

Primus Heinz Kucher | Universität Klagenfurt, Primus.Kucher@aau.at

Avantgardistische Netzwerke im Literatur-, Kunst- und Kulturbetrieb Wiens der 1920er Jahre

1.

Bei aller Skepsis definitorischen Festlegungen gegenüber, was unter Avantgarde zu verstehen sei und ob und unter welchen Voraussetzungen sich avantgardistische Netzwerke überhaupt ausbilden können bzw. konnten, selbst am Höhepunkt einer von Ismen-Kreationen geprägten Epoche wie jener im Anschluss an den Expressionismus,¹ werden zumindest zwei Momente als kennzeichnende immer wieder ins Treffen geführt: zum einen jenes des Manifestantismus, d.h. qua Manifest-Produktion radikale und exklusive, auf Provokation setzende Existenzberechtigung zu statuieren, zum anderen die Tendenz, eine Form von Gruppen- und Loyalitätsbildung zu kreieren, die sich in mehr oder weniger verdeckte Abgrenzung zu bürgerlichen Formen sozialer Kommunikation positionierte, zugleich aber In-

Fasst man Avantgarde-Gruppierungen nach dem Grad ihrer manifestantistischen Produktion, wird man für das österreichische Spektrum zunächst nur auf wenige im Diskursfeld wahrgenommene Texte stoßen. Wird das Feld avantgardistischer Kunstpraxen jedoch breiter gefasst, etwa die Musik, Malerei oder Architektur einbeziehend, ändert sich der Befund. Der vorliegende Beitrag thematisiert die Rahmenbedingungen sowie die Rolle des seit 1917 an Gewicht gewinnenden Aktivismus. Anschließend widmet er sich den Leistungen des Wiener Kinetismus, den Querverbindungen zur ungarischen Exil-Avantgarde rund um die Zeitschrift »MA« sowie spektakulären Ausstellungen und Theateraufführungen in Wien um 1922–1925.

1 Vgl. dazu einerseits die noch immer wenig bekannte Programmreflexion im Wiener Aktivismus, insbesondere durch Robert Müller, andererseits die ironische Kommentierung der Ismen-Flut in der zeitgenössischen feuilletonistischen Kritik, wobei jene durch Robert Musil in seinem Text *Intensismus* (Erstdruck im »Prager Tagblatt« am 17.12.1926, S. 3) wohl die prominenteste war.

stitutionen der Kunst- und Literaturproduktion und ihrer Vermittlung für sich zu nutzen suchte und eben zu spezifischen Netzwerkbildungen führte.²

Mit Wien werden a prima vista kaum herausragende Manifeste bzw. manifestantische Bewegungen verknüpft, insbesondere an den Schnittflächen von literarischer und künstlerischer Produktion, wie sie etwa der italienische Futurismus mit seinem Konzept der ›parole in libertà‹ oder der nachfolgende internationale wie deutschsprachige Dadaismus, zuerst in Zürich, dann in Paris und Berlin seit 1916 bzw. 1918 auch literatur- und kunstgeschichtlich gut dokumentiert, und schließlich der Surrealismus vorgelegt haben. Vor diesem Befund, der lange eine Beschäftigung mit Formen der Avantgarde in Österreich, d.h. de facto in Wien, als wenig lohnend nahegelegt hatte, überrascht es, dass die Stadt auf einer globalen Landkarte von Avantgarde-Zentren für den Zeitraum 1910–1925 unter rund fünfzig Nennungen der Gruppe der zehn bedeutendsten ›Metropolen‹ zugeordnet wurde, und zwar auf einer Ebene mit London und New York.³ Wenngleich dies in der Literaturwissenschaft kaum und in den Kunstwissenschaften zunächst auch nur punktuell wahrgenommen wurde, hat seit den 1990er Jahren die Avantgarde-Forschung, bezogen auf die ›historischen‹ Avantgarden in den 1910er und 1920er Jahren, auch in bzw. zu Österreich eine Reihe von Arbeiten vorgelegt und Projekte in Angriff genommen. Insbesondere für den Bereich der bildenden Künste kamen inzwischen interessante Vernetzungen mit der internationalen Avantgarde, aber auch eigenständige Beiträge und Entwicklungen ans Licht. Letztere betrafen neben der Musikavantgarde, d.h. dem vermutlich rezeptionsästhetisch wirksamsten Beitrag durch die sogenannte Zweite Wiener Moderne oder die (atonale) Schönberg-Schule, flankiert von der zentralen musikwissenschaftlichen aber auch kunstgeschichtlich relevanten Zeitschrift »Musikblätter des Anbruch«⁴

2 Vgl. van den Berg/Fähnders (Hgg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, S. 11f. Zum Manifestantismus vgl. Fähnders: *Projekt Avantgarde*, S. 104–129.

3 Vgl. Hunkeler/Kunz (Hgg.): *Metropolen der Avantgarde*, darin insbesondere van den Berg: *Provinzielle Zentren – metropolitane Peripherie*, S. 178f.

4 Im Sinn von Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974), welche nur künstlerische Bewegungen als Avantgarde gelten ließ, die zugleich eine grundsätzliche Neuordnung der Relation zwischen Kunst und Leben einforderten, zählt die Wiener Musikavantgarde, die sich als Fortsetzung der Moderne verstand, strictu sensu eigentlich nicht dazu. In wirkungsgeschichtlicher Perspektive agierte diese jedoch sehr wohl avantgardistisch. Dafür steht ihre irritierend-provozierende Resonanz in Teilen des Publikums, die Schönberg mit Strawinsky verband, ebenso wie die inspirative Konstellation zwischen Schönberg und Kandinsky, der die Zwölftonmusik in seiner radikal-abstrakten Gemälde-Impression *Konzert* 1911 visuell zu gestalten unternahm. 1934–1936 nahm überdies John Cage, der sich seit 1932 für Schönberg interessierte, bei ihm Unterricht; bereits vor 1914 kamen schon frühe Vertreter des späteren amerikanischen Jazz nach Wien, um bei Webern und Busoni Komposition und neue Formen von Harmonie zu studieren, wie z.B.

v.a. die Bereiche der Theateravantgarde. Zu dieser zählten, verbunden mit Ausstellungen, wichtige zeitgenössische Errungenschaften wie z.B. die Raumbühnen-Debatte und andere Bühnenkonzepte, Abstraktionstendenzen oder die Integration neuer Medien,⁵ sowie jene der interdisziplinär ausgerichteten Kinetismus-Bewegung, welche kunstpädagogisch von Franz Čížek konzipiert, umgesetzt und theoretisch von Leopold W. Rochowanski abgesichert wurde.⁶ Dass die literarische postexpressionistische Avantgarde in Wien vergleichsweise schwach ausgeprägt war, ist hinlänglich bekannt. Sie deshalb als nicht existent einzuschätzen, ginge jedoch an relevanten Diskurs- und Netzwerkkonstellationen vorbei, wenngleich die Partizipation der österreichischen postexpressionistischen Generation, allen voran der Aktivisten rund um Robert Müller sowie jener, die dem *Bund der geistig Tätigen* zurechenbar waren bzw. deren Umfeld, im Kontext der inzwischen gut erforschten Avantgarden zwischen Futurismus, Konstruktivismus, Dadaismus und Surrealismus letztlich als eine eher periphere eingeschätzt werden kann.⁷ Tendenziell handelte es sich vielfach um Einzelgänger, die selten

Louis Gruenberg, der 1923 die US-amerikanische Erstaufführung von Schönbergs *Pierrot Lunaire* dirigierte. Das *Jazz-Heft* (Nr. 4/1925) der »Musikblätter des Anbruch« legt davon Zeugnis ab, ebenso wie Hefte zur russischen oder französischen Moderne bzw. Avantgarde oder jenes zum Schwerpunkt *Musik und Maschine* (Oktober 1926). Vgl. dazu Kucher: *Modernismus und Avantgardismus*, bes. S. 212–214. Vgl. zum Thema auch Schürmer: *Klingende Eklats*, bes. S. 74–76.

- 5 Zur Raumbühnen-Debatte (die 1924 im Zuge des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien bzw. dessen eigentlichen Schwerpunkts, d.h. der Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik, bezüglich des ausgestellten – und auch bespielten – Raumbühnenmodells von Friedrich Kiesler aufgrund eines Plagiatsvorwurfs durch Jakob Moreno Levy aufflammte) vgl. die gesammelten Arbeiten von Dieter Bogner in: Bogner/Hubin/Millautz (Hgg.): *Perspektiven der Bewegung*, im besonderen: *Wien 1920–1930: »Es war als würde Utopia Realität werden«*, S. 325–352, sowie die entsprechenden Arbeiten von Barbara Lesák. Im Zuge der Gedächtnisausstellung von 2018 titulierte die Kiesler Foundation die 1924er-Ausstellung als »hotspot of the Avantgarde«. Vgl. dazu den Präsentationstext: <<https://www.worldartfoundations.com/kiesler-foundation-vienna-1924-hotspot-avantgarde>> (Zugriff 19.1.2023).
- 6 Zu Čížek vgl. Laven: *Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst*. Zur Čížek-Klasse und zu seinem Verdienst für die Ausbildung des Kinetismus vgl. Platzer: *Kinetismus*, bes. S. 20–25. Rochowanskis Programmtext trägt den Titel *Formwille der Zeit* und erschien im Wiener Burgverlag 1922. Ein informativer und reich illustrierter Überblick über Rochowanskis Schaffen findet sich bei Leitner: *Rochowanski*.
- 7 Zum österreichischen Aktivismus vgl. einerseits die wegweisenden Arbeiten von Ernst Fischer, d.h. seine Edition der Werke von Robert Müller, insbes. die Ausgabe *Kritische Schriften II*, welche den Zeitraum 1917–1919 und dabei 167 Texte (Essays, Besprechungen) umfasst, die sowohl in – meist kurzlebigen – österreichischen Zeitschriften ([Österreichisch-Ungarische] »Finanz-Presse«, »Der Friede«, »Der Strahl«, »Kunst- und Kulturrat« u.a.m.) als auch in prominenten deutschen (»Neue Rundschau«, »Der neue Merkur«, »Das Ziel«) erstabgedruckt worden sind. Andererseits vgl. jene von Armin A. Wallas unter erstmaligem systematischen Einbezug des zeitgenössischen österreichischen Zeitschriftenspektrums verzeichneten (zentralen, gleichsam »manifestantistischen«) Plattformen der postexpressionistischen aktivistischen und anarko-kommunistischen Gruppierungen (Wallas: *Österreichische Literatur-, Kultur- und Theaterzeit-*

eine über Wien hinausreichende Position (phasenweise) besetzen konnten, etwa um Autoren wie Walter Serner und Emil Szittyta, oder um solche, deren Verankerung im aktivistisch-avantgardistischen Feld, z.B. in der vorwiegend ungarischen Exil-Avantgardegruppe rund um die Zeitschrift »MA« (z.B. Hans Suschny, Josef Kalmer), über mehrere Jahre hindurch verfolgbar ist. Abgesehen von ihnen und dem erwähnten Rochowanski, kurzzeitig auch von Albert Ehrenstein und Oskar Kokoschka, dessen bereits 1913 veröffentlichte dramatische Grotteske *Sphinx und Strohmann* im April 1917 im Zuge einer »Sturm«-Soirée in der Zürcher Galerie Dada als »Experimentiermaterial« aufgeführt wurde,⁸ standen zeitgenössische (post)expressionistische Autoren Österreichs der historischen Avantgarde (Dadaismus und Surrealismus) zwar phasenweise interessiert bzw. aufmerksam registrierend gegenüber, selten aber in einem wechselseitigen, intensiveren Austauschverhältnis. Zoltán Péter hat sich hierzu mit der Frage nach einem möglichen ›dritten Weg‹ auseinandergesetzt, der aus aktivistischen Impulsen einerseits, aber auch aus einer skeptisch-kritischen Rezeption internationaler Kunstbewegungen (insbesondere in der Architektur) andererseits eine spezifische Ambivalenz aus Nähe und Distanz geradezu programmatisch entwickelte und paradoxerweise aus einer avantgardekritischen Einstellung, etwa dem Dadaismus und Konstruktivismus gegenüber, einen Diskursfreiraum für diese Position des Dazwischen zu gewinnen trachtete. Als Kronzeugen dafür werden das Werk und das ästhetische Verständnis von Josef Frank ins Treffen geführt, die intermediären Ansätze zwischen Textualität, Visualität und Performativität bei dem bis 1926 in Wien ansässigen Béla Balázs sowie, etwas überraschend, Karl Kraus.⁹ Es stellt sich also die Frage, worauf diese schwer präziser fassbare Quasi-Partizipation oder nur punktuelle Involvierungsbereitschaft in eine konsequent avantgardistische Kunst- und Textproduktion zurückgeführt werden kann, in welchen Netzwerken sich die postexpressionistische Generation etwa um 1918–1920 bewegte und welche Plattformen für öffentlichkeitswirksame Aktionen zur Verfügung standen. Nicht zuletzt soll hier auch auf die Frage eingegangen werden, warum die nicht wenigen, häufig interdisziplinär ausgerichteten Protagonistinnen und Protagonisten dieses ›kreativen Milieus‹ ab etwa Mitte der 1920er Jahre ihre in Wien eingeschlagene experimentell-modern-avantgardistische Arbeit nicht mehr dort, sondern in offenbar attraktiveren Zentren fortzusetzen versuchten.¹⁰

schriften, bes. Kap. I und II, S. 9–115). Wallas rückt in einigen Aspekten auch die erste Bilanz zum Aktivismus zurecht, d.h. jene von Ernst Fischer: *Expressionismus – Aktivismus – Revolution*.

8 Vgl. Wallas: *Ein expressionistisches Rapidtheater*, bes. S. 57.

9 Vgl. Péter: *Zur Frage des »dritten Weges«*.

10 Vgl. dazu Magerski: *Neubewertung*.

2.

Da alle avantgardistischen Bewegungen seit dem Expressionismus wesentlich von Netzwerkbildungen abhängig, auf spezifische Plattformen und damit verbunden auf Öffentlichkeiten angewiesen waren, empfiehlt es sich, einen genaueren Blick auf die österreichische, vorwiegend auf Wien fokussierte Situation zu werfen. Netzwerke haben sich im literarischen Kontext in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gewöhnlich entweder aus gemeinsamen Erfahrungen im Hinblick auf künstlerische und/oder politische Projekte oder aus der Teilnahme an Zeitschriften, die zugleich Gruppenidentitäten festigten oder ausdifferenzierten sowie entscheidend für die Herstellung von Öffentlichkeit waren, herausentwickelt.¹¹ Nicht selten ergaben sich dabei Überschneidungen, insbesondere zwischen Netzwerken und Plattformen des Expressionismus und den auf diesen folgenden radikaleren Ismen, aber auch Verwerfungen. Dies trifft auf einzelne Autoren und Autorinnen aus dem »Aktion«- und »Sturm«-Umfeld oder der »Brücke«-Gruppe zu (als exemplarischer Fall könnte Hugo Ball angeführt werden); hinzuweisen ist daneben auf eine in ihrer Wirkung zwar weniger spektakuläre, aber dynamische Zeitschriftenlandschaft in Wien seit 1917/18. Hier versammelte sich eine Generation von jungen Autorinnen und Autoren, die sich der expressionistischen (Aufbruchs-)Bewegung verpflichtet fühlte, auch um internationale Anbindung bemüht war, und nach 1919/20 – nach einer meist kurzlebigen Phase im Nahbereich avantgardistischer, radikaler Konzepte – Anschluss an den dominanten Literaturbetrieb suchte. Wenig bekannt, obwohl für zahlreiche Werkbiografien der 1920er Jahre nicht unerheblich, waren etwa Zeitschriften wie »Der Anbruch« (1917–1922), »Daimon«/»Der neue Daimon« und sein Nachfolgeorgan »Die Gefährten« (1918–1922), »Das Flugblatt« (1917–1918), die fünf Ausgaben der »Horizont-Flugblätter« (1919), die sich als Fortsetzung der in Zürich bereits 1915 erschienenen Zeitschrift »Mistral« verstanden – beide von Emil Szittyja konzipiert und redigiert – sowie die beiden akzentuiert politischer ausgerichteten Plattformen »Neue Erde« (1919–1920) und »Ver!« (1917–1919 bzw. 1921).¹² Sie zeichnen dafür verantwortlich, dass sich auch in Wien ein erstaunlich breites Feld an avantgardeaffinen Öffentlichkeiten etablieren konnte, zu denen eine Reihe begleitender Gruppenbildungen (halb)öffentlicher Natur hinzutrat. Paradigmatisch können dafür die Zeitschrift »Der

11 Vgl. die detailreiche Studie von Simone Zupfer: *Netzwerk Avantgarde*, insbesondere die Abschnitte über das ästhetische und politische Selbstverständnis des Aktion-Kreises in Abgrenzung zu jenem des »Sturm«-Kreises in Kapitel 4, S. 81–162.

12 Dazu v.a. Wallas: *Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich*, Bd. 1.

Anbruch« und die dort publizierenden Autorinnen und Autoren angesehen werden. Als Begründer und Herausgeber dieser dem Untertitel der ersten Ausgaben nach als »Flugblätter aus der Zeit« sich verstehenden Publikation fungierten Otto Schneider und Ludwig Ullmann, wobei letzterer 1912 mit dem »Sturm«-Kreis, und zwar mit Else Lasker-Schüler, in Verbindung gekommen war.¹³ Die Kriegserfahrung hat schließlich, auch das eine typologische Erfahrung seiner Generation, eine deutliche Politisierung Schneiders wie Ullmanns zur Folge gehabt, die durch das Hinzustoßen des Aktivisten Robert Müller sowie Albert Ehrensteins, der sich schon 1916 mit seinem Band *Der Mensch schreit* als dezidiertem Kriegsgegner lyrisch positioniert hat, vermutlich befördert wurde. Ullmann sah am Horizont ein anderes, neues Europa aufziehen, welches (dies wirkt im Rückblick zweifellos von expressionistisch-messianischem Pathos durchtränkt) etwa »mit Menschlichkeit geschwängert« wäre und sprach sich für eine Dichtung aus, die auf ›Tendenz‹ setzt und in diesem Sinn als »ewige Revolte [...] zugleich die ewige Erneuerung [ist]«. Schneider wiederum begriff die Dichter als Sprachrohre »der nackten Menschenwürde«, um von ihnen einzufordern, dass sie – hier Müllers aktivistischer Position nahe – sich von »müßigen Außenseitern des Tages in geschlossene Triebkräfte des Tages umzugestalten« hätten.¹⁴

Insbesondere Ehrenstein darf als eine der Schlüsselgestalten zwischen Moderne und Avantgarde angesehen werden. Bereits in der ersten frühen, von Wallas als »Plattform der Wiener Avantgarde« bezeichneten Gruppenbildung im und rund um den Akademischen Verband für Literatur und Musik und dessen Publikationen wie z.B. die Zeitschrift »Der Ruf« war er, d.h. Ehrenstein, neben Robert Müller und Emil A. Rheinhardt, dem späteren Herausgeber des österreichischen Pendantes zur Pinthus'schen *Menschheitsdämmerung*-Anthologie, an zahlreichen zeitgenössischen Aufbruchinitiativen beteiligt¹⁵ und zählte darüber hinaus zu den präsentesten

13 Vgl. dazu Lasker-Schülers Text *Briefe nach Norwegen*. »Der Sturm«, H. 93/Januar 1912, S. 743–745, hier S. 744, wo Lasker-Schüler in einem Absatz von Ullmanns Kontaktaufnahme spricht und davon, dass sie ihm das Gedicht *An Jemand* zugeschickt habe.

14 Vgl. Otto Schneider: *Vom Parnaß ins Parlament*, »Der Anbruch«, H. 1/Dez. 1917, S. 1 bzw. Ludwig Ullmann: *Gegenwart*, »Der Anbruch«, H. 2/Januar 1918, S. 19.

15 Vgl. z.B. die Matinee *Die neue Generation* der Neuen Wiener Bühne vom 7.10.1917, eingeleitet von Franz Blei, in deren Mittelpunkt Lesungen von Texten von Georg Trakl, Georg Heym, Theodor Däubler, Franz Werfel und eben A. Ehrenstein standen; dazu der Bericht in »Die Zeit«, 8.10.1917, S. 2. Die Zeitschrift »Die Aktion« widmete Ehrenstein das Heft 39/1917 als Sonderheft. In Bd. 3 der Europäischen Bibliothek von René Schickele, unter dem Titel *Menschliche Gedichte im Krieg* (Zürich 1918) kam Ehrenstein neben Johannes R. Becher, Ludwig Rubiner, René Schickele und Franz Werfel ebenfalls zum Abdruck. Kurt Pinthus führte ihn in einem ungarischsprachigen Beitrag für »MA«, die Zeitschrift der ungarischen Avantgarde um Lajos Kassák, gemeinsam mit Gottfried Benn und Franz Jung unter den maßgeblichen deutschspra-

österreichischen Stimmen im »Sturm«, in dem er von Heft 29/1910 an bis hin zu Heft 23/1915 regelmäßig, mehr als dreißig Mal, mit Gedichten und Kurzprosa vertreten war und 1916 gemeinsam mit Lasker-Schüler und Theodor Däubler im Zuge eines Vortragsabends in der Berliner Sezession aus seinem gerade bei S. Fischer erschienenen Band *Der Mensch schreit* vortrug.¹⁶ Es darf daher nicht sonderlich überraschen, dass auch in der graphischen Präsentation des »Anbruch« Anklänge an den »Sturm« erkennbar sind, und zwar in den zunächst vereinzelt, mit Egon Schiele in Heft 2/1918 beginnenden Illustrationen, welche in der Folge auch Oskar Kokoschka, Alfred Kubin und 1919 Max Beckmann, Lyonel Feininger oder Ludwig Meidner zu gewinnen vermochten und – etwa im »Meidner-Heft« (1/1919) – punktuell eine avantgardetypische Verschränkung von performativ konzipierten bzw. wirkenden Schrift-Bild-Manifesten zumindest im Ansatz erreichten. Weitere Schlüsselfiguren an den Schnittflächen von (Spät-) Expressionismus und avantgardeaffinen Projekten, die freilich in ihrem literarisch-publizistischen Schaffen in den 1920er Jahren eine Integration in den Literatur- und Kulturbetrieb anstrebten, meist auch in Anbindung an Institutionen im Nahbereich des sogenannten Roten Wien, waren Oskar Maurus Fontana und Josef Kalmer. Aus dem Bereich des Kultur-, Kunst- und Gesellschaftspolitischen wäre zumindest auch noch Max Ermers zu erwähnen, Herausgeber einer Wochenschrift für kulturellen Sozialismus, d.h. der Zeitschrift »Neue Erde«. In dieser Zeitschrift wurden Aspekte des Räte-Gedankens für alle gesellschaftlichen Bereiche, Kooperationen mit der von Henri Barbusse gegründeten Clarté-Bewegung (die auch in Wien beachtlichen Zulauf hatte)¹⁷ sowie »kultursozialistische« Ideen im Umfeld des *Bundes der geistig Tätigen* 1919–1920 systematisch vertieft und mitunter kontrovers diskutiert – Zoltán Péter hat diese Gruppe denn auch dem

chigen Stimmen der Moderne an (»MA«, H. 5/1919, S. 79). Ehrenstein beteiligte sich auch an anderen österreichischen spätexpressionistisch-aktivistischen Zeitschriften, u.a. an »Flugblatt« (1917/18), »Der Friede« (1918), »Der neue Daimon« (1919), »Esra« (1919) oder »Die Gefährten« (1919–1922, deren Hg. und Redakteur er auch war).

- 16 So kamen z.B. Passagen aus dem *Tubutsch* in H. 88/1911, S. 699f. zum Abdruck; H. 142/143 von 1913 war überhaupt zu zwei Dritteln ein Ehrenstein-Sonderheft. Zum Vortragsabend vom 13.5.1916 vgl. den Bericht in der »Wiener Allgemeinen Zeitung«, 26.5.1916, S. 3. Lasker-Schüler trug aus ihren *Hebräischen Balladen* vor, Däubler aus dem Zyklus *Der sternhelle Weg*.
- 17 Die Wiener Clarté-Sektion wurde offiziell zwar erst im Mai 1922 gegründet – u.a. hielten dabei Béla Balász und Max Ermers Grundsatzreferate –, aber sie war, im Umfeld der seit 1920 bestehenden Österreichischen Friedensgesellschaft, in der sich etwa der Schriftsteller Rudolf J. Kreutz, Verfasser des kriegskritischen Romans *Die große Phrase* (ED 1917 auf Dänisch, 1919 auf Deutsch) maßgeblich engagierte, als Konzept bereits verbreitet, wie ein Kreutz-Vortrag vom Dezember 1920 nahelegt. Vgl. dazu »Neue Freie Presse«, 18.12.1920, S. 6 sowie das Stichwort *Clarté* in: *Lexikon zum Literatur- und Kulturbetrieb im Österreich der Zwischenkriegszeit*.

»häretischen Pol des Avantgardefeldes« zugerechnet.¹⁸ Als avantgardeaffin sind hier nämlich weniger die ästhetischen Praktiken zu verstehen als vielmehr eine Sympathie mit revolutionär verstandenen Auf- und Umbruch-Konzepten bzw. Bewegungen, vor allem der Jahre 1918–1920. Fontana hatte sich als treibende Kraft hinter dem »Flugblatt«-Projekt seit 1917 einen Namen erworben und war in der Lage, Kontakte zu nahezu allen zeitgenössisch engagiert sich verstehenden österreichischen Autoren und Künstlern (u.a. zu Uriel Birnbaum, Albert Ehrenstein, Albert P. Gütersloh, Eugen Hoeflich, aber auch zu Max Brod und Karel Čapek) und dem Expressionismus nahestehenden deutschen Autoren wie Walter Hasenclever, Kurt Hiller, Rudolf Leonhard oder Paul Zech aufzubauen, als Ecksteine einer systematisch betriebenen Netzwerkarbeit. Fontana erwies sich demnach ab 1921/22 nicht nur als erfolgreicher Literaturkritiker in zuerst sozialdemokratischen und linksliberalen Blättern (»Arbeiter-Zeitung«, »Der Tag«, »Das Tagebuch«), sondern auch als begabter Literaturnetzer, der in zahlreichen Institutionen tätig war, u.a. im Vorstand des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller in Österreich.¹⁹ Josef Kalmer dagegen, Lyriker, Kritiker, vor allem aber Übersetzer, etwa von Arthur Rimbaud, und im Londoner Exil in den 1940er und 1950er Jahren Inhaber einer Literaturagentur, stellte sich 1920 aus rechtlicher Notwendigkeit heraus der ungarischen Exil-Avantgarde-Zeitschrift »MA« als verantwortlicher Redakteur (der er de facto nicht war) im Impressum zur Verfügung. So marginal dieses Engagement auf den ersten Blick auch wirken mag, es war dennoch mehr als eine zufällige Geste: Kalmer kam dabei nicht nur physisch in Kontakt mit der Avantgarde-Gruppe um Kassák, nahm an verschiedenen Veranstaltungen teil, besprach MA-Künstler und entwickelte somit ein Sensorium für die Anliegen und Dynamiken dieser in ihrer Bedeutung für die österreichische Kunst- und Literaturgeschichte lange Zeit geradezu sträflich vernachlässigten konstruktivistischen Strömung. Es wird sich darüber hinaus anregend für seine eigene Auseinandersetzung mit der internationalen, v.a. in Paris ansässigen Kunstavantgarde erweisen, wie auch für den Austausch mit anderen zeitgenössischen Kritikern etwa in der 1924/25 eingerichteten Zeitschrift »Das Zelt«, der letzten Plattform der

18 Darunter sind die verschiedenen im Umfeld des Aktivismus tätigen Gruppierungen und Plattformen zu verstehen, wie z.B. der »Flugblatt-«, der »Anbruch-«, der »Daimon-« oder der »Rettung«-Kreis, die z.T. von starken Persönlichkeiten geprägt waren, etwa von so gegenläufigen wie Franz Blei, Robert Müller oder Jacob Moreno Levy, tendenziell in den Jahren 1917–1919 jedoch auch pazifistisch-antimilitaristisch, umsturzwillig, jedoch nicht unbedingt revolutionsbereit waren und phasenweise Kontakte zum Wiener Anarchismus rund um Pierre Ramus unterhielten. Vgl. zur Position dieses Bundes Péter: *Lajos Kassák*, S. 83.

19 Vgl. dazu mein Fontana-Porträt im *Lexikon zum Literatur- und Kulturbetrieb im Österreich der Zwischenkriegszeit* (Kapitel 3, Zugriff 29.1.2023).

sich bald danach zerstreuen den Post-Expressionisten und Avantgardisten, sowie für die erwähnte Čížek-Klasse und den sich aus ihr entwickelnden Wiener Kinetismus.²⁰

Als Zwischenfazit muss dennoch festgehalten werden, dass sich die Aufbruchshoffnungen – jene seit 1917 sich konturierende »Junge Dichtung«, so Ullmann in einem Beitrag für die »Wiener Allgemeine Zeitung«, oder »Das junge Geschlecht. Die Aktivisten« in der Sicht von Hermann Menkes – im Zuge der ernüchternden Erfahrungen von 1919/20, d.h. der Etablierung einer zwar demokratischen, aber eben nicht revolutionär-visionären sozialen und politischen Ordnung mit entsprechend weitgespannten Spielräumen für die Kunst, die Literatur und das Theater, nicht oder nur in sehr begrenzten Räumen entfalten konnten.²¹ Vielmehr verspürte dieses »junge Geschlecht« vor dem Hintergrund einer zunehmend sich polarisierenden Alltagsrealität den anschwellenden Gegenwind auch im kulturellen Bereich; einen Gegenwind, der bereits 1926, zugleich auch das Jahr, in dem die ungarische MA-Gruppe ihren Rückzug aus Wien antrat, zum Rücktritt einer die frühe Kulturpolitik des Roten Wien mitgestaltenden Gallionsfigur führte, nämlich von Hans Tietze. Dieser hatte zuvor im Rahmen traditioneller Formate wie z.B. dem Musikfest der Stadt Wien 1924 die im Zeichen des Austausches zeitgenössischer Avantgardekonzepte stehende *Ausstellung neuer Theatertechnik* möglich gemacht, welche die italienischen Futuristen mit den De Stijl-Repräsentanten, aber auch Fernand Leger und El Lissitzky u.a.m. trotz schwierigster finanzieller wie sozialer Rahmenbedingungen zusammenbrachte – 1924 war immerhin das Schlüsseljahr der Inflationsperiode.

3.

Während also bereits um 1920/21 die meisten avantgardeaffinen Plattformen im Bereich der Literatur vor dem Aus standen und die ihr zurechenbaren Schriftsteller und Kritiker sich sukzessive zurückzogen oder Wien verließen – Ehrenstein und Szittyta übersiedelten z.B. nach Berlin – bildeten sich im Bereich der Bildenden Kunst, aber auch der Bühnenkonzepte sowie an mehreren Schnittflächen von Literatur, Kunst, performativen und visuellen Kunstpraxen nochmals innovativ-experimentelle Konzepte und Ini-

20 Zu Kalmer vgl. grundlegend Kaiser: *Nicht fremde Weite*. Ferner dazu auch Péter: *Lajos Kassák*, S. 94f.

21 Vgl. Ludwig Ullmann: *Junge Dichtung*, »Wiener Allgemeine Zeitung«, 20.3.1918, S. 3f. Ullmann beschreibt die »junge Dichtung« durch eine »aufschäumende Kunst«, auch eine »tumultuarische« geprägt und benennt als deren Protagonisten Reinhard Goering, Paul Kornfeld, Franz Werfel sowie Ehrenstein, dessen Band *Die rote Zeit* ihn auch als »den Ankläger und Sucher zeigen«. Vgl. auch Hermann Menkes: *Das junge Geschlecht. Die Aktivisten*, »Neues Wiener Journal«, 31.3.1918, S. 9.

tiativen aus, die eine Wiener Avantgardebewegung ab etwa 1922 Konturen gewinnen ließ. Fast zeitgleich entwickelte sich zwischen Karel Čapek und Friedrich Kiesler 1922/23 im Zuge der deutschsprachigen Uraufführung des Roboterstückes *W.U.R.* in Berlin und der daran anschließenden in Wien²² eine Arbeitsgemeinschaft, welche für Kiesler den Durchbruch zum visionären Bühnen- und Raumarchitekten bedeuten sollte.²³ Er hatte nämlich ein konstruktivistisch-maschinenabstraktes Bühnenbild entworfen, wie es zuvor auf keiner deutschsprachigen Bühne zu sehen war. Rund um die sogenannte Čížek-Klasse (für ornamentale Formenlehre) an der Wiener Kunstgewerbeschule bildete sich seit 1920/21 in zunächst konzeptuellem Kontakt mit den Wiener Werksstätten, bald aber davon unabhängig, eine der zeitgenössischen europäischen Avantgarden nahestehende Gruppierung, die mit der programmatisch ausgerichteten Schrift von L. W. Rochowanski *Der Formwille der Zeit* 1922 ihre theoretische, kunsthistorische und manifestartige Fundierung erhielt: jene des Kinetismus. Man mag diese Ausrichtung einem »gemäßigten« Avantgardepol zuschlagen; Faktum ist jedoch, dass die Arbeitsmappen von Čížek weniger eine eindeutige Ausrichtung an der niederländischen De Stijl-Gruppe um Theo van Doesburg nahelegen als vielmehr eine progressive Entwicklung von expressionistischen Gefühlsdarstellungen und Übungsmappen hin zu kubistischen und in weiterer Folge zu kinetischen belegen.²⁴ In die Öffentlichkeit gelangten die Arbeiten ab 1921/22, zunächst noch nicht unter dem von Rochowanski erst 1922 formulierten Kinetismus-Konzept, sondern in Form von – anfangs zurückhaltenden – Ausstellungsbeteiligungen unter dem Label Čížek-Schule, die erstmals im Juni 1921 im Rahmen der Sezessions- bzw. Sommerausstellungen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zustande kamen, wobei, so eine Besprechung durch den Kunstkritiker Hans Ankwicz-Kleehoven, die zuvor angesprochene aufsteigende Ismen-Linie der Čížek-Mappen (Expressionismus – Kubismus – Futurismus – Kinetismus), als »im Geiste der kubistischen Kunstrichtung« präsentiert wurde. Überaus beeindruckt zeigte sich Ankwicz-Kleehoven dabei von Arbeiten, die sich dem »bereits etwas schwierigeren Problem der rhythmischen Raumordnung« stellten und dabei einen »kristallinen Formenrhythmus« erzielten, der den Kinetismus zu veranschaulichen imstande wäre, und zwar präziser als dies dem Futurismus gelungen sei, nämlich als »Projizierung rascher, im

22 Die Wiener Erstaufführung an der Neuen Wiener Bühne fand nach einer Verschiebung wegen »passiver Resistenz« (!) am 10.10.1923 statt. Die Bühnendekoration war zwar nicht dieselbe kühne wie in Berlin, für sie zeichnete trotzdem Kiesler verantwortlich.

23 Vgl. dazu den Bericht des Regisseurs Eugen Robert zum Zustandekommen dieser Kooperation: *W.U.R. und sein Regisseur*, »Neues Wiener Journal«, 7.10.1923, S. 4f.

24 Vgl. Platzer: *Kinetismus = Pädagogik – Weltanschauung – Avantgarde*, bes. S. 41–59.

Raum erfolgreicher Bewegungen auf die Fläche«, die z.T. »sehr revolutionär wirkende Schöpfungen« hervorbrächten.²⁵ Dass die Konstellation Čížek-Schule, L. W. Rochowanski, MA-Gruppe, F. Kiesler nicht nur zufällige Spitzen eines kreativen Potenzials darstellten, sondern stellvertretend für diese und über sie hinausreichend eine Aufbruchshoffnung auch noch um 1922/23 zum Ausdruck bringen wollten, geht aus dem Umstand hervor, dass am 25.2.1923 in der Graphischen Sammlung der Albertina unter Federführung von Hans Tietze die Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst gegründet wurde, die sich zwar nicht als avantgardistische verstand, die jedoch moderne zeitgenössische Kunst in Wien zu platzieren suchte und als Netzwerkplattform für die Konzeption der Theaterausstellung vom September 1924 dienen wird. Für deren Kuratierung, aber auch aktive Beteiligung mit einem beispielbaren Raumbühnen-Konzept, konnte, auch dies mehr als eine glückliche Fügung, Friedrich Kiesler gewonnen werden. Tietze hat zudem 1923 die zweite Béla Uitz-Ausstellung mitermöglicht. Dabei handelte es sich um einen phasenweise in Wien lebenden ungarischen Avantgardisten, der sowohl vom russischen Konstruktivismus und Tatlinismus als auch vom französischen Kubismus mitgeprägt war, sodass sich hier eine Begegnung von internationalen kubistischen und kinetischen Konzepten abzuzeichnen begann. Denn die bereits durch eigene Arbeiten partiell hervorgetretenen Exponentinnen der Čížek-Schule wie z.B. Erika Giovanna Klien, Erika Karlinsky, Gertrud Fischel oder Johanna Reismayer erhielten nun Gelegenheit zum Austausch, woraus sich zwar keine intensiven, aber doch punktuell wechselseitigen Kontakte ergaben. Resonanz fanden darin möglicherweise auch die etwa zeitgleich formulierten kinetischen Überlegungen von László Moholy Nagy,²⁶ der zu dieser Zeit am Bauhaus tätig war, aber in Wien u.a. auch über ein »MA«-Sonderheft (H. 2/1921)²⁷ sowie die Berichterstattung über

25 Hans Ankwicz-Kleehoven: *Kunstaustellungen*, »Wiener Zeitung«, 26.6.1921, S. 2f., bes. S. 3. Der Irritationsgrad dieser Ausstellung geht u.a. aus der Besprechung durch Adalbert F. Seligmann in der »Neuen Freien Presse« (17.6.1921, S. 21) hervor, in der er eine konzeptuelle Nähe zwischen den »kubistischen Übungen« und dem Bolschewismus in den Raum stellt: »Es ist jammerschade, daß so viel Mühe, Intelligenz, Fleiß und wohl auch Talent an solche unfruchtbare Spielereien des Geistes und der Hand verschwendet werden, und das noch dazu in einer Zeit, in der sich überall die Anzeichen mehren, daß der Bolschewismus – dessen Spiegelung in der Kunst ja diese neuesten Manieren sind! – sich selbst ad absurdum führe. Allerdings wird das Absurde in der Sozialpolitik durch den ungeheuren wirtschaftlichen Zusammenbruch mit der Zeit jedermann offenbar, in der Kunst ist die Absurdität nicht zu beweisen.«

26 So soll er 1922 in der Berliner Zeitschrift »Der Sturm« geschrieben haben: »Wir müssen an die Stelle des statischen Prinzips der klassischen Kunst das kinetische des universellen Lebens setzen.« Zit. nach Plakolm-Forsthuber: *Der Wiener Kinetismus im Kontext*, S. 91.

27 Online verfügbar unter <<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=maa&datum=19210002&query=text:Maholy-Nagy&ref=anno-search>>. Zur Rolle von Béla Uitz, dessen Kollektivausstellung im Österreichischen Museum (16.5.–17.6.1923) von Klien und anderen aus der Čížek-Klasse

seine konstruktivistischen Berliner Bühnenbilder Insidern ein Begriff war. Uitz, dessen Ausstellungen seit 1920 frequenter als die anderer Avantgardisten waren – 1924 folgte eine Mappe von konstruktivistischen Radierungen über die sozialrevolutionäre Ludditenbewegung – spaltete dabei die Kritik, auch entlang politischer (Selbst-)Zuordnungen. Ihm kam somit in Wien ein anderes Diskursgewicht als kunstgeschichtlich prominenteren Referenzen zu, hielt er doch auch im Umfeld des Roten Wien Vorträge, etwa über *Die heutige Lage der Kunst* (im Rahmen der Ausstellung am 29.5.1923, aber auch im Volksheim Ottakring am 30.7.1923) und stellte sich im Dezember 1924 der KPÖ für Führungen durch die Ludditenausstellung bereit, weshalb er in Teilen der bürgerlichen und christlich-sozialen Presse totgeschwiegen oder verleumdet wurde, etwa in der »Reichspost« als »von neurussischer [= bolschewistischer, Anm. d. Verf.] Malerei infiziert«. ²⁸ Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass sich innerhalb kürzester Zeit die geradezu monumentale Theatertechnik-Ausstellung 1924 verwirklichen ließ, als deren wohl nachhaltigstes Ergebnis – wenngleich nicht für die österreichische Kunst- und Theaterszene – die Vorstellung der Raumbühne durch Kiesler anzusehen ist, die ursprünglich mit dem Stück *Methusalem* des damals dem Surrealismus anhängenden Yvan Goll eröffnet hätte werden sollen, aber aus Rechtsdifferenzen nicht zustande kam und durch eine Improvisation, d.h. das Kammerspiel *Im Dunkel* von Paul Frischauer, substituiert werden musste. ²⁹ Die eigentliche – jedoch nicht weiterentwickelte – Bewährungsprobe legte erst eine von Karlheinz Martin verantwortete, hochinnovative Aufführung von Wedekinds Mysterien-Tragödie *Franziska* im Dezember 1924 vor, als im Raimundtheater die Bühne in Anlehnung an das Kiesler-Modell entsprechend adaptiert wurde und eine geradezu explosive Mischung aus modernster Bühnentechnik (Licht-Geräuschregie mit Jazz-Grundierung) und Einlagen des zeitgenössischen avantgardistischen Wiener Ausdruckstanzes diesem Stück und seiner herausfordernden Thematik eine eigenwillige, wegweisende Note verlieh, die Polarisierungen in der Kritik, aber auch Gastaufführungen im tendenziell avantgardeaffineren Berlin im April 1925 zur Folge hatte. ³⁰ Nahezu alle Kritiken zeigten

besucht wird, ist ein Brief Kliens an Rochowanski erhalten, in dem sie meint, dass sie sich »von Uitz angeregt« sehe. Zit. nach: Mautner Markhof (Hg.): *Erika Giovanna Klien 1900–1957*, S. 26.

- 28 Viktor Tautz: *Kunstaussstellungen*, »Reichspost«, 28.5.1923, S. 1f., hier S. 2. Hymnisch dagegen eine Besprechung von Josef Kalmer (*Die Radierungen von Uitz*, »Der Tag«, 19.9.1923, S. 9) anlässlich einer im Kunstverlag Hevesi erschienenen Mappe von Radierungen als »graphische Ernte seiner russischen Reise«.
- 29 Vgl. dazu die kritischen Anmerkungen bei Béla Balázs: *Premiere auf der Raumbühne*, »Der Tag«, 3.10.1924, S. 6.
- 30 Gemäß Ankündigung in »Der Tag«, 28.2.1925, S. 9 bzw. Kurzbericht in »Die Bühne«, H. 46/1925, S. 16.

sich beeindruckt, so z.B. sprach Béla Balázs von einer »Zeitenwende« bzw. davon, »Zeuge[] eines Umsturzes gewesen« zu sein, »der in der ›Theaterstadt‹ Wien nicht ohne Folgen sein wird«, denn neben der sarkastisch-satirischen Faust-Parodie wäre nämlich vor allem »seine neuartige szenische Darstellung, jenes Meyerhold-Thairoffsche entfesselte Theater« auf einer konstruktiven und atonalen Bühne als das eigentlich Wegweisende zu verbuchen. Eine Einschätzung, der sich auch Polgar, wenn auch mit anderen Akzenten, im »Morgen« anschloss, und selbst Friedrich Schreyvogel in der »Reichspost« ließ sich dazu hinreißen, die Aufführung als »genial« einzustufen, während gerade nur Anton Kuh zu viel »kubistisches Hagenbeck« ortete und die Inszenierung dem nicht gerade prominenten Emil Kläger eines Verrisses im Flaggschiff »Neue Freie Presse« wert war, gerade weil sie ihm so ungewöhnlich, die vertraute Wedekind-Aufführungspraxis durchkreuzend erschien, ein »Wedekind-Rummel, ein Wedekind-Wurstelprater«, bloß Spektakel von »Licht geblendet, von Jazzmusik betäubt, von Tanz und Nacktheit eingefangen«. ³¹ Zweifellos lassen sich weder Stück noch Aufführung im Zeichen eines avantgardistischen Neo-Aufbruchs lesen; die Aufführung legt aber nahe, dass hier Martin das experimentelle, im Vergleich zur üblichen Bühnenpraxis, im Ansatz auch avantgardistische Potenzial auszureizen versucht hat und im (so die Kritiken) Montagecharakter aus Mysterium, Spektakel und Revue, verbunden mit Technik sowie einem dekonstruierenden Umgang mit dem ›modernen‹ wie vielfach ›häretisch‹ geltenden Wedekind, sich auf ein Terrain vorgewagt hatte, für das die Zeit eigentlich abgelaufen war – das aber ein heterogenes Kritikerfeld nochmals, quasi als punktuelles Netzwerk, für sich einzunehmen wusste. Im Schnittfeld von Literatur und innovativer Theaterpraxis war damit das Maximum dessen erreicht, was konzeptuell auf einer österreichischen Bühne Mitte der 1920er Jahre für längere Zeit vorstellbar und auch umsetzbar schien.

Zugleich ist – im Sinn eines Ausblicks und einer (vorläufigen) Bilanz – auch festzuhalten, dass punktuell, jedoch mit weit geringerer öffentlicher Resonanz und damit aus dem kulturellen Gedächtnis relegiert, innovative Projekte weiterhin im Raum standen. Blickt man nur beispielhaft und abschließend einerseits auf die ihrer kinetischen Arbeiten entsprungenen, unveröffentlicht wie unaufgeführt gebliebenen Bild-Schrift-Mini-Monologe bzw. Minidramen von E. G. Klien, die als Briefe unter dem Titel *Klessheimer*

31 Vgl. Béla Balázs: *Wedekinds Franziska auf Thairoffs entfesseltem Theater und Karlheinz Martin der Regisseur*, »Der Tag«, 21.12.1924, S. 8; Alfred Polgar: »*Franziska*«, ein Mysterium von Frank Wedekind im Raimundtheater, »Der Morgen«, 22.12.1924, S. 3; Friedrich Schreyvogel: *Wedekind. (Zur Erstaufführung seines Mysteriums »Franziska« im Raimundtheater)*, »Reichspost«, 22.12.1924, S. 5; Anton Kuh: *Die große Wedekind-Revue*, »Die Stunde«, 21.12.1924, S. 3; Emil Kläger: *Frank Wedekinds Mysterium »Franziska«*, »Neue Freie Presse«, 21.12.1924, S. 14f.

Sendbote 1926/27 für Čížek konzipiert wurden, andererseits auf die *Brülle China*-Inszenierung durch Fritz P. Buch 1930 im Neuen Wiener Schauspielhaus, die zugleich das proletarisch-revolutionäre Theater Tretjakows, wenn auch redimensioniert, erstmals vorstellte, so bestätigen diese ein fortbestehendes Interesse, eine avantgardistische Praxis zumindest punktuell weiterzuentwickeln oder an eine in die Theateröffentlichkeit nur selten eingedrungene politische Avantgarde – am ehesten an den polarisierenden Ernst Toller-Aufführungen auch in Wien noch erkennbar – anzuknüpfen. Klien hat in Summe ab 1922 nicht wenige ›kinetische Schriftbilder‹ angefertigt, beginnend mit einem unter dem Titel *Circus*. Kunstgeschichtliche Beiträge haben diese vorzugsweise mit der ornamentalen Schrifttechnik, die in der Čížek-Klasse auch Teil der Ausbildung war, in Verbindung gebracht und den Einfluss der internationalen Avantgarde eher relativiert.³² Nimmt man die Arbeiten genauer in den Blick, fallen konstruktivistische Elemente jedoch stärker ins Gewicht als die ornamentalen, auch jene der Montage und eines operativen (Gebrauchs-)Kunstverständnisses, wie es etwa zeitgleich bei namhaften Vertretern der europäischen Avantgarden anzutreffen ist: so z.B. in der Verschränkung von präzisen urbanen Raumelementen mit signalartigen Schriftzeichen oder in der Plakat- und Werbegrafik. Signifikant für diese Ausrichtung wäre etwa das Plakat *Die Stadt. Drama aus der neuen Zeit* sowie der daraus hervorgegangene siebenteilige Zyklus *Gang durch die Stadt* (beide 1923) oder die konstruktivistisch-kinetische Buchstabenplastik *Reklame-Kiosk Anita Berber tanzt* (1924), die überdies ein strukturell dem Kinetischen verwandtes Wissen von der Wiener Tanz-Avantgarde nahelegt. Die etwa zehn Blätter des *Klessheimer Sendboten*, darunter auch der *Null-Punkt Charleston*, vereinen jedenfalls ein durchscheinendes, per se avantgardistisches Bedürfnis nach verbaler Rekonfiguration von weiblichen Ansprüchen und eine ironische Inszenierung kinetistischer Mal- und Zeichentechnik, gemäß Rochowanskis Programmtext, in dem es u.a. heißt: »Es gibt keine Arbeit von Cizekschülern, in der nicht der Atem, die Gedanken, die Triebkräfte unserer Zeit zu spüren sind.«³³

Diese Diskurslagen, so auch der Ruf nach der Gründung von Avantgardebühnen und Avantgardekinos Anfang der 1930er Jahre,³⁴ blieben

32 Vgl. Storch: *Text im Bild*, bes. S. 119.

33 Rochowanski: *Der Formwille der Zeit*, S. 10.

34 Vgl. dazu etwa den Bericht von Max Ermers *Macht die Fotokunst eine Revolution durch?* (»Der Tag«, 23.2.1930, S. 22) über die Werkbundaussstellung *Film und Foto*, auf der u.a. Exponate von El Lissitzky und John Heartfield (aus Österreich von Trude Fleischmann) zu sehen waren und das Kunstgewerbemuseum als »Avantgardebühne« für französische Filme fungierte; oder den mit der Sigle B. gezeichneten Aufruf: *Gründet Avantgarde-Kinos!* (»Der Abend«, 24.5.1932, S. 7).

letztlich Episoden, die paradoxerweise in der austrofaschistischen Ära in den Kleinkunsthöfen und in der Arbeit von Jura Soyfer unvermutet gewisse Resonanz finden werden.³⁵ Dies lag aber doch daran, dass die einst bemerkenswerten, zugleich wohl auch porösen avantgardistischen Netzwerke seit 1926 rasant erodierten und seit 1927/28 kaum und danach schlicht nicht mehr verfügbar waren; im Fall der Zeitschriften als wichtige Plattformen solcher Netzwerke muss man dies noch früher ansetzen. Und natürlich lag es auch am Exilbruch von 1934 bzw. 1938, der für Jahrzehnte die Spuren dieser kreativen Potenziale, die Teilhabe von intermedial und interdisziplinär arbeitenden Künstlerinnen und Autorinnen bzw. Autoren zugunsten einer bieder-provinziellen Kunstpraxis verdrängte, wenn nicht gar zu tilgen drohte.

Literaturverzeichnis

- van den Berg, Hubert: *Provinzielle Zentren – metropolitane Peripherie: Zur Topographie der europäischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts*. In: *Metropolen der Avantgarde. Métropoles des avant-gardes*. Hgg. Thomas Hunkeler, Edith Anna Kunz. Berlin u.a.: Peter Lang 2011, S. 175–186.
- van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009.
- Bogner, D.; Bogner, G.; Hubin, A.; Millautz, M. (Hgg.): *Perspektiven der Bewegung. Sammlung Dieter und Gertraud Bogner*. Wien: mumok 2017.
- Fähnders, Walter: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistische Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*. Bielefeld: Aisthesis 2019.
- Fischer, Ernst: *Expressionismus – Aktivismus – Revolution. Die österreichischen Schriftsteller zwischen Geistespolitik und Roter Garde*. In: *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Hgg. Klaus Amann, Armin A. Wallas. Wien u.a.: Böhlau 1994, S. 19–48.
- Hunkeler, Thomas; Kunz, Edith Anna (Hgg.): *Metropolen der Avantgarde. Métropoles des avant-gardes*. Berlin u.a.: Peter Lang 2011.
- Jarka, Horst: *Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit*. Wien: Löcker 1987.
- Kaiser, Konstantin: *Nicht fremde Weite. Der Lyriker, Journalist, Übersetzer Joseph Kalmer*. In: ders.: *Ohnmacht und Empörung*. Hgg. Primus H. Kucher, Karl Müller, Peter Roessler. Wien, Klagenfurt: Drava 2008, S. 71–93.
- Kucher, Primus Heinz: *Modernismus und Avantgardeismus in den Musikblätter[n] des Anbruch (1919–1930)*. In: *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Hg. ders. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 187–215.

35 Zu Soyfers produktiver Rezeption der französischen Avantgarde vgl. die unter dem Pseudonym F. F.[eder] erschienene Besprechung: *Avantgardistisches Theater im Hagenbund. Die Unbekannte von Arras*, »Der Tag«, 21.2.1937, S. 22. Dazu auch Jarka: *Jura Soyfer*, S. 341 mit Verweis auf sein Stück *Vineta* als »zweifellos an der Avantgarde orientiert«.

- Laven, Rolf: *Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst*. Wien: Schriften der Akademie der Künste 2006.
- Leitner, Bernhard: *Rochowanski 1885–1961. Eine Montage*. Ostfildern: Cantz 1995.
- Lexikon zum Literatur- und Kulturbetrieb im Österreich der Zwischenkriegszeit*. FWF-Projekt »Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit« (P 27549, 2014–2018). <<https://litkult1920er.aau.at/lexikon>>.
- Mautner Markhof, Marietta (Hg.): *Erika Giovanna Klien 1900–1957*. Wien: Museum moderner Kunst 1987.
- Magerski, Christine: *Neubewertung der österreichischen Kultur der Zwischenkriegszeit* [= Rez. zum Band *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Hg. Primus Heinz Kucher. Göttingen: V&R unipress 2016]. »Zagreber Germanistische Beiträge« 27/2018, S. 305–314.
- Müller, Robert: *Kritische Schriften II*. Hg. Ernst Fischer. Paderborn: Igel Verlag 1995.
- Péter, Zoltán: *Lajos Kassák, Wien und der Konstruktivismus 1920–1926*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 2010.
- Péter, Zoltán: *Zur Frage des »dritten Weges« in der Wiener Avantgarde der 1920er Jahre*. In: *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Hg. Primus Heinz Kucher. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 21–42.
- Plakolm-Forsthuber, Sabine: *Der Wiener Kinetismus im Kontext*. In: *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Hgg. Monika Platzer, Ursula Storch im Auftrag des Wien Museums. Ostfildern: Hatje & Cantz 2006, S. 88–117.
- Platzer, Monika: *Kinetismus = Pädagogik – Weltanschauung – Avantgarde*. In: *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Hgg. Monika Platzer, Ursula Storch im Auftrag des Wien Museums. Ostfildern: Hatje & Cantz 2006, S. 8–59.
- Rochowanski, L. W.: *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*. Wien: Burgverlag 1922.
- Schürmer, Anna: *Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik*. Bielefeld: transcript 2018.
- Storch, Ursula: *Text im Bild. Schriftelemente im Kinetismus*. In: *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Hgg. Monika Platzer, Ursula Storch im Auftrag des Wien Museums. Ostfildern: Hatje & Cantz 2006, S. 118–137.
- Wallas, Armin A.: *Ein expressionistisches Rapidtheater als Manifestation des théâtre DADAÏSTE. Zur Aufführung von Oskar Kokoschkas Curiosum Sphinx und Strohmann und zu Albert Ehrensteins Lesung in der Galerie Dada*. In: *DADAutriche 1907–1970*. Hgg. Günther Dankl, Raoul Schrott. Innsbruck: Haymon-Verlag 1993, S. 45–61.
- Wallas, Armin A.: *Österreichische Literatur-, Kultur- und Theaterzeitschriften im Umfeld von Expressionismus, Aktivismus und Zionismus*. Hg. Andrea M. Lauritsch. Wuppertal: Arco Wissenschaft 2008.
- Wallas, Armin A.: *Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Analytische Bibliographie und Register*. München u.a.: Saur 1995.
- Zupfer, Simone: *Netzwerk Avantgarde. Strategien der Literaturkritik in den Zeitschriften des Expressionismus*. Dresden: Thelem 2021.