

Christoph Wilhelmi: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900 – Ein Handbuch. Stuttgart: Dr. Ernst Hauswedell & Co. 1996; XI + 431 S.; ISBN 3-7762-0400-1; DM 288,-

Friedrich Nietzsche nimmt 1882 im zynischen „Ein Mal eins“ seiner „Fröhlichen Wissenschaft“ gleichsam vorweg, was für den Künstler des kommenden, des 20. Jahrhunderts zu einer ebenso einschneidenden wie wegweisenden Erkenntnis werden sollte: „Einer hat immer Unrecht: aber mit Zweien beginnt die Wahrheit. – Einer kann sich nicht beweisen: aber Zweie kann man bereits nicht widerlegen.“ (*Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Berlin / New York: De Gruyter; 5. Abt., Bd. 2; 1973, S. 195). Der moderne Künstler, der sich in seinem Schaffen zunehmend von Normen und Traditionen emanzipiert, der sich ohne sozialen und finanziellen Rückhalt ganz der Umsetzung seiner innersten Visionen widmet, ist als Einzelkämpfer beinahe zwangsläufig zum Scheitern verursacht. Die Wahrheit seiner Sache beweisen und zugleich auch wirtschaftlich erfolgreich arbeiten kann nur, wer wenigstens für kurze Zeit bereit ist, Koalitionen mit Gleichgesinnten einzugehen. Künstlergruppen sind daher zu einer Art Signum unseres Jahrhunderts geworden, ja man kann die Kunstgeschichte unseres Säkulums sogar „insgesamt als eine wechselvolle Folge von Gruppierungen, mehr oder weniger losen Zusammenschlüssen, Bewegungen und Gruppenkonstellationen“ beschreiben (Hans Peter Thurn, *Die Sozialität der Solitären – Gruppen und Netzwerke in der Kunst*, in: *Kunstforum* 116, 1991, S. 100-129, hier S. 106).

Vor diesem Hintergrund ist es nur zu begrüßen, wenn mit Christoph Wilhelmis Buch nun der erste umfassende Versuch vorgelegt wird, wenigstens das bunte Spektrum von Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz in einer Überblicksdarstellung zu dokumentieren. Mit 242 Eintragungen erfaßt das Werk deutlich mehr Gruppen als bisherige Lexika und ist doch – auch nach der Meinung seines Autors! – noch längst nicht vollständig. Zudem können internationale Kontakte und Verflechtungen, die vielfach von vitaler Bedeutung für das Schaffen und das Selbstverständnis der Künstler waren, in dem gesteckten Rahmen bestenfalls angedeutet werden. Allerdings glaubt Wilhelmi immerhin genug Material zusammengetragen zu haben, um „die der Entwicklung der Kunst dieses Jahrhunderts zugrundeliegende Struktur sichtbar zu machen“ (S. IX-X). Sein Handbuch ist in zwei große Teile gegliedert: In einer umfangreichen „Einführung“ faßt er (kultur-) historische Voraussetzungen zusammen und erläutert er die Kriterien seiner Recherche sowie die Ergebnisse, zu denen diese ihn geführt hat. Ein umfangreicher, mit Schwarzweiß-Abbildungen angereicherter Lexikonteil führt dann die Künstlergruppen von A bis Z auf. Ergänzt werden die dort gebotenen Informationen von einem chronologischen Überblick und von einem Namensregister der Gruppenmitglieder.

So unzweifelhaft das Phänomen der Gruppenbildung auch die Kunst des 20. Jahrhunderts prägt, so schwierig und umstritten ist die klare Bestimmung des Begriffs „Künstlergruppe“. Wilhelmi ist sich dieser Problematik sehr wohl bewußt und betont gleich auf der ersten Seite seiner „Einführung“, daß „die Konturen von

Künstlergruppen nicht klar gezogen sind“ und „Struktur und Zielsetzung“ der einzelnen Vereinigungen durchaus variierten (S. 1). Ein wesentlicher Ertrag seiner Arbeit solle deshalb darin bestehen, „durch Merkmale, Motive und andere Indizien eine Definition und Abgrenzung herzustellen“ (S. 4). Vielfach bezieht sich Wilhelmi dabei explizit auf den grundlegenden, 1991 erschienenen (oben genannten) Aufsatz von Hans Peter Thurn, „Die Sozialität der Solitären“ (Thurn, S. 109-123); leider erreicht er nicht immer dessen Reflexionsniveau.

In Künstlergruppen, die diesen Namen verdienen, gibt es nach Wilhelmi „Gründer“ und „Mitbegründer“, welche zusammen die „Kernmannschaft oder Kerngruppe“ bilden, sowie eine (bald größere, bald kleinere) Anzahl von Mitläufern oder passiven Mitgliedern. Eine Gruppe werde zusammengehalten durch eine auf Innovation einschwörende „Absichtserklärung“ und zumeist gelenkt durch eine unumstrittene „Führungspersönlichkeit“; freilich begegne man neben hierarchisch aufgebauten auch eher demokratisch oder „sternförmig“ organisierten Gemeinschaften. Wesentlich sei vielen Gruppen eine internationale und intermediale Ausrichtung, die sowohl ausländischen Künstlerkollegen als auch Angehörigen anderer künstlerischer Sparten – z. B. Schriftstellern oder Komponisten – Möglichkeiten zur Mitwirkung einräume; sogar „Vorbilder“, also teils bedeutend ältere Kollegen, würden mitunter zur Mitwirkung eingeladen. In jedem Fall seien die Organisationsprinzipien des „kleinbürgerlichen Vereins“ für Künstlergruppen unangemessen. Zwar sei die Mitgliederzahl potentiell beliebig, doch verliere in der Regel parallel zum Anwachsen der Gemeinschaft das zunächst klar und kompromißlos umrissene Programm an Schärfe; häufig führe das schließlich zur Auflösung von Künstlergruppen. Um die Identität der Gruppe zu stabilisieren, werde nicht selten ein symbolträchtiger, mitunter auch pathetischer Gruppenname gewählt, der im Titel von Manifesten, Zeitschriften und Büchern aufgegriffen werden könne. Gerade die „Entdeckung der Druckschrift als propagandistisches Instrument“ sei charakteristisch für das intellektuelle Selbstverständnis von Künstlergemeinschaften im 20. Jahrhundert – ein Selbstverständnis, das auch den Wunsch zu gesellschaftlicher Wirkung umfassen könne: Die künstlerische Verpflichtung auf Rebellion und Innovation werde insbesondere in der ersten Jahrhunderthälfte oft in den Raum politischer Aktion verlängert. Ein wichtiges (wenn nicht das wichtigste!) Merkmal von Künstlergruppen nennt Wilhelmi zum Schluß: die gemeinsame Ausstellungstätigkeit, mit deren Hilfe man sich von den Gremien und Leitfiguren des etablierten Kunstbetriebs unabhängig machen wolle (S. 9-19).

Um seine theoretischen Überlegungen zu stützen, greift er immer wieder auf die „Modellfälle“ von „Brücke“ und „Blauem Reiter“ zurück – zwei Künstlergruppen, die am Beginn unseres Jahrhunderts wichtige Weichen gestellt hätten, und zwar durchaus nicht nur im deutschsprachigen Kulturraum (S. 9). Natürlich ist der Gedanke verführerisch, aus zwei frühen „Prototypen“ die Charakteristika des gesamten Phänomens ableiten zu wollen. Wilhelmi argumentiert dabei jedoch mit einer „Künstlergruppe“, die nach dem Verständnis ihrer vermeintlichen „Gründer“ überhaupt keine war. „In Wirklichkeit“, schreibt Wassily Kandinsky 1935 in seinen

Erinnerungen an Franz Marc, „gab es nie eine Vereinigung ‘Der Blaue Reiter’, auch keine ‘Gruppe’, wie oft irrtümlich geschrieben wird. Marc und ich nahmen [bei der Organisation von Ausstellungen; d. Verf.] das, was uns richtig erschien, was wir frei wählten, ohne sich [sic!] um irgendwelche Meinungen oder Wünsche zu kümmern.“ (Klaus Lankheit: *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*. München: Piper 1989, S. 51 f.). Im Unterschied zur „Brücke“, die sich unter dem Dach eines (wenngleich dürftigen) Programms formierte und deren Mitglieder im Kollektiv arbeiteten, war der „Blaue Reiter“ zuallererst ein Buch, herausgegeben von Kandinsky und Marc und ganz auf deren persönliche Vorlieben und kunsttheoretische Überzeugungen zugeschnitten – ein Buch zudem, dessen ganz unterschiedlich denkende und arbeitende Autoren und Illustratoren einander in vielen Fällen gar nicht kannten. Die unter der Schirmherrschaft der „Redaktion“ dieses Buches durchgeführten Ausstellungen beruhten auf demselben, von Kandinsky in einem Anflug von Selbstironie als „diktatorisch“ bezeichneten Prinzip (Lankheit S. 51). Es erscheint deshalb als fragwürdig, ob „Blauer Reiter“ und „Brücke“ tatsächlich äquivalente „Modellfälle“ darstellen. Um nicht mißverstanden zu werden: Sicherlich gehört Marcs und Kandinskys epochemachende Initiative in ein Handbuch zum Thema „Künstlergruppen“, aber sie taugt wohl kaum als Kronzeuge für eine kohärente Definition.

Eine weit gravierendere Schwäche von Wilhelmis Ansatz zeigt sich, wenn er das Bündel von Motiven aufschlüsselt, welche Künstler im 20. Jahrhundert zur Kooperation veranlaßten (S. 20-26). Zunächst unterscheidet er zwei Parteien: die breite Front der Modernisten und die zahlenmäßig unterlegenen Traditionalisten. Während die einen sich zusammenschlossen, um das Neue zu propagieren, habe die anderen der Wunsch verbunden, die Avantgarde einzudämmen. Diese Avantgarde – so wichtig insbesondere den jungen Künstlern Dialog und Diskussion gewesen seien – könne man allerdings kaum als homogenen Block begreifen. Vielmehr hätten nicht zuletzt die Konkurrenz und „der Zwist unter den Neuerern“ zu immer neuen Gruppenbildungen geführt. Nicht zu unterschätzen ist Wilhelmis zufolge außerdem der jeweilige Einfluß der politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen: Dies gilt für die Phase nach 1918, als in Deutschland künstlerische Revolte und politische Revolution als Synonyme galten, ebenso wie für die Zeit des Kalten Krieges, in der sich Künstler auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs bereitwillig instrumentalisieren ließen. Nach Wilhelmis hatten natürlich auch die zwölf Jahre des „Tausendjährigen Reiches“ durch das Verbot unabhängiger Künstlergemeinschaften und die Emigration zahlreicher Zentralfiguren der Kunstszene eine einschneidende Wirkung. Überdies sei zu bedenken, daß mit der weitgehenden Öffnung des Kunstmarktes in den letzten Jahren ein „primäres Anliegen“ von Künstlergruppen, die Schaffung von „Ausstellungsgelegenheiten“, entfallen ist.

In Anbetracht einer solchen Vielzahl von relevanten Faktoren drängt die Frage sich auf, ob eine das gesamte Jahrhundert übergreifende Definition des Phänomens „Künstlergruppe“ überhaupt möglich und sinnvoll ist. Eine genauere Bestimmung des Begriffs scheint immer nur für präzise abzugrenzende Zeiträume Bestand zu haben. Für Christoph Wilhelmis stellt dies jedoch kein grundsätzliches Problem dar. Er

läßt abschließend Ulrike Stoltz, Mitglied der Gruppe „Unica T“ (gegründet 1986), mit einem Text zu Wort kommen, der allgemein genug formuliert ist, um alle Sonderfälle zu umfassen: „Die Gruppe als Ort des Austauschs, der Reflexion. Der Gruppenprozeß als Balanceakt: Einzelne arbeiten an eigenen Themen – gemeinsame Projekte; Sicherheit ohne Einengung – Offenheit, ohne sich selbst zu verlieren; die Eigenheit wahren – sich auf anderes einlassen. Sich auseinandersetzen, sich zusammensetzen. Dynamisches Gleichgewicht. Allegro vivace. Vorbilder finden. Die Zeit mit Umwegen und Irrtümern verbringen. Angeblich soll das kein Nachteil sein ...“ (S. 28-29).

Bei seiner nachfolgenden „Abgrenzung von Künstlergruppen“ (S. 29-32) bezeichnet Wilhelmi zwei Kriterien als „unverzichtbar“: die „Freiwilligkeit“ der Mitgliedschaft und die „Unabhängigkeit von staatlichen Institutionen“. Nur drei korporative Organisationsformen von Künstlern schließt er von vornherein aus seinem Handbuch aus: die rein wirtschaftlich orientierten Berufsverbände bzw. Partnerschaften, die v. a. die am Beginn des Jahrhunderts so eminent wichtigen Sezessionsbewegungen sowie die von ihm so genannten „ad-hoc-Gruppen“, Gemeinschaften also, die sich kurzfristig und nur zu einer einzigen Ausstellung bildeten. Alles andere subsumiert er unter dem Schlagwort „Künstlergruppen“: die innovativen „Gesinnungsgemeinschaften“ mit nur wenigen Mitgliedern ebenso wie einen Großteil der „Sammlungsbewegungen“, beispielsweise „Novembergruppe“ oder „Junger Westen“; eine beachtliche Anzahl von regionalen Gruppierungen und eine Reihe von Redaktionsgemeinschaften, die allein in Manifesten und Zeitschriften an die Öffentlichkeit traten; ja sogar Diskussionsgruppen und Literatenzirkel, in denen kaum ein bildender Künstler zu finden war, die aber Charakteristisches zum jeweiligen historischen Umfeld beitragen könnten. Eingeschlossen sind darüber hinaus ausgesprochen kurzlebige Gruppen oder gescheiterte Initiativen. Auch Ateliergemeinschaften nimmt Wilhelmi auf, „wenn wie bei der ‘Klosterstraße’ das Zusammenwohnen und -arbeiten nicht das einzige Merkmal war.“

Das unter diesen recht weitgefaßten Kriterien zusammengetragene Material wertet Wilhelmi im letzten Teil seiner „Einführung“ unter dem Titel „Einsichten in Künstlergruppen“ (S. 32-39) statistisch aus. Er bestätigt damit unglücklicherweise alle prinzipiellen Vorbehalte der Geisteswissenschaften gegenüber der quantifizierenden Methode. Man mag es noch für aufschlußreich halten, daß – bei einem „Jahresdurchschnitt von 3 Gruppengründungen“ – ausgerechnet in den Jahren 1910 bis 1919 sowie in der Zeit zwischen 1945 und 1949 die meisten Zusammenschlüsse von Künstlern zu verzeichnen sind und insbesondere Großstädte wie Berlin oder München dafür die Kulissen bildeten. Auch ist es vielleicht interessant, via Statistik bestätigt zu bekommen, wie wertvoll weitverzweigte Netzwerke für Künstlergruppen unseres Jahrhunderts sind: „57% aller Gruppen hatten in irgendeiner Form Kontakt zu anderen Gruppen ihrer Zeit oder der jüngsten Vergangenheit“, und: „58% der Künstlergruppen hatten einen oder mehrere Ausländer in ihren Reihen“. Aber was ist angesichts der keineswegs immer stringenten Abgrenzungskriterien in Wilhelmis Buch von Aussagen zu halten wie: „Künstlergruppen sind in überwiegendem Maße Gruppierungen von unter 25 Personen“, oder: „... fast die Hälfte aller Künstlergrup-

pen [hatte] kleine und dafür um so aktivere Kerne ...“? Welche Bedeutung soll man ferner der Erkenntnis beimessen, daß das „Durchschnittsalter für Gründer / Mitbegründer von Künstlergruppen“ bei 34 Jahren liegt und dies auch das „Durchschnittsalter der Gruppenmitglieder des ‘Blauen Reiters’“ war? Was ist – um ein letztes Beispiel zu geben – mit der Angabe anzufangen, daß die „Existenzdauer von Künstlergruppen“ durchschnittlich auf „7,2 Jahre“ begrenzt ist?

Wilhelmi löst in der „Einführung“ zu seinem Handbuch kaum wirklich ein, was er selbst verspricht: den in zahlreichen Abhandlungen verwässerten Begriff der „Künstlergruppe“ schärfer zu konturieren und zugleich eine Struktur für das Verständnis der Kunst unseres Jahrhunderts zu umreißen. Der Wert seiner Arbeit liegt vielmehr in dem enormen Reichtum an Fakten und Daten, den der Lexikonteil des Handbuchs enthält. Sicherlich sind die Kurztex te über die einzelnen Gruppen – wohl aufgrund der schieren Masse des zu bewältigenden Materials – bisweilen unausgewogen, und keineswegs wird immer das jeweils Wichtigste klar herauspräpariert. (So verwundert es beispielsweise, daß Wilhelmi ausgerechnet bei seinen beiden „Modellfällen“, bei „Brücke“ und „Blauem Reiter“, kein Wort über die jeweils hochinteressante Symbolik der Namen verliert und sich darüber hinaus den einen oder anderen sachlichen Schnitzer erlaubt.) Auch darf man wohl fragen, weshalb eine so eminent wichtige und weithin wirkende Institution wie das (natürlich keineswegs unabhängige, sondern *staatliche*) Bauhaus nicht einmal marginal Erwähnung findet, während etwa die in Sulz am Neckar ansässige „Bernsteingruppe“, eine freie (u. a. von HAP Grieshaber geleitete) Kunstschule der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre relativ ausführlich als „Künstlergruppe“ gewürdigt wird.

Aber das Handbuch enthält auf den rund 330 Seiten seines Lexikonteils auch echte Entdeckungen. Dies betrifft nicht nur die vielen „großen Namen“, die in einer teilweise überraschenden Anzahl von Gruppen auftauchen. Es bieten sich darüber hinaus gerade bei kleinen und unbekannt en Gruppen auch Ansatzpunkte zu einer differenzierteren Sicht auf die Kunst des 20. Jahrhunderts. Als Beispiel sei die Berliner Gemeinschaft „Figura“ (1958-1964) genannt; in ihrem Manifest haben sich die im Umfeld der als dogmatisch empfundenen „documenta II“ verschärften Konflikte zwischen Figuration und Abstraktion in aller Deutlichkeit niedergeschlagen. Hier wird, ebenso wie bei den etwa zeitgleichen Gemeinschaften „Junge Realisten“ (Düsseldorf) und „Tendenzen“ (München), etwas von den Verdrängungskämpfen spürbar, die den Siegeszug der ungegenständlichen Kunst nach 1945 begleiteten. Hervorgehoben werden muß zudem, daß Wilhelmi – dem umfassenden Selbstverständnis der Künstler und ihrem Hang zur Intermedialität entsprechend – bestrebt ist, die ganze Bandbreite von Ausdrucksformen und Arbeitsweisen zu berücksichtigen: Maler und Graphiker, Plastiker und Architekten, Buchkünstler und Designer werden mit ihren Gruppen einbezogen. Auch die Sammlungsbestrebungen unter Video- und Computerkünstlern werden dokumentiert, zwei Sparten, die gerade in den letzten Jahren deutliche Zuwächse verzeichnen konnten und in Zukunft noch an Gewicht gewinnen dürften.

Ein letzter Punkt freilich ist noch kritisch anzumerken: Christoph Wilhelmis

Werk ist im Untertitel als Handbuch ausgewiesen und sollte als solches einem breiten Publikum zugänglich sein; nur so können die darin bereitgestellten Daten gewinnbringend ausgewertet werden. Dazu ist das Buch jedoch entschieden zu teuer. Bei einem Preis von fast 300 DM wird sicher auch so manche Fachbibliothek angesichts schrumpfender finanzieller Mittel über die Anschaffung zweimal nachdenken.

ROLAND MÖNIG

*Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung
Kleve*

Anmerkung: Als Ergänzung zum oben besprochenen Handbuch kann dienen: *Künstlergruppen und -organisationen, Kunst- und Künstlerzeitschriften in Deutschland, Österreich und der Schweiz vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Ein kurzgefaßtes Verzeichnis von 2000 Titeln mit Gründungsdaten und Abkürzungsverweisen, zusammengestellt von Christoph Wilhelm; Stuttgart 1996; 80 S.; in Kommission bei Buch Julius, Charlottenstr. 12, 70182 Stuttgart; DM 40,- Die ca. 2000 einzeiligen Einträge nennen jeweils Entstehungszeit und Hauptbeteiligte. Während die Zeitschriften auch anderweitig ohne große Mühe und vollständiger erudierbar sind, kann die Zusammenstellung der Künstlergruppen und -organisationen als erste Arbeitsgrundlage nützlich sein.

J.K.

Bemerkungen zur neueren Literatur über das Werk von Heinz Mack

Heinz Mack (geb. 1931) gehört seit den 1960er Jahren zu den fest etablierten deutschen Künstlern. Die 1958 von ihm zusammen mit Otto Piene gegründete Gruppe Zero hat als erste international bedeutsame Formation der deutschen Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg reges Interesse gefunden, wovon zahlreiche Ausstellungskataloge und Besprechungen Zeugnis ablegen. Das umfangreiche Werk Macks wurde 1986 und 1990 durch Dieter Honisch¹ bzw. Anette Kuhn² in Werkverzeichnissen zusammengestellt, die Grundlage aller kunsthistorischer Bearbeitungen sind. In den letzten Jahren sind verschiedene, meist sehr aufwendig ausgestattete Publikationen über den Künstler erschienen, zu denen hier einige Überlegungen angemerkt seien.

Die künstlerische Arbeit des in Lollar (Hessen) geborenen Mack wird wesentlich durch die Thematisierung von Licht und Struktur geprägt. Dabei steigert eine Reduktion der Ausdrucksmittel die Betonung der Phänomene in besonderer Weise. Die teilweise experimentellen Arbeiten finden ihre adäquate Umsetzung besonders in Reliefs und Plastiken bzw. Skulpturen, deren Formen ungegenständlich sind und weniger als Selbstwert, denn als Projektionsfläche der intendierten Phänomene fungieren. Farben resultieren bei den meisten seiner Arbeiten aus der Auseinandersetzung mit ihren Lichtwerten. Sie spielen besonders in den letzten Jahren eine zunehmende Rolle, wobei – seit Mack wieder zur Malerei zurückgefunden hat – die phy-

¹ Dieter Honisch: *Mack. Skulpturen 1953-1986. Werkverzeichnis*. Düsseldorf: Econ 1986

² Anette Kuhn (Hrsg.): *Mack. Druckgraphik und Multiples*. Stuttgart: Cantz o.J. [1990].