

Hans Peter Thurn: Die Sozialität des Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst, in: Ders.: Bildmacht und Sozialanspruch. Studien zur Kunstsoziologie, Opladen 1997, S. 81-122.

Die Sozialität der Solitären

Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst

Im Jahre 1888 schrieb der fünfunddreißigjährige Maler Vincent van Gogh an seinen Freund Emile Bernard einen Brief, in dem er mutmaßte, es werde das Bemühen, „der gegenwärtigen Malerei zu ihrem vollkommensten Ausdruck zu verhelfen...“, die Kraft eines einzelnen Individuums überschreiten¹. Infolgedessen sei damit zu rechnen, daß solche Meisterwerke „wahrscheinlich durch Gruppen von Menschen geschaffen werden, die sich zusammentun, um eine gemeinsame Idee auszuführen.“ Van Gogh wußte, worüber er sprach: Er war nach Arles, von wo er diesen Brief absandte, gekommen, um gemeinsam mit dem verehrten Paul Gauguin zu leben und zu arbeiten. Er suchte die künstlerische Erfüllung in sozialer Verbindung mit Gleichgesinnten. Im Schreiben an den Freund tastet er das Pro und Contra dieses Weges ab, den er generell für notwendig hält und der gerade ihn in den Konflikt mit dem Kollegen Gauguin und in die persönliche Katastrophe führt. Doch auch die Gefahr solchen Scheiterns in der Beziehung ahnt van Gogh. Es gebe „Grund genug“, so gibt er sich und Bernard zu bedenken, „um den mangelnden Korpsgeist bei den Künstlern zu bedauern, welche einander kritisieren, verfolgen, glücklicherweise ohne einander vernichten zu können“². In diesen Worten spricht van Gogh über sein persönliches, zwischen Einsamkeit und Freundschaftssehnsucht schwankendes, Schicksal hinaus eine der Grundfragen künstlerischer Existenz an: Wie und inwieweit kann, darf und soll der künstlerisch Schaffende sich in Leben und Arbeit mit Gleichgestimmten verbinden? Auf welche Weise vermag er seinen Wunsch nach künstlerischer Sozialität in Einklang zu bringen mit dem Bedürfnis, das Werk vor allem als persönliche Aussage zu formulieren? Wieviel Gemeinschaftsbindung verträgt der ausgeprägte Individualcharakter künstlerischen Lebens und Arbeitens? Wie sind Kosten und Nutzen für jenen Künstler verteilt, der sich mit gleichgesinnten Kollegen zu

jenen von van Gogh erhofften „Gruppen“ oder gruppenähnlichen Verbindungen gesellt?

1. Frühformen und historische Voraussetzungen von Künstler-Gemeinschaften

Die historische Wirklichkeit hat auf diese Fragen eine Reihe von Antworten erteilt, in deren Nachvollzug sich zumindest ansatzweise eine Geschichte der künstlerischen Sozialität zu erkennen gibt. Die unterschiedliche Ausbildung von Künstler-Gemeinschaften mit mehr oder weniger deutlichem „Gruppen“-Charakter in verschiedenen Epochen bezeugt auf konkreteste Weise, wie die Künstler sich aus eigenem Bestreben und unter Mitwirkung der jeweiligen Umwelt in die Gesellschaft hineingestellt bzw. sich kollektiv ein- und ausgegrenzt haben. Unverkennbar ist, daß die Modalitäten der professionellen Sozialisierung, der das Bilden und Durchleben von Kollegen-Gruppen zuzurechnen ist, wie bei anderen Berufen so auch bei bildenden Künstlern in hohem Maße von epochenspezifischen Gegebenheiten abhängen und sich im Zuge historischen Wandels verändern. So bestand nicht zu allen Zeiten in gleicher Weise für Maler und Bildhauer Anlaß, sich aus innerem Bedürfnis und/oder äußerer Notwendigkeit mit künstlerisch Gleichgesinnten zusammenzuschließen. Beziehungsnetze wurden geflochten, mit künstlerischen Akzenten und zwischenmenschlichen Prioritäten versehen, umgeformt und neugebildet, ohne doch zu jener Kulturgestalt zu finden, die „Künstler-Gruppe“ genannt zu werden verdient. Dementsprechend werden aus eigener Initiative der Beteiligten geschlossene Künstlergemeinschaften von frühen Historiographen des Kunstgeschehens wie Plinius Secundus, Lorenzo Ghiberti, Giorgio Vasari oder auch Carel van Mander nicht erwähnt; es scheint sie also in jener Eigenart, wie sie aus der jüngsten Geschichte bekannt ist, vormals nicht gegeben zu haben. „Künstler-Gruppen“ sind ein eher „modernes“ Phänomen, zumindest insoweit sie eine prominente Bedeutung im künstlerischen und kulturellen Ereignisfeld erlangen³.

Diese Absenz bzw. geringe Bedeutung spontan programmatischer Zusammenschlüsse rührt aus der langanhaltenden Zurechnung des bildenden Künstlers zum Handwerkerstand her. Solange die Kunst als ein Handwerk galt, für dessen Ausübung vor allem manuelle Fertigkeiten erforderlich waren, unterlagen Maler, Bildhauer, Steinmetze, Baumeister und dergleichen Berufe jenen Regelungen, die für die professionelle Organisation des Handwerkerstandes insgesamt galten. In Werkstätten,

Zünften, Gilden, Bauhütten, Malerschulen und vergleichbaren Einrichtungen war der Rahmen für die „künstlerische“ Berufsausübung vorgegeben; die persönliche Zuordnung erfolgte durch das Arbeitsmittel, dessen der einzelne sich bediente. Wo etwa die Maler keine eigene Zunft bildeten, weil man ihnen dies nicht zugestand oder weil sie zur eigenständigen Organisation unfähig waren, dort wurden sie jenen Berufen zugeschlagen, die (auch) mit Farbstoffen und Farben zu tun hatten; so gehörten sie beispielsweise im Florenz des 14. Jahrhunderts in der „Arte de Medici e Speziali“ mit Ärzten, Apothekern und Drogisten zusammen. Für die handwerklichen Kunst-Berufe galten die allgemeinen Zunft- und Gilde-Gesetze hinsichtlich Ausbildung, Berufserfahrung, Zeiteinteilung und Qualität der Arbeit. Leistungsstandards und Vergütungen wurden nicht individuell sondern berufsständisch festgelegt. Im Geltungsbereich von Zünften und Gilden waren Leben und Arbeit des Kunst-Handwerkers theoretisch und praktisch, sozial und kulturell normiert. Dieser Einschränkung der persönlichen Freiheit standen genossenschaftliche Leistungen gegenüber: Hilfe in wirtschaftlichen Krisen, Vermittlung bei Streitigkeiten, Zuteilung von Aufträgen, kollektiver Einkauf von Arbeitsmaterialien, Beistand auf Reisen und anderes mehr. Um den Preis einer geringen Selbstbestimmung wußte der Kunst-Handwerker als Zunftmitglied, wo er sozio-professionell stand bzw. zu stehen hatte.

Diese Verortung lockerte sich in dem Maße, in dem das europäische Zunft- und Gilde-System insgesamt durch technologische, konzeptionelle und ökonomische Entwicklungsschübe erschüttert und zur Neuordnung gezwungen wurde. Die berufliche Ablösung der Handwerker vom Organisationsschema der Zünfte und Gilden entband auch den „Künstler“. Während jedoch die meisten Handwerksberufe in einem komplizierten Prozeß der Differenzierung und des sozio-ökonomischen Auf- und Abstiegs langfristig zu einer professionellen Neuorganisation gelangten (als freiberufliche Handwerker zur Handwerkskammer, als unselbständige Arbeitnehmer zur Gewerkschaft, als selbständige Unternehmer zu Arbeitgeber- und Unternehmerverbänden), verharrten die Künstler im Zustand *sozial-korporativer Freisetzung*, der ihnen durch die organisatorische und konzeptionelle Auflösung der Gilden und Zünfte beschert wurde. Bis heute erlangten sie keine neue Standesvertretung. Vielmehr nutzten sie jene historische Chance, die sich ihnen zwischen der Spätrenaissance und der beginnenden Aufklärung in Form *professioneller Entbindung* bot, in der Weise, daß sie nunmehr auch den entscheidenden geistigen Schritt von der handwerklichen Normerfüllung zur künstlerischen Selbstbestimmung taten. *Individualität* (persönliche Eigenart), *Originalität* (Schaffen aus sich selbst heraus), *Virtuosität* (besondere Könnere-

schaft) und *Universalität* (Vielseitigkeit der Interessen und Kompetenzen) arrivierten zu den wichtigsten Begründungsmomenten und Anspruchsformeln im Selbstverständnis der Künstler⁴. Daß die damit geforderten Eigenschaften und Fähigkeiten die Kunstschaffenden eher auseinander als zueinander trieben, bezeugt sich ebenfalls bald in einer Vielzahl von Klagen über mangelnden Sozialsinn, zu geringen Zusammenhalt und ein wenig erfreuliches Beziehungsklima in der Künstlerschaft. Der von ästhetischer Vormundschaft und professioneller Fremdregelung erlöste, nunmehr „freischaffende Künstler“ bezahlt den Freiheitsgewinn mit einem Schwund an Außenhalten, mit einem Zuwachs an innerer Labilität und mit Verschärfung der Konkurrenzverhältnisse. Historisch gerät ihm der Entbindungsprozeß zum weitgehenden Rekurs auf sich selbst. Äußerlich zumeist in städtischer Lebenskultur situiert, sucht er Orientierungen vorrangig in sich selbst, in innerer Schau und Intuition, ist er doch, wie Albrecht Dürer programmatisch formuliert, „inwendig voller Figur“⁵. Der bildende Künstler wird individuell Schaffender und Lebender, er will selbstwertiger Einzelgänger, *Solitär* sein. Seine Existenzform ist diejenige eines innengeleiteten, die Kunst über alles stellenden und um ihretwillen nahezu jede Mißhelligkeit in Kauf nehmenden *Solitarismus*.

Diese Vereinzelung seines Tuns und Lebens kann der Künstler gleichwohl auf durchaus verschiedene Weise sozial umrahmen. Die Behauptung seiner Besonderheit schließt gesellschaftliche Bezugnahmen oder gar Verortungen nicht aus. Vielmehr kommt es für ihn nun darauf an, eigentätig zu klären, wie er Sozialität praktizieren und zugleich seinen künstlerischen Solitarismus beibehalten kann. Die Geschichte des Künstlertums hat in Beantwortung dieser Frage zu *drei unterschiedlichen Professionstypen* geführt, die an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert nahezu „idealtypisch“ auftreten und bis heute mehr oder weniger deutlich die Differenzierung des Berufsfeldes freischaffender Künstler mitbestimmen. Zum einen ist jener Künstlertypus unübersehbar, der die vorbezeichneten Merkmale des Solitarismus (Individualität, Originalität, Virtuosität, Universalität) emporstilisiert zu einer wie auch immer sich äußernden „Genialität“, die ihn quasi über die Gesellschaft erhebt und allenfalls mit deren „Spitzen“ korrespondieren läßt. Bekannt sind jene „Maler-Fürsten“, die ihre Aufträge von der Macht- und Wirtschaftselite ihrer Zeit erhielten, sich feiern und, wie Franz (von) Lenbach oder Franz (von) Stuck⁶, in den Adelsstand erheben ließen, ohne doch darin letzte Erfüllung zu erringen und der Einsamkeit des Künstlers entrinnen zu können. Ganz anders verhielt sich jener Künstler-Typus, der für sich persönlich alle konventionellen Verhaltensmuster und Lebensformen aufkündigte, um von einer Rand- und Außenseiterposition aus Gesellschaft und

Kultur kritischer in den Blick nehmen zu können. Charles Baudelaire, Paul Gauguin und andere verstärkten so bewußt den ihnen historisch zugewachsenen Solipsismus; ihr „Adelsprädikat“ suchten und fanden sie in der Verfemung durch eine Gesellschaft, der sie in Liebe und Haß gleichermaßen zugetan waren⁷. In beiden typologischen Extrem-Fällen, jenem des „Maler-Fürsten“ und diesem des „*peintre maudit*“, gelingt es nicht, Sozialität und Solitarismus, den Wunsch nach sozialer Bindung und die Sehnsucht nach künstlerisch-persönlicher Erfüllung, dauerhaft zur Deckung zu bringen. Der Grundkonflikt der modernen künstlerischen Existenz besteht fort. Er fordert seinen Tribut auch von all jenen, die zwischen diesen Polen angesiedelt sind und die Kraft weder zum Erfolgskünstler noch zum Außenseiter haben. Dieser dritte Typus des „*Normal-Künstlers*“, der auf weniger auffällige Weise sich recht und schlecht durchschlägt, sieht sich den strukturell gleichen Problemen konfrontiert. Auch er, der wohl die Mehrheit stellt, muß und will sich auf eine Gesellschaft einlassen, die für ihn keinen festen Ort vorsieht, ihn vielmehr auf eigene Rechnung und in persönlichem Risiko arbeiten läßt. Letztlich sind die Künstler aller Professionstypen am Ende des 19. Jahrhunderts beruflich auf sich allein gestellt. Gemeinsam ist ihnen, daß sie ihre sozialen Netze aus eigener Energie knüpfen, pflegen und sichern müssen, da bewährte Muster professioneller Gemeinsamkeit und geregelten Austauschs mit der Gesellschaft (Rezipienten, Käufer, Vermittlungsinstitutionen) nicht zur Verfügung stehen.

2. Gemeinschaftstypen in der Bildenden Kunst

Gerade diese professionelle, soziale und kulturelle Eigenständigkeit des solitären Künstlers fördert jedoch andererseits die Suche nach sozioreflexiven Mustern der Orientierung, des Handelns und des Lebens. In auffälliger Weise nehmen im 19. Jahrhundert die Versuche zu, die sozialen Nachteile des künstlerischen Solitarismus eigeninitiativ auszugleichen. Inmitten der verunsichernden Innovationsschübe der industriellen Zivilisation, des makrostrukturellen Wandels von Werten, Inhalten und Formen bemühen sich etliche (wenngleich nicht alle) Künstler um eine wenigstens mikrostrukturelle Konsensbildung. Sie rücken, wenn auch oft nur probeweise und vorübergehend, lokal und mental zusammen, verbinden sich aus freiem Entschluß mit Gleichgesinnten zu Systemen persönlicher Beziehungen, in denen das gemeinschaftliche Leben und Arbeiten, zumindest aber der kollegiale Austausch über künstlerische Anschauun-

gen und berufliche Probleme eine besondere Qualität erhalten. Die Ergebnisse derartiger Bemühungen sind zahlreich und vielgestaltig, zudem hinsichtlich ihrer Form, ihrer Zwecke und ihres Nutzens nicht immer eindeutig. Gleichwohl lassen sich einige Grundtypen ausmachen, die in ihrem Anspruch, jene geschilderte Ambivalenz des Künstlers zwischen Solitarismus und Sozialität zu meistern, im Verlauf der neueren Geschichte Modellcharakter gewannen.

Schon an der Schwelle des 19. Jahrhunderts tritt jene Vereinigung in Erscheinung, die manchen nachfolgenden als Vorbild galt und daher oft als die *erste moderne Künstlergemeinschaft* bezeichnet wurde: die *Nazarener in Rom*⁸. Vieles von dem, was hier geschieht, wiederholt sich mutatis mutandis in späteren Assoziationen. In der Zeit der napoleonischen Kriege treffen an der Wiener Kunstakademie sechs Studenten aufeinander, die allesamt mit den erstarrten Ausbildungsriten unzufrieden sind. Da sie von der Kunst mehr und anderes erwarten, als die Wiener Lehrer bieten, schließen sich Friedrich Overbeck, Franz Pfors, Johann Hottinger, Joseph Wintergerst, Ludwig Vogel und Joseph Sutter am 10. Juli 1809 zur „St. Lukas-Bruderschaft“ zusammen. Sie schwören einander Treue in Kunst und Leben, besiegeln auch ihren Bund mit allerlei Riten und Symbolen. Sie schwärmen für Italien ebenso wie für das alte Deutschland, für Raffael nicht minder als für Dürer, sind patriotisch, religiös und romantisch. Um ihrem Ziel einer Erneuerung der deutschen Kunst aus italienischem Geiste näherzukommen, begeben sich vier der Künstler im Mai 1810 nach Rom und widmen sich dort unter Anführung Overbecks ganz der Kunst und einem mönchischen Gemeinschaftsleben in einem verlassenen Kloster. Die Gruppe ist auf Erweiterung ausgelegt, versteht sich als missionarischer Künstler-Orden, der seine Botschaft in die (Kunst-)Welt trägt, Bekehrungswillige anzieht und feierlich aufnimmt, Abtrünnige hingegen ebenso nachdrücklich ausstößt. Friedrich Overbeck wacht sein Leben lang als Gralshüter von Rom aus über den rechten Kunst-Glauben, doch kann auch er nicht verhindern, daß die Expansion, der Wandel von der Klein-Gruppe zum weitgespannten Netzwerk, die zunehmende Mitglieder-Fluktuation, die Vielfalt der Anschauungen und interpersonellen Präferenzen dem Gemeinschaftsgeist abträglich sind. In den zwanziger Jahren verliert der Bund an Kontur, bröckelt auseinander, lebt fortan eher in beschwörenden Briefen des Initiators Overbeck, in träumerischen Wunsch-Bildern und romantischen Erinnerungen als in der Realität fort⁹.

Trotz dieser Schwierigkeiten hatten die Nazarener gezeigt, daß eine derartige Künstler-Gemeinschaft lebensfähig und lebenswert war. Die Mängel des Solitarismus ließen sich in gewissem Umfang mithilfe kollegialer Sozialität auffangen. Daß dies möglich sei, ahnten und wünschten

auch jene zahlreichen Künstler, die sich nicht wie die Lukasbrüder an altergebrachten Zunft-, Gilde- und Ordensformen orientierten, sondern in ihren Zusammenschlüssen einen anderen Gemeinschaftstypus verlebendigten: die *Künstlerkolonie*. Künstler-Gruppen, die sich auf dem Land niederließen, hatte es auch in früheren Zeiten schon gegeben. Neu war jedoch ihre von der Mitte des 19. Jahrhunderts an rasch wachsende Zahl; auffällig auch der gemeinsame Akzent, unter dem die meisten standen. Die *Natur*, die man aufsuchte, sollte nicht nur Rahmen und Lebenselixier, sondern auch selbst Ziel der Auseinandersetzung und Thema der Darstellung sein. Camille Corot, selbst Mitglied der Künstlerkolonie in Barbizon nahe Paris, hatte dies programmatisch formuliert, als er forderte, „ein Mensch“ dürfe „erst dann Künstler werden, wenn er in sich eine starke Leidenschaft für die Natur erkannt hat und die Fähigkeit, ihr mit einer Beharrlichkeit nachzugehen, die durch nichts zu erschüttern ist“¹⁰. Auf dieser Suche nach innerer und äußerer Natur finden die Künstler zu ländlich-einfachen Lebensformen sowie zur bildnerischen Landschaftsmotivik mit Wald, Baum, Wiese und Fluß. Darin schwingt auch Überdruß an städtischen Lebensformen, Absage an die politischen, ökonomischen und sozialen Auseinandersetzungen der Epoche, Rückzug vor der Industrialisierung und ihren Folgen mit. In ihrer *ruralen Neolokalität* etablieren sich die Künstlerkolonien zumindest teilweise als zivilisationsfeindliche Gegengesellschaften bescheidenen Zuschnitts. Barbizon mit Théodore Rousseau, Jean-François Millet und Camille Corot, Auvers-sur-Oise mit Paul Cézanne und anderen, das bretonische Pont-Aven mit Emile Bernard, Paul Sérusier und Paul Gauguin gehören in diese Entwicklungslinie. Von Frankreich sprang der Funke auch nach Deutschland über; Künstlerkolonien bildeten sich in Kronberg, Dachau, Worpswede und andernorts, schließlich noch im 20. Jahrhundert in Goppeln, Dangast, Murnau und weiteren Gegenden¹¹. Zwischen diesen Orten gab es ein reges Hin und Her, die Künstlerkolonien waren durch ein *interlokales Netz* miteinander verbunden, das auch nationale Grenzen überwand. Manche von ihnen wurden Ausgangspunkte von Reformbestrebungen, die weit über künstlerische Kontexte hinausgriffen und Fragen der ideellen und sächlichen Lebensgestaltung insgesamt einbezogen, wie etwa der präraphaelitisch inspirierte *Morris-Ruskin-Kreis* in England, die Künstler der *Mathildenhöhe* in Darmstadt oder die *Gebrüder Vogeler* in Worpswede. Die Aversion gegen die technische Zivilisation schlug in diesen letzteren Fällen in die kunstgewerbliche Erneuerung der Lebenskultur um.

Der gemeinsame Nenner all dieser Künstlervereinigungen ist der Wunsch nach Überwindung, zumindest aber nach sozialer Linderung des Solitarismus. Man trifft sich im Rahmen *konvergierender Kunstanschau-*

ungen und sozio-professioneller Defizienz. Beide Erfahrungen werden in eine praktische Kollegialität eingebracht, deren Minimum im Gedankenaustausch, deren Regelfall in irgendeiner Art künstlerischer Kooperation, und deren vielfach erwünschter Idealfall in einer soziokulturellen Synthese von Kunst und Leben besteht. Eine *conditio sine qua non* stellt die zumindest zeitweilige Verdichtung der persönlichen Beziehungen zu intensiven Graden der *Freundschaft* dar, ohne daß damit Konflikte, Divergenzen und Konkurrenzen ganz ausgeklammert wären. Gemeinsame Energie ziehen die Beteiligten ebenso aus der Unzufriedenheit mit der etablierten Kultur (der künstlerischen Tradition, dem Kunstbetrieb, den Ausbildungsstätten etc.) wie aus dem Wunsch, diese Verhältnisse zu ändern. Häufig wird der *Innovationswunsch* in einer programmatischen Verlautbarung kundgetan, die den Kollegen die konzeptionelle Übereinstimmung präsent hält und der Umwelt signalisiert, was auf sie zukommt. Die *gemeinschaftliche*, sei es rurale, sei es urbane, *Neolokalität* erlaubt gleichermaßen die Grenzziehung gegenüber nicht Zugehörigen und eine ungestörte Konzentration auf die gesuchte Partnerschaft. Deren Organisation und Kulturgestalt indes kann auf der Basis der verzeichneten Grundtypen durchaus verschieden sein, kann von der festgefügtten Kleingruppe über Bund, Bruderschaft und ordensähnliche Gebilde, über Vereine und Verbände bis zu mehr oder weniger abgeschlossenen „Kolonien“, diffusen Netzwerken und nur unscharf konturierten „Bewegungen“ lokalen, regionalen, nationalen oder gar internationalen Zuschnitts reichen¹².

3. Künstlerische Kreativität und soziale Prozesse

Aus dem Antrieb der beteiligten Künstler heraus tragen die skizzierten Sammlungsbewegungen dazu bei, kulturelle Innovationen in sozialer Organisation zu kanalisieren und durchsetzungsfähiger zu machen. Die verstreuten Innovationskräfte gewinnen mehr und mehr Bewußtsein davon, daß sie individuell schwach sind, im Kollektiv hingegen an strategischer Stärke gewinnen. Neben den erwähnten Zusammenschlüssen mit vorwiegend kulturell-künstlerischer Motivation formieren sich im 19. Jahrhundert analog zu anderen Berufsbereichen auch in der Künstlerschaft jene „Vereine zur gegenseitigen Hilfe und Unterstützung“, deren Anlaß, Zweck und Ausgestaltung vorwiegend ökonomischer Natur ist¹³. Sie eringen jedoch kaum ästhetisches Profil und werden oft gerade von jenen Künstlern gemieden, denen die Kreativität vor allem anderen rangiert und

die sich gerade um derentwillen auf höchst selektive Weise mit wenigen Gleichgesinnten zusammentun. Noch heute sind es vor allem diese auf die Forcierung des schöpferischen Potentials hin ausgerichteten Vereinigungen, die nach Meinung des Publikums wie der Kunstschaffenden selbst das Etikett einer „künstlerischen“ Gruppe, Gemeinschaft, Bewegung etc. ehestens verdienen.

Historisch bestätigt sich diese Priorität im Bekanntheitsgrad vor allem solcher Gruppierungen, die ästhetische Programme auf ihre Fahnen schrieben. Diese im 19. Jahrhundert verstärkte anhebende Tendenz setzt sich auch im 20. Jahrhundert in reicher sozialer Formensprache fort. Bereits 1904 schlossen sich die sog. „Künstlergemeinschaften mit ‚moderner‘ Tendenz“ zum „Deutschen Künstlerbund“ zusammen und veranstalteten in München ihre erste gemeinsame Ausstellung. Doch bleibt der Assoziierungsprozeß nicht auf Deutschland beschränkt. Vielmehr läßt sich die europäische Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts insgesamt als eine wechselvolle Folge von Gruppierungen, mehr oder weniger losen Zusammenschlüssen, Bewegungen und Gruppenkonstellationen nachvollziehen, die soziologisch bisher nur sehr ansatzweise erfasst und durchleuchtet wurde¹⁴. In Paris machen 1905 die Freunde um Henri Matisse von sich reden, als sie anlässlich einer gemeinsamen Ausstellungsbeteiligung von dem Kritiker Louis Vauxcelles als „Fauves“ (Wilde) bezeichnet werden. Ebenfalls 1905 formieren sich in Dresden die Architekturstudenten Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff zur „Künstlergruppe Brücke“. Zwei Jahre später (1907) wird in München von Künstlern, Kunsthandwerkern, Architekten und Industriellen der „Deutsche Werkbund“ gegründet. Bald darauf erregen in Paris die Kubisten um Georges Braque und Pablo Picasso Aufsehen, die jedoch nur in loser Assoziation gemeinsam auftreten. 1909 gewinnt mit der Proklamation des futuristischen Manifestes der Kreis um Filippo Tommaso Marinetti genauere Kontur. Im gleichen Jahr wird in München die „Neue Künstlervereinigung e. V.“ ins Leben gerufen, aus der zwei Jahre später auf Anregung von Wassily Kandinsky unter Hinzuziehung neuer Mitglieder die Gruppe „Der Blaue Reiter“ hervorgeht. Noch während des ersten Weltkrieges treten in Zürich die Dada-Künstler um Hans Arp ins Rampenlicht. Aus dem Pariser Ableger dieser Bewegung spaltet sich in der Nachkriegszeit der Surrealismus ab, den André Breton im ersten surrealistischen Manifest von 1924 programmatisch ausformuliert.

Bereits 1917 hatte sich in Holland um Theo van Doesburg, Piet Mondrian und J.J.P. Oud die Gruppe „De Stijl“ geschart. Sie wies manche konzeptionelle Übereinstimmung mit jener Bewegung auf, die der Architekt Walter Gropius von 1919 an in Deutschland zu einer einzigartigen

Institutionalisierung führte: dem „Bauhaus“. Wie in Weimar und hernach in Dessau, so wurde auch im Berliner „Arbeitsrat für Kunst“, der von 1918 bis 1921 aktiv war, nach einer künstlerischen Interdisziplinarität getrachtet, mittels deren nahezu sämtliche Kultur- und Lebensbereiche reformerisch erfasst werden sollten. In all diesen Strömungen waren Untergruppierungen und Überlappungen nicht ausgeschlossen. Noch 1924 formierten sich Kandinsky, Klee, Jawlensky und Feininger als „Die Blauen Vier“; der letztere wirkte wie die beiden ersteren am Bauhaus und hatte zuvor das Programm des „Arbeitsrats“ unterstützt; Jawlensky hatte von 1909 an zur „Neuen Künstlervereinigung München“ gehört, der Kandinsky bis zu seinem Austritt 1911 vorstand; wie Paul Klee trat auch er im Frühjahr 1912 wieder zu Kandinsky in eine engere Arbeitsverbindung, als der „Blaue Reiter“ seine zweite Kollektivausstellung in der Münchener Kunsthandlung Goltz veranstaltete. Ähnliche Verschachtelungen, Prozesse der Um- und Neugruppierung finden im Süden Europas in der Berührung von Dadaisten, Futuristen und Surrealisten statt. Der internationale Faschismus und der zweite Weltkrieg bereiten schließlich dieser komplizierten Entwicklung künstlerischer Sozialität ein unfreiwilliges Ende.

Doch bald nach Kriegsende regt sich unter den Künstlern wieder der Gruppengeist. Bereits 1948 gründen in Paris zwei Belgier, drei Holländer und ein Däne eine Gruppe, die schon in der Bezeichnung „COBRA“, einer Kontamination aus den Anfangsbuchstaben der Städtenamen Copenhagen, Brüssel und Amsterdam, ihren internationalen Zuschnitt signalisiert. Auch in Westdeutschland tun sich Künstler zu neuen Bündnissen zusammen; so in Frankfurt am Main 1952 Otto Greis, Heinz Kreutz, Bernard Schultze und K.O. Götz, der überdies Kontakte zu den Kollegen von COBRA pflegt, zur „Quadriga“. Konzeptionelle und personelle Übereinstimmungen ergeben sich zwischen dieser Gemeinschaft und den rheinischen Vertretern des „Informel“, des „Tachismus“ und verwandter Kunstrichtungen, die sich ein Jahr später in Düsseldorf zur „Gruppe 53“ zusammenfinden und rasch zu den Wortführern der jüngeren Künstlergeneration arrivieren. Doch melden sich bald hernach auch die ganz Jungen zu Wort: Günther Uecker, Heinz Mack und Otto Piene fordern ab 1957 mit ZERO einen noch radikaleren Neubeginn als er bis dahin in der deutschen Nachkriegskunst erfolgt war, das Einsetzen an einem absoluten „Nullpunkt“ als, wie Uecker später formulierte, „Beginn einer neuen Weltbetrachtung“ mit „plastisch-visuellen“ Mitteln¹⁵. Im gleichen Jahr formieren sich in Oesterreich Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener zur literarischen „Wiener Gruppe“, die mit ihren Lesungen, Aktionen und theatralischen Veranstal-

tungen bald maßgeblichen Einfluß auf die sich ausbreitende Happening-Szene gewinnt¹⁶.

Diese Aufzählung künstlerischer Gemeinschaften, die historische Bedeutung erlangt haben, ließe sich weiter fortsetzen, mit berühmten Namen illustrieren und mit weniger prominenten Ensembles anreichern. Sie verdeutlicht jedoch bereits hinreichend, in wie hohem Maße Kunstgeschichte auch als eine Historie ineinander verschachtelter, aufeinander reagierender und einander ablösender Künstler-Gruppierungen gelesen werden kann. Bei aller Unterschiedlichkeit ist eines diesen vielen Verbindungen gemeinsam, macht gewissermaßen ihren kleinsten gemeinsamen Nenner aus: die Mischung aus Bereitschaft zum kollegialen Zusammenschluß und das gleichzeitige Festhalten am letztlich Vorrang persönlich-künstlerischer Kreativität vor der sozialen Bindung und ihren Anpassungserfordernissen. Die Schlüsselfrage, die sich in sämtlichen Gemeinschaften stellt, lautet: Wie kann die ästhetische Kreativität sozial so organisiert werden, daß der einzelne Künstler sich nicht oder kaum beeinträchtigt fühlt, daß jeder Beteiligte größten Nutzen und geringste Kosten verspürt? Wie können künstlerische Kreativität und soziale Prozesse, auf welche die Künstler sich um des Doppelzieles „Forcierung der Kunst durch Überwindung des Solitarismus“ einlassen, so dimensioniert und aufeinander abgestimmt werden, daß aus ihrem praktischen Ineinander ein optimaler Kunst- und Lebensvorgang erwächst?

Auf diese Fragen gibt jede der vielen Gruppierungen eine eigene Antwort. Doch ist durchgängig feststellbar, daß die Künstler zumal in den Anfangsphasen ihrer Zusammenschlüsse mehrheitlich einen *Stützungseffekt* erfahren, der sie äußerlich und innerlich stabilisiert. Der intensive Meinungsaustausch, gemeinsames Arbeiten und Ausstellen, der Zuspruch Gleichgesinnter fördert häufig die künstlerische Produktivität. Der Ausstoß an Werken nimmt zu, da das positive Gruppenklima die Kreativität stimuliert. Nicht selten schlägt sich die Anpassungsbereitschaft auch künstlerisch nieder; man bewegt sich formal und inhaltlich aufeinander zu. Kollektive Stilbildungen sind die Folge, die manchenfalls latenten „-ismen“ der Kunstszene schärfere Kontur verleihen. Daß derartige „Gruppenstile“ zumindest in den Frühphasen wenigstens ansatzweise oder in Teilaspekten auftreten, belegt sich auch darin, daß verschiedentlich den jungen Gruppenkünstlern von Kritikern vorgeworfen wurde, man könne ihre Werke nur schwer auseinanderhalten. Mit solchen Vorwürfen ist freilich zugleich die *künstlerische Grenze der sozialen Bindungsbereitschaft* bezeichnet, denn diese reicht im Regelfall nur soweit, als die Individualität der Aussage nicht im Ganzen schwimmt. Der *persönliche künstlerische Ausdruckswille* wird in der Gemeinschaft kaum je ganz aufgegeben;

er tritt indes nur gemildert hervor, solange der soziale Nutzen die Kosten einer allzu ungehemmten Idiolektik überwiegt. Allerdings können gerade über diese Fragen auch heftige Auseinandersetzungen entbrennen, die den Konsens stören und zur inneren Auflösung der Vereinigung beitragen. Typisch für eine derartige Situation ist die Bemerkung August Mackes in einem Brief an seinen Onkel Bernhard Koehler aus dem Jahr 1913, seine „Ansichten über Kunst“ seien „verschieden von Kandinsky und Marc“: „Ich fühle mich jetzt für mich allein verantwortlich“¹⁷. Oder auch Alberto Giacomettis „Erleichterung“ nach seinem Ausschluß aus der surrealistischen Bewegung: „Ich war glücklich, als ich in völliger Isolation zu arbeiten begann“ (1935)¹⁸. Genauerem Aufschluß über die Fakten, die zu derartigen (richtigen oder falschen) Einschätzungen führten, liefert indes zuvörderst das innere Ereignisfeld von Künstler-Gemeinschaften, dem sich die folgende Analyse unter besonderer Berücksichtigung von Nazarenern, Worpswede, Fauves, Brücke, Blauem Reiter, Surrealisten und COBRA zuwendet.

4. Die Innenwelt künstlerischer Gemeinschaften

4.1 Die Anfänge

Am Beginn einer jeden künstlerischen Gemeinschaft steht eine *Entscheidungssituation*, aus der heraus das Kollektiv Gestalt gewinnt und aktionsfähig wird. Nachdem die Künstler einander kennenlernten und gewisse Übereinstimmungen in Problemen, Anschauungen, Interessen und Zielen feststellten, fassen sie den Beschluß, sich zusammenzutun. Diese Übereinkunft hat oft feierlichen Charakter, wird bewußt ritualisiert und erfolgt nicht selten im Rahmen leiblicher Genüsse. Die späteren „Nazarener“ sitzen am 10. Juli 1809 in Wien beim Abendessen zusammen und entdecken ihren Wunsch, den „Zustand der Kunst“ zu verbessern: „Wir gaben uns die Hände und ein Bund war geschlossen, der hoffentlich fest bestehen soll.“¹⁹ Kandinsky und Marc heben „am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sindelsdorf“, umsorgt von Frau Maria Marc, den „Blauen Reiter“ aus der Taufe²⁰. André Breton versammelt seine Mitstreiter im Café de Flore am Boulevard Saint Germain in Paris und gibt ihnen den entscheidenden Anstoß zur kooperativen Formierung. Ebenfalls in Paris, im Café des Hôtel Notre Dame, wird am 8. November 1948 die Gruppe COBRA gegründet. Die Brücke-Künstler besiegeln am 7. Juni 1905 in Kirchners Dresdner Atelier durch formellen Beschluß ihren Bund, wie

auch im gleichen Jahr die Fauves aus ihren Pariser Ateliers heraus gemeinsam an die Öffentlichkeit treten. Einen Sonderfall stellt jene Wanderung im Moor dar, bei der die ersten „Worpsweder“ sich noch zaghaft, aber in durchaus feierlicher Stimmung enger aneinanderbanden: „Es waren Fritz Mackensen, Otto Modersohn und Hans am Ende, welche so die „Gründer“ der Kolonie wurden,“ berichtet Fritz Overbeck später²¹. In der Regel sind es künstlerische oder alimentäre Lokalitäten, an denen die Künstler ihr Zusammenrücken förmlich beschließen.

4.2 Die lokale Situierung

Der Horizont, aus dem die meisten Künstler-Gemeinschaften erwachsen und auf den hin sie zumindest marktmäßig orientiert sind, ist die *städtische Kultur*. Bevorzugt werden Großstädte, ja Metropolen aufgesucht, in denen sich Kontakte knüpfen, Ausstellungen arrangieren und Wirkungen aller Art entfalten lassen. So siedeln die jungen Lukasbrüder nach Rom über, erregen die Fauves in Paris Aufsehen, machen die Brücke-Maler in Dresden und später in Berlin von sich reden. München ist der Wirkungsort des Blauen Reiter, Paris der Stammsitz der Surrealisten und in Amsterdam fließen die Aktivitäten von COBRA zusammen; in Düsseldorf fordern nacheinander Informel und ZERO mehr Aufmerksamkeit, die „Wiener Gruppe“ bezeichnet gar Herkunft und Ziel in ihrem Namen. Doch erschöpft sich die Topographie der Künstlergemeinschaften nicht im Urbanen. Viele von ihnen stehen auf einem *städtischen* und einem *ländlichen* Fuß, operieren marktstrategisch in der Stadt und erholen sich (auch künstlerisch) auf dem Land. Die Deutschrömer durchstreiften mit Vorliebe die Albaner Berge, suchten Olevano, Ariccia und andere Dörfer als Sommersitz auf. Die Worpsweder, im Moor lebend und arbeitend, liebten gleichwohl ihre Kontakte nach Bremen, Berlin, München und Paris nicht abreißen. Matisse und seine Freunde zog es immer wieder in den Süden Frankreichs, bevorzugt nach Collioure. Manchesmal zogen die Brücke-Maler an die Moritzburger Seen hinaus, verbrachten ein paar Tage in Goppeln oder besuchten Karl Schmidt-Rottluff in Dangast am Jadebusen. Selbst der kosmopolitische Kandinsky nahm mit Gabriele Münter zeitweise einen zweiten Wohnsitz im voralpinen Murnau und rief russische Kollegen dorthin, während Franz Marc in Sindelsdorf Macke, Jean-Bloé Niestlé und Heinrich Campendonk in seine Nähe zog. Diese *rural-urbane Bilokalität* kennzeichnet vor allem die Künstlergemeinschaften des frühen 20. Jahrhunderts; indes sind auch in ihr die Prioritäten unverkennbar und kaum je strittig gewesen. Man lebt zwar gern auf dem Land,

doch die Stadt bietet den für die kulturelle Wirkung letztlich entscheidenden Entfaltungsraum. Demgegenüber tendieren nachfolgende Gruppierungen eher zur Ausklammerung ländlicher Bezüge, favorisieren die Großstadt als Operationsgebiet in Kunst und Leben. Von ihnen wird entweder eine *urbane Monolokalität* (Surrealisten, Quadriga, ZERO, Wiener Gruppe u.a.) oder eine *urbane Multilokalität* (COBRA, Informel) praktiziert.

Häufig sind es die Initiatoren bzw. Präzeptoren, durch welche die Kollektive ihre Ortsbestimmung erfahren. Fritz Mackensen war ja 1884 als erster nach Worpswede gekommen und suchte die Düsseldorfer und Münchener Studienfreunde für das Dorf am Weyerberg zu begeistern. Friedrich Overbeck anerkannte nur Rom als den Ort, von dem aus die deutsche Kunst in christlichem Geist erneuert werden könnte und an dem er folglich sein Leben zu verbringen gedachte. Matisse entfaltete in Paris nicht nur künstlerische, sondern auch pädagogische und expositionelle Aktivitäten, durch die er zahlreiche Kollegen anzog. Kirchner und Heckel prägten zusammen das Schicksal der Brücke und entschieden sich 1911 für den Wechsel von Dresden nach Berlin, mithin für eine entsprechende Verlegung ihrer „Geschäftsstelle“. Kandinsky betrachtete das „liebe“, „schöne“ München als den Geburtsort seiner „abstrakten“ und „absoluten“ Malerei, als seine eigentliche kulturelle Heimat²². Breton war tief in Paris verwurzelt und kehrte bald nach dem Ende des zweiten Weltkrieges hierher zurück, um die surrealistischen Getreuen wieder um sich zu scharen. Im COBRA-Netzwerk erwiesen sich die Holländer als besonders aktiv, kommunikativ und publizitätsfreudig; Amsterdam erschien daher zeitweise als das Zentrum dieser Bewegung.

4.3 Personelle Zentrierung

Diese Verbindung von lokaler Sammlungskraft, Initiationsbegabung und Präzeptorenrolle verleiht oft einzelnen, seltener zwei oder mehreren Künstlern eine *Positionszentralität*, die sie zu den eigentlichen Beherrschern, mindestens aber Motoren der Gemeinschaft macht. Kommt auch noch eine Fähigkeit zur programmatischen Äußerung hinzu, so scheint dieser Vorrang besonders gefestigt. Aus dem Zusammenspiel dieser Faktoren resultiert etwa die Sonderrolle Friedrich Overbecks in Rom, der nicht nur fleißig malt, besonders fromm, diskussionsfreudig und gastlich ist, sondern überdies ständig mahnende Briefe an die auswärtigen „Brüder“ schickt und belehrende Abhandlungen verfasst. Von Henri Matisse ist eine integrative Persönlichkeit ebenso bezeugt wie seine vorbildlich-

bürgerliche Lebensführung und sein dozierendes Auftreten, dessentwegen er von Freunden immer wieder als „Doktor“ oder „Professor“ titulierte²³; seine Gedanken, die er 1908 als „Notes d'un peintre“ veröffentlichte, galten den meisten „fauvistischen“ Wegbegleitern als Ausdruck auch ihrer Kunstanschauungen²⁴. Daß Ernst Ludwig Kirchner 1906 das kurze Programm der Brücke verfasst und in Holz schneidet, verleiht ihm fortan die Rolle eines *primus inter pares*, die er auch unverkennbar beansprucht. Im Blauen Reiter hat Kandinsky, der kontroversen Diskussionen von der „Neuen Künstlervereinigung“ her überdrüssig, sich stets das letzte Wort vorbehalten und diesen Anspruch freimütig als „Diktatur“ bezeichnet; sein „strenge-diktatorisches“ Vorgehen begründete er damit, daß er der geistige Wegbereiter und Initiator der neuen Richtung sei, welche die Gruppe verkörpere²⁵. In ganz ähnlicher Weise verstand sich André Breton als *spiritus rector* der surrealistischen Bewegung und verlieh dieser Ambition dadurch Nachdruck, daß er fast jährlich eine programmatische Verlautbarung in Form von Manifesten, Vorworten zu Neuauflagen, Prolegomena, Reminiszenzen und dergleichen herausgab²⁶. Und auch bei COBRA sieht sich der Belgier Christian Dotremont, da er Redakteur der Gruppen-Zeitschriften „Cobra“ und „Le Petit Cobra“ ist, als das persönliche Zentrum, ohne dessen Mitsprache keine wichtigen Entscheidungen gefällt werden dürfen²⁷.

4.4 Die Kern-Gruppe

Unter lenkender Mitwirkung solcher „Vorreiter“ formieren sich die meisten Künstlergemeinschaften anfänglich als ein kleiner, in seinen Interaktionen dichter und reger Kreis, der selten mehr als vier oder fünf Personen umfasst. Sie bilden den künstlerischen und organisatorischen Kern, der sich zwar im Verlauf der Historie durch den Austausch einzelner Künstler-Persönlichkeiten in manchen Gruppierungen qualitativ, selten jedoch quantitativ wandelt. Mit Overbeck reisen zunächst Hottinger, Pforr und Vogel nach Rom, in späteren Jahren treten die neu hinzukommenden Maler Cornelius, Schadow und Schnorr von Carolsfeld in den inneren Zirkel ein. In Worpswede bestimmen Mackensen, Modersohn und Overbeck, ab 1894 auch Heinrich Vogeler das Geschehen. Henri Matisse tritt außer zu seinem engen Freund Marquet um die Jahrhundertwende in besonders intensiven künstlerischen Kontakt zu Derain und Vlaminck. In der Brücke geben Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff den Ton an, wohingegen das Gründungsmitglied Fritz Bleyl 1909 ausscheidet und statt seiner Otto Mueller in Berlin das Vierergremium ver-

vollständig. Der Blaue Reiter wird von Kandinsky und Marc gelenkt, wobei letzterer ehestens August Macke und Heinrich Campendonk, beide zugereiste Rheinländer, in den engeren Kreis zieht. Breton koalitiert zunächst mit Aragon und Soupault, erblickt bald auch in Max Ernst eine Zentralfigur des Surrealismus, arbeitet ab 1924 publizistisch außer mit Aragon vor allem mit Paul Eluard und Benjamin Péret zusammen, während im New Yorker Exil neben Max Ernst nochmals der surrealistische Altmeister Marcel Duchamp in den Vordergrund tritt. Bei COBRA bilden die Gründer Jorn, Dotremont, Appel, Constant und Corneille das stets aktive Zentrum, das 1949 durch den immerdar engagierten Pierre Alechinsky ergänzt und verjüngt wird.

4.5 Gruppenwachstum

Zeichnen sich diese personellen Zentren durch kleine Zahl und künstlerische Homogenität aus, so weisen die weiters zugehörigen Kreise größere Schwankungen auf. Den Kern umgibt eine fernere Mitgliedschaft, deren Regelzahl sich bei etwa einem Dutzend (Worpswede, Fauves, Brücke, Blauer Reiter, COBRA, Gruppe 53) einpendelt. Reicht sie über diese Zahl hinweg, so hat sie die Tendenz, weit auszufern über zwanzig, dreißig und mehr Mitglieder hinaus, wie etwa bei den Nazarenern oder den Surrealisten. Der Preis dieser Expansion durch Attraktivität besteht in einer Schwächung des Einflusses der „Zentrale“, geringerer Dirigierbarkeit und künstlerischer Heterogenisierung bis zur Konturlosigkeit, schließlich in der Gefahr antagonistischer Abspaltungen, der Selbstauflösung in diffusen Aktivitäten oder dem Versanden in kultureller Atomisierung. Eine quantitativ so ausgedehnte Bewegung wie der Surrealismus mit schließlich über 100 prominenten „Mitgliedern“ in mehreren Nationen hat sich auch dadurch totgelaufen, daß die Zahl ihrer Mitstreiter unkontrolliert wuchs, mit der Lautstärke der Bekundungen die Vielzügigkeit zunahm und am Ende das Publikum die Botschaft teils akzeptiert hatte, teils ihrer überdrüssig war.

4.6 Der Altersaufbau

Die meisten, quantitativ überschaubar bleibenden, quasi als „Groß-Gruppe“ agierenden Künstlergemeinschaften sind relativ jugendliche Bewegungen. Ihr Durchschnittsalter liegt meist um das 25. Lebensjahr, auf jeden Fall unter dem dreißigsten. Ältere Mitglieder sind eher eine Ausnahme als der Normalfall, wie auch die „Wortführer“ den Mitstreitern an Le-

bensjahren nur selten viel voraus sind. Daß Kandinsky 1911 bereits 45 Jahre zählt, während die 12 lebenden Künstler der ersten „Blauer Reiter“-Ausstellung im Durchschnitt 30 Jahre alt sind, ist ebenso ungewöhnlich wie der Vorsprung des 1905 sechsunddreißigjährigen Henri Matisse gegenüber den im Schnitt neunundzwanzigjährigen Mitausstellern im Salon d'Automne. Anzunehmen ist zwar, daß der mit den Lebensjahren einhergehende Erfahrungsvorsprung die Positionszentralität zu festigen hilft, doch hat Kandinsky die Wende zur Kunst erst nach seinem Jurastudium als Dreißigjähriger vollzogen. Normalerweise stehen die Präzeptoren ihren Künstler-Freunden auch altersmäßig nahe, können durchaus auch jünger als der Durchschnitt sein. So ist Friedrich Overbeck 1809 nur zwanzig Jahre jung, während das Durchschnittsalter der Gründer des Lukasbundes 23 Jahre beträgt. Auch André Breton ist 1924 mit 28 Jahren etwas jünger als die damaligen zehn Kernmitglieder der surrealistischen Bewegung (die im Schnitt 30 Jahre alt sind). Die gleiche Distanz liegt 1948 zwischen Christian Dotremont (26 Jahre) und den im Querschnitt achtundzwanzigjährigen COBRA-Gründern. Es kann also durchaus auch der „Benjamin“ sein, der in einer Künstlergruppe das Heft in die Hand nimmt. Der Regel der relativen Altershomogenität entsprechen ebenfalls die Worpsweder (1894 sind die fünf Zentralakteure durchschnittlich 27 Jahre alt, der Initiator Mackensen weist 28 Jahre auf) und die Künstler der Brücke (Kirchner ist 1905 mit seinen 25 Jahren zwar älter als Heckel und Schmidt-Rottluff, doch steigt das Durchschnittsalter der Gruppe schon 1906 durch den raschen Zutritt neuer Mitglieder von ursprünglich 23 Jahren auf 29 Jahre an, was bald dazu führt, daß Kirchner zu den eher „Jungen“ dieser Verbindung gehört).

4.7 Programmatische Aussagen

Die altersmäßige Aktionsphase von Künstler-Gemeinschaften liegt in der zweiten Hälfte der Zwanziger. Die meisten Mittuenden stehen zwischen dem fünfundzwanzigsten und dem dreißigsten Lebensjahr. Biographisch gesehen resultiert aus diesem Umstand der *intermediäre* Charakter von künstlerischen Verbindungen. Sie liegen fast immer zwischen zwei entscheidenden Phasen des Werdegangs: dem Studium und der individuellen Voll-Professionalität. Als gleitender Übergang erleichtern sie zugleich die Entbindung von den durchlaufenen Ausbildungsinstituten, zumeist Kunstakademien, und die Einübung in die unbekanntere Berufspraxis. Darin liegt ihr kultureller Sinn und ihr sozio-professioneller Funktionswert. Beides drückt sich deutlich in den programmatischen Verlautbarungen von Künst-

lergemeinschaften aus. Ob die Briefe und Artikel des Nazareners Overbeck, Kirchners Brücke-Programm, Franz Marc's Almanach-Einleitung über „Geistige Güter“, das erste „Manifest des Surrealismus“ von André Breton, das die COBRA-Ideen vorformulierende „Manifest“ von Constant oder andere gezielte und beiläufige Bekundungen von Informel-Künstlern, ZERO oder den Protagonisten der Wiener Gruppe: durch all diese „Programme“ schimmert ein wiederkehrendes Argumentationsmuster, das Vergangenheit und Zukunft ebenso voneinander scheidet wie Freund und Feind. Grundsätzlich wenden die Gruppen-Künstler sich gegen jede Art der Erstarrung und reklamieren zugleich für sich die Beweglichkeit, wollen selbst das zukunftssträchtige Prinzip der Dynamik in der Kultur sein. Dementsprechend wird mehr oder weniger explizit und eher pauschal als differenziert die etablierte Kultur abgelehnt, wird vor allem dem künstlerischen Akademismus der Kampf angesagt; die Lukas-Brüder beispielsweise versichern einander, „eifrig jeder akademischen Manier entgegen zu wirken“²⁸, und die Worpsweder schwören der „Professorenweisheit“ ab²⁹. Aus dieser Absage heraus will man zu mehr „Arm- und Lebensfreiheit“ gelangen (Kirchner), insbesondere „die bisherigen Grenzen des künstlerischen Ausdrucksvermögens“ erweitern (so die von Kandinsky und Marc unterzeichnete Verlagsankündigung des Almanachs „Der Blaue Reiter“³⁰). Die so gewonnene Freiheit (André Breton: „Einzig das Wort Freiheit versetzt mich noch in Begeisterung.“) soll mithilfe der Phantasie genutzt werden: „Die Phantasie ist vielleicht im Begriff, wieder in ihre Rechte einzutreten.“³¹

Das Ziel all dieser Bestrebungen ist die Erneuerung der Kunst aus einer „ungebundenen Freiheit“ heraus, die schlußendlich in ein „neues Bewußtsein“ führt³². Kaum eine Gruppierung versäumt es, im Sinne einer besseren Zukunft für künstlerische Innovation zu plädieren. Unterschiedlich ist jedoch die intentionale Reichweite dieses Aufbruchs. Ein erster Argumentationshorizont umfasst vorrangig die *Künste*, die sich wandeln und einander stärker öffnen sollen; in Worpswede fließen Malerei, Zeichnung, Plastik, Buchgestaltung, Einrichtungsentwurf und Architektur zusammen; der Blaue Reiter entspinnt, wie vorher schon die Brücke und später COBRA, Verbindungen zur Kunst der „Primitiven“, zur Volkskunst und zur Kinderkunst; überdies sucht Kandinsky auch zeitgenössische Musiker wie Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern einzubeziehen; die Surrealisten vereinen Literatur, Malerei, Plastik, Objektkunst, Fotografie und Film; COBRA bindet Malerei und Dichtung enger aneinander. Doch macht die Suche nach *Innovation durch Integration* nicht diesseits der Kunstgrenze halt. Viele Künstlergruppen zielen auf ein weiteres, umfassenderes Feld, auf dem *Kunst und Leben* zu neuer,

wie oftmals gehofft wird: endgültiger, Synthese gebracht werden sollen. Schon die Nazarener hatten sich nicht damit begnügt, ihre Überzeugungen künstlerisch zu repräsentieren, sondern wollten auch ihnen gemäß leben und sie anderen zum vitalen Vorbild machen. In Worpswede war vor allem Heinrich Vogeler der Meinung, daß die Kunst den Alltag ästhetisch mitgestalten müsse. Henri Matisse postulierte für sich selbst eine größtmögliche Übereinstimmung von Lebensgefühl und künstlerischer Emotionalität, wie er auch auf ein tiefes pazifizierendes Einstrahlen der Kunst in das Leben des Betrachters hoffte³³. Die Surrealisten sollten nach Ansicht von André Breton Kunst und Leben in einer „höheren Wirklichkeit“ verschmelzen, wobei man, wie im Blauen Reiter, auch die Wissenschaft einbeziehen wollte³⁴. In all diesen Konzepten wird die kulturelle *Entgrenzung* zu einem konstitutiven Prinzip der angestrebten Neugestaltung der Künste bzw. von Kunst und Leben erhoben.

Schließlich wird das kollektive Subjekt, als dessen Teil man sich fühlt und für das man zu handeln glaubt oder hofft, in der Regel deutlich, wenngleich nicht immer differenziert benannt: die *Jugend*. Da die Künstler sich, altersmäßig zu Recht, als Teil einer neuen, nachrückenden Generation empfinden, tun sie ihren juvenilen Status in dem Sinne kund, daß sie den natürlichen Verdrängungsprozeß zwischen jüngeren und älteren Generationen durch ihre Gruppenbildung strategisch beschleunigen wollen. Während in den Briefen und Berichten der Nazarener noch relativ schamhaft von den kommenden „jungen Malern“ und „jungen Menschen“ die Rede ist³⁵, auch Rainer Maria Rilke in seiner die Publizität der Worpsweder stützenden Monographie jene als „junge Leute“ und „Werdende“ bezeichnet³⁶, geben andere Gruppen ihren „Jetzt sind wir dran“-Anspruch unverhohlener zu erkennen. So die Brücke-Maler, wenn sie sich innerhalb von drei Zeilen gleich drei mal als „Jugend“ bzw. „neue Generation“ apostrophieren³⁷, oder Constant, der im Vorgriff auf die COBRA-Anschauungen der alten Kultur ihre „Muffigkeit“, „Leere“ und „Impotenz“ vorwirft und emphatisch die „neue Kreativität“ der revolutionären jungen Künstler in Aussicht stellt³⁸. Indem die künstlerischen Gruppen-Bekundungen derart doppelgleisig argumentieren: *kulturell* (Innovation und Integration) und *sozial* (Jugend, neue Generation, neue Künstler), machen sie deutlich, worum es ihnen geht: um kulturelle Anerkennung ihres künstlerischen Anliegens, um kollektive Selbstvergewisserung auf dem Wege zu diesem Ziel und um die Eroberung einer einigermaßen sicheren Position im sozio-professionellen Ereignisfeld.

4.8 Das Interaktionsfeld

In der Hoffnung, daß diese Ziele gemeinsam leichter erreichbar seien, verbünden sich gleichgesinnte Künstler, getragen auch von jenem Idealismus, den Franz Marc 1912 in Worte kleidete: „... überall winken neue Künstler sich zu: ein Blick, ein Händedruck genügt, um sich zu verstehen.“³⁹ Doch sieht die Realität des Gruppenlebens nüchterner aus, fordern die Alltagsgeschäfte auch von den beteiligten Künstlern ihren pragmatischen Tribut. Da müssen Ausstellungen initiiert, organisiert und betreut, müssen Wanderausstellungen (Brücke, Blauer Reiter) auf den Weg gebracht werden. Über die Notwendigkeit solch expositioneller Aktivitäten besteht in allen Gemeinschaften ein hohes Maß an Konsensus, wenngleich Konflikte über das Wie, Wo und Wer zur Tagesordnung gehören. Jeder will sein Werk optimal zur Geltung bringen und kann dies im Falle einer Gruppenausstellung doch nur zusammen mit den anderen. Diese *Interessenkollision* wird bewältigt durch kollektive Kompromisse, durch das Machtwort dessen, der die Ausstellung „an Land gezogen hat“, oder des Präzeptors (Kandinsky, Breton u.a.), durch den Ausstoß unbotmäßiger Mitglieder (Max Pechsteins seitens der Brücke, Max Ernsts u.a. durch die Surrealisten) oder durch Delegation des Ausstellungsmanagements an Außenstehende (Aldo van Eycks Tätigkeit für COBRA). Sie kann jedoch auch zu endlosen Streitigkeiten und zur Dissoziation führen, wie etwa im Falle der „Neuen Künstlervereinigung München“. Der gemeinsamen Interessendurchsetzung dienen ebenfalls Zeitschriften (Surrealisten, COBRA), Plakate, Kataloge, Almanache (Blauer Reiter u.a.), Bücher sowie graphische Mappenwerke (Worpswede, Brücke). Unfreiwillige (Fauves) oder gezielt herbeigeführte (Surrealisten, COBRA) Skandale erhöhen den Bekanntheitsgrad der Künstler schlagartig und sind daher zu meist nicht unwillkommen. Daß die Künstler von der Kritik als „unheilbar irrsinnig“, „Bluffer“ und „Fieberkranke“ bezeichnet werden (wie Kandinsky und seine Kollegen 1910 in München⁴⁰) oder als „Schmierer, Kleckser, Scharlatane“ (so COBRA 1949 in Amsterdam⁴¹), ist fester Bestandteil in der Tradition ablehnender Resonanz. Sie bestätigt ex negativo die Notwendigkeit des Zusammenschlusses, bewirkt nicht selten eine noch intensivere konzeptionelle und künstlerische Arbeit, führt als Solidaritätseffekt weitere Künstler herzu (z.B. Franz Marc und August Macke 1910 in den engeren Kreis um Kandinsky), kann auch Um- und Neuorganisationen hervorrufen, trägt mithin zur kulturellen und sozialen Bin nenklärung der Assoziationen bei.

Diese Innenwelt von Künstler-Gemeinschaften ist gekennzeichnet durch ein hochgradiges Ineinandergreifen von Kunst und Leben, die oft-

mals kaum mehr voneinander getrennt werden können. Vitale und professionelle Prozesse verschränken sich zu einem intensiven, hochemotionalen Mit- und Gegeneinander, das jeden Beteiligten als ganzen Menschen einbezieht und beansprucht. Man arbeitet und lebt mit- oder doch wenigstens nahe beieinander, tauscht private ebenso wie berufliche Gedanken und Gefühle aus, teilt Ateliers und Wohnungen, nicht selten auch das Bett. Die *kohäsiven Beziehungsformen* reichen von der para-kle rikal en „Bruderschaft“ der Nazarener über anfängliche Schüler- und Studien-Kollegialität (Fauves, Brücke), Lehrer-Schüler-Verhältnisse (Worpswede, Fauves, Blauer Reiter), die für alle Künstler-Gemeinschaften grundlegenden Freundschaften, Ehen (Worpswede, Surrealisten, COBRA) und Quasi-Ehen (Blauer Reiter) bis hin zu nationalen Konkomitanz en (die Russen im „deutschen“ Blauen Reiter; Deutsche, Belgier, Spanier, Italiener im „französischen“ Surrealismus; Dänen, Holländer und Belgier bei COBRA). Zu den üblichen *Interaktionstechniken* gehören insbesondere mehr oder weniger regelmäßige Versammlungen in Ateliers, Cafés oder Wohnungen, anläßlich deren vielfach eine komplexe Mischung aus Meinungsaustausch, künstlerischer und publizistischer Arbeit sowie Essen und Trinken praktiziert wird. Geselligkeiten und Feste stimulieren die Sozialität aller Künstlerverbindungen; in ihnen fühlt man sich, wie Paula Becker-Modersohn schreibt, „so heiter miteinander vereint“⁴². Demgegenüber gewinnt das vielgepflegte Künstler-Gespräch oft ernstere Züge, die Beteiligten „reiben sich aneinander, sie sind zu verschieden und zu ähnlich“⁴³. Zur intrasozialen Praxis gehören auch Treuegelöbnisse, das Versprechen gegenseitiger Hilfe und Unterstützung, Plädoyers für „Annäherung“ und „Synthese“ sowie literate Techniken der Distanzüberbrückung. Da bildende Künstler anläßlich von Ausstellungen viel auf Reisen sind, kommt hinsichtlich der Pflege des Kommunikationsnetzes dem Briefwechsel und der zu einer eigenen Gattung entwickelten *Künstler-Postkarte* besondere Bedeutung zu. Deren Eigenart rührt her aus einer Mischung von beruflichen und privaten Mitteilungen sowie von sprachlichem und zeichnerischem Ausdruck. Komplizierte Aufnahme- und Bestandsriten sind hingegen eher selten; so man sich um sie bemüht, erlahmen sie rasch und werden schließlich wieder aufgegeben. Das Bundesymbol der Nazarener beispielsweise mit Radierung, Künstlerzeichen und persönlichen Eintragungen erwies sich bald als derart aufwendig und gegenüber auswärtigen Mitgliedern umständlich, daß es, wie Overbeck 1814 an seinen Freund Sutter schreibt, als „bloße Form und außerwesentlich“ aufgegeben wird. Auch der Bilderstempel, mit dem gemeinschaftlich für gut befundene Werke versehen wurden, geriet rasch in Vergessenheit⁴⁴. Übrig bleibt lediglich der „Ordensbrief“, in dem Over-

beck die jeweilige Mitgliedschaft bestätigt. Die meisten Gruppierungen begnügen sich mit eher profanen Bräuchen der Initiation und der Zugehörigkeitsbestätigung; in der Regel reichen ein Händedruck, mündliche Vereinbarungen, Aufforderungen zur Mitwirkung an Gemeinschaftsaktionen und insbesondere zur Ausstellungsbeteiligung aus. Seltener sind „offizielle“ Beitrittsaufforderungen wie diejenige, die Franz Marc 1910 von der „Neuen Künstlervereinigung München“ erhält, die ihn gleich nach seiner Zusage in den Vorstand wählt; oder jene, welche Karl Schmidt-Rottluff am 4. Februar 1906 namens seiner Maler-Freunde brieflich an Emil Nolde richtet: „Daß ich gleich mit der Sprache herausrücke – die hiesige Künstlergruppe ‚Brücke‘ würde es sich zur Ehre anrechnen, Sie als Mitglied begrüßen zu können.“⁴⁵ Der „geehrte Herr Nolde“ nahm die Einladung an, schied jedoch bald wieder aus.

4.9 Das Außenverhältnis

Zur Regelung ihrer beruflichen Außenbeziehungen bemüht sich manche Künstler-Verbindung durchaus um ein gewisses Maß an Zweckrationalität. *Geschäftsstellen* werden eingerichtet (z.B. von der Brücke im Atelier Heckels, von den Surrealisten im „Bureau de Recherches Surréalistes“), *Redaktionen* gebildet (Blauer Reiter, Surrealisten, COBRA), *Arbeitsteilung* vereinbart (bei der Brücke ist Kirchner der Theoretiker, Heckel der Schatzmeister und Geschäftsführer, Schmidt-Rottluff der ganz der Kunst Zugewandte; bei der Redaktion des Blauen Reiter erhält August Macke den Auftrag, ethnographisches Material zu besorgen und einen Aufsatz über Masken zu schreiben, während Marc sich um die Einleitung und um Abbildungsvorlagen anderer Künstler kümmert, hingegen Kandinsky russische Maler, Komponisten und Theoretiker um Beiträge angeht, auch fremdsprachige Artikel übersetzt). Der kosmopolitische Kandinsky ist auch so etwas wie der heimliche Außenminister des Blauen Reiter, da er Kontakte in zahlreiche Länder besitzt und pflegt. Bei den Fauves verfügt Henri Matisse über die besten Beziehungen zu zahlreichen in Paris ansässigen, der modernen Kunst gegenüber aufgeschlossenen Ausländern, während Kees van Dongen mit Vorliebe selbst ins Ausland reist. Von Worpsswede knüpfen vor allem Paula Becker und Heinrich Vogeler berufliche Bande, die sie immer wieder aus dem Heidedorf fort und auch über deutsche Grenzen hinaus führen. Infolge derartiger, auch von anderen Gruppen ausgehender, Aktivitäten lassen sich *drei Wirkungshorizonte* voneinander unterscheiden. Deren erster, anfänglicher und engster ist *lokaler Art*, bezeichnet durch den Situierungsort der Gemeinschaften: das

Rom der Nazarener, das Paris der Fauves und später der Surrealisten, das Dresden der Brücke, das München des Blauen Reiter, das Amsterdam von COBRA, das Düsseldorf des Informel und von ZERO. Von diesen im 20. Jahrhundert meist urbanen Anfängen aus erobern die Gemeinschaften im Falle kulturellen und ökonomischen „Erfolges“ durch den Zwischensprung in andere Städte den zweiten, *nationalen Horizont*. Dabei können Ausstellungsbeteiligungen, Wanderausstellungen, Besprechungen in Kunstzeitschriften und dergleichen als Maßstab gelten. In Einzelfällen dehnt sich die künstlerische Wirkung über nationale Grenzen hinaus in (drittens) *internationale Gefilde* aus; so der Fauvismus von Frankreich nach Deutschland, der Blaue Reiter in den skandinavischen Raum, die Surrealisten in alle Länder Europas und schließlich der westlichen Welt, COBRA von den Niederlanden aus nach Frankreich, West-Deutschland und Nordeuropa.

Welche Kreise auch immer die Wirkung von Künstler-Gemeinschaften ziehen mag, stets entfaltet sie sich unter Mithilfe *außenstehender Begleitpersonen*. Keine Künstler-Gruppe gelangt allein aus eigener Kraft zum Erfolg, jede ist auf Agenten, Sponsoren etc. angewiesen, die sie von außen her stützen und ihr den Weg in die bestehende Kultur, auf den Markt und in die Institutionen ebnen. Art, Umfang und Mittel solcher Unterstützung können von Fall zu Fall variieren; unbezweifelbar ist jedoch, daß sie benötigt wird. Da es allen Künstler-Vereinigungen ständig an Geld mangelt, sind besonders *Mäzene* gefragt. Die Nazarener gewannen in Kronprinz Ludwig einen Gönner, der auch als bayrischer König ihr anhaltender Förderer blieb und manchem von ihnen zu Aufträgen, Amt und Ehren in Deutschland verhalf⁴⁶. Worpsswede erhielt durch den wohlhabenden Dichter und Kunstfreund Alfred Walter Heymel mannigfache Unterstützung und Kontakte vor allem zum Kreis um die „Insel“; auch der Bremer Kaffee-Importeur Ludwig Roselius erwies sich stets als aufgeschlossen und freigebig⁴⁷. Matisse und seine Freunde hätten ihre fauvistische Phase finanzell kaum ohne die Erwerbsfreude vor allem ausländischer Sammler wie der amerikanischen Geschwister Stein oder des Russen Sergej Schtschukin überstehen können⁴⁸. Der Blaue Reiter fand in Bernhard Koehler, einem in Berlin ansässigen Onkel von August Macke, einen dem Neuen aufgeschlossenen Bürgen, ohne dessen „hilfreiche Hand“, wie Kandinsky schrieb, das Unternehmen eine „schöne Utopie“ geblieben wäre⁴⁹. Der Pariser Modehausbesitzer Jacques Doucet, einer der aktivsten Kunstförderer im Frankreich der zwanziger Jahre, vereinte in seiner Sammlung zahlreiche bedeutende Werke surrealistischer Maler, die ihm André Breton, seit 1921 sein künstlerischer Berater, vermittelte⁵⁰. Doch keine Gruppe ging bei der Erschließung von Ressour-

cen so gezielt und systematisch vor wie die wohlorganisierte „Brücke“. Sie warb unablässig sog. „passive Mitglieder“ als Freunde und Förderer ihrer Kunst, wollte so eine nicht nur ökonomische „Verbindung herstellen zwischen dem Erarbeiteten und denen, für die es eine Ergänzung ihrer Lebensform bedeutete“⁵¹. Diese „passiven Mitglieder“, zu denen Lehrer, Fabrikanten, Kunsthistoriker, Ärzte und Hochschulprofessoren gehörten, wurden wohlversorgt; für zunächst zwölf, hernach fünfundzwanzig Mark erhielten sie eine Mitgliedskarte, einen knappen, doch informativen Jahresbericht und vor allem bis 1911 eine Jahresmappe mit Originalgraphik der Gruppen-Künstler, deren Auflage sich nach der Zahl der „passiven Mitglieder“ richtete⁵². Mit dieser Strategie waren die Brücke-Maler durchaus erfolgreich: von 1907 zweiundzwanzig stieg die Anzahl auswärtiger Mitglieder auf achtundsechzig im Jahre 1910. Die Jahresmappen gehören heute zu den hoch gehandelten Zeugnissen der „klassischen“ Moderne.

Doch nicht nur ökonomischer Außenstützung bedürfen die Künstler-Gemeinschaften. Ebenso wichtig sind bahnbrechende Kontakte zum Ausstellungsbetrieb, seien sie anfänglich auch noch so bescheiden. Den Fauves schuf die Kunst- und Antiquitätenhändlerin Berthe Weill von 1902 an auf dem Montmartre in ihrem Geschäft erste Möglichkeiten, ihre Bilder zu zeigen und zum Verkauf anzubieten. In ähnlicher Weise bot Johanna Ey während der zwanziger Jahre den Künstlern des „Jungen Rheinland“ in Düsseldorf ein erstes Forum. Herwarth Walden setzte sich unter dem provokanten Titel „Der Sturm“ in seiner Zeitschrift und in seiner Berliner Galerie nacheinander für die Künstler der Brücke und des Blauen Reiter ein. Hugo von Tschudi, aus Berlin wegen kaiserlichen Mißvergnügens entlassen, seit 1909 Direktor der Staatlichen Galerien in München, pflegte mannigfache Kontakte mit jüngeren Künstlern und suchte ihren Anliegen öffentliches Gehör zu verschaffen; seinem Andenken (er verstarb Ende 1911) widmeten die Herausgeber Kandinsky und Marc 1912 den Almanach „Der Blaue Reiter“. Den COBRA-Künstlern öffnet im November 1949 der Direktor Willem Sandberg („berühmt und berüchtigt durch seine nicht abreißen den Ausstellungen moderner Kunst,“ nennt DER SPIEGEL am 8. Dezember 1949 den Mann, „der in allen modernen Künstlerateliers der Welt zu Hause ist“) die Pforten des Stedelijk Museum in Amsterdam zu einer Aufsehen erregenden Ausstellung⁵³. Den Informel-Künstlern schuf der Deutsch-Franzose Jean-Pierre Wilhelm zahlreiche internationale Kontakte und in der „Galerie 22“ eine wichtige expositionelle Plattform. Gerade dieser letztere Fall macht deutlich, daß Nicht-Künstlern nicht nur die Begleitfunktion der Markt- bzw. Öffentlichkeitserschließung, sondern auch diejenige des externen Gesprächspartners und Beraters zukommen kann. Wilhelm wurde zum geistigen und organisato-

rischen Promotor seiner Künstler-Freunde, stand dadurch gewissermaßen mit einem Bein unter ihnen⁵⁴. Manche Künstler-Gemeinschaften knüpfen ein ganzes Netzwerk intellektueller Korrespondenzen „nach außen“, ziehen auch einzelne Geistesverwandte zeitweise in ihren Kreis hinein, wie in Worpswede mit Rainer Maria Rilke geschehen, der dort 1901 die Bildhauerin Clara Westhoff ehelichte. Die Reihe wiederkehrender Gesprächspartner, die insbesondere Heinrich Vogeler auf seinen Barkenhoff nach Worpswede zieht, reicht vom Marschdichter Hermann Allmers über Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder und Hans Bethge bis zu Carl Hauptmann. Bei der „Brücke“ sind manche intellektuelle Mentoren unter den „passiven Mitgliedern“ zu finden, so die Kunsthistorikerin Rosa Schapire, der Dichter Richard Dehmel und Harry Graf Kessler, der schon 1903 an der Gründung des „Deutschen Künstlerbundes“ beteiligt war und über ihn eine Denkschrift verfasste⁵⁵. Wie für die Künstler des Blauen Reiter der gelehrte Hugo von Tschudi so war in Frankreich Guillaume Apollinaire ein unersetzlicher Gesprächspartner für Fauves, Kubisten und frühe Surrealisten, dessen Tod 1918 eine vielbeklagte Lücke riß. Doch kann nicht nur solche Zuwendung intellektuelle Außenbeziehungen stiften. Auch Widerspruch, Kritik und Ablehnung durch einzelne Personen mit Öffentlichkeitsfunktion gehören hierher, wie das Beispiel des französischen Kunstkritikers Louis Vauxcelles zeigt, der durch seine treffenden, schlagwortartigen Kennzeichnungen, die rasch durch aller Mund gingen, sowohl den Fauves als auch den Kubisten zu kollektiver Kontur verhalf⁵⁶. Für eine Künstler-Gruppe kann mithin die *negative* Respons aus dem geistigen Umfeld ähnlich bedeutsam und folgenreich sein wie eine *positive* Reaktion.

4.10 Spannungen und Konflikte

Da Künstler-Gemeinschaften sich mehrheitlich aus prägnanten Persönlichkeiten mit stark idiolektischem Bekundungswillen zusammensetzen, macht die latente Spannung zwischen Individualität und Sozialität sie besonders konfliktanfällig. Trotz allen Gemeinsamkeiten in künstlerischen Konzeptionen und professionellen Problembewältigungen lassen sich Kompromißformeln, in denen Ichverwirklichung und Sozialbindung dauerhaft aufeinander abgestimmt sind, kaum finden. Dementsprechend tauchen Satzungen, schriftliche Bestimmungen, Vereinbarungen und dergleichen so gut wie nie auf. Nicht nur Kandinsky ist der „Vereinsmeierei“, die er in der „Neuen Künstlervereinigung München e.V.“ kennengelernt hat, abhold⁵⁷. Die Gestaltung ihrer persönlichen Beziehungen über-

lassen die Künstler lieber spontanen Entscheidungen als vorgefertigten Regelsystemen, zum Nutzen größerer Beweglichkeit und um den Preis höherer Krisenanfälligkeit ihres Verbundes. Streitigkeiten trägt man lieber aus als sie mithilfe von „unkünstlerischen“ Normen zu unterdrücken oder in die Kanäle von Scheinlösungen zu leiten. Dergleichen lassen die Tiefe der erstrebten Innovation in Kunst, Kultur und Sozialwelt wie auch die Überzeugung, daß die Persönlichkeit der Fundus der künstlerischen Arbeit ist und daher gewahrt werden muß, nicht zu. August Mackes Warnung an den Freund Franz Marc, „als blauer Reiter zu sehr an das Geistige zu denken“, will sagen: sich allzu anpassend dem Gruppensog zu überlassen, steht stellvertretend für die letzte Reserviertheit vieler Künstler gegenüber „ihren“ Gemeinschaften⁵⁸. Ihrzufolge werden individuelle Positionen in allen Verbindungen nachdrücklich behauptet, gehen die Gefühlswogen oft hoch und eskalieren Auseinandersetzungen rasch, sobald künstlerische Fragen zur Debatte stehen. Selbst die romantischen und eher sanftmütigen Nazarener verwahren sich manchmal gegen Friedrich Overbecks allzu normative Kunstauffassung. Weitgehende „Freiheit der Persönlichkeit“ fordert Ende der neunziger Jahre auch Otto Modersohn von seinen Worpsweder Kollegen: „Unsere Beziehungen müssen möglichst locker sein, wir dürfen keinerlei Druck und Zwang empfinden. Das zehrt künstlerische Kräfte auf.“⁵⁹ Überall dort, wo künstlerische Vormachtansprüche Einzelner angemeldet oder gar ausgelebt werden, läßt der Widerstand nicht lange auf sich warten, entstehen erbitterte Diskussionen und aufgeregte Briefwechsel, weil manch einer um seine Mitsprachemöglichkeit und um die Darstellung seiner Person und Kunst fürchtet. Kandinskys diktatoriales Gehabe war schon in der „Neuen Künstlervereinigung“ umstritten; nach dessen Rücktritt vom Vorsitz sieht Franz Marc anläßlich einer bevorstehenden Ausstellungssselektion „eine schauerhafte Auseinandersetzung“ auf sich zukommen und ermuntert brieflich August Macke, dem Verein beizutreten und ihm den Rücken zu stärken⁶⁰. Ernst Ludwig Kirchners allzu forcierte Heraushebung seiner eigenen Anregungen und Leistungen entzündet 1913 lebhaften Streit unter den Brücke-Malern, da Heckel, Schmidt-Rottluff und Mueller sich vor der Mitwelt zurückgesetzt fühlen. André Bretons kaum durch eigene Werke legitimiertes Kunstrichtertum ist vielen seiner surrealistischen Weggefährten ein Dorn im Auge und wiederkehrender Anlaß zu unfruchtbaren Quereilen; schon 1924 in der Presse als „Inquisitor“ gebrandmarkt, wenden 1930 Robert Desnos und andere die Skandal-Techniken, denen er das Wort redet, auf ihn selbst an, indem sie ihm das Pamphlet „Un cadavre“ entgegenschleudern und ihn für kulturell tot erklären⁶¹.

4.11 Innere Auflösungstendenzen

Kontroversen um künstlerische Fragen, um Personen, kulturelle und gesellschaftliche Positionen, um Marktstrategien, Mitwirkungsmöglichkeiten und Erfolgsanteile brauchen nicht immer so auszuarbeiten wie im letztgeschilderten Fall. Doch gehören sie in gewissem Umfang zum Dauerbestand aller Künstlergemeinschaften, in dieser oder jener Abstufung der Intensität, deren sich Constant für den Beginn der „Experimentellen Gruppe in Holland“, einer der Vorläuferinnen von COBRA, erinnert: „Jede Versammlung war sehr bewegt. Wir hatten selbstverständlich Streit über alles...“⁶² Die *Sozialität der Solitären* liefert sich mit der *Kunst* ihren Zündstoff selbst ins Haus. Für den einzelnen Kunstschaftenden ist die Grenze der Konsensfähigkeit erreicht, sobald er das Gefühl hat, daß seine künstlerischen (oft mit weltanschaulichen Einstellungen verquickten) Grundüberzeugungen angetastet werden. Diese emotional, intellektuell und operational höchst komplizierte, auf Eindeutigkeiten kaum je reduzierbare Binnenwelt trägt mithin manchen Keim zur Auflösung latent in sich. Daher resultiert auch das Ende von Künstler-Gemeinschaften einerseits aus solchen inneren Schwierigkeiten, wobei die oft anzutreffende Mischung aus professionellen und privaten Kontakten im Konfliktfall die Dissoziation eher fördert als hemmt. In Worpswede bewirken nicht nur die um die Jahrhundertwende aufgebrochenen künstlerischen Meinungsverschiedenheiten eine unaufhaltsame Segregation. Zwar sind sich Modersohn, Vogeler und Overbeck nach einer Weile schriftlichen Disputierens (man schreibt sich Briefe, anstatt miteinander zu sprechen!) einig, daß um der „freien Entwicklung der Kunst in Worpswede“ willen die „Auflösung der Vereinigung“ das beste wäre. Doch argwöhnt Hans am Ende, daß bei den Spannungen „nicht nur künstlerische, sondern auch persönliche Motive“ mitwirken⁶³. In der Tat entwickelte sich eine Konfrontation zwischen Mackensen und am Ende einerseits sowie Vogeler und den Modersohns andererseits, die bis zur Duellforderung des „Maleroffiziers“ (Vogeler über am Ende) gegenüber dem freisinnigen Vogeler eskalierte⁶⁴. Um- und Neuverbindungen werden manchenfalls schmerzlich erlebt, wie etwa die Trennung Paula Beckers von Clara Westhoff, als diese 1901 den Dichter Rilke heiratet und mit ihm ins nahe Westertede zieht⁶⁵. In den nachfolgenden Jahren bröckelt die Gemeinschaft auseinander, die innere Distanz wird äußerlich sichtbar. Overbeck verläßt 1905 Worpswede, Vogeler reist 1906 nach Ceylon, Clara Rilke-Westhoff zieht im gleichen Jahr nach Berlin, Paula Becker-Modersohn stirbt 1907 nach der Geburt ihrer Tochter, Otto Modersohn siedelt 1908 nach Fischerhude über, Mackensen (der „Entdecker“ von Worpswede) wird 1909 an die

Weimarer Kunstschule berufen, im folgenden Jahr 1910 weilte Rilke ein letztes Mal auf Vogelers „Barkenhoff“.

Weniger dramatisch, doch auch aus künstlerischer Polyphonie heraus, lösten sich die Fauves voneinander. Sie betrachteten ihr gemeinsames Tun von Anfang an eher als ein kulturell und sozial offenes Experiment denn als Äußerung eines festverschweißten Kollektivs. Daher spricht auch Matisse drei Jahre nach jener aufsehenerregenden Ausstellung, die ihnen ihr Etikett eintrug, lediglich von einer „Anzahl von Künstlern, unter die ich glaube mich rechnen zu müssen“⁶⁶. Er selbst, die künstlerische und menschliche Integrationskraft der Bewegung, verbrachte immer weniger Zeit in Paris, bevorzugte im Sommer den Süden Frankreichs und befand sich viel auf Reisen, ließ sich schließlich 1909 in ländlicher Gegend außerhalb der Hauptstadt nieder. Die Weggenossen gehen ihre persönlichen, unterschiedlichen Pfade, sie haben Erfolg und trennen sich; auch machen bereits andere Strömungen von sich reden und ziehen manchen in ihren Sog (z.B. der „Kubismus“). Infolgedessen kann Othon Friesz mit einigem Recht resümieren: „Wir, die Schöpfer des Fauvismus, waren die ersten, die ihn opferten.“⁶⁷ Einen ganz formellen Selbstauflösungsbeschluss fassen 1913 die Brücke-Maler, da sie sich nicht über die von Kirchner verfasste „Chronik“ einigen können⁶⁸. Noch mehr als Schmidt-Rottluff und Mueller fühlte Erich Heckel sich durch Kirchners Selbstdarstellungsdrang zurückgesetzt, der sich nicht nur inhaltlich sondern auch in der Häufigkeit der Namensnennungen offenbart (Kirchner erwähnt sich selbst im Text fünfzehnmal, Heckel elfmal, Schmidt-Rottluff siebenmal, Pechstein sechsmal, Bleyl, Nolde und Mueller je zweimal, Cuno Amiet nur einmal). Den Widerstand der Kollegen gegen seinen Bericht quittierte Kirchner mit der Aufkündigung seiner Freundschaft sowie einer lebenslangen Mischung aus Verfolgungswahn und Diffamierung. Vor allem „der beschissene Heckel“ wird im Tagebuch heruntergeputzt und immer wieder des Plagiats bezichtigt⁶⁹. Glimpflicher geht es auch unter den Surrealisten nicht zu, als diese um 1930 ihren schöpferischen Zenit überschritten haben und sich mehr und mehr in konzeptionellen, politischen sowie persönlichen Querelen verheddern. Man wirft sich gegenseitig eitle Selbstgefälligkeit, schöpferische Unfähigkeit, Verrat, Korruption und Schlimmeres vor⁷⁰. Prominente Mitglieder verlassen die Bewegung (Artaud, Soupault, Prévert, Queneau, Desnos, Aragon, Eluard und andere), werden ausgestoßen (Giacometti, Dalí) oder auch wieder aufgenommen (z.B. der dadaistische Altmeister Tristan Tzara). Damit ist die Frühphase beendet, die surrealistische Bewegung gruppiert sich um, doch gewinnt sie nie mehr die kreative Vitalität der Anfangsjahre zurück. Die Streitigkeiten im „Zentrum“, der Verlust an wichtigen Initiatoren und die

gleichzeitige quantitative Explosion in internationale Horizonte hinein schwächen unwiderruflich den Elan und die Physiognomie des surrealistischen Kollektivs. Eine derartige Phase gegenseitiger Paralyse geht auch dem Ende von COBRA voran: Als anlässlich der Gemeinschaftsausstellung im Amsterdamer Stedelijk Museum der Belgier Christian Dotremont am 5. November 1949 einen Vortrag über Ziele der Gruppe in französischer Sprache hält, fühlen sich die holländischen Mitglieder Brands, Rooskens, Wolvekamp und Lucebert attackiert; nach tumultartigen Auseinandersetzungen erklären sie ihren Austritt aus COBRA. Dotremont seinerseits fühlt sich als Chefredakteur der COBRA-Zeitschrift hintergangen, weil er durch den Holländer Constant an der „Kontrolle“ einiger Druckfahnen gehindert worden sei⁷¹. Zwar versucht die Gruppe sich in internationalem Rahmen nochmals zu reorganisieren, zumal neue Künstler herzudrängen; auch gibt sie sich, da personell erweitert, einen neuen, umständlicheren Namen („Internationale des Artistes Expérimentaux“, IAE); doch sind mit den Konflikten und der Vielzahl der „newcomer“ die Weichen schon auf das Ende zu gestellt. Als im Herbst 1950 die Holländer Appel, Constant und Corneille in künstlerischer Neugier nach Paris ziehen, ihnen im nächsten Jahr Pierre Alechinsky folgt und bald darauf Asger Jorn sowie Dotremont Sanatorien aufsuchen müssen, zerfällt die Kern- und Gründungsgruppe. Nach einer zweiten Gemeinschaftsausstellung im belgischen Liège Ende 1951 begibt sich COBRA seiner Existenz recht sang- und klanglos.

4.12 Außenbewirkte Zergliederung

Tragen dergestalt innere Zerrüttung (Paralyse) und quantitative Ausweitung (Extension) in von Fall zu Fall wechselndem Zusammenspiel maßgeblich zur Auflösung von Künstler-Gemeinschaften bei, so spielen in diesem Prozeß immer wieder doch auch *äußere Fakten* mit. Zumal der *Erfolg* einzelner, mehrerer oder gar aller Mitglieder wirkt von außen, vom kulturellen und ökonomischen Umfeld her, dissoziativ in die Gruppierungen hinein. Er weckt individuelle Profilierungsbedürfnisse und reaktiviert den Solitarismus. Die Bezähmung diesem zugehöriger Motive wie *Neid* und *Mißgunst* war stets eines der Ziele künstlerischer Zusammenschlüsse. So schreibt Philipp Veit, bevor er nach Rom reist, im Februar 1815 an seinen dort weilenden Bruder Johannes, es sei generell zu wünschen, daß „sich die Künstler nicht so feindlich voneinander absordneten und ohne irgendeinen Neid sich gegenseitig mehr in die Hände arbeiten wollten“⁷². Im Falle der Nazarener scheint sich diese Hoffnung

weitgehend erfüllt zu haben. Selbst eine kritische Beobachterin wie die Malerin Louise Seidler, die von 1818 bis 1822 unter den deutschen Künstlern in Rom weilte, schildert in ihren „Erinnerungen“ deren Leben als „im großen und ganzen durchaus kameradschaftlich“⁷³. Der Umgang miteinander sei durch Harmonie und Heiterkeit geprägt gewesen⁷⁴. Hundert Jahre später kann eine andere Zeugin nicht so Gutes berichten. Fernande Olivier, mit den Beziehungen von Fauves, Kubisten und anderen Kollektivströmungen bestens vertraut, hält selbst die alten Freunde Dufy, Braque und Friesz, die alle aus Le Havre nach Paris gekommen waren, um hier ihr berufliches Glück zu suchen, für „gegenseitig mißtrauisch und gewiß auch neidisch“⁷⁵. Daß der externe Erfolg (eine gutbesuchte Einzelausstellung, ein günstiger Verkauf, eine wohlwollende Kritik, ein Preis etc.) die interne Zwietracht schürt, gehört zum Erfahrungsschatz nahezu sämtlicher Künstler-Vereinigungen⁷⁶. Manche von ihnen verdient sich im Laufe der Zeit einfach auseinander.

Zum äußeren Druck gehören jedoch nicht nur Karriereverlockungen (denen z.B. Cornelius, Schadow und andere aus Rom, Mackensen aus Worpswede folgen), gutdotierte Aufträge (wie sie Vogeler, Matisse und manche Surrealisten erhalten) oder die kulturelle bzw. ökonomische Attraktivität ferner Kunst-Metropolen (Paula Beckers Aufenthalte in Paris, die Übersiedlung von COBRA-Mitgliedern dorthin), sondern auch krisenhafte Veränderungen in der umgebenden Wirtschaft, Politik und Gesellschaft. So setzte der erste Weltkrieg dem Blauen Reiter ein unwiderstehliches Ende (Marc und Macke fielen; Kandinsky: „Aber damals kam der Krieg und schwemmte auch diese bescheidenen Pläne fort.“⁷⁷) und verhinderte eine Neuformierung der Brücke-Künstler etwa ohne den zürnenden Kirchner (alle vier Maler leisteten Militärdienst). Die Besetzung von Paris durch deutsche Truppen am 14. Juni 1940 bereitet den dortigen surrealistischen Aktivitäten den letzten Garaus; die meisten Künstler weichen der politischen Gewalt und zerstreuen sich ins Exil. Zwar bündeln sich die externen Segregationsfaktoren von Fall zu Fall durchaus unterschiedlich, doch wirken sie in der einen oder anderen Weise fast immer an der Auflösung von Künstlergemeinschaften mit. Diese finden ihr Ende in der Regel durch ein komplexes Zusammenspiel von *Paralyse*, *Extension* und äußerlich verursachter *Impllosion*.

5. Der typische Verlauf künstlerischer Gemeinschaften

Künstler-Verbindungen erwecken auf den ersten Blick den Eindruck großer Vielfalt, Unübersichtlichkeit und geringer struktureller Übereinstimmung. Gleichwohl gibt es Fakten, Ereignisse, Konstellationen und Abläufe, deren Wiederkehren in verschiedenen Gruppierungen es erlaubt, ein *typisches Prozeßmodell von Künstler-Gemeinschaften* wenigstens ansatzweise zu skizzieren.

Am Anfang aller Assoziationen steht das *Kennenlernen einzelner Künstler* in einer Phase persönlicher und schöpferischer Unsicherheit sowie zumeist geringer Berufserfahrung. Der „freischaffende“ Künstler, der sich am Beginn seines Weges mit anderen zusammentut, will in sozio-professioneller Hinsicht so frei gar nicht sein. Er sucht Sicherheit im Mikronetz Gleichsituerter und Gleichgesinnter. Infolgedessen gilt in dieser Frühphase das Augenmerk der gemeinschaftsfähigen und -willigen Künstler zunächst den möglicherweise tragenden *Übereinstimmungen*. Biographische Parallelen werden ebenso geprüft wie kulturelle Standorte und künstlerische Herkunft, Mittel und Ziele. Aus ihnen ergeben sich im Falle der Konvergenz die relative *Altershomogenität*, *Innovations-* und *Integrationsbestrebungen* sowie kunstspezifische *Aversionen* und *Intentionen* des keimenden Verbundes. Analog verdichten sich oftmals persönliche Beziehungen zu bilateralen bzw. multilateralen *Freundschaften*, die bestandskräftiger sein können als die sich anbahnende Gruppierung und daher diese gelegentlich überleben⁷⁸. Hat sich dergestalt eine sowohl künstlerische als auch menschliche *Sozioreflexivität* entwickelt, so rückt man nun *praktisch* enger zusammen. Es bildet sich der eigentliche Sozialkern der nachfolgenden „Gruppe“, der weitgehend auf sich selbst konzentriert ist, daher eine stark *introverse Orientierung* aufweist. Kommunikative Riten (z.B. regelmäßige Zusammenkünfte, Themenpräferenzen etc.) und entsprechende Lokalbindungen (Ateliers, Cafés, Kneipen etc.) werden eingehalten. Vereintes Arbeiten, ein reger Gedankenaustausch, gemeinsame Reisen und häufige Geselligkeit tragen in dieser „Erprobungsphase“ zur Qualifizierung der Gemeinschaft bei.

Sind Gedanken, Gefühle und Handlungen der beteiligten Künstler insoweit zusammengewachsen, so erfolgt der eigentliche Schritt zur „Gruppenbildung“. Oft gibt ein einzelner den entscheidenden Anstoß zur endgültigen Formierung; nicht selten jenes Mitglied, dem fortan als „primus inter pares“ eine mehr oder weniger offenkundige und anerkannte *Positionszentralität* zukommt (z.B. Overbeck, Mackensen, Matisse, Kirchner, Kandinsky, Breton). In der Regel formiert sich diese Gemeinschaft als eine *Kerngruppe* mit wenigen, kaum mehr als fünf oder sechs Beteiligten.

Ihr Beschluß kann formellen (Nazarener, Brücke, COBRA) oder informellen (Worpswede, Blauer Reiter) Charakter haben; seltener sind die Fälle, in denen eine Fremdkennzeichnung die Physiognomie einer Künstlergemeinschaft sozialkulturell markiert (Fauves, Kubisten). Rechtsstatus, Organisationsgrad und Formensprache dieser Vereinigungen sind vielfältig; sie reichen vom „eingetragenen Verein“ (z.B. Neue Künstlervereinigung München, Gruppe 53) über vereinsähnliche Gebilde (Brücke, COBRA) und um der Kunst willen jegliche formale Organisation meidende Zusammenschlüsse (Blauer Reiter, ZERO) bis hin zur profanierenden Imitation monastischer Strukturen (Nazarener, Surrealisten). Allen diesen Gebilden eignet jedoch ein *praktisches Ineinander von Kunst und Leben*, dementsprechend eine kommunikative Verschränkung aller nur denkbaren Arten der Arbeit und des Daseinsvollzugs. Aus dieser Intensivlage heraus entfaltet die nunmehrige Kerngruppe eine Fülle an *Aktivitäten*: sie tritt an die Öffentlichkeit. Dementsprechend wandelt sich ihre vormals introverse Ausrichtung zu einer stärker *extroversen Orientierung*. Programme werden verfasst, Manifeste herausgegeben, Proklamationen inszeniert; Ausstellungen werden besorgt und durchgeführt, Kontakte zu außenstehenden Personen und Institutionen geknüpft; Zeitschriften werden gegründet, Kataloge, Bücher und Mappenwerke ediert; Geschäftsstellen und Institute werden eingerichtet. Bei alldem waltet eine mehr oder weniger ausgeprägte Arbeitsteilung. Wer zum innersten Kreis der Bewegung gehört, kann sich den zu bewältigenden Aufgaben nicht entziehen; entsprechend intensiv ist die Kommunikation; Gespräche und Treffen sind häufig, der Ausstoß an Briefen und Postkarten ist hoch. Manche Gruppierungen neigen in dieser Phase zu Hektik und fiebrhafter Atmosphäre.

Heimst die Gemeinschaft für diese Anstrengungen keinerlei Beifall ein, so labilisiert sie sich rasch. Ohne *Aufmerksamkeitsgewinn*, handele es sich um *positive* oder *negative Resonanz* (die in dieser Phase funktional äquivalent sind), kann sie nicht überleben. Anhaltender Mißerfolg durch Nichtbeachtung führt in der Regel rasch zur Auflösung des Kollektivs. Anders im Falle des Erfolgs: er führt weitere Künstler und Interessenten herbei, öffnet bisher verschlossene Pforten, verschafft kulturelle Plazierungen und erschließt Marktpositionen. Diese Entwicklung wirkt *stimulierend* auf die kulturellen Aktivitäten; doch sie hat auch ihren Preis, der in nicht geringem Maße in sozialer Münze zu entrichten ist. Sie fördert zum einen die *Konkurrenz* zwischen den Künstlern, weckt Neigungen zu Abkehr und Abfall, schwächt insofern die Kohärenz der Gemeinschaft und stärkt solitaristische Tendenzen. Zum anderen bewirkt sie durch den Zulauf neuer Mitglieder eine *Ausweitung* der Verbindung, in deren Ge-

folge neue Konstellationen und Umstrukturierungen eintreten, von denen auch die Kerngruppe nicht unberührt bleibt. Kaum eine historische Künstlergemeinschaft hat sich dieser exogenen Entgrenzung entziehen können oder wollen, von den meisten wurde die Aufnahme neuer Mitglieder großzügig gehandhabt. Daraus ergibt sich eine nachfolgende Phase der *Extension*, in deren Verlauf sich die Gemeinschaft fast immer von der vormaligen „*Kerngruppe*“ zu einer „*Großgruppe*“ mit etwa zwölf Angehörigen und in einigen Fällen in einem weiteren Schub zu einem ausufernden *Netzwerk* mit mehreren Dutzend Mitgliedern wandelt. Da jedoch die ansonsten in Gruppenverbänden praktizierten Techniken der Vertretung, Beauftragung, Vermittlung etc. unter Künstlern nur sehr bedingt greifen⁷⁹ (jeder ist bzw. versteht sich letztlich als Solitär, d.h. eigenständig, eigenwertig und nur sich selbst verantwortlich), nehmen in dieser extensiven Periode die *Komplikationen* rasch zu. Als Folge ereignen sich *Fraktionierungen* und *Abspaltungen*, jene „*Sezessionen*“, die namentlich zur schon „*klassischen*“ Geschichte der jüngeren Moderne gehören (Wien; München; Berlin, dort in nochmaliger Reaktion auf die Sezession gar eine „*Neue Sezession*“), aber auch in informeller Sequenz den Surrealismus begleiten.

Mit der numerischen Erweiterung vervielfältigen sich die Aktivitäten, Kontakte und Handlungshorizonte. Da jedoch die meisten Künstler auch und gerade in „ihren“ Gemeinschaften auf spontane und direkte Kommunikation aus sind, können und wollen sie emotional und intellektuell mit dieser operativen Elargierung nicht immer Schritt halten. Skepsis und Verweigerungen nehmen zu, das Interaktionsgefüge büßt seine vormalige, aus kulturell-künstlerischer Motivation gespeiste, Vitalität ein, es sinkt zum bloßen Zweckverband („*Ausstellungsverein*“) ab. Die Verbindung gerät in eine *paralytische Phase* („*Debattierklub*“ etc.). Parallel zu diesen Vorgängen verstärkt sich der Außendruck bzw. Außensog auf einzelne oder mehrere Mitglieder, mithin indirekt auf die Gemeinschaft als Ganzes. Individuelle Erfolge, Aufträge, Marktpositionen, kulturelle Anerkennungen und dergleichen dissoziieren das Kollektiv von außen her, die sozial ummantelten Konkurrenzen werden (wieder) lebendig. Diese *Implosion* nährt die Individualisierung des Denkens, Fühlens und Handelns, trägt infolgedessen zur beruflichen und menschlichen *Segregation* bei. Die Gemeinschaft ist in die Phase ihrer intern und/oder extern verursachten *Auflösung* eingetreten, zu der überdies politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Krisen das Ihre hinzufügen können. Das schließliche *Ende* kann *beiläufig* eintreten (wie z.B. bei den Fauves, beim Blauen Reiter, ZERO u.a.) oder durch eine wie auch immer deutlich-undeutliche *Entscheidung von Mitgliedern* herbeigeführt werden (Brücke, COBRA). Manche Gruppierung überlebt sich und ist am Ende nur noch ein Schat-

ten ihrer vormaligen Existenz (wie etwa die späten Nazarener und Surrealisten). Verschiedentlich wird auch einfach vergessen, das im prozessualen Zusammenspiel von *Extension*, *Paralyse* und *Implosion* bereits eingetretene Ende noch eigens zu beschließen (Worpswede, Gruppe 53).

6. Künstlerische Zusammenschlüsse im soziokulturellen Umfeld

Künstler-Gemeinschaften erringen eine öffentliche Bedeutung unter anderem vermittelt ihrer Fähigkeit, ihr Anliegen neben allen kreativen und ideellen Bekundungen auch in Habitus, Auftreten und Lebensstil zum Ausdruck zu bringen, es also gewissermaßen zu „verkörpern“. Dementsprechend aufwendig und vielfältig sind ihre *Techniken der kollektiven und individuellen Selbstdarstellung*. Die Künstler-Freunde um Friedrich Overbeck fielen im weltoffenen Rom nicht nur durch ihren frommen Lebenswandel und den an Raffael und Dürer erinnernden Haarschnitt („alla Nazareno“, d.h. Mittelscheitel und bis auf die Schultern herabfallendes Haupthaar nach Art der Bewohner von Nazareth) auf; sie kamen auch in betont altdeutscher Tracht einher und waren infolgedessen äußerlich für jedermann als „fremd“ erkennbar⁸⁰. Den Worpsweder Bauern fiel der Lebensstil der zugereisten Maler und Bildhauer nicht nur angenehm auf, auch gab es unter den Künstlern selbst harte Auseinandersetzungen darüber, wieviel Freisinnigkeit den Einheimischen zugemutet werden könne; unübersehbar sei, so betonte Rilke in seiner Monographie, daß die Künstler nicht unter den hier Heimischen lebten, „sondern ihnen gleichsam gegenüberstehen“⁸¹. Dieses Verfahren der *Abhebung* durch einen mehr oder weniger exzentrischen Lebensstil gehört zur Eigenart zahlreicher Künstler-Gemeinschaften; es ist für Brücke, Surrealisten, COBRA und andere plastisch bezeugt. Die Gesellschaft hat in Reaktion auf diese Tradition ein entsprechendes Hetero-Stereotyp entwickelt; sie erwartet, daß Künstler sich, zumal wenn sie kollektiv auftreten, auffällig benehmen. Infolgedessen kann auch die Nichterfüllung dieser Erwartung, die Einhaltung einer eher konventionellen Normalität, Aufsehen erregen. Der stets um Bürgerlichkeit bemühte Henri Matisse quittiert dies ironisch, wenn er einem enttäuschten Kritiker bekennt, es tue ihm leid, daß die „Fauves ... sich wie jedermann kleiden, so daß ihr Aussehen sich nicht über das von Abteilungscheffs in großen Magazinen erhebt“⁸². In ähnlicher Weise fielen Kandinsky, Marc, Macke, Klee und andere „Blaue Reiter“ durch Unauffälligkeit auf.

Derartige lebenspraktische Selbst-Stilisierungen tragen neben Kollektiv-Namen und künstlerischen sowie programmatischen Gemeinschaftsäußerungen dazu bei, daß eine Gruppierung sich von ihrem soziokulturellen Umfeld abhebt und insofern zu einer Größe arriviert, mit der dieses rechnen kann und rechnen muß. Für *außenstehende Künstler* zeitigt dies die Folge, daß auf sie ein sozio-professionell massierter Konkurrenzdruck zukommt, der ihnen die individuelle Behauptung auf dem Markt und im Kulturgeschehen erschwert. Untereinander können synchron operierende Künstler-Gemeinschaften sich je nach dem Grad ihrer Konturierung erkennen, bekämpfen, dulden oder auch verbünden. Tatsächlich zeigt die Historie, daß gleichzeitige Künstlerverbindungen oft auf höchst komplizierte Weise miteinander verflochten sind und daß gerade diese *Inter-Gruppen-Beziehungen* mit ihren künstlerischen Rivalitäten, Prestigekämpfen und Marktkonkurrenzen viel zur Belebung des Kunstgeschehens beigetragen haben. Sie verstärken sozial die Interferenzen, aus denen das kulturelle Leben besteht und deren Wellenschläge ohne sie, als nur individuell bewirkte, weitaus schwächer und sporadischer ausfielen. So gab es zu Beginn dieses Jahrhunderts, in der „Aufbruchsphase“ der künstlerischen Moderne, rege Kontakte zwischen den prominenten Gruppierungen, die sich um nationale Grenzen keineswegs bekümmerten. An der zweiten Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ im September 1910 nahmen unter anderen Braque, Derain, Picasso, Rouault und Vlaminck teil. Kandinsky hatte seinerseits schon 1906 im Pariser Salon d'Automne ausgestellt. 1912 nahm er auch Abbildungen von Matisse und Delaunay in den Almanach „Der Blaue Reiter“ auf. Noch im gleichen Jahr reisten Macke und Marc zu Delaunay nach Paris. Ebenso unterhielten Brücke-Künstler Kontakte in die französische Hauptstadt; Max Pechstein hielt sich 1907 dort auf, lernte Kees van Dongen kennen und lud den „Fauve“ zur Ausstellungsbeteiligung nach Dresden ein. Aus Worpswede strebte vor allem Paula Becker-Modersohn immer wieder in die aufregende Kunst-Metropole⁸³.

Doch knüpften die Künstler-Gemeinschaften auch in Deutschland Verbindungen. Beispielsweise besucht Karl Schmidt-Rottluff 1907 Worpswede, Franz Marc 1912 die Brücke-Künstler in Berlin, die sich ihrerseits an der zweiten Ausstellung des „Blauen Reiter“ in München mit graphischen Blättern beteiligen. Außerdem treffen Künstler beider Gruppen in der Kölner „Sonderbund“-Ausstellung (1912), bei den „Sturm“-Aktivitäten Herwarth Waldens in Berlin (1913) und bei weiteren Gelegenheiten zusammen. Auch kunstpolitische Streitigkeiten werden in wechselnden Konstellationen ausgefochten. Als der ursprünglich den Worpswedern nahestehende Maler Carl Vinnen 1911 in einem von 140 Gesin-

nungsgenossen befürworteten „Protest deutscher Künstler“ gegen den zunehmenden Import ausländischer (zumal französischer) Kunst wettet und damit indirekt gegen die gesamte Moderne zu Felde zieht⁸⁴, formiert diese sich unverzüglich zu einem eindrucksvollen Gegenschlag: Zu der vom Worpswede-Freund Alfred Walter Heymel herausgegebenen Gegen-Schrift „Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler“ liefern außer prominenten Galeristen, Sammlern, Mäzenen und Theoretikern auch Brücke-Maler (Cuno Amiet, Max Pechstein) und Angehörige des sich gerade abzeichnenden „Blauen Reiters“ Beiträge (Kandinsky, Marc, Macke)⁸⁵.

In derartigen theoretischen und praktischen Interferenzen erweist sich gleichermaßen die *Konfliktleistung* und die *Ordnungsleistung* künstlerischer Gruppenbildungen. Durch mancherlei Antagonismen gewinnen sie eine prägnante Kulturgestalt, die sie jedoch alsbald synergistisch aufweichen, um ihrem schlußendlichen Ziel, dem befruchtenden Eintauchen in die Totalität von Kultur, Kunst und Leben, näherzukommen. Hat sich auf diesem schwierigen und verschlungenen Wege ein gewisses Maß an äußerer Akzeptanz eingestellt, so wächst die Wahrscheinlichkeit, daß eine Künstler-Gemeinschaft auch innerlich aufweicht. Sie hat dann für die Beteiligten ihre vorrangige Aufgabe: *berufliche Stabilisierung durch soziale Vernetzung*, zumeist erfüllt. Mit dem Austritt aus der Gruppierung, der bei den meisten Künstlern nach mehrjähriger Zugehörigkeit um das 40. Lebensjahr herum erfolgt, sinkt die Gemeinschaftserfahrung zur Episode herab. Im biographischen Weitergang bleibt sie als ein *Sekundärerignis* in Erinnerung, das half, professionelle Sicherheit und vielleicht ökonomische Besserstellung zu erringen, ein persönliches Anliegen soziotechnisch durchzusetzen, dem eigenen Namen und Kunstprogramm kulturelle Geltung zu verschaffen. Es kommt hernach darauf an, die erreichte Position zu halten und womöglich auszubauen, indem die in und mittels der Gemeinschaft geknüpften Beziehungen individuell genutzt werden. Diese Abwendung von der *Sozialität der Solitären* gerät den meisten Künstlern zur Rückkehr in eine einsame Berufs- und Existenzform. Das „Ich“ als, wie der gruppenerfahrene Paul Klee sich im Disput mit Franz Marc ausdrückte, „das einzig Verlässliche an der ganzen schöpferischen Kunstangelegenheit“, zieht sich auf seinen „göttlichen“ Anspruch zurück⁸⁶.

Anmerkungen

- 1 Vincent van Gogh, Brief an Emile Bernard, Arles 1888, in: Hermann Uhde-Bernays (Hrsg.), *Künstlerbriefe über Kunst*, München, 2. Auflage 1956, S. 929.

- 2 V. van Gogh, a.a.O.
- 3 Es wird also nicht ausgeschlossen, daß es faktisch Künstler-Gruppen gegeben hat; die Tatsache, daß die Künstlerbiographik durch Jahrhunderte hindurch bevorzugt Individualgeschichten darbietet, macht eine letzte Beantwortung dieser Frage unmöglich. Zu den Quellen dieser Problematik vgl. Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1980 (zuerst Wien 1934).
- 4 Der selbstlegitimierenden Begründung dieses Schrittes dienen unter anderem die Schriften von Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura* (um 1500), und Albrecht Dürer, *Das Lehrbuch der Malerei* (verfasst ca. 1513-1515).
- 5 So Dürer in einem der Einleitungsentwürfe zum „Lehrbuch der Malerei“ (1512).
- 6 Franz Lenbach (1836-1904) wurde 1882 in den Adelsstand erhoben, Franz Stuck (1863-1928) im Jahre 1906. In der Kunstsoziologie der Zeit wird diese Problematik bereits abgehandelt von Jean-Marie Guyau (1854-1888), *L'art au point de vue sociologique* (1889), deutsch unter dem Titel: *Die Kunst als soziologisches Phänomen*, Leipzig 1911.
- 7 Charles Baudelaire (1821-1867) hat diese Fragen am Beispiel erörtert in seiner Abhandlung: Constantin Guys. *Le peintre de la vie moderne*, Paris 1859/60. Vgl. auch die Distanzhaltung von Paul Gauguin (1848-1903), die sich bekundet in seinem mit Charles Morice verfassten autobiographischen Roman „Noa Noa“, Paris 1897.
- 8 Zum folgenden vgl. Klaus Gallwitz (Hrsg.), *Die Nazarener in Rom*. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, München 1981, sowie Rudolf Bachleitner, *Die Nazarener*, München 1976.
- 9 Vgl. Overbecks programmatisches Bild „Italia und Germania“ (1811-1820), in: Gallwitz, a.a.O., S. 176.
- 10 Vgl. Günter Busch et al. (Hrsg.), *Zurück zur Natur*. Die Künstlerkolonie von Barbizon. Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkung, Bremen 1977/78, o.S.
- 11 Einen Überblick über die Entwicklung in Deutschland bietet Gerhard Wietek (Hrsg.), *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*, München 1976.
- 12 Angesichts dieser Bandbreite werden im folgenden Termini wie Gemeinschaft, Gruppe, Kern-Gruppe, Groß-Gruppe, Netzwerk etc. im Bewußtsein einer nur annäherungsweise möglichen Präzision und Eindeutigkeit verwendet. Gewisse Grade von Unklarheit müssen in Kauf genommen werden, da (a) eine endgültige Bestimmung dieser Kategorien in der Soziologie noch aussteht und im Rahmen dieser Abhandlung nicht geleistet werden kann, (b) in (soweit der Verfasser sieht) keinem der wichtigen Werke zur „Gruppen-Soziologie“ analytisch auf Künstler-Gemeinschaften eingegangen und mithin das „Greifen“ der Kategorien auf die hier zur Debatte stehenden Realitäten nicht erprobt wird, (c) die Soziologie der Bildenden Kunst bisher fast keine Untersuchungen künstlerischer Gruppen vorgelegt hat (vgl. Anm. 14). Bei der in Abschnitt 4 erfolgenden Erörterung der „Innenwelt künstlerischer Gemeinschaften“ orientiert sich der vorliegende Aufsatz weitgehend an den Überlegungen von Friedhelm Neidhardt, *Das innere System sozialer Gruppen*, in: *Kölnen Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 31. Jg. 1979, S. 639-660. Einen Netzwerktheoretischen Ansatz, dessen Überlegungen in das im fünften Abschnitt skizzierte „Prozeßmodell von Künstler-Gemeinschaften“ Eingang finden, bietet Charles Kadushin, *Networks and Circles in the Production of Culture*, in: *American Behavioral Scientist*, Vol. 19, No. 6, July/August 1976, S. 769-784.
- 13 Eine der ersten Organisationen dieser Art ist der 1844 gegründete „Verein düsseldorfischer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe“. 1856 schlossen sich die lokalen Verbindungen erstmals zur „Deutschen Kunstgenossenschaft“ zusammen. Diese genossenschaftlichen Selbsthilfeorganisationen bilden sich in historischer Analogie zu Arbeiterassoziationen, Raiffeisen-Verbänden, Kolping-Vereinen

und dergleichen, machen jedoch gewissermaßen vor dem entscheidenden Schritt zur berufsständischen Institutionalisierung halt.

- 14 Im engeren Sinne kunstsoziologische Untersuchungen des in diesem Aufsatz behandelten Themas stehen bisher aus. Eine lesenswerte Studie bietet Maria Rogers, *The Batignolles Group: Creators of Impressionism*, in: Milton C. Albrecht, James H. Barnett, Mason Griff (Eds.). *The Sociology of Art and Literatur. A Reader*, London 1970, S. 194-220. Mit den institutionellen Aspekten von Kunst und (indirekt) künstlerischen Gemeinschaften befasst sich Milton C. Albrecht, *Art as an Institution*, in: Albrecht et al., a.a.O., S. 1-26. Vgl. im weiteren Sinne hierzu auch Howard S. Becker, *Art Worlds and Collective Activity*, in: *Art Worlds*, Berkeley-Los Angeles-London 1982, S.1-39. Eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung in Frankreich bieten Cynthia und Harrison White, *Institutioneller Wandel in der Welt der französischen Malerei*, in: Robert N. Wilson (Hrsg.), *Das Paradox der kreativen Rolle. Soziologische und sozialpsychologische Aspekte von Kunst und Künstler*, Stuttgart 1975, S. 147-162. Die weitgehende Abstinenz gegenüber dem Thema, die auch in der Kunstpsychologie herrscht, ist umso erstaunlicher, als Aufkommen und Verbreitung des Wortes „Gruppe“ im deutschen Sprachgebiet eng mit künstlerischem Geschehen verknüpft sind. Nach einer längeren Grenzwanderung wurde das Wort im 18. Jahrhundert aus dem Französischen ins Deutsche rückgeführt. Bevor es in andere Lebens- und Denkbereiche einsickerte, diente es in der Künstlersprache als Fachterminus zur Bezeichnung einander bildnerisch zugeordneter, weil miteinander verbundener Dinge bzw. Menschen. Der Dresdener Kunstschriftsteller, Sammler und nachmalige (ab 1763) Akademie-Direktor Christian Ludwig von Hagedorn (1713-1780) vollzog diese semantische Fixierung in seinen 1762 veröffentlichten „Betrachtungen über die Malerey“; unter der Überschrift „Die Gruppen“ (Kap. XX, S.263-275) bietet Hagedorn dort eine Beschreibung „teilnehmender (Gruppen-) Beobachtung“, wie sie der Künstler (und später der Soziologe) praktizieren sollte: „Der Künstler beobachtet die Bewegungen und Geberden der Menschen; er merket, wie sie zusammentreten, sich miteinander vertraulich besprechen, oder auch wohl miteinander streiten. Andere nähern sich den ersten, sie lehnen sich auf ihren Stab, und horchen, was erzählt werde: oder sie legen sich bey den Streitenden ins Mittel. Die Eile trägt alsdann ihren Leib vorwärts. Alte und Junge stellen sich von ferne, sehen zu, und sind insgemein von fröhlichen Kindern umgeben.“ (S. 268). Derartige Gruppen-Darstellungen erachtet Hagedorn als eine Hauptaufgabe der Kunst. Dabei über- sieht er auch die Eigen-Gruppe der Künstler nicht; so wenn er (im Kap. XXIX: „Gesellschaftsgemälde“, S. 401-415) darauf hinweist, es gebe bereits auf einer Zeichnung von Jacob Beyer „eine kleine Gesellschaft mehrenteils Künstler an einem ins Freye gestellten Tische“ wahrzunehmen (S. 407, Titel des Blattes: „Die vergnügte Gesellschaft Augsburgerischer Künstler“). Von hier aus erfährt das Wort „Gruppe“ sowohl seine semantische Generalisierung in die Alltagssprache hinein als auch seine begriffliche Fixierung als Terminus der Gesellschaftstheorie. Da bisher eine wissenschaftlich präzise Darstellung dieser Wortgeschichte aussteht, vgl. einstweilen die Stichworte „Gruppe“, „Gruppierung“ in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. *Vierter Band, I. Abteilung, 6. Teil*. Bearbeitet von Arthur Hübner und Hans Neumann, Leipzig 1935, Sp. 969-979. Hinsichtlich der sozialwissenschaftlichen Karriere des Wortes vgl. Chr. F. Görlich, Stichwort „Gruppe, soziale“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 3, Basel 1974, Sp. 929-933. Der Kerngedanke dieser Sprachentwicklung, die sozialkulturell formierte Wechselbezüglichkeit von Menschen, findet seitens der Künstler im Hinblick auch auf ihre eigenen Verbindungen bildnerischen Ausdruck. Immer wieder haben Maler die Gruppen, denen sie angehörten, portraitiert. So z.B. Karl Philipp Fohr (Nazarener), „Die deutschen Künstler im Café Greco“

- in Rom, zwei Skizzen zu einem Stich, unvollendet, 1817/18; Heinrich Vogeler (Worpswede), „Das Konzert“, später umbenannt in „Der Sommerabend“, 1905; Arthur Kaufmann (Junges Rheinland, Mutter Ey-Kreis), „Zeitgenossen“, 1925; Ernst Ludwig Kirchner (Brücke), „Eine Künstlergruppe“, 1926/27; Max Ernst (Surrealisten), „Au Rendez-vous des Amis“, 1922; Asger Jorn (COBRA), „Eine Cobra-Gruppe“, 1964. Zum Gruppenbild als malerischer Darstellung der Kollektivität im eigenen Medium vgl. Siegmund Holsten, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978, insbes. S. 100ff.
- 15 Vgl. Günther Uecker, ZERO-rückblickend. Interview von Freddy de Vree, in: G. Uecker, *Schriften. Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen*, St. Gallen 1979, S. 142-146, hier zit. S. 142. Vgl. auch Wieland Schmied (Hrsg.), *ZERO*. Mack, Pieve, Uecker. Hannover 1965.
- 16 Vgl. Gerhard Rühm (Hrsg.), *Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Reinbek bei Hamburg 1967.
- 17 Zitiert nach: Paul Vogt, *Der Blaue Reiter*, Köln 1977, S. 98.
- 18 Zitiert nach: James Lord, Alberto Giacometti. Ein Portrait, Königstein/Taunus 1982, S. 105.
- 19 So Franz Pforr in einem Brief 1810; zitiert nach: Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*. Nach seinen Briefen und anderen Documenten des handschriftlichen Nachlasses. Herausgegeben von Franz Binder. Erster Band: 1789-1833. Freiburg im Breisgau 1886, S. 86.
- 20 So Kandinsky 1930 in einem Bericht an Paul Westheim, zit. nach Vogt, a.a.O., S. 106.
- 21 Fritz Overbeck, Ein Brief aus Worpswede, in: *Die Kunst für Alle*, Jg. XI, 1895/96, S. 20ff.
- 22 Kandinsky (1930), zit. nach Vogt, a.a.O., S. 103.
- 23 Vgl. die Einführung von Hans Platte zu: *Matisse und seine Freunde – les Fauves*. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1966, o.S.
- 24 Henri Matisse, *Notes d'un peintre* (1908), deutsch als „Notizen eines Malers“ in: H. M., *Farbe und Gleichnis*. Gesammelte Schriften, Zürich 1955, S. 11-30.
- 25 Kandinsky (1930), zit. nach Vogt, a.a.O., S.105/106.
- 26 Vgl. André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1977. Eine Darstellung der Vorgänge bietet Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1965. Vgl. auch Gaëtan Picon, *Der Surrealismus in Wort und Bild 1919-1939*, Lausanne 1976.
- 27 Vgl. Uwe M. Schneede, *COBRA 1948-51*, Hamburg 1982.
- 28 So eine Formulierung in dem „Diplom“, das die Lukas-Brüder sich gegenseitig aus-händigten; vgl. Howitt, a.a.O., S.102.
- 29 Fritz Overbeck, Ein Brief aus Worpswede, a.a.O.
- 30 Abgedruckt bei Vogt, a.a.O., S. 123.
- 31 Aus dem ersten surrealistischen Manifest (1924); vgl. Nadeau, a.a.O., S.221 u. S.225, sowie Breton, a.a.O., S. 12 u. S. 15.
- 32 Constant, *Manifest (der „Experimentellen Gruppe“ in Holland) 1948*, in: Schneede, a.a.O., S.15/16, hier zit. S. 16.
- 33 H. Matisse, *Notizen eines Malers*, a.a.O., S.13: „Ich kann einen Unterschied zwischen dem Gefühl, das ich vom Leben habe, und der Art und Weise, wie ich dieses Gefühl malerisch übersetze, nicht machen.“ Ebd., S.24: „Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe ohne beunruhigende oder die Aufmerksamkeit beanspruchende Sujets, die für jeden geistig Arbeitenden, für den Künstler, ein Lindermittel ist, ein geistiges Beruhigungsmittel, etwas Ähnliches wie ein guter Lehnstuhl, der ihm von seiner physischen Ermattung Erholung gewährt.“
- 34 A. Breton, *Manifeste*, a.a.O., S.27. Kandinsky plante einen zweiten Almanach, in dem die Wechselbezüge zwischen Kunst und Wissenschaft behandelt werden sollten.

- 35 So etwa in der Schilderung von Franz Pfors, in: Howitt, a.a.O., S. 77ff.
- 36 Rainer Maria Rilke, Worpsswede (Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler), Bielefeld und Leipzig 1903, S. 18 u.ö.
- 37 Das von Kirchner verfasste Brücke-Programm des Jahres 1906 lautet: „Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genie-Benden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“ Vgl. die Gesamtdarstellung von Lothar-Günter Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik, Dokumente, Feldafing 1956, S. 45ff. u. S. 89.
- 38 Vgl. Constant, Manifest, a.a.O., S. 15/16.
- 39 So im von Franz Marc verfassten Subskriptionsprospekt für den Almanach „Der Blaue Reiter“, 1912; abgedruckt bei Vogt, a.a.O., S. 120f.
- 40 Zitiert nach Vogt, a.a.O., S. 33/34.
- 41 Vgl. Schneede, a.a.O., S. 26.
- 42 Paula Becker-Modersohn, Briefe und Tagebuchblätter. Hrsg. und neu bearbeitet von Sophie Dorothee Gallwitz, Berlin 1949, S.107 (Brief vom 12. Februar 1899, in dem der wöchentliche Kegelabend (!) der Worpssweder geschildert wird). Vgl. auch die Beschreibung eines Festes im Atelier von Otto Modersohn, Tagebucheintragung vom 30. März 1899. ebendort S. 110f.
- 43 P. Becker-Modersohn, a.a.O., S. 107.
- 44 Brief Overbecks an Sutter vom 1. September 1814; vgl. Howitt, a.a.O., S. 332ff., insbes. S. 335; vgl. auch Pforrs Bericht, ebd. S. 86. Eine Wiedergabe des Bundes-Symbols (mit dem Hl. Lukas als Schutzpatron der Maler, Pinsel, Palette, Madonnenbild, Initialen, Schwert, Fackel und einem zentral gesetzten „W“ für „Wahrheit“) findet sich ebd. nach S. 100.
- 45 Zitiert nach Buchheim, a.a.O., S. 53.
- 46 Vgl. Christoph Heilmann, Kronprinz Ludwig von Bayern und die Nazarener-Bewegung, in: K. Gallwitz, a.a. O. S. 58-61.
- 47 Vgl. Heinrich Wiegand Petzet, Heinrich Vogeler. Von Worpsswede nach Moskau. Ein Künstler zwischen den Zeiten, Köln 1972.
- 48 Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold, Matisse und seine Sammler, in: Felix Baumann (Hrsg.), Henri Matisse, Ausstellungskatalog Zürich/Düsseldorf 1982, S. 41-63.
- 49 Kandinsky (1930), in: Vogt, a.a.O., S. 108. Koehler bürgte finanziell gegenüber dem Münchener Verleger Piper für die Drucklegung des Almanachs „Der Blaue Reiter“.
- 50 Über diese Zusammenhänge vgl. Hahnloser-Ingold, a.a.O., S.49f. sowie Picon, a.a.O., S.68/69. Auch Matisse beriet verschiedentlich Sammler, z.B. den Russen Iwan Morosow.
- 51 So Erich Heckel, zit. nach Buchheim, a.a.O., S.54.
- 52 Vgl. die ausführlichere Darstellung dieser Fakten bei Buchheim, ebd.
- 53 Vgl. die Faksimile-Wiedergabe bei Schneede, a.a.O., S.28.
- 54 Vgl. Manfred de la Motte (Hrsg.), Dokumente zum deutschen Informel, Bonn 1976.
- 55 Harry Graf Kessler, Der deutsche Künstlerbund, Berlin 1904.
- 56 In seiner Besprechung des Salon d'Automne vom 17. Oktober 1905 in der Zeitung „Gil Blas“ verleiht Vauxcelles den „Fauves“ einen fast soziologisch anmutenden Umriß: „Da ist eine ganze Reihe von Malern aus dem Salon des Indépendants, Marquet und Kompanie, eine Gruppe, die ebenso eng und brüderlich zusammenhält wie in der vorhergehenden Generation Vuillard und seine Freunde.“ Zit. nach H. Platte, Matisse und seine Freunde, a.a.O., o.S.
- 57 Kandinsky (1930), nach Vogt, a.a.O., S.105.
- 58 Zit. nach Vogt, a.a.O., S.57.

- 59 Vgl. David Erelay, Künstler-Kinder-Kommunarden. Heinrich Vogeler und sein Barkenhoff, Fischerhude 1979.
- 60 Schreiben von Franz Marc an August Macke am 18. August 1911; zit. nach Vogt, a.a.O., S.36.
- 61 Über Breton heißt es am 11. Oktober 1924 in „Les Nouvelles Littéraires“: „Sein Auftreten ist das eines Inquisitors.“ Vgl. Nadeau, a.a.O., S.58, Anm. 13, sowie S. 151ff.; ebenso Picon, a.a.O., S.113ff.
- 62 Constant in: Schneede, a.a.O., S.17.
- 63 Vgl. die dokumentarische Schilderung bei Erelay, a.a.O., S.45.
- 64 Über die Vorgänge berichtet auch Heinrich Vogeler, Erinnerungen, hrsg. von Erich Weinert, Berlin 1952, S. 116f.
- 65 Paula Becker-Modersohn, Tagebucheintragung vom 22. Oktober 1901, a.a.O., S.206.
- 66 Matisse, Notizen eines Malers, a.a.O., S.29.
- 67 Zitat bei Maurice Raynal, Der Fauvismus, in: Geschichte der modernen Malerei. Matisse-Munch-Rouault. Fauvismus und Expressionismus, Genf (Skira) 1950, S. 42.
- 68 Der Text der „Chronik“ findet sich bei Buchheim, a.a.O., S. 101-104; vgl. auch die Schilderung der Ereignisse ebd. S. 78ff. Weitere Zeugnisse bieten Lucius Grisebach u.a. (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, München 1980, insbes. S. 46ff. sowie S. 65ff.
- 69 Vgl. E.L.Kirchner, Tagebuch 1919-1928, in: Lothar Grisebach (Hrsg.), E.L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften, Köln 1968, insbes. S. 46, S. 106, S. 130 u.ö.
- 70 Im gleichen Jahr 1930 erscheinen das Pamphlet „Un Cadavre“ (von Desnos u.a.) gegen Breton sowie dessen „Zweites Manifest des Surrealismus“. Vgl. Breton, Manifeste, a.a.O., S. 49ff. sowie Picon, a.a.O., S. 113ff.
- 71 So Dotremont in einem Brief vom 17. März 1950; vgl. Schneede, a.a.O., S. 31.
- 72 Zit. nach H. Uhde-Bernays (Hrsg.), Künstlerbriefe, a.a.O., S. 356f.
- 73 Hermann Uhde (Hrsg.), Erinnerungen der Malerin Louise Seidler, Weimar 1962, S. 192.
- 74 Ebd., S. 196/197.
- 75 Fernande Olivier, Neun Jahre mit Picasso. Erinnerungen aus den Jahren 1905-1913, München 1959, S. 75.
- 76 Noch 1955 wird der Altmeister Max Ernst von den Surrealisten exkommuniziert, weil er den Großen Preis für Malerei der Biennale in Venedig erhält und annimmt.
- 77 Kandinsky (1930), in: Vogt, a.a.O., S.108.
- 78 So standen z.B. außer Kirchner die Brücke-Künstler auch nach der Auflösung der Gruppe in freundschaftlichem Verkehr miteinander. Zur folgenden Skizze vgl. Charles Kadushin, Networks ..., a.a.O., insbes. S. 779f.
- 79 Insofern sind die Nomenklaturen der „Gruppensoziologie“, wie sie etwa Dieter Claessens, Gruppe und Gruppenverbände. Systematische Einführung in die Folgen von Vergesellschaftung, Darmstadt 1977, entwickelt, so einleuchtend sie an und für sich sind, in dem hier behandelten Zusammenhang analytisch nicht anwendbar.
- 80 Dies schildert beispielsweise die Augenzeugin Louise Seidler, a.a.O., S. 160f.
- 81 Rilke, a.a.O., S.17.
- 82 Matisse, Notizen eines Malers, a.a.O., S.29.
- 83 Vgl. Paula Becker-Modersohn, Brief an die Schwester vom Mai 1906: „... ich vererbe (in Paris, d. V.) die intensiv glücklichste Zeit meines Lebens“; a.a.O., S. 276.
- 84 Carl Vinnen, Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911.
- 85 Alfred Walter Heymel (Hrsg.), Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler. Die zweite Auflage erschien unter dem Titel: Deutsche und französische Kunst. Beide Auflagen München 1911. Eine genaue Darstellung der Vor-

- gänge bietet Peter Paret, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981, S. 211ff.
- 86 Vgl. Paul Klee, Tagebücher 1898-1918. Hrsg. und eingeleitet von Felix Klee, Köln 1957, hier S. 328 (Eintragung Nr. 961, 1915). In dieser Kennzeichnung des gruppen-erfahrenen Klee wird deutlich, wie nachhaltig jener Topos vom singular schaffenden „artista divino“ im Selbstverständnis der Künstler fortwirkt, den neben Leon Battista Alberti, Albrecht Dürer und anderen schon Leonardo da Vinci formulierte: „Die Göttlichkeit, die der Wissenschaft des Malers innewohnt, bewirkt, daß sich der Geist des Malers zur Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geist emporschwingt...“ Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei, deutsche Neuausgabe Jena 1909, § 1ff.

Die „Gruppe 53“ und ihre Künstler

Eine Fallstudie

1. Eine Epoche der Gegenwelten

Als der schon in den Dreißigern stehende Zeichner Rolf Sackenheim Anfang der fünfziger Jahre aus seiner Eifeler Heimat an den Rhein aufbrach, da sah er sich innerlich und äußerlich einer Situation voller Widersprüche konfrontiert¹. Nationalsozialismus und Krieg hatten ihn körperlich verletzt, hatten ihn seelisch versehrt und geistig mißtrauisch gemacht. Ihrem mörderischen Größenwahn waren einige seiner besten Jahre zum Opfer gefallen, deren Entwicklungschancen er an der Karlsruher Kunstakademie und abermals in Düsseldorf einzuholen trachtete. Als Spät-Student bei Otto Coester gewinnt er nun jenen institutionellen Schutz und jenen persönlichen Zuspruch, die es ihm ermöglichen, sich in den Künstler zu verwandeln, der er insgeheim schon immer hatte werden wollen. Seit jeher hatte ihn ja in Bann gezogen, was ihm jetzt ganz Thema wurde und fortan blieb: die Linie. In Düsseldorf wird Sackenheim zum Zeichner, der sich theoretisch und praktisch auch mit den graphischen Drucktechniken auseinandersetzt, indem er sich diese aneignet, sie immer wieder aufs neue erprobt, sie experimentell erweitert. So gerät ihm diese Lebensphase gleichermaßen zur privaten Selbstfindung wie zur künstlerischen Festigung. Er weiß nun endgültig, was er kann und will, auch daß er beides, Können und Wollen, artistisch zum Einklang zu bringen vermag. Der Künstler vertraut auf die Linie, die er sich allen Krisen zum Trotz tagtäglich vorzeichnet, an der entlang sich, in welchen Verschlingungen und Durchkreuzungen auch immer, sein Lebensweg abzeichnet.

Indes: die Jahre um 1950 sind Kunst und Künstlern zwar nicht abgeneigt, doch bieten sie ihnen vorerst noch wenig Daseinsgrund. Schon bald nach dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes beginnt sich vielerorts wieder Interesse an künstlerischen Erzeugnissen und Ereignissen zu regen. Ausstellungen an Rhein und Ruhr, in Essen und Recklinghausen, in Düsseldorf, Köln oder Bonn verzeichnen stolz in die Tausende gehende