

Auch wenn hier nur ein Teil der Publikationen zum Bauhaus behandelt werden konnte, so fällt doch auf, daß der Schwerpunkt der Bauhausforschung in Deutschland liegt. Bei drei Bauhaus-Museen ist das auch nicht verwunderlich. Es deutet sich an, daß die für das Jahr

2009 anstehenden Ausstellungen sich anregend auf die Bauhaus-Forschung auswirken und zu einer Neubewertung beitragen könnten. Dann wird sich zeigen, ob dem Bauhaus noch neue und unbekannte Perspektiven abzugewinnen sind.

Anja Baumhoff, Magdalena Droste

KLAUS VON BEYME

Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955

München, H. C. Beck 2005. 995 S., 104 s/w Abb., 9 Tabellen, 3 Matrizes. ISBN 978-3-406-53507-9. – 58,00

Wichtige Impulse zur Avantgardeforschung gingen nicht unbedingt immer von der Kunstgeschichte aus, sondern auch von der Soziologie (z. B. Arnold Gehlen), der Philosophie (z. B. Theodor W. Adorno), der Literaturwissenschaft (z. B. Peter Bürger) oder der Kulturgeschichte (z. B. Wolfgang Ruppert). Nun hat der Politikwissenschaftler Klaus von Beyme zu dieser Materie einen in Format, Anspruch und Durchführung stattlichen Band vorgelegt. Handbücher im Umfang von knapp 1000 Seiten basieren auf einem thematischen Gerüst, nach dem ein umfangreiches Literaturpensum durchforstet wird. Die Kriterien dazu hat Beyme aus den »theoretischen Einlassungen« (S. 30) von 225 Künstlern (S. 869-915) entwickelt und sein Generalthema in 3 Teile, 22 Großkapitel, 107 Unterkapitel mit diversen Subkapiteln fein-systematisch gegliedert. Hinzu kommen eine knappe Einleitung (S. 13-41) und ein Schlußkapitel (S. 844-866), die sich spiegelbildlich komplementieren. Die Register der Personen, der Künstlerbewegungen und Künstler-Orte eröffnen einen weiteren Einstieg in das Buch (S. 979-995).

Die Bedeutung von Beymes Untersuchung für die Kunstwissenschaft liegt in dem sozialwissenschaftlichen Konzept, das er aus den Quellschriften entwickelt hat. Beymes besonderes Verdienst ist es, aus der »Legende des

Künstlers« (Ernst Kris, Otto Kurz) die immer wiederkehrenden Muster herausgearbeitet zu haben, die über den anekdotischen Sachverhalt hinausweisen und uns die Künstlerschriften als sozialgeschichtliche Primärliteratur der Avantgarde verstehen lassen. Dabei ist Beyme kein Parteigänger der modernen Kunst. Er analysiert die avantgardistische Theorieproduktion mit der kritischen Distanz eines Politologen, der es sich zum vorrangigen Anliegen gemacht hat, die enge Verflochtenheit von Kunst, Gesellschaft und Politik aufzuzeigen (S. 27). Deshalb kann er auch den »stark werten« und damit einseitigen Auswahlkriterien wie »ästhetische Innovation« und »anfängliche Nichtakzeptanz« wenig abgewinnen, die der amerikanische Kunstkritiker Richard Kostelanetz für sein *Dictionary of the Avant-Gardes* (Pennington, N.J. 1993) angelegt hatte (S. 23). – Bei seiner Kritik hat er allerdings nicht berücksichtigt, daß Kostelanetz die Kriterien in der zweiten Ausgabe (*A Dictionary of the Avant-Gardes. Second Edition*, New York 2000) längst erweitert hat. – Beyme operiert also mit einem »weiten Avantgarde-Begriff« (S. 29), der auch Künstler der zweiten und dritten Garde einschließt, und stellt damit seine Untersuchung auf eine möglichst breite Basis.

In vier Punkten grenzt Beyme seine Analyse von der herkömmlichen Avantgardeforschung ab: in seinem sozial- und politikhistorischen, seinem theoriegeschichtlichen und seinem geographischen Ansatz sowie in der Netzwerkanalyse von Künstlergruppen (S. 16f.). Dabei hat der Politologe nicht nur die »form-orientierten Kunstwissenschaftler« im Visier, sondern auch »alt-europäische« Soziologen wie Niklas Luhmann. Indem Beyme seinen »sozialhistorischen Ansatz« dezidiert von den »genuin kunsthistorischen« Methoden unterschieden wissen will (S. 30), unterschlägt er geflissentlich, daß es auch innerhalb der Kunstwissenschaft einen sozialgeschichtlich orientierten Flügel gibt (vgl. etwa Jutta Held, *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin 2005).

Wie schon Cornelia Klinger und Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München 2004, folgt auch Beyme bei der Wahl seines Buchtitels, »Das Zeitalter der Avantgarden«, einem Vorschlag von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders und löst den homogenisierenden Avantgarde-Begriff im Singular auf, um einem »pluralistischen Großaggregat« wie der Avantgarde gerecht zu werden (vgl. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde [1909-1938]*, Stuttgart und Weimar 1995, S. XVI; zur Avantgarde als Pluralphänomen siehe auch Nicos Hadjinicolaou, »Sur l'ideologie de l'Avant-Gardisme«, in: *Histoire et Critique des Arts*, Nr. 6, Juli 1978, S. 49-76, hier S. 56). Damit unterscheidet sich Beymes deduktiv-analytischer Ansatz grundlegend von der älteren Avantgardeforschung, die inspiriert von der ausgeprägten Protestkultur der 50er und vor allem der 60er Jahre ihr Augenmerk stärker auf die gemeinsamen Merkmale der künstlerischen »Vorhut« gelegt hatte (vgl. *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*, hrsg. v.d. Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Stuttgart 1966 [11. Folge des Jahrbuchs

Gestalt und Gedanke]; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974). Der Untertitel »Kunst und Gesellschaft« greift implizit Peter Bürgers materialistische These (Bürger, S. 63-75) auf, wonach die historische Avantgarde zwischen diesen Polen vermittele, um diesen Versuch – wenig originell – für gescheitert zu erklären (S. 33, 851; vgl. etwa Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca, N.Y. und London 1990, S. 170-172). Beyme führt jedoch auch die Gründe an, warum sich die autonome Kunst nicht nachhaltig in Lebenspraxis überführen ließ (S. 858-860, 862-866). Den Beginn des »Zeitalters der Avantgarden« mit »1905« festzulegen, heißt auch die Fauves und Die Brücke verstärkt ins Blickfeld zu rücken. Das Ende der Avantgarde »1955« mit dem Paradigmenwechsel in der Architektur zu bestimmen (S. 24), ist eher pragmatisch begründet als historisch motiviert. Obwohl Beyme sich dezidiert auf die bildenden Künstler konzentriert, greift er bei dieser Datierung auf seine Untersuchung zu den deutschen Nachkriegsarchitekten zurück (vgl. Klaus von Beyme, *Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebau in beiden deutschen Staaten*, München 1987). Überzeugender wäre gewesen, das Ende des avantgardistischen »Zeitalters« von der Fluxus-Bewegung her zu begründen, die als letzte Avantgarde in die Kunstgeschichte eingegangen ist (vgl. etwa Dieter Daniels, »[Fluxus ...]«, in: *Kunstforum International*, Bd. 115, Sept.-Okt. 1991, S. 100).

In der Gewichtung der drei Hauptteile, »Die sozialen Grundlagen der Entstehung der Avantgarde« (S. 43-219), »Theorien und Theoriebereiche in der Kunstdebatte der Avantgarde« (S. 221-514) und »Die Illusion der Gesellschaftsveränderung durch die Kunst und das Leiden an der Politik« (S. 515-843), mit einem leichten politikologischen Überhang, schlägt sich Beymes spezielles Interesse an dem Verhältnis von Kunst und Politik nieder (vgl. Klaus von Beyme, *Die Kunst der Macht und*

die *Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt a.M. 1998).

In »Teil I« räumt Beyme mit den Mythen der Avantgardisten auf: arme Herkunft, geniales Kind, Autodidakt. Dabei schreckt er auch vor der Analyse von Anekdoten nicht zurück. Mit statistischen Tabellen gelingt es ihm, sie für repräsentative Aussagen zu folgenden Themen nutzbar zu machen: »Berufsstruktur der Herkunftsfamilien« (S. 45), »Ausbildungsgänge« (S. 50), »Studien-Migration« (S. 69), »Arbeitsmigration« (S. 70), »Das Schicksal der jüdischen Avantgardisten« (S. 79), »Preise für Kunstwerke in den 20er Jahren« (S. 215). Anhand zweier Matrizes werden die »Entwicklung der Ismen« und die »Sozial- und Führungsstrukturen von Künstlergruppen« visualisiert (S. 106, 110).

Wer es sich, wie Beyme, in „Teil II“ zur Aufgabe gemacht hat, die Geschichte der Avantgarde von deren Theoriearbeit her aufzurollen, kommt mit »philologischer Faktographie« (Norbert Schneider) nicht ans Ziel. Obwohl Beyme sich der Problematik des Aussagegewerts von Künstlerschriften bewußt ist, zitiert er die Primärquellen, ungeachtet ihres theoretischen Niveaus (S. 225-235). Im Rahmen seiner Frage nach dem Verhältnis der Avantgarde zur Religion, Esoterik und Wissenschaft (S. 325-355), zum Archaismus, Primitivismus, Exotismus, Folklorismus und Infantilismus (S. 445-471) oder zum Technik- und Maschinenkult (S. 472-514) macht es keinen Unterschied, ob ein Künstler zu Lebzeiten eine wirkungsmächtige Theorie veröffentlicht hat (z. B. die Bauhaus-Lehrer) oder ob dessen entlegene publizierte Niederschriften postum herausgegeben und damit erst rezipierbar wurden (z. B. Johannes Theodor Baargeld, der in dem Buch im übrigen nicht vorkommt) – womöglich noch in einer schlechten Übersetzung wie so manches »zeitgenössische Dokument zur Avantgardekunst«, auf das sich Beyme stützt (vgl. etwa Charles Harrison und Paul Wood [Hrsg.], *Kunsttheorie im 20. Jh.*

Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, 2 Bde., für die dt. Ausgabe ergänzt v. Sebastian Zeidler, Ostfildern-Ruit 1998).

Gelegentlich hat Beyme Themenblöcke dort aufgesplittert, wo sie inhaltlich eng zusammengehören, zumal hier wie dort dieselben Beispiele angeführt werden; vgl. den Abschnitt »Publizistische Nebentätigkeit« (S. 180f.) aus »Teil I« und »Literatur als Broterwerb« (S. 303f.) aus »Teil II«. Das gleiche gilt auch für die beiden Unterkapitel »Die Suche nach einer holistischen Theorie zwischen Wissenschaft und Esoterik« (S. 259-277) und »Kunst zwischen Para-Religion, Esoterik und Wissenschaft: Die ‚vierte Dimension‘ und die nicht-euklidische Geometrie« (S. 277-289) sowie das Großkapitel »Kunst zwischen Religion, Esoterik und Wissenschaft« (S. 325-355). Die Künstlerschriften, zumal die Manifeste, erhoben den hohen Anspruch, »die Kluft zwischen Kunst und Leben, zwischen Kunst und Politik zu überbrücken« (S. 240). Wie sehr die Avantgarde sich hier Illusionen hingeeben hatte, arbeitet Beyme in »Teil III« heraus. Obwohl die meisten Avantgardisten unpolitisch waren, wie betont wird (S. 515f., 575), und von Leitfiguren wie Filippo Tommaso Marinetti oder André Breton »fast in die Politik ‚geprügelt‘ wurden« (S. 529), überrascht es, mit welcher Verve Beyme den Prozeß der Desillusionierung und des zunehmenden »Leidens an der Politik« in den Kapitel XIV-XXII nachzeichnet. Dieser unübersehbare Widerspruch läßt sich dadurch erklären, daß die Politisierung der Avantgarde an der »starken Selbstüberschätzung der Künstler« leidet (S. 698). Aufgrund der mangelnden Wirksamkeit der Bewegung, die die Diktaturen in Europa wie auch den McCarthyismus in Amerika durchstehen mußte, war sie von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Die »Entpolitisierung der amerikanischen Kunst« und das »Ende der Dominanz der europäischen Avantgarde« fallen für Beyme zeitlich und kausal zusammen (S. 826-831). Mit diesem Kurz-

schluß werden alle weiteren künstlerischen Bemühungen um »political correctness« für nichtig erklärt.

Die begründeten Vorbehalte, die Beyme gegenüber innerästhetischen Problemstellungen der Kunstwissenschaft hegt (S. 26), scheinen ihn unnötig blind für deren sozialwissenschaftlichen Ansätze zu machen. Drei Beispiele: Zum Kapitel »Die Avantgarde auf dem Kunstmarkt« (S. 168-219) hat Robert Jensen mit seiner Dissertation *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (Princeton, N.J. 1994) herausragende Vorarbeit geleistet. Gleiches gilt auch für die Habilitationsschrift von Rosamunde Neugebauer, die den Gegenstand von Beymes Kapitel »Politische Emigration der Künstler im Zeitalter der Diktaturen« (S. 767-818) von der Künstlergraphik her erschlossen hat und zu durchaus vergleichbaren Ergebnissen kommt (vgl. Rosamunde Neugebauer, *Zeichnen im Exil – Zeichen des Exils? Handzeichnungen und Druckgraphik deutschsprachiger Emigranten ab 1933*, Weimar 2003). Wie schon Sigrid Ruby geht auch Beyme auf Distanz zu Serge Guilbauds »demagogischer Vorstellung« (S. 837) von der konzertierten amerikanischen Kulturinvasion nach 1945. Jedoch bezieht er dabei die fundierte kunstwissenschaftliche Begründung nicht ein (vgl. Sigrid Ruby, »Have We An American Art?«: *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar 1999).

In Beymes hehres Bild einer sozialpolitisch engagierten Kunst paßt schwerlich ihre Neigung zum Extrem, zur Komik wie zur Revolte. In abgeschwächten Formulierungen wie »spielerische Ironie« (S. 848) oder »libertär-anarchoide Stimmungen« (S. 852) klingt der strukturelle Radikalismus der Avantgarde allenfalls an, wird aber nicht weiter herausgearbeitet, so wie das in jüngeren Studien geschieht (vgl. Ludger Scherer und Rolf Lohse [Hrsg.], *Avantgarde und Komik*, Amsterdam 2004; Thomas Hecken, *Avantgarde und Terroris-*

mus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF, Bielefeld 2006). Schwerer noch wiegt, daß Beyme bei seinen abschließenden Überlegungen den Denkkategorien der Postmoderne verhaftet bleibt und mit »postmoderner Ästhetisierungswelle« nur mehr Tendenzen der 80er Jahre erfassen kann (S. 862-866). Dabei hätte er mit den künstlerisch-politischen Bemühungen der 90er Jahre, dem sozialen Interventionismus sowie der vielfach diskursiv angelegten Institutions-, Repräsentations- oder Urbanismuskritik den Kreis schließen können – nach dem Motto »Ist die Avantgarde unsere Moderne?«.

Das anerkennenswerte Bemühen um eine strukturierte Bibliographie vom Umfang einer kleinen Publikation (S. 869-977) schlägt sich im Ergebnis als schwerfälliges Literaturkorpus nieder, und dies nicht nur weil ein und dieselbe bibliographische Angabe an mehreren Stellen auftauchen kann. Will man die amerikanische Zitierweise aufschlüsseln, beginnt die Suche nach der richtigen Systemstelle. Statt eines Lesebändchens hätte es dreier bedurft. Mit Asterisken und männlichen Ordinalzeichen entwickelt Beyme ein komplexes Verweissystem, das sich durchgehend als fehleranfällig erweist. Immer wieder wird die Angabe der ins Deutsche übersetzten Quellenschriften unterschlagen (vgl. z. B. Boccioni, S. 872). Lückenhaft und unvollständig ist auch das Personenregister. Darin sucht man vergebens die Namen von Lawrence Alloway, Achille Bonito Oliva, Roger M. Buergel, Peter Bürger oder Serge Guilbaut, um nur einige zu nennen (vgl. S. 14, 17, 837, 842, 863). Diese und andere Unregelmäßigkeiten – etwa die Übersetzung der russischen Zeitschrift *Vešč* mit „Gegenstand“ und dann mit »Das Ding« (S. 630) – oder pointierte Verkürzungen – etwa die Erklärung von Marcel Duchamps Schneeschaukel zum ersten Ready-made (S. 768) – hätten durch ein professionelles Lektorat behoben werden können. Dem großen Wurf tun diese formalen Schwächen keinen

Abbruch. Schließlich hat Beyme ein gleichermaßen faktenreiches wie vielschichtiges Bild des avantgardistischen Feldes gezeichnet, sozusagen als empirische Grundlagenforschung. Mit seiner fundierten Gesamtschau

eines kurzen »Zeitalters« aus der Ära der Moderne ist ihm ein veritables Standardwerk gelungen, das der Spannung und des gelegentlichen Sprachwitzes nicht entbehrt.

Astrit Schmidt-Burkhardt

Post scriptum zum Roentgen-Jahr 2007 und seinen Ausstellungen

(Anmerkung der Redaktion: Während der Druckvorbereitung sandte der Autor des Berichts über das Roentgen-Jahr folgende Ergänzung zu Seite 59. Sie bezieht sich auf das Neuwieder Kabinett.)

Zum Verkauf des Pariser Exemplars ist uns gerade noch eine bisher unbekannte, aber höchst interessante Quelle zugänglich geworden. Im 2007 erschienenen zweiten Band des Briefwechsels von Johann Heinrich Merck, hrsg. von Ulrike Leuschner im Wallstein Verlag, findet sich ein Brief Mercks (Nr. 323) vom 21.2.1779 an Anna Amalia von Sachsen-Weimar, in dem ausführlich geschildert wird, daß

der Verkauf des Prunkmöbels an den König keineswegs ohne Schwierigkeiten vonstatten ging. Roentgen hat, so heißt es da, »3 Monate vergeblich in Trianon unter der Protection der KammerDiener geseuft. Endlich gefiel er u. sein Cabinet der Königin. Sie ließ es den König kauffen, der ungerne dranging, ließ sich schenken, und nachdem Sie ihren Portrait en Medaillon oben ins Cabinet hatte einsetzen lassen, schenkte sie es dem König wieder.« Roentgen berechnete für den Aufenthalt dann noch 300 Louisdor und erzielte – höchst raffiniert – durch die kostenlose Überlassung einer »Toilette« den Titel »Ebeniste de la Reine«.

Georg Himmelheber

Geplante Veranstaltungen

Die spätgotische Plastik Freiburgs i. Ue. im europäischen Kontext

Internat. Kolloquium im Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, Murtenstrasse 12,

CH-1700 Freiburg, 15.-17. Mai 2008. Organisation: Katharina Simon-Muscheid und Stephan Gasser. Anmeldung erwünscht: stephan.gasser@unifr.ch

Weitere Informationen unter: www.mabf.ch

Ausstellungskalender

Der Ausstellungskalender erfaßt die Ausstellungen während ihrer gesamten Laufzeit. Wenn der Veranstalter das Erscheinen eines Ausstellungskatalogs mitteilt, ist dem Titel das Zeichen (K) beigegeben.

Aachen. Kunstverein. -2.3.: *Pieterjan Ginckels*. Ludwig-Forum. -24.2.: *Edwin Zwakman*. Iconic Target. -4.5.: *Klaus Osterwald*. Verdächtige Geräusche. 15.3.-1.6.: *Zeitgenössische Kunst aus Helsinki, St. Petersburg und Tallinn*.

Suermondt-Ludwig-Museum. 6.3.-24.5.: *Holland in Linien*. Meisterzeichnungen aus der Slg. Jean de Grez.

Ahlen. Kunst-Museum. -12.5.: *Théophile Alexandre Steimlen*. Gemälde und Arbeiten auf Papier. Coll. du Musée du Petit Palais.

Albstadt. Städt. Galerie. 17.2.-22.6.: *Wa(h)re Lügen*. Original und Fälschung im Dialog. (K).