

stattfindet. Einen Forschungsschub auslösen wird ebenso die von Dirk Blübaum kuratierte Schönfeld-Ausstellung des Zeppelin Museums Friedrichshafen (mit weiteren Stationen im Ausland). Sicherlich wird man dabei in Einzelinterpretationen des Schönfeldschen Werkes entschieden weiterkommen, denn nach den bisher erfolgten werkerschließenden Forschungsarbeiten steht eine intensive Auseinandersetzung mit dem ästhetisch beeindruckenden, aber großenteils rätselhaft gebliebenen Werk noch weitgehend aus.

ANDREAS TACKE

*Institut für Kunstgeschichte
Universität Trier*

Christoph Wilhelmi: Künstlergruppen im östlichen und südlichen Europa seit 1900; Stuttgart: Dr. Ernst Hauswedell 2001; XIV, 617 S. mit 30 Abb.; ISBN 978-3-7762-1106-1; € 98,-

Christoph Wilhelmi: Künstlergruppen in West- und Nordeuropa einschließlich Spanien und Portugal seit 1900. Ein Handbuch; Stuttgart: Dr. Ernst Hauswedell 2006; LXII, 728 S. mit 79 Abb.; ISBN 978-3-7762-1106-4; € 198,-

Im modernen Management ist heute viel von Nachhaltigkeit die Rede. Wer erfüllte diese Forderung besser als ein Autor wie Christoph Wilhelmi, dessen Recherchen zum Thema Künstlergemeinschaften sich über anderthalb Jahrzehnte erstreckten. Mit dem Erscheinen des gewichtigen dritten Bandes sind sie nun – durchaus im Zeitplan – zum Abschluss gekommen. Dem ersten, bereits zehn Jahre zuvor erschienenen Band, der die deutschsprachigen Länder umfasste, folgten 2001 die „Künstlergruppen im östlichen und südlichen Europa“ und fünf Jahre später die west- und nord-europäischen Nationen einschließlich Spanien und Portugal. Damit sind annähernd tausend Gruppierungen seit 1900 mit 12.000 Künstlern datenmäßig erfasst. Kaum vorstellbar, was die Realisierung dieser dreibändigen Enzyklopädie an weitreichenden Recherchen bedeutete: Der Autor hat allein für den letzten und umfangreichsten Band 400 Gruppen aus 13 Nationen (Belgien, Dänemark, Finnland, Frankreich, Großbritannien, Holland, Irland, Island, Luxemburg, Norwegen, Portugal, Schweden, Spanien), untersucht und die Identität von 6000 beteiligten Künstlern ergründet. Das bedeutete eingehende Studien in unterschiedlichen Sprachen und ausgedehnte Korrespondenz mit ausländischen Experten, da es zumeist wenig Publikationen auf diesem Sektor gibt. Entstanden ist im Laufe der zehnjährigen Publikationsspanne das bisher einzige Nachschlagewerk, das europaweit bis zum Ural die namhaften Künstlergemeinschaften des 20. Jahrhunderts und ihre Mitglieder, zu denen auch Architekten, Filmemacher, Bühnenbildner und Schriftsteller gehören, dokumentiert. Die Einträge sind mit konzisen Erläuterungen zu ihrer programmatischen Ausrichtung, ihren publizistischen Organen, ihren gegenseitigen Verflechtungen oder Kontroversen versehen. In der jeweiligen Einführung der Bände wird überdies die historische,

politische und soziologische Situation in den behandelten Ländern skizziert und auf Parallelentwicklungen wie auch Besonderheiten hingewiesen.

Man mag die strenge Einhaltung des Stichjahres 1900 diskutieren, da die höhere Frequenz der Gründungen vor der Jahrhundertwende anzusetzen ist. Das gilt nicht nur für die mitgliederstarken Sezessionen, sondern auch für die überschaubaren Künstlerkolonien wie Worpsswede, Neu-Dachau, Pont-Aven oder das ungarische Nagybánya, bei denen sich oft ein enger Lebens- und Arbeitskontakt unter den Künstlern ergab, der auch die Ausbildung eines gewissen Gruppenstils begünstigte. Immerhin gibt es über die Künstlerkolonien inzwischen mehr Literatur als über die sonstigen Gemeinschaften. Indessen wäre es zuweilen wünschenswert gewesen, wenn Gruppierungen, die knapp vor dem Zentenarjahr, wie etwa die Münchner „Scholle“ von 1899, mit einbezogen worden wären, da ihre Wirkkraft ins 20. Jahrhundert hineinreicht.

Abgesehen von solchen Schnittstellen, die aber aus Gründen der Machbarkeit des Projektes kaum vermeidbar waren, ist Wilhelmi bis hin zum jüngsten Band ein weitgespanntes Panorama gelungen, das gruppendynamische Initiativen von Portugal bis Rumänien, von England bis Italien, von Frankreich über Polen bis Ungarn integriert. In ihren divergierenden Proklamationen, Manifesten, Zeitschriften und Ausstellungen spiegelt sich das Wechselbad ideologischer, ästhetischer, politischer und nationaler Richtungskämpfe. Neue Gruppen entstehen meist durch Abspaltung einiger Künstler, wenn sie älter werden und die Verstärkung der Gruppe nicht mehr brauchen oder wenn sie andere Ziele verfolgen, neue Weggenossen finden und eigene Gemeinschaften gründen. Auch wird deutlich, dass die langlebigsten und durchsetzungsfähigsten Vereinigungen fast immer einen oder mehrere wortgewandte Führungspersönlichkeiten an der Spitze haben, naturgemäß vielfach Schriftsteller wie Filippo Tommaso Marinetti bei den Futuristen oder André Breton bei den Surrealisten, aber auch theoretisch gebildete Köpfe wie den schon älteren Dr. jur. Wassily Kandinsky, der nach seinem Übertritt zur Kunst nicht nur mehreren Gruppen wie der „Phalanx“, der „Neuen Künstler-Vereinigung München“ und dem „Blauen Reiter“ vorstand, sondern zeit seines recht langen Lebens in drei europäischen Ländern an dreißig internationalen Gruppen und Institutionen beteiligt war. Überhaupt erhellt die neue Enzyklopädie von Wilhelmi, wie stark die meisten Vereinigungen an internationalen Beziehungen mit Gleichgesinnten über die Ländergrenzen hinweg interessiert waren. So lud etwa die russische Gruppe „Karo-Bube“, die mit ihren 82 Mitgliedern ein Sammelbecken progressiver Kräfte war, bereits zu ihrer zweiten Ausstellung im Januar 1912 auch deutsche Repräsentanten der „Neuen Künstler-Vereinigung München“ und der „Brücke“ ein. Allgemein spielten Künstler wie Hans Arp, Kurt Schwitters und Max Ernst oder El Lissitzky, Theo van Doesburg und Willi Baumeister, die über Mehrsprachigkeit, Theorievermögen, Redegewandtheit und Kontaktfähigkeit verfügten, von vorn herein eine aktivere Rolle und beteiligten sich wesentlich häufiger als introvertierte Individualisten an gruppendynamischen Aktivitäten.

Erstaunliche Einsichten bieten auch statistische Vergleiche unter den Nationen, mit der Annahme, dass der Autor die wichtigsten erfasst hat. Da zeigt sich, dass zum

Beispiel ein relativ kleines Land wie Belgien gleich viele Künstlergruppen aufzuweisen hat wie Großbritannien, nämlich 55, und dass – einmal abgesehen von Deutschland (BRD und DDR), das mit 197 zu Buche schlägt – Frankreich mit 89, gefolgt von Italien mit 85 Gruppierungen, Spitzenreiter bei den west- und südeuropäischen Ländern sind. Gemessen an Russland, Ukraine und Weißrussland mit 77 ist Polen mit immerhin 53 Gruppen prozentual um einiges dynamischer bei den Zusammenschlüssen, und dies trotz Restriktionen und Verboten durch die kommunistischen Regime.

In Polen gab es eine sehr fortschrittlich gesinnte Gruppe, die 1923 im Westen durch eine Ausstellung in Berlin bekannt wurden. Sie nannte sich „Blok“ und gab eine gleichnamige Zeitschrift heraus mit dem Untertitel ‚Revue internationale d’avantgarde‘. Unter „Blok“ verstanden sie den „Block der Kubisten, Konstruktivisten, kurz: absolute Konstruktion“. Ihre bedeutendsten Vertreter waren die Maler Wladyslaw Strzeminski und Henryk Stazewski, die dem Unismus zuneigten, während Mieczyslaw Szczuka die tatlinsche Position der Utilitaristen vertrat, einer Kunst, die sich mit sozialen Aufgaben auseinandersetzen sollte. An diesem Disput ging die Gruppe drei Jahre später auseinander. Doch bis dahin trat sie mit allen europäischen Kreisen ähnlicher Ausrichtung in Kontakt, wie mit Lissitzkys Zeitschrift „G“, mit der ungarischen Gruppe MA, mit den holländischen „Mecano“ und „De Stijl“ wie auch mit „Merz“. Jedenfalls lieferten Künstler wie Baumeister, Van Doesbug, Marinetti, Laszlo Moholy-Nagy, Schwitters und Ludwig Mies van der Rohe Beiträge für das polnische Gruppenorgan.

Dieser Fall zeigt ebenso wie die rasche Rezeption des Futurismus in Europa, wie gut die Informationskette – auch ohne Computer – unter gleichgesinnten Künstlern über die Grenzen hinweg funktionierte. So wurden die Manifeste der italienischen Futuristen schon 1912 durch den Berliner „Sturm“ in Herwarth Waldens Zeitschrift wie auch in seiner gleichnamigen Galerie durch eine Aufsehen erregende Ausstellung bekannt gemacht, nachdem sie kurz zuvor bereits Paris erobert hatten. Die Russen gründeten ihrerseits mit Michail Larionov und Natalia Gontscharowa eine futuristische Variante, die sie „Rayonismus“ nannten. Sie wurde durch die Exilkollegen in München von der „Neue Künstlervereinigung“ und dem „Blauen Reiter“ in Deutschland ausgestellt und bekannt gemacht. In Großbritannien beeilte sich der „Vorticist Circle“ seit 1913 mit Künstlern wie David Bomberg, Duncan Grant, Wyndham Lewis, William Roberts eine eigene, dynamisch-maschinistische Spielart des Futurismus zu entwickeln, die sie mit Ezra Pounds Begriff vom „Vortex als dem Punkt maximaler Energie“ als Vortizismus bezeichneten. Diese interessante britische Variante, die sich vornehmlich zu Beginn des Ersten Weltkriegs entwickelte, ist auf dem Kontinent wenig und erst spät zur Kenntnis genommen worden.

Jedenfalls unterstreicht Wilhelms Enzyklopädie die intensive Vernetzung gleichgesinnter Gruppen über alle Fronten hinweg. Dies gilt auch für viele Gruppen der zweiten Nachkriegszeit wie „Cobra“, die in Dänemark, Belgien und Holland agierte. Sie wurde von dem dänischen Maler Asger Jorn in Zusammenarbeit mit dem der surrealistischen Bewegung nahe stehenden Belgier Christian Dotremont

1948 gegründet. Sie definierte sich als „rote Internationale der Künstler“ im Sinne einer Kampfgruppe ohne einengendes Programm, aber gegen die Vorherrschaft der Abstrakten. Lebensfreude, Malfreude, Farbenfreude, Arbeitsfeuer, Spontaneität waren die vorherrschenden Impulse ihres Kunstwollens, die durch die gleichnamige Zeitschrift, die Redaktionen in Frankfurt, Brüssel, Paris, Amsterdam und Kopenhagen unterhielt, propagiert wurde. Der *Spiritus rector* von „Cobra“, Asger Jorn, war neun Jahre später auch Mitinitiator der „Situationistischen Internationale“, die sich als ein auf Zufall und Spielregeln basierendes, kulturrevolutionäres Forschungsunternehmen für eine „freie Konstruktion des alltäglichen Lebens“ begriff. Künstler sollten nicht mehr nur malen, sondern „psychogeographische“ Feldstudien im urbanen Raum betreiben. In Deutschland schlossen sich die Münchner Maler der Gruppe um die Zeitschrift „Spur“ mit Heimrad Prem, Helmut Sturm, Hans-Peter Zimmer der Pariser „Internationale Situationiste“ an.

Manchmal bleibt eine Frage offen: So wird zwar die kurzlebige, von dem Wagner-Fan und d’Annunzio-Freund Ricciotto Canudo 1913 in Paris herausgegebene Zeitschrift „Montjoie“ (deren militanter Untertitel „Organe de l’impérialisme artistique français“ unerwähnt bleibt) zugleich als Gruppe aufgeführt, ohne dass über deren Aktivität Näheres zu erfahren ist. Aus anderer Quelle entnehmen wir, dass Canudo regelmäßig an den Freitagabenden einen „Jour fixe“ abhielt, an dem sich die Teilnehmer (meist auch Mitwirkende an der Zeitschrift) zu regen Debatten einfanden. Unter den Anwesenden, die Wilhelmi nennt, waren Maler wie der sonst eher einzelgängerische Marc Chagall und Robert Delaunay, Schriftsteller wie Guillaume Apollinaire und Blaise Cendrars, Komponisten wie Igor Strawinsky und Eric Satie. Die Vielfalt der kreativen Berufe entsprach dem Streben nach einer Synthese der Künste im Zeichen des „Orphismus“, wie sie einige Jahre zuvor schon von der Gruppe der „L’Abbaye de Créteil“ durch ihre Lebens- und Arbeitsgemeinschaft erprobt worden war. Fünf ehemalige Créteil-Mitglieder – so lehrt uns eine vergleichende Betrachtung im neuen Band – finden sich nun auch bei Canudo wieder, zu denen sich weitere acht aus der Gemeinschaft „La Section d’Or“ (Der Goldene Schnitt) gesellten, darunter der in beiden Gruppen aktive Albert Gleizes, der den Titel erfunden hatte, um ihren wissenschaftlichen Anspruch zu unterstreichen.

Als kleine Randnotiz sei nachgetragen, dass ein Maler des „Montjoie“-Kreises, der Amerikaner Morgan Russell, der den Begriff des Synchronismus (eine Farbform-Harmonik nach musikalischem Vorbild) kreierte, 1913 gemeinsam mit seinem Landsmann Stanton Macdonald-Wright nicht bei der „Galerie Bernheim Jeune“ in München (so der Autor), sondern im dortigen „Neuen Kunstsalon“ (Prannerstraße 13) ausstellte; erst im Oktober zeigten sie ihre synchronistischen Bilder bei „Bernheim-Jeune & Cie“ in Paris.

Das komplexe Feld der Dada-Gruppen in Zürich, Berlin und Köln, Paris und New York hat einen Vorkämpfer in der Person des Fotografen Alfred Stieglitz, der ab 1903 in seiner Zeitschrift „Camera Work“, ab 1905 in seiner Galerie an der Fifth Avenue No. 291 und von 1915 an in 12 Nummern der Zeitschrift „291“ die Moderne in New York durchsetzte. Zu ihm gesellten sich einerseits der Mexikaner Marius de

Zayas, der für Stieglitz die Künstlerkontakte mit der Pariser Avantgarde knüpfte (weshalb ihn der Autor als „Galerist“ qualifiziert). De Zayas war aber auch ein schöpferischer Zeichner und Karikaturist, dessen formelhaft abstrahierte, mit mathematischen Gleichungen versehene Bildnisköpfe ganz wesentlich den ingenieurhaften Zeichnungsstil der Dadaisten beeinflusste. Der unternehmerische Katalane Francis Picabia, der 1916 nach New York kam, wirkte ab dem vierten Heft an Stieglitz' Zeitschrift „291“ mit, deren Titel auf die Hausnummer der Redaktion an der Fifth Avenue verwies. Mit dem 12. Heft, zu dem De Zayas einen Beitrag über „Negro Art and Modern Art“ beitrug, stellte „291“ ihr Erscheinen ein, und Picabia kehrte, da er erkrankt war, nach Spanien zurück.

Doch schon im Januar 1917 ließ Picabia in den Fußstapfen von Stieglitz das erste Heft seiner Nachfolgezeitschrift „391“ in Barcelona erscheinen. Bald zog es ihn wieder nach New York, wo er die Hefte 5, 6 und 7 unter Mitarbeit von Marcel Duchamp und Man Ray herausbrachte, während die folgende Nummer 8 in Zürich mit Beiträgen u. a. von Tristan Tzara erschien. In Paris, wohin Picabia 1919 übersiedelte, kamen dann bis 1924 zehn weitere Hefte von „391“ heraus. Mitwirkende waren u. a. Schriftsteller wie Guillaume Apollinaire, André Breton, Jean Cocteau, Marcel Duchamp, Paul Eluard und Ezra Pound, auch der Maler René Magritte war mit von der Partie, und Komponisten wie George Auric, Eric Satie und Edgard Varèse.

Sowohl „291“ wie „391“ gehören in ihrer vollständigen Serie heute zu den teuersten und gesuchtesten Zeitschriftenfolgen des Kunst- und Antiquariatsmarktes.

Außer solchen Avantgarde-Gruppen mit internationaler Strahlkraft behandeln die Bände aber auch zahlreiche regionale Gruppen mit nur wenigen Mitgliedern. Dazu gehört die kleine, geistreiche Gruppe namens „Présence Panchouette“ aus Bordeaux, die wenig bekannt ist und von 1969 bis 1990 nur aus fünf Mitgliedern bestand. Wilhelmi gibt als Übertragung des Titels folgende Version an: Jederzeit toll, elegant, fesch.

Eric Fabre, Michel Ferrière und Jean-Yves Gros wollten mit parodistischen Objekten, die 1987 schon mal in Stuttgart ausgestellt waren, die Werteskala der klassischen Moderne sabotieren. Das beginnt schon bei dem Signet, das sie sich aneigneten. Es ist das bekannte, 1922 von Oskar Schlemmer entworfene und als eingetragenes Warenzeichen geschützte Bauhaus-Signet – geometrisiertes Profil im Kreis – das die französische Gruppe ins Negativ kehrt: Nicht schwarze Linien auf weißem Grund wie üblich, sondern umgekehrt, weiße Linien auf schwarzem Fond, wobei die Bordeaux-Gruppe durch einen kleinen Bogenstrich unter der Nase dem strengen Profil ein Lächeln oder die Andeutung eines hochgezwirbelten Schnurrbarts aufsetzte (s. Abb. Bd. 3, S. 454). Statt STAATLICHES BAUHAUS-WEIMAR steht nun der Gruppenname PRESENCE PANCHOUNETTE auf dem Rand des Kreises. Interessant dabei ist, dass 1926 am Dessauer Bauhaus schon einmal das Signet in dieser Weise als Negativ gedruckt wurde. Auf einer Eintrittskarte mit der Randaufschrift „bauhaus dessau“, wobei fraglich ist, ob den Bordeaux-Künstlern diese selten angewandte Signet-Version bekannt war. Die Verkehrung ins Negativ lag jedenfalls ganz auf der Linie ihrer satirischen Angriffslust.

Lässt man die zahllosen Initiativgruppen des vorigen Jahrhunderts mit ihren hochfliegenden Zielen und Vorsätzen, aber auch mit ihren enttäuschten Rückzügen Revue passieren, so erhebt sich die Frage, warum Künstlergemeinschaften wie damals heute nicht mehr aktuell sind. Mit dem Verschwinden bestimmter ästhetischer Normen in der Post-Moderne und der totalen Freiheit, die man der Kunst zugesteht, verschwand auch die Notwendigkeit zum Zusammenschluss, um gemeinsam gegen veraltete Traditionen oder Restriktionen vorzugehen. Stattdessen dominiert heute das Gebot des Marktes, so dass auch unter Künstlern ein offener oder hintergründiger Existenzkampf herrscht, der in jedem Kollegen einen potentiellen Konkurrenten sieht. Wer will, kann ja per Internet global Kontakte knüpfen, wobei die persönliche Begegnung ggf. durch Bildschirmpräsenz ersetzt werden kann.

Doch zurück zu Christoph Wilhelmi. Seine knapp und sachlich gehaltenen Erläuterungen bergen eine unerschöpfliche Fülle an Fakten und Informationen, die sich dem Leser schon beim Durchblättern, aber mehr noch beim Vertiefen in einzelne Einträge und bei vergleichender Lektüre erschließen.

Verlag und Autor haben uns mit diesem Opus ein unerschöpfliches Reservoir an sonst schwer zugänglichem Wissen bereitgestellt. Mit seinen umfangreichen Namenslisten der jeweils beteiligten Künstler einschließlich ihrer Lebens- und Herkunftsangaben sind die Bände auch als Künstlerlexikon zu nutzen. Der leichten Auffindbarkeit dienen dabei das ausführliche Personenregister und das nach Ländern geordnete Gruppenverzeichnis. Nicht minder hilfreich ist „der Wilhelmi“ für die vielen seltenen Manifeste, Programme und Zeitschriften, wenn man nicht völlig lückenlose bibliographische Angaben erwartet, die gerade bei den oft kleinen Auflagen nur sehr mühevoll oder gar nicht aufzutreiben sind.

Zu danken ist auch dem Inhaber des Stuttgarter Verlagshauses Dr. Ernst Hauswedell, Herrn Anton Hiersemann, der den Verfasser nach dem Erscheinen des ersten Bandes nachdrücklich dazu ermuntert hat, den Radius seiner Recherchen auf ganz Europa auszudehnen, was Wilhelmi dann auch auf sich nahm.

Für den deutschen Sprachraum und Europa ist es auch so schon ein einmaliges Nachschlagewerk, das auch für Auktionshäuser, Antiquariate und den Kunsthandel unentbehrlich werden dürfte. Eine Bild-Enzyklopädie mit Werkabbildungen der beteiligten Künstler ist es freilich ebenso wenig wie der „Thieme-Becker“; auf der Suche nach Bildmaterial helfen aber die weiterführenden Literaturhinweise des Verfassers oder das Internet. Doch hat der Verleger die Edition sowohl typographisch wie in der materiellen Ausführung sorgfältig gestaltet: Die drei Bände sind in Leinen gebunden, auf cremefarbenem, säurefreiem Papier gedruckt und mit Illustrationen wie Gruppen-Emblemen, Porträtdarstellungen, Karikaturen, Zeitschriftenseiten u. a. reichlich ausgestattet.

Kurzum: Das Werk ist trotz seines Preises eine lohnenswerte Anschaffung für jede Museums- und Kunstbibliothek, aber auch für Sammler und Kunstexperten.

KARIN VON MAUR
Stuttgart