen	französisch	1880	Pseudonym für Félix Élie Bonnet

Die einzelnen Ausstellungsstationen variierten hinsichtlich der Exponate. Die Ausstellung in Dallas zeigte nur die Hälfte der Exponate aus New York. Bei den Ausstellungen wurden die Werke zum Verkauf angeboten. Die zeitlichen Abstände zwischen den drei Ausstellungen lassen vermuten, dass es mehr Ausstellungsstationen gegeben haben muss, deren Dokumentation jedoch nicht vorliegt.

Quelle: Ausstellungskataloge (New York City und Dallas); *Parnassus 2* (1930), *Parnassus 3* (1931), *Parnassus 4* (1932)

**Kat.-Nr.: 59**

**Exposition des artistes juifs de l'École de Paris**

Datum: 22. März bis 14. April 1931

Ort: Galerie *Le Centaure*, Brüssel

Die ausgestellten Künstler\*innen sind nicht bekannt

Quelle: Pails de Pinceau, in: *L'Intransigeant*, 23. 03. 1931.

**Kat.-Nr.: 60**

**School of Paris**

Datum: April 1931

Ort: *Arts and Crafts Club*, New Orleans

Organisatoren: E. Tériade, Roger Vitrac

Katalogtext: E. Tériade

Ausgestellte Künstler\*innen:

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
André Gustave	Beaudin	französisch	1896	
Maria	Blanchard	spanisch	1881	
Francisco	Bores	spanisch	1898	
Francisco	Cossio	spanisch	1894	
Gutiérrez				
Aleksandr	Fasini	ukrainisch	1892	
	Gounaro	griechisch	1890	Pseudonym für Giorgos Gounaropoulos
Pinchus	Krémègne	russisch	1890	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
André	Masson	französisch	1896	
Abraham	Rattner	US-amerika- nisch	1893	
Suzanne	Roger	französisch	1898/1899	
Gaston Louis	Roux	französisch	1904	
Paul	Vezelay	England	1892	Pseudonym für Marjorie Watson-Williams
Hernando	Vines	spanisch	1904	
John	Xceron	US-amerika- nisch	1890	

Es handelt sich um eine Wanderausstellung, die im Westen und Süden der Vereinigten Staaten auf Tour ging. Die weiteren Stationen sind nicht bekannt.

Leihgeber\*innen: *Galerie de France, Galerie Percier, Galerie Vavin-Raspail, Galerie Simon* und Leihgaben der Künstler\*innen

Quelle: N.Y. Superiority in Art Exhibits Challenged in U.S. Show of Paris Artists Sent Direct to New Orleans, in: *The Chicago Tribune*, 04. 04. 1931; BK GALPER 1

**Kat.-Nr.: 61**

**Exposition internationale „L'art vivant“**

Datum: 25. April bis 24. Mai 1931

Ort: *Palais des Beaux-Arts*, Brüssel

Organisator\*innen: *L'Art vivant – Société de propaganda et d'action pour la peinture et la sculpture contemporaine*, gegründet durch u. a.: André de Ridder und Paul-Gustave Van Hecke, ihre Mitglieder sind u. a.: Jean Brusselmans, Jozef Cantré, Georges Creten, Hippolyte Daeye, Gustave De Smet, Floris Jaspers, Oscar Jaspers, Paul Maas, Willem Paerels, Henri Puvrez, Henri Ramah, Albert Servaes und Edgard Tijtgar, Frits Van den Berghe; zudem unterstützte die *Société auxiliaire des expositions du palais des beaux-arts*; als weitere Unterstützer\*innen gibt der Katalog an: Jean Crotti, Pierre Courthion, Paul Fierens, Nino Frank, Sebastian Gasch, Leo Gestel, Vincens Kramář, Hildo Krop, Victor Tischler, Kor Postma, die Gruppe *Praesens*

Katalogtext: Pierre Courthion, Sebastia Gasch, W. Jos. De Gruyter, Paul Fierens, Nino Frank, André Lhote, André de Ridder, Paul Westheim, Michael Sevier, André Salmon (verfassten Artikel im zugehörigen Sonderheft der *Cahiers de Belgique*)

Ausgestellte Künstler\*innen (in der Sektion „École de Paris“):

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Yuri/Georges	Annenkov	russisch	1889	
Hans	Arp	französisch	1886	ab 1926 fr. Staatsbürger, davor Deutscher
Francisco	Bores	spanisch	1898	
Serge	Brignoni	schweizerisch	1903	
Massimo	Campigli	italienisch	1895	
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Serge	Charchoune	russisch	1888	
Giorgio di	Chirico	italienisch	1888	
Francisco	Cossio	spanisch	1894	
Gutiérrez				
Jean	Crotti	französisch	1878	1927 naturalisiert, davor Schweizer

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Salvador	Dalí	spanisch	1904	
Max	Ernst	deutsch	1891	
Pierre Louis	Flouquet	französisch	1900	in Belgien aktiv seit 1910
Tsuguharu	Foujita	japanisch	1886	ab 1955 fr. Staatsbürger
Pablo	Gargallo	spanisch	1881	
Alberto	Giacometti	schweizerisch	1901	
Juan	Gris	spanisch	1887	
Alica	Halicka	polnisch	1894	
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
Per	Krohg	norwegisch	1889	
Otakar	Kubín	französisch	1883	geb. in Boskovice (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 Erste Tschechoslowakische Republik) ab 1926 fr. Staatsbürger
–	Leonide	–	–	
Jacques	Lipchitz	französisch	1891	geb. in Druskininkai (damals Russisches Kaiserreich), ab 1924 fr., ab 1958 US-amerikanischer Staatsbürger
Tadé [Tadeusz]	Makowski	polnisch	1882	geb. in Oświęcim (damals in Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch)
	Manolo	spanisch	1872	Pseudonym für Manuel Martínez Hugué
Louis	Marcoussis	polnisch	1883	
Frans	Masereel	belgisch	1889	
Joan	Miró	spanisch	1893	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Francis	Picabia	französisch	1879	Mutter Französin, Vater spanisch-kubanisch
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Enrico	Prampolini	italienisch	1894	
Man	Ray	US-amerika- nisch	1890	Künstlername für Emmanuel Rudnitzky
Luigi	Russolo	italienisch	1885	
Alberto	Savinio	italienisch	1891	
Gino	Severini	italienisch	1883	
Chaim	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiserreich, heute Weißrussland)
Léopold	Survage	französisch	1879	geb. in Russland, Vater finnischen, Mutter dänischen Ursprungs, ab 1927 fr. Staatsbürger
Pavel	Tchelitchew	russisch	1898	
Christians	Tony	–	–	
Kees	Van Dongen	französisch	1877	ab 1929 fr. Staatsbürger, davor Niederländer
Georges	Vantongerloo	belgisch	1886	
Hernando	Vines	spanisch	1904	
Léon/Lev	Zack	russisch	1892	ab 1938 fr. Staatsbürger
Ossip	Zadkine	französisch	1890	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1918 fr. Staatsbürger
August	Zamoyski	polnisch	1893	

Neben der „École de Paris“ zeigte die Ausstellung auch die „École allemande“, „École autrichienne“, „École belge“, „École française“, „École hollandaise“, „Jeune école polonaise“, und die „École tcheco-slovaque“.

Leihgeber\*innen: Berr de Turique (Galerie *Le Portique*), Jeanne Bucher, J. Castel (Galerie *Castel*), Blanche Charlet (Galerie *Le Centaure*); G. Giroux, J. Pomaret (Galerie *La Renaissance*), E. Zak (Galerie *Zak*), Jean Aron, Max Berger (Galerie *Vavin-Raspail*), Georges Bernheim, J. Bonjean, P. Colle, Alfred Flechtheim, Paul Guillaume, S. Kahnweiler (Galerie *Simon*), A. Level (Galerie

*Percier*), Pierre Loëb (*Galerie Pierre*), Louis Manteau, E. L. T. Mesens, Paul Rosenberg, W. Schwarzenberg, Pierre Vorms (*Galerie Billiet*), Galerie Berhnheim-Jeune, Galerie Druet, Galerie de France, Galerie Georges Petit, Galerie Vignon

Quelle: Ausstellungskatalog, *Cahiers de Belgique* 4–5 (1931)

**Kat.-Nr.: 62**

**L'école de Paris: francouzské moderní umění**

Datum: 9. Mai bis Juli 1931

Ort: *Obecní dům*, Prag

Organisator\*innen: Künstlervereinigung *Umělecká beseda*; Ausstellungskomitee: Václav Rabas (Präsident), André Bernier, František Blanda, Josef Čapek, H. Frankensteinová, Georges Kars, V. Kerhart, Rudolf Kremlička, Emanuel Purghart, André Salmon, Miloš Šafránek, Josef Šíma, Vojtech Volvka, František Vondřich; die Präsidentschaft des Ehrenausschusses der Ausstellung übernahmen François Charles-Roux (fr. Gesandter in Prag) und Štefan Osuský (tschech. Botschafter in Frankreich); weitere Mitglieder des Ehrenausschusses: Karel Baxa (Bürgermeister von Prag), Jean de Castellane (Präsident des Stadtrats von Paris), Viktor Dyk (Vorsteher von *Umělecká beseda*), Karel Kramář (Vorsitzender des Kuratoriums der *Moderní galerie* in Prag) und Kamil Krofta (Gesandter des Außenministeriums der Tschechoslowakischen Republik).

Katalogtext: André Salmon

Ausgestellte Künstler\*innen:

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Yves	Alix	französisch	1890	
Hans	Arp	französisch	1886	ab 1926 fr. Staatsbürger, davor Deutscher
Maurice	Asselin	französisch	1882	
Pierre	Bonnard	französisch	1867	
Georges	Bouche	französisch	1874	
Jean Louis	Bous- singault	französisch	1883	
Georges	Braque	französisch	1882	
Maurice	Brianchon	französisch	1899	
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Giorgio di	Chirico	italienisch	1888	
Paul	Cornet	französisch	1892	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Hermine	David	französisch	1886	
Maurice	Denis	französisch	1870	
André	Derain	französisch	1880	
Charles	Despiau	französisch	1874	
André	Dignimont	französisch	1891	
Georges Léon	Dufrénoy	französisch	1870	
Charles Georges	Dufresne	französisch	1876	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
André	Dunoyer de Segonzac	französisch	1884	
František Zdeněk	Eberl	französisch	1888	geb. in Prag (damals Öster- reich-Ungarn), ab 1911 französischer Staatsbürger
Max	Ernst	deutsch	1891	
Jean	Fautrier	französisch	1898	
Jean Louis	Forain	französisch	1852	
Jean	Frelaut	französisch	1879	
Othon	Friesz	französisch	1879	
Demetrios	Galanis	französisch	1882	ab 1916 fr. Staatsbürger, davor Grieche
Pablo	Gargallo	spanisch	1881	
Wilhelm	Gimmi	schweizerisch	1886	
Marcel	Gimond	französisch	1894	
Édouard	Goerge	französisch	1893	Vater Franzose, Mutter Englän- derin, in Australien geboren
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Auguste	Herbin	französisch	1892	
Max	Jacob	französisch	1876	
Georges	Kars	tschoslowa- kisch	1882	geb in Kralupy nad Vltavou (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 Teil der Ersten tschechos- lowakischen Republik)
Edmond Charles	Kayser	französisch	1882	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
Isac	Kogan	russisch	1898	
Pinchus	Krémègne	russisch	1890	
Per	Krohg	norwegisch	1889	
Otakar	Kubín	französisch	1883	geb. in Boskovice (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 Erste Tschechoslowakische Republik) ab 1926 fr. Staatsbürger
František	Kupka	tschechoslowakisch	1895	geb. in Opočno (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 Erste Tschechoslowakische Republik)
Amédée de	La Patellière	französisch	1890	
Jean Émile	Laboureur	französisch	1877	
Pierre	Laprade	französisch	1875	Pseudonym für Coffinhal-Laprade
Marie	Laurencin	französisch	1883	
Henri	Laurens	französisch	1885	
Fernand	Léger	französisch	1881	
Herbert	Lespinasse	US-amerikanisch	1884	
Léopold	Lévy	französisch	1882	
Simon	Lévy	französisch	1886	
André	Lhote	französisch	1885	
Jacques	Lipchitz	französisch	1891	geb. in Druskininkai (damals Russisches Kaiserreich), ab 1924 fr., ab 1958 US-amerikanischer Staatsbürger
Robert	Lotiron	französisch	1886	
Maximilien	Luce	französisch	1858	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
Aristide	Maillol	französisch	1861	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Jean	Marchand	französisch	1883	
Louis	Marcoussis	polnisch	1883	
Albert	Marquet	französisch	1875	
André	Masson	französisch	1896	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Jean	Metzinger	französisch	1883	
Joan	Miró	spanisch	1893	
Luc-Albert	Moreau	französisch	1892	
Chana	Orloff	russisch	1888	
Amédée	Ozenfant	französisch	1886	
Georges	Papazoff	bulgarisch	1894	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger
Gen	Paul	französisch	1895	Eugène Paul
Francis	Picabia	französisch	1879	
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Pierre	Poisson	französisch	1876	
Jane	Poupelet	französisch	1874	
Jean	Puy	französisch	1876	
Georges	Rouault	französisch	1871	
Ker-Xavier	Roussel	französisch	1867	
Pierre	Roy	französisch	1880	
Alberto	Savinio	italienisch	1891	
Gino	Severini	italienisch	1883	
Paul	Signac	französisch	1863	
Josef	Šíma	französisch	1891	geb. in Jaroměř (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 Erste Tschechoslowakischen Republik), ab 1926 fr. Staats- bürger
Chaïm	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiserreich, heute Weißrussland)
Yves	Tanguy	französisch	1900	

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
José de	Togorès	spanisch	1893	
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
André	Utter	französisch	1886	
Suzanne	Valadon	französisch	1865	
Kees	Van Dongen	französisch	1877	ab 1929 fr. Staatsbürger, davor Niederländer
Henri	Vergé-Sarrat	französisch	1880	
Jean	Viollier	schweizerisch	1896	
Louis	Vivin	französisch	1861	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	
Edouard	Vuillard	französisch	1868	
Henry de	Waroquier	französisch	1881	
Ossip	Zadkine	französisch	1890	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1918 fr. Staatsbürger
Jan	Zrzavý	tschechoslo- wakisch	1890	

Leihgeber\*innen: Galerien: *Galerie Jeanne Bucher*, *Galerie Bernheim-Jeune*, *Galerie J. Hessel*, *Galerie Dr. Gold* (Berlin), *Galerie George Bernheim*, *Galerie Nouvel Essor*, *Galerie Bourgeat & Cie.*, *Galerie Marseille*, *Galerie P. Rosenberg*, *Galerie Le Portique*, *Galerie P. Colle*, *Galerie Druet*, *Galerie Paul Guillaume*, *Galerie Bernier*, *Galerie Zak*, *Galerie Van Leer*, *Galerie Georges Petit*, *Galerie Vignon*, *Galerie L'Effort Moderne*, *Le Garrec*, *Galerie Benezit*, *Galerie Marcel Bernheim*, *Galerie Pierre*, *Galerie Goldschmidt*, *La Renaissance*, *Galerie Berthe Weill*, *Galerie Percier*, *Galerie Simon*, *Galerie Bignou*, *Galerie Bonjean*, *Galerie P. Aron*, *Galerie Wildenstein & Cie.*, *Galerie Tannhauser* (München), *Galerie Flechtheim* (Berlin), *Galerie Vildrac*, *Galerie Brummer*, Private Leihgeber (Auswahl): Ambroise Vollard, Štefan Osuský, Adolphe Basler, Pí Coquiotová, Simon Lévy  
Quelle: Ausstellungskatalog

### [1931]

#### [Exposition de l'École de Paris]

Datum: Mai 1931

Ort: Kunstclub *Polonia*, Warschau

Anmerkung: unklarer Fall; es liegt kein Ausstellungskatalog vor, weshalb nicht eindeutig geklärt ist, wie der Begriff „École de Paris“ verwendet wurde. Es wurden Werke von Breton, Delaunay, Derain, Dufy, Eisenschitz, Fojjita, Gromaire, Laurencin, Lhote, Mahu, Matisse, Masereel, Luc-Albert Moreau, Pascin, Utrillo, Villepreux, Vlaminck und Waroquier ausgestellt.

Quelle: Kœrner, Thérèse. D'une exposition de l'École de Paris à quelques peintres polonais, in: *Comœdia*, 17.05.1931.

**Kat.-Nr.: 63**

**Exposición de pintores contemporáneos: l'École de Paris**

Datum: August 1931

Ort: *Galería Müller*, Buenos Aires

Organisatoren: Federico C. Müller, Raymonde Latour

Katalogtext: G.J. Gros, mit weiteren Texten von: Francis Carco, Colette, Florent Fels, Raymonde Latour, Charles Morice, Kees Van Dongen, , Charles Vildrac, André Warnod

Ausgestellte Künstler\*innen:

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Jean Gabriel	Daragnès	französisch	1886	
André	Dignimont	französisch	1891	
André	Dunoyer de Segonzac	französisch	1884	
Othon	Friesz	französisch	1879	
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
Otakar	Kubín	französisch	1883	geb. in Boskovice (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 Erste Tschechoslowakische Republik) ab 1926 fr. Staatsbürger
Jean Francis	Laglenne	französisch	1899	
Pierre	Laprade	französisch	1875	Pseudonym für Coffinhal-Laprade
Jean	Launois	französisch	1898	
Mariette	Lydis	österreichisch	1890	
Albert	Marquet	französisch	1875	
Luc-Albert	Moreau	französisch	1892	
Roland	Oudot	französisch	1897	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Kees	Van Dongen	französisch	1877	ab 1929 fr. Staatsbürger, davor Niederländer
Marcel	Vertès	französisch	1895	ab 1925 fr. Staatsbürger, davor Ungar

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 64**

**Masterpieces by 20th Century French Painters,,L'École de Paris“**

Datum: Januar bis Februar 1932

Ort: *The Lefevre Galleries*, London

Organisator\*innen: *The Lefevre Galleries*, London

Katalogtext: Waldemar George

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Pierre	Bonnard	französisch	1867	
Georges	Braque	französisch	1882	
André	Derain	französisch	1880	
Charles Georges	Dufresne	französisch	1876	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
Juan	Gris	spanisch	1887	
Roger de	La Fresnaye	französisch	1885	
Fernand	Léger	französisch	1881	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Georges	Rouault	französisch	1871	
Henri	Rousseau	französisch	1844	
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Edouard	Vuillard	französisch	1868	

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 65**

**Tentoonstelling van Fransche Schilderkunst uit de twintigste eeuw Ecole de Paris**

Datum: 9. April bis 2. Mai 1932

Ort: *Stedelijk Museum*, Amsterdam

Organisator\*innen: *Stedelijk Museum*, W. F. A. Roëll

Katalogtext: W. F. A. Roëll

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Yves	Alix	französisch	1890	
Hans	Arp	französisch	1886	ab 1926 fr. Staatsbürger, davor Deutscher
Maurice	Asselin	französisch	1882	
André	Bauchant	französisch	1873	
André Gustave	Beaudin	französisch	1896	
Christian	Bérard	französisch	1902	
Paul Albert	Besnard	französisch	1849	
Maria	Blanchard	spanisch	1881	
Camille	Bombois	französisch	1883	
Pierre	Bonnard	französisch	1867	
Francisco	Bores	spanisch	1898	
Jean Louis	Boussingault	französisch	1883	
Georges	Braque	französisch	1882	
Maurice	Brianchon	französisch	1899	
Edmond	Céria	französisch	1884	
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Georges	Chapon	–	1892	
Émilie	Charmy	französisch	1877	
Giorgio di	Chirico	italienisch	1888	
Salvador	Dalí	spanisch	1904	
Hermine	David	französisch	1886	
André	Derain	französisch	1880	
Charles	Dufresne	französisch	1876	
Georges				

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Raoul	Dufy	französisch	1877	
André	Dunoyer de Segonzac	französisch	1884	
Willy	Eisenschitz	österrei- chisch	1889	ab 1935 fr. Staatsbürger
Max	Ernst	deutsch	1891	
Georges	Fautrier	–	–	
Othon	Friesz	französisch	1879	
Odette de	Garets	französisch	1891	
Walther	Gimmi	–	–	
Albert	Gleizes	französisch	1881	
Édouard	Goerge	französisch	1893	Vater Franzose, Mutter Engländerin, in Australien geboren
Ismael	Gomez de la Serna	spanisch	1897	
Juan	Gris	spanisch	1887	
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Charles	Guerin	französisch	1875	
Auguste	Herbin	französisch	1892	
Jean	Hugo	französisch	1894	
Georges	Kars	tschechoslo- wakisch	1882	geb in Kralupy nad Vltavou (damals Öster- reich-Ungarn, ab 1918 Teil der Ersten tschechoslowa- kischen Republik)
Edmond Charles	Kayser	französisch	1882	
Conrad	Kickert	niederlän- disch	1882	
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
Helmut	Kolle	deutsch	1899	
Pinchus	Krémègne	russisch	1890	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Per	Krohg	norwegisch	1889	
Roger de	La Fresnaye	französisch	1885	
Amédée de	La Patellière	französisch	1890	
Pierre	Laprade	französisch	1875	Pseudonym für Coffinhal-Laprade
Marie	Laurencin	französisch	1883	
Henri	Le Fauconnier	französisch	1881	
Fernand	Léger	französisch	1881	
Raymond	Legueult	französisch	1898	
Léopold	Lévy	französisch	1882	
André	Lhote	französisch	1885	
Seraphine	Louis	französisch	1864	
Madeleine	Lucka	–	–	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
Jean	Marchand	französisch	1883	
Louis	Marcoussis	polnisch	1883	
Albert	Marquet	französisch	1875	
Jacqueline	Marval	französisch	1866	Pseudonym für Marie Joséphine Vallet
André	Masson	französisch	1896	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Jean	Metzinger	französisch	1883	
Joan	Miró	spanisch	1893	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Piet	Mondrian	niederlän- disch	1872	
Roland	Oudot	französisch	1897	
Amédée	Ozenfant	französisch	1886	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger
Francis	Picabia	französisch	1879	
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Manuel	Rendon	ecuadoria- nisch	1894	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
René	Rimbert	französisch	1896	
Suzanne	Roger	französisch	1898/1899	
Georges	Rouault	französisch	1871	
Henri	Rousseau	französisch	1844	
Gino	Severini	italienisch	1883	
Chaïm	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiserreich, heute Weißrussland)
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
André	Utter	französisch	1886	
Suzanne	Valadon	französisch	1865	
Georges	Valmier	französisch	1885	
Kees	Van Dongen	französisch	1877	ab 1929 fr. Staatsbürger, davor Niederländer
Henri	Vergé-Sarrat	französisch	1880	
Hernando	Vines	spanisch	1904	
Jean	Viollier	schweizerisch	1896	
Louis	Vivin	französisch	1861	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	
Edouard	Vuillard	französisch	1868	
Henry de	Waroquier	französisch	1881	
Eugène (Eugeniusz)	Zak	polnisch	1884	

Leihgeber\*innen: *Galerie Jeanne Bucher, Galerie Percier, Galerie Pierre Colle, Galerie Paul Rosenberg, Galerie Bing, Galerie Bernheim-Jeune, Galerie Le Portique, Galerie Vignon, Galerie L'Effort Moderne, Galerie J. Hessel, Galerie Paul Guillaume, Galerie Bignou (Paris), Galerie Billiet, Galerie Georges Bernheim, The Lefevre Galleries (London), Galerie Marcel Bernheim, Galerie Simon, Galerie Pierre Loeb, Galerie Zak, Galerie Van Leer*; div. Pivotsammler\*innen (Auswahl): Helena Rubinstein, Museen: *Musée du Luxembourg*

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 66**

**École de Paris**

Datum: 23. Dezember 1932 bis 20. Februar 1933

Ort: *Musée du Jeu de Paume*, Raum 14, Paris

Organisator: André Dezarrois (Direktor des *Musée du Jeu de Paume*)

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Mariano	Andreu	spanisch	1888	
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
James	Ensor	belgisch	1892	
Tsuguharu	Foujita	japanisch	1886	ab 1955 fr. Staatsbürger
Pablo	Gargallo	spanisch	1881	
Juan	Gris	spanisch	1887	
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
	Manolo	spanisch	1872	Pseudonym für Manuel Martínez Hugué
George	Minne	belgisch	1866	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Chana	Orloff	russisch	1888	
Jules	Pascin	US-amerikanisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Chaïm	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiserreich, heute Weißrussland)
Kees	Van Dongen	französisch	1877	ab 1929 fr. Staatsbürger, davor Niederländer
Ossip	Zadkine	französisch	1890	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1918 fr. Staatsbürger
Eugène (Eugeniusz)	Zak	polnisch	1884	

Leihgeber\*innen: Diverse Sammler\*innen (unbekannt)

Quelle: AN 20144795/44, U2 Jeu de Paume

**Kat.-Nr.: 67**

**Exhibition of Modern French Paintings (École de Paris)**

Datum: 7. bis 24. Juni 1933

Ort: *Beaux Arts Galleries*, London

Organisator\*innen: *Beaux Arts Galleries*, London

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Lucien	Adrion	französisch	1889	
Louis	Bouquet	französisch	1885	
Erich	Brill	deutsch	1895	
Charles	Camoin	französisch	1879	
Paul	Cézanne	französisch	1839	
Lovis	Corinth	deutsch	1858	
Robert	Delaunay	französisch	1885	
André	Derain	französisch	1880	
[Joseph]	Floch	österreichisch	1894 o. 1895	
Nikola Kyriaco	Ghika	griechisch	1906	eigentl. Nicholas Khadjikyriakos-Ghika
Ismael	Gomez de la Serna	spanisch	1897	
Léopold	Gottlieb	polnisch	1879	
Juan	Gris	spanisch	1887	
Auguste	Herbin	französisch	1892	
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
Willy	Kriegel	deutsch	1901	
Per	Krohg	norwegisch	1889	
Andrei	Lanskoy	russisch	1902	
Frans	Masereel	belgisch	1889	
Carlo	Mense	deutsch	1886	
Jean	Metzinger	französisch	1883	
Simon	Mondzain	französisch	1890	ab 1923 fr. Staatsbürger, davor Pole

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Fritz H.	Mühsam	deutsch	1881	
Roland	Oudot	französisch	1897	
Joseph	Pressmane	polnisch	1904	ab 1947 fr. Staatsbürger
Kliment Nikolaevich	Redko	russisch	1897	geb. in Chelm (damals Russisches Kaiserreich, heute Polen)
Gino	Severini	italienisch	1883	
Jakob	Steinhardt	polnisch	1887	1933 Emigration nach Palästina
Hermann	Struck	deutsch	1876	
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	
Gert	Wollheim	deutsch	1894	ab 1952 US-amerikanischer Staatsbürger

Die Ausstellung basiert auf der Sammlung von Ismar Littmann, Wrocław (Breslau)

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 68**

**Donation Emanuele Sarmiento**

Datum: 2. März 1936 [Eröffnungsdatum]

Ort: *Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*, Petit Palais, Paris, Raum 12

Organisator: Raymond Escholier

Katalogtext: Raymond Escholier

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Lou	Albert-Lasard	deutsch- französisch	1885	geb. in Metz (damals Teil Deutschlands)
Max	Band	litauisch	1900	
Bruno	Calvani	italienisch	1904	
Massimo	Campigli	italienisch	1895	
Bruno	Capacci	italienisch	1906	
Felice	Carena	italienisch	1879	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Michele	Cascella	italienisch	1892	
Marc	Chagall	russisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Giorgio de	Chirico	italienisch	1888	
Luigi	Corbellini	italienisch	1901	
Giovanni	Costetti	italienisch	1875	
Hermine	David	französisch	1886	
Filippo	De Pisis	italienisch	1896	
Henri	Dransart	französisch	1882	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
Eliano	Fantuzzi	italienisch	1909	
Leonor	Fini	italienisch	1908	Tochter ital.-argent. Eltern, später fr. Staatsbürgerschaft
Antonio	Gajoni	italienisch	1889	
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Asaf	Halé	türkisch	1903	
Max	Jacob	französisch	1876	
Moïse	Kisling	französisch	1891	geb. in Krakau (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 polnisch), ab 1924 fr. Staatsbürger
Marie	Laurencin	französisch	1883	
Henri	Laurens	französisch	1885	
Fernand	Léger	französisch	1881	
Giovanni	Leonardi	italienisch	1876	
André	Lhote	französisch	1885	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
Giuseppe	Montanari	italienisch	1889	
Antonio	Maraini	italienisch	1886	
Benedetta	Marinetti	italienisch	1897	
Osvaldo	Medici	italienisch	1902	
Constanza	Mennyey	italienisch	1911	
Jean	Metzinger	französisch	1883	
Teodor	Orsellì	italienisch	1901	

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Alfredo	Pina	italienisch	1887	
Enrico	Prampolini	italienisch	1894	
Rosso	Rossi	italienisch	1883	
Luigi	Russolo	italienisch	1885	
Alberto	Savinio	italienisch	1891	
Gino	Severini	italienisch	1883	
Jean	Souverbie	französisch	1891	
Orfeo	Tamburi	italienisch	1910	
Constantin	Térechkovitch	russisch	1902	ab 1942 fr. Staatsbürger
Mario	Tozzi	italienisch	1895	
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Giovanni	Vagnetti	italienisch	1898	
Suzanne	Valadon	französisch	1865	
Kees	Van Dongen	französisch	1877	ab 1929 fr. Staatsbürger, davor Niederländer
Dario	Viterbo	italienisch	1890	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	

Es handelt sich um die Einrichtung eines Ausstellungsraums, der der Schenkung Emanuele Sarmientos und der „École de Paris“ gewidmet ist.

Leihgeber\*innen: Leihgaben aus der *Bibliothèque nationale de France* (hierbei handelt es sich um Schenkungen Sarmientos an die BnF)

Quelle: Ausstellungskatalog

### [1936]

#### [Jewish School of Paris]

Datum: 1936

Ort: *Tel Aviv Museum*

Organisator: Moshe Castel

Hierbei handelt es sich um einen unklaren Fall. Es liegt kein Katalog vor. Die Ausstellung soll zwei Werke von Soutine gezeigt haben.

Quelle: Ausst.-Kat. *The School of Paris and Eretz-Israel Artists chez Chana Orloff 2002, S. 90.*

### Kat.-Nr.: 69

#### Les femmes artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume

Datum: 11. bis 28. Februar 1937

Ort: *Musée du Jeu de Paume*, Paris

Jury: André Dezarros (Direktor des *Musée du Jeu de Paume*), Antonetta Paoli Pogliani (Präsidentin des *Comité international des beaux-arts* der *Union féminine des carrières libérales et commerciales*, U.F.C.L.C.)

Organsiator\*innen: Laure Albin-Guillot (Präsidentin der U.F.C.L.C.), Camax-Zoegger (Präsidentin von *Les femmes artistes modernes* (F.A.M.)), Chériane, J.-J. Croulard (Präsidentin der französischen Sektion der U.F.C.L.C.), Rose Valland (Mitarbeiterin des *Musée du Jeu de Paume*); Repräsentantinnen der ausstellenden Länder: Wally Alexandrescu, Ragnar Beck, Lea Halperin, Anna Lindström, Janina Paszowska, Plaminkova, Antonetta Paoli Pogliani, Baronin Pol Boël, Mertchep Raïka, Suzanne Schwob, Varosy

Katalogtext: Gérard d'Houville

Ausgestellte Künstler\*innen:

15 Nationen sind vertreten. Darüber hinaus zeigt die Ausstellung in einer „salle internationale“, die „artistes de l'École de Paris ou celles dont le pays d'origine n'a pas d'Exposition particulière.“ Der „École de Paris“ werden zugerechnet:

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburtsjahr	Anmerkung
Edith	Auerbach	deutsch	1893	
Cécilia	Beaux	US-amerikanisch	1855	
Cléo	Beclémicheff	russisch	1989	
Romaine	Brooks	US-amerikanisch	1874	
Georgette	Chen	chinesisch	1907	eigentl. Zhang Liying
Suzanne	Eisendieck	deutsch	1908	
Alexandra	Exter	russisch	1882	geb. in Białystok (damals Russisches Kaiserreich)
Natalija	Gontscharowa	russisch	1881	
Roberta	González	spanisch	1909	
Véronique	Honcka	deutsch	–	
Shôha	Ito	japanisch	1877	Pseudonym für Sato Ito
Guitou	Knoop	französisch	1909	geb. in Moskau, ab 1933 französische Staatsbürgerin, davor Niederländerin
Barbara	Konstant	russisch	–	
Mariette	Lydis	österreichisch	1887	
Marulla	Mallo	spanisch	1902	
Mariette	Mills	US-amerikanisch	–	
Käthe	Münzer	deutsch	1877	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstel- lung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Elisabeth	Nourse	US-amerikanisch	1859	
Kohno	Okanouye	japanisch	–	
Mertchep	Raïka	jugoslawisch	1906	
Zinaïda	Sérébriakova	russisch	1884	
Lilly	Steiner	österreichisch	1884	
Berthe Fanning	Taylor	US-amerikanisch	1883	
Julia	Theophylactos	griechisch	1857	
Rosario	Velasco	spanisch	1910	

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 70**

**„École de Paris“**

Datum: 14. bis 27. März 1939

Ort: Sheffield/London [Institution unbekannt]

Anmerkung: Der Ausstellungskatalog liegt nicht vor. Hinweise auf die Ausstellung finden sich in den *Archives nationales*, Paris. Die Ausstellung zeigte u. a. Werke von Giuseppe Pelizza de Volpedo, Ossip Zadkine und Ignacio Zuloaga.

Quelle: AN F 21 4739 London

**Kat.-Nr.: 71**

**Modern French Paintings, „For the Young Collector“, The School of Paris**

Datum: 12. bis 22. Oktober 1938

Ort: *Perls Galleries*, New York

Organisator\*innen: *Perls Galleries*, New York

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Lucien	Adrien	französisch	1889	
Marc	Chagall	französisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
André	Derain	französisch	1880	
Raoul	Dufy	französisch	1877	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Othon	Friesz	französisch	1879	
Marie	Laurencin	französisch	1883	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Georges	Rouault	französisch	1871	
Chaïm	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiserreich, heute Weißrussland)
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 72**

**L'École de Paris**

Datum: November 1938

Ort: *The Lefevre Galleries*, London

Organisator\*innen: *The Lefevre Galleries*, London

Katalogtext: Herbert Read

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
André	Bauchant	französisch	1873	
Christian	Bérard	französisch	1902	
Pierre	Bonnard	französisch	1867	
Georges	Braque	französisch	1882	
Salvador	Dalí	spanisch	1904	
André	Derain	französisch	1880	
Charles	Dufresne	französisch	1876	
Georges				
Raoul	Dufy	französisch	1877	
André	Dunoyer de Segonzac	französisch	1884	
Othon	Friesz	französisch	1879	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Juan	Gris	spanisch	1887	
Roger de	La Fresnaye	französisch	1885	
Pierre	Laprade	französisch	1875	Pseudonym für Coffinhal-Laprade
Marie	Laurencin	französisch	1883	
Fernand	Léger	französisch	1881	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
Albert	Marquet	französisch	1875	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Joan	Miró	spanisch	1893	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Odilon	Redon	französisch	1840	
Georges	Rouault	französisch	1871	
Henri	Rousseau	französisch	1844	
Chaïm	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiserreich, heute Weißrussland)
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	
Edouard	Vuillard	französisch	1868	

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 73**

**Arte contemporáneo „Ecole de Paris“**

Datum: Juli 1940

Ort: *Galería Müller*, Buenos Aires

Organisator\*innen: *Galería Müller*, Buenos Aires

Katalogtext: Federico C. Müller

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Pierre	Bonnard	französisch	1867	
Georges	Braque	französisch	1882	
Giorgio de	Chirico	italienisch	1888	
Salvador	Dalí	spanisch	1904	
André	Derain	französisch	1880	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
Max	Ernst	deutsch	1891	
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Marie	Laurencin	französisch	1883	
Fernand	Léger	französisch	1881	
Aristide	Maillol	französisch	1861	
Joan	Miró	spanisch	1893	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Jules	Pascin	US-amerika- nisch	1885	in Bulgarien geboren, ab 1920 amerikanischer Staatsbürger
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Auguste	Rodin	französisch	1840	
Gino	Severini	italienisch	1883	
Chaïm	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiserreich, heute Weißrussland)
Yves	Tanguy	französisch	1900	
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	
Ossip	Zadkine	französisch	1890	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1918 fr. Staatsbürger

Alle Werke stammen aus der Sammlung von Ladislav Szécsi (später Segy, 1904–1988). Der ungarische und in Paris lebende Künstler und Sammler afrikanischer Skulpturen, moderner Kunst aus Paris sowie Kunst aus der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg war mit der Okkupation von Paris durch die Nationalsozialisten im Juni 1940 gezwungen, in die Vereinigten Staaten zu emigrieren. Kurz nach seiner Emigration ließ er Teile seiner Sammlung über die *Galeria Müller* verkaufen.

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 74**

**School of Paris: Abstract Painting**

Datum: 17. Januar bis 26. Februar 1944

Ort: *The Valentine Gallery*, New York

Organisator\*innen: *The Valentine Gallery*, New York

Ausgestellte Künstler\*innen:

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Hans	Arp	französisch	1886	ab 1926 fr. Staatsbürger, davor Deutscher
Georges	Braque	französisch	1882	
Giorgio de	Chirico	italienisch	1888	
Francesco	Cristofanetti	italienisch	1901	
Juan	Gris	spanisch	1887	
Jean	Héliou	französisch	1904	
Fernand	Léger	französisch	1881	
André	Masson	französisch	1896	
Joan	Miró	spanisch	1893	
Piet	Mondrian	niederländisch	1872	
Pablo	Picasso	spanisch	1881	

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 75**

**Masters from the School of Paris**

Datum: 5. Juni bis 4. Juli 1944

Ort: *James Vigeveno Galleries*, Los Angeles

Organisator\*innen: *James Vigeveno Galleries*, Los Angeles

Ausgestellte Künstler\*innen:

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Georges	Braque	französisch	1882	
Marc	Chagall	französisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
Giorgio de	Chirico	italienisch	1888	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
André	Derain	französisch	1880	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
André	Dunoyer de Segonzac	französisch	1884	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Georges	Rouault	französisch	1871	
Chaïm	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiserreich, heute Weißrussland)
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	

Die Ausstellung zeigt Neuerwerbungen der Galerie.

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 76**

**School of Paris (Picasso and his Contemporaries)**

Datum: Mai bis Juni 1945

Ort: *The Lefevre Galleries*, London

Organisator\*innen: Countess of Jerseys Appeal unter Beihilfe *des British Committee for Polish Welfare (registered under the War Charities Act, 1940)*, Mrs. Gillson, Duncan MacDonald, A.J. McNeill Reid

Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
André	Bauchant	französisch	1873	
Pierre	Bonnard	französisch	1867	
Georges	Braque	französisch	1882	
Marc	Chagall	französisch	1887	in Witebsk geboren (damals Russisches Kaiserreich), ab 1937 fr. Staatsbürger
André	Derain	französisch	1880	

Vorname	Nachname	Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)	Geburts- jahr	Anmerkung
Charles Georges	Dufresne	französisch	1876	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
Othon	Friesz	französisch	1879	
Juan	Gris	spanisch	1887	
Marie	Laurencin	französisch	1883	
Fernand	Léger	französisch	1881	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Joan	Miró	spanisch	1893	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Georges	Rouault	französisch	1871	
Chaïm	Soutine	russisch	1893	geb. in Smilawitschy (damals Russisches Kaiser- reich, heute Weißrussland)
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Maurice de	Vlaminck	französisch	1876	
Edouard	Vuillard	französisch	1868	

Ausgestellt sind Werke der Galerie und verschiedener privater Leihgeber\*innen.

Leihgeber\*innen: Lord Berners, Mrs. Blond, Kenneth Clark, Douglas Cooper, Samuel Courtauld, Ernest Duveen, John Gielgud, Mrs. Gilson, H. Gouthier, Peter Gregory, W. B. Henderson, The Earl of Jersey, The Countess of Jersey, S. Kaye, Eardley Knollys, *The Lefevre Galleries*, B. Nicholson, Lady Peel, R. Peto, I. M. Sieff, S. W. Sykes, A. Zwemmer

Quelle: Ausstellungskatalog

**Kat.-Nr.: 77 / 1946**

**Exposition de peinture contemporaine: École de Paris**

Datum: 26. Februar bis 28. März 1946

Ort: Kunsthalle, Bern

Organisator\*innen: *Associaiton française d'action artistique*, Werkauswahl: Balthus (Balthasar Klossowski de Rola)

Schirmherrschaft: Henri Hoppenot (fr. Botschafter in der Schweiz), Philipp Etter (Bundesrat der Schweiz)

Ehrenkomitee: Carl Burckhardt (schw. Gesandter in Frankreich), Jean Cassou (Konservator am *Musée national d'art moderne*, Paris), Philippe Erlanger (Direktor der *Associaiton française*

*d'action artistique*), René Huyghe (Chefkonservator des *Musée du Louvre*), Henri Laugier (Generaldirektor der kulturellen Beziehungen Frankreichs), Georges Salles (Direktor der *Musées nationaux*), Souchon (Direktor der kulturellen Beziehungen Frankreichs), Jean Thomas  
 Katalogtext: Henri Hoppenot, René Huyghe  
 Ausgestellte Künstler\*innen:

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Yves	Alix	französisch	1890	
Maurice	Asselin	französisch	1882	
Jean	Aujame	französisch	1905	
André	Bauchant	französisch	1873	
André Gustave	Beaudin	französisch	1896	
Christian	Bérard	französisch	1902	
Camille	Bombois	französisch	1883	
Pierre	Bonnard	französisch	1867	
Francisco	Bores	spanisch	1898	
Georges	Braque	französisch	1882	
Maurice	Brianchon	französisch	1899	
Paul	Cézanne	französisch	1839	
Roger	Chapelain- Midy	französisch	1904	
Gustave	Courbet	französisch	1819	
Lucien	Coutaud	französisch	1904	
Edgar	Degas	französisch	1834	
Eugène	Delacroix	französisch	1798	
Maurice	Denis	französisch	1870	
Francois	Desnoyer	französisch	1894	
Charles Georges	Dufresne	französisch	1876	
Raoul	Dufy	französisch	1877	
André	Fougeron	französisch	1913	
Paul	Gauguin	französisch	1848	
Édouard	Goerge	französisch	1893	Vater Franzose, Mutter Engländerin, in Australien geboren
Emmanuel	Gondouin	französisch	1883	
Juan	Gris	spanisch	1887	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Marcel	Gromaire	französisch	1892	
Armand	Guillaumin	französisch	1841	
Eugène de	Kermadec	französisch	1899	
Roger de	La Fresnaye	französisch	1885	
Amédée de	La Patellière	französisch	1890	
Jean	Le Moal	französisch	1909	
Fernand	Léger	französisch	1881	
André	Lhote	französisch	1885	
Séraphine	Louis	französisch	1864	
Jean	Lurçat	französisch	1892	
Alfred	Manessier	französisch	1911	
Éduard	Manet	französisch	1832	
Jean	Marchand	französisch	1883	
Louis	Marcoussis	polnisch	1883	
Albert	Marquet	französisch	1875	
André	Masson	französisch	1896	
Henri	Matisse	französisch	1869	
Joan	Miró	spanisch	1893	
Amedeo	Modigliani	italienisch	1884	
Francis	Montanier	französisch	1895	
Pablo	Picasso	spanisch	1881	
Édouard	Pignon	französisch	1905	
Camille	Pissarro	französisch	1830	
Odilon	Redon	französisch	1840	
Pierre-Auguste	Renoir	französisch	1841	
Gabriel	Robin	französisch	1902	
Suzanne	Roger	französisch	1898/ 1899	
Georges	Rohner	französisch	1913	
Georges	Rouault	französisch	1871	
Henri	Rousseau	französisch	1844	
Gaston-Louis	Roux	französisch	1904	
Georges-Pierre	Seurat	französisch	1859	

<b>Vorname</b>	<b>Nachname</b>	<b>Nationalität (z. Z. d. Ausstellung)</b>	<b>Geburts- jahr</b>	<b>Anmerkung</b>
Josef	Šíma	französisch	1891	geb. in Jaroměř (damals Österreich-Ungarn, ab 1918 Erste Tschechoslowakischen Republik), ab 1926 fr. Staatsbürger
Gustave	Singier	belgisch	1909	
Alfred	Sisley	britisch	1839	
Francis	Tailleux	französisch	1913	
Pierre	Tal Coat	französisch	1905	
Yves	Tanguy	französisch	1900	
Roger Alphonse Albert	Toulouse	französisch	1918	
Henri de	Tou- louse-Lautrec	französisch	1864	
Maurice	Utrillo	französisch	1883	
Vincent	Van Gogh	niederländisch	1853	
Claude	Venard	französisch	1913	
Jacques	Villon	französisch	1875	Pseudonym für Gaston Duchamp
Louis	Vivin	französisch	1861	
Charles	Walch	französisch	1898	
Henry de	Waroquier	französisch	1881	

Leihgeber\*innen: Museen: *Musée du Louvre* (Paris), *Musée national d'art moderne* (Paris), Galerie: *Galerie Rosengart* (Luzern), div. Privatsammler\*innen (u. a.): Etienne Bignou, Sammlung De Knyff, René Drouin, Henri Hoppenot, Louise Leiris, Sammlung Martin, Pierre Maeght, Georges Maratier, M. Poncet (Lausanne), Baron von der Heydt (Ascona), Roux-Hentschel, Paul Petit, Wilhelm Uhde, sowie Leihgaben der Künstler\*innen

Quelle: Ausstellungskatalog

# Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Phillips 1925, Faltkarte.  
Abb. 2 bpk / CNAC-MNAM / Fonds Marc Vaux.  
Abb. 3 bpk / CNAC-MNAM / Fonds Marc Vaux.  
Abb. 4 Bildzitat aus: Salmon 1929, o.S.  
Abb. 5 Bildzitat aus: Suisse 19. 05. 1930.  
Abb. 6 Bildzitat aus: Bernès, Noël 2017, S. 122.  
Abb. 7 Bildzitat aus: Haskell, Barbara, *The American Century. Art and Culture 1900–1950*, New York 1999, S. 195.  
Abb. 8 bpk / CNAC-MNAM / Fonds Marc Vaux.  
Abb. 9 Bildzitat aus: Fraquelli 2012, S. 111.  
Abb. 10 Bildzitat aus: Pays 03. 07. 1922.  
Abb. 11 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Les cent du Parnasse exposent leurs œuvres au café*, 1921, Titelseite.  
Abb. 12 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Quarante sept artistes exposent au Café du Parnasse*, 1921, Titelseite.  
Abb. 13 Bildzitat aus: Warnod 1925, S. 191.  
Abb. 14 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Cent vingt artistes exposent leurs œuvres au Café du Parnasse*, 1922, Titelseite.  
Abb. 15 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *La compagnie ambulante de peintres & sculpteurs. 1er groupe, 4ème exposition*, 1922, Titelseite.  
Abb. 16 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Les compagnons. Groupement d'art. VIIIe exposition*, 1923, Titelseite.  
Abb. 17 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs, 2ème groupe*, 1922, Titelseite.  
Abb. 18 a u. b Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Les cent du Parnasse exposent leurs œuvres au café*, 1921, Titel- und Rückseite.  
Abb. 19 Bildzitat aus: Émile-Bayard 1927, S. 476.  
Abb. 20 Bildzitat aus: Salmon 1929, o.S.  
Abb. 21 Bildzitat aus: Aaronson, Deborah (Hg.), *Kunst und Körper*, Berlin 2016, S. 35.  
Abb. 22 Bildzitat aus: Buisson, Buisson 2001, S. 15.  
Abb. 23 Bildzitat aus: ebd., S. 14.  
Abb. 24 bpk / CNAC-MNAM / Bertrand Prévost, courtesy Marie-Françoise Raoult.  
Abb. 25 Bildzitat aus: Greet 2018, S. 16.  
Abb. 26 Bildzitat aus: ebd., S. 65.  
Abb. 27 Bildzitat aus: ebd., S. 23.  
Abb. 28 Bildzitat aus: Lecombe, Sylvain, *Ossip Zadkine. L'Oeuvre sculpté*, Paris 1994, S. 117.  
Abb. 29 Bildzitat aus: Jianou 1964, Tafel 46.  
Abb. 30 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.  
Abb. 31 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Cent vingt artistes exposent leurs œuvres au Café du Parnasse*, 1922, o.S.  
Abb. 32 Ausst.-Kat. C. *Soutine*, hrsg. v. Ernst-Gerhard Güse (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 13. 12. 1981–28. 02. 1982; Kunsthalle Tübingen, 26. 03.–31. 05. 1982; Hayward Gallery London, 14. 07.–22. 08. 1982), Stuttgart 1981, S. 171.  
Abb. 33 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Les cent du Parnasse exposent leurs œuvres au café*, 1921, o.S.

- Abb. 34 Ebd.
- Abb. 35 Ausst.-Kat. *Natalja Gontscharowa. Zwischen russischer Tradition und europäischer Moderne*, 2009, S. 48.
- Abb. 36 Michel Larionov et Natalia Gontcharova BK LAR 11, Imprimés divers, grand formats, RUS P 1 1471 GF.
- Abb. 37 Bildzitat aus: Kellermann, Michel, *André Derain. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Bd. 2, Paris 1992, S. 134.
- Abb. 38 Bildzitat aus: Green 1987, S. 65.
- Abb. 39 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Zadkine. Gouaches des années 20*, 1992, S. 55.
- Abb. 40 Bildzitat aus: Bernès, Noël 2017, S. 157.
- Abb. 41 Bildzitat aus: ebd., S. 162.
- Abb. 42 Bildzitat aus: ebd., S. 155.
- Abb. 43 Bildzitat aus: ebd., S. 156.
- Abb. 44 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Julio González, 2007*, 72.
- Abb. 45 Ausst.-Kat. *Les amis de Montparnasse, 2ème exposition*, 1924, Titelseite.
- Abb. 46 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 1, 1921, S. 8 (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 47 Bildzitat aus: *Le C. A. P.*, 2, 1924, S. 16.
- Abb. 48 Bildzitat aus: Émile-Bayard 1927, S. 433.
- Abb. 49 bpk / CNAC-MNAM / Fonds Marc Vaux.
- Abb. 50 Bildzitat aus: Salmon 1929, o.S.
- Abb. 51 Bildzitat aus: Émile-Bayard 1927, S. 448.
- Abb. 52 Bildzitat aus: Émile-Bayard 1927, S. 434.
- Abb. 53 Bildzitat aus: Fage 1930, Tafel XL.
- Abb. 54 Bildzitat aus: *Paris-Montparnasse*, Nr. 6, 1929.
- Abb. 55 Eigene Aufnahme.
- Abb. 56 Bildzitat aus: Bernès, Noël 2017, S. 182.
- Abb. 57 a u. b Eigene Aufnahme.
- Abb. 58 Bildzitat aus: Bernès, Noël 2017, S. 182.
- Abb. 59 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 3, 1921, Titelseite (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 60 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 46, 1926, Titelseite (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 61 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 17, 1922, Titelseite (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 62 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 36, 1924, Titelseite (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 63 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 7, 1921, S. 5 (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 64 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 19, 1923, S. 5 (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 65 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 17, 1923, S. 5 (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 66 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 50, 1928, S. 3 (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 67 © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
- Abb. 68 Bildzitat aus: Georges-Michel 03.06. 1927.
- Abb. 69 Bildzitat aus: *Le C. A. P.*, 1, 1924, S. 16.
- Abb. 70 Bildzitat aus: *L'illustration*, 4229, 1924, S. 264.
- Abb. 71 Bildzitat aus: *L'illustration*, 4527, Weihnachtsausgabe 1929, o.S.
- Abb. 72 bpk / CNAC-MNAM / Fonds Marc Vaux
- Abb. 73 Bildzitat aus: Warnod 1925, S. 150.
- Abb. 74 Bildzitat aus: ebd., S. 205.
- Abb. 75 Bildzitat aus: ebd., S. 236.
- Abb. 76 Bildzitat aus: William, Rainer u. Julia Voss, *The Art and Science of Ernst Haeckel*, Köln 2017, S. 76.
- Abb. 77 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *1900–1950: modelo y representación. Chile 100 años artes visuales*, 2000, S. 80.
- Abb. 78 Canesco-Jerez, Alejandro, *La vanguardia chilena, Santiago-Paris: contribución a la historia del arte y de la literatura en Chile*, Paris 2001, S. 90.

- Abb. 79 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *1900–1950: modelo y representación. Chile 100 años artes visuales*, 2000, S. 84.
- Abb. 80 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Grupo Montparnasse en versión original*, 2010, S. 41.
- Abb. 81 Bildzitat aus: Bindis Fuller, Aguirre 2006, S. 209.
- Abb. 82 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Grupo Montparnasse en versión original*, 2010, S. 33.
- Abb. 83 Ausst.-Kat. *Exposition multinationale, 1927*, Titelseite.
- Abb. 84 Bildzitat aus: Jeané-Jean, L'Étonnant exposition de jeunes peintres et dessinateurs d'écoles enfantines mexicains, in: *Comœdia*, 28. 07. 1926.
- Abb. 85 Bildzitat aus: *La vie latine*, September 1926, S. 20.
- Abb. 86 a u. b Bildzitat aus: Zanini 1997, S. 262.
- Abb. 87 © Archives du musée Géo-Charles – Ville d'Échirolles
- Abb. 88 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 58, 1930, Titelseite (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 89 Pernambuco State Museum, MEPE/FUNДАРPE.
- Abb. 90 Reproduktion und Abdruckgenehmigung erhalten vom Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM, Foto: João Borges.
- Abb. 91 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
- Abb. 92 Bildzitat aus: Zanini 1997, S. 238.
- Abb. 93 Bildzitat aus: Zanini 1997, S. 239.
- Abb. 94 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Tarsila do Amaral. Inventing Modern Art in Brazil*, hrsg. v. Stephanie D'Alessandro u. Luis Pérez-Oramas (The Art Institute of Chicago, 08. 10. 2017–07. 01. 2018; Museum of Modern Art, New York City 02. 11.–03. 06. 2018), Chicago 2017, S. 148.
- Abb. 95 a–d Bildzitat aus: Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, Paris 1925, Faks.-Druck, in: *Do Amazonas a Paris: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*, hrsg. v. Jorge Schwartz, übers. v. Regina Salgado Campos, São Paulo 2005, o. S.
- Abb. 96 Bildzitat aus: ebd.
- Abb. 97 Bildzitat aus: ebd.
- Abb. 98 Bildzitat aus: ebd.
- Abb. 99 *Surréalisme*, 1, 1924, Titelseite, gallica.bnf.fr.
- Abb. 100 Bildzitat aus: Hégr 1930–1931, S. 17.
- Abb. 101 Bildzitat aus: Autant-Lara, J., Les expositions à Paris et ailleurs, in: *Cahiers d'art*, 7–8, 1931, S. 376–380, S. 377.
- Abb. 102 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *First Republic 1918–1938*, 2018, S. 38.
- Abb. 103 Bildzitat aus: ebd., S. 39.
- Abb. 104 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Josef Šíma. The Road to Le Grand Jeu*, 2019, S. 33.
- Abb. 105 Bildzitat aus: ebd., S. 135.
- Abb. 106 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Chagall, Modigliani, Soutine & Cie*, 2022, Kat.-Nr. 77.
- Abb. 107 Ausst.-Kat. *XVla Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia*, 1929, o. S.
- Abb. 108 Bildzitat aus: Jianou 1964, Nr. 42.
- Abb. 109 Bildzitat aus: Souverbie, Frédéric, *Jean Souverbie 1891–1981*, Montreuil 2021, S. 38.
- Abb. 110 Bildzitat aus: Walther, Ingo (Hg.), *Malerei der Welt*, Köln 1995, S. 590.
- Abb. 111 Bildzitat aus: Nebbia 1928, S. 163.
- Abb. 112 Bildzitat aus: Ferrairo, Rachele, *René Paresce. Catalogo ragionato delle opere*, Mailand 2012, Nr. 8/27.
- Abb. 113 © Archivio Tozzi Foiano.
- Abb. 114 Bildzitat aus: *L'Arca*, 20. 12. 1930.
- Abb. 115 Photo: Giacomelli, Courtesy © Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC.
- Abb. 116 Photo: Giacomelli, Courtesy © Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC
- Abb. 117 © Archives nationales (France), 20144707/287.
- Abb. 118 © Archivio Tozzi Foiano.
- Abb. 119 © bpk / CNAC-MNAM / image ville de Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
- Abb. 120 Bildzitat aus: Souverbie, Frédéric: *Jean Souverbie 1891–1981*, Montreuil 2021, S. 109.

- Abb. 121 Ausst.-Kat. *Exposition d'art français contemporain / Katalog vystavki sovremennogo francuzckogo iskusstva*, 1928, Titelseite.
- Abb. 122 Bildzitat aus: Ternovets 1928b, S. 15.
- Abb. 123 Courtesy © New West Museum.
- Abb. 124 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
- Abb. 125 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
- Abb. 126 Bildzitat aus: Lecombre 1994, S. 166.
- Abb. 127 Bildzitat aus: Parton 1993, S. 203.
- Abb. 128 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023, Foto © mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Deinhardstein.
- Abb. 129 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 18, 1922, S. 6 (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 130 Bildzitat aus: *Montparnasse*, 32, 1924, S. 3 (Repr.: Grenoble 2002).
- Abb. 131 Bildzitat aus: Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Paris. Kunstmetropole und Kulturstadt*, Königswinter 2008, S. 681.
- Abb. 132 Ausst.-Kat. *Origines et développement de l'art international indépendant*, 1937, Titelseite.
- Abb. 133 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Cubism and Abstract Art*, hrsg. v. Alfred H. Barr (Museum of Modern Art, New York, 02.03.–19.04.1936), New York 1936, Titelseite.
- Abb. 134 © Archives nationales (France), 20144707/287.
- Abb. 135 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Les maîtres de l'art indépendant 1895–1937*, 1937, Titelseite.
- Abb. 136 Bildzitat aus: Ausst.-Kat. *Exposition de peinture contemporain. École de Paris*, 1946, Titelseite.

