

V&R Academic

Primus-Heinz Kucher (Hg.)

Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde

Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater,
Kunst und Musik in Österreich 1918–1938

Mit 21 Abbildungen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8471-0494-0

ISBN 978-3-8470-0494-3 (E-Book)

ISBN 978-3-7370-0494-7 (V&R eLibrary)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Forschungsrats der Alpen-Adria Universität Klagenfurt aus den Mitteln der Privatstiftung Kärntner Sparkasse und der Fakultät für Kulturwissenschaften/Alpen-Adria Universität Klagenfurt.

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Erika Giovanna Klien, »Gang in die Großstadt«, © Wien Museum, Inv.Nr. 171.551/39

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Zum Alten Berg 24, 96158 Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Primus-Heinz Kucher Einleitende Bemerkungen zu »Moderne« und »Avantgarde« in Österreich	7
I.	
Zoltan Peter Zur Frage des »dritten Weges« in der Wiener Avantgarde der 1920er Jahre	21
Barbara Lesák Die österreichische Theateravantgarde 1918–1926. Ein Experiment von allzu kurzer Dauer	43
Anke Bosse Abstraktion der Bühne und Depersonalisierung. Katalysatoren einer Technifizierung des Theaters der Moderne und der Avantgarden (Karel Čapek und Friedrich Kiesler)	65
Jürgen Doll Sozialdemokratisches Theater im Wien der Zwischenkriegszeit. Vom Sprechchorwerk zu den Roten-Spieler-Szenen	79
Arturo Larcati Zur Rezeption des italienischen Futurismus in Wien während der 1920er und 1930er Jahre	95
II.	
Evelyne Polt-Heinzl Raum (neu) denken. Oskar Strnad – der unterschätzte Pionier der Moderne	119

Rebecca Unterberger Ernst Krenek, Theodor Wieselgrund-Adorno und der »Begriff der Avantgarde, mit dem man in Deutschland heute nicht gern zu tun hat«. Dissonanzen zu: <i>Fortschritt</i> und <i>Reaktion</i> , (alt-)neuen Formen und dem Phänomen Surrealismus	137
Julia Bertschik Janusköpfige Moderne: <i>Der Querschnitt</i> zwischen künstlerischer Avantgarde, Neuer Sachlichkeit und »Habsburgischem Mythos«	171
Primus-Heinz Kucher Modernismus-Avantgardeismus am Beispiel der Debatten in den <i>Musikblätter[n] des Anbruch</i> (1919–1930).	187
III.	
Walter Fähnders Zwischen Vagabondage und Avantgarde: Hugo Sonnenschein, Emil Szittyta und andere	219
Vivien Boxberger Emanzipation der »Neuen Tochter« in Mela Hartwigs <i>Das Verbrechen</i> (1927)	237
Jürgen Egyptien Vom Soteriologischen Mysterienspiel zum Konversationsstück über die Revolution	251
Aneta Jachimowicz Statistik als »Werkzeug des proletarischen Kampfes«? Otto Neuraths statistisches Denken und Rudolf Brunngrabers Individuum-Auffassung in <i>Karl und das 20. Jahrhundert</i>	269
Die Beiträgerinnen und Beiträger	287
Personenregister	291

Einleitende Bemerkungen zu »Moderne« und »Avantgarde« in Österreich

Avantgarde und Moderne scheinen begrifflich-konzeptuell, literatur- wie kulturgeschichtlich gesehen im Hinblick auf die entsprechenden österreichischen Potentiale im frühen 20. Jahrhundert unverrückbar verortet und asymmetrisch festgeschrieben zu sein: Einer prononciert europäischen, interdisziplinär ausgerichteten *Wiener Moderne* der langen Jahrhundertwende (1890–1914) mit ihren epochalen, wissenschaftliche Erkenntnis und sprachästhetische Ausdrucksformen revolutionierenden Infragestellungen sowie mit ihren innovativen Verschränkungen seit Ernst Mach, folgt ein kurzes expressionistisch-aktivistisches Intermezzo (1917–1920/21) und diesem wiederum eine dem Kontext des Niedergangs und chaotischen Aufbruchs nach 1918/1919 verpflichtete Nach-Moderne mit punktuell radikalen Ansätzen. Letztere stehen, sofern sie wahrgenommen werden, meist im Schatten der die Literatur- und Kulturgeschichte dominierenden Debatten und Tendenzen der Berlin-zentrierten Weimarer Republik bis hin zu deren abruptem Ende 1933.¹ Auch Wendelin Schmidt-Dengler hat in seinen verdienstvollen Arbeiten zur Literatur der Zwischenkriegszeit Aspekte der Avantgarde angesprochen, diese aber im Vergleich zu anderen Leitthemen (z. B.: Abschied von Habsburg, Komplex Militär, Wiener Kreis) eher peripher eingestuft. Immerhin sprach er Walter Serners 1920 erschienenem

¹ Vgl. dazu die gängigen Literaturgeschichten, die hinsichtlich der Zwischenkriegszeit eine unübersehbare Fokussierung auf die Weimarer Republik aufweisen und experimentell-avantgardistische Bewegungen und Konzepte ausschließlich dort verorten. Erst in neueren Arbeiten werden die Abgrenzungen zwischen Moderne und Avantgarde durchlässiger gefasst, wobei bekanntlich der Epochenbegriff der *Moderne* nach wie vor kontroverser erscheint als jener der offenbar klarer eingrenzbarer der *Avantgarde*, sofern er sich auf die historischen Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre einschließlich ihrer kunstpolitischen wie ästhetisch interdisziplinären Ansätze insbesondere der frühen 1920er Jahre bezieht. Vgl. dazu: Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne. 1890–1933. Lehrbuch Germanistik. 2. aktualisierte und verbesserte Aufl.* Stuttgart-Weimar: Metzler 2010, S. 123f. u. S. 276. Zur Konkurrenzsituation insbes. im Kontext der Moderne-Konzeptionen zwischen Berlin und Wien vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache-Ästhetik-Dichtung im 20. Jahrhundert.* München: C.H. Beck 2004, S. 26.

Band aphoristischer Prosa *Letzte Lockerung* die potentielle Funktion einer »Initialzündung einer spezifischen österreichischen Avantgarde« zu, und zwar im Sinn einer antizipierenden Ouvertüre für die in den 1950er Jahren durchbrechende Neoavantgarde, bekannt auch als Wiener Gruppe². Ist es also gerechtfertigt, vor dem Hintergrund eher verstreuter Hinweise auf einzelne Texte, Kunstwerke, Gruppenbildungen oder Theaterexperimente die Frage nach Avantgarde und Moderne im Hinblick auf die österreichische Kultur und Kunst der 1920er Jahre überhaupt zu stellen? Folgt man den Fragestellungen und Thesen eines neueren Bandes, dessen Beiträge die Rolle von Metropolen für die Ausbildung von Avantgarde-Zentren an Fallbeispielen vermessen, wird man schon aufgrund struktureller Veränderungen und Auswirkungen der Metropolen im Hinblick auf den urbanen Alltag sowie aufgrund der veränderten Rolle und Wahrnehmung von Technik, Bewegung, Konsum und Kultur davon ausgehen können, dies auch für Wien zu vermuten.³

In der Tat rubriziert Hubert van den Berg in jenem Band auch Wien unter die avantgardefähigen Metropolen, deren er insgesamt knapp fünfzig für die Zeit zwischen 1910 und 1930 ausmacht, angereichert durch einige in demographischer Hinsicht eher kleinstädtische oder periphere Avantgarde-Zentren wie Zürich, Zagreb oder Witebsk. Unter den eigentlichen Metropolen, d. h. den zehn größten Städten der Welt, hebt er für 1910–1925 vier wichtige Avantgarde-Zentren hervor (Paris, Berlin, Petersburg, Tokyo) und gruppiert diesen drei weitere, »in der die Avantgarde in geringerer Weise vertreten war«, zu: neben London und New York überraschenderweise auch Wien, womit dieses jedenfalls in einen prominenten Kontext situiert wird.⁴ Dass sich die angeführten Zentren in ihrer Ausrichtung und in ihren Stil-Aspekten mitunter stark unterschieden, liegt auf der Hand; was sie allerdings strukturell verbunden hat, war ihre transnationale, tendenziell mehrsprachige Identität, die kulturell-künstlerische Mobilität ihrer Protagonistinnen und Protagonisten sowie ihre Vernetzung in einen gesamteuropäischen Kontext. Für Wien sprach dabei nicht nur die erforderliche kritische Größe, sondern, entgegen gängiger Krisenbefunde, wonach die Stadt nach dem Ende der k.u.k. Monarchie aufgrund des Wegfalls ihres

2 Wendelin Schmidt-Dengler: *VerLockerungen. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert*. Studien zu Walter Serner, Theodor Kramer, H.C. Artmann, Peter Handke und Elfriede Jelinek. Wien: Präsens 1994.

3 Vgl. Thomas Hunkeler, Edith Anna Kunz (Hgg.): *Metropolen der Avantgarde. Métropoles des avant-gardes*. Bern-Berlin u. a.: P. Lang 2011, bes. S. 11–14 (Einführung). Zum urbanen, sich technisierenden Alltag vgl. auch Evelyne Polt-Heinzl: *Österreichische Literatur zwischen den Kriegen. Plädoyer für eine Kanonrevision*. Wien: Sonderzahl 2012, bes. Abschnitt III, der sich dem Großstadtleben und den Medienwelten widmet.

4 Hubert van den Berg: *Provinzielle Zentren – metropolitane Peripherie. Zur Topographie der europäischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts und ihrer Vernetzung*. In: Ebd. S. 175–186, hier bes. S. 178f.

kulturellen und ökonomischen Umfeldes an Attraktivität für KünstlerInnen nachhaltig eingebüßt hätte, – »Wien war nach 1918 nicht mehr die anziehungskräftige Metropole der weit sich ausdehnenden und kulturell reichen Donaumonarchie...«⁵ – eine fast ungebrochene, Projekte aufgreifende wie auch eigenständige Ideen lancierende kulturell-künstlerische Gemengelage, die auch im verkleinerten staatlichen Rahmen international ausgerichtet war. Auf konzeptueller Ebene hatte Wien immerhin schon »um 1910 spektakuläre und für die weiteren Entwicklungen der Avantgarden bedeutende Auftritte gehabt«⁶, so Maria Stolberg über die Voraussetzungen experimenteller Kunst, die um 1920 aktueller denn je waren. Sie erinnert dabei an Adolf Loos, Oskar Kokoschka und Arnold Schönberg und an Entwicklungen, die gerade an ihre Ideen anknüpften. In den Bereichen der Musik, der Malerei und des Theaters war die Wiener Szene ja auch erstaunlich gut vernetzt, wie dies an der rasanten Entwicklung konstruktivistischer Ansätze im Umfeld der 1919/20 aus Ungarn nach Wien emigrierten Künstler im Umfeld von Lajos Kassák, Bela Uitz und, für die Entwicklung einer modernen Filmtheorie maßgeblich, an Bela Balázs und seiner in Wien seit 1922 entstandenen Schrift *Der sichtbare Mensch* (1924) und deren Wirkung auf bzw. produktive Anverwandlung durch zeitgenössische Autoren abgelesen werden kann.⁷ Ablesbar ist dies u. a. an der ersten Präsentation russischer Konstruktivisten wie Alexander M. Rodtschenko, Kasimir Malewitsch oder Wladimir J. Tatlin, die bereits am 13.11.1920 durch den TASS-Korrespondenten Konstantin Umanskij im Zuge eines Lichtbildervortrags stattfand, ferner an einer von Kassák und Tristan Tzara organisierten DADA-Matinee im Oktober 1921, an dem im MA-Heft vom 15.3.1922 erschienenen Manifest Kassáks *Bildarchitektur* oder an mehreren Ausstellungen und Initiativen durch den Kunsthistoriker Hans Tietze sowie an den Bemühungen der Franz Cizek (urspr. Čížek)-Schule, den Wiener *Kinetismus* an den internationalen Konstruktivismus heranzuführen. Nach der impulsgebenden Ausstellung im *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* 1923 und den zeitgleich einsetzenden Arbeiten von Erika Giovanna Klien und Friedrich Kiesler sollte dies auch in erstaunlich kurzer Zeit gelingen⁸. In einzelnen visuellen sowie perfor-

5 Vgl. H. Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne; wie Anm. 1, S. 27.

6 Maria Stolberg: Das Wien der 20er Jahre. Neue Kunst zwischen Expression und Konstruktion. In: Günther Dankl, Raoul Schrott (Hgg.): DADAUTRICHE 1907–1970. Innsbruck: Haymon 1993, S. 171–185, hier S. 175.

7 Zu Balázs vgl. Gustav Frank: Musil contra Balázs. Ansichten einer visuellen Kultur um 1925. In: Musil-Forum 29 (2003–2004) S. 104–152; dazu auch: Norbert Wolf: »Neue Erlebnisse, aber keine neue Art des Erlebens«. Musils Ästhetik und die Kultur des Films. In: Wolf Gerhard Schmidt, Thorsten Valk (Hgg.): Literatur intermedial. Paradigmenwechsel zwischen 1918 und 1968. Berlin: De Gruyter 2009, S. 87–113.

8 Vgl. dazu Dieter Bogner: Wien 1920–1930. »Es war als würde Utopia Realität werden«. Zit. nach: http://www.bogner-cc.at/theorie/5585/Wien_1920_1930/, S. 6 (Zugriff vom 5.7.2015)

mativen Künsten wie z. B. dem Tanz, vermochte Wien ebenfalls mit impulsgebend für avantgardistische Entwicklungen wirken.



Abb. 1: Lajos Kassak: Bildarchitektur IV (1922/24; Privataarchiv Kucher).

Unter prominenter Beteiligung und mit großer internationaler Resonanz präsentierte sich daraufhin die 1924 abgehaltene *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien gleichsam in einer neuen Rolle: Nicht nur gelang es, die europäische Avantgarde nach Wien zu holen, sondern es waren da auch österreichische Beiträge zu sehen, die auf Teilhabe auf europäischer Ebene abzielten, – eine Ausstellung mit Wendepunktcharakter, auf die in der Folge noch Bezug genommen wird.

Im Sammelband *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden* (2001) greift ein Beitrag gerade jene »Impulse« aus Wien im Zusammenhang mit Debatten und Entwicklungen aus bzw. im Umfeld der Theaterarbeit auf, – inzwischen jener Bereich, in dem durch Ausstellungen und begleitende Forschungen in den letzten Jahren wichtige, in Vergessenheit geratene Ansätze und Beiträge wiederentdeckt und entscheidende Fortschritte erzielt werden konnten.⁹

sowie M. Stolberg: Das Wien der 20er Jahre, S. 180; zu Kassák vgl. Éva Bajkay: Lajos Kassák und Sándor Barta. Zwei Vertreter von Dada Ungarn im österreichischen Exil. In: DADAUTRICHE 1907–1970, S. 189–199. S. 197. Zum Kinetismus ferner die Beiträge im Katalogband zur gleichnamigen Ausstellung *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Hg. von Monika Platzer und Ursula Storch im Auftrag des Wien Museums. Ostfildern: Hatje Cantz 2006.

⁹ Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner: Impulse aus Wien für die Theater-Avantgarde. In: Heinz L. Arnold (Hg.): *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*. = Sonderband Text+Kritik,

Früher als in der Literaturwissenschaft und in der von Peter Bürgers einflussreichen *Theorie der Avantgarde* (1974) mit geprägten Grundsatzdebatte über die Differenz zwischen Avantgarde und Moderne haben Forschungsarbeiten im Bereich der visuellen Künste einige vergessene und verdrängte Konstellationen ans Licht gebracht. Nicht nur punktuelle Ergänzungen in Bezug auf österreichische Beiträge zum Dadaismus oder Konstruktivismus vermochten diese Recherchen und Ausstellungen wieder zu heben und zu sichern, sondern darüber hinaus auch die Epochenwahrnehmung in ihren festen Parametern neu zur Diskussion zu stellen, wenngleich die ihnen zugrunde liegenden Werke und Programme wirkungsgeschichtlich meist von begrenzter Resonanz waren.¹⁰ Max Oppenheimer/MOPP, Erika Giovanna Klien oder Leopold W. Rochowanski, – wer kennt heute noch diese Namen und die mit ihnen verbundenen Konzepte und Wirkungsfelder, wenn selbst Friedrich/Frederic Kiesler, der innerhalb weniger Jahre europaweit im produktiven Austausch stehen sollte, etwa mit F. Léger oder der De Stijl-Gruppe (Theo van Doesburg, Piet Mondrian u. a.) und ab 1926 in den USA seine noch in Wien entwickelte konstruktivistische Raumbühne und deren lebenslange Ausgestaltung zum *endless theatre*-Projekt vorantrieb, fast nur Insidern ein Begriff ist und erst seit wenigen Jahren eine angemessene Rezeption und Würdigung erfährt?¹¹

Dass die österreichische Kultur von experimentellen Ansätzen aus der Wiener Moderne gerade im Hinblick auf Projekte mit Avantgarde-Charakter mitgeprägt war, unterstreicht auch der von Andreas Puff-Trojan gezeichnete Beitrag für das *Metzler Lexikon der Avantgarde* (2009) mit gleich mehreren einschlägigen Konstellationen: mit jenem im Bereich der Zwölftonmusik (Josef M. Hauer, Arnold Schönberg) und ihrem »großen Einfluss auf die avantgardistischen Musikströmungen in den USA«, mit der »streng geometrischen Ausrichtung« der Bauten und der theoretischen Arbeiten des Architekten Adolf Loos, die ihn in unmittelbare und eigenständige Nähe zum Dessauer Bauhaus aber auch einen Mies von der Rohe gebracht haben sowie mit den Auswirkungen der Psycho-

red. von Hugo Dittberner u. a. München: edition text+kritik 2001, S. 120–137. Unter diesen Impulsen figurieren die expressionistischen, im Dadaismus aufgegriffenen Körperbilder Kokoschkas wie z. B. in *Sphinx und Strohmann*, Schönbergs Lichtregie-Experimente rund um sein Drama *Die glückliche Hand* (UA 1924), Kieslers Raumbühne-Konzepte, die Freie Tanz-Bewegung, insbesondere Bodenwiesers *Dämon Maschine* (1924) sowie die Arbeitersportfeste Ende der 1920er Jahre.

10 Vgl. z. B. Günther Dankl, Raoul Schrott (Hgg.): *DADAUTRICHE 1907–1970* (wie Anm. 6) mit Beiträgen über Emil Szittyta, Walter Serner, Karl Kraus, Oskar Kokoschka und deren Beziehungen zu DADA, zu Max Oppenheimer, Max Ernst, Raoul Hausmann, zum Wiener Kinetismus oder zu Beziehungen zwischen Psychoanalyse und Surrealismus.

11 Vgl. Barbara Lesák, Thomas Trabitsch (Hgg.): *Frederick Kiesler. Theatervisionär – Architekt – Künstler*. Wien: Brandstätter 2012.

analyse und der Sprachphilosophie bzw. Sprachkritik auf die zeitgenössische Literatur.¹²

Die vermutlich gerade die Wiener Situation besonders kennzeichnenden subterranean Beziehungen zwischen einer avanciert sich verstehenden Moderne, einem Interesse für international als avantgardistisch firmierende Ansätze bei gleichzeitiger programmatischer Zurückhaltung, d. h. auffallend geringer Manifest-Produktion, ist schon zeitgenössischen Beobachtern aufgefallen. Sie hat aber keineswegs dazu geführt, diese als unzureichend zu disqualifizieren. Im Gegenteil und wie bereits angesprochen war Wien – in diesem Sinn bildete es eine Art extritoriale Enklave im zeitgenössischen Österreich – Kreuzungspunkt verschiedener Avantgarden und bereits vor der epochalen Internationalen Theaterausstellung von 1924, die von ihrem Organisator David J. Bach, analog zu seinen Ansichten über die *Sozialistische Kunststelle*, auch unter dem Blickwinkel der »Wiedergewinnung der Kunst als Funktion des gesellschaftlichen Organismus« gesehen wurde, Treffpunkt herausragender Künstlerpersönlichkeiten, z. B. zwischen Theo van Doesburg und Friedrich Kiesler, Johannes Itten und Franz Cizek oder El Lissitzky und Otto Neurath.¹³

Avantgarde-Moderne-Debatten sind unter diesem Selbstverständnis und in Verbindung mit dem Manifestantismus der internationalen historischen Avantgarde vor 1914 in Österreich in sichtbarer und programmatischer Form daher kaum und in den frühen 1920er Jahren eher in Feldern anzutreffen, die weitgehend durch etablierte Kunstpraxen wie Musik oder Tanz besetzt waren. Einer solchen, d. h. prononciert manifesten Avantgarde-Vorstellung, wird in neueren Diskussionen inzwischen nicht mehr unwidersprochen das Wort geredet, markiere sie nämlich nicht nur jene schillernde »traditionskritische [...] normbrechende Programmierung von Kunst und Literatur«, sondern zugleich einen fraglichen zeitlichen Sukzessionsmechanismus, in dem sich Avantgarden gleichsam permanent selbst überholen, somit Differenzierungen erschweren und Kontinuitäten durch Abfolgen von Diskontinuitäten suggerieren.¹⁴ Das Modell einer »dialektisch prozessierenden Fortschritts-Geschichte«, die am Kampfplatz Raum auch Zeitgrenzen zwischen einer traditionsverpflichteten (passatistischen) Gegenwart und radikal sich positionierenden Zukunft mit jeweils kongenialen sozialen und politischen Utopien zu überschreiten sich zum Ziel setzt, figuriert dabei mit ihren Ansprüchen auf Aufhebung von Differenzen zwischen Kunst und Leben, Kommunikation und Politik als Profilierungsparadigma gegen die Autonomiekonzepte der Moderne. Gleichzeitig geht es ihr um

12 Vgl. Hubert van den Berg und Walter Fähnders (Hgg.): Metzler Lexikon der Avantgarde. Stuttgart-Weimar: Metzler 2009, S. 242–247, bes. S. 243.

13 Zit.nach M. Stolberg, wie Anm. 6.

14 Vgl. Gerhard Plumpe: Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme. In: H.L. Arnold (Hg.): Aufbruch ins 20. Jahrhundert; wie Anm. 3, S. 7–14, hier S. 7.

eine Versicherung einzelner ihrer progressiven Potentiale wie z. B. der Arbeit am Unbewussten¹⁵. Ergänzend zur ebenfalls angeführten wegweisenden »kollektive[n] Einübung der Attitüden der Zukunft« im Kontext von Benjamins Autor als Produzent-Reflexionen bzw. der Lehrstückutopie Brechts können hier bereits frühe (performativ ausgerichtete) Modifikationen im Verständnis von Autorschaft wie z. B. im Umfeld der Tanzpantomimen Hofmannsthals ausgemacht werden.¹⁶

Dagegen hat eine performative Kunstpraxis mit vielfältigen Infragestellungen wie Modifikationen des Autonomiestatus des Kunstwerks und seiner Verknüpfung mit gesellschaftsverändernden Visionen bzw. Ansprüchen sowie einer Ausdifferenzierung ihrer medialen und technischen Kommunikationsapparate sehr wohl eine Revolutionierung der Formensprache in verschiedenen Kunst-Bereichen (Musik, Malerei, Architektur, Film, Konstruktivismus) auch in Österreich hervorgebracht, künstlerische Experimente begleitet und auf internationale Entwicklungen reagiert bzw. an ihnen aktiver partizipiert, als dies die Kulturgeschichtsschreibung nahelegt.

Zwar dominierten, wie Günther Bogner deutlich gemacht hat, im Wien der Zwischenkriegszeit »die traditionellen Kunstformen«, die »vielfach einer ganz bestimmten Ausdrucksform, dem expressiven, subjektiv bestimmten Gestalten« zugeschrieben wurden.¹⁷ Und doch entwickelten sich gegen sie bzw. ohne auf sie Bezug zu nehmen, dagegen aber in internationalen Austausch eintretend, bedeutende, dem Konstruktivismus verpflichtete und somit der zeitgenössischen europäischen Avantgarde nahestehende theoretische wie kunstpraktische Ansätze und Werk-Realisierungen, wie Bogner an anderer Stelle festhält:

Die kulturelle Szene Wiens prägten damals radikale Erneuerer. Zu ihnen gehörten Arnold Schönberg und Josef Matthias Hauer, Adolf Loos und Friedrich Kiesler, Oswald Haerdtl und E.A. Plischke, Lajos Kassák und Bela Uitz, Franz Cizek und L.W. Rochowski, Otto Neurath und Rudolf Carnap, Sigmund Freud und Christian von Ehrenfels, Hans Tietze und Hans Sedlmayr. Zwölftonmethode, Gestalttheorie, strukturorientierte Kunstgeschichte, positivistische Philosophie, Konstruktivismus und Kinetismus leisteten wegweisende Beiträge Österreichs zur Kultur und Wissenschaft des zwanzigsten Jahrhunderts. Gemeinsam ist diesen Neuerern ein analytisches, strukturorientiertes bzw. konstruktivistisches Denken und Gestalten. Dieses schloß an theoretische und künstlerische Ansätze und Leistungen der ersten Wiener Moderne der Jahrhundertwende an. In diesem kreativen Milieu fand ein intensiver Austausch mit den Entwicklungen in der europäischen Avantgarde statt.¹⁸

15 Ebd. S. 8f.

16 Vgl. dazu Gabriele Brandstetter: *Poetics of Dance*. Oxford: Oxford University Press 2015, S. 73ff.

17 Vgl. Dieter Bogner: *Wien 1920–1930. »Es war als würde Utopia Realität werden«*; abrufbar unter: http://www.bogner-cc.at/theorie/5585/Wien_1920_1930/ (Zugriff vom 22. 6. 2015).

18 <http://bogner-cc.at/suche/?q=museion> (Zugriff vom 20. 7. 2015).

Die vorliegende Publikation entstand im Rahmen der Tagung *Vergessene Avantgarde-verdrängte Moderne* zu einem im Jahr 2012 abgeschlossenen sowie im Vorfeld eines neuen, inzwischen angelaufenen FWF-Forschungsprojekts zu transdisziplinären Konstellationen in der Literatur, Kunst und Kultur der österreichischen Zwischenkriegszeit.¹⁹ Bedauerlicherweise haben nicht alle Tagungsteilnehmer ihre Beiträge zur Verfügung stellen wollen bzw. können; einige Beiträge sind eigens für diesen Band und seine drei Themenfelder eingeworben worden. Konnten auch nicht alle »radikalen Erneuerer« gebührend erfasst, gewürdigt bzw. verortet werden – so ist es z. B. leider nicht gelungen, die interessanten Entwicklungen im Film- und Tanzbereich ausführlicher und am neuesten Diskussionsstand ausgerichtet darzulegen – so will dieser Band die noch immer weit verbreiteten Fokussierungen auf Einzelphänomene des Moderne-Avantgarde-Diskurses durch eine tendenziell Grenzen überschreitende, interdisziplinäre Auseinandersetzung überwinden und zu einer Neubewertung des vergessenen wie verdrängten, jedenfalls hochproduktiven literarisch-kulturell-künstlerischen Feldes der 1920er und 1930er Jahre in Österreich einen Beitrag leisten.

Den Auftakt bildet ein Versuch einer Vermessung des Wiener Avantgardefeldes durch den Sozialwissenschaftler und Kassák-Spezialisten Zoltan Peter. Ausgehend von den Bewegungsräumen aber auch den nach 1918 global veränderten ideologisch-politischen Angeboten sowie einen um Robert Müller identifizierbaren aktivistischen Interessenspol arbeitet sein Beitrag drei Aspekte heraus, die zugleich grundlegende wie voneinander differente Positionierungen anzeigen und thematisieren: zum einen den Transfer des Ma-Kreises (neben Kassák insbesondere noch Sandor Barta und Bela Uitz) aus Budapest nach Wien und die von ihm ausstrahlenden konstruktivistischen Impulse wie z. B. das *Bildarchitektur*-Konzept, das z. B. bei Hans Suschny in einer bemerkenswerten *Bühnenkomposition* Niederschlag fand, aber auch gesellschaftspolitisch polarisierende Ideen, die zu einer baldigen Aufspaltung der Gruppe in eine *Proletkult*-orientierte sowie in eine an *De Stijl* ausgerichtete führen sollte. Zum anderen widmet sich Peter dem Architekten Josef Frank und seiner ambivalenten Beziehung zum Funktionalismus, zu dem er dennoch über die 1932 realisierte Werkbundsiedlung einen international beachteten Beitrag lieferte, nicht ohne zuvor auch im Rahmen des Wohnbauprogramms des *Roten Wien* tätig gewesen zu sein, d. h. also zwischen den metaphysischen und sozial-utopischen Konstruktivisten einen konventioneller wirkenden pragmatischen bzw. *dritten Weg* aufgezeigt zu haben.

Barbara Lesák wiederum zeichnet in ihrem Beitrag die maßgeblichen und (im Ansatz) radikal neuen Theaterkonzepte, die zu Beginn der 1920er Jahre in Wien

19 Es handelt sich hierbei um die FWF-Projekte P 20402 (2008–2012) bzw. P 27549.

sich konsequent gegen die etablierte Bühnenpraxis stellten, nach: Friedrich Kieslers *Railway-Theater*, Rudolf Steiners sprach-, gestisch- und mimisch-orientierte Mysterienspiele, seine bahnbrechende Lichtregie und Jakob Levy Morenos raumbühnenartiges Stegreiftheater, aus dem er später, im Exil, seine Konzeption des Psychodramas entwickelt hat. Neben den Genannten widmet sich Lésak auch Überlegungen von Adolf Loos, die sich partiell dem Dadaismus und dem Surrealismus verdanken und Lajos Kassáks strikt am Mechanischen ausgerichteten *Revue*-Konzept sowie der *Würfelbühne* des Tiroler Architekten Hans Fritz und den in ihrer puristischen Radikalität wegweisenden Skizzen für ein *Kinetisches Marionettentheater* von Erika Giovanna Klien.

Die drei nachfolgenden, den ersten Block ausdifferenzierenden Beiträge explizieren fallstudienartige Konstellationen, die vorwiegend innovative und zeitbezogene Aspekte der Theaterpraxis in den Blick nehmen: Anke Bosse zeichnet anhand der Kooperation zwischen Karel Čapek und Friedrich Kiesler im Zuge der Berliner Aufführung des Roboterstücks *R.U.R.* (1923) grundlegende Abstraktions- und Technifizierungstendenzen in der Bühnenästhetik und Bühnenpraxis seit 1900 und deren internationalen Kontexte nach, während Jürgen Doll die Stationen der sozialdemokratischen Theaterpraxis zwischen Sprech-Chorwerken und politischem Kabarett mit ihren Protagonisten Ernst Fischer, Fritz Rosenfeld, Josef Luitpold Stern sowie dem stärker an Erwin Piscator orientieren Robert Ehrenzweig darlegt und dabei die strukturellen Differenzen zwischen Festkultur und revueartigem Agitationstheater herausarbeitet. Letztere zeigten Affinitäten zur Proletkult-Bewegung und damit einer spezifischen Form der Verbindung von Avantgarde und Lebenspraxis, schöpften in den 1930er Jahren aber auch aus dem kritisch-satirischen Potential der Wiener Zauberpossen-Tradition aus dem Vormärz. Arturo Larcati beschließt den ersten Themenblock mit einer minutiösen Rekonstruktion der erstaunlich vielfältigen Beziehungen zwischen dem italienischen Futurismus und vergleichbaren Wiener Kunsttendenzen sowie dessen Rezeption in Wien/Österreich. Das Interesse am Futurismus hat bereits vor 1914 eingesetzt, erreichte 1924 anlässlich der *Internationalen Theaterausstellung* ihren Höhepunkt und konnte 1935 in Gestalt einer Ausstellung zur italienischen Luft- und Flugmalerei von Arturo Ciacelli nochmals einen Nachklang erleben. Dabei werden anhand von unveröffentlichten Brief- und Nachlassmaterialien u. a. die wenig bekannten Kontakte zwischen Enrico Prampolini, Hans Tietze und Friedrich Kiesler sowie Fortunato Depero, die nach 1924 auch in Paris und New York aufrecht blieben, nachgezeichnet und in ihrer rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung verortet.

Der zweite Themenblock setzt sich mit Entwicklungen in den Bereichen der Architektur- und Musikästhetik auseinander sowie mit ausgewählten, für Moderne-Debatten maßgeblichen Zeitschriften durchaus unterschiedlichen Zuschnitts. Mit dem vielfach im Schatten von Adolf Loos wie Josef Frank stehenden

Architekten Oskar Strnad, einem wegweisenden Anreger für Margarete Schütte-Lihotsky bis herauf zu Friedrich Achleitner, setzt sich Evelyne Polt-Heinzl auseinander, um an seinen Entwürfen und Bauten die Weiterentwicklung von Leitkonzepten der Moderne und ihre Verankerung in einem konkreten sozialen Raum, sichtbar etwa an der *Werkbundsiedlung*, darzulegen. Strnad war darüber hinaus aufgrund seiner zahlreichen Bühnenbild-Arbeiten für das Theater eine bedeutende Referenzgestalt, u. a. für Max Reinhardt, Alfred Bernau aber auch für Ernst Krenek und Arthur Schnitzler, und antizipierte mit seiner ins Grundsätzliche zielenden *Rundbühne* Ideen, die Kiesler kurz danach umsetzte.

Ausgehend von divergierenden Positionen zur sogenannten *Schlagwortkultur* im Umfeld von *Revolte*, *Chaos* und *Form*, *Fortschritt* und *Reaktion* und ihren z. T. hochprominenten Protagonisten – von Adorno über Brecht hin zu Breton, Fischer, Krenek oder Weill – unternimmt Rebecca Unterberger den Versuch, grundlegende Aspekte der Avantgarde-Debatte anhand der musikalischen Produktion Kreneks, aber auch feuilletonistischer Texte und Kontroversen in den Blick zu nehmen und dabei vor allem die bislang systematisch kaum aufgearbeiteten Potentiale des Surrealismus und damit auch Querverbindungen zwischen deutscher, österreichischer und französischer Diskurse in den Blick zu nehmen. Dabei entpuppt sich Krenek als alerter wie frankophiler Groß-Player in nahezu allen Debatten, versteht sich in Überblendungen von surreal(ist)en und magisch-realen Konzepten und somit als ungewöhnlicher Brückenbauer zwischen Kokoschka, Cocteau, Gide, Milhaud und sich selbst in bewusster Abgrenzung zur Mahagonny-Welt Brechts, nicht ohne am Ende in ein doch fragwürdiges Konstrukt einer (austro)katholischen *Avantgarde* einzumünden.

Zwei Zeitschriftenanalysen von Julia Bertschik und Primus-Heinz Kucher runden diesen Themenblock fallbeispielartig ab: zum einen das Beispiel des in Berlin erschienenen, von österreichischen AutorInnen mitbeliebten und zeitweise mitredigierten Zeitgeistmagazins *Der Querschnitt*, zum anderen die in Wien erschienene führende Spartenzeitschrift *Musikblätter des Anbruch*. An der Zeitschrift *Querschnitt* führt Julia Bertschik vor, wie künstlerische Avantgarde, Neue Sachlichkeit aber auch habsburgmythische Reminiszenzen in »bewusst widersprüchlicher Montage einer janusköpfigen Moderne« nebeneinander zu stehen kommen bzw. aufeinanderstoßen. Das kaleidoskopische Prinzip erinnert dabei an zwischenkriegszeitliche Formen der Revue und der Collage mit entsprechender Aufmerksamkeit für Aspekte des Visuellen wie z. B. dem Film(Betrieb), der Kleidung und damit verknüpft der zeitgenössischen Girl-Kultur. Kaleidoskopisch verfahren auch die *Musikblätter des Anbruch*, allerdings, um die Heterogenität der musikalischen Diskurse und Konzepte im Schnittbereich von Moderne und Avantgarde überhaupt in den Blick zu bekommen und daher auch betont international ausgerichtet, sei es über länderspezifische Schwerpunktnummern (Frankreich, Italien, Großbritannien, Russland, Ungarn oder

Tschechoslowakei), sei es über themenzentrierte Hefte wie z. B. solche zum Jazz, zum Tanz oder zu Musik und Maschine. Tendenziell leistete die Zeitschrift damit einen wesentlichen Beitrag zur internationalen Stabilisierung des von der Wiener Schule rund um Arnold Schönberg, Alban Berg, Ernst Krenek und Anton Webern ausgearbeiteten, begrifflich von Paul Bekker schon 1919 lancierten *Neue Musik*-Verständnisses unter Verwendung tonaler wie atonaler Techniken und bewies eine couragierte Offenheit avantgardistischen Ansätzen (ohne diese als solche zu benennen) gegenüber.

Der dritte Themenblock ist schließlich der Literatur im engeren Sinn gewidmet, wobei literarästhetisch gängige Zuschreibungen und Marginalisierungen unter neuen Perspektiven gesehen bzw. aufgebrochen werden. Walter Fähnders eröffnet ihn mit einem Blick auf Autoren wie Emil Szittyta, Hugo Sonnenschein (Sonka), Rudolf Geist und Jakob Haringer, die u. a. der Status des (bewussten) Außenseitertums miteinander verband, was Fähnders zum Anlass nimmt, die bereits im Zürcher *Cabaret Voltaire* 1916 vorgetragene programmatische Begrüßung Hülsenbecks mit dem Komplex *Vagabondage* als potentielle avantgardistische Lebenspraxis zu verknüpfen. Dabei präsentiert er eine Reihe von theoretischen wie poetologischen Zeugnissen, die zeigen, wie stark die Idee einer neuen Kultur und Gesellschaft – der Vagabund als *Partisan der Freiheit* (Sonnenschein) – verwurzelt war und damit Grundanliegen einer politisch sich exponierenden Avantgarde reflektierte, die der in Budapest geborene Szittyta auch in (kurzlebige) Zeitschriftenprojekte transferierte. Vivien Boxberger legt in ihrer Fallstudie zu Mela Hartwigs Aufsehen erregenden Erzählung *Das Verbrechen* die Ambivalenz, aber auch das implizit revolutionäre Potential des Freudschen psychoanalytischen Diskurses als gleichermaßen machtbetont-hysterisierenden wie zu radikalen Ausstiegen drängenden, hier zur Absage an das genealogische, töchterliche Muster, frei, um dabei die (tödliche) Ungleichgewichtigkeit innerhalb der patriarchalisch geordneten Geschlechter- und Familienkonstellation sichtbar zu machen und – literarhistorisch gesehen – diese einem frühen Dekonstruktionsprozess zu unterwerfen. Jürgen Egyptien, ausgewiesener Ernst Fischer-Kenner, zeichnet in seinem Beitrag unter Heranziehung von teils unveröffentlichten Bühnenmanuskripten und Einarbeitung der zeitgenössischen Kritik sowie poetologischer Reflexionen des Autors und Kritikers Fischer selbst die weitgehend verdrängte und heute kaum mehr präsenste, im Rückblick jedoch nahezu fulminante Bühnenpräsenz des jungen Fischer zwischen 1924 und 1928 nach, die im seinerzeit vielbeachteten *Lenin*-Stück kulminierte, das Egyptien als Synthese aus revolutionärer Vernunft und rebellischem Pathos sowie »die rasende Sachlichkeit unserer Zeit« einfangend be-greift.

Beschlossen wird das literarische Themenfeld durch eines der ungewöhnlichsten Romanprojekte der österreichischen Zwischenkriegszeit, durch Rudolf

Brunngrabers *Karl und das 20. Jahrhundert*, das aufgrund seines Veröffentlichungszeitpunktes (1933) zwar kurzfristig noch ein gewaltiges Echo, mittel- und langfristig jedoch marginalisiert worden ist. Aneta Jachimowicz rekonstruiert in ihrem Beitrag die fruchtbare Beziehung zwischen dem austromarxistischen Theoretiker und Mitbegründer der Sozialstatistik Otto Neurath und dem Schriftsteller Brunngraber. Diese ist in der Folge wesentlich in die statistisch-ästhetische Signatur des Romans eingegangen und zwar im Sinn einer radikalen, antimetaphysischen, wissenschaftlich-technizistischen Weltauffassung als einem in vielfacher Hinsicht innovativen Instrumentarium zur literarischen Gestaltung von Krisenerfahrungen, traditioneller wie jene der Desillusionierung des bürgerlichen Subjekts, aber auch epochal neuer wie jener der totalen Auslieferung an einen anonymen, undurchsichtigen Zirkel von Kapital und Macht sowie an einen progressiven Identitätsverlust einer solcherart agierenden Wirklichkeit gegenüber.

Am Ende möchte ich nochmals meinen Dank den Trägerinnen und Trägern abstaten, den externen kritischen Leserinnen und Lesern, die wertvolle Anregungen geliefert haben, den Institutionen, die die Drucklegung unterstützen, allen Einrichtungen, die als Inhaber von Rechten den Abdruck der Abbildungen gewährt und ermöglicht haben, allen voran dem Wien Museum, dem Österreichischen Theatermuseum, der Universal Edition und der Universität für angewandte Kunst Wien sowie meiner Familie, die in der Endphase der Banderstellung auf wertvolle gemeinsame Freizeit verzichten musste.

Klagenfurt, Juli 2015

I.

Zoltan Peter

Zur Frage des »dritten Weges« in der Wiener Avantgarde der 1920er Jahre

Im vorliegenden Beitrag werden einige Thesen ausgelotet, die im Hinblick auf einzelne Aspekte der historischen Avantgardeforschung im österreichischen, d. h. eigentlich im Wiener Kontext von Relevanz sein könnten. Im Grunde und über weite Strecken ist er als eine Art Generator möglicher, weiterführender Forschungsideen zu verstehen, noch geringfügig Erschlossenes vertiefend zu erforschen. Der erste Teil skizziert zwei Teilbereiche der Avantgardekunst der 1920er-Jahre, die meiner Wahrnehmung nach bis jetzt verhältnismäßig selten und eher oberflächlich thematisiert worden sind. Im zweiten Teil der Arbeit wird die Grundstruktur des Wiener Avantgardefeldes rekapituliert. Dabei werden drei wichtige und z. T. bereits eingehend beforschte Künstler der Wiener Avantgarde im Hinblick auf ihre ihnen im Feld der Avantgarde zukommenden Positionen kursorisch verortet. In diesem Zusammenhang wird ein bis dato nur in ungarischer Sprache vorliegendes Theaterstück von Hans Suschny, einem kaum bekannten, fast spurlos verschwundenen Wiener Schriftsteller und Künstler, präsentiert und rekontextualisiert. Der dritte Teil befasst sich mit Aktivitäten des Architekten Josef Frank sowie mit seiner gegen die etablierten Richtungen der Avantgarde zielenden Kritik. Im abschließenden Teil werden Thesen, den Sonderweg der Wiener Avantgarde und deren Bedingungen betreffend, resümierend formuliert, die jenen eingangs erwähnten Ausgangspunkt für weitere Forschungsarbeiten darstellen (könnten).

1. Die Stellung der Kunst der 1920er Jahre im Feld der Macht

Auf einer globalen Ebene hat nach dem Ersten Weltkrieg nicht nur Österreich, wie dies in zahlreichen Studien thematisiert wurde und ich selbst ebenfalls herauszustreichen unternommen habe, Wesentliches im Hinblick auf den Wirkungsgrad seines kulturellen Diskurses (oder: seiner Leitkulturfunktion) verloren, sondern tendenziell ganz Europa, das sich vor neue Herausforderungen

und Re-Positionierungen gestellt sah¹. Auch für den 1896 geborenen Germanisten und an neusachlichen Entwicklungen interessierten Bruno Erich Werner stellte sich das Feld der transnationalen Machtgefüge in ähnlicher Weise dar:

Das alte europäische ›Konzert der Mächte‹ wurde von neuen Tönen mächtiger Instrumente unterbrochen, und die Ahnungen, die Historiker und Philosophen des 19. Jahrhunderts geäußert hatten, bestätigten sich jäh. Am Ende des Ersten Weltkrieges wurde es deutlich, daß die Amerikaner die erste Weltmacht geworden waren. Wenn Max Weber noch kurz nach Kriegsende in einem Brief gemeint hatte, daß die amerikanische Weltherrschaft unabwendbar sei, so hatte er hinzugefügt: ›Hoffentlich bleibt es dabei, daß sie nicht mit Russland geteilt wird.‹ Aber wenige Jahre später rückte die Sowjetunion deutlich als die kommende zweite Weltmacht ins allgemeine Bewusstsein. [...] Beide Programme, das amerikanische wie das russische, waren erdumspannend. Die Rolle, die Europa bisher gespielt hatte, musste unter diesem gewaltigen Druck beträchtlich schrumpfen. [...] ›Die Zwanziger Jahre‹, das ist die Zeit zwischen zwei Dämmerungen. Sie begann nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und endete in Deutschland am 30. Januar 1933. Ihre Morgendämmerung kam wie ein Frühlingsgewitter, geladen von Hoffnungen, Erwartungen und erzeugte einen Wirbel von angestauten Kräften. Als sie 1926 ihren Höhepunkt erreicht hatten, kündigte sich bereits das Ende an, und als das Ende kam, verstummten die lebendigsten Kräfte und traten in den Hintergrund.²

Mit den Zwängen bzw. Bewegungsräumen der beschriebenen politischen Machtsphären hatten sich Künstler auseinanderzusetzen, selbst wenn sie sich um Distanz bemühten. Es stellt sich zugleich die Frage, ob und inwiefern gerade die Verweigerung maßgeblicher Künstler der Politik gegenüber oder der Versuch, sich polarisierenden Orientierung zu entziehen nicht auch zu der in den 1930er-Jahren eintretenden »Verstummung« der Kunst ungewollt beigetragen hat. Ist also jenen Künstlern, die sich ab 1920 von der Politik abgewendet haben,

1 Zoltan Peter: Lajos Kassák, Wien und der Konstruktivismus. Wien: Peter Lang 2010. In Bezug auf die Moderne und ihre Ausdifferenzierungen vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache. Ästhetik. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: C.H. Beck 2004; zur spezifisch deutschen Situation z. B. Peter Gay: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit (Originaltitel: Weimar Culture: The Outsider as Insider, 1968). Aus dem Amerikanischen von Helmut Lindemann. Frankfurt/M.: Fischer, Neuauflage 2004. Zur spezifisch österreichischen Situation vgl. Karl Müller und Hans Wagener (Hgg.): Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film. Wien-Köln-Weimar 2009 sowie Primus-Heinz Kucher/Julia Bertschik (Hgg.): »baustelle kultur«. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Bielefeld: Aisthesis 2011.

2 Bruno E. Werner: Die Zwanziger Jahre. München: Bruckmann 1962, S. 8. Einschränkend ist hinzuzufügen, dass Werner trotz seiner Bauhaus-Affinität und seines Eintretens für *entartetet* deklarierte Expressionisten wie z. B. Kokoschka in den ersten Jahren der NS-Kunst- und Kulturpolitik eine hochambivalente Position einnahm und seine spätere Selbstzurechnung zur *Inneren Emigration* trotz zeitweiligen Berufsverbots doch umstritten ist. Vgl. dazu Ernst Klee: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt/M.: Fischer 2007, S. 658.

eine gewisse Mitverantwortung an der zunehmenden Machtlosigkeit bzw. Ohnmacht der Kunst anzulasten, speziell an der Machtlosigkeit der Kunst, wie diese etwa ab 1930 manifest wurde? »Heute weiß ich«, schreiben George Grosz und Wieland Herzfelde 1925, »daß unser einziger Fehler war, uns mit der sogenannten Kunst überhaupt ernsthaft beschäftigt zu haben.« Die Dadaisten schwebten zwischen den Klassen und waren nicht bereit »Mitverantwortlichkeit dem Leben der Allgemeinheit gegenüber« zu übernehmen. Anstatt sich den neuen Problemen zu stellen, so die Autoren weiter, wanderten sie nach Frankreich oder anderswohin aus:

Wir anderen aber sahen die neue große Aufgabe: Tendenzkunst im Dienste der revolutionären Sache. Die Forderung einer Tendenz erregt in der Kunstwelt heute noch, ja vielleicht mehr als früher, entrüsteten und geringschätzigen Widerspruch. [...] Wo heute Kunstfreunde ein Werk mit dem Hinweis auf seine Tendenz prinzipiell oder als Sensationsmache abzutun versuchen, stehen sie nicht der Arbeit des Künstlers kritisch, sondern der Idee, für die er eintritt, feindlich gegenüber.³

Ob und inwiefern Grosz und Herzfelde hiermit eine Schwachstelle der europäischen Kunstszene der Zwischenkriegszeit benannt haben, würde eine eingehendere Analyse erfordern. Das Zitat vermag zumindest aufzuzeigen, dass die avantgardistische Literatur, die bildende Kunst und Architektur der 1920er Jahre von den weltumspannenden Ideologien, d. h. der Kommunismus- versus Kapitalismus-Debatte, und den in Russland und in Amerika zu Erfolg gekommenen künstlerischen Praktiken – Stichwort: Tendenzkunst – gewiss nicht unberührt blieb. Gerade die europäische avantgardistische Kunst stand unübersehbar im Spannungsfeld des russischen Konstruktivismus, den sie interessiert rezipierte; sie rezipierte aber auch den amerikanischen Film, den Jazz, die Architektur und vieles andere mehr.

Die amerikanische Herausforderung umfasste vor allem zwei eng miteinander verbundene Aspekte. Zum einen die allgegenwärtige Rationalisierung, die in Wirtschaft, Technik, Kultur und auch in den sozialen Beziehungen zur Geltung kam, zum anderen die Verbreitung der modernen Massenkultur, die als Prozess der Normierung und Trivialisierung verstanden wurde.⁴

3 George Grosz/Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch 1925. In: Uwe M. Schneede (Hg.): Die zwanziger Jahre, Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Köln: Du Mont 1979, S. 133 und 136.

4 Vgl. Thomas Raitzel: »Amerika« als Herausforderung in Deutschland und Frankreich in den 1920er Jahren. In: Themenportal Europäische Geschichte (2007), einsehbar unter: <http://www.europa.clio-online.de/2007/Article=193> (Zugriff 09.04.2014). Dazu auch Egbert Klautke: Unbegrenzte Möglichkeiten. »Amerikanisierung« in Deutschland und Frankreich (1900–1933). Wiesbaden: F. Steiner 1996 sowie Philipp Gassert: Was meint Amerikanisierung? Über den Begriff des Jahrhunderts. In: Merkur 54, H.9/10 (2000), S. 785–796.

Natürlich waren diese politischen wie künstlerischen Kräfte auch in Wien spürbar, und dementsprechend fanden sich sowohl Befürworter als auch Gegner beider Herausforderungen, die bereits 1920 Robert Müller in seinem über Österreich hinaus diskutierten Essay *Bolschewik und Gentleman* in einer bündigen wie treffenden Titel-Formulierung zusammengefasst hat. Auch hier böte sich eine ausführlichere Untersuchung an, um die aufgeworfenen Thesen am Beispiel einiger wichtiger Zeitgenossen eingehender zu prüfen; es darf hier nur in Erinnerung gerufen werden, dass Lajos Kassák sein im Juli 1919 (gleich nachdem Béla Kun seine Zeitschrift *Ma* verboten hatte) »im Namen der ungarischen Aktivisten« verfasstes, aber erst in Wien publiziertes Manifest *An die Künstler aller Länder* in eine die konkreten Revolutionserfahrungen (in der Sowjetunion, in Ungarn) kritisch brechende, individualistisch anmutende Brüderlichkeits- und Revolutionssemantik kleidete⁵.

2. Zur Grundstruktur des Wiener Avantgardefeldes

Die Wiener Avantgarde wies zwischen 1910 und 1918 einen ähnlich strukturierten Pol der Tendenzkunst oder des Aktivismus auf wie zum Beispiel die Berliner oder die Budapester. Im Unterschied zu Berlin verschwand jedoch der aktivistische Pol in Wien um 1920 so gut wie vollständig. Sämtliche Repräsentanten des Aktivismus (wie z. B. Egon Erwin Kisch, Franz Blei, Robert Müller, Albert Ehrenstein oder Pierre Ramus) wanderten von Wien weg oder wurden politisch weitgehend inaktiv.⁶

Ende 1920 kam es durch die Übersiedlung des *Ma*-Kreises aus Budapest nach Wien zu einer Wiederbelebung des Aktivismus. Doch lediglich der um 1922 abgespaltene Teil des Kreises (Sándor Barta, Béla Uitz etc.) orientierte sich am transnationalen Pol der politisch engagierten Avantgarde und vernetzte sich von Moskau bis Berlin mit zahlreichen engagierten Künstlern der linken Szene, im Besonderen mit den Anhängern der *Proletkult*-Bewegung wie z. B. mit dem Kreis um die Zeitschrift *Die Aktion* oder mit G. Grosz⁷.

Dagegen richteten sich Lajos Kassák, Friedrich Kiesler und die Repräsentanten

5 Vgl. Lajos Kassák: *Lasst uns leben in unserer Zeit. Gedichte, Bilder und Schriften zur Kunst*. Auswahl und Nachwort von József Vadas. Budapest: Corvina 1989, S. 59–61; Erstabdruck in *Ma* 1–2, 5. Jg. (1920) S. 2–4.

6 Vgl. Ernst Fischer: *Expressionismus – Aktivismus – Revolution*. In: Klaus Amann, Armin A. Wallas: *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. = *Literatur in der Geschichte*. Geschichte in der Literatur Bd. 30, Wien-Köln-Weimar: Böhlau 1994, S. 19–48, bes. S. 38.

7 Dazu überblickend: Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1900–1955*. München: Beck 2005, bes. Kap. IV (Soziologie von Künstlergruppen) und XIV (Positionierung zur Politik).

des Wiener *Kinetismus* an dem von den holländischen Konstruktivisten (*De Stijl*-Gruppe) wesentlich mitbestimmten anderen, d. h. dem entpolitisierten Pol der Avantgarde aus oder standen ihm in unterschiedlicher Weise nahe. Es war dies jenes Spektrum, dem u. a. Theo van Doesburg, El Lissitzky, Kurt Schwitters oder Raoul Hausmann zuzurechnen wären.

Im Wiener Kontext lassen sich darüber hinaus Karl Kraus, Josef Frank und Béla Balázs als renommierte Gegner des Aktivismus, Expressionismus, Dadaismus und Konstruktivismus, die weder mit der einen noch mit der anderen Richtung der Avantgarde etwas anzufangen wussten, gerade aufgrund ihrer Polemiken gegen sie zu einer eigenen Gruppe zusammenfassen, die letztlich einen »dritten Weg« angezeigt und beschritten hat⁸.

Der weitgehend unbekannte Künstler und Dichter Hans Suschny war dagegen der einzige Vertreter des konstruktivistisch orientierten *Ma-Kreises*, der gebürtiger Wiener war und zu den engsten Anhängern Lajos Kassáks gehörte⁹. Sein bis dato nur in ungarischer Übersetzung bekanntes Theaterstück, dessen Originalversion als verschollen gilt, kann als ein Musterbeispiel für jene konstruktivistischen Werke gelten, die um 1920–25 für Aufsehen wie für Kontroversen sorgten. Hans Suschnys Werk, von dem ein Ausschnitt dem deutschsprachigen Publikum erstmals zugänglich gemacht wird, kommt hier also eine paradigmatische Rolle zu: Es versucht an jene Kritiker, Kunstliebhaber, Künstler und auch Künstlerinnen zu erinnern, die in der Konfrontation mit dadaistischen und konstruktivistischen Werken eine Gefahr für die Kunst an sich erblickt haben.

Hans Suschnys Bühnenstück erschien 1924 in der Zeitschrift *Ma* unter dem Titel *Színpadí Kompozíció 1 (Bühnen Komposition 1)*¹⁰. Wie schon in anderer zeitgenössischer avantgardistischer bildenden Kunst zeigt sich auch in diesem Werk eine klare Absage an die traditionelle Formensprache. Bereits das Bühnenbild – ein schwarzes und ein rotes Quadrat sowie eine schwarze und rote Scheibe – erinnert unweigerlich an die konstruktivistische Malerei, z. B. an *Das schwarze Quadrat* von Kasimir Malewitsch und an zahlreiche andere Bilder, ja tendenziell an die »Bildarchitektur« Lajos Kassáks insgesamt¹¹.

8 Zu K. Kraus vgl. meinen Beitrag: Karl Kraus und die Avantgarde – eine mehrschichtige Beziehung. In: *Lithes*, Graz, Nr. 6 (2011), S. 1–33; einsehbar unter: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege11_06/zoltan_peter_karl_kraus.pdf (Zugriff 14. 1. 2015).

9 Vgl. Peter Weibel: *Beyond Art: A Third Culture. A Comparative Study in Culture, Arts and Science in 20th century Austria and Hungary*. Wien-New York: Springer 2005, S. 67.

10 Aus der ungarischen Übersetzung von Róbert Reiter. In: *Ma*, Nr. 3–4/1924. S. 7–12. Rückübersetzt von Katalin Butt, Ernst-Christian Mathon und Zoltan Peter, April 2014.

11 Der Ausdruck *Bildarchitektur* wurde von Kassák erstmals im Vorwort zu seiner gleichnamigen Mappe 1922 verwendet. In: *Ma* 4/1922, S. 53.



Abb. 1a: Bühnenkomposition 1.

CHOR	
noch schneller	
Eisgeleise wir	
kneten die Steine	
schrubben die Stangen	
schrubben die Steine	EINZELNE STIMMEN
kneten die Geleise	legen los
wir wir	ich
das Wir in uns	ich
worin wir uns	ich
a ja a o ja ja o	ich
aus Stein, aus Glas, aus Erde	ich
aus Hirn, aus Hirn, aus Hirn,	ich
zwischen Wurzeln reißen wir das Bein	ich
auf uns die Zeichen	ich
rollende Kugeln	ich
brennende Felder	ich
von uns von wir	ich
von Tausenden und von Tausenden	ich
von Tausenden und von Tausenden	ich
von Städten von Straßen	ich
von Städten aus Türmen	ich
von Dächern vom Mast	ich
von du von wir von uns	ich
in die Trichter das Eisen	ich
die Erze die Hände	ich
das Blut	ich
mal sind sie kalt mal Gefängnis	ich

Abb. 1b: Bühnenkomposition 1.

Dieses Werk halte ich für ein konstruktivistisches Bühnenstück par excellence, für ein Gesamtkunstwerk, das eine tiefere literaturwissenschaftliche Analyse sowie eine zeitgemäße Bühneninszenierung und -aufführung verdienen würde. Hier verwende ich es als Illustration für das Phänomen des Feindbildes Avantgarde im Allgemeinen und im Speziellen als ein Theaterstück, das so »milde« Reformen der klassischen Moderne wie Karl Kraus und Josef Frank vermutlich abgelehnt hätten. Ihre Kritik hätte gewiss einige Aspekte enthalten, die polemisch formuliert und zugespitzt gewesen wären. Josef Frank hätte wohl beanstandet, dass wir es hier mit einer zu überspizten Abwendung von der Tradition und ihrer Formensprache, mit einer bloßen Positionierung zu tun haben, welche ihm als strategisch motiviertes, modisches und daher als vorübergehendes Phänomen erschienen wäre¹².

12 Vgl. dazu etwa sein als Interview angelegtes Gespräch *Vom neuen Stil*, in dem Frank Tradition programmatisch als »Notwendigkeit, Überkommenes anzuerkennen« umriss. In: Josef Frank: Schriften in zwei Bänden. Band 1: Veröffentlichte Schriften von 1910 bis 1930. Herausgegeben von Tano Bojankin, Christopher Long und Iris Meder. Wien: Metroverlag 2012, S. 318–334, hier S. 320.

3. Josef Frank und die Avantgarde

Hans Suschnys etwa 16 Seiten umfassende *Bühnen Komposition* wirft zahlreiche Fragen auf, zum Beispiel, ob und inwiefern das Werk rein konstruktivistische oder ob und inwiefern es auch dadaistische Stilelemente enthält, ferner, ob und inwiefern das Werk als eine Hommage oder Kritik des Konstruktivismus mit eigenen Mitteln verstanden werden kann bzw. soll.

Wie das nachfolgende Zitat andeutet, hätte Josef Frank dieses Theaterstück in seiner uns vorliegenden Form wahrscheinlich abgelehnt, aber es wäre ihm zugleich wohl nicht gleichgültig gewesen. Als kunstsinniger und gesellschaftskritischer Architekt hätte er auf Anhieb erkannt, dass bereits die Darstellungsform des Textes, d. h. das Theaterstück mit seinem Drehbuchcharakter, grundlegend architektonisch strukturiert ist. Er hätte in ihm vielleicht ein Bildgedicht wahrgenommen, das ihn an ein konstruktivistisches Gebäude hätte denken lassen, zu dem er wie folgt Stellung bezogen hat:

Das Stilgewirre und der darauffolgende Purismus waren notwendige Erscheinungen, damit das Tote erkannt und ausgeschieden wird. [...] Eine Zeit der Läuterung, eine Flucht in die Schlichtheit des Altertums, wie dies unsere heutige Baukunst in ihrem Archaismus versucht, war jederzeit eine Folge von Erschütterungen, die Zweifel an dem Wert des Existierenden geweckt haben; diese Gedanken absoluten Ästhetentums haben sich bewusst von denen des Volkes getrennt. Wir haben den Kopf in den Sand gesteckt, damit uns das Leben nicht verwirre. Wir müssen wieder suchen, den Zusammenhang zu finden, der durch Spekulationen verlorengegangen ist, um uns aus dem Reich der Schatten durch dieses Purgatorium ans Tageslicht zu retten.¹³

Josef Frank, ein Wiener Architekt und Designer jüdischer Herkunft, galt andererseits in den 1920er Jahren als der Repräsentant österreichischer avantgardistischer Architektur im Ausland schlechthin.¹⁴ Der jüdische Hintergrund hat dabei für die Entstehung der Wiener Moderne und Avantgarde eine wesentliche Rolle gespielt, trugen ja, so Joachim Riedel, gerade die jüdischen Zuwanderer zur Reform der Stadtkultur auf eine besondere Weise bei:

Der verbreiteten Auffassung einer plötzlichen intellektuellen und künstlerischen Explosion steht die Hypothese gegenüber, die wahrscheinlich bedeutendste Kulturleis-

13 Josef Frank: *Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens*, Wien: Löcker 1981, S. 190.

14 Die wichtigsten Eckdaten zu Josef Frank sind im *Architekturlexikon des Architekturzentrums Wien* online zugänglich; abrufbar unter www.architektenlexikon.at (Zugriff 14.1.2014). Ferner dazu: Maria Welzig: *Josef Frank. 1885–1967. Das architektonische Werk*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 1998. Zur Re-Kontextualisierung der international vielbeachteten Werkbundsiedlung vgl. Anton Holzer: *Moderne weiße Häuser in Lainz*. In: *Wiener Zeitung*, 11.1.2012, einsehbar unter: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/wien/stadt-leben/424371_Weisse-Haeuser-in-Lainz.html (Zugriff 14.1.2015).

tung des vergangenen Jahrhunderts, die Entdeckung des modernen Weltbildes, verdankt sich nicht so sehr der gegenseitigen Befruchtung, sondern viel eher ihrem Gegenteil: Sie war das Produkt junger, jüdischer Zuwanderer, die eine Gegenwelt zu dem eingesessenen Wiener Establishment entwarfen. Weil die Wiener nicht Platz machen wollten, schufen sie genau das, was sie zu verhindern suchten: die geistige und kulturelle Erneuerung. Dieser Prozess setzte sich zu Beginn der Ersten Republik fort.¹⁵

Vor allem Josef Frank im Bereich der Architektur und Karl Kraus im Literaturbetrieb lehnten sich in den 1920er-Jahren sowohl gegen die etablierten Akteure des jeweiligen Berufsstandes in Wien als auch gegen die international gerade zum Durchbruch gekommenen Avantgarden, insbesondere gegen den Konstruktivismus, Funktionalismus und Purismus nachdrücklich auf. Zugleich weisen beide Lebensläufe eine kurze Phase auf, in der sie aktive Mitglieder des internationalen Avantgarde-Netzwerks waren. Für Kraus lässt sich diese Periode auf die Jahre um und nach 1909 datieren, als er die Veröffentlichung von literarischen Texten junger expressionistischer Autoren in der *Fackel* ermöglicht hat, eine Periode, die etwa drei Jahre dauern sollte. Nach 1921 wollte er mit den Repräsentanten des Expressionismus, Futurismus und Dadaismus nichts mehr zu tun haben. Ähnlich wie Karl Kraus gegen die »Neutöner«, wie er in *Glossen* zugespitzt formulierte¹⁶, hörte auch Josef Frank sein ganzes Leben lang nicht auf, gegen das *Bauhaus* zu polemisieren. In einem 1939 in New York verfassten Brief an Trude Waehner bezeichnete er das *Bauhaus* noch immer als »gräulich«.¹⁷ Was immer er damit gemeint haben mag, es bleibt die merkwürdige Tatsache bestehen, dass letztlich die Unterschiede zwischen dem Stil des Bauhauses und jenem seiner eigenen architektonischen Kreationen eigentlichen nur im Bereich der Innenarchitektur fassbar werden, z. B. im Bereich des Möbeldesigns, die an den von der schwedischen Firma *Svenskt Tenn* bis heute produzierten Möbel und Gebrauchsgegenständen auch erkennbar sind. In ihrer Grundstruktur un-

15 Joachim Riedel: *Füreinander, nebeneinander, gegeneinander*. In: Ders. (Hg.): *Wien, Stadt der Juden. Die Welt der Tante Jolesch*. Wien: Zsolnay, 2004, S. 15.

16 Vgl. dazu meinen Beitrag: *Karl Kraus und die Avantgarde* (siehe Anm.8). Die Spitze gegen die Neutöner richtete sich dabei allerdings nicht gegen Arnold Schönberg. Vgl. dazu Mathias Schmidt: *Musik ohne Noten. Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire« und Karl Kraus*. In: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Bd. 47 (1999) S. 365–393.

17 Vgl. Sabine Plakolm: *Josef Frank an Trude Waehner (1938–1965). Das Nachleben des Werkbundes in der Kritik am Bauhaus*. In: Volker Thurm-Nemeth (Hg.): *Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus, Wissenschaft – Architektur – Wiener Kreis* (= Schriftenreihe Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst, Bd. 4), Wien: Hölder-Pichler-Temsky, 1998, S. 142 (123–158). Zur kritischen Distanz Franks im Sinn einer Kritik am Funktionalismus vgl. Friedrich Achleitner: *Die vertriebene Architektur*. In: Friedrich Stadler (Hg.): *Die vertriebene Vernunft. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930–1940. Teilband 2*, Münster: LIT 2004, S. 622–624, bes. S. 623.

terscheiden sich Franks Häuser von jenen des Bauhauses jedenfalls nicht radikal.

3.1. Josef Frank, ein Skeptiker der Moderne

Anlässlich des hundertsten Geburtstags von Josef Frank bezeichnete ihn der österreichische Architekt Otto Kapfinger als »Skeptiker« der Moderne:

Josef Frank ist der schöpferische Skeptiker im Rahmen der Moderne. Man kann ihn weder als einen leicht fasslichen Programmatiker noch als einen unkritischen Pragmatiker bezeichnen. Die Stärke und Lebendigkeit seiner Anschauungen liegt in einem durch und durch paradoxen Wesen, das sich mit großer Bestimmtheit äußert – und doch kaum bündig festzulegen ist.¹⁸

Eine der Ambivalenzen Franks liegt also gerade in seiner Beziehung zum Funktionalismus. Fühlt er sich zum einen der österreichischen Architektur der vorangehenden Generation verpflichtet, so konnte und wollte er sich zum anderen den Impulsen der um 1920 immer stärker werdenden internationalen Avantgarde auch nicht entziehen¹⁹. Letzteres schon deshalb nicht, weil er bemüht war, auch außerhalb Wiens zu wirken. Ein solches Wirken war für einen angehenden Architekten, der gerade international Fuß fassen wollte, ohne Funktionalismus-Bezug jedoch eher schwierig. Die Technische Hochschule Wien, an der er Architektur studierte, dürfte ihn ebenfalls für internationale Zusammenhänge neugierig gemacht haben.²⁰

Frank stieß mit seinem Hang zum populären Geschmack, mit seinen bunten, blumigen Möbeln und Stoffen bei den bestimmenden Akteuren des transnationalen Felds der avantgardistischen Architektur freilich auf erheblichen Widerstand. Die in der Stuttgarter *Weißenhofsiedlung* ausgestellte Inneneinrichtung seines Hauses sorgte für Polemik. Während andere mit provokanten Anmerkungen wie »Bordell Frank« oder »Wiener Gschnas« für Aufmerksamkeit sorgten, wollte Theo van Doesburg in Franks Innenarchitektur eher eine Art »femininen« Stil erkennen.²¹ Den Ursprung seines Interesses für das Blumige und Bäuerliche lokalisiert Maria Welzig in Franks nach England, Holland und Skandinavien gerichtetem Blick:

18 Otto Kapfinger: Zum Geleit. In: Um Bau, Nr. 10/ Aug. 1986, S. S. 1–5, hier S. 3.

19 Vgl. dazu J. Frank: Wiens moderne Architektur bis 1914. In: Der Aufbau, 1926, S. 165.

20 Vgl. Maria Welzig: Die Wiener Internationalität des Josef Frank. Wien [Dissertation] 1994, S. 13 sowie: Frank und die Internationale Architekturavantgarde. In: Diess.: Josef Frank 1885–1967; S. 136–148.

21 Vgl. Zum Geleit, S. 85. Siehe Anm. Nr. 18. Zu Van Doesburg vgl. u. a. Gladys Fabre, Doris Wintgens Hotte (Hgg.): Van Doesburg & the International Avant-Garde: Constructing a New World. London: Tate Publications 2009.