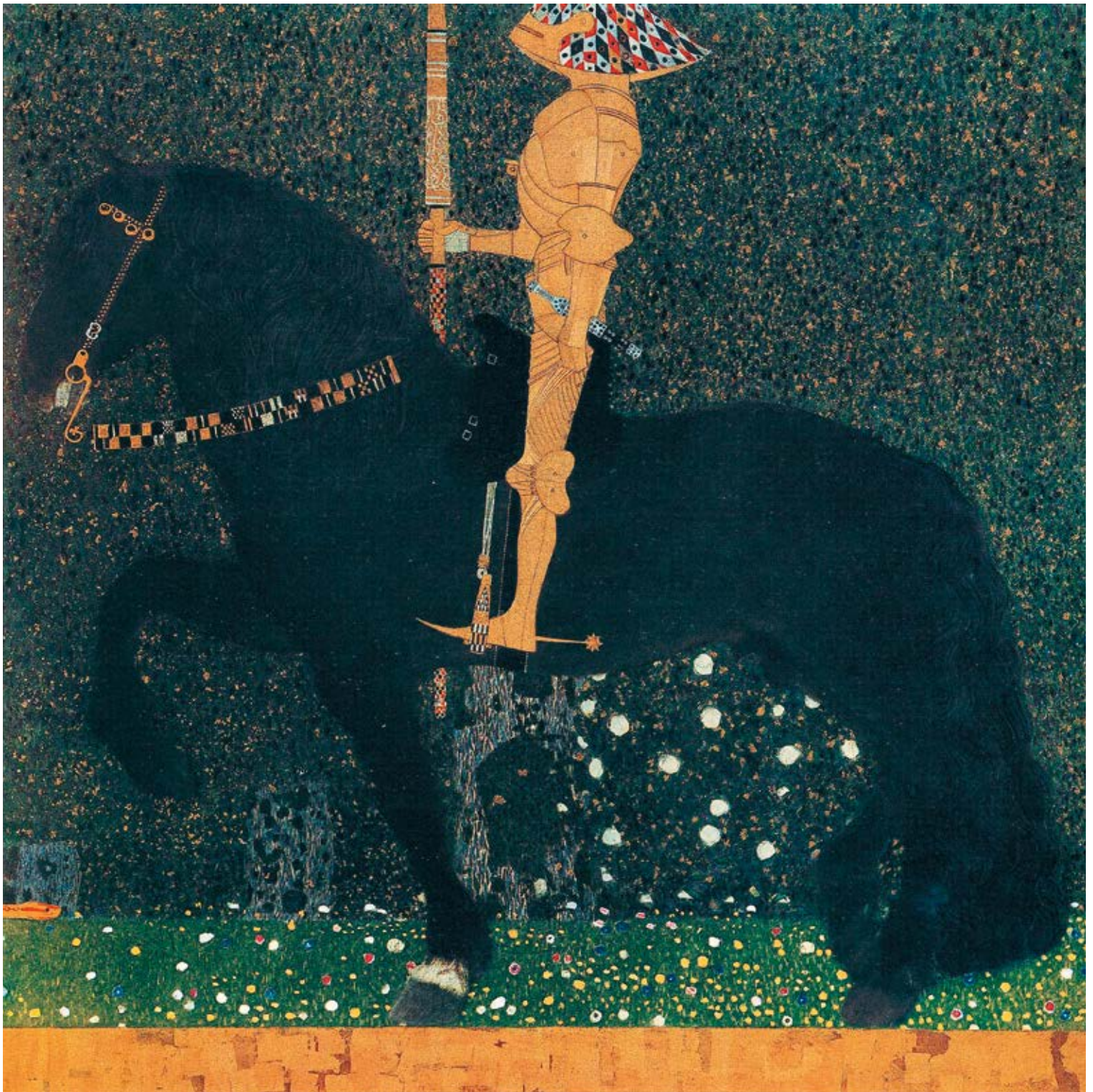


KLIMAT
IST
NICHT
DAS
ENDE

Aufbruch in
Mitteleuropa



KLIMT IST NICHT
DAS ENDE



Gustav Klimt
Der goldene Ritter, 1903
Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya

**KLIMAT
IST
NICHT
DAS
ENDE**

Aufbruch in
Mitteleuropa

Inhalt

- Vorwort 6
- Der Zerfall der Habsburgermonarchie und seine Auswirkungen in der Zwischenkriegszeit Arnold Suppan 8

- A KREATIVE VIELFALT. PLURALISMUS 1914–18**
- Gustav Klimts letzte Schaffensjahre und seine Beziehung zur jungen Avantgarde in Wien Franz Smola 24
 - Auf der Suche nach einer Tradition der Zukunft. Anmerkungen zu einigen tschechischen Künstlern — von Preisler zu Filla Markéta Theinhardt 34
 - Über Rippl-Rónai hinaus. Expressionistische Tendenzen in der ungarischen Kunst Gergely Barki 40
 - „Alle streben sie aber hinaus.“ Der Zusammenbruch der Donaumonarchie und seine Auswirkungen auf den österreichischen Expressionismus Stephanie Auer 48
 - **Tafelteil** 58

- B VOM HURRA ZUM LEICHENFELD. KRIEG UND ERNÜCHTERUNG**
- Dokumentation und Propaganda. Kriegsmaler im Dienst der k. u. k. Monarchie Arnika Groenewald-Schmidt 116
 - **Tafelteil** 121

C	PSYCHOGRAMME – REVOLUTION UND AUFBRUCH		
	• „Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie.“ Avantgardezeitschriften im östlichen Mitteleuropa	Gábor Dobó, Merse Pál Szeredi	142
	▪ Tafelteil		153
D	KÜNSTLERISCHE INTERNATIONALE		
	• Auf zum Bauhaus!	Éva Bajkay	174
	• Kunstschaffende aus den Nachfolgestaaten der österreichisch- ungarischen Monarchie als Teil von Abstraction-Création	Flóra Mészáros	182
	• Aufstieg und Fall der Theateravantgarde in den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie	Barbara Lesák	188
	• Nicht Herr im eigenen Haus. Topologien des Surrealismus und das Erbe Freuds	Judith Elisabeth Weiss	194
	▪ Tafelteil		201
E	VARIATIONEN DES FIGURATIVEN		
	• Magische Fluchtpunkte. Phantastische Tendenzen in der Kunst der Zwischenkriegszeit in Österreich	Gabriele Spindler	268
	• Neue Sachlichkeit oder Neue Realismen? Tendenzen in den Nachfolgestaaten Österreich-Ungarns mit Schwerpunkt Tschechoslowakei	Ivo Habán	278
	▪ Tafelteil		290
F	EMIGRATION – VERFOLGUNG – WIDERSTAND		
	• Migration: Beweggründe – Künstlerschicksale	Alexander Klee	340
	• Gesellschaft oder Gemeinschaft? Blicke auf Europa: Erwin Hanslik, Otto Neurath und Richard von Coudenhove-Kalergi	Kurt De Boodt, Paul Dujardin	350
	▪ Tafelteil		361
	ANHANG		
	• Künstlerinnen und Künstler sowie Werke der Ausstellung		370
	• Personenindex		378
	• Konkordanz der Ortsnamen		380
	• Autorinnen und Autoren		386
	• Zur Typografie		390
	• Bildnachweis		391
	• Impressum		392

C Psychogramme – Revolution und Aufbruch

„Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie.“
Avantgardezeitschriften im östlichen Mitteleuropa
Gábor Dobó
Merse Pál Szeredi

„Das Wesen Österreichs ist nicht
Zentrum, sondern Peripherie.“

Avantgardezeitschriften im
östlichen Mitteleuropa'

Gábor Dobó, Merse Pál Szeredi

„Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie. Österreich ist nicht in den Alpen zu finden, Gemen gibt es dort und Edelweiß und Enzian, aber kaum eine Ahnung von einem Doppeladler. Die österreichische Substanz wird genährt und immer wieder aufgefüllt von den Kronländern.“ (Joseph Roth, *Die Kapuzinergruft*, 1938, Kap. 5)

Nach dem Ende der österreichisch-ungarischen Monarchie entwickelten in den Nachfolgestaaten Redaktionen von Avantgardejournalen radikale Konzepte, um die bisherige Funktion der Kunst und der Kunstschaffenden infrage zu stellen. Letzteren wurde in Ostmitteleuropa bis zu den Systemwechseln um 1990 eine von der Nationalromantik des 19. Jahrhunderts geerbte und in den einzelnen Nationalkulturen fortwirkende prophetische Rolle zugeschrieben, die es aus Sicht der damaligen Avantgarde zu überwinden galt. Die Kunstschaffenden betrachteten sich nunmehr als Mitglieder und Teile eines grenzübergreifenden und auf Zusammenarbeit beruhenden Netzwerks. Die kulturellen Vorbilder der jeweiligen Regionen hatten naturgemäß auch Einfluss auf die Avantgarde, auffallend ist z. B. ihr Wirken als charismatische Lehrmeister in vielen Genres, hier sind etwa Ljubomir Micić, Karel Teige oder Lajos Kassák zu nennen (als Vorbilder dienten ihnen der Romantiker Sándor Petőfi oder Adam Mickiewicz). Nach dem Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie traten die Avantgardekünstlerinnen und -künstler in der komplizierten geopolitischen und kulturellen Konstellation (von der Geschichtswissenschaft wegen der nebeneinander existierenden Verflechtungen *histoire croisée* genannt²) in vielerlei Hinsicht aus der Routine ihrer eigenen Umgebung aus. Dadurch waren sie imstande, die in vielen Aspekten voneinander abweichenden modernistischen Bestrebungen auf dem Gebiet des ehemaligen Reiches im Netzwerk der Avantgarde zu verknüpfen.³

Nach dem Zerfall der Monarchie spielten die Avantgardeblätter eine wichtige Rolle, definitionsgemäß stellten sie ein kollektives Kulturprodukt dar, in dem eine Künstlergruppe ihr komplexes künstlerisches und soziologisches Programm artikulierte, das so auch in den internationalen Kunstdiskurs Eingang fand. Die Avantgardeblätter kamen nicht aus dem Nichts. Die Anzahl der *little magazines* genannten Avantgardezeitschriften wie auch ihre Auflagen stiegen in Westeuropa ab den 1880er-Jahren explosionsartig an, in der Folge verbreiteten sie sich weltweit.⁴ Diese Journale übernahmen bereits Ende des 19. Jahrhunderts die bedeutenden Aufgaben der Vermittlung zwischen den europäischen Kulturen, der Verbreitung kultureller Tendenzen und deren Neudeutung. Die *little magazines* jener Zeit und der Jahrhundertwende glichen den von uns untersuchten Avantgardeblättern der 1920er-Jahre auch in anderer Hinsicht: Sie traten bereits mit einem distinkten künstlerischen Programm auf, ihre Autorinnen und Autoren positionierten sich oft als Mitglieder einer erdachten Bewe-

gung, und sie attackierten des Öfteren das bestehende institutionelle System. Die avantgardistischen Redaktionen wendeten die Strategien der *little magazines* außerordentlich wirksam an, um in den Nachfolgestaaten der österreichisch-ungarischen Monarchie ihr eigenes Programm zu formulieren. Im Folgenden untersuchen wir die Strategien, vermittels derer die Avantgardeblätter sich in den europäischen künstlerischen Diskurs einbrachten und hier sogar zu Trendsettern wurden. Außerdem ermöglichten diese Strategien den Redaktionen in den Ländern der ehemaligen Monarchie und darüber hinaus, über Sprachen, Ethnien und Landesgrenzen hinweg in Kontakt zu bleiben (Abb. 1).⁵

Die ostmitteleuropäischen Avantgardeblätter der 1920er-Jahre schöpften die ihnen von den *little magazines* gebotenen Möglichkeiten in einem geopolitischen Kontext aus, der ohne Übertreibung als krisenhaft bezeichnet werden kann (so interpretiert Eric Hobsbawm in seinem wirkungsvollen Werk *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts* den Zeitraum vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs als einen *einzigsten* Krieg⁶). Die dereinst vielsprachige und multinationale Monarchie zerbrach in einzelne Nationalstaaten, die sich oft abriegelten und in denen sich zudem viele Millionen Menschen in einer Minderheitssituation wiederfanden.⁷ Die Regierungen der Nachfolgestaaten initiierten diverse Modernisierungsvorhaben, in deren Rahmen kulturpolitische Konzepte erarbeitet wurden, zusammenfassend kann aber festgestellt werden, dass diese Kommunikation zwischen den Staaten des multinationalen Karpatenbeckens keinen großen Nachhall hatte. Ganz im Gegenteil, so drängte das *neonationalistische* Programm Kuno Klebelsbergs (1922–31 Minister für Religion und Bildung der konservativen Horthy-Regierung) auf umfassende Bildungsreformen, die einen ersten Schritt zur Wiederherstellung der „territorialen Integrität“ des Landes darstellen sollten, d. h. zur Revision der Friedensverträge nach dem Ersten Weltkrieg.⁸ Die Bedeutung der in mehreren Sprachen erscheinenden und international verbreiteten Avantgardeblätter nahm im Kontext des Nationalismus der Nachfolgestaaten (und hier ist nicht nur Ungarn gemeint) an Wichtigkeit zu. Das Format und der einfache Vertrieb der *little magazines* waren gut geeignet, um eine verhältnismäßig schnelle grenzüberschreitende Kommunikation zu ermöglichen, selbst dann noch, als die Zeitschriften in manchen Ländern verboten waren, wie das Blatt *MA* (1916–25) von Lajos Kassák, der in der ersten Hälfte der 1920er-Jahre in der Wiener Emigration arbeitete. Kassáks Mitarbeiter schmuggelten es unter dem Titel *365* (1925) bzw. *Kortárs* von Österreich nach Ungarn, sie vertrieben es auch in der Tschechoslowakei und in Rumänien. Als bezeichnend für die verbindende, integrative Rolle der Avantgardeblätter kann angesehen werden, dass sich unter ihren Beitragenden auffallend viele mehrsprachige und in mehreren Kulturen heimische Künstlerinnen und Künstler befanden. Unter den Mitarbeitern von Kassáks Zeitschrift *MA* möchten wir den Maler János

Abb. 1
Werbung von
Avantgardezeitschriften
auf der Rückseite
der Zeitschrift MA,
8. Jg., Heft I, Wien 1922

De Styl
Weimar

2x2
Wien

ÇA IRA
Bruxelles

UT
Novisad

DER STURM
Berlin

L'ESPRIT NOUVEAU
Paris

BROOM
Berlin

MECANO
Berlin

LA VIE DES LETTRES ET DES ARTS
Paris

DER GEGNER
Berlin

DIE AKTION
Berlin

CLARTE
Paris

ZENIT
Zagreb

MA

internacionális aktivista művészeti folyóirat ■ Szerkeszti: Kassák Lajos ■ Fellelősszerkesztő: Josef Kalmer ■ Szerkesztőség és kiadóhivatal: Wien, XIII. Bezemalienstrasse 26. I. II ■ Megjelenés dátuma 1922 október 15 ■ Előfizetési ár: EGY ÉVRE: 35.000 osztrák kor., 70 szokol, 100 dinár, 200 lei, 500 márka ■ EGYES SZÁM ÁRA: 3000 osztrák korona, 7 szokol, 10 dinár, 20 lei, 50 márka ■ VIII. évfolyam, 1. szám ■ A lapban megjelenő cikkekért a szerző felel.

Druckerei „Eibemühl“, Wien, IX., Berggasse 31.

Matis-Teusch herausgreifen, der in den 1910er-Jahren bei *MA* in Budapest tätig war. In den 1920er-Jahren arbeitete er bereits bei der Zeitschrift *Contimporanul* (1922–32) in Bukarest, obwohl er bis zuletzt im siebenbürgisch-sächsischen Kronstadt (heute Braşov, Rumänien) lebte. Róbert Reiter (Künstlername: Franz Liebhard/t) begann als Avantgardedichter und Literaturübersetzer, er arbeitete anfangs als Mitarbeiter der Zeitschrift *MA* in Temeschwar (heute Timişoara, Rumänien) in ungarischer und deutscher Sprache. Der Avantgardedichter Lajos Kudlák fiel zunächst ebenfalls im Kreis um *MA* auf, später wurde er unter dem Namen L'udovit Kudlák als slowakischer modernistischer Maler bekannt; der in Ungarn geborene serbische Maler Petar Dobrović / Péter Dobrovits, der anfangs ebenfalls für Kassáks Zeitschrift arbeitete, war später im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen aktiv.

Die Avantgardezeitschriften der Region wirkten nachhaltig zur Zeit des Zerfalls der österreichisch-ungarischen Monarchie und der zeitgleich stattfindenden bedeutenden territorialen

Reduktion des Königreichs Ungarn. Eine der Folgen des neu formierten geopolitischen Bezugssystems war die Verringerung oder Relativierung der bisherigen kulturellen Zentren. Auch Wien, die Hauptstadt der ehemaligen Monarchie, bildete da keine Ausnahme, es verlor für die Künstlerinnen und Künstler der Nachfolgestaaten seine Bedeutung als selbstverständlicher Bezugspunkt. Für die osteuropäischen Avantgardezeitschriften der 1920er-Jahre aber behielt Wien seine wichtige Rolle, wenn auch aus anderen Gründen als zuvor. Das in jener Epoche sozialdemokratisch geführte „Rote Wien“ wurde nach dem Zusammenbruch der ungarischen Räterepublik zum bedeutendsten Ziel der Emigration. Dazu gründeten die unter dem Einfluss der Avantgarde stehenden Emigranten, zum Teil gegen Kassáks als politisch nicht genügend engagiert angesehene Zeitschrift *MA*, eigene Magazine. Zu diesen gehörten das vom linken Berliner Dadaismus beeinflusste Blatt *Akasztott Ember* (1922) und das Magazin *Egység* (1922–24), das das Programm des sowjetischen Proletkults vertrat, wie auch *Ék* (1923/24), entstanden aus der Verschmelzung der beiden

Konzeptionen und Redaktionen. Weiterhin entsprach Wien seiner Rolle als Katalysator, wenn auch in diesen Jahren keine bedeutende Wiener Avantgardezeitschrift erschien. Letzteres erklärt die historische Forschung mit dem Übergewicht der stark institutionalisierten modernen Strömungen der Secession und später des Expressionismus,⁹ während damals manche der Zeitgenossen das Augenmerk auf den „kleinbürgerlichen“ Charakter des Wiener Milieus lenkten.¹⁰ Wien bewahrte zugleich seine Bedeutung als einer der Treffpunkte der Avantgarde der Region und Europas, bildeten doch in der Stadt stattfindende Ereignisse häufig die Grundlage für Bekanntschaften, Diskussionen und spätere Kooperationen, so etwa die vom Architekten und Bühnenbildner Friedrich Kiesler 1924 organisierte Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Die Kunstschaffenden erblickten in der Theatertechnik die Möglichkeit, die „Synthese“, die totale Kunst zu verwirklichen. Im Konzerthaus stellten die führenden internationalen Avantgardenkünstlerinnen und -künstler aus, hier wurden das *Ballet mécanique* Fernand Légers und ein „dynamisches“ futuristisches Stück unter der Regie von Filippo Tommaso Marinetti und Enrico Prampolini vorgestellt, hier erbaute Kiesler seine revolutionäre *Raubühne*.¹¹ Zahlreiche Avantgardezeitschriften druckten Extraausgaben über die Ausstellung, angefangen bei *MA* bis zu *Pásmo* in Brno, vom rumänischen *Periszkop* bis zum römischen *Noi* und zum amerikanischen *The Little Review*. Die Ausstellung löste in der Kunstwelt, besonders bei der Kritik, fiebrige Aktivität aus, sie belebte den Diskurs zwischen den europäischen Avantgardezeitschriften (Abb. 2).

Obwohl Wien auch als Katalysator für die Journale der ostmitteleuropäischen Avantgarde erhalten geblieben war, erachteten die regionalen Avantgardezeitschriften die Stadt nicht mehr als Zentrum, sie stellten sich das Bezugssystem, das Netz, in dem sie tätig waren, transnational und polyzentrisch vor.¹² Folglich wiesen sie die Vorstellung zurück, den kulturellen Transfer als Ausstrahlung vom „Zentrum“ zur „Peripherie“¹³ aufzufassen,¹⁴ wo das Zentrum naturgemäß der „Westen“ und die Peripherie der „Osten“¹⁵ gewesen wäre. Die Avantgardezeitschriften (unter ihnen die in den Nachfolgestaaten der Monarchie erscheinenden Journale) sahen einander als gleichrangige Mitglieder eines Netzwerks an, nicht wie jene modernistischen Blätter, die die Kultur im Nachkriegseuropa auf der Basis des westlichen Kulturkanons neu zu erbauen wünschten und die Avantgarde ablehnten, wie *Nouvelle Revue Française* (1909–), *La Ronda* (1919–23) oder *The Criterion* (1922–39).¹⁶ Anders als bei ihnen herrschte in den Redaktionen der Avantgardezeitschriften die Überzeugung, man könne zu den Fragen der neuen Kunst von Novi Sad/ Нови Сад (heute Serbien) wie von Bukarest oder von Lemberg (heute Львів/Lwiw, Ukraine) aus Stellung beziehen, ebenso wie von Wien, von Paris oder von Berlin aus. Diese Städte blieben wichtige, aber nicht absolute Bezugspunkte für die mittelosteuropäischen Avantgardezeitschriften.¹⁷ Die Abnahme der Wichtigkeit früherer kultureller

C



Abb. 2
Titelblatt der Zeitschrift
Blok, Nr. 10, Warschau
1925

Abb. 3
Seite aus dem
Almanach *Život* Nr. 2,
Prag 1922, S. 45



Zentren wird schon dadurch angezeigt, dass Avantgardistinnen und Avantgardisten ihre Modernisierungsmuster nicht in den erwähnten Städten, sondern in der als verwirklichte Zukunft aufgefassten Sowjetunion, in den USA oder auch in den jüdischen Siedlungen Palästinas suchten (Abb. 3).

Die Zeitschriften des polyzentrisch gesinnten Avantgardenetzwerks stellten einen kulturellen Transfer in mehrere Richtungen dar. Diese Blätter hatten nicht nur Kenntnis von den Neuigkeiten auf dem Gebiet der Kunst, sie deuteten diese auch um bzw. formten selbst aktiv den zeitgenössischen kulturellen Diskurs. Mitteleuropäische Zeitschriften wie *MA* in Wien, *Zwrotnica* (Erscheinungszeit der ersten Reihe: 1922/23) in Krakau (heute Kraków, Polen), *Zenit* (1921–26) in Zagreb und später Belgrad, die Journale der Devětsil-Gruppe in Prag und Brno oder *Blok* (1924–26) in Warschau brachten sich mit Reproduktionen wichtiger Kunstwerke und Erstabdrucken theoretischer Schriften in den internationalen Diskurs ein. Durch ihr Netzwerk vermochten die Avantgardezeitschriften zwischen den Nachfolgestaaten der österreichisch-ungarischen Monarchie bzw. auch zwischen verschiedensprachigen Kulturen innerhalb desselben Landes Kontakte herzustellen. Die mitteleuropäischen Blätter publizierten außer in ihrer Landessprache bzw. in den als *Lingua*



Die Anzahl der *little magazines* genannten Avantgardezeitschriften wie auch ihre Auflagen stiegen in Westeuropa ab den 1880er-Jahren explosionsartig an, in der Folge verbreiteten sie sich weltweit.

franca fungierenden Sprachen Deutsch und Französisch auch oft in anderen lokalen Sprachen. Dem war insbesondere in den nach den Pariser Vorortverträgen 1919 entstandenen und von nationalen Spannungen belasteten Nachfolgestaaten Bedeutung beizumessen. So positionierte sich die ungarischsprachige Avantgardezeitschrift *Út* (1922–25) in der Wojwodina als „jugoslawisch“ und publizierte ins Ungarische übersetzte Texte von Autoren aus dem Kreis von *Zenit*. Dabei blieb sie in Verbindung mit der Wiener und der Budapester Avantgarde, und dies in den Jahren, in denen die Mehrheit der Intellektuellen in Ungarn und in der neuen Minderheitssituation unter dem sogenannten „Trauma von Trianon“ stand und ihre vorrangigen Ambitionen nicht im Kulturtransfer zwischen den neuen Staaten erblickte (Abb. 4).

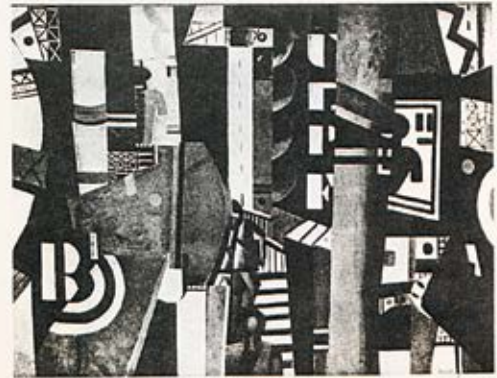
Das Magazin *Tank* (1927) in Ljubljana verwendete außer Slowenisch, Französisch und Deutsch auch Italienisch, eine bemerkenswerte Geste im Hinblick auf die kriegerischen Ereignisse in

Abb. 4
Titelblatt der Zeitschrift
Dada-Tank,
Nr. 1, Zagreb 1922

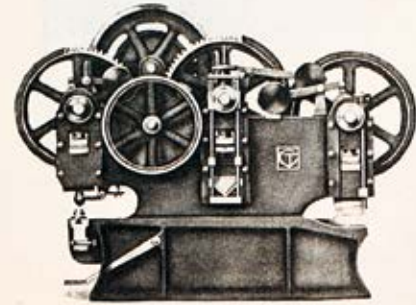
Abb. 5
Titelblatt der Zeitschrift
Zenit, Nr. 41,
Belgrad 1926



Léger



Léger



Bildmaschine

Abb. 6
Reproduktionen nach Werken von
Fernand Léger und einer Maschine
Aus: László Moholy-Nagy / Lajos
Kassák (Hg.), *Buch neuer Künstler*, Wien 1922

der Region mit italienischer und südslawischer Einwohnerschaft und auf die darauffolgende Festlegung der Grenze. Die in jiddischer Sprache in Polen und der Ukraine (früher zum Teil in Galizien, das zur österreichisch-ungarischen Monarchie gehörte) erschienenen Avantgardezeitschriften *Yung-Yidish* (1919) und *Tel-Awiw* (1919–21) wirkten ebenfalls über Landesgrenzen hinweg, sie nutzten zugleich die Möglichkeiten des avantgardistischen Netzwerks und die vermittelnde Kraft der jiddischen Sprache von Łódź über Poznań bis New York. Die Zeitung *Zenit* attackierte das Paradigma, das den Kulturtransfer in der Relation von „Zentrum“ und „Peripherie“ sah, mit ihrem Programm „Die Balkanisierung Europas“ vehement, darin wurde Europa provokativ und (selbst-)ironisch als „Ausdehnung der Balkanhalbinsel“ beschrieben (Abb. 5).¹⁸

Die Avantgardezeitschriften der 1920er-Jahre, darunter die ostmitteleuropäischen, besaßen ein gemeinsames Codesystem, die sogenannte „synthetische“ Redaktion, d. h. die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen der zeitgenössischen (avantgardistischen) Kunst, Wissenschaft und Technik und deren multimediale Vermittlung. Die Kunstschaffenden der Avantgarde glaubten an die Möglichkeit der Synthese, sie stellten sich deren Realisierung durch die Zusammenführung der Ergebnisse der zeitgenössischen Kunst und der kunstfernen Bereiche (Wissenschaft, Technik und Sozialwissenschaften) vor.¹⁹ Der aus dem Kreis um Kassák stammende László Moholy-Nagy, der bald zu einer wichtigen Figur der europäischen Avantgarde geworden war,



Das visuelle Erscheinungsbild der synthetischen Journale spiegelt die Lehren aus Typografie und Buchkunst wider; die Magazine sind sogleich erkennbar und erregen Aufmerksamkeit.

befasste sich schon um 1925 mit der Frage der synthetischen Avantgardezeitschriften. Moholy-Nagy wirkte damals als Professor am Bauhaus, doch er publizierte seine Studie über diese Frage zwischen 1924 und 1926 als Autor zahlreicher zeitgenössischer Avantgardezeitschriften, darunter *Dokumentum* (1926/27) und *Pásmo* (1924–26). *Pásmo* wurde in Brno herausgegeben, in dieser mittelgroßen, doch vom Standpunkt der modernistischen Architektur bedeutenden Stadt, die u. a. zu einem der lokalen Zentren des Modernismus der 1920er-Jahre wurde. Moholy-Nagy erachtete es als Charakteristikum der synthetischen Zeitschriften, dass sie die „neue Lebensweise“ und deren Erscheinungsformen propagierten. Sie umfassten die Gebiete, die vom Standpunkt des Modernismus aus die meisten Innovationen verhiessen, von der Architektur über die Pädagogik bis zur Typografie. Das visuelle Erscheinungsbild der synthetischen Journale spiegelt die Lehren aus Typografie und Buchkunst wider; die Magazine sind sogleich erkennbar und erregen Aufmerksamkeit. Als neuartig galt, dass die zwischen den Textteilen platzierten Reproduktionen und Fotos die Artikel nicht einfach nur illustrierten, sondern auch selbstständig zur Geltung kamen. Die öfter ohne Kommentare publizierte, technische Neuigkeiten oder moderne Stadtansichten darstellenden Fotos funktionierten in den synthetischen Blättern gleichsam als visuelle Aufrufe; ihre Botschaft lautete, dass diese Entwicklungen der modernistischen Zeit das richtige Bild der Epoche wiedergeben würden. Die synthetischen Zeitschriften waren multimedial; die unterschiedlichsten Medien erhielten Raum in ihnen, von Planskizzen bis zu Musiknoten. Synthetische Blätter waren mehrsprachig (die Zusammenfassungen von in den jeweiligen Nationalsprachen verfassten Artikeln erschienen auch in den größeren europäischen Sprachen), herausgegeben wurden auch thematische Sondernummern zu aktuellen Themen.²⁰ Die synthetische Redaktionsarbeit erschien in ihrer reinsten Form in Almanachen und Anthologien, denn diese Publikationen waren im Gegensatz zu den Zeitungen typografisch konsequent durchgestaltet. Arbeiten dieser Art sind die Bücher von Moholy-Nagy und Kassáks *Buch neuer Künstler* (1922), die Anthologie Jaroslav Seiferts und Karel Teiges *Revoluční sborník Devětsil* aus demselben Jahr, die Almanache der polnischen Futuristen vom Beginn der 1920er-Jahre²¹ oder der Band von Lajos Kassák *Tisztaság könyve* (1926) (Abb. 6). Die mittelosteuropäischen synthetischen Avantgardezeitschriften vertraten keineswegs nur eine einzige Ausrichtung, sie waren vielmehr bestrebt, die neuesten künstlerischen Entwicklungen in integrativer (anders formuliert eklektischer oder synkretistischer) Weise zu verkünden. Schon die Titel der Blätter wiesen darauf hin: *Integral* (1925–28), *Zenit*, *Dokumentum*, *Contimporanul*, *Periszkop* (1925/26) etc. Die Kraft der synthetischen Blätter als Code zeigt sich darin, dass die Ende der 1920er-Jahre entstandenen eindeutig kommunistischen Zeitungen wie *1008* (1927–30) oder *ReD* (1927–31) die typografische Gestaltung der synthetischen Zeitschriften verwendeten (Abb. 7).

Abb. 7
Titelblatt der Zeitschrift
Integral, I. Jg., Nr. 3,
Bukarest 1925

- 1 Die Studie schließt an das Projekt des Literaturmuseum Petőfi-Kassák Museum, durch das nationale Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsbüro – NKFIH, Projekt-Nr. NKFI-K120779 an.
- 2 Michael Werner / Bénédicte Zimmermann (Hg.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris 2004, S. 15–49.
- 3 Wir verwenden den Ausdruck „Modernismus“ für kulturelle Bewegungen am Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich auf das Zeitalter der „Modernität“ beziehen. — Peter Brooker / Andrzej Gąsiorek / Deborah Longworth / Andrew Thacker, „Introduction“, in: dies. (Hg.), *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford 2010, S. 3f. Unter „Avantgarde“ verstehen wir die kritischen künstlerischen Ausrichtungen, die die Modernität und die Modernismen radikal revidieren. Zwischen Modernismus und Avantgarde lässt sich keine scharfe Grenze ziehen, es gab lediglich zahlreiche Überschneidungen.
- 4 Siehe z. B. Evanhélia Stead / Hélène Védrine (Hg.), *L'Europe des revues (1880–1920)*, Paris 2008.
- 5 Mica Gherghescu, „Grilles et arborescences. Le rôle des revues dans la construction de l'espace artistique moderne“, in: Catherine Grenier (Hg.), *Modernités plurielles, 1905–1970* (Ausst.-Kat., Centre Pompidou, Paris), Paris 2013, S. 39–45.
- 6 Eric J. Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*, London 1994.
- 7 Anschaulich ist etwa der Titel der Monografie über die jugoslawische Avantgarde: Dubravka Djurić / Miško Šuvaković, *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge 2003.
- 8 Kuno Klebelsberg, „Neonationalismus“, in: *Nemzeti Újság*, 29. I. 1928.
- 9 Christian Weikop, „Introduction: Germany, Austria, Switzerland“, in: Christian Weikop / Peter Brooker / Sascha Bru / Andrew Thacher (Hg.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Vol. III: Europe 1880–1940*, Oxford 2013, S. 693–708.
- 10 Zum Wienerlebnis der Avantgardekünstlerinnen und -künstler siehe z. B. die Einführung des dem Bauhaus nahestehenden Kritikers Ernő Kállai zur Ausstellung Lajos Kassáks 1924 in der Galerie Der Sturm: Ernst Kállai, „Ludwig Kassák“, in: *Der Sturm. 131. Ausstellung. Ludwig Kassák und Nikolaus Braun* (Ausst.-Kat., Galerie Der Sturm, Berlin), Berlin 1924, S. 3.
- 11 Mehr über die Ausstellung in Szeredi Merse Pál, „Budapest – Berlin – Budapest: magyar művészek Berlinben az 1920-as években“, in: *Berlin – Budapest 1919–1933: Képzőművészeti kapcsolatok Berlin és Budapest között, kiállítási katalógus* (Ausst.-Kat., Virág Judit Galéria, Budapest), Budapest 2016, S. 11–147.
- 12 Béatrice Joyeux-Prunel, „Weimar, Berlin, New York, Varsovie, São Paulo, Mexico ... Une géographie polycentrique“, in: dies., *Les avant-gardes artistiques (1918–1945). Une histoire transnationale*, Paris 2017, S. 113–118.
- 13 Wir weisen durch den Gebrauch der Kategorien „Zentrum“ und „Peripherie“ in Anführungszeichen darauf hin, dass hinter den Begriffen ideologische und historische Konstruktionen stehen. Deren Problematik wird auch von der Geschichte der mittelosteuropäischen Avantgardezeitschriften aufgezeigt. Zu den historiografischen Fragen des „Zentrums“ und der „Peripherie“ neuerdings Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London 2011.
- 14 Per Bäckström / Benedikt Hjartarson (Hg.), *Decentering the Avant-Garde*, Amsterdam/New York 2014.
- 15 Auch „Osten“ und „Westen“ sind keine unschuldigen Kategorien, wie historisch nachgewiesen wurde; siehe Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford 1994.
- 16 Anne-Rachel Hermetet, *Pour sortir du chaos. Trois revues européennes des années vingt*, Rennes 2009.
- 17 Béatrice Joyeux-Prunel, „Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches“, in: *Artl@s Bulletin*, 4. Jg., Nr. 1, 2015, Art. 4.
- 18 Ljubomir Micić, „Nova Umetnost“ (Neue Kunst), in: *Zenit*, 4. Jg., Nr. 34, o. S.
- 19 Der Begriff wurde von Jean Cocteau zum ersten Mal verwendet: Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, Paris 1926. Siehe weiters Jean Laude, *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925*, Saint-Étienne 1986; Jennifer Ruth Bethke, *From Futurism To Neoclassicism: Temporality In Italian Modernism, 1916–1925*, Berkeley 2005.
- 20 László Moholy-Nagy, „Richtlinien für eine Synthetische Zeitschrift“, in: *Pásmo*, I. Jg., Nr. 7–8, 1925, S. 5. Mehr dazu in Jindřich Toman, „Permanent Synthesis: László Moholy-Nagy's Idea of a Synthetic Journal“, in: Gábor Dobó / Merse Pál Szeredi (Hg.), *Local Contexts / International Networks: Avant-Garde Journals in East-Central Europe (The Avant-Garde and Its Journals 2)*, proceedings of the International Conference held in the Kassák Museum, 17.–19. 9. 2015, Budapest 2018 (im Erscheinen).
- 21 Krisztina Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale: 1907–1927*, Paris 1988, S. 77.

Bildnachweis

© 2018 Gerd Arntz, Herbert Bayer, Étienne Beothy, Jenő Barcsay, Róbert Berény, Aurél Bernáth, Béla Czóbel, Josef Floch, František Foltýn, Béla Kádár, Anton Kolig, Béla Kontuly, František Kupka, János Mattis-Teutsch, Herbert Ploberger, Toyen, Béla Uitz, Victor Vasarely, Andor Weininger: Bildrecht, Wien; Oskar Kokoschka: Succession Oskar Kokoschka/Bildrecht, Wien; John Heartfield: The Heartfield Community of Heirs/Bildrecht, Wien; Alfred Kubin: Eberhard Spangenberg/Bildrecht, Wien © 2018 Herbert Boeckl: Herbert Boeckl Nachlass; Mary Duras: Dipl.-Ing. Heidemarie Neuhold und DI Elisabeth Härringer; Helene Funke: Prof. Dr. Peter Funke; Friedrich Kiesler: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien; Ernst Nepo: Dr. Ernst Nepo und Marjan Nepo; Wolfgang Paalen: Succession Paalen-Sulzer / Wolfgang Paalen Gesellschaft e. V.; Alfred Wickenburg: Henriette Gorton-Wickenburg; Fritz Wotruba: Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien; Marie-Louise von Motesiczky: Marie-Louise von Motesiczky Charitable Trust, London; Ernst Neuschul: Khalil Norland, Misha Norland © 2018 Anton Jasusch, Imrich Weiner-Král, Péter Pálffy: Slovak National Gallery, Bratislava © 2018 Lajos Kassák: Petöfi Literary Museum — Kassák Museum, Budapest © 2018 Tone Kralj: Museum of Modern Art, Ljubljana © 2018 Venó Pilon: Moderna galerija / Museum of Modern Art, Ljubljana © 2018 Vilko Gecan, Milivoj Uzelac: National Museum of Modern Art, Zagreb © 2018 Ivan Meštrović: The Ivan Meštrović Museums — Meštrović Atelier, Zagreb © 2018 Paul Gebauer: Silesian Museum, Opava © 2018 Emil Filla, Vlastislav Hofman, Josef Lada, Jan Zrzavý, Josef Šíma: OOA-S (Ochranná organizace autorská), Prag

FOTONACHWEIS

Albertina, Wien: S. 106, 107, 109, 147 (Sign. 1156195-C), 324, 326, 329 • Art Gallery Karlovy Vary: S. 35 (Bořivoj Hořínek) • Bauhaus-Archiv Berlin: S. 179 (oben) (Atelier Schneider) • Belvedere, Wien: S. 25, 26 (oben), 29 (oben), 30 (oben), 51 (oben), 53, 63, 64, 65, 73, 75, 77, 78, 124, 126, 128, 129, 130, 146 (unten), 155, 156, 157, 161, 202, 204, 205, 210, 243, 251, 253, 255, 258, 273, 297; 299, 301, 302, 307, 308, 313, 322, 327, 328, 331, 332, 333, 334, 344, 352 (oben), 362, 363, 366 (Johannes Stoll) • BHM, Museum Kiscell, Municipal Gallery, Budapest: S. 59 • bpk/RMN — Grand Palais: S. 61 (Patrice Schmidt) • bpk / The Metropolitan Museum of Art, New York: S. 178 (oben) • bpk: S. 342 • Brno City Museum: S. 90 • Collection Museum Franz Mayer: S. 198 • Collection Van Abbemuseum, Eindhoven: S. 79 (Peter Cox) • Courtesy Kunsthandel Hieke: S. 81, 298 • Damjanich János

Museum, Szolnok: S. 118 Mitte (Róbert Csiszár) • Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main: S. 178 (unten) (Uwe Dettmar) • Flóris Römer Museum of Art and History, Győr: S. 88 • Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien: S. 296 (Harald Eisenberger) • Galerie Le Minotaure: S. 252 • Gallery of Fine Arts in Cheb: S. 257 • Gallery of Fine Arts in Ostrava: S. 104 (Archive GVUO) • Georg Schrom, Wien: S. 214, 216 (Johannes Stoll) • IMAGNO/Austrian Archives: S. 2 • Jewish Museum in Prague: S. 281 (unten), 338 (Detail), 343 (oben) • Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin: S. 145 (oben) (Dietmar Katz) • Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg: S. 159 (Wolfram Schmidt) • Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien: S. 323 • Kunsthandel Widder, Wien: S. 283 (oben) • Kunstmuseum Bern, Schenkung Nell Walden: 46 (rechts) • Kunstmuseum Gelsenkirchen: S. 227 • Kunstsammlung des Landes Kärnten/MMKK: 50 (unten) • Landesgalerie Linz, Grafische Sammlung: S. 108, 110, 111, 112, 269, 272, 330 • Oberösterreichisches Landesmuseum: S. 270 • Le Corbusier Foundation: S. 44 (oben) • LENTOS Kunstmuseum Linz: S. 49 (unten), 247, 249, 303, 319 (Reinhard Haider) • Leopold Museum, Wien: S. 26 (unten), 27, 31, 114 (Detail), 134 • Leopold-Hoesch-Museum & Papiermuseum Düren: 50 (oben) (Reinhard Haider) • MAK — Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien: S. 28 (rechts), 217 (Georg Mayer) • Moravian Gallery, Brno: S. 95, 203, 256, 260, 261, 310, 341 • Courtesy of Mucha Trust: S. 66, 67, 68 • mumok — Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien: S. 246, 248 • Municipal Museum of Ústí nad Labem: S. 281 (oben) • Museum and Galleries of Ljubljana — Museum of Modern Art, Ljubljana: S. 293, 315 • Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck: S. 118 (unten) (Vaverka), 135 (Martin Lugger) • Museum Kampa — The Jan and Meda Mládek Foundation, Prag: S. 83, 84, 85, 224, 225, 226, 228 • Museum of Fine Arts — Hungarian National Gallery, Budapest: S. 45 (unten), 60, 70, 71, 86, 87, 131, 132, 167, 168, 189 (unten), 206, 207, 212, 213, 220, 221, 223, 238, 284 (unten), 305, 335 • Museum of Fine Arts — Vasarely Museum, Budapest: S. 231 • Museum Ulm: S. 176 (unten) (Armin Buhl) • National Gallery in Prague: S. 22 (Detail), 29 (unten), 30 (unten), 92, 102, 105, 122, 145 (unten), 250, 343 (unten) • National Museum of Modern Art, Zagreb: S. 291, 292 (Goran Vranić) • Neue Galerie, New York: S. 28 (links) • NORDICO Stadtmuseum Linz: S. 125, 271 (unten) (Thomas Hackl) • Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien: S. 191, 234, 235, 254, • Österreichische Nationalbibliothek, Wien: S. 11 (Sign. 562.890-A.Neu Mag), 45 (oben) (Sign. 570.489-D), 352 (unten) (Sign. 521.268-B.5) • Österreichisches Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum, Wien: S. 348–349, 355 • Petöfi Literary Museum — Kassák Museum, Budapest: S. 43, 144, 146 (oben), 163, 164–165, 219 • Peter Lachnit, Wien: S. 365 (Johan-

nes Stoll) • Prague City Gallery: S. 36 • Private Collection, Courtesy Richard Nagy Ltd., London: S. 74 • Rechnitzer Collection Hungary, Győr: S. 208, 209 • Regional Gallery of fine Arts in Zlín: S. 367 • Privatbesitz: Rudolf Sagmeister: S. 321 (Rudolf Sagmeister) • Silesian Museum, Opava: S. 279, 314 • Slovak National Gallery, Bratislava: S. 262, 263, 304 • South Bohemian Gallery: S. 38 (Archive) • St. Stephen's King Museum — Deák Collection, Székesfehérvár: S. 72, 294, 295 • Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Historische Drucke: S. 140 (Detail), 148 (4“ Ad 5195[®]), 176 (oben) (4“ Ny 1236/8[®]) • Szombathely Art Gallery: S. 309 • The Gallery of West Bohemia in Pilsen: S. 69, 91, 93, 123 • The Ivan Meštrović Museums — Meštrović Atelier, Zagreb: S. 103 (Filip Beusan) • The Museum of Decorative Arts in Prague: S. 136, 368 • The Regional Art Gallery Liberec: S. 127, 311 (Jaroslav Trojan) • Theatermuseum, Wien: S. 99, 100, 101, 189 (oben), 190 (unten), 271 (oben) • Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln: S. 192, 233, 236, 237, 239 • Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum: S. 117, 266 (Detail), 283 (unten) • ullstein bild: S. 195, 196 • Universität für angewandte Kunst, Wien: Titelblatt, S. 211, 215, 240, 242, 364 • Východoslovenská galéria / East Slovak Gallery, Košice: S. 282 • WIENER STÄDTISCHE Versicherung AG — Vienna Insurance Group: S. 54 • Collection László & Hajni Ivan, Monaco: S. 41 • Collection Ferenc Kiss, Budapest: S. 46 (links) • Collection Emmanuelle & Jérôme de Noirmont, Paris: S. 185 • Tamás Kieselbach Collection: S. 133

SEKUNDÄRLITERATUR

© Csilla Markója (Hrsg.), Mednyánszky (Ausst.-Kat. Slovenská Národná Galéria, Bratislava), Bratislava 2004, S. 413: S. 118 (oben) © Österr. Konstitutstallningen (Ausst.-Kat. Liljevalchs Konsthall, Stockholm) Stockholm 1917: S. 49 (oben) © Krisztina Passuth, Etienne Beothy. Le Sculpteur de la SÉRIE D'OR, Budapest 2011, S. 101: S. 187 © Karel Srp, Toyen. Praha 2000, S. 175: S. 199 (oben) Landkarten: Ed. Hölzel: S. 20, 56, 96, 138, 150, 170, 264, 276, 288, 336, 346, 358

LEXIKA

Die Artikel zu *Grenze* und *Nation* wurden den jeweils angegebenen Lexika entnommen und sollen Wandel und Gebrauch der beiden Begriffe beleuchten. Sie sind in folgenden Sprachen in den Katalog eingestreut: Deutsch, Englisch, Kroatisch, Slowakisch, Slowenisch, Tschechisch, Rumänisch, Ungarisch.

Falls zu einzelnen Abbildungen trotz eingehender Recherche der korrekte Bildnachweis nicht erbracht werden konnte, ersuchen wir in diesen Fällen um Verständnis und bitten um Hinweis für künftige Nennungen.

Impressum

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellungen

Klimt ist nicht das Ende.

Aufbruch in Mitteleuropa

vom 23. März bis 26. August 2018
im Unteren Belvedere, Wien

Beyond Klimt.

New Horizons in Central Europe, 1914–1938

vom 21. September 2018 bis 20. Jänner 2019
im BOZAR, Centre for Fine Arts, Brüssel

Eine Ausstellung des Belvedere, Wien, und des Centre for Fine Arts, Brüssel (BOZAR), in Kooperation mit dem Museum der Schönen Künste, Budapest — Ungarische Nationalgalerie

Anlässlich Österreichs Vorsitz im Rat der Europäischen Union

AUSSTELLUNG IM BELVEDERE

Wissenschaftliche Geschäftsführerin,

Generaldirektorin: Stella Rollig

Wirtschaftlicher Geschäftsführer:

Wolfgang Bergmann

Kurator: Alexander Klee

Kuratorische Assistenz: Stephanie Auer,

Miroslav Halák

Ausstellungsmanagement und

Sammlungsverwaltung: Stephan Pumberger

Ausstellungsproduktion: Kristof Viola,

Tanja Angermann-Cekinmez

Kunstvermittlung: Susanne Wögerbauer

Marketing: Markus Wiesenhofer

Besucher_innenservice: Margarete Stechl

Kommunikation und Digitales Belvedere:

Monika Voglgruber

Research Center: Christian Huemer

Restaurierung: Stefanie Jahn

Belvedere

Prinz Eugen-Straße 27

1030 Wien

www.belvedere.at

AUSSTELLUNG IM BOZAR

Head of Exhibitions: Sophie Lauwers

Curator: Alexander Klee

Exhibition Coordinator: Ann Geeraerts

Head of Production: Evelyne Hinqué

Technical Coordination: Nicolas Bernus

Press Officer: Leen Daems

Audience Developer: Sylvie Verbeke

Publication Coordinator: Gunther De Wit

BOZAR EXPO Team: Axelle Ancion, Nicolas Bernus, Helena Bussers, Francis Carpentier, Marie Claes, Christophe De Jaeger, Gunther De Wit, Colin Fincoeur, Ann Flas, Ann Geeraerts, Evelyne Hinqué, Bart Janssen, Anne Judong, Vera Kotaji, Grégoire Legrain, Kathleen Louw, Alberta Sessa, Maïté Smeyers, Iwan Strauven, Pamela Stuyck, Christel Tsilibaris

Chief Executive Officer —

Artistic Director: Paul Dujardin

Director of Operations: Albert Wastiaux

Director of Finances: Jérémie Leroy

Head of Exhibitions: Sophie Lauwers

Head of Music: Ulrich Hauschild

Head of Cinema: Juliette Duret

Head of Marketing &

Communication: Johan Van Roy

Commercial Director: Luc Préaux

Director of Investments, Safety &

Security: Stéphane Vanreppelen

Director Human Resources: Ignace De Breuck

Secretary General: Didier Verboom

BOZAR, Centre for Fine Arts, Brüssel

Rue Ravensteinstraat 23

1000 Brüssel

www.bozar.be

PUBLIKATION

Herausgeber_innen: Stella Rollig,

Alexander Klee

Autor_innen: Stephanie Auer, Éva Bajkay,

Gergely Barki, Kurt De Boodt, Gábor Dobó,

Paul Dujardin, Arnika Groenewald-Schmidt,

Ivo Habán, Alexander Klee, Barbara Lesák,

Flóra Mészáros, Stella Rollig, Franz Smola,

Gabriele Spindler, Arnold Suppan,

Merse Pál Szeredi, Markéta Theinhardt,

Judith Elisabeth Weiss

Kapiteltexte: Miroslav Halák (MH)

Grafikdesign: Manuel Radde

Publikationsmanagement: Eva Lahnsteiner

Übersetzung (Deutsch ▶ Englisch): Rebecca

Law (Auer, Barki, Smola, Spindler), Nick Somers

(Dobó/Szeredi, Groenewald-Schmidt, Klee,

Rollig, Weiss), Jessica West (Bajkay, Habán,

Halák, Lesák, Theinhardt)

Übersetzung (Englisch ▶ Deutsch): Michaela

Alex (De Boodt/Dujardin, Suppan), Susanne

Watzek (Mészáros)

Übersetzung (Niederländisch ▶ Englisch):

Alison Mouthaan (De Boodt/Dujardin)

Übersetzung (Tschechisch ▶ Deutsch):

Johanna Posset (Habán)

Übersetzung (Ungarisch ▶ Deutsch):

György Buda (Bajkay, Barki, Dobó/Szeredi)

Lektorat (Deutsch): Katharina Sacken

Lektorat (Englisch): Betti Moser

Bildbearbeitung: Pixelstorm, Wien

Druck und Bindung: Printer Trento

Papier: Sappi Magno Volume 135g,

Salzer Design Natural 100g

© 2018 Belvedere, Wien, BOZAR, Centre for Fine Arts, Brüssel, Hirmer Verlag, München, die Künstler_innen, die Autor_innen
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-7774-3058-4

(deutsche Buchhandelsausgabe)

ISBN 978-3-7774-3059-1

(englische Buchhandelsausgabe)

ISBN 978-3-903114-56-2

(deutsche Museumsausgabe)

ISBN 978-3-903114-57-9

(englische Museumsausgabe)

ISBN 978-3-903114-59-3

(Museumsausgabe Bozar)

Erschienen im

Hirmer Verlag GmbH

Nymphenburgerstraße 84

D-80636 München

www.hirmerverlag.de

www.hirmerpublishers.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über <http://dnb.de> abrufbar.

Cover (Buchhandelsausgabe): Gustav Klimt, *Johanna Staude, 1917/18*, Belvedere, Wien & Marianne (My) Ullmann, *Bescheiden, 1925*, Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv

Cover (Museumsausgabe): Marianne (My) Ullmann, *Bescheiden, 1925*, Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv & Gustav Klimt, *Amalie Zuckerkandl, 1917/18*, Belvedere, Wien, 1988 Widmung Vita und Gustav Künstler

belvedere

BO
ZAR
CENTRE FOR FINE ARTS
BRUSSELS



be



KINGDOM OF BELGIUM
Federal Public Service
Foreign Affairs,
Foreign Trade and
Development Cooperation

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

FEDERAL CHANCELLERY OF AUSTRIA



Bedeutet der Tod von Gustav Klimt, Egon Schiele, Koloman Moser und Otto Wagner 1918 für die Kunst in den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie einen Epochenbruch? Welche neuen Wege sind schon vor 1914 und in der Kriegszeit erkennbar? Wie wirken sich die neuen Nationalstraten auf die gemeinsamen Interessen der Künstlerinnen und Künstler aus, und wie reagieren diese darauf? Denn die progressiven künstlerischen Entwicklungen suchen den

Austausch und stehen im Widerspruch zu den politischen und ideologischen Grenzziehungen. Gemeinschaft stiften beispielsweise Künstlergruppen, Zeitschriften wie *MA*, die *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* in Wien oder Schulen wie das Bauhaus in Weimar. Die Gewalt der Diktaturen, die zum Zweiten Weltkrieg führt, beendet 1938 diese schöpferisch reiche Zeit und verschattet das Verständnis der kulturellen Gemeinsamkeiten.