

Hubert van den Berg

Univerzita Palackého v Olomouci, hubert.vandenberg@upol.cz

Die Probe aufs Exempel

Anmerkungen zur Vorstellung der historischen Avantgarde als Netzwerk

1. Die historische Avantgarde als Netzwerk

Die Vorstellung der europäischen künstlerischen Avantgarde¹ als Netzwerk ist nicht zuletzt mit der Annahme verbunden, dass sich zwischen Zeitschriften – die eben jener historischen Konfiguration von ›Ismen‹, ›Bewegungen‹, Zusammenschlüssen und Richtungen zugeordnet werden können, die heutzutage historische oder klassische Avantgarde genannt werden – eine bestimmte Art von Verbindungslinien rekonstruieren lässt. Diese können als Fäden eines sich wandelnden und wandernden Geflechts verstanden werden, die es erlauben, die Avantgarde in

Die Vorstellung der künstlerischen Avantgarde als Netzwerk mag in vielerlei Hinsicht hilfreich sein, erweist sich jedoch bei der Probe aufs Exempel als nicht ganz unproblematisch: Die gängigen Belege für ein avantgardistisches Netzwerk legen nahe, dass sich die Avantgarde vieler Vernetzungen bediente, die teilweise alles andere als avantgardistisch waren. In dieser Hinsicht ist die Vorstellung der Avantgarde als Netzwerk umzudenken.

1 Zur Begrifflichkeit ›europäische künstlerische Avantgarde‹ sei hier angemerkt, dass ›Avantgarde‹ zwar in der Einzahl verwendet wird (anders als im Französischen, in dem die Pluralform die geläufigere Bezeichnung ist), jedoch ein pluriformes Phänomen war, das sich zunächst in Europa manifestierte, sich im Laufe des 20. Jh.s dann aber global verbreitete. Im Folgenden geht es jedoch primär um die Beschreibung des europäischen Zusammenhangs der Avantgarde in der ersten Hälfte des 20. Jh.s. – Die Forschung für diesen Beitrag wurde ermöglicht durch ein Stipendium der Filozofická fakulta der Univerzita Palackého v Olomouci im Rahmen des FPVČ-Programms.

ihrer synchronen Vielfalt und diachronen Veränderlichkeit historiographisch als fluktuierendes netzwerkartiges Gebilde zu erfassen.

Paradebeispiel – man könnte vielleicht auch sagen: beliebteste Momentaufnahme – der Avantgarde als Netzwerk bildet eine größere Zahl überwiegend konstruktivistischer Zeitschriften der 1920er Jahre, die (wie Michel Seuphor es in den 1950ern benannte) »eine Art ›Internationale‹ der modernen Kunst« bildeten, ausgezeichnet durch »über alle Grenzen hinwegreichende[] Beziehungen«:

Hier seien einige Zeitschriften angeführt, die [...] besonders bemerkenswert sind: *Der Sturm* und *G (Gestaltung)* in Berlin; *De Stijl*, *Mecano* und *The next call* in Holland; *Het Overzicht* und *Ça Ira* in Antwerpen; *Anthologie* in Lüttich; *Sept arts* und *L'Art libre* in Brüssel; *La vie des lettres et des arts*, *L'Esprit Nouveau*, *Les feuilles libres*, *Orbes*, *Loeuf dur*, *Cercle et Carré*, *391*, *Le Bulletin de l'Effort Moderne* und *Le Mouvement accéléré* in Paris; *Zenith* in Belgrad, *Contimporanul* und *Punkt* in Bukarest; *Zwrotnica* und *Bloc* in Warschau; *Ma* in Wien; *Merz* in Hannover; *Pasmo*, *Disc* und *Stavba* in der Tschechoslowakei; *A.B.C.* in Zürich.²

Tatsächlich bezeichnete derselbe Seuphor als Mitherausgeber der flämischen konstruktivistischen Zeitschrift »Het Overzicht« im Jahr 1924, diese »Internationale« als »HET NETWERK« – »das Netzwerk« (siehe Anhang 2, Abb. 1).³

Die Bezeichnung »Netzwerk« wird zwar als Titel verwendet, allerdings hatte der Begriff »network« in den 1920ern zum einen noch nicht den Stellenwert im Niederländischen, den er erst kurz vor der Jahrtausendwende erlangen würde, zum anderen eine etwas andere Bedeutung. Primär bezeichnete »network« damals ein regelmäßiges Flechtwerk aus Stahl, Zweigen oder anderen Materialien, das optisch einem Fischernetz ähnelte (buchstäblich: ein Werk wie ein [Fischer-]Netz) und u.a. im Stahlbetonbau, zur Verstärkung von Deichen und für militärische Befestigungsanlagen Verwendung fand. Wie eine Suche in digitalisierten zeitgenössischen niederländischen Tageszeitungen (Datenbank *Delpher*) ergibt, wurde »network« vor hundert Jahren fast ausschließlich in dieser – sehr praktisch, haptisch und dinghaft gedachten – Bedeutung verwendet und nur selten im übertragenen Sinne. Wenn »network« schon metaphorisch verwendet wurde, ist die derzeit vorherrschende Bedeutung offensichtliche Referenz. So ist öfters von »network« eher negativ die Rede, wenn es um sehr strikt und präzise festgelegte Regeln und Vorschriften, z.B. religiöser Natur geht, wobei deren restriktiver und einengender Charakter bildlich mit der Geradlinig- und Engmaschigkeit der Flechtwerke assoziiert wird, die bei »network« gemeinhin mitschwin-

2 Seuphor: *Knaurs Lexikon*, S. 60f.

3 »Het Overzicht«, Nr. 2, Bd. 2 (1924), S. 136.

gen. Halbwegs in übertragenem Sinne findet man ›network‹ auch in der niederländischsprachigen Presse der 1920er Jahre, wenn von Eisenbahnen und Schienennetzen die Rede ist. Diese Netze waren zwar als solche der regelmäßigen Struktur von Fischernetzen nicht ähnlich, waren es aber in ihrem Grundelement – geregelt angeordneten und sich in ihrer Anordnung unendlich wiederholenden Gleisen, deren Schienen und Schwellen dieselben typischen Grundstoffe bzw. Konstruktionselemente hatten wie die primär als ›network‹ benannten Flechtwerke: Stahl und Holz. Insofern war die Übertragung von ›network‹ auf Eisenbahnverbindungen durchaus naheliegend.

Wie ›network‹ genau von den »Overzicht«-Redakteuren verstanden wurde, ist schwierig zu sagen, da der Begriff nur einmal verwendet und weiter nicht erläutert wird. Allerdings dürfte er zum einen auf die Beschaffenheit und Verwendung eines ›network‹ im Sinne eines stabilen, klar strukturierten Flechtwerks gedacht gewesen sein, das der Stärkung und Abwehr von Bedrohungen dient, sei es – in Holland, aber auch in Flandern in der Umgebung Antwerpens – zum Schutz gegen das Wasser in Deichanlagen oder auch zur Abwehr oder zum Aufhalten einer feindlichen Armee in Form von geflochtenen Metallsperren. Zum anderen ist naheliegend, dass ›network‹ im Sinne von Schienennetz als *das* moderne, international funktionierende Verkehrsmittel par excellence gedacht wurde, das nicht nur (den) Transport, sondern auch einen – im Verhältnis zur Vorzeit – rasant beschleunigten Austausch und schnellere Kommunikation ermöglichte.

Dabei fällt auf, dass das französische Pendant von ›network‹ (wie auch ›Netzwerk‹), also ›réseau‹ – das heutzutage ebenfalls eine sehr erweiterte Bedeutung hat, die ›Netzwerk‹ in all seinen gegenwärtigen Bedeutungen umfasst – im frühen 20. Jahrhundert semantisch sehr ähnlich verwendet wurde wie das niederländische ›network‹, sowohl in seiner militärisch-defensiven Bedeutung wie auch in der Bezeichnung von den in Frankreich regional verwalteten Schienennetzen als ›réseaux‹. Zumindest Michel Seuphor war sehr bilingual veranlagt und dachte daher gewiss bei ›network‹ immer auch ›réseau‹ und umgekehrt. Auch wenn Eisenbahnnetze durchaus eine metaphorische Verwandtschaft mit heutzutage dominierenden Vorstellungen von Netzwerken aufweisen, besteht kein Zweifel, dass ›network‹ als Bezeichnung einer Liste von Zeitschriften und Redakteuren, mit denen »Het Overzicht« geregelte Verbindungen unterhielt, zwar eine Vorwegnahme des heutigen Netzwerkbegriffs darstellt, ›het network‹ sich aber zugleich anders lesen lässt. Nämlich, in Anlehnung an die damals primäre Wortbedeutung, im übertragenen Sinne metonymisch als ›das‹ oder ›unser Fundament‹; oder auch, in Kombination mit der metaphorischen Anwendung des Begriffs im

Kontext der Eisenbahn, als ›die‹ bzw. ›unsere Weichenstellung‹. Vielleicht war ›het netwerk‹ von den »Overzicht«-Redakteuren noch anders gedacht und gemeint. Was jedenfalls klar ist: Das niederländische Wort für ›Netzwerk‹ wurde 1924 in »Het Overzicht« tatsächlich verwendet.

Anders ist es dagegen mit der weitaus häufiger zitierten Bemerkung von Henryk Berlewi in der jüdisch-polnischen Zeitung »Nasz Kurjer« bestellt, so wie sie in englischer Übersetzung erstmals 2002 im Katalog *Central European Avant-Gardes. Exchange and Transformation, 1910–1930* zu finden war: »A great network of periodicals has spread around the world...«⁴ Obwohl diese Übersetzung vom Tenor her nicht gänzlich falsch sein mag, sei hier freilich angemerkt, dass Berlewi im polnischen Originaltext – »Olbrzymia siła pism rozrzucona po całym świecie...« – nicht von einem Netzwerk, sondern von »einer gewaltigen Macht« (»olbrzymia siła«) von Zeitschriften spricht, die »über die ganze Welt zerstreut sind« (»rozrzucona po całym świecie«).⁵ Kurzum, Berlewis Vorstellung in »Nasz Kurjer« hat nicht so sehr Netzwerkcharakter, sondern entspricht eher dem Bild der Diaspora: Das polnische ›rozrzucona‹ wäre – statt mit ›network‹ – im Englischen genauer mit ›scattered‹ zu übersetzen und wird in Beispielsätzen in diversen Wörterbüchern im Zusammenhang mit einer verstreut lebenden Familie (›scattered family‹) verwendet, die als solche vielleicht einen netzwerkartigen Zusammenhang aufweisen kann, aber nicht unbedingt muss. Berlewis polnische Formulierung im Jahre 1922 lässt darauf allerdings nicht per se schließen; von einem Netzwerk spricht Berlewi erst 2002 in der englischen Übersetzung.

Nun mag die freie englische Übersetzung die Essenz von Berlewis verschnörkelt-barocker Formulierung sinngemäß übertragen und somit nicht gänzlich inkorrekt sein. Dennoch sollte zum einen deutlich werden, dass die Wiedergabe von Berlewis Worten in der englischen Übersetzung aus dem Jahre 2002 nicht als Hinweis missverstanden werden darf, schon vor hundert Jahren habe es ein Selbstverständnis der Avantgarde als Netzwerk gegeben.

Zum anderen zeigt die sehr freie Übersetzung von Berlewis polnischer Formulierung (wobei Berlewi der Netzwerkbegriff quasi in den Mund gelegt wird, obwohl das Bild, das er zu evozieren sucht, ein anderes war), welchen Stellenwert der Begriff ›Netzwerk‹ bzw. die damit verbundene Bildlichkeit um 2000 besaß. Dass der Ansatz, die künstlerische Avantgarde des 20. Jahr-

4 Benson: *Central-European Avant-Gardes*, S. 64; Benson/Forgács: *Between Worlds*, S. 399. Aus dem Englischen weiterübersetzt, u.a. zu finden in: van den Berg/Fähnders: *Metzler Lexikon Avantgarde*, S. 12.

5 Berlewi: *Międzynarodowa wystawa*, o.S. Für den Hinweis und den polnischen Text möchte ich mich bei Michał Wenderski bedanken.

hunderts als Netzwerk zu kartieren, so wie er u.a. von mir 2003 auf einer von einer dänischen Forschungsgruppe organisierten Tagung »The Return and Actuality of the Avant-Garde« in Hald Hovedgaard vorgeschlagen wurde,⁶ in den frühen Jahren des 21. Jahrhunderts aufkam und Anklang fand, war sicherlich kein Zufall. ›Netzwerk‹ war damals in aller Munde, ein Modebegriff, der schon in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts eine steile Karriere erlebte. Um 2000 verzeichnet u.a. der Google Ngram Viewer eine Hochkonjunktur des Begriffs, in manchen Sprachen stärker als in anderen, teilweise flankiert von Neologismen wie ›to network‹ und ›networker‹ im Englischen oder ›(sich) vernetzen‹ und ›Netzwerker‹ im Deutschen, die die Bedeutung des Netzwerks als soziale Gegebenheit unterstreichen. In einem Kontext, in dem der Begriff und die damit einhergehende Metapher des Netzwerks genutzt wurden, um gesellschaftliche Verhältnisse und Beziehungen zu benennen und zu beschreiben, war es naheliegend, auch die künstlerische Avantgarde als Netzwerk aufzufassen und als solches darzustellen und zu analysieren.

Der neue Ansatz war nicht nur Produkt des Zeitgeistes der Jahrtausendwende, sondern zugleich auch als Alternative zu bis dahin vorherrschenden Konzeptionen der Avantgarde gedacht, die sich als nur begrenzt tauglich erwiesen. Insbesondere zu einem Zeitpunkt als die Avantgardeforschung ihre Aufmerksamkeit von dem kleinen Zirkel von ›usual suspects‹ und ›big names‹ in – oft als ›Zentren‹ bezeichneten und verstandenen – Metropolen wie Paris und Berlin mehr und mehr – um im Bild zu bleiben: peripheren – künstlerischen Bestrebungen, Projekten und Formationen zuwandte, die bislang nur cursorisch als Randerscheinungen der ›eigentlichen‹ Avantgarde galten. Wie das Personenregister des *Metzler Lexikon Avantgarde* eindeutig zeigt, umfasst diese ›eigentliche Avantgarde‹ aus einer deutsch(sprachig)en Perspektive eine Kernbelegschaft von 30–40 Personen, die länderübergreifend als Standardreferenzen dien(t)en.⁷

Auf der Tagung in Hald Hovedgaard 2003 ging es in erster Linie darum, den Blick auf Künstler und Schriftsteller zu richten, die – teils individuell, teils in Zusammenhängen in den Zentren, teils in allerlei lokalen Formationen und Projekten in Nordeuropa – aufgrund ihrer historischen

6 Die schriftliche Fassung erschien in vollem Umfang 2005 auf Dänisch (van den Berg: *Kortlægning af det nyes gamle spor*). Eine englische Kurzfassung erschien 2006 in der Zeitschrift »Arcadia« (van den Berg: *Mapping old traces of the new*). Eine deutschsprachige Kurzfassung in van den Berg/Fähnders: *Metzler Lexikon Avantgarde*, S. 11–14.

7 Ebd., S. 373–404. Eben diese kleine Gruppe fällt auf, insofern sie häufig Erwähnung findet, die übergroße Zahl der genannten Künstler und Literaten mit avantgardistischer Tendenz jedoch nur in einzelnen Lemmata genannt wird.

Beziehungen und Bezugnahmen eindeutig der diachron fluktuierenden und synchron in sich teilweise recht widersprüchlichen Konfiguration der ›historischen Avantgarde‹ zugeordnet werden konnten. Allerdings benannten diese sich in der Regel weder selbst als ›Avantgarde‹ (und verstanden sich somit nicht als solche, wie man annehmen könnte) noch wurden sie in der lokalen Historiographie, insofern es sie gab, als ›Avantgarde‹ beschrieben.⁸

Eine ähnliche Umorientierung ließ sich in derselben Zeit in Bezug auf avantgardistische Bestrebungen in Ostmittel- und Südosteuropa beobachten. Wie etwa in der Ausstellung und dem Katalog *Central European Avant-gardes. Exchange and Transformation, 1910–1930* ging es darum, diese in der westlichen Hemisphäre in der Zeit des Eisernen Vorhangs und Kalten Kriegs sehr vernachlässigte und quasi abgehängte östliche Sparte der mittel- und südeuropäischen Avantgarde in eine holistische Geschichte der europäischen Avantgarde (wieder)einzugliedern. Die östliche Sparte war ein integraler Bestandteil dieser Geschichte, galt indessen aber bis in die 1980er Jahre bestenfalls als peripherer Nebenschauplatz.

Um die Avantgarde in (scheinbaren) Peripherien zu rekonstruieren, wie in Skandinavien oder der europäischen Region, die lange als ›Ostblock‹ einen Sonderstatus hatte, erwiesen sich teleologisch-essentialistische Konzeptionen wie z.B. Peter Bürgers »Theorie der Avantgarde« als wenig ertragreich. Nicht nur aufgrund der Fokussierung auf einige ›usual suspects‹, sondern auch, weil sie als normative Projektionen nachträglich formulierter Kriterien (in Bürgers Fall im Anschluss an die Theoreme der Frankfurter Schule und in dieser Hinsicht primär ein Produkt des ›langen Sommers der Theorie‹)⁹ einer adäquaten und umfassenden Rekonstruktion der historischen Gegebenheiten wenig dienlich waren, und zwar nicht erst außerhalb der ›Zentren‹ der Avantgarde, sondern schon, wenn es um Künstler wie Piet Mondrian, Theo van Doesburg oder Kurt Schwitters ging.

Während Bürgers *Theorie der Avantgarde* unleugbar ein wichtiger Augenöffner gewesen war, der im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts die Aufmerksamkeit insbesondere der deutschsprachigen Kunst- und Literaturwissenschaft auf die historische Avantgarde gelenkt hatte, erwiesen sich seine Hypothesen zur Avantgarde wie auch seine Konturierung der ›historischen

8 Vgl. van den Berg: *The Early Twentieth-Century Avant-Garde and the Nordic Countries*, S. 43–53.

9 Vgl. Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*. Zwar nennt Felsch Bürgers *Theorie der Avantgarde* nicht, beschreibt aber die Popularität des Avantgardebegriffs und der Frankfurter Schule in deren Entstehungszeit. Dass Bürgers Theorie primär als in sich geschlossenes Theoriegebilde und keineswegs als Resümee zu verstehen ist, das historiographisch fundiert die Kernelemente der historischen Avantgarde benennt, wird so später auch von Bürger eingeräumt, vgl. van den Berg: *Die Avantgardetradition*, S. 314; van den Berg: *The Future of Avant-Garde Studies*, S. 130.

Avantgarde« als nur sehr beschränkt haltbar. Auch wenn Bürger postuliert, dass die »Infragestellung der Kunst« Kerngedanke und Zielsetzung der »historischen Avantgardebewegungen« gewesen sei,¹⁰ reicht ein Blick auf die programmatischen Überlegungen von beispielsweise Kurt Schwitters¹¹ sowie von niederländischen Konstruktivisten um die Zeitschrift »De Stijl«, wie etwa Piet Mondrian und Theo van Doesburg, um zu sehen, dass sie Kunst keineswegs grundsätzlich in Frage stellten, sondern vielmehr ihre Weiterentwicklung in Reinform propagierten.¹² Und nicht anders war es um Hugo Ball und seine dadaistische Lautdichtung bestellt. Anders als vielfach angenommen, ging es Ball keineswegs darum, der Literatur den Garaus zu machen, sondern vielmehr den »heiligsten Bezirk« der Dichtung, die Sprache in elementarster Form zu retten und neu zu beleben¹³ – zumindest Bürgers »Theorie« zufolge keineswegs ein avantgardistisches Anliegen, im Gegenteil. Wie Bürger dann auch tatsächlich dem Expressionismus¹⁴ wie auch dem Kubismus absprach, genuine Avantgarde zu sein (aufgrund der von ihm angelegten Kriterien). Dagegen lässt sich historiographisch anhand von Quellenmaterial leicht feststellen, dass man in den 1910er und frühen 1920er Jahren diese beiden Ismen zusammen mit dem Futurismus als das essentielle avantgardistische Dreigespann verstand, das damals die wichtigsten Richtungen dessen repräsentierte, was man heutzutage als ›historische‹ oder ›klassische Avantgarde‹ zu verstehen pflegt.

Kaum hilfreicher war eine ebenso ahistorische und weitgehend anachronistische Herangehensweise, die bei einer Exegese des Begriffs ›Avantgarde‹ und seiner Wortgeschichte ansetzte, um der künstlerischen Avantgarde dann ihre semantischen Derivate (abgeleitet von dem französischen Ursprung als Bezeichnung für Militäreinheiten an vorderster Front oder auch von der leninistischen Konzeption der kommunistischen Partei als Vorhut der Arbeiterklasse)¹⁵ als Wesenszug zuzuschreiben.

Freilich findet man den Begriff ›Avantgarde‹ wie auch Synonyme des Begriffs (z.B. ›Vorhut‹ oder ›Vortrupp‹ im Deutschen)¹⁶ auch in Texten

10 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 100.

11 Vgl. Schwitters: *Merz*; Schwitters: *Nationale Kunst*.

12 Vgl. das erste Manifest von »De Stijl«, veröffentlicht 1918 (Asholt/Fähnders: *Manifeste*, S. 156f.).

13 Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, S. 116.

14 Vgl. Bürger: *Die Brücke – eine avantgardistische Bewegung?*

15 Einprägsam dürfte hier die Hervorhebung dieses Avantgardebegriffs in der stalinistischen Umformulierung gewesen sein, die auch im Maoismus eine zentrale Rolle innehatte, vgl. Kapitel 12 und 13 in Kuusinen: *Fundamentals of Marxism-Leninism*, S. 388–411.

16 Der letzte Begriff, gezeichnet von der völkisch-nationalistischen Diktion und Denkweise des ›Schriftleiters‹ der Zeitschrift »Der Sturm« bis 1928, Lothar Schreyer, findet sich in einer Anzeige von »Het Overzicht« in »Der Sturm«, in der sich »Het Overzicht« als »[d]ie einzige

historisch-avantgardistischer Provenienz wieder. Ein Selbstverständnis als ›Avantgarde‹ mag sich daher tatsächlich nachweisen lassen, allerdings nur in seltenen Ausnahmefällen in eben jener taxonomischen Bedeutung als übergreifende Bezeichnung für das gesamte Konglomerat von Formationen und Projekten, Gruppen und Zeitschriften, die man heutzutage unter diesem Begriff zu subsumieren pflegt. Zu diesen Ausnahmen, die gerne als Beleg dafür angeführt werden, dass die Avantgarde sich auch als solche verstand, gehört etwa eine Artikelreihe Theo van Doesburgs mit dem Titel *Revue der Avant-garde*. Hier präsentiert Van Doesburg den Lesern der holländischen modernistischen Zeitschrift »Het Getij« 1921–22 ein Panorama dessen, was seiner Meinung nach in Frankreich, Deutschland, Italien und Belgien als ›Avantgarde‹ zu verstehen ist.¹⁷

Mag Van Doesburgs Artikelreihe andeuten, dass der Begriff in der historischen Avantgarde präsent war und vorwegnahm, was vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg Usance wurde: die Avantgarde als ›Avantgarde‹ zu bezeichnen,¹⁸ so lehrt eine digitale Suche nach dem Begriff in »De Stijl«, dass er in dieser Zeitschrift nur höchst selten benutzt wurde; in zehn Jahren fand er kaum mehr als zehn Mal Verwendung. Das Vorkommen der Begrifflichkeit ›Avantgarde‹ als Parameter zur Konturierung der historischen Avantgarde heranzuziehen, und schon gar die Annahme eines daran gekoppelten Avantgardebewusstseins – dies besagt eher etwas über den Betrachter als über den Gegenstand.

Hier schien ein anderer Ansatz angebracht zu sein, wobei sich die vor einem Vierteljahrhundert – wie gesagt – weitaus verbreitete Vorstellung des Netzwerks als Alternative anbot. Das Netzwerk wäre nicht so sehr als hierarchisierter und klar strukturierter Stammbaum,¹⁹ sondern vielmehr als ein rhizomartiges Gebilde zu begreifen, also als ein wanderndes und sich verwandelndes Geflecht, das auch reißen oder auch wieder zusammenwachsen und sich anderswie verknoten kann.²⁰ Dabei ging es zunächst

Monatsschrift des internationalen Vortrupps in niederländischer Sprache« bezeichnet, »Der Sturm«, Nr. 12, Jg. 14 (1923), Innenseite des Umschlags gegenüber S. 177. Dass »Het Overzicht« als einzige niederländische Zeitschrift zu verstehen sei, war vor allem in Abgrenzung zu »De Stijl« gedacht, die aus diesem Grund auch in Auflistungen relevanter Avantgardezeitschriften in »Het Overzicht« fehlt (vgl. Abb. 1 und 3).

17 Vgl. van Doesburg: *Revue der Avant-garde* in fünf Folgen in »Het Getij« 1921–22.

18 Zur Bezeichnung der Avantgarde als ›Avantgarde‹ vgl. van den Berg: »(Historische) Avantgarde« als ›Avantgarde«. Hierzu passt Hans Magnus Enzensbergers Feststellung von 1962, als der Avantgardebegriff im Kontext der Künste sehr im Aufwind war, dass dem Begriff eine merkwürdig nachträgliche Tendenz anhaftet, vgl. Enzensberger: *Die Aporien der Avantgarde*.

19 Vgl. Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Avantgarde*.

20 Vgl. van den Berg: *Mapping old traces of the new*, S. 341f.

darum, die europäische künstlerische Avantgarde synchron in ihrer ganzen geographischen Ausdehnung zu erfassen, ebenso wie in ihrer diachronen Kontinuität, ohne jene u.a. in Bürgers Theorie postulierte Schneise zwischen ›historischer‹ und (nicht-historischer, aktueller) ›Neoavantgarde‹ – zu einem Zeitpunkt, als letztere mittlerweile nicht weniger historisch war als die von Bürger als ›historisch‹ benannten Avantgardebewegungen.²¹

2. Vernetzungen der historischen Avantgarde

Paradebeispiel der Vernetzung der europäischen künstlerischen Avantgarde in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts ist, wie bereits erwähnt, der von Seuphor als ›Internationale der modernen Kunst‹ bezeichnete Zusammenhang von Zeitschriften überwiegend konstruktivistischer Tendenz, der sich durch eine Vielfalt von Beziehungen und gegenseitigen Bezugnahmen auszeichnet. Nicht zu übersehen ist die Zirkulation von Texten und Bildern, im Sinne eines Austauschs zwischen den Redaktionen. Ebenso gibt es viele gegenseitige Erwähnungen, nicht zuletzt in Auflistungen von zugesandten oder nach Ansicht der jeweiligen Redaktion relevanten Periodika – im Einklang mit der damals verbreiteten Praxis nicht nur avantgardistischer Zeitschriften, den erhaltenen Publikationen eine besondere Rubrik zu widmen. Eine besondere Form der gegenseitigen Bezugnahme und Referenz in den von Seuphor genannten Zeitschriften waren Mitte der 1920er Jahre Tableaus, die in vielen Zeitschriften als Visualisierung und Beleg der gegenseitigen Vernetzung zu finden sind. Ikonischen Charakter haben dabei insbesondere einige Tableaus, die in den Jahren 1922–24 auf dem Umschlag der Wiener ungarischsprachigen Zeitschrift »Ma« erschienen. Tatsächlich war »Ma« vermutlich die erste Zeitschrift, die 1922 ein solches Tableau präsentierte, bevor in den folgenden Jahren Herausgeber anderer Zeitschriften die Idee aufgriffen, sei es in Form von ähnlich strukturierten Tableaus oder in Form von anderswie typographisch hervorgehobenen Auflistungen. Diese lassen sich als Sympathiebekundungen und Selbstpositionierungen verstehen und weisen z.T. den Charakter aufwendig gestalteter Anzeigenseiten auf, freilich anders angelegt als die üblichen, in der Regel wohl bezahlten Annoncen. Man könnte von einer Art Zusammenstellung der Redaktion zur Signalisierung ihrer Präferenzen sprechen.²² Man mag diese Tableaus, enthalten in »Ma« (Abb. 2), »Het Overzicht« (Abb. 1 und 3),

21 Vgl. van den Berg: *On the historiographic distinction*.

22 Vgl. van den Berg: *Lajos Kassák*, S. 16–23.

»Noi« (Abb. 4), »Blok« (Abb. 5 und 6), »Zenit« (Abb. 7) und vielen weiteren Zeitschriften, als sinnbildliche Evokationen der künstlerischen Avantgarde als Netzwerk deuten. Tatsächlich decken sich insbesondere die Tableaus, die 1924 in »Blok« (Abb. 6) und »Zenit« (Abb. 7) erschienen, fast nahtlos mit Seuphors Auflistung der avantgardistischen Zeitschrifteninternationale im Jahr 1957. Insgesamt belegen die Tableaus zunächst einmal die inter- oder transnationale Vernetzung der Zeitschriften, und dabei – beachtet man die Länder und Sprachen, in denen sie erschienen – vor allem auch, dass von einer Zweiteilung in eine ›westliche‹ und eine ›östliche‹ Avantgarde nicht die Rede sein kann. In dieser Hinsicht war und ist die Geschichte der Avantgarde zu revidieren, insofern die lange als peripher gehandelte ostmitteleuropäische Avantgarde keineswegs so peripher und ebenso wenig eine Sonderkategorie ist, wie Gesamtdarstellungen der europäischen Avantgarde lange Zeit nahezulegen schienen. Außer der Unhaltbarkeit der Vorstellung einer Ost-West-Teilung der Avantgarde lassen die Tableaus noch einiges mehr erkennen, was zu einer weiteren Modifizierung gängiger Vorstellungen der Avantgarde führen sollte.

2.1. Künstlerische Avantgarde in zwei Varianten

Nehmen wir die Probe aufs Exempel. Das oben erwähnte, vermutlich früheste Tableau erschien in »Ma« 1922 auf der Rückseite des Umschlags (Abb. 2). Es dürfte auch das am meisten reproduzierte Tableau sein, wenn es darum geht, ein Zeugnis der Avantgarde als Netzwerk zu präsentieren. Das Tableau nennt Zeitschriften, die Mitte der 1920er Jahre in vielen avantgardistischen, grosso modo gleichgesonnenen Zeitschriften vertreten sind: »De Stijl« und »Mécano«, »Der Sturm«, »Ça Ira«, »L'Esprit nouveau« und »Zenit«. Zwei folgende Tableaus in »Ma« würden in dieser Hinsicht das Bild vervollständigen mit u.a. »Merz«, »Noi«, »G«, »Manomètre«, »Het Overzicht«, »7 Arts« und »The Little Review«.²³ Daneben nennt das »Ma«-Tableau von 1922 weitere Zeitschriften, zwei davon ebenfalls ungarischsprachig: »2x2« und »Űt«. Die erste, nur einmal erschienene Zeitschrift war mehr oder weniger ein Beiblatt von »Ma«, die zweite eine Zeitschrift aus der Vojvodina mit Redaktionssitz in Novi Sad. Sie offenbaren eine charakteristische Dimension sowohl des Netzwerks von »Ma«, wie auch praktisch aller anderen Zeitschriften der ›Internationale‹: Zum Teil wohl durch staatliche Grenzen, primär jedoch durch die Hauptverkehrssprache

23 »Ma«, Nr. 1, Jg. 9 (1923), Rückseite des Umschlags; Nr. 6–7, Jg. 9 (1924), Rückseite des Umschlags.

der jeweiligen Zeitschrift bedingt, gibt es neben einer sprachübergreifenden (bzw. sich einer der damaligen europäischen *linguae francae* – primär Deutsch und Französisch, sekundär damals noch Englisch – bedienenden) ›internationalen‹ oder ›transnationalen‹ auch eine meistens lokale oder regionale Vernetzung. Was sich im ersten Tableau in »Ma« zeigt, lässt sich ebenso auf Tableaus in »Het Overzicht« und der römischen Zeitschrift »Noi« wie auch in längeren Listen beobachten, die man beispielsweise in »De Stijl« und der ersten Nummer der tschechischen Zeitschrift »Pásmo« vorfindet (siehe Anhang 1). Diese lokalen und regionalen Verflechtungen und Verästelungen, deren Grenzen sprachlich bedingt sind, brauchen an und für sich nicht zu verwundern, werden aber gerade in der Betrachtung der künstlerischen Avantgarde als internationales europäisches oder globales Phänomen leicht übersehen. Wenn eine ungarischsprachige Zeitschrift in Wien eine ebensolche in Novi Sad nennt oder z.B. in »Het Overzicht« und »De Stijl« niederländischsprachige Zeitschriften aus Belgien *und* Holland (Länder, in denen Niederländisch gesprochen und geschrieben wurde) stärkere Präsenz zeigen, so kann angenommen werden, dass eine Bevorzugung der gleichen Sprache auch ›unterhalb‹ der *linguae francae* nicht unbedingt eine national(istisch)e Parzellierung bedeutete.

Das Tableau in »Ma« nennt unterdessen noch andere Zeitschriften, die gemeinhin nicht als Organe der künstlerischen Avantgarde Erwähnung finden: »La Vie des lettres et des arts«, »Clarté« und »Der Gegner«. Während die erste Zeitschrift zwar Avantgardistisches enthielt, jedoch insgesamt breiter angelegt war, so wie das übrigens auch für »L'Esprit nouveau« galt (einerseits zwar ein Organ eines von Le Corbusier und Amadée Ozenfant propagierten postkubistischen ›Purismus‹, jedoch eingebettet in einen breiteren Rahmen, der moderne Kunst, Literatur und Philosophie im weitesten Sinne umfasste), waren »Clarté« und »Der Gegner« Zeitschriften, in denen es zwar auch um Kunst und Literatur ging, wobei die Politik allerdings im Vordergrund stand. Dasselbe gilt 1922 auch für »Die Aktion«, vor und im Ersten Weltkrieg noch primär eine expressionistische Kulturzeitschrift mit literarischen und künstlerischen Schwerpunkten, nach dem Krieg aber mehr und mehr eine politische Zeitschrift und Sprachrohr (räte)kommunistischer Überzeugungen, die jenen des Herausgebers Franz Pfemfert entsprachen.

Nun könnte man schließen, dass das Tableau in »Ma« nicht nur ikonische Visualisierung des Netzwerks der künstlerischen Avantgarde war, sondern auch die politische Orientierung und gesellschaftspolitische Zugehörigkeiten von »Ma« bzw. deren Herausgeber Lajos Kassák wiedergibt. Dem mag tatsächlich so sein, doch die Erwähnung von »Clarté«, »Der Gegner« und »Die Aktion« – alle drei grosso modo kommunistisch, aber

mit unterschiedlicher Tendenz – kann auch als Hinweis auf eine Vorstellung der Avantgarde verstanden werden, die man in Theo van Doesburgs Artikelreihe *Revue der Avant-garde* 1921–22 in »Het Getij« antrifft. »Avantgarde«, so heißt es in der ersten Folge, sei als »kollektive Bezeichnung aller revolutionären Künstlergruppen« zu verstehen, »sowohl auf sozialem wie auf ästhetischem Terrain«. ²⁴ In Anlehnung an Überlegungen von Maurice Wullens, dem Herausgeber der französischen literarischen Zeitschrift »Les Humbles«, unterscheidet Van Doesburg dann zwei Flügel der »ästhetischen Avantgarde«, eine »rein künstlerische« (»l'avant-garde d'art pur«), die Van Doesburg ebenfalls »ästhetische Avantgarde« nennt, und eine sozialpolitische »Avantgarde der Ideen« (»l'avant-garde d'idées«), räumt aber zugleich ein, dass es auch noch ein drittes Segment gab: ²⁵ Künstler, die irgendwo zwischen den ästhetischen und sozialen Flügeln der ästhetischen Avantgarde standen, weder ästhetizistisch argumentierten noch das sozialpolitische Engagement zum Imperativ ihrer künstlerischen Praxis machten und somit Mittelpositionen vertraten – zwischen den Flügeln, die z.T. wohl eher Tendenz oder Aspekt waren, manchmal mehr, manchmal weniger präsent.

Wie dem auch sei, heute würde man »Les Humbles« nicht als Organ der künstlerischen oder – wie Van Doesburg es nennt – ästhetischen Avantgarde verstehen. Als literarische Zeitschrift mit anarchistischer Tendenz wurde sie 1911 in Roubaix gegründet, musste nach der Besetzung der Stadt durch deutsche Truppen 1914 nach Paris umsiedeln und wurde dort nach dem Ersten Weltkrieg als Zeitschrift der Clarté-Bewegung fortgesetzt. Van Doesburg verstand, genauso wie Wullens, »Les Humbles« durchaus als Organ der Avantgarde, wenn auch als Organ nicht des »rein künstlerischen« Flügels wie »De Stijl«, sondern als Plattform der »ästhetischen sozialen Avantgarde«, ²⁶ zu welcher auf dem Tableau auf der Rückseite des Umschlags der Zeitschrift »Ma« 1922 neben »Clarté« auch »Der Gegner« und »Die Aktion« zählen.

Aus der Tatsache, dass nicht nur in »Ma«, sondern in vielen Periodika der avantgardistischen Zeitschriften-Internationale stets auch solche genannt werden, die wir heute nicht primär oder überhaupt nicht zur historischen Avantgarde zählen würden (»Clarté«, »Les Humbles« u.a.), lässt sich jedenfalls ableiten, dass die heutzutage dominante Konturierung der künstlerischen Avantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Modifizierung erfordert. Die Vorstellung der historischen Avantgarde blendet gewissermaßen – in Van Doesburgs Worten – einen Flügel aus, und zwar

24 Van Doesburg: *Revue der Avant-garde* [Frankrijk], S. 109 (meine Übersetzung).

25 Ebd., S. 110.

26 Ebd.

jene Sparte, in welcher (nicht nur personen- und gruppenbezogen, sondern auch als Praxis) sozialpolitische Realität im Vordergrund stand.

Dass eben dieser Flügel der Avantgarde, der auch bei einem (zumindest in seinem Selbstverständnis) eindeutigen Vertreter der ›ästhetisch-ästhetischen‹ Avantgarde wie Theo van Doesburg zu finden ist,²⁷ heutzutage nicht mehr im gleichen Maße als ästhetische Avantgarde aufgefasst wird: dies hat seine Gründe in der Vor- und Frühgeschichte der gegenwärtig dominierenden Auffassung ästhetischer Avantgarde. Als die Avantgarde als ›Avantgarde‹ in den späten 1930er und 1940er Jahren an der amerikanischen Ostküste in den Sattel gehoben wurde, führte eine autonomistische Auffassung von wahrer Kunst²⁸ eben dazu, dass Ansätze einer engagierten und politisch gefärbten künstlerischen Praxis des ›sozialen‹ Flügels der Avantgarde zwischen die Fronten gerieten und im Abseits verschwanden. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass 1977 eine große, vom Europarat geförderte Schau *Tendenzen der Zwanziger Jahre* an mehreren Ausstellungsorten im Westen des geteilten Berlin quasi den ästhetischen Flügel der Avantgarde als Vorwegnahme westlicher Gegenwartskunst zelebrierte,²⁹ während im Ostteil der Stadt ein Jahr später in der Ausstellung *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933* der soziale Flügel in den Vordergrund gestellt wurde, allerdings in einer stark gefilterten und mutierten Form, wie bereits der Anlass der Ausstellung verrät: »Zum 50. Jahrestag der Gründung der Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands.«³⁰ Der politische Flügel der Avantgarde – in dem eine kommunistische Sparte nur *eine* Tendenz bildete und dessen breite Fächerung auch die Auflistung entsprechender Zeitschriften in Van Doesburgs *Revue der Avant-garde* dokumentiert (anarchistische, anderswie sozialistische sowie liberale und ›humanistische‹ Ansätze)³¹ – wurde in der Ostberliner Ausstellung gewissermaßen zu einer Vorstufe sozialistischer Kulturpolitik der DDR zurechtgestutzt.

Ob es sich bei den von Van Doesburg und Wullens unterschiedenen Flügeln indes tatsächlich um Flügel – quasi getrennte Entitäten – handelte

27 Unter anderem im Zusammenhang mit dem in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg in Holland sozialpolitisch agierenden Zusammenschluss ›Bond voor Revolutionair-Socialistische Intellectuelen‹ unter der Ägide des Anarchisten Bart de Ligt. Vgl. Hoek: *Theo van Doesburg*, S. 257.

28 Es geht um die Vorstellung von Kunst in purem Zustand und somit – paradigmatisch gezeichnet in Clement Greenbergs Aufsatz *Avant-Garde and Kitsch* von 1939 – um das Gegenteil von dem politisch überstrapazierten und gegängelten ›Kitsch‹, der in Nazideutschland, unter Mussolinis Regime und nicht zuletzt in der Sowjetunion als ›sozialistischer Realismus‹ Norm war.

29 Vgl. Waetzoldt/Haas (Hgg.): *Tendenzen der Zwanziger Jahre*.

30 Hoffmeister/Suckow (Hgg.): *Revolution und Realismus*, S. 2.

31 Van Doesburg: *Revue der Avant-garde* [Frankrijk].

oder vielmehr um zwei Dimensionen desselben Konglomerats, ist eine Frage, die hier offen bleiben kann. Tatsächlich lässt sich sowohl in den Biographien einzelner avantgardistischer Künstler wie auch in der Entwicklung einzelner avantgardistischer Projekte eine Art Pendelbewegung verzeichnen, die zwischen der Hervorhebung von Formaspekten und der Betonung sozialpolitischer Inhalte bzw. zwischen (reiner) Ästhetik und (sozialer) Tendenz laviert³² – wie auch das »Ma«-Tableau von 1922 dokumentiert.

2.2. Netzwerk der Avantgarde oder avantgardistische Vernetzungen?

Die tableauartigen Visualisierungen des avantgardistischen Netzwerks zeigen noch etwas anderes – was noch offensichtlicher wird, wenn man längere Auflistungen ›erhaltener Zeitschriften‹ oder die hier im Anhang 1 dokumentierten Verzeichnisse relevanter Zeitschriften berücksichtigt, wie sie in »De Stijl« und »Pásmo« enthalten waren: Es werden immer *auch* Zeitschriften genannt, die nicht unbedingt – oder ganz und gar nicht – als ›avantgardistisch‹ zu nennen, auch nicht dem ›sozialen‹ Flügel zuzuschlagen sind (der in einem erweiterten und – wie Van Doesburgs Artikelreihe nahelegt – zeitgemäßerem Avantgarde-Begriff durchaus ›avantgardistisch‹ ist), sondern teilweise eher mit dem weitaus unbestimmteren englischen Begriff ›modernistisch‹ zu bezeichnen sind.³³ So waren Zeitschriften wie »Der Querschnitt«, »Das Kunstblatt«,

32 Vgl. van denBerg: *Avant-garde Art as Art at the Service of the Revolution*.

33 Man könnte meinen, dass die heutige Verwendung von ›Modernismus‹ im Sinne des englischsprachigen Begriffs ›modernism‹ (als Oberbegriff, der die Avantgarde zwar einschließt, aber weit darüber hinausgeht und ebenso künstlerische und literarische Ansätze mit einschließt, die weitaus moderater oder systemimmanenter waren als jene, die gemeinhin als ›historische Avantgarde‹ bezeichnet werden) bereits in »Het Overzicht« und in »Blok« antizipiert wurde, insofern beide zumindest in einigen ihrer Tableaus das Gesamt der aus heutiger Sicht keineswegs exklusiv ›avantgardistischen‹ Zeitschriften als ›modernistisch‹ bezeichnen (hier Abb. 3 und 5). Dass die Redaktionen, die sich auch selbst gelegentlich explizit als ›Avantgarde‹ positionierten (»Blok« im Untertitel, »Het Overzicht« zumindest in der vorhin zitierten Anzeige in »Der Sturm«), ›modernistisch‹ tatsächlich im Sinne der gegenwärtigen anglophonen kunst- und literaturhistorischen Kategorie ›modernism‹ verwendeten und diese somit quasi vorwegnahmen, ist nicht auszuschließen. Möglicherweise betraf es aber nur eine beiläufige, inzidentelle Kombination zweier Modefloskeln jener Jahre, nicht zuletzt im Kontext der Avantgarde: ›modern‹ und ›Ismus‹ (bzw. die populärere Pluralform ›Ismen‹). Beide waren geläufige Labels in der zeitgenössischen (Selbst-)Bezeichnung der Avantgarde, die sich in den 1920er Jahren nur selten als ›Avantgarde‹ benannte (oder als solche benannt wurde), sondern sich eher als ›neue Kunst‹, ›jüngste Kunst‹ oder auch ›moderne Kunst‹ positionierte. Selbstverständlich war man zumindest dem eigenen Selbstverständnis nach in der Regel modern par excellence als Protagonist des einen oder anderen ›modernen Ismus‹ (lies: der einen oder anderen Avantgardebewegung bzw. -zeitschrift als deren Sprachrohr), der – dem eigenen Selbstverständnis nach – das Moderne in jeder Hinsicht und in bester Form repräsentierte. So dürfte ›modernistisch‹ in den beiden Zeitschriften in etwa dasselbe bedeuten wie die Prädikate ›neu‹ und ›neueste‹, ›jung‹ und ›jüngste‹ oder anspruchsvoller

»Vlaamsche Arbeid«, »Het Getij« oder »Wiadomości Literackie« keineswegs exklusive Avantgarde-Foren, sondern hatten einen viel breiteren Charakter. Dies trifft bei näherem Hinschauen auch auf Zeitschriften wie »L'Esprit nouveau« und »La Vie des lettres et des arts« zu, die zum Kernbestand der in den Tableaus genannten Zeitschriften zählen.

Deutet sich hier bereits an, dass die Avantgarde viel stärker integrierter Bestandteil des kulturellen Lebens war, als ihre Konturierung im Sinne einer radikal antagonistischen Konstellation (u.a. in Bürgers Stilisierung) dies nahelegt, so fällt noch eine andere Kategorie von Zeitschriften auf: solche, die primär Fachzeitschriften und Foren einzelner Berufsgruppen waren, Organe von Berufs- und Interessenverbänden im Bereich der Architektur, der graphischen und Werbegestaltung oder auch der aufkommenden Reiseindustrie. So werden in den Listen in »De Stijl« und »Pásmo« (siehe Anhang 1) u.a. genannt: »Architectura«, »Bouwkundig weekblad«, »Wendingen«, »Het Bouwbedrijf«, »De Reclame«, »Toerisme« oder »Klei« (Organ des Verbands der niederländischen Backsteinindustrie). Teilweise hatten auch diese Zeitschriften einen avantgardistischen Hintergrund oder Tenor, wie die im Tableau in »Het Overzicht« genannte Antwerpener Zeitschrift »Bouwkunde«, die von Jozef Peeters, einem der Herausgeber von »Het Overzicht« mitbegründet wurde, oder die tschechische Architekturzeitschrift »Stavba«, zu deren Gründern und ersten Redakteuren Karel Teige zählte.

Insgesamt aber dürfte offensichtlich sein, dass eine Großzahl dieser Zeitschriften auch bei einem erweiterten Avantgardebegriff schwerlich der künstlerischen Avantgarde zuzuordnen ist. Gerade die Branchenzeitschriften – in denen, wie beispielweise eine Bestandsaufnahme der Veröffentlichungen Theo van Doesburgs lehrt,³⁴ die Avantgarde durchaus zu Wort kam, aber eher als eine Entwicklungssträhne zwischen anderen Ansätzen – legen

noch: ›modern‹ oder ›ultramodern‹, denen sich die Avantgarde bediente, als sie sich i.d.R. noch nicht selbst als Avantgarde bezeichnete (und das Adjektiv ›avantgardistisch‹, das erst nach dem Zweiten Weltkrieg in Umlauf kam, zwar manchmal als Neologismus bereits vorfindbar ist, aber insgesamt noch unüblich war, unüblicher noch als das ebenfalls nur selten verwendete Prädikat ›modernistisch‹). Zumindest in »Het Overzicht« (Abb. 3) fällt der Unterschied zwischen dem niederländischen Obertitel (»Tijdschriften« – Zeitschriften) und dem französischen Untertitel (»Revue modernistes«) auf. Der Unterschied hatte möglicherweise schlichte layouttechnische, typographische Gründe, um so mit dem Zusatz »modernistes« einen Untertitel zu kreieren, der ähnlich lang war wie der niederländische Titel. Es gilt auch zu beachten, dass ›modernisme‹ und ›modernistisch‹ in den 1920er Jahren im Niederländischen im Kontext von Literatur und Kunst anders verwendet wurden, eher negativ konnotiert waren und z.B. von Theo van Doesburg für pseudomodern bzw. als-ob-modern, aber nicht genuin modern stehen – zur Bezeichnung schlechter Imitationen des genuin Modernen, das er bzw. »De Stijl« für sich beanspruchten. Vgl. van den Berg/Dorleijn: *Modernism(s)*, S. 978–982.

34 Vgl. Hoek: *Theo van Doesburg*, S. 747–764.

den Schluss nahe, dass die Avantgarde vielleicht teilweise als selbständiges Netzwerk beschrieben werden kann, zugleich aber vielfältige Vernetzungen nach außen aufweist.

3. Ausblick

Abschließend lässt sich festhalten, dass das Beschreibungsmodell des Netzwerks/Rhizoms, will man es beibehalten, auf jeden Fall mit einer pluralen Vorstellung von Netzwerk mit rhizomartigem Charakter einhergehen sollte und dass in dieser Hinsicht eher von Vernetzungen als von Netzwerk(en) die Rede ist. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern die historische(n) Konstellation(en), die wir heutzutage als ›Avantgarde‹ zu benennen pflegen, auch historisch eine selbständige Entität war(en) oder nicht vielmehr als Segment(e) oder Teilabschnitt(e) in einem größeren Rhizom verstanden werden sollte(n), oder gar als hybride Konfiguration mehrerer untereinander in Beziehung stehender bzw. ineinander – zumindest punktuell und zeitweilig – verwachsener Geflechte.

Damit schließt sich aber der hermeneutische Zirkel, aus dem die Beschreibung der Avantgarde als Netzwerk auszubrechen suchte, wie hier anfangs angedeutet, insofern sich die zu Beginn aufgeworfene Frage abermals aufdrängt: Wo endet der ›avantgardistische‹ Abschnitt bzw. die ›avantgardistische‹ Konfiguration, wo fangen andere an? Und daran anschließend: Wenn es darum geht, ›historische Avantgarde‹ als historisches Phänomen zu orten, kommt man dabei mit der Rekonstruktion von Vernetzungen aus? Oder setzt nicht letztendlich (oder grundsätzlich) die Annahme einer ›historischen Avantgarde‹ apriorische Schnitte voraus und ist die ›historische Avantgarde‹ weitaus weniger eine historische Gegebenheit als eine historiographische Projektion, die auf nachträgliche Fokussierung bzw. Blickverengung beruht? Prinzipielle Fragen, die hier nur kurz angesprochen seien – offensichtliche Desiderata weiterer Reflexion zur ›historischen Avantgarde‹.

Auch wenn die Inventur und Kartierung avantgardistischer Vernetzungen kaum eine grundsätzliche Antwort auf die Frage nach dem Verlauf der – sowieso diachron fluktuierenden – Grenzen der ›historischen Avantgarde‹ bieten kann, so macht die Rekonstruktion der Vernetzungen zweifellos deutlich, dass diese Grenzen historisch anders verliefen, als sie heutzutage gemeinhin gezogen werden. Dabei bieten nicht zuletzt Mehrfachnennungen in den Tableaus einen Anhaltspunkt für die Aufdeckung der historischen Zusammenhänge, die teilweise entschieden von den konventionellen Vor-

stellungen der ›historischen Avantgarde‹ abweichen dürften – da manche Zeitschriften, die in den 1920ern zweifelsfrei zum Kernbestand der avantgardistischen Zeitschriftenlandschaft zählten, im gegenwärtigen Bild der ›historischen Avantgarde‹ nicht vorkommen, anders gesagt: im Laufe der Zeit ausgeschieden (worden) sind. In diesem Sinne kann die Rekonstruktion avantgardistischer Vernetzungen eine wichtige Korrekturfunktion haben – etwa um den Blick darauf zu lenken, dass das historiographische Primat des westeuropäischen Raums im Sinne der Teilung Europas im Kalten Krieg eine vollends anachronistische Verzeichnung (staats)grenz(en)überschreitender europäischer kultureller Zirkulation in der vorangehenden Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg darstellt. Wie jedoch deutlich sein sollte, ist es mit der Rekonstruktion *eines* Netzwerks nicht getan, wenn es darum geht, die ›historische Avantgarde‹ als historische Konfiguration zu erfassen. Jedenfalls war sie nicht *ein* Netzwerk, sondern vielmehr ein hybrides Phänomen, das in vielschichtigen Vernetzungen vorzufinden ist.

Anhang 1

Als Einblick in die weit reichenden Vernetzungen werden hier drei Listen wiedergegeben, die 1924 und 1926 in »De Stijl« und der mährischen Zeitschrift »Pásmo« enthalten waren.³⁵ Das Vorkommen einer Zeitschrift in der jeweiligen Liste wird mit ■ markiert. Im Fall von »De Stijl« lassen sich die Listen teilweise als Ausdruck von Theo van Doesburgs avantgardistischem Führungsanspruch verstehen. Sie sind quasi seine Antwort auf bzw. eine Alternative zu den Tableaus, wie sie in anderen Zeitschriften (und in dieser Form nicht in »De Stijl«) zu finden sind: Van Doesburgs Listen sind um ein Vielfaches umfangreicher als die Tableaus. Die erste ›Longlist‹ von 1924 enthält allerdings eine engere Auswahl, die unter dem Strich in etwa den ›Shortlists‹ entspricht, die in anderen Periodika in den Tableaus zu finden sind. Van Doesburgs Liste führt nämlich zwei Sonderkategorien – Zeitschriften von besonderem Interesse (bei Van Doesburg und in unserer Tabelle mit x markiert) und solche, die »(bewusst oder unbewusst) ein Quadrat führen«,³⁶ sprich: explizit oder implizit konstruktivistischer Signatur à la »De Stijl« sind (bei Van Doesburg und in unserer Tabelle mit ◇ markiert).

35 Van Doesburg: *Tijdschriften en boeken*, S. 413f.; van Doesburg: *Toegezonden boeken en tijdschriften*, S. 492; Černík/Halas/Václavěk: *Časopisy*, S. 6.

36 Van Doesburg: *Tijdschriften en boeken*, S. 413.

Verzeichnen Van Doesburgs Listen eine von ihm gefilterte Übersicht von Zeitschriften, die er im Austausch erhalten hat, so bildet das Verzeichnis aus »Pásmo«, das in der ersten Ausgabe der Zeitschrift erschien, eher eine Wunschliste der Redaktion, die zum einen ihre Positionierung dokumentieren sollte, zum anderen vermutlich jene Zeitschriften umfasste, die zum Austausch gedachte Exemplare von »Pásmo« erhielten. Indessen zeigt auch dieses Verzeichnis, ähnlich wie die umfassenderen Bestandaufnahmen in »De Stijl«, in welchem Umfeld und in welcher weit gefächerten Konfiguration die Redakteure sich positionierten sowie Verwandtschaften und Affinitäten signalisierten.

Anders als in »Pásmo«, wo die Zeitschriften eher in willkürlicher Folge, und anders als in »De Stijl«, wo sie in alphabetischer Reihung angeführt werden, sind sie in der folgenden Übersicht nach Land und Erscheinungsort geordnet.

Zeitschrift	Erscheinungsort	Land	»De Stijl« 1924	»De Stijl« 1926	»Pásmo« 1924
Inicial. Revista de la nueva generación	Buenos Aires	AR	■	■	
Nosotros	Buenos Aires	AR			■
Proa. Revista de Renovación Literaria	Buenos Aires	AR			■
Martín Fierro	Buenos Aires	AR		■	
Egység, Irodalom, Művészet	Wien	AT			■
Ék	Wien	AT			■
Ma	Wien	AT	■ X ◊		■
Ça ira	Antwerpen	BE			■
Het Overzicht	Antwerpen	BE			■
Sélection	Antwerpen	BE			■
7 Arts	Bruxelles	BE	■	■	■
La Cité	Bruxelles	BE	■ X ◊	■	
Le Home. Revue mensuelle d'architecture et d'art décoratif	Bruxelles	BE	■	■	
Marie. Journal bimensuel pour la belle jeunesse	Bruxelles	BE		■	
La Nervie. Revue illustrée d'arts et de lettres	Bruxelles	BE			■

Le Thyrese. Revue d'art et de littérature	Bruxelles	BE	■	■	
Anthologie du groupe moderne de Liège	Liège	BE	■ X	■	
Das Werk	Zürich	CH	■	■	
A.B.C. Beiträge zum Bauen	Zürich-Thalwil/ Basel	CH	■ X	■	
Bytová Kultura	Brno	CZ	■	■	■
Pásmo	Brno	CZ	■ X	■	[■]
Salon	Brno	CZ			■
Stavitel. Měsíčník pro architekturu	Brno/Praha	CZ		■	■
Apollon	Praha	CZ			■
Disk	Praha	CZ	■ X		■
Host	Praha	CZ			■
Komunistická Revue	Praha	CZ			■
Rozmach. Katolický čtrnáctideník pro politiku a kulturu	Praha	CZ			■
Stavba. Měsíčník pro stavební umění	Praha	CZ	■ X	■	■
Trn. Satirický časopis studentů	Praha	CZ			■
Var	Praha	CZ			■
Veraikon	Praha	CZ			■
Volné směry	Praha	CZ			■
Život	Praha	CZ	■ X◇		
Die Aktion	Berlin	DE			■
Der Futurist	Berlin	DE			■
G. Zeitschrift für elementare Gestaltung	Berlin	DE	■ X	■	■
Das Kunstblatt	Berlin	DE			■
Melos	Berlin	DE		■	
Neue Kulturkorrespondenz	Berlin	DE			■
Qualität	Berlin	DE		■	
Sozialistische Monatshefte	Berlin	DE			■
Städtebau	Berlin	DE		■	

Der Sturm	Berlin	DE	■	■	■
Vešč' – Gegenstand – Objet	Berlin	DE			■
Wasmuth's Monatshefte	Berlin	DE			■
Žar ptica	Berlin	DE			■
Der Querschnitt	Berlin	DE			■
Gestaltung der Reklame	Bochum	DE	■ X◇		
Merz	Hannover	DE	■ X◇		■
La Revue Rhénane/ Rheinische Blätter	Mainz	DE			■
Aktiv Reklame	København	DK	■◇		
Pressen	København	DK	■ X◇		
Céltiga. Revista Gallega	Ferrol	ES			■
España	Madrid	ES			■
La Pluma. Revista Literaria	Madrid	ES			■
La Table ronde	Arras	FR			■
Tentatives	Grenoble	FR			■
Mercure de Flandre	Lille	FR		■	
Vouloir	Lille	FR			
La Fleuve	Lyon	FR	■		
La Houle. Organe bimestriel d'avant-garde et d'entraide autodidactique	Lyon	FR		■	
Manomètre	Lyon	FR	■ X		■
Mouton blanc	Lyon	FR			■
Les Vagabonds	Lyon	FR			■
391	Paris	FR	■ X		
Amour de l'art	Paris	FR			■
L'Architecture vivante	Paris	FR	■		
Arts et décoration	Paris	FR			■
L'Art vivant	Paris	FR		■	
Bulletin de l'amicale de l'école spéciale d'architecture	Paris	FR	■		

Bulletin de l'Effort Moderne	Paris	FR	■	■	
Cahiers d'art	Paris	FR		■	
Ciment Armé	Paris	FR		■	
Ciné pour tous	Paris	FR			■
Clarté	Paris	FR			■
Création	Paris	FR	■ X		
Le Disque Vert	Paris	FR			■
L'Effort moderne	Paris	FR			■
L'Esprit nouveau	Paris	FR	■ X		■
Europe	Paris	FR			■
L'Exutoire	Paris	FR		■	
Favorables Paris	Paris	FR		■	
Les Feuilles Libres	Paris	FR	■	■	■
Gazette des Sept Arts	Paris	FR			■
Les Humbles	Paris	FR	■		■
Images de Paris	Paris	FR	■ X		■
Interventions	Paris	FR	■		
La Libre Opinion	Paris	FR			■
Littérature	Paris	FR			■
Mercure de France	Paris	FR			■
Le Monde nouveau	Paris	FR			■
Montparnasse	Paris	FR	■	■	■
La Nouvelle Revue Française	Paris	FR			■
L'Œuf Dur	Paris	FR	■ X		■
L'Ordre naturel	Paris	FR			■
Paris-Journal	Paris	FR			■
Philosophies	Paris	FR	■ X		
La Revue d'époque	Paris	FR			■
La Revue moderne	Paris	FR	■		
La Revue surréaliste	Paris	FR		■	

La Revue universelle	Paris	FR			■
Russie Nouvelle	Paris	FR	■		
Udar. Chudožestvenno-literaturnaja chronika	Paris	FR	■		■
La Vie des Lettres et des Arts	Paris	FR	■ X		■
La Vie moderne	Paris	FR			■
Vient de paraître	Paris	FR			■
365	Budapest	HU		■	
Új Kultúra	Budapest	HU	■ X		
Aristocrazia Futurista	Bologna	IT		■	
L'Aurora	Gorizia	IT	■		
L'Antenna	Milano	IT		■	
Bollettino Bibliografico Bottega di Poesia	Milano	IT	■		
L'Esame	Milano	IT	■		
Il Futurismo	Milano	IT			■
Poesia	Milano	IT			■
Cimento. Rivista della arti	Napoli	IT	■		
Rovente futurista	Parma	IT			■
Futuristi Italiani	Roma	IT		■	
Index Bragaglia	Roma	IT	■	■	
Noi	Roma	IT			■
Teatro	Torino	IT		■	
Nuova Venezia	Venezia	IT	■		
AS	Tokio	JP		■	
Mavo	Tokio	JP	■ X		
Laikmets Saturs	Riga	LV	■		■
Palms. A Magazine of Poetry	Guadalajara	MX	■	■	
Azulejos	Mexico	MX		■	
Sagitario	Mexico	MX		■	
Horizonte	Xalapa	MX		■	
Architectura	Amsterdam	NL	■		

Bouwkundig weekblad	Amsterdam	NL	■	■	
Wendingen	Amsterdam	NL			■
Het Bouwbedrijf	Den Haag	NL	■	■	
De Reclame	Den Haag	NL	■		
Toerisme	Den Haag	NL		■	
Het Woord	Den Haag	NL		■	
Orgaan V.A.N.K.	Den Haag/ Rotterdam	NL	■	■	
The Next Call	Groningen	NL	■ X		
Bouwen	Haarlem	NL	■	■	
Mécano	Leiden	NL	■ X◇		■
De Stijl	Leiden/ Den Haag	NL	[■]	[■]	■
Klei	Nijmegen	NL	■		■
Zwrotnica	Kraków	PL		■	■
Blok	Warszawa	PL	■ X◇		
Praesens	Warszawa	PL		■	
Contimporanul	București	RO	■	■	■
7 Dnei v' illjustračjach/ 7 Jours illustrés	Moskva	RU			■
LEF	Moskva	RU			■
Esperanto triumfonta	Edinburgh	UK			■
Garden Cities and Town Planning	London	UK	■		■
The S.4.N. Magazine	Northampton	UK	■ X	■	■
The Architectural Record	New York	US			■
Broom	New York	US			■
The Forum	New York	US			■
Futurist Aristocracy	New York	US			■
The Little Review	New York	US	■ X	■	■
Secession	New York	US	■ X		■
Pegasus	San Diego	US	■		
Zenit	Beograd	YU		■	■

Anhang 2

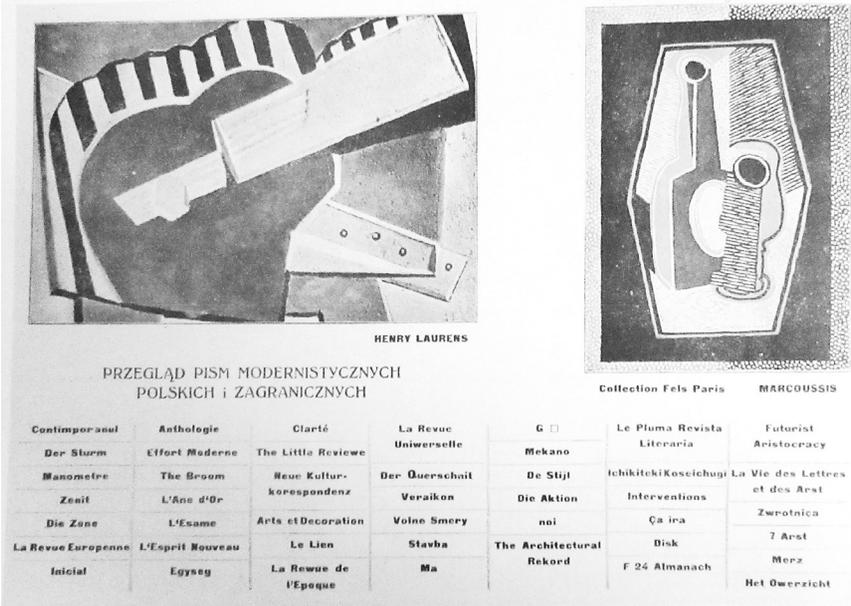
HET NETWORK

Antwerpen :	(Berckelaers-Peeters) " Het Overzicht „ (Jozef Muls) " Vlaamsche Arbeid „
Amsterdam :	(Wijdeveld) " Wendingen „ (Groenevelt) " Het Getij „
Berlijn :	(Walden) " Der Sturm „ (v. Wedderkop) " Der Querschnitt „
Brazilië :	(Serge Milliet) " Klaxon „
Brussel :	(Bourgeois, enz.) " 7 Arts „ (Verwilghen) " La Cité „ (Hellens) " Le Disque Vert „
Lyon :	(Malespine) " Manomètre „
New-York :	(Andersen) " The Little Review „ (Thomas Mann) " The Dial „
Parijs :	(Beauduin) " La Vie des Lettres „ (Ozenfaut-Jeanneret) " L'Esprit [Nouveau „
Polen :	(Haddie Peiper) " Zwrotnica „
Rome :	(Prampolini) " Noi „ (Bragaglia) " Cronache d'Attualita „
Weenen :	(Lajos Kassak) " Ma „

1. »Het Overzicht«, Nr. 2, Bd. 2 (1924), S. 136



2. »Ma«, Nr. 1, Jg. 8 (1922), Rückseite Umschlag



5. »Blok«, Nr. 3–4, Jg. 1 (1924), S. 11

Anthologie directeur: G. LINZE Liege, 104, rue Xhevemont	Merz directeur: K. SCHWITTERS Hannover-Waldhausenstr. 5
Accords 4, Av. Alphonse XIII, Paris 16e	Ma directeur: L. KASSAK Wien, Amalienstr. 26 B
Almanach directeur: S. K. GACKI Warszawa, Marszałkowska 116.	Manometre directeurs: E. MALESPINE Lion, 49, Cours Gambetta
Contemporainul directeurs: I. VINEA i M. IANCU. Bucarest - str. Trinitatii 29.	Pasmo Broe-Juljanov, Rusovo abrazi 10
G □ Berlin - Friedenau, Eschenstr. 7. directeur: H. Richter	7 Arts Bruxelles, Boulevard Leopold II 271
Mavo directeur: T. MURAYAMA Tokio, Kamiichiai 886	De Stijl directeur: T. V. DOESBURG Holland, Aja, Klimopstraat 18
La Vie des Lettres et des Arts directeurs: N. BEAUDUIN et M. SFEYN. Paris, 20, rue de Chartres - Neuilly	Der Sturm directeur: H. WALDEN Berlin W 9, Potsdamerstr. 134 a.
Mecano directeurs: I. K. BONSET et. T. V. DOESBURG, Haag - Klimopstraat 18	Zenit directeur: L. MITZITSCHEV Belgrade, Obritshev Vozatz 36

<p>DRUKARNIA T-WA STRAŻY KRESOWEJ Warszawa, ul. Jasná 8. Podejmują one wszelkich robotar-tystycznych z zakresu drukarstwa. Telefon 80-54</p>	<p>„ŻYWE LINJE” POEZJE Napisał TADEUSZ PEIPER Rysunkami ozdobił JUAN GRIS</p>
---	--

Redaktorzy: M. SZOZUKA & T. ŻARNOWEROWNA. Wydawstwo grupy „BLOK”

Warunki prenumeraty -BLOKU- kwartał 5 zł, roczne 20 zł.

SKŁAD GŁÓWNY „OGNIWO” - SIENKIEWICZA Nr 6

Skład i form. Z. Żelazowski. Drukarnia i kolory drukar. A. Górecki.

Wydawca: Yusef Strany Kresowej, Sp. z o.o., Jasná

6. »Blok«, Nr. 8–9, Jg. 1 (1924), Rückseite Umschlag

ЧАСОПИСИ - REVUES	
С <i>Словенский журнал</i> Ljubljana	D <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar
D <i>Deutscher Ybemaal</i> Stuttgart Leipzig	D <i>Deutscher Zeitschrift</i> Kunst- und Literatur Weimar
E <i>Essai</i> Paris Paris	G <i>Germanische Zeitschrift</i> Jahrbuch Weimar
H <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar	L' <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar
L <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar	L <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar
L <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar	M <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar
M <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar	M <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar
N <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar	Π <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar
S <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar	T <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar
Z <i>Deutscher Monatsheft</i> der Kunst Weimar	

7. »Zenit«, Nr. 25 (1924), ausfaltbare Halbseite der Rückseite des Umschlags

Literaturverzeichnis

- Asholt, Wolfgang; Fährnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.
- Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*. Zürich: Limmat Verlag 1992.
- Benson, Timothy (Hg.): *Central European Avant-Gardes. Exchange and Transformation, 1910–1930*. Cambridge (Mass.): MIT Press 2002.
- Benson, Timothy; Forgács, Eva (Hgg.): *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*. Cambridge (Mass.): MIT Press 2002.
- van den Berg, Hubert: *Kortlægning af det nyes gamle spor. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes avant-garde(r) i europæisk kultur*. In: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*. Hgg. Tania Ørum, Marianne Ping Huang, Charlotte Engberg. Hellerup: Forlaget Spring 2005, S. 19–43.
- van den Berg, Hubert: *On the historiographic distinction between historical and neo-avant-garde*. In: *Avant-garde/Neo-Avant-garde*. Hg. Dietrich Scheunemann. Amsterdam, New York: Rodopi 2005, S. 63–74.
- van den Berg, Hubert: *Mapping old traces of the new. For a historical topography of 20th-century avant-garde(s) in the European cultural field(s)*. »Arcadia«, Nr. 2, Jg. 41 (2006), S. 331–351.
- van den Berg, Hubert: *The Early Twentieth-Century Avant-Garde and the Nordic Countries. An Introductory tour d'horizon*. In: *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*. Hgg. H. van den Berg, I. Hautamäki, B. Hjartarson, T. Jelsbak, R. Schönström, P. Stounbjerg, T. Ørum, D. Aagesen. Amsterdam, New York: Rodopi 2012, S. 21–63.
- van den Berg, Hubert: *Die Avantgardetradition dem Konformismus abgewinnen, der sie längst überwältigt hat? Einige Anmerkungen zum Avantgardebegriff im frühen 21. Jahrhundert*. In: *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*. Hg. Wolfgang Asholt. Berlin, New York: De Gruyter 2014, S. 295–326.
- van den Berg, Hubert: *Avant-garde Art as Art at the Service of the Revolution. On Pure Art and ›Tendenzkunst‹ as Two Answers to the Question: ›Should the New Art serve the masses?‹*. In: *The Shadow of War. Political Art in Norway. Under krigens skygge. Politisk kunst i Norge 1914–2014*. Hg. Kari J. Brandtzæg. Oslo: Teknisk Industri 2015, S. 54–82.
- van den Berg, Hubert: *›(Historische) Avantgarde‹ als ›Avantgarde‹. Anmerkungen zu einem Traditionszusammenhang aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts*. In: *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*. Hgg. Andreas Mauz, Ulrich Weber, Magnus Wieland. Göttingen: Wallstein; Zürich: Chronos 2018, S. 77–97.
- van den Berg, Hubert: *Lajos Kassák, the Viennese edition of MA and the »International« of avant-garde journals in the 1920s*. In: *Art in Action. Lajos Kassák's Avant-Garde Journals from A Tett to Dokumentum (1915–1927)*. Hgg. Eszter Balázs, Edit Sasvári, Merse Pál Szeredi. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum / Kassák Múzeum 2018, S. 9–31.
- van den Berg, Hubert: *The Future of Avant-Garde Studies. A European Round Table with Wolfgang Asholt, Peter Bürger, Éva Forgács, Benedikt Hjartarson and Piotr Piotrowski*. »Journal of Avant-Garde Studies«, Nr. 1, Jg. 1 (2020), S. 115–150.
- van den Berg, Hubert: *Dorleijn, Gillis: Modernism(s) in Dutch literature*. In: *Modernism*. Hgg. Vivian Liska, Ásraður Eysteinnsson. Amsterdam (Philadelphia): Benjamins 2007, S. 967–990.

- van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter (Hgg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009.
- Berlewi, Henryk: *Międzynarodowa wystawa sztuki w Düsseldorfie*. »Nasz Kurjer«, Nr. 209, Jg. 3 (2. August 1922).
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Bürger, Peter: *Die Brücke – eine avantgardistische Bewegung?* In: *Die Brücke in Dresden 1905–1911*. Hgg. Birgit Dalbajewa, Vivian Endicott Barnett. Köln: König 2001, S. 46–51.
- Černík, Artuš; Halas, František; Václavek, Bedřich: *Časopisy*. »Pásmo«, Nr. 1, Jg. 1 (1924), S. 6.
- van Doesburg, Theo: *Revue der Avant-garde [Frankrijk]*. »Het Getij«, Nr. 1, Jg. 6 (1921), 1. Hälfte, S. 109–112.
- van Doesburg, Theo: *Revue der Avant-garde. Duitschland*. »Het Getij«, Nr. 3, Jg. 6 (1921), 1. Hälfte, S. 193–200.
- van Doesburg, Theo: *Revue der Avant-garde. België*. »Het Getij«, Nr. 1, Jg. 6 (1921), 2. Hälfte, S. 25–29.
- van Doesburg, Theo: *Revue der Avant-garde. Italië [I]*. »Het Getij«, Nr. 6, Jg. 6 (1921), 2. Hälfte, S. 138–141.
- van Doesburg, Theo: *Revue der Avant-garde. Italië [II]*. »Het Getij«, Nr. 1, Jg. 7 (1922), S. 13–15.
- van Doesburg, Theo: *Tijdschriften en boeken*. »De Stijl«, Nr. 8, Jg. 6 (1924), S. 413–414.
- van Doesburg, Theo: *Toegezonden boeken en tijdschriften*. »De Stijl«, Nr. 75–76, Jg. 7 (1926), S. 492.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Die Aporien der Avantgarde*. »Mercur«, Nr. 171, Jg. 16 (1962), S. 401–424.
- Felsch, Philipp: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*. München: C. H. Beck 2015.
- Greenberg, Clement: *Avant-garde and Kitsch*. »Partisan Review«, Nr. 5, Jg. 6 (1939), S. 34–49.
- Hoek, Els (Hg.): *Theo van Doesburg. Oeuvrecatalogus*. Utrecht: Centraal Museum; Otterlo: Kröller-Müller-Museum 2000.
- Hoffmeister, Christine; Suckow, Christian (Hgg.): *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin 1978.
- Kuusinen, Otto Ville: *Fundamentals of Marxism-Leninism. Manual*. Moscow: Foreign Languages Publishing House 1960.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlin: Akademie-Verlag 2005.
- Schwitters, Kurt: *Merz (Für den ›Ararat‹ geschrieben 19. Dezember 1920)*. »Der Ararat«, Nr. 1, Jg. 2 (1921), S. 3–9.
- Schwitters, Kurt: *Nationale Kunst*. »Het Overzicht«, Nr. 22–24, Bd. 2 (1925), S. 168.
- Seuphor, Michel: *Knaurs Lexikon der abstrakten Malerei*. München, Zürich: Droemersch Verlagsgesellschaft, Th. Knaur Nachf. 1957.
- Waetzoldt, Stephan; Haas, Verena (Hgg.): *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*. Berlin: Reimer 1977.