



Erweiterung des Erzählraumes

Das Archiv der Avantgarden und das verborgene Narrativ der Avantgarde-Moderne in Dresden 1899–1953

RUDOLF FISCHER

MEHR ALS NUR SPUREN. DRESDEN ALS ORT DER AVANTGARDE IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS

Wenn der liberale Politiker und Theologe Friedrich Naumann über Berlin schrieb, erwähnte er oftmals im gleichen Atemzug Dresden. So beispielsweise anlässlich der Kunstgewerbeausstellung 1896, als er in seinen »Ausstellungsbriefen« die Stadt Berlin kritisiert, Dresden aber in den höchsten Tönen lobte.¹ In besonderer Weise störte den späteren Mitbegründer des Deutschen Werkbundes das Architekturprogramm der preußischen Kapitale: »Berlin ist keine Stadt, die ihren Baustil ausstellen kann. Dresden würde es können, Kopenhagen, auch Hildesheim, Köln und Lübeck, aber Berlin kann es nicht.«² Hatte Heinrich Heine knappe 70 Jahre zuvor gegen das urbanistische Konzept der preußischen Hauptstadt noch mit spitzer Feder polemisiert,³ blieb Naumann durchaus sachlich. Er war wie viele Reformer im ausgehenden 19. Jahrhundert

auf der Suche nach einem neuen Stil, der nichts mehr zu tun hatte mit den historisierenden »Auswüchsen« in Kunst, Architektur und Kunstgewerbe des späten 19. Jahrhunderts, sichtbar etwa in einem »Firlefnaz von Türmchen, Giebeln und Erkern, die nicht ihren praktischen Zweck haben«.⁴

Die Frage des Ortes war für die neue künstlerische Reformbewegung von besonderer Wichtigkeit. Berlin war zu dieser Zeit kein Zentrum, an dem neue Visionen im Bereich von Kunst, Kunstgewerbe und Architektur flächengreifend entwickelt wurden (und sollte es auch bis in die Zwanziger Jahre nicht werden). Dafür waren andere Orte besser geeignet, an denen sich die Kunst »entbürgerlichte« und mit der Lebenspraxis fusionierte. Als Zentren der Reform agierten Künstlerkommunen wie Monte Verità in der Schweiz oder eben Hellerau bei Dresden. Diese Siedlungen auf dem Lande boten Grundlagen für experimentelle Lebensführung und die Entwicklung von gattungsübergreifenden Kunstformen. Zu Malerei, Kunstgewerbe und Architektur gesellten sich Philosophie, Literatur und Tanz. Besonders in Hellerau überlagerten sich in einem gesamtreformerischen »System« verschiedene progressive Strömungen: Obwohl per definitionem im suburbanen Raum gelegen, wurde im Umfeld der Gartenstadt ein enormes Potential an gesellschaftlich-urbanistischen Visionen freigesetzt, die in Hellerau eine gleichsam künstlerische, kulturelle und wirtschaftliche Institution sahen und somit die Ideen des Deutschen Werkbundes teilten. In der von Émile Jaques-Dalcrozes geleiteten Tanzschule etwa wurden entscheidende Impulse für den modernen Ausdruckstanz gesetzt, Künstlerinnen wie Mary Wigman und Gret Palucca machten Hellerau weltweit als Ort für avantgardistischen Tanz bekannt.

In Hellerau wurde mit den Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst⁵ eine künstlerisch-gesellschaftliche Utopie von der Produktion von Kunst, der Entindividualisierung von Kunst⁶ bis hin zur Idee einer maschinellen Produktion von Kunst- und Designobjekten Realität. Neben rein volksbildnerischen Gründen war vor allem eine veränderte ästhetische Sichtweise der Antrieb zur Erzeugung solcher – wie es Michel Foucault Ende der 1960er Jahre formulierte – »Heterotopien«.⁷ Im zeitgenössischen Diskurs betrachtete Hermann Muthesius bereits 1902 in seinem berühmten Text »Die moderne Umbildung unserer ästhetischen Anschauungen«⁸ das »menschliche Bilden in seiner Gesamtheit« und forderte eine Enthierarchisierung der Kunstgattungen. Für Muthesius bestand »eigentlich überhaupt keine Grenze für den Begriff Kunst mehr, denn diese Kunst dient zunächst und im Grunde ihres Wesens Nützlichkeitszwecken. Bereits ist es ja auch alltäglich geworden, auch das sogenannte Kunstgewerbe in die Kunst einzuschließen.« Basis der neuen Auffassung, quasi des neuen Lebensgefühls, ist für Muthesius die Maschine: »[...] früher nur in geringem Umfange und in unvollkommener technischer Ausbildung dem Menschen bekannt, [...] von jetzt an einer der wichtigsten Begleiter der Menschheit«.⁹ Gestalterische Transformationsprozesse, Muthesius nennt sie »Umbildungen«, werden vor allem in den von Maschinen und Technik dominierten Bereichen evident. Treibende Kraft und auch Vermittler war eine neue Kunstbewegung um Muthesius, bestehend aus Künstlern und Unternehmen, die schließlich 1907 in der Gründung des Deutschen Werkbundes mündete.

Zurück zu Friedrich Naumann, der Aktionen und Ereignisse der neuen Bewegung kommentierte und als glühender Anhänger einer Mariage parfait von Maschine und Kunst agierte, was deutlich wird in seinem Vortrag »Die Kunst im Zeitalter der Maschine«, 1904 in der Zeitschrift »Kunstwart« veröffentlicht (»Der Geist des Maschinenzeitalters weht durch die großen Markhallen für bildende Kunst«).¹⁰ Für Naumann war eine der wichtigsten Stationen im Erfolgslauf der modernen Reformbewegung der Ort Dresden. Dort wurde – heute weithin bekannt – die progressive Künstlergruppe BRÜCKE (1905) und – weniger bekannt – der damals noch durchaus einem modernen Impuls folgende Bund Heimatschutz (1904) gegründet. In der sächsischen Residenzstadt fanden jedoch bereits 1899 – und hier treten wir aus dem mit Dresden verbundenen Narrativ der Avantgarde-Bewegungen heraus – mit der Ausstellung »Für Haus und Herd«¹¹ sowie 1903 mit der Gartenbauausstellung innovative Veranstaltung statt, die neues Denken und neue Ideen vorbereiteten. 1906 wurde dieses Neue mit der dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung erstmals radikal-konsequent ausformuliert,¹² gleichzeitig wurde die autonome Stellung der Kunst aufgehoben. Die Moderne hatte sich in Dresden formiert, positioniert und einen erkennbaren Stil vorgelegt, wie Naumann feststellte: »Das alles zusammen aber ergibt die eine hocheureiliche Tatsache, die noch niemals so deutlich und einheitlich zutage getreten ist, wie hier in Dresden: daß es sich bei uns jetzt in Deutschland um das wirkliche Aufkommen einer breitflutenden neuen Kunstbewegung handelt. Man kann heute nicht mehr sagen, wie man es noch vor fünf oder acht Jahren tun konnte, daß es sich hier um Merkwürdigkeiten oder Exzentritäten handle.«¹³ Durch das »Lebensmodell« Hellerau und durch Dresdner (Künstler-)Gruppen wurde Anfang des 20. Jahrhunderts ein für die Moderne substanzieller Impuls wirksam, der für die Ausrichtung des Deutschen Werkbundes, aber auch für die spätere Ausbildung des Weimarer Bauhauses und bei der Entwicklung urbaner Utopien der 1970er Jahre essenziell war.

Neben diesen hier exemplarisch betrachteten avantgardistischen Entwicklungsprozessen in den 1910er Jahren konnte Dresden aber auch mehrfach Ort für weitere progressive Strömungen der Moderne werden. In Dresden verknüpfen sich in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren Netzwerke von Institutionen und privaten Akteuren. So avancierte die Dresdner Galerie Neue Kunst Fides des Kunsthändlers Rudolf Probst¹⁴ zu einem der progressivsten Plätze der Avantgarde-Bewegung »mit klarem künstlerischem Gesicht«.¹⁵ Dies verstärkte sich nach dem Rückzug der ebenfalls die zeitgenössische Moderne propagierenden Galerie Arnold vom Ausstellungsbetrieb.¹⁶ Probst präsentierte in seinen neuen Galerieräumen ab 1926 in der Struvestraße moderne zeitgenössische Malerei (unter anderen von Wassily Kandinsky, Otto Dix, Willy Baumeister, László Moholy-Nagy oder Oskar Schlemmer) und gleichzeitig in seiner »Abteilung für neuzeitliche Wohnungskultur«, dem Kabinett am Ferdinandplatz ab 1924, moderne Typenmöbel zusammen mit Kunsthandwerk aus dem Bauhaus-Umfeld. Vom Konzept der Kunstgalerie zeigte sich der mit Dresden eng verbundene Kunsthistoriker Hildebrand Gurlitt 1926 wahrhaftig begeistert: »Das Wichtigste war die Neueröffnung der Neuen Kunst Fides. Das Bauhaus, für das die Kunsthandlung (Leitung Rudolf Probst) seit Jahren eintritt, hat die Räume in der Struvestraße so ausgestattet,

daß sie ohne Zweifel das Beste wurden, was ich in Dresden an moderner Innenarchitektur sah. In verschiedenen hellen Farben gestrichen – ohne jedes Ornament und Schmuck – sind die Räume selten klar und festlich. [...] Wie der Raum, wie die neuesten Möbel, zeigen auch diese Bilder [von Lyonel Feininger], daß das Bauhaus über die Zeit des Experimentierens hinaus ist, und einen klaren Weg sieht, auf dem es weiter geht.«¹⁷

Die anfangs einem gesellschaftlich-sozialen Impuls folgende Enthierarchisierung der Kunstgattungen wurde von Probst in den Galerieraum transferiert. Folgerichtig wurden in einem Prospekt als »Spezialität« von Neue Kunst Fides »Stahlrohrmöbel« annonciert.¹⁸ Käufer dieser avantgardistischen Möbel von Ludwig Mies van Rohe oder Marcel Breuer waren beispielsweise unter den neuen, zeitgenössisch-modern ausgerichteten Museen zu finden wie die Neue Sammlung in München unter dem Gründungsdirektor Günther von Pechmann oder das Landesmuseum in Oldenburg unter Walter Müller-Wulckow, die die Avantgarde-Möbel als Kunstobjekte für ihre Sammlung erwarben.¹⁹ Weitere Kunden und auch finanzielle Unterstützer der Galerie waren geldkräftige Sammler, etwa die Dresdner Kunstmäzenin Ida Bienert, die als »private« Akteurin schon früh die Bedeutung der Avantgarde-Kunst erkannte und bereits Mitte der 1910er Jahren Avantgarde-Künstler wie Kandinsky, Klee und Picasso sammelte und nach der Gründung des Bauhauses in Weimar ihre Kontakte mit den dort agierenden Künstlern intensivierte.²⁰ Ihr Salon in ihrem Wohnhaus an der Würzburger Straße wurde zu einem intellektuellen Treffpunkt der Stadt. Diese Durchdringung privater wie auch merkantiler Konfigurationen korrigiert das von der Kunstgeschichte geformte Narrativ eines unkommerziellen Kunstbetriebs der frühen Avantgarden.²¹ Für Dresden bedeutete dies eine Periode der erhöhten Visibilität und Konstellierung der Moderne durch das internationale Wirken von Dresdner Galerien in den 1920er Jahren. Gerade durch deren merkantiles Wirken wurde eine Popularisierung der Avantgarde-Moderne und gleichzeitig eine De-Hierarchisierung von Kunst und Kunstgewerbe ausgelöst.

Das dritte Beispiel greift in der Zeit unmittelbar nach 1945. Künstlerisches Wissen der Weimarer Avantgarde-Periode wurde wieder aufgenommen und umgeformt, gleichzeitig wurden allerdings auch Netzwerke aus der NS-Zeit beibehalten und fortgeführt. Dies betraf vor allem die in Deutschland verbliebenen Avantgarde-Künstler im Bereich von Design, Gebrauchsgrafik, Ausstellungsgestaltung und Architektur, die in klar definierten Bereichen in moderner Formsprache weiterwirken konnten. Von einigen Akteuren wurde eine in der NS-Zeit optimierte Moderne selbstbewusst als Folie für neue Entwürfe benutzt.²² Einige von der Forschung lange akzeptierte Zäsuren werden durch solch komplexe Vorgänge der frühen Nachkriegszeit marginalisiert und müssen in Frage gestellt werden.²³ Der Historiker Paul Betts setzte bereits 2004 in seiner Studie zum Industriedesign für eine Kontinuität der von Werkbund geprägten avantgardistischen Moderne die Zeitspanne von 1925 bis 1965.²⁴ Neben Faktoren, die sich auf persönliche Netzwerke, Wirkungsstätten und -zeiten von Akteuren beziehen, müssen insbesondere neue Fixpunkte für Brüche und Kontinuitäten in gesellschaftlichen, technologischen und ästhetischen Bereichen erforscht und definiert werden.

Typisch für den Diskurs im Nachkriegsdeutschland war ein Ausräumen von Interpretationslinien der Vorkriegsmoderne. Dies lässt sich idealerweise am Beispiel des Bauhauses aufzeigen, das in jeder seiner Funktionen, sei es als Institution, als Stilrichtung oder als Idee seit seiner Gründung 1919 ein Objekt für Streitigkeiten darstellte. Möglich war zum einen das affirmative Anknüpfen an die Moderne der Vorkriegszeit, an die vom Bauhaus oder Werkbund propagierten Ideen und Kunstformen. Oder aber zum anderen die Wiederaufnahme der damaligen Kritik an einem progressiven Bauhausstil, wie er in den 1920er Jahren beispielsweise von den Bauhausdirektoren Walter Gropius und Hannes Meyer vertreten worden war – sichtbar sowohl in Westdeutschland mit der »Bauhaus-Debatte«, ausgelöst vom Architekten Rudolf Schwarz durch einen polemischen Textbeitrag in der Zeitschrift »Baukunst und Werkform« im Januar 1953,²⁵ und noch weitaus rigoroser in der DDR, wo das Bauhaus stellvertretend für alle funktionalistische Architektur als »formalistisch« verbannt wurde. Für Kurt Liebnecht, dem Präsidenten der Deutschen Bauakademie, war es in einem Vortrag im November 1953 »am meisten der sogenannte Bauhausstil«, der für die Ausbildung einer »neuen deutschen realistischen Architektur« hinderlich sei.²⁶

Diese für die frühe Nachkriegszeit charakteristische Tendenz von Transfer und Kontinuität alter Debatten zeigt sich beispielweise in den Bestrebungen um die Wiedegründung des Bauhauses in der Sowjetischen Zone. Schon im Spätsommer 1945 versuchte der Architekt Hermann Henselmann in Weimar, das Bauhaus im Rahmen der Staatlichen Hochschule für Baukunst und bildende Künste wieder zu aktivieren. Dieser Wiederbelebungsversuch, verbunden mit einer rasanten Mythenbildung, rief einen Proteststurm von Berliner Bauhaus-Schülern mit offiziellem Protestschreiben hervor.²⁷ Der Berliner Bauhaus-Kreis von Mies van der Rohe Schülern um Eduard Ludwig, Karl Otto, Herbert Hirche und Sergius Ruegenberg wünschte sich die Rückkehr des »Meisters« aus Chicago. Ziel war eine Wiedegründung des Bauhauses in West-Berlin unter dessen Leitung. Henselmann, der unter anderen bereits Gustav Hassenpflug als Lehrer für Weimar erfolgreich angeworben hatte, verzichtete auf den Namen Bauhaus.²⁸ Mies van der Rohe ließ sich trotz flehender Bitten nicht zu einer Rückkehr nach Deutschland überreden.²⁹

Während in Weimar die Übernahmeversuche der Marke »Bauhaus« (und auch des Bauhaus-Curriculums) erfolglos blieben, versuchte Mart Stam im zerstörten Dresden ähnlich – und durchaus konsequent – zu intervenieren. Stam plante, die Hochschule für Werkkunst und die Akademie für Bildende Künste zu fusionieren. Entstehen sollte die »Bauschule. Staatliche Hochschule für freie und industrielle Gestaltung« als ein den Bauhaus-Ideen folgendes innovatives Konstrukt, das allerdings von den Akademie-Maler*innen um Lea Grundig nicht unterstützt wurde. Stam wurde schließlich 1950 nach Berlin als Direktor der Hochschule für angewandte Kunst wegberufen.³⁰

Weitaus erfolgreicher als die Verhandlungen Stams erwies sich beim zeitgenössischen Dresdner Publikum die erste Deutsche Kunstausstellung 1946.³¹ Sie fing die deutschen Avantgarde-Bewegungen in einer nach 1933 bislang unerreichten Direktheit und Eigenständigkeit wieder ein und wirkte dadurch selbst avantgardistisch. Sie nahm

durchaus Grundzüge der erst neun Jahre später in Kassel stattfindenden Documenta 1 vorweg.³² So könnte man die erste Deutsche Kunstausstellung in Dresden als erste prominente Erweiterung des Erzählraumes »Avantgarden« bezeichnen.

Sie wurde vom 25. August bis zum 31. Oktober 1946 in der Stadthalle am Nordplatz (heute Militärhistorisches Museum) gezeigt³³ und war damit die einzige der Dresdner Kunstausstellungen, die noch vor der DDR-Staatsgründung am 15. Mai 1949 stattfinden konnte. Die Eröffnungsfeierlichkeiten wurden unter »Anwesenheit von sowjetischen, amerikanischen, britischen und französischen Kulturoffizieren« vollzogen.³⁴ Somit kann sie auch offiziell als »gesamtdeutsche« Kunstausstellung gelten,³⁵ übrigens als einzige dieser Art in der Nachkriegszeit. Die Sowjetische Militäradministration hat die Ausstellungsgestaltung kaum beeinflusst, und ähnlich wie bei der am 15. Juli 1955 in Kassel eröffneten Documenta 1 wurde der Fokus auf die in der NS-Zeit unterdrückte moderne Kunst gelegt.³⁶ In der Auswahl von etwa 250 Künstler*innen wurden alle Strömungen berücksichtigt: »Abstrakte, Surrealisten, Naturalisten und andere hängen einträchtig nebeneinander. Otto Dix zeigt sein neuestes Bild: ›Kreuztragung‹.«³⁷

Dieses Aufgreifen der Avantgarde-Kunst der Weimarer Zeit wurde in der zweiten Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1949 nur noch teilweise fortgesetzt und mit der nun in das Albertinum verlegten dritten Ausstellung 1953³⁸ unter dem Machtgefüge des Kalten Krieges und der Formalismusdebatte unverkennbar beendet. In der 1953er Ausstellung dominierte der von Otto Grotewohl in der Eröffnungsrede vehement propagierte »Sozialistische Realismus«,³⁹ was in der Bundesrepublik für einen Aufschrei sorgte. Abstrakte Kunst war, wie schon in der Ausstellung 1949 erkenntlich, komplett tabu.⁴⁰

Alle drei hier vorgestellte Etappen der Dresdner Avantgarde können als exemplarische Beispiele nachhaltiger Veränderung im Bereich der Künste gesehen werden und zur Neudefinition von Avantgarde-Moderne dienen. Sie wirken im Bereich von gestalterischer und gesellschaftlicher Transformation, im Umfeld augenscheinlich merkantil inspirierter Netzwerke und unter dem Blickwinkel von Rekursen und Kontinuitäten, die festgeschriebenen Zäsuren unterlaufen. Der Zeitraum von 1900 bis 1953 umspannt all diese Entwicklungsschritte. Die darin generierten Visionen und Debatten wirkten als diskursive Formationen für die Ausprägung weitere Avantgarden in den 1960er und 1970er Jahren.

FANTASIE AN DIE MACHT! DAS ARCHIV DER AVANTGARDEN ALS ERWEITERUNG DES ERZÄHLRAUMES

Der Literaturwissenschaftler Peter Bürger fordert in seinen Texten einen reflektierten Umgang mit dem Begriff der »Avantgarde«, was ihm viel Zuspruch, aber auch harsche Kritik einbrachte. Bürger unterscheidet in »Theorie der Avantgarde« von 1974 und »Das zwiespältige Erbe der Avantgarde«⁴¹ von 2014 zwischen den künstlerischen Bewegungen einer »historischen Avantgarde«, wie Futurismus, Dada, Surrealismus und Konstruktivismus, die das »Projekt der Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis« verfolgen

würden und späteren Strömungen, die zwar oft willentlich auf die »historische Avantgarde« zu rekurrieren versuchten, aber ihr Ziel nicht erreichten. So vermag der gegenwärtige Kunstbetrieb mit der Avantgarde keine sichtbare Beziehung mehr herzustellen.⁴² Zur Verdeutlichung seiner Thesen – und auch zum Verständnis des von ihm geforderten nicht-positivistischen Umgangs mit der Vergangenheit – greift Bürger auf den von Walter Benjamin eingeführten Begriff des »Augenblicks der Erkennbarkeit« zurück.⁴³ Für Bürger sind die historischen Avantgarde-Bewegungen nicht zu allen Zeiten sichtbar oder »in ihrer Bedeutung erkennbar«. Hier stelle sich die Frage: Was ist nun Avantgarde? Neben dem Wirken von Künstlern wie Joseph Beuys, der ein »Avantgardist nach dem Ende der Avantgarden« war, ist für Bürger ein »Augenblick der Erkennbarkeit« von Avantgarde der Mai 1968.⁴⁴ Während der Straßenproteste wirkte Avantgarde nicht mehr als eine uninspirierte »Repetition« von Inhalten der historischen Bewegung, sondern beispielsweise mit dem Aufgreifen surrealistischer Ideen während der Pariser Studentenunruhen vielmehr als ein konstruktives Wiederaufnehmen in Sinne einer »Reprise«.⁴⁵ Karl Heinz Bohrer sah die Verbindung mit dem Surrealismus weniger in den vermittelten »Gehalten«, sondern in der Stimmung, die der während der Unruhen plakativ benutzte Graffito »L'imagination au pouvoir!« bestens beschrieb.⁴⁶ Die auf Pariser Hauswänden geforderte »Fantasie an die Macht!« sei aber weniger als eine romantisierende Geste im Sinne von Novalis zu verstehen, als vielmehr grundlegender Impuls, den »Alltag aufheben« zu wollen.⁴⁷

Genau in diese Phase der Wiederaufnahme des »utopischen Projekts der Avantgarden« reicht die Vorgeschichte des Ende 2016 gegründeten Archivs der Avantgarden in Dresden zurück. In den späten 1960er Jahren, im turbulenten Umfeld von Konzeptkunst und Studentenrevolution, hatte der Deutsch-Italiener Egidio Marzona zu sammeln begonnen, was bis dahin nur wenige Kunstsammler interessierte: neben Kunstwerken aller Gattungen, Gemälden, Zeichnungen, Grafiken, Möbeln und Designobjekten, auch Dokumente und Materialien zu den künstlerischen Prozessen wie Briefwechsel, Manuskripte und Manifeste, Fotografien, Einladungskarten und Kataloge sowie Künstlerschallplatten, Tonbänder und Filme. Nach über 40 Jahren Sammeltätigkeit schenkte Egidio Marzona am 6. Dezember 2016 seine inzwischen auf rund 1,5 Millionen Objekte angewachsene Sammlung von künstlerischen Avantgarde-Materialien des 20. Jahrhunderts den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Diese Sammlung ist das Fundament für das unmittelbar nach der Schenkung gegründete Archiv der Avantgarden, kurz genannt: AdA.

In den Anfängen seiner Sammeltätigkeit spielte für Marzona die zeitgenössische Kunst mit Minimal Art und Konzeptkunst die größte Rolle. In dieser frühen Phase stand ihm der in der zeitgenössischen Kunstszene bestens vernetzte Düsseldorfer Galerist Konrad Fischer beratend zur Seite. Später widmete sich Marzona auch den 1920er und 1930er Jahren und fand hierzu in dem Wuppertaler Architekten und Kunstsammler Heinz Rasch einen Mentor. Mitte der 1970er Jahre gründete er die »Edition Marzona«, mit der er verlegerische Pionierarbeit leistete. Statt Mainstream zu produzieren, konterte er mit progressiven Themen, beispielsweise zur Fotografie im Umfeld des Bauhauses,

und entdeckte vergessene Künstler der Weimarer Zeit neu.⁴⁸ Die Kunst- und Designhistoriker verblüffte er mit dem kleinen Buch von Hans Eckstein, in dem 1985, noch während des postmodernen Dornröschenschlafs des Bauhauses, ein neues Narrativ der Avantgarde-Bewegung vermittelt wurde, das an Nikolaus Pevsners »Pioneers of modern Movement« von 1936 anknüpfen konnte.⁴⁹ Im Rahmen seiner Verlagsarbeit begann Marzona seine überaus heterogene Sammlung zu ordnen, durch weitere Recherchen und gezielte Ankäufe zu ergänzen und systematisch durch Publikationen zu dokumentieren. Dabei konnte er neben Künstlernachlässen auch komplette Archive von Kunstkritikern erwerben. Im Bereich der Klassischen Moderne bedeutet dies beispielsweise, dass weite Teile des Diskurses der Vorkriegsavantgarde abgebildet werden können: Herta Wescher (Kunsthistorikerin und -kritikerin), Hans Eckstein (Designtheoretiker), Diethart Kerbs (Kunstpädagoge und Fotohistoriker) oder Franz Roh (Kunstkritiker), um nur wenige zu nennen, sind in großen Konvoluten vertreten. Weiterhin kaufte Marzona Archive von Galerien und Institutionen an. In diesem Bereich befinden sich zum Beispiel mit dem Nachlass des Züricher Sammlers und Bibliothekars Hans Bolliger oder des New Yorker Galeristen John Weber markante Sammlungen, die es ermöglichen, spezifische Avantgarden-Netzwerke zu kartografieren.

Diese nun in Dresden im AdA befindliche ungewöhnliche Sammlung bietet in ihrer einzigartigen Dichte die ideale Grundlage zur Erforschung und Neubewertung der künstlerischen Avantgarden in ihren gesellschaftlichen Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Im AdA werden die Spuren der künstlerischen Ideen, der zahlreichen radikalen Utopien und die erstaunliche Vernetzung der Künstler untereinander sichtbar.

Das AdA – gemeint ist hier ausdrücklich die gesamte Institution, bestehend aus den Einheiten Sammlung, Forschung, Ausstellung und Vermittlung, agierend als ein »Living Archive« – soll zu einem Ort werden, an dem der »Augenblick der Erkennbarkeit« der Avantgarde erlebbar ist. Schwerpunkt hierbei ist die Verknüpfung gesellschaftlicher und künstlerischer Aspekte, wie sie zum Beispiel auch schon Anfang des 20. Jahrhunderts von den Reformern in Hellerau oder vom Deutschen Werkbund gefordert wurden und wie sie Peter Bürger im »Projekt der Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis« unmittelbar mit den Avantgarden in Zusammenhang bringt. Ein weiteres Anliegen des AdA ist die Fortführung der von Marzona generierten Ordnungsprinzipien, die die von der Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts angestrebte Einheit von angewandter und bildender Kunst, die Korrelierung von »high« und »low« berücksichtigt. Ebenfalls eng mit dem Stifter verbunden ist die politische Dimension der AdA-Sammlung. Diese Herkunft aus einer durch die 1968er Bewegung motivierten Privatsammlung unterscheidet sich signifikant von institutionellen Kunstsammlungen in West und Ost.

Das AdA hat im Oktober 2017 ein vierteiliges öffentliches Programm mit dem Titel »System Ada: Reprise und Repetition« gestartet, um in Dresden für einen neuen Blick auf Avantgarden zu werben und die »verborgen« gehaltenen Beziehungen zu historischen Avantgarde-Bewegungen wieder sichtbar zu machen. Durch diskursive Formationen sollen historische Fixierungen gelöst und ein fantasievollerer Zukunftsdrang

implementiert werden. Dabei ist die Avantgarde im Dresden ungeahnt präsent: im öffentlichen Stadtraum, beispielweise in der Architektur zwischen Reformzeit und Ostmoderne, aber auch im Räumen an der Schnittstelle zwischen »Privat« und »Un-Privat«, etwa in Archiven, die sich im weiten Spektrum von Fotosammlungen bis zur Oral History bewegen können. Mit öffentlichen Programmen wie »AdA School« und »AdA Mobile« versucht das AdA, diese Orte sichtbar zu machen, sie wieder als Orte der Avantgarde im Stadtraum zu verankern, ohne deren Mythen zu zerstören oder Zeitschichten gewaltsam abzutragen.

Ebenso möchte das AdA den internationalen und interdisziplinären Impuls der Sammlung aufgreifen und als Ort für wissenschaftliche Forschung stehen. Gemeinsam mit Fellows und Gastwissenschaftler*innen sollen kontinuierlich neue interdisziplinäre und transkulturelle Fragestellungen evoziert werden. Insbesondere junge Forscher*innen aus dem In- und Ausland werden das Archiv zu einem lebendigen Ort des wissenschaftlichen Austausches machen, in dem verschiedene Denkmodelle aktiviert und mittels Ausstellungen, Vorträgen und Workshops einem breiten Publikum vermittelt werden. Dies gilt besonders für Ausstellungen: Archive und Depots rücken vermehrt in den Fokus von Ausstellungsmachern, denn Archivmaterialien vermögen es, Kunstwerke neu zu kontextualisieren, Narrationen aufzuzeigen, aber sich auch poetisch mit Objekten und Erinnerungen zu beschäftigen. Auf diese Weise lassen sich auch bisher nur schwer vermittelbare Themenbereiche wie die Darstellung von künstlerischen Prozessen schildern.

Dass Avantgarde kein abgeschlossenes Projekt ist, freilich gar nicht sein kann, wurde bereits 1902 von Hermann Muthesius konstatiert: »Alle Formen sind noch in einer heftigen Umbildung begriffen, ein allgemeines Gären und Brodeln macht sich geltend.«⁵⁰ Eine Aufbruchsstimmung beschreibend, können die Zeilen auch als eine sehr avantgardistische Interpretation künstlerischer Transformationsprozesse gelesen werden – und können so auch für das AdA der Zukunft in Dresden gelten.

1 Friedrich Naumann, *Ausstellungsbriefe Berlin/Paris/Dresden/Düsseldorf 1896–1906*, Berlin 1909 [Basel 2007]. **2** Ebd., S. 30. **3** Heinrich Heine, *Reise von München nach Genua, Hamburg 1830* [zuvor auszugsweise gedruckt in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Dezember 1828; Neuausgabe Berlin 2014], Kapitel II, S. 4 f. **4** Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz: Vorwort zum Heft »Industriebauten«, in: *Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz* 4 (1910), Nr. 1, S. 5 f., hier S. 6; vgl. zur Kontextualisierung auch Rudolf Fischer, *Licht und Transparenz. Der Fabrikbau und das Neue Bauen in den Architekturzeitschriften der Moderne*, Berlin 2012, S. 12. **5** Vgl. Gerda Breuer, *Die Werkstätten*, in: *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007, Ausst.-Kat. Architekturmuseum der TU München/Pinakothek der Moderne, München/Akademie der Künste*, Berlin 2007, hg. von Winfried Nerdinger, München u. a. 2007, S. 20 f.; Marco de Michelis, *Heinrich Tessenow 1876–1950. Das architektonische Gesamtwerk*, Stuttgart 1991, S. 13–39. **6** Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Göttingen 2017, S. 64–69. **7** Vgl. Michel Foucault, *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 38 f. **8** Hermann Muthesius, *Die moderne Umbildung unserer ästhetischen Anschauung* (1902), in: Volker Fischer, Anne Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung*, Frankfurt a. M. 1999, S. 99–112, hier S. 105. **9** Ebd., S. 107. **10** Friedrich Naumann, *Die Kunst im Zeitalter der Maschine*, in: *Der Kunstwart* 17

(1904), Nr. 20, S. 317–327, hier S. 318. **11** Im Katalog veröffentlichte Avenarius seine zu dieser Zeit progressiven »zehn Gebote fürs deutsche Heim«; Ferdinand Avenarius, Die zehn Gebote fürs deutsche Heim, in: Für Haus und Herd. Erinnerungsblätter an die volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden 1899, Dresden 1899, S. 8–11. **12** Markus Eisen, Die III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung 1906 und ihre Folgen, in: Ausst.-Kat. München/Berlin 2007, S. 25 f. **13** Naumann 1909 [2007], S. 134. Der Vortrag Naumanns auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 mit dem Titel »Kunst und Industrie« ist abgedruckt in ebd., S. 131–142. **14** Zu Rudolf Probst und Neue Kunst Fides vgl. Karl-Ludwig Hofmann, Christmut Präger, »Wegbereiter in ein Neuland«. Der Kunsthändler Rudolf Probst, in: Von Monet bis Mondrian. Meisterwerke der Moderne in Dresdner Privatsammlungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, SKD 2006/07, hg. von Heike Biedermann, Ulrich Bischoff, Mathias Wagner, München/Berlin 2006, S. 61–68. **15** Bundesarchiv (BArch) Koblenz, N 1826/212, Nachlass Cornelius Gurlitt, Album II (1924–1929), darin: Hildebrand Gurlitt, Fides Neue Kunst, o. A., 1926. **16** Vgl. ebd. **17** BArch Koblenz, N 1826/212, Nachlass Cornelius Gurlitt, Album II (1924–1929), darin: Hildebrand Gurlitt, Bildende Kunst in Dresden, o. A., 1926. Für den Hinweis sei Meike Hopp vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München gedankt. **18** Landesmuseum Oldenburg, Müller-Wulckow Archiv, Faltblatt, Kabinett am Ferdinandplatz, Neue Kunst Fides GmbH, o. A., um 1929/30; vgl. Abb. in Fischer 2012, S. 16. **19** Ebd., Briefwechsel zwischen der Galerie Neue Kunst Fides, Kabinett am Ferdinandplatz und Walter Müller-Wulckow, hier bes. die Bestellbestätigung an den »Herrn Museumsdirektor Dr. Müller-Wulckow«, 2. 8. 1929. **20** Heike Biedermann, Aufbruch zur Moderne. Die Sammlungen Oscar Schmitz, Adolf Rothermundt und Ida Bienert, in: Dresdner Hefte 15 (1997), Nr. 1, S. 30–38, hier S. 35. **21** Vgl. Bürger 2017, S. 137–139. **22** Fischer 2012, S. 293–316; Winfried Nerdinger, Bauhaus-Architekten im »Dritten Reich«, in: Ders. (Hg.), Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993, S. 153–178. In der NS-Zeit war von einigen Akteuren aus dem Avantgarde-Umfeld (Bauhaus) das Neue Bauen in der als äußerst ambivalent zu betrachteten »Nische« des Industriebaus in gestalterischer und technischer Hinsicht weitergeführt, sogar optimiert worden, was von Rudolf Ladders 1947 in der Zeitschrift »Baukunst und Werkform« unmittelbar nach dem Krieg sogar als bedeutsame Tat angepriesen wurde; vgl. Fischer 2012, S. 314–316. **23** Im Bereich von Architektur und Design vgl. Rudolf Fischer, Vom Neuen Wohnen zur deutschen Wohnkultur?: Mies van der Rohe und die Rezeption der Stahlrohrmöbel in den 30er Jahren, in: Ders., Wolf Tegethoff (Hg.), Modern Wohnen, Berlin 2016, S. 13–69, hier S. 56–61. **24** Paul Betts, The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design, Berkely/Los Angeles/London 2004, S. 11, darin mit der Kernthese: »Germany industrial design did not change very much from 1925 to 1965«, bezogen für die Zeit nach 1945, allerdings nur auf westdeutsches Produktdesign. **25** Vgl. Fischer 2016, S. 32. **26** Kurt Liebkecht, Die Architektur der Wohnung für die Werk-tätigen unter besonderer Berücksichtigung des Möbels, in: Deutsche Bauakademie und Ministerium für Leicht-industrie (Hg.), Besser leben – schöner wohnen, Leipzig 1954, S. 7–74, hier S. 7. **27** Eduard Ludwig an Mies van der Rohe, 7. 11. 1945, Washington DC, Library of Congress, Mies van der Rohe Papers. **28** Ebd. **29** Vgl. Eduard Ludwig an Mies van der Rohe, 22. 10. 1948, ebd. **30** Simone Hein, Mart Stam in der DDR (Teil 1), in: Form und Zweck 23 (1991), Nr. 2/3, S. 58–61. **31** Vgl. dazu insbes. Susanne König, documenta in Kassel and the Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Dresden. A German-German History of Interrelations, in: Oncurating 33 (2017), S. 25–33; Kathleen Schröter, Kunst zwischen den Systemen. Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1945 in Dresden, in: Nikola Doll u. a. (Hg.), Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln 2006, S. 209–238; Anke Dietrich, Rehabilitierung der Moderne. Will Grohmann und die »Allgemeine Deutsche Kunstausstellung« 1946 in Dresden, in: Konstanze Rudert (Hg.), Zwischen Intuition und Gewissheit. Will Grohmann und die Rezeption der Moderne in Deutschland und Europa 1918–1968, Dresden 2013, S. 101–107. **32** Zur Konzeption der Documenta 1 vgl. Charlotte Klöck, Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven/London 2009, S. 174–180; Walter Grasskamp, Becoming Global. From Eurocentrism to North Atlantic Feedback – documenta as an »International Exhibition« (1955–1972), in: Oncurating 33 (2017), S. 97–108. Zum direkten Vergleich der Documenta 1 mit der ersten Dresdner Kunstausstellung vgl. König 2017. **33** An gleicher Stelle fand ab dem 20. 7. 1946 die Ausstellung »Das neue Dresden« statt, in der Lösungen zum Wiederaufbau der Stadt u. a. von Franz Ehrlich, Herbert Conert, Eberhard Neumann, Kurt Bärbig, aber auch Mart Stam und Hans Hopp präsentiert wurden. **34** Christian Wulffen, Polit-Malerei statt Kunst, in: Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen (Hg.), Polit-Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. »III. Kunstausstellung 1953« Dresden, Bonn 1953, S. 7–14, hier S. 8. **35** Ebd. **36** Vgl. König 2017, S. 25. **37** Wulffen 1953, S. 8. **38** Siehe Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen 1953. **39** Neues Deutschland, 3. 3. 1953, zitiert nach ebd., S. 15. **40** Der Jury würde

es »einzig und allein« darauf ankommen, gegenständliche Arbeiten in die Ausstellung aufzunehmen, ein eingereichtes Selbstporträt von Otto Dix wurde abgelehnt, da es das menschliche Antlitz verzerre; vgl. Leipziger Volkszeitung, 1.3.1953, zitiert nach ebd., S. 22. **41** Beide in abgedruckt Bürger 2017 (vom Text aus dem Jahr 2014 jedoch nur das Vorwort). **42** Ebd., S. 130f.: »Wenn nun alle Bewegungen der künstlerischen Moderne aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterschiedslos als historische Avantgarden bezeichnet werden, verliert der Begriff seinen Erkenntniswert«. **43** Benjamin, zitiert nach Bürger 2017, S. 131: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.« **44** Ebd., S. 132 f. **45** Darauf beruft sich auch das erste öffentliche Programm des Archivs der Avantgarden zwischen Oktober 2017 und April 2018 mit dem Titel »Reprise und Repetition«. **46** Karl Heinz Bohrer, 1968. Die Phantasie an die Macht? Studentenbewegung – Walter Benjamin – Surrealismus Dreißig; in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 51 (1996), Nr. 585, S. 1069–1080, hier S. 1076. **47** Ebd. **48** Publikationen in der »Edition Marzona« z.B. zum Maler und Fotografen Paul Citroen (1978), zu den Fotografinnen Marianne Breslauer (1979) und Lucia Moholy (1985) oder allgemein zur Bauhaus-Fotografie (1982), aber auch zu den Architekten und Möbeldesignern Heinz und Bodo Rasch (1981) oder zum Maler und Grafikdesigner Joost Schmidt (1984). **49** Nikolaus Pevsner, *Pioneers of modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London 1936. **50** Muthesius 1902 (1999), S. 109.