



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Schritt in den Raum – Plastiken und
Architekturutopien der Avantgarde
im Wien der Zwischenkriegszeit“

Verfasser

Maximilian Kaiser

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Dieter Bogner

Mein Dank gilt Univ.-Doz. Dr. Dieter Bogner für die freundliche Betreuung der Arbeit.

Durch die Mitarbeit am Forschungsprojekt *Jugendkunst* (Wien Museum) wurde diese Projekt erst in seiner endgültigen Form ermöglicht. Aus den Gesprächen mit Mag. Monika Krammer und Dr. Mag. Rolf Laven ergaben sich wichtige Hinweise zur praktischen Arbeit mit den umfangreichen Archivmaterialien.

Ich möchte an dieser Stelle auch Mag. Alesandro Gallo von der Wienbibliothek im Rathaus (MA 9), Mag. Monika Platzer vom AZW, Ao. Univ-Prof. Dr. Pál Deréky, Dr. Zoltán Péter, Mag. Dr. Károly Kókai und Mag. Gudrun Ratzinger von der Projektgruppe *Wiener Avantgarde in Literatur und Kunst 1920-1930* für deren Unterstützung danken.

Maximilian Kaiser, September 2010

Meiner Familie gewidmet.

Posvećeno mojoj porodici.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
II. Stand der wissenschaftlichen Forschung	3
III. Ein kurzer Abriss der Wiener Avantgarde... ..	4
III.1 Vorkriegsavantgarde	4
III.2 In direkter Nachbarschaft zu Wien: Praha und Budapest	6
III.3 Die Situation nach 1918	7
IV. Exkurs Kinetismus	12
IV.1 Von den Anfängen an der Kunstgewerbeschule bis ins Jahr 1922	12
IV.2 Manifest, Theorie und Praxis	18
IV.3 Der Schritt in den Raum	24
V. Die Wiener und die internationale Avantgarde	32
VI. Werkkatalog	41
VII. Abbildungen	87
VIII. Bibliographie	108

I. Einleitung

In Hinblick auf die Avantgarde der 1920er Jahre wird Wien bis heute eher mit Wissenschaft, Literatur, Kultur und Musik assoziiert. Der künstlerische Anteil daran wird erst stückweise zu Tage gefördert und verdankt seine wachsende Öffentlichkeit ambitionierten Forschungs- und Ausstellungsprojekten der letzten Jahrzehnte.

Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde titelte eine Ausstellung des Wien Museums im Jahr 2006 und rückte eine fast schon vergessene Kunstströmung dieser Zeit erneut ins Rampenlicht.¹ Für diese Diplomarbeit wird der *Kinetismus* exemplarisch für die Wiener Avantgarde herangezogen. Mit dem Fokus auf die Gattung der Bildhauerei sollen die Entwicklung, die Vernetzung und die theoretischen Implikationen mit der internationalen und nationalen Avantgarde der Zwischenkriegszeit dargestellt werden.

Ausgehend von der Person Professor Franz Čížeks (1865-1946) wurden innerhalb weniger Jahre Avantgardeströmungen unterschiedlichster Couleurs, von Expressionismus bis zu Konstruktivismus verarbeitet und zu einem speziellen Ismus Wienerischer Prägung umformuliert. Bei den plastischen Arbeiten des *Wiener Kinetismus* handelt es sich konkret um keine kinetischen sondern um *kinetistische* Objekte. In der kinetischen Kunst wird das bewegte Objekt selbst zum Kunstwerk. Dazu im Gegensatz steht die *kinetistische* Kunst bei der es um die Darstellung von Bewegung und Bewegtheit geht. Neue Kriterien werden relevant, die sich im Vergleich zu früheren Begriffen und Konzepten für Skulptur konträr verhalten.

Der Grund für die Fokussierung auf die Skulptur und Plastik des Kinetismus liegt in der bis dato fehlenden wissenschaftlichen Aufarbeitung dieses für Österreich und im speziellen für Wien einzigartigen Teilbereichs der Avantgarde. Der Bestand ist auf ein paar wenige erhaltene Objekte aus der Sammlung des Wien Museums beschränkt. In der Forschung beruft man sich in Bezug auf den Wert der plastischen Schülerarbeiten auf eine undatierte handschriftliche Notiz aus dem Nachlass von Prof. Čížek.

¹ Platzer Monika u. Storch Ursula (Hg.), *Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausstellungskatalog Wien Museum, Wien 2006.

„(...), sieht Franz Čížek das Gestalten in der dritten Dimension in erster Hinsicht als Übung für ein besseres Formverständnis. Das Werkarbeiten ermöglicht dem Schüler, den tektonischen Aufbau von Formwerten in einer neuen Dimension zu begreifen.“²

Dadurch werden die plastischen Arbeiten der Schüler als reine Übungen abgetan und ihre Relevanz und ihr Anteil am Gesamtoeuvre des *Kinetismus* in Frage gestellt. Allerdings verschafft einem die vollständige Kenntnis der bis heute erhaltenen fotografischen Dokumentation von Ausstellungen, von Werkgruppen und von Einzelwerken ein konträres Bild. Durch die Sichtung dieser Unterlagen werden einem erst das Urteil über die Vielzahl an Objekten, deren technische und stilistische Vielfalt und deren Qualität ermöglicht.

Essentiell sind für jede Avantgardebewegung die Schriften, Manifeste und polemisch geführten Diskurse. In diesem Punkt verhält es sich mit dem *Kinetismus* etwas atypisch, da sich von der Leitfigur Franz Čížek fast keine Äußerungen erhalten haben und keine Texte oder Schriften von seiner Seite her publiziert wurden. Einzig der Schüler, Künstler und Mittler Leopold W. Rochowanski (1885-1961) publiziert 1922 mit *der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst* eine Art Manifest.³ Daher hat es sich für die Forschung als notwendig erwiesen sich mit den Handschriften und der Privatbibliothek des Professors auseinanderzusetzen um das dem *Kinetismus* zugehörige Theorem zu erschließen und dadurch die Wiener Avantgarde im internationalen Kontext sichtbar zu machen.

² Schnitzler Andreas, Erika Giovanna Klie und der Wiener Kinetismus, Dipl. Graz 1999, S. 61.

³ Rochowanski Leopold W., *der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*, Wien 1922.

II. Stand der wissenschaftlichen Forschung

Das Prädikat „unentdeckt“ verdankt der *Kinetismus* erst der jüngeren Zeit. Bezogen auf die Öffentlichkeit gilt es eher für die Jahre nach dem 2. Weltkrieg bis zur Wiedereorentdeckung Mitte der 1970er Jahren und nicht für die zeitgenössische Wahrnehmung in der Zwischenkriegszeit. Der komplette Nachlass wurde nach dem Tod des Professors von seiner Assistentin Adelheid Schimitzek bis 1955 verwahrt und ein Jahr später dem Jugendamt der Stadt Wien vermacht. Im Jahr 1974 wird er dann auf das Historische Museum der Stadt Wien (Kunstwerke), dem heutigen Wien Museum, und die Wiener Stadt- und Landesbibliothek (Druck- und Handschriften) aufgeteilt. Den ersten Beitrag zum Thema publizierte Bernhard Leitner am 7. Jänner 1975 unter dem Titel *Wiener Kinetismus – eine Wiener Erfindung* in der Tageszeitung *die Presse*.⁴ Erste Ausstellungsprojekte zu diesem Thema folgten und fanden in den nachfolgenden Jahren im Inn- und Ausland ihr Echo und begründeten damit die wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Themas.⁵

Nach Marietta Mautner-Markhof zählen Monika Platzer und Rolf Laven zu der ersten Wissenschaftergeneration, die sich vertiefend mit dem im Wien Museum befindlichen Nachlass auseinandergesetzt hat. Von 1995 bis 1997 war Frau Mag. Platzer im Depot des Wien Museums mit dem Teilbereich *Kinetismus* beschäftigt. Seit 1999 existiert unter der Leitung von Mag. Dr. Laven ein Forschungsprojekt zu der von Prof. Čížek geleiteten Klasse für *Jugendkunst*. Im Sommersemester 2008 war es mir möglich in Vorbereitung dieser Arbeit an diesem Projekt mitzuarbeiten und Einsicht in die Archiv- und Sammlungsbestände zu bekommen.

Das bisherige Spektrum an wissenschaftlichen Arbeiten spannt sich von der kunstpädagogischen Rolle von Prof. Čížek, über monographische Arbeiten zu einzelnen Künstlern bis hin zu Versuchen der Kontextualisierung im nationalen und internationalen Umfeld.⁶

⁴ Leitner Bernhard, *Wiener Kinetismus – eine Wiener Erfindung*, in: *die Presse*, 7. Jänner 1975.

⁵ 1977 Galerie nächst St. Stephan „Österreichs Avantgarde 1900 – 1938“, 1985 Hist. Museum d. Stadt Wien „Franz Cizek. Pionier der Kunsterziehung (1865 – 1946)“, 1987 Galerie Michael Pabst München „Erika G. Klien und 10 Künstler des Wiener Kinetismus“ usw.

⁶ KUNSTPÄDAGOGIK: Laven Rolf, *Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst*, Wien 2006. MONOGRAPHIEN: Ristić Ivan: *Franz Probst*, Diplomarbeit Wien 2001. KONTEXTUALISIERUNG: Platzer Monika, *Kinetismus = Pädagogik - Weltanschauung – Avantgarde*, in: *Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausstellungskatalog Wien Museum, hrsg. v. Monika Platzer/Ursula Storch Wien 2006.

III. Ein kurzer Abriss der Wiener Avantgarde...

Mit der Aussage „Es war als würde Utopia Realität werden.“ beschreibt der österreichische Architekt Friedrich Kiesler (1890-1965) die Chancen und Möglichkeiten für avantgardistisch denkende und arbeitende Künstler im Wien der Zwischenkriegszeit.⁷

Dieter Bogner verwendet diesen Ausspruch Kieslers als Titel für seinen Beitrag zu dem von ihm initiierten Symposium in den 1980ern. Desiderat, der in zwei Jahren hintereinander stattfindenden Konferenzen, war die Kontextualisierung österreichischer, ungarischer und internationaler Avantgarde in den Jahren von 1920 bis 1930 in Wien mit dem Ziel einer Neubewertung abstrakt geometrischer Kunst.⁸

Nähert man sich diesem Thema wird einem erst die immense Vielfalt an Akteuren, Künstlern, Strömungen und Kunstwerken bewusst. Das macht es schwierig ein Gesamtbild zu bekommen. Dafür ist die Vernetzung und Öffentlichkeit ausschlaggebendes Bindeglied. Ausstellungen, Lesungen, Matinees, Theateraufführungen, Vorträge und vieles mehr zeichnen das Spektrum der Wiener Avantgarde der 1920er aus.

Veranstaltet und unterstützt von etablierten Personen aus der Politik und der Wiener Kulturlandschaft, in der Regel aus dem Umfeld der Sozialdemokratie, konnte sich das Spektrum in der heute bekannten Form entwickeln.

III.1 Vorkriegsavantgarde

Doch das Klima, das Kiesler zu seiner Aussage motivierte, entstand erst einige Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges. Die Vorkriegsavantgarden wie z.B. Kubismus und Futurismus waren da bereits durch mehrere Ausstellungsprojekte in Wien bekannt. Die große Wanderausstellung der italienischen Futuristen, welche nach Paris und Berlin im Dezember 1912 auch in Wien Station machte, brachte die Malerei

⁷ Florian Friedrich St., Frederick J. Kiesler, Architekt der Unendlichkeit 1890 – 1965, in: Ausstellungskatalog Frederick Kiesler, Architekt, Galerie nächst St. Stephan, Wien 1975, S. 3. zit. n. Bogner Dieter, Wien 1920 – 1930. „Es war als würde Utopia Realität werden“, in: Alte und Neue Kunst, Heft 190/191, AMK Verlag, Innsbruck 1983, S. 35 – 48.

⁸ Die Liste der Vortragenden umfasste zur österreichischen Avantgarde: Dieter Bogner, Marietta Mautner-Markhof, Barbara Lesák und Eva Badura-Triska; zur ungarischen Avantgarde: Éva Bajkay, Levente Nagy und Peter Weibl; zur internationalen Avantgarde: Olivér Botár und Éva Körner.

Giacomo Ballas, Umberto Boccionis und anderer.⁹ In der XVI. Ausstellung der Wiener Secession im Jahr 1903 waren für Wien erstmals die *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik* zu sehen.¹⁰ Parallel dazu wurde in der Galerie Miethke mit der Präsentation von französischen Avantgardekünstlern begonnen. In mehreren Ausstellungen wurden die Arbeiten von Manet, Monet (1910), Corot, Delacroix, Courbet (1911) und schließlich auch von Pablo Picasso (1914) mit Gruppen- und Einzelausstellungen gewürdigt.¹¹ Das internationale Netzwerk der Galerie beruhte auf den Beziehungen seines Gründers Hugo Othmar Miethke, der zu den damals bedeutendsten Kunsthändlern der Avantgarde wie Paul Durand-Ruel und Ambroise Vollard in Paris, Paul Cassirer in Berlin und Heinrich Thannhauser in München Kontakt pflegte.

Nach der Übergabe 1904 an Paul Bacher führte bis 1912 der Maler Carl Moll als künstlerischer Leiter diese Geschäftsbeziehungen weiter. Jedoch erst unter der Leitung von Dr. Hugo Haberfeld kam es zur Einzelausstellung von Pablo Picasso in den Räumlichkeiten der Galerie. Die Wirkung, welche die Ausstellung Picassos bei Miethke beim Wiener Publikum hinterließ, kann als gemischt beschrieben werden. Zahlreiche Zeitungen und Zeitschriften widmeten dem Event in der Wiener Galerie Beiträge. Darunter waren etwa die *Neue Freie Presse*, *die Reichspost*, *Kunst und Kunsthandwerk*, *die Graphischen Künste* und etliche mehr. Die stärkste Kritik formierte sich um den Kunstkritiker der *Neuen Freien Presse* Adalbert F. Seligmann, der die ausgestellten Werke nicht nachvollziehen konnte und diesen „Experimenten jeglichen Zusammenhang mit Kunst“ aberkannte. Gegen diese breite Front der Ablehnung ging einzig die Journalistin Bertha Zuckerandl mit ihrem Beitrag in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vor und versuchte eine Annäherung an den Künstler.¹² Im Gegensatz zu Moll, der bei den Ausstellungen auf eine ausgewogene Mischung von Altmeistern und Künstlern der Moderne setzte, machte sich Haberfeld für die radika-

⁹ Talpo Francesca, Chronologie des Futurismus 1909 – 1918, in: Futurismus. Eine radikale Avantgarde, Ausstellungskatalog Ba-Ca-Kunstforum Wien, 7. März bis 29. Juni 2003), hrsg. v. Evelyn Benesch, Wien 2003, S. 237. Außerdem waren noch Gemälde von Luigi Severini, Carlo D. Carrà und Luigi Russolo zu sehen.

¹⁰ Tobias G. Natter, die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum, Wien 2003, S. 110 f.

¹¹ Manet, Monet, Ausstellungskatalog Galerie Miethke, Wien 1910. Corot, Delacroix, Courbet, Ausstellungskatalog Galerie Miethke (Februar 1911), Wien 1911. Pablo Picasso, Ausstellungskatalog Galerie Miethke (Febr. bis März 1914), Wien 1914.

¹² Natter (zit. Anm. 10), S. 141 ff.

leren Strömungen stark. Jedoch mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges war jegliche Basis für dieses Programm genommen und das Ende der Galerie absehbar.¹³

III.2 In direkter Nachbarschaft zu Wien: Praha und Budapest

Im Vergleich zu den Nachbarländern wie z.B. der Tschechoslowakei oder Ungarn kam es erst im Verlauf der Zwischenkriegszeit dazu, dass diese Avantgardeströmungen rezipiert wurden, sich eine eigenständige Szene entwickeln konnte und Wien den Rang als eine der Avantgarde-Metropolen Europas für sich in Anspruch nehmen konnte. Zur Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie wurde 1907 im damaligen Böhmen die Gruppe *Acht* (Osma) gegründet. In Ungarn schlossen sich 1909 erstmals Künstler unter dem Namen *Suchende* (Keresök) zusammen. Drei Jahre später entschloss sich die Gruppe unter dem neuen Namen *Die Acht* (Nyolcak) ihre Tätigkeit fortzuführen.¹⁴ Die Arbeiten dieser Künstlergruppen bedeuteten eine radikale Wende, einen Durchbruch für das nationale Kunstschaffen und die Chance einer Anknüpfung an die internationale Avantgarde der Zeit. Als Katalysator dienten sowohl die Ausstellungen internationaler Kunst, wie etwa die Futurismus-Ausstellung im Jänner 1913 in Budapest und später noch im gleichen Jahr in Prag, als auch die Beziehungen und Kooperationen der Sammler und Mäzene. Der für die böhmische Szene wichtige Kunsthistoriker und Sammler Vincenc Krammář (1877-1960) unterhielt für die Prager-Gruppe wichtige Kontakte zu Henry Kahnweiler in Paris¹⁵ und Herwath Walden in Berlin.¹⁶ Für die ungarischen Künstler stellte der Philosoph Georg Lukács einen wichtigen Förderer dar. Dieser setzte sich nicht nur mit der postimpressionistischen Kunst aus Frankreich, sondern auch detailliert mit der in den Jahren vor dem Krieg entstandenen ungarischen Kunst auseinander.¹⁷ Der Krieg stellt für beide Länder die zu dieser Zeit ja noch Teil der Monarchie waren eine deutliche Zäsur dar und beendete das avantgardistische Kunstschaffen schlagartig.

¹³ Ebenda, S. 144.

¹⁴ Passuth Krisztina, *Treffpunkte der Avantgarden Ostmitteleuropa 1907-1930*, Budapest 2003, S. 25.

¹⁵ Ebenda (zit. Anm. 5), S. 30 .

¹⁶ Ebenda, S. 36.

¹⁷ Ebenda, S. 62 ff.

III.3 Die Situation nach 1918

Nach Ende des Ersten Weltkrieges konstituierte sich in Österreich die erste Republik. Das durch den Zerfall der Habsburger-Monarchie auf das Kernland zusammengeschrumpfte Land, wurde trotz all seiner wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Probleme in der Zeit zur Heimatstätte zahlreicher Künstler aus den Nachbarländern. Johannes Itten (1888 – 1967) kam im Herbst 1916 nach Beendigung seines Studiums bei Adolf Hölzel in Stuttgart nach Wien. Während seines Aufenthaltes gründet er eine private Kunstschule in der er die bei Hölzel vermittelt bekommenen Ansätze sukzessive weiterentwickelte. Spannenderweise blieben die von Itten in Wien entwickelten abstrakt geometrischen Kompositionen durch seine Schüler unreflektiert.¹⁸

Als Mitglied der Künstlervereinigung die *Freie Bewegung* konnte Itten im Mai 1919 in deren Räumlichkeiten ausstellen.¹⁹ Bei dieser Gelegenheit kam er in Kontakt mit dem Komponisten und Erfinder der Zwölftonmusik Josef Matthias Hauer (1883 – 1959). Daraus entwickelte sich eine produktive Zusammenarbeit, welche sich über die Zeit Ittens in Wien fortsetzte. Ein Kommentar des Philosophen Ferdinand Ebner, der mit beiden befreundet war, überlieferte das beiderseitige Verständnis und die gegenseitige Wertschätzung der künstlerischen bzw. musikalischen Leistungen wie folgt:

„(...) was ihm Hauer auf dem Klavier vorspielte, seien seine eigenen (des Malers) Kompositionen, die er komponiert hätte, wenn er eben nicht Maler, sondern Musiker wäre“.²⁰

Hauer der im Vorfeld durch die Tätigkeit von Arnold Schönberg und seinem Kreis in eine Schaffenskrise gerutscht war, gewann aus der Begegnung mit Ittens Werk neue Impulse und entwickelte nur wenige Monate darauf mit seinem *Opus 19* die erste Wiener Zwölftonmethode. Ein Jahr darauf konnte er seine Ergebnisse an dem gleichen Ort (Räumlichkeiten der Freien Bewegung) wie zuvor Itten, einer breiten Öffentlichkeit vorstellen. Itten verließ Wien 1919 in Richtung Weimar und wurde von Walter Gropius zu einem der Leiter der Vorkurse am Bauhaus berufen. Kurz danach begann

¹⁸ Bogner Dieter, Itten in Wien, in: Johannes Itten und die Moderne, hrsg. v. Christa Lichtenstern u. Christoph Wagner, Ostfildern-Ruit 2003, S. 87.

¹⁹ Plakolm-Forsthuber Sabine, Wiener Kinetismus im Kontext, in: Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde, Ausstellungskatalog Wien Museum, hrsg. v. Platzer Monika u. Storch Ursula Wien 2006, S. 101. Mitglieder der Freien Bewegung waren u. a. Carry Hauser, Erich Haeckel, Johannes Itten. Zu den Unterstützern zählten neben Adolf Loos, Hans Tietze, Josef Mathias Hauer und viele mehr. Sie gilt als einer der fortschrittlichsten Bewegungen der Zwischenkriegszeit.

²⁰ Ebner Ferdinand, Fragmente Aufsätze Aphorismen. Zu einer Phänomenologie des Wortes, Bd. 1, München 1963, S. 349 ff, zit. n. Bogner, (zit. Anm. 12), S. 88.

Hauer sich an Form- und Farbexperimenten im Sinne der neu entwickelten Zwölf-tonmethode zu versuchen. Im Gegenzug ermutigte er auch den Maler sich als Komponist zu betätigen.²¹

Von Wien aus folgten Itten zahlreiche Schüler nach Weimar ans Bauhaus. Friedl Dicker, Ernst Singer, Georg Anton Teltscher und Franz Probst wären nur ein paar Namen um einige Beispiele anzuführen. Als Besonderheit sei an dieser Stelle erwähnt, dass Probst²² und Dicker in Wien nicht nur bei Itten sondern auch bei Čížek gelernt hatten.²³

Über die wechselseitige Beziehung zwischen Itten und Čížek, deren kunstpädagogische Ansätze etliche Parallelen aufweisen, sind kaum Kontakte nachzuweisen. Es lassen sich weder eine Ablehnung oder strikte Feindschaft noch eine Kooperation oder ein inniger Austausch finden. Aus den Tagebüchern ist zu entnehmen, dass der Professor 1919 die Ausstellung im Rahmen der Freien Bewegung besuchte.²⁴ Ein Besuch der Čížek-Klasse ist von dem bereits in Weimar studierenden Probst aus dem Jahr 1920 belegt.²⁵ Čížek kam also durch die Ausstellung mit dem Werk Ittens in Kontakt und blieb in weiterer Folge durch seine ehemaligen Schüler über dessen Aktivitäten als Kunstpädagoge bis in die Zeit am Bauhaus informiert.

Mit dem Scheitern der Räterepublik in Ungarn kam es 1919 in Wien zu einer bedeutenden Immigration von Künstlern wie Lajos Kassák (1887-1967), Béla Uitz, Sándor Bortnyik und László Mohol-Nagy. Kassák, der als Künstler am besten als Universalist beschrieben werden kann, setzte seine Arbeit im Exil als federführende Kraft hinter der Zeitschrift *MA* (dt. Heute) fort. Dabei fungierte er einerseits als verbindendes Element unter den in Wien lebenden ungarischen Künstlern und andererseits baute er die Kontakte zur internationalen Avantgarde Europas auf. Er verstand sich geschickt darauf durch *MA* ein Netzwerk zu installieren, durch dessen Hilfe er Zugriff auf die aktuellsten und brisantesten Werke der Avantgarde in ganz Europa bekam.

²¹ Bogner (zit. Anm. 12), S. 89 ff.

²² Vgl. dazu Ristić Ivan, Franz Probst, Dipl. Wien 2001. Franz Probst lässt sich von 1913 bis 1918 in Zusammenhang mit der Jugendkunstklasse von Čížek nachweisen. Im Jahr 1918 schreibt er sich in die private Kunstschule Ittens ein.

²³ Vgl. dazu Goldner Martina, Österreicher am Bauhaus. „Die Wiener“ und Johannes Itten, in: Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910 – 1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn, Ausstellungskatalog Messepalast Wien, hrsg. v. Jürgen Schilling, Wien: Hochschule für Angewandte Kunst 1993, S. 14 – 16. Friedl Dicker besuchte von 1915 bis 1916 den Zeichenunterricht bei Čížek.

²⁴ Badura-Triksa Eva (Hg.), Itten Tagebücher. Stuttgart 1913-1915, Wien 1916-1919, Bd. 2 Kommentare, Wien 1990, S. 34 f. Den Besuch der Ausstellung vermerkt Čížek am 19. Mai 1919. Vgl. dazu auch Tobias Meyer, Der Wiener Kinetismus und der Beitrag Otto Erich Wagners, Dipl. Wien 1988, S. 21 – 25.

²⁵ Platzer (zit. Anm. 6), S. 22. Eine weitere Notiz aus dem Jahr 1923 dokumentiert den Besuch Georg Teltschers in der Klasse von Prof. Čížek anlässlich dessen Rückkehr vom Bauhaus.

Darüber hinaus gab es ihm und den ungarischen Exilanten in Wien auch eine international wahrgenommene Plattform für Veröffentlichungen der eigenen Arbeiten.

Aufgrund der Gesetzgebung in Österreich war es allerdings von Anfang an notwendig, dass sich ein Österreicher für die im Inland erscheinende Zeitschrift verantwortlich zeigte. Aus diesem Grund übernahm zuerst Fritz Brügel die Funktion des Redakteurs und Herausgebers. Es folgten Joseph Kalmer, Hermann Suske und Hans Suschny. Allein Suschnys (15. Jänner – 15. Juni 1925) Beteiligung kann als aktive Mitarbeit an *MA* betrachtet werden. Man brauchte die österreichische Unterstützung in erster Linie für die Druckgenehmigung.²⁶ Ansonsten sind Beiträge von Österreichern in *MA* eher rar gesät.²⁷ Eine Ausnahme stellte der Beitrag mit dem Titel *Zur Einführung in meine »Zwölftönemusik«* von Josef M. Hauer (September 1924) und ein weiterer Beitrag von Georg Teltscher (1925) dar. Hauers Arbeitsweise, die durch Systematisierung bzw. Typenbildung und die Intention den individuellen Beitrag des Künstlers auszuschalten, als „konstruktivistisch“ beschrieben werden kann, dürfte das Interesse von Kassák geweckt haben.²⁸

In Wien erschien die erste Ausgabe von *MA* am 1. Mai 1920. „An die Künstler aller Länder!“ titelte der zweisprachig veröffentlichte Beitrag von Kassák und verstand sich als kämpferisch formulierter Apell für eine neue und autonome Kunst. Eine Tagebucheintragung von Prof. Čížek dokumentiert den Besuch eines ungarischen Künstlers und Journalisten. Monika Platzer vermutet dahinter die Person Lajos Kassáks oder zumindest jemanden aus dem näheren Umfeld der *MA*-Gruppe.²⁹ Nachweislich soll sich die Zeitschrift *MA* im Besitz von Čížek befunden haben.³⁰ Im zweiten Jahr kam es zu einer Hinwendung in Richtung Dadaismus. In der Folge davon wurde neben Text- und Bildbeiträgen von Kurt Schwitters auch dessen *Merz*-Manifest publiziert. Zu Beginn des Jahres 1922 war eine Ausgabe dem Kubismus gewidmet. Die gleiche Nummer beinhaltete neben Industrie-Abbildungen ein Essay mit dem Titel

²⁶ Er publiziert 1925 ein Manifest im Programmheft für den I. deutschen Propaganda-Abend von *MA*. Dieses gleicht trotz des kämpferischen Tons in erster Linie einer Hommage an den Begründer der Zeitschrift Kassák.

Suschny Hans, Manifest (Auszug), in: Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910 – 1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn, Ausstellungskatalog Messepalast Wien, hrsg. v. Jürgen Schilling, Wien: Hochschule für Angewandte Kunst 1993, S. 249.

²⁷ Monika Platzer, Kennen Sie „MA“?, in: Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910 – 1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn, Ausstellungskatalog Messepalast Wien, hrsg. v. Jürgen Schilling, Wien: Hochschule für Angewandte Kunst 1993, S. 200.

²⁸ Bogner (zit. Anm. 7), S. 43.

²⁹ Platzer (zit. Anm. 3), S. 22.

³⁰ Ebenda.

Technik und konstruktivistische Form von Ernő Kállai und ein weiteres über Tatlin von Nikolai Punin. Im Vorfeld des *Ersten Internationalen Kongresses Fortschrittlicher Künstler* (29.-31. Mai 1922) in Düsseldorf änderten sich die internen Vorzeichen bei *MA* in Richtung Konstruktivismus.³¹ Ein Jahr zuvor waren schon Arbeiten von Mohol-Nagy für die Zeitschrift entstanden, die konstruktivistische Stilelemente aufgriffen. Der sich immer stärker abzeichnende Wandel in der ideologischen Ausrichtung und Zielsetzung führte zu einem Bruch innerhalb der *MA*-Gruppe und damit zur Auswanderung mehrere ungarischer Künstler in Richtung Weimar (Bortnayik), Moskau (Uitz) und Berlin (Mohol-Nagy).³²

Doch das weitaus wichtigste Ereignis 1922 war die sowohl in ungarischer als auch in deutscher Sprache erschienene Publikation *Buch Neuer Künstler*, welche im Verlag der Zeitschrift *MA* gedruckt wurde. Das Buchprojekt nahm seinen Anfang im Jahr 1921 und entstand in Kooperation zwischen Lajos Kassák und den bereits in Berlin lebenden László Mohol-Nagy. Das von Kassák verfasste Vorwort im *Buch Neuer Künstler* ist auf den 31. Mai 1922 datiert. Hemken schließt das zufällige Zusammenfallen mit dem Kongress in Düsseldorf aus. Er geht davon aus, dass es sich dabei um das Bestreben der *Internationalen Fraktion der Konstruktivisten*, sich verstärkt gegenüber anderen auf dem Kongress vertretenen Bewegungen Stellung zu beziehen, handeln musste. Seinen Schlussfolgerungen nach wurde das Vorwort bewusst zurückdatiert, um mit der Publikation einen entscheidenden Beitrag für die Bewegung der Konstruktivisten zu leisten. Im Sommer des gleichen Jahres folgte eine noch eindeutigere Stellungnahme der ungarischen Künstler in der Zeitschrift *De-Stijl* (Den Haag, Weimar).³³

Neben dem Text des Vorworts besteht das *Buch Neuer Künstler* aus einem umfang-

³¹ Der Kongress in Düsseldorf wurde von einer Ausstellung begleitet. In diesem Rahmen wurden Arbeiten der Repräsentanten des Expressionismus, Kubismus und Futurismus und „zahlreichen Stilvarianten“ präsentiert, wobei die Konstruktivisten als die Radikalsten empfunden wurden. Die beiden Dadaisten Raul Hausmann und Werner Greaf verweigerten die Unterschrift der finalen Unterstützungserklärung. Dem Widerstand folgend kam es auch zur Gründung der *Fraktion der Internationalen Konstruktivisten*. Vgl. dazu Timothy Benson, Transformation und Austausch. Die Internationalisierung der Avantgarden in Mitteleuropa, in: !Avantgarden! in Ostmitteleuropa 1910 – 1930. Transformation und Austausch, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München u. Martin-Gropius-Bau Berlin, Leipzig 2003, S. 21 – 52.

³² Weibl Peter, Zur Entstehung des ungarischen Konstruktivismus in Wien: MA 1920-25 Der einzige Moment der Moderne in der Zwischenkriegszeit, in: Jenseits von Kunst, hrsg. v. Peter Weibl, Ausstellungskatalog Landesmuseum Johanneum Graz, Wien 1997, S. 70 f. Weibl ist die umfangreichste Zusammenstellung aller in der Wiener Zeit der Zeitschrift *MA* publizierten Beiträge der internationalen Avantgardebewegung zu verdanken.

³³ Hemken Kai Uwe, Weltharmonie und Kraftsystem. Das „Buch Neuer Künstler“ (1922) als Bildmanifest des ungarischen Konstruktivismus, Kommentar zur Reprintausgabe von Lajos Kassák u. László Mohol-Nagy, *Buch Neuer Künstler* (Wien 1922), Baden 1991, unpaginiert.

reichen Abbildungsapparat, indem neben Kunstwerken auch verschiedene technische Errungenschaften zu finden sind. Kassák und Mohol-Nagy schreiben durch die Bild-Text-Erzählung die Entwicklung der Kunst im Sinne einer Kunstgeschichte aus der eigenen Sicht und künstlerischen Position heraus. Beginnend beim Expressionismus schließen sich die Errungenschaften weiterer Ismen an und finden schlussendlich ihren Abschluss im Konstruktivismus, der als die dieser Zeit entsprechende Kunst den finalen Abschluss bildet. *Das Buch Neuer Künstler* verhält sich zu der traditionellen Form des Künstlermanifests konträr. Es wird nicht nur simple Propaganda für die eigene Kunstproduktion betrieben, sondern versucht die größeren Gesamtzusammenhänge darzustellen. Die Form, die Gestaltung und der Charakter brechen mit dem des klassischen Manifests.³⁴ Um ein mit dieser Publikation vergleichbares Projekt handelt es sich bei dem von El Lissitzky und Hans Arp 1925 herausgegebene Buch *Die Kunstismen*. Trotz der Unterschiede im Aufbau und in der Gestaltung öffnen die Bücher „nonverbal unterschiedliche Wege des Zugangs zur avantgardistischen Kunst des zweiten Jahrzehnts des 20. Jhdts.“³⁵

³⁴ Ratzinger Gudrun, Bildtexte und imaginäre Ausstellungen. Die Kunstpublikationen Buch neuer Künstler und die Kunstismen, Dipl. Wien 2004, S. 7f. Gudrun Ratzinger baut ihre Arbeit auf der Gegenüberstellung der beiden Bücher auf. Aufbauend auf der Struktur des Vorworts wird darüber hinaus dem „Bildtext“ eine dem Text gleichbedeutende, über der rein als Illustration des Vorworts gültige Funktion, zugestanden.

³⁵ Ebenda, S. 9.

IV. Exkurs: Wiener Kinetismus

IV.1 Von den Anfängen an der Kunstgewerbeschule bis ins Jahr 1922

Die Anfänge des Wiener Kinetismus lassen sich nicht ohne Čížeks reformpädagogische Bestrebungen erklären. Schon während seiner Studienzeit (1885-1895) an der Akademie für bildende Künste, als er noch bei Professor Franz Rumpler Malerei studierte, gab er parallel dazu Mal- und Zeichenunterricht für Kinder. In den nachfolgenden Jahren engagierte er sich bei der Reform des Zeichenunterrichts, gründete 1896 auf Anregung von Otto Wagner eine private Malschule für Kinder und begann sich einen nationalen wie auch internationalen Ruf als Kunstpädagoge aufzubauen. Seine zu dieser Zeit entwickelten Konzepte und Vorstellungen zum triebhaft schöpferischen Gestalten der Jugend und dessen Potenzial prägten sein künftiges Wirken nachhaltig. Nach dem er sich an der Kunststickereischule (1903-1906) und bei den Sommerfachkursen für Lehrer (1902-1906) engagiert hatte, gelangte er an die Wiener Kunstgewerbeschule. 1904 wurde dort unter der Leitung von Prof. Čížek ein Sonderkurs für *Jugendkunst* eingerichtet. Zwei Jahre darauf kam ein Kurs für ornamentales Zeichnen und ornamentale Komposition für Lehramtskandidaten hinzu. In der Struktur der Kunstgewerbeschule gab es seit der Gründung die Trennung zwischen der Vorbereitungsschule die aus mehreren Allgemeinen Abteilungen bestand und den drei Fachklassen für Malerei, Bildhauerei und Architektur. Mit der Reform des neuen Direktors Alfred Roller (1864-1935) wurde den Allgemeinen Abteilungen mehr Spielraum eingeräumt und die anfangs einjährige Ausbildung auf drei Jahre ausgedehnt. Zuerst waren diese Klassen nur dazu gedacht die Studenten auf das weitere Studium vorzubereiten. Nach den neuen Statuten waren sie darauf ausgelegt, dass es für erfolgreichen Absolventen möglich sein sollte sich in „kunsthandwerklichen und kunstindustriellen Betrieben zu betätigen.“³⁶ Der Ergänzungskurs wurde vor Beginn des Wintersemesters 1911 auf Čížeks Wunsch in *Ornamentale Formenlehre* umbenannt und ein verpflichtender Bestandteil für Studenten der Allgemeinen Abteilungen.

³⁶ Oberhuber Oswald u. Fliedl Gottfried (Hg.), Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918, Wien 1986, S. 184.

Erste Erfolge konnte Čížek durch nationale und internationale Ausstellungsbeteiligungen der Jugendkunstklasse für sich verbuchen.³⁷ 1908 wird der Kinderkunst der Čížek-Klasse ein eigener Raum auf der durch den Österreichischen Künstlerbund organisierten Kunstschau gewidmet. Ermöglicht wurde die Beteiligung durch Čížeks Kontakte zu Künstlern wie Gustav Klimt, Otto Wagner, Koloman Moser und Joseph Maria Olbrich, die seine Arbeit kannten und schätzten.

„Gerade in der Verbindung zwischen Volkskunst, primitiver Kunst und kindlichem Schaffen sah er bedeutende Impulse. Die Avantgarde interessierte sich zur damaligen Zeit besonders für die fernöstliche Kultur und die >Primitive Kunst< der Naturvölker. In diesem Kontext verwies Čížek die Vorkämpfer der Secession auf die >ureigene, echte, urprimitiv Schöpferkraft< auch der heimischen Kinder.“³⁸

Der Unterricht gestaltete sich weitgehend für die Schüler frei. Entgegen herkömmlicher Unterrichtsmethoden wurde kein Wert auf korrektes Kopieren von Vorlagen gelegt, sondern der freien Entfaltung der Vorzug gegeben. Statt strengen Beurteilungen gab es sogenannte Werkbetrachtungen, bei denen der Professor am Ende einer Stunde gemeinsam mit seinen Schülern die neuesten Arbeiten besprach.³⁹ Durch Rochowanski hat sich ein Zitat überliefert, das bestechend genau das Leitmotiv beschreibt.

„Professor Čížek hat den Satz geprägt: Entschulung der Schule.“⁴⁰

Das Spektrum, der an dem Kurs teilnehmenden Schüler, stellte einen vollständigen Querschnitt durch die damalige Wiener Gesellschaft dar. Sowohl Kinder aus dem gehobenen Bildungsbürgertum, Künstlerkreisen und adeligen Milieu als auch Arbeiterkinder zählte Čížek zu seinen Schülern. Grundsätzlich arbeiteten, unabhängig vom Alter, alle nebeneinander. Die Jüngsten waren im Alter von 5 bis 8 Jahren und entgegen der Gewohnheit nicht von den älteren Kindern (bis 14 Jahre) getrennt. Ein Teil der Schüler aus der Jugendkunstklasse setzte später das Studium im Kurs für *Ornamentale Formenlehre* fort. Manche von ihnen absolvierten nach ihrem Abschluss so-

³⁷ z.B. 1908 Internat. Kunsterzieherkongress (London), 1914 Beteiligung an der Werkbundaustellung (Köln), 1915 Kinderkunstaustellung mit dem Thema Krieg im Kunstsalon Heller (Wien), 1917 Beteiligung an der Frühjahrsausstellung im Künstlerhaus (Wien), 1919 Teilnahme an der Jubiläumsausstellung 60 Jahre Kunstgewerbeausstellung im Lichtensteingarten (Wien) usw.

³⁸ Laven (zit. Anm. 6), S. 37.

³⁹ Ebenda, S. 121-153. Rolf Laven rekonstruiert den Alltag der Jugendkunstklasse durch zahlreiche Interviews mit ehemaligen Schülern von Prof. Čížek. Darüber hinaus verweist er im Zusammenhang mit der Methodik und dem Inhalt des Unterrichts auf die vielfältige Literatur aus der Bibliothek des Professors.

⁴⁰ Rochowanski (zit. Anm. 3), S. 96.

gar noch eine kunstpädagogische Ausbildung bei Čížek. Von Klien ist bekannt, dass sie sich 1925 nochmals als Hospitantin eingeschrieben hatte und so erste Unterrichtspraxis sammeln konnte.⁴¹ Eine Wechselbeziehung zwischen *Jugendkunst* und *Kinetismus* lässt sich durch die erhaltenen Arbeiten belegen.⁴² Auch ist noch festzuhalten, dass die Ausstellungen in England und den U.S.A. aus beiden Bereichen bestückt wurden. Somit wurde dem Eindruck einer durchgängigen Entwicklung von der frühesten Kindheit (dem primitiven Gestalten) bis ins Erwachsenenalter (den Ismen des Phasenmodells entsprechend) Vorschub geleistet.

Die Lehrmethodik welche Alfred Roller in seiner Zeit als Professor der Allgemeinen Abteilung für figurales Zeichnen einführte, war nicht ohne Folgen für Čížek und dessen Schüler. Es ging dabei um das Studium der lebendigen Natur in Form der abstrahierten Wiedergabe von Bewegungsmomenten und -abläufen.⁴³ Oswald Oberhuber sieht in der Verbindung zur „Rollerschen Methode“ den Ursprung für die mit der Zeit entwickelte Verfügbarkeit futuristischer Methoden.

„Man kann sogar im Falle der Čížek-Klasse von der einzigen existenten Schule des Futurismus sprechen.“⁴⁴

Der Krieg stellt für die Tätigkeiten an der Kunstgewerbeschule eine bedeutende Zäsur dar. Teile des Lehrpersonals verpflichteten sich für den Kriegsdienst, die finanzielle Unterstützung wurde eingeschränkt und die Schule selbst für den mittelbaren Kriegsdienst herangezogen. Nach Kriegsende wurde die Klasse für *Jugendkunst* und der Kurs für *Ornamentale Formenlehre* in die neu hinzugekommene Dependence der Kunstgewerbeschule in der Fichtegasse 4 verlegt.

In der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* wurde seit Beginn von Čížek an einem neuen Ornamentbegriff gefeilt. Ausgehend von dem um die Jahrhundertwende geführten Diskurs um die Erneuerung des Ornaments, in dessen Kontext Alois Riegl den Begriff des *Kunstwollens* einführte, entwickelte Čížek eigene Vorstellungen.⁴⁵ Riegl misste dem als rückständig geltenden geometrischen Stil in der Ornamentik

⁴¹ Marion Krammer, Kulturhistorische Synopse, in: Monika Platzer/Ursula Storch (Hg.), *Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausstellungskatalog Wien Museum, Wien 2006, S. 213.

⁴² Laven (zit. Anm. 6), S. 165.

⁴³ Platzer (zit. Anm. 6), S. 12.

⁴⁴ Oswald Oberhuber, die Professoren und ihre schulischen Methoden, in: *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918*, Wien 1986, S. 378.

⁴⁵ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlagen zur Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893. Das Buch befand sich in der Bibliothek von Prof. Čížek. Die komplexe Auseinandersetzung mit den Ideen Riegels dokumentieren zahlreiche handschriftliche Notizen von Čížek in seinem Exemplar von *Stilfragen*. Wienbibliothek im Rathaus (MA 9), Nachlass Franz Čížek

größere Bedeutung zu. Čižeks Auffassung nach war das Ornamentale allgegenwärtig und ein Ausdruck elementarer innerer Rhythmen des Menschen.

„Das Ornament ist Ausdruck von ›Kulturarbeit‹, da es nicht ein Produkt des Zeichnerkönnens, sondern Regungen einer formalen oder koloristischen Kultur des Handwerkers sichtbar macht. Čižek steht damit in der Tradition der Wiener Moderne, die in den ornamentalen, anonymen Erzeugnissen das ›Kunstwollen‹ einer Gesellschaft am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck gebracht sieht.“⁴⁶

1917 und in dem nachfolgenden Jahr begann eine Umorientierung, bei der Čižek den Expressionismus als Quelle ornamentalen Schaffens entdeckte. Erste Übungen in Form der Darstellung von Gefühlen, Empfindungen und rhythmischen Abläufen finden sich dazu im Mappenwerk aus dem Nachlass. Die darin enthaltenen Übungen zum Thema Kubismus und Futurismus entstanden im Anschluss daran. Zum Futurismus hat sich nur eine Übungsmappe aus dem Jahr 1919 erhalten. Schon ab 1920 entstanden erste dem Kinetismus zu zuschreibende Arbeiten. In die gleiche Zeit fiel auch die Entstehung erster plastischer Schülerarbeiten. Waren die vorangegangenen Übungen der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* dem Thema nach immer einem der Ismen zugeordnet, fallen ab diesen Zeitpunkt alle Arbeiten unter dem Begriff *Kinetismus*, unabhängig von ihrer früheren Zuordnung.⁴⁷

Čižek hielt einen Vortrag im Winter 1919/20 mit dem Titel „Erneuerung der geistigen Grundlagen des rhythmischen Gestaltens“.⁴⁸ Die Ergebnisse der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* wurden unter demselben Titel in den Räumlichkeiten der Klasse in der Fichtegasse 4 ausgestellt, eine Auswahl von Schülerarbeiten wurde darüber hinaus auch auf der Kunstschau 1920 gezeigt.⁴⁹

In der Besprechung durch Ludwig Steinmetz merkt dieser an, dass es sich um „das erstjährige Ergebnis der Schule Professor Franz Cizek[s]“ nach den neuen Prinzipien des rhythmischen Gestaltens handle.

„Zuerst die Belebung des Gefühls durch expressionistische Übungen. Über den Ausdruck unbestimmter Gefühle durch Selbstbesinnung zu Ordnung und Ausdruck bestimmter Gefühle und endlich der Sinnesempfindungen. Dann die

⁴⁶ Platzer (zit. Anm. 6), S. 13.

⁴⁷ Ebenda, S. 14-18. Kubistische Übungen sollten die „kubische Existenz der Dinge erfassen und hatten zumeist Naturdarstellungen wie z.B. Wachstumsprozesse von Pflanzen zum Thema. Die Übungen der Futurismus-Mappe beschäftigten sich mit der Darstellung der menschlichen Figur in Bewegung.

⁴⁸ Mautner-Markhof Marietta, Franz Čižek und die „moderne Kunst“ – Ornamentale Formenlehre an der Kunstgewerbeschule in Wien, in: Franz Čižek. Pionier der Kunsterziehung (1865 – 1946), Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien, hrsg. v. Hans Bisanz, Wien 1985, S. 18.

⁴⁹ Kunst und Kunsthandwerk, hrsg. v. Arthur von Scala, Wien XXIII Jg. 1920, Heft 3, S. 228.

Belebung des Denkens durch kubistische Übungen an Mal und Raum. Endlich die Belebung des Schauens durch kinetische Übungen (Futurismus).“⁵⁰

Aus dieser Beschreibung lässt sich der Ablauf des Gestaltens noch in der Reihenfolge expressionistischer, kubistischer und schlussendlich nach der Interpretation durch Steinmetz futuristischer Übungen lesen. Der eigentliche Vorstoß in Richtung *Kinetismus*, die kinetischen Übungen, sind zwar noch nicht unter dem entsprechenden Namen bekannt, werden jedoch positiv als Ordnung der in Wien weitgehend als unverständlich angesehenen Avantgarden wie etwa Kubismus oder Futurismus aufgenommen.

„Nun hat Professor Franz Čížek das Steuer ergriffen, das Positive aus dem chaotischen Wirrsal gelöst und dem Sinn gegeben, was Tausenden Unsinn ist.“⁵¹

Die für die Konstitution des Kinetismus als Stil ebenso wichtige Öffentlichkeit erzielte Čížek, wie von ihm selbst rückblickend in seinem *Curriculum Vitae* angemerkt, jedoch erst ein Jahr darauf.⁵² Die Ausstellung im Jahr 1921 brachte durch die didaktische Präsentation nicht nur die Vermittlung der Stilgenese, sondern auch den Namen *Kinetismus* erstmals ins Spiel.

Die erste dokumentierte Ausstellung der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* fand von Juni bis August 1921 in den Parterreräumlichkeiten des Österreichischen Museum für Kunst und Industrie statt (Abb. 1-4).⁵³ Für diesen Zweck fand die von Architekt Prof. Karl Witzmann anlässlich der Kunstschau 1920 entworfene Ausstellungsarchitektur Verwendung, welche aus eingebauten Stellwänden bestand, die in ihrer Anlage einem kreuzförmigen Grundriss folgten. Entlang der Wände reihten sich die Gemälde, Zeichnungen, Graphiken und Tapetenentwürfe. In regelmäßigen Abständen wurde die Präsentation durch in die Wände eingelassene Nischen unterbrochen. Mitten im Raum wurden vier Vitrinen aufgestellt, die je nach den Werkstoffen Holz, Keramik, Gips getrennt bestückt waren.

⁵⁰ Ludwig Steinmetz, *Kunstschau 1920*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, hrsg. v. Arthur von Scala, Wien XXIII. Jg. 1920, Heft 2, S. 205.

⁵¹ Ebenda, S. 206.

⁵² „Schon ein Jahr später, 1921, konnte ich die Ergebnisse dieses Unterrichts der Öffentlichkeit vorführen. Der Erfolg war der, dass die breite Masse auf diese Klasse aufmerksam gemacht wurde, was die vielen Besucher aus dem In- und Ausland bewiesen hatten. Meine Klassen vereinigte damals eine Gruppe hochbegabter Schüler und Schülerinnen.“ Auszug aus dem CV, Manuskript 1926-1945, unpaginiert, Wienbibliothek im Rathaus (MA 9), Nachlass Franz Čížek, zit. n. Laven (zit. Anm. 6), S. 164.

⁵³ Die in diesem Zusammenhang ausgestellten plastischen Arbeiten stammen von Herta Müller-Schulda (WK Nr. 1 u. 2), Else Axmann (WK Nr. 4, 5, 6 u. 9), Franziska Kantor (WK Nr. 7) und Ferdinand Otradovski (WK Nr. 8). Zwecks genauer Verortung der Objekte vergleiche dazu die Abbildungen 2 und 30 miteinander.

Von besonderer Bedeutung ist diese Ausstellung aufgrund zweierlei Tatsachen. Einerseits beginnt mit dieser Veranstaltung die Dokumentation der Schülerarbeiten der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* und andererseits sind auf den Fotos erste Arbeiten zu finden die dem *Kinetismus* zuzuordnen sind.

Dazu wäre die Gipsskulptur von Franziska Kantor, welche den *Versuch einer kinetischen Plastik* darstellt, zu rechnen. Ein Gemälde von Paul Kirnig wurde von Hans Ankwicz-Kleehoven in seiner Besprechung der Ausstellung als Versuch gesehen, dass „surrende Getriebe einer großen Fabrikanlage mit kinetischen Mitteln auf die Fläche zu bannen“. Ankwicz-Kleehoven der regelmäßig für die Wiener Zeitung das Feuilleton verfasste und sich der stetigen Beobachtung der Wiener Kunst- und Kulturszene verschrieben hatte, erwähnte darin erstmals den Begriff Kinetismus und wertet ihn gegenüber dem Futurismus als „prägnantere Weise“ bei der Darstellung von Bewegung. Er begreift ihn im Sinne Professor Čížeks „als die Projizierung rascher, im Raum erfolgender Bewegungen auf die Fläche“ und verschafft durch den Artikel dem Kinetismus nicht nur eine Öffentlichkeit sondern bescheinigt ihm das Potential „einer neuen Kunstform, deren Existenzberechtigung zu erweisen, Sache der heranreifenden nächsten Generation sein wird“.⁵⁴

Der Aufbau der Ausstellung ist durch drei Fotografien dokumentiert. Durch die drei Ansichten ist die Mehrheit der ausgestellten Objekte ersichtlich. In Übereinstimmung mit dem Formwillen von Rochowanski konnten acht plastische Objekte der Künstler Axmann, Kantor, Müller-Schulda und Otradovski näher bestimmt werden. In ihrem Charakter unterscheiden sie sich stilistisch und sind entsprechend dem Expressionismus, dem Kubismus sowie auch dem Kinetismus verpflichtet.

Die Ausstellung im Jahr 1922 fand in den Klassenräumen in der Dependence der Kunstgewerbeschule in der Fichtegasse 4 (3. Stock) statt. Die Dokumentation beschränkt sich auf zwei Fotografien (Abb. 5 u. 6).⁵⁵ Von den jeweils gegenüberliegenden Ecken des Raumes aus geben sie einen Überblick über die ausgestellten Objekte. Es lässt sich beobachten, dass erstmals Einzelobjekte zur fotografischen Dokumentation herangezogen wurden. Diese Neuerung steht im Kontext mit den Vorberei-

⁵⁴ Hans Ankwicz-Kleehoven, „Kunstaustellungen“, in: Wiener Zeitung, 26.6.1921, S. 3.

⁵⁵ Auf den Fotografien sind Arbeiten von Else Axmann (WK Nr. 4 u. 6), Franz Hagenauer (WK Nr. 19), Erich Würtinger (WK Nr. 11 u. 12), Georg Kolb (WK Nr. 14, 15, 17 u. 25) und Anton Reisegger (WK Nr. 20) zu erkennen. Vergleich dazu die Abbildungen 5, 6, 31 und 32 miteinander.

tungen für die Publikation von Rochowanski und der Anlage thematischer Sammel-
mappen.⁵⁶

Durch das geringere Platzangebot hängen bzw. stehen die Arbeiten relativ dicht an-
einander gedrängt. Die Raummitte nimmt ein erhöhtes Podest ein, auf dem die
Mehrzahl der Skulpturen und Plastiken platziert wurden. Daneben sind auch einzelne
plastische Werke zu finden, die auf separaten Sockeln präsentiert werden. Der 3-
zonige Wandaufbau beginnt mit an den Wänden entlang gereihten Tischen, die Platz
für weitere plastische Objekte bieten. Auf Augenhöhe sind die Zeichnungen und
Entwürfe gehängt. Darüber bilden die Gemälde den Abschluss. Im Gegensatz zu der
vorangegangenen Ausstellung wird kein Wert mehr darauf gelegt die Objekte nach
Techniken zu unterscheiden und deshalb diese voneinander zu trennen. Es ist au-
ßerdem fest zu halten, dass die Skulpturen und Plastiken gegenüber den Gattungen
wie Malerei und Zeichnung einen größeren Anteil im Vergleich zum Vorjahr ausma-
chen. Arbeiten der Schülerin Else Axmann, welche bereits 1921 im Museum für
Kunst und Industrie zu sehen waren, sind in dieser Ausstellung abermals zu finden.
Das Modell zu einem Kino von Ludwig Reutterer stellt den ersten Vorstoß in Richtung
kinetistischer Architektur dar.

IV..2 Manifest, Theorie und Praxis

Als einziger zeitgenössischer Text zum Thema Wiener Kinetismus gilt das von Leo-
pold Wolfgang Rochowanski verfasste und 1922 im Burgverlag (Wien) erschienene
Buch *der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*.⁵⁷ Dadurch, dass sich Aussa-
gen bzw. Publikationen von Čížek nicht erhalten haben, hat es den Status als einzig
gültiges Manifest des Kinetismus. Im Vorfeld der Veröffentlichung besuchte Rocho-
wanski ein Semester lang als Gast die Klasse für *Ornamentale Formenlehre* und

⁵⁶ Die prominente Gipsskulptur von Erich Würtinger aus dem Jahr 1922 findet sich bei Rochowanski
(S. 49) als zwei Einzelaufnahmen präsentiert. In der Sammelmappe mit dem Titel „Abstrakte Kunst 2“
befinden sich die beiden gleichen Aufnahme auf einem Karton aufkaschiert. Bei der Auswahl der Ob-
jekte für die entsprechende Mappe wurde in erster Linie auf formale Übereinstimmung geachtet.
Sammlung Wien Museum, Nachlass Franz Čížek

⁵⁷ Der ursprüngliche Titel den Čížek für das Buch vorgesehen hatte war *der neue Formwille in der
angewandten Kunst*. Die Covergestaltung stammt von Johanna Hansi Reismayer. Ähnlich einem Un-
tertitel beinhaltet das Bild den Schriftzug *Formwille der Zeit*. Vgl. dazu Laven (zit. Anm. 6), S. 168 f;
Mautner-Markhof, (zit. Anm. 46), S. 20.

konnte die Methodik und den Inhalt des Unterrichts aus erster Hand erfahren. Diese Tatsache erklärt auch die Authentizität des Geschriebenen. Rochowanski übte sich auch noch Jahre später in den bei Prof. Čížek gelernten Techniken.⁵⁸ Der Polykünstler beschäftigte sich neben der Kunst noch mit Tanz, Literatur und Kunstvermittlung. Bernhard Leitner der sich neben der Wiederentdeckung des *Wiener Kinetismus* auch ausführlich mit dem Nachlass von Rochowanski auseinandergesetzt hat, wertet es als besondere Leistung, dass er sich als Künstler im „Aufblühen des Kinetismus“ mit diesem identifiziert und diesen unterstützt hat. Er sieht den Text als „dichterische Hymne an die Jugend“ und deren Kunst. Dem Kunstverständnis Rochowanski entsprechend, der sich ja mehr als Künstler als Theoretiker oder Kunsthistoriker sah, handelt es sich der Formulierung und Gestaltung nach um ein „Kinetismus-Kunstwerk“.⁵⁹

Rochowanski stellt mit dem Vorwort einen Appell für die schöpferische Kraft der Jugend den Erläuterungen zum Kinetismus voran. In seiner direkten Art scheut er sich dabei nicht davor gängige Praktiken und Methoden anzukreiden. Dass eine solche Direktheit auch praktische Widerstände beim Veröffentlichenden zur Folge haben kann, bemerkt er ganz nebenbei, da es sich bei dem was der Leser hier als Geschriebenes vorfindet, bereits um die Zweitversion handelt.⁶⁰

Zentrales Element, das dem Vorwort nachfolgt, ist das von Rochowanski vorgestellte Phasenmodell Professor Čížeks. Es beinhaltet die Genese des Kinetismus, zeigt die stilistische Entwicklung, die Schüler des Kurses für *Ornamentale Formenlehre* durchlaufen müssen und ist als Positionierung innerhalb der Kunstströmungen zu verstehen.

„Die Kunst des Lehrers: das Wecken neuer Kräfte.
das Wecken der Gefühle (Expressionismus),
das Wecken des Gehirnes (Kubismus),
das Wecken des Auges (Kinetismus).
Neues Empfinden, neues Denken, neues Sehen.“⁶¹

⁵⁸ Leitner Bernhard, Rochowanski. Zeichnungen und Aquarelle, Band 2, Wien 1995.

⁵⁹ Leitner Bernhard, Rochowanski. Eine Montage: 1885 – 1961, Band 1, Wien 1995, S. 8.

⁶⁰ „Diese Einleitung da, die jetzt an diesem Fleck steht, ist eigentlich schon die zweite Einleitung zu diesem Buche, die erste die ich schrieb, wurde auf einem Scheiterhaufen verbrannt. (...) Warum diese Einleitung verbrannt wurde? – Na die Leute! Man muß doch auf die Leute Rücksicht nehmen, man darf seine Stadt nicht so schildern wie sie ist, man darf Fehler nicht aufdecken (...), man muß sich selbst und nur sich selbst am meisten lieben, man muß die Worte mit Vorsicht wählen, wegen Beleidigungen und die sind verboten.“ Rochowanski (zit. Anm. 3), S. 6 f.

⁶¹ Ebenda, S. 8.

In den in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten Artikeln ist keine Rede von dem Phasenmodell. Es ist Rochowanski anzurechnen, den ansonsten in diesem Ausmaß nur in den Tagebüchern Čižeks zu findenden Einblick in die Methodik zu gewährleisten. Trotz des Engagements und der langjährigen Zusammenarbeit stand Čižek nicht unkritisch gegenüber den Tätigkeiten Rochowanskis, der hinter dessen „expressiver Publikationsfreudigkeit“, „Geschäftemacherei“ vermutete und seinen Schreibstil als zu „pathetisch“ ablehnte.⁶² Er überließ Rochowanski und anderen die Aufgabe die Ergebnisse zu publizieren, wobei Čižek diese Entscheidung durch die Tatsache abgenommen wurde, dass er selbst keine Zeit mehr dafür hatte.⁶³

Der Abfolge der Ismen entsprechend gliedert sich der weitere inhaltliche Aufbau des Buches. Am Anfang des Unterrichts steht eine zyklische Abfolge: Chaos, Besinnung und Ordnung. Dazu passend muss sich der Schüler in Gefühlsabstraktionen üben, dem „Projizieren von Gefühle[n]“ wie etwa Freude, Trauer und Neid. Den durch die fünf Sinne gewonnen Eindrücken (Auge: Licht und Finsternis, Ohr: Donner und Musik, Nase: Blumenduft und Brandgeruch, etc.) wird auch große Bedeutung bei diesen Übungen beigemessen. Zentrales Element ist jedoch der aus den Beobachtungen gewonnene jeweilige Rhythmus, der eigentliche Gegenstand der Darstellung bei diesen Übungen.⁶⁴

Vom Kubismus französischer Prägung, ins besonders der Picassos, versucht Rochowanski den Kinetismus durch seine aus dem Rhythmus gewonnene Lebendigkeit zu unterscheiden. Er will ihn bewusst nicht als „philosophisches Schema“, von ihm als „leere Trockenheit“ bezeichnet, verstanden haben. Nach den verschiedenen Unterscheidungen und Varianten, die teils von Künstlern und teils von Kunsthistorikern vorgenommen wurden, reduziert er davon unabhängig den Kubismus auf „zwei einfache Funktionen“.

⁶² Laven (zit. Anm. 6), S. 169.

⁶³ Eine Tagebucheintragung aus dem Jahr 1923 belegt, dass Čižek bis zu diesem Zeitpunkt noch überlegt hatte, selbst ein Buch zur „Wiener kinetischen Schule“ herauszugeben. Vgl. dazu Platzer (zit. Anm. 6), S. 18.

⁶⁴ „Rhythmus. Er fließt durch die Körper der Schüler und wenn vom Schüler ein Körper zeichnerisch erfasst werden soll, wird nicht der Körper, sondern sein Rhythmus wiedergegeben und wenn ein Raum gegliedert wird, geschieht es nicht willkürlich oder nach alten geometrisch-ästhetischen Regeln, sondern durch seelische Vorgänge.“ Rochowanski (zit. Anm. 3), S. 11.

„Das Umlegen der Körper und das Herumgehen um die Körper. Daraus ergeben sich verschiedenen Bildhäufungen, die schließlich im geistigen Brennpunkt den kubistischen Bildaufbau sammeln.“⁶⁵

Die Tatsache, dass nach Eintritt in die Klasse von jedem Schüler die jeweiligen Entwicklungsphasen nachvollzogen wurden und in einer dementsprechenden Produktion Ausdruck fanden, brachte die Frage nach der Vermittlung der Ismen auf. Aus einem Interview mit dem ehemaligen Čížek-Schüler Ludwig Reutterer hat sich folgendes Motto überliefert:

„Kubismus (...) ist zwar nicht lehrbar, aber mitteilbar.“⁶⁶

Was soviel heißen soll, dass es nebst der Theorie, der detaillierten Kenntnis formaler Kriterien, Studium der stilistischen Entwicklung und künstlerischer Individualität auch eine schnell vermittelbare „Lektion Kubismus“ gegeben haben muss. In einem Gespräch, das Rochowanski mit Čížek ein Jahr vor dessen Tod führte, beschreibt der Professor wie er seinen Schülern futuristische Bewegungsvorstellungen nahe bringen wollte:

„Auf der Straße sehe ich ein Bild vor mir, beim Gang ändert sich das Bild, es baut sich eine zweites, ein drittes auf, beim schnellen Fahren ein gehäuftes Bild, eine Häufung von Bildeindrücken (...) die werden festgehalten.“⁶⁷

Diese Beschreibung deckt sich mit der des Kinetismus im *Formwillen*.

„Wir kommen also zuerst zur Wiedergabe des rhythmischen Ablaufs einer Bewegung. Weiters zur Häufung von Bewegungseindrücken. Schließlich zur Vereinigung beider. - Hinter dem Kinetismus steht noch vielmehr, weit Größeres als das Ausdrücken der Bewegung.“⁶⁸

Den weiterführenden Begriff des Kinetismus sieht er weitgehend in dem vielseitigen Ausdruck des Formwillens der Zeit und so von den als bildende Kunst verstandenen Arbeiten bis hin zu den kunstgewerblichen Entwürfen der Klasse für *Ornamentale Formenlehre*.

Neben dem Text finden sich zahlreiche Abbildungen (insgesamt 98 Abb.) von Schülerarbeiten die der Illustration dienen. Im Anhang findet sich dazu ein Sachregister, welches die Kunstwerke mit verschiedenen Kategorien in Verbindung bringt. Interes-

⁶⁵ Ebenda, S. 23.

⁶⁶ Nach einem von Marietta Mautner-Markhof geführten Interview mit Ludwig Reutterer vom 14. September 1983. zit. n. Mautner-Markhof (zit. Anm. 46), S. 18.

⁶⁷ L. W. Rochowanski, Meine Gespräche mit Čížek, Besuch vom 24. Mai 1945, Wienbibliothek im Rathaus (MA 9), Nachlass Rochowanski, zit. n. Ebenda, S. 19.

⁶⁸ Rochowanski (zit. Anm. 3), S. 32.

sant ist neben der Einteilung nach Themen (Tanz, Adam und Eva, Kinobau, etc.), Gattungen (Plastik, Relief, Keramik, etc.) oder Techniken (Gipsschnitt, Kerbschnitt, etc.) darüber hinaus in Expressionismus, Kubismus, Kinetismus und Kunstgewerbe. Text und Bild folgen dem Konzept des durch den *Formwillen* präsentierten Phasenmodells.

Rochowanski baut in seinen dem *Formwillen* nachfolgenden Büchern die Čížek-Schule vermehrt ein und kontextualisiert z.B. den Kinetismus im Zusammenhang mit zeitgenössischer Wiener Keramik.⁶⁹ Er bleibt also seine persönlich getroffene Entscheidung als Förderer und Vermittler des Wiener Kinetismus aufzutreten, verpflichtet.

Er nützt die Gelegenheit auch um auf die finanziellen Schwierigkeiten der Čížek-Klassen hinzuweisen und auf die Abhängigkeit von externen Unterstützern bzw. Mäzenen die vornehmlich aus dem Ausland (englischsprachigen Ländern) kommen.

Unter dem Titel *L. W. Rochowanski e il Futurismo Viennese* erscheint in einer dem italienischen Futurismus nahestehenden Zeitschrift namens *Piccolo della Sera* am 14.3.1923 eine Rezension von Rochowanskis Text. Das Verhältnis zwischen Futurismus und Kinetismus beruht auf formalen Gemeinsamkeiten. Die Übungsmappen räumen dem Futurismus im Gegensatz zu dem im *Formwillen* eingeführten Phasenmodell eine gewisse Rolle innerhalb der Entwicklung des *Kinetismus* ein. In einem Artikel aus dem Jahr 1925 kann die Aussage von Rochowanski, dass der *Kinetismus* der 1912 in Wien gezeigten Futurismus-Ausstellung Anregungen verdankt, als Versuch gewertet werden, Details seines Modells nachträglich zu revidieren.⁷⁰

Der tatsächliche Unterschied zwischen den beiden Ismen ist selbst bei genauem Vergleich einzelner Kunstwerke nicht eindeutig zu erkennen. Im Wesentlichen unterscheiden sich die beiden Richtungen „im Weltanschaulichen und der damit verbundenen gegensätzlichen Auffassung von Bewegung.“ Für den Futurismus stellt der aus Bewegung resultierende Rhythmus Werkzeug und Mittel zum Ausdruck dar. Da-

⁶⁹ Leopold W. Rochowanski, *Wiener Keramik*, Leipzig und Wien 1923.

⁷⁰ Leopold W. Rochowanski, das kinetische Marionettentheater der Erika Giovanna Klien, in: *Die Neue Schaubühne*, Berlin, 1. Heft, 5. Jg., 1925. Abgedruckt in: Erika G. Klien und 10 Künstler des Wiener Kinetismus Ausstellungskatalog Galerie Michael Pabst München, München 1986.

gegen finden die Kinetisten im Rhythmus einen Weg zur Gestaltung eines „universell dynamisierten Umfeldes.“⁷¹

Die auffällige Negation im *Formwillen* kann auch dahingehend gedeutet werden, „dass Čižek es war, der den *Kinetismus* als besondere Weiterentwicklung des Kubismus dargestellt haben wollte.“ Durch die von Marinetti propagierte positivistische Einstellung zu Krieg, Revolution und dem aufkommenden Faschismus in Italien ist es durchaus vorstellbar, dass sich aus der Sicht von Čižek eine Identifikation mit dem Futurismus, als für seine Anliegen kontraproduktiv herausstellen würde.⁷²

Erst durch die konstruktivistische Wende (ab 1923) innerhalb der Klasse ändert sich die Arbeitsmethodik, welche jedoch in die Zeit nach der Veröffentlichung des *Formwillens* fällt und deshalb keine Erwähnung darin findet. Das erklärt auch das Fehlen im Phasenmodell. Für das Jahr 1924 gibt Čižek nachträglich an, dass er ab diesem Jahr die „die Tektonik des Kinetismus“ eingeführt hat.⁷³ Die Arbeiten aus diesem Jahr sind nach den aus dem Kontakt mit den neuesten Arbeiten von Béla Uitz im Vorjahr entstandenen Werken, eine Beleg für die facettenreiche Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus innerhalb der Klasse. Die Formensprache, der Aufbau und Charakter dieser Arbeiten stehen jenseits der im *Formwillen* getroffenen Kategorien.

Čižeks Beitrag zur Propagierung des Kinetismus und der Klasse für *Jugendkunst* bestand vor allem im Abhalten von Vorträgen, dem Netzwerken und der Planung bzw. Organisation von Ausstellungen. Rochowanski konstatiert 1923 noch:

„Die Ergebnisse dieser Schule sind – Ausnahme von England und Amerika – noch viel zu wenig bekannt, geschätzt und verwertet.“⁷⁴

Ab 1923 häufen sich auch die Anfragen aus dem Ausland. Im gleichen Jahr werden Arbeiten der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* in Holland, in den darauf folgenden Jahren auch in England und den U.S.A. gezeigt.

Dabei spielte die gemeinsame Präsentation sowohl der Jugendkunstklasse als auch der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* eine Rolle. Oftmals absolvierte die von

⁷¹ Monika Platzer, die Idee ohne Tat ist tot, in: Abstracta. Austria - Germania - Italia 1919 – 1939, Ausstellungskatalog Museion – Museum für moderne Kunst Bozen, Mailand 1997, S. 42.

⁷² Mautner-Markhof (zit. Anm. 46), S. 19.

⁷³ Ebenda, S. 20.

⁷⁴ Rochowanski (zit. Anm. 66), S. 20.

Čížek zusammengestellte Auswahl an Objekten ganze Tourneen in den U.S.A.⁷⁵ Das prägnante Ausstellungsplakat *Die Wiener kinetische Schule* (1923) für diese Wanderausstellungen stammt wieder aus der Hand von Johanna *Hansi* Reismayer. Was die dort ausgestellten plastischen Arbeiten betrifft, sind Arbeiten bis aus dem Jahr 1923 auf den zu Zwecken der Dokumentation angefertigten Fotografien zu sehen.⁷⁶

Als ein großer Erfolg kann 1926 die Ausstellungsbeteiligung von Čížek-Schülern wie etwa Klien und Karlinsky an der *International Exhibition of Modern Art* der *Société Anonyme* im Brooklyn Museum gewertet werden. Der Kontakt dafür entstand durch Katherine Dreier, die bereits im Vorjahr durch die Ausstellung an der Salzburger Elisabeth Duncan Schule auf Čížek aufmerksam wurde. Im Mai 1926 besuchte sie dann die Klasse in Wien und wählte Arbeiten für die Ausstellung in New York aus. Dort ausgestellte Arbeiten der Čížek-Schüler wurden zwar unter Čížek-Methode subsummiert, für Klien bedeutete es dennoch das Sprungbrett nach New York.

IV.3 Der Schritt in den Raum

Die Ausstellung der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* im Jahr 1923 fand von Juni bis September ebenfalls in den Räumlichkeiten in der Fichtegasse 4 statt. Zwei Aufnahmen geben den Aufbau der Ausstellung wieder (Abb. 11 u. 12).⁷⁷ Die kommerziell sehr erfolgreiche Ausstellung erzielt durch den Verkauf von Plastiken, Schnitzereien und kunstgewerblichen Entwürfen Einnahmen in der Höhe von 12 Millionen Kronen.⁷⁸ Dadurch, dass die finanzielle Unterstützung von seitens der Kunstgewerbeschule stark reduziert war, unterlagen die einzelnen Abteilungen und deren Leiter einer gewissen Abhängigkeit von externen Geldgebern. Fritz Karpfen beschreibt den

⁷⁵ Vgl. dazu Laven (zit. Anm. 6), S. 93 – 106. Laven ist u.a. eine genaue Aufstellung der einzelnen Stationen der Wanderausstellung in den U.S.A. zu verdanken. Desweiteren eine detaillierte Recherche der öffentlichen Wahrnehmung in den amerikanischen Printmedien.

⁷⁶ 1924 Brooklyn Museum (Abb. 7): Axmann (WK Nr. 5 u. 6), Unbekannt (WK Nr. 10 u. 58); 1924 Chicago Art Institute (Abb. 8 u. 9): Klien (WK Nr. 69), Axmann (WK Nr. 5 u. 6) Unbekannt (WK Nr. 10, 31 u. 33); 1925 San Diego Balboa Park Museum (Abb. 10): Klien (WK Nr. 69), Axmann (WK Nr. 5 u. 6), Würtinger (WK Nr. 12) und Unbekannt (WK Nr. 10, 31 u. 33).

⁷⁷ Darauf sind plastische Arbeiten von Otto Erich Wagner (WK Nr. 46), Elisabeth Karlinsky (WK Nr. 42) und zahlreicher unbekannter Schüler (WK Nr. 37-41, 43 -45, 47 u. 48) zu sehen. Vergleich dazu die Abbildung 8 und 33 miteinander.

⁷⁸ Krammer (zit. Anm. 39), S. 213.

Misstand an der Kunstgewerbeschule in der Abhandlung zur *Österreichischen Gegenwartskunst* und sieht darin ein politisches Versäumnis.

„Man sollte meinen, dass bei solchem Erfolge die Behörden alles tun, was in ihrer Macht gelegen ist. Und was tat nun eine löblich vorgesetzte Behörde? Sie nahm dem Professor Čížek seine Assistenten fort und wollte ihm [s]eine Klasse sperren! '.... ös hat ja eh koan praktischn Wert nöt ...' Und wenn nicht Amerikaner und sonstige Ausländer gewesen wären, die Schule müßte schon längst gesperrt worden sein, da obengenannte Behörde für das nötige Material usw. absolut kein Geld hatte!“⁷⁹

Unter dem Einfluss der im Museum für Kunst und Industrie statt gefundenen Ausstellung des ungarischen Künstlers Béla Uitz entstehen erste konstruktivistische Arbeiten. Erika G. Klien beginnt die Arbeit an ihrem aktivistischen Triptychon bzw. entwirft eine Serie von Graphiken die eine gewisse Ähnlichkeit mit denen von Uitz aufweisen. Das gleiche gilt für die Gattung Skulptur. Neben einer Vielzahl keramischer Figuren und der ersten plastischen Arbeit Elisabeth Karlinskys, finden sich auf den Fotografien auch zwei Arbeiten mit konstruktivistischen Ansätzen (WK Nr. 47 u. 48).

1924 fand die Ausstellung laut dem entsprechenden Plakat vom 28. Juni bis zum 25. September 1924 (Abb. 13) statt.⁸⁰ Die Umstellung der Räumlichkeiten hat zur Folge, dass dem Betrachter der Ausstellungsfotografien ein anderes Bild als in den Jahren zuvor geboten wird (Abb. 14-16). Statt wie bisher die Plastiken und Skulpturen entlang der Mittelachse des Raumes anzuordnen, teilt diesmal ein Raumteiler die Ausstellung in zwei Bereiche. Außerdem spielt in diesem Jahr erstmals die gezielte Präsentation von Werkgruppen mit den entsprechenden Schülern eine Rolle. Gewissermaßen handelt es sich dabei um die Inszenierung von Schülern, die innerhalb der Klasse den Status eines *Starschülers* genossen.⁸¹ Im Fall von Marianne MY Ullmann kann durch diese Art der Dokumentation Rückschluss auf die von ihr in diesem Jahr geschaffenen Arbeiten genommen werden (17 u. 18). Das gleiche gilt für die von Erika G. Klien (Abb. 19).

Die seit Herbst 1923 den Schülern der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* zugängliche Tischlerwerkstatt macht sich in der diesjährigen Ausstellung in der Form von

⁷⁹ Fritz Karpfen, *Österreichische Gegenwartskunst*, Band III, Leipzig und Wien 1923, S. 96.

⁸⁰ Bei der Ausstellung 1924 wurden die Arbeiten von Elisabeth Karlinsky (WK Nr. 59-63), Erika G. Klien (WK Nr. 64, 65 u. 69), Marianne MY Ullmann (WK Nr. 70), Herbert Ploberger (WK Nr. 74) und Oskar Zlamal gezeigt. Zum besseren Verständnis vergleiche die Abbildungen 10, 16, 34 und 35 miteinander.

⁸¹ Vgl. dazu Matzer Ulrike, die drei Stars der Klasse: Klien – Ullmann – Karlinsky, in: *Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde* (Ausst.Kat. Wien Museum), hrsg. v. Platzer Monika u. Storch Ursula, Wien 2006, S. 60-88.

mehreren großen Holzkonstruktionen, kleineren Buchstabenplastiken und anderen dem Konstruktivismus nahestehenden Objekten bemerkbar. Der vordere Teil des Klassenraumes wird bewusst für die erwähnten Inszenierungen genutzt und auch für die Präsentation unterschiedlicher Werkgruppen, insbesondere im Fall der Konstruktionen (Abb. 20).

1924 hat die Ausstellung die *Außen- und Innendekoration zu einem modernen Gesellschaftshaus mit Theateranbau* zum Thema.

„Hervorzuheben sind namentlich die Arbeiten der hochtalentierten Erika Giovanna Klien, die einen unerschöpflichen Reichtum an dekorativen Einfällen mit feinstem Gefühl für erlesene Farbenharmonie verbindet, in denen der Geist Klimts in kubistischem Gewand wiederzuerstehen scheint, Elisabeth Karlinsky (...) betätigte sich mit Erfolg auch als Plastikerin, von Marianne Ullmann stammt ein wirkungsvoller konstruktivistischer Fries, von Walter Harnisch der Entwurf zu einem modernen Theater, von Otto Erich Wagner der Plan zu dem erwähnten Gesellschaftshaus, von Herbert Ploberger eine Anzahl konstruktivistischer Plastiken.“⁸²

Die in der Rezension durch H. Ankwicz-Kleehoven beschriebenen Werke geben über die bekannten Quellen Einblick auf die Vielfalt und Art der gezeigten Arbeiten. Bis dato gilt es nur für eine der auf den Fotografien zu sehenden Konstruktionen als gesichertes Werk von Herbert Ploberger.⁸³ Die Angabe, dass „eine Anzahl konstruktivistischer Plastiken“ von Ploberger stammt, kann sich dabei nur auf die typologisch verwandten Objekte beziehen.⁸⁴

Die augenfällige Stilpluralität, das Nebeneinander von Skulpturen, Plastiken und Konstruktionen kubistischer bzw. konstruktivistischer Art irritiert in diesem Fall den Autor des Artikels in keinster Weise. Er sieht die Werke als „mit ebensoviel Erfindungsgabe wie durchaus einheitlichem Stilwillen gelöst.“⁸⁵ Das Nebeneinander verschiedener Ausprägungen der Avantgarde wird nicht als Irritation empfunden, sondern als Ausdruck des reinen Kunstwollens der Zeit gesehen. Schon der im Oktober 1924 auf Initiative der GFMK veranstalteten *Internationalen Kunstausstellung* wurde attestiert „das Kunstwollen der Zeit in seinen wichtigsten Verkörperungen“ gezeigt zu haben.

⁸² Ankwicz-Kleehoven Hans, „Juliausstellungen“, in: Wiener Zeitung, 1.8.1924, S. 4.

⁸³ Dabei handelt es sich um eine Konstruktion aus Metall und Holz (WK Nr. 64). Gesichert ist die Zuschreibung durch einen handschriftlichen Vermerk auf der Rückseite einer Fotografie (WM, Invnr. 171.759/1).

⁸⁴ Damit sind die auf der Abbildung 20 zu sehenden Holzkonstruktionen gemeint (WK Nr. 75-79).

⁸⁵ Ankwicz-Kleehoven (zit. Anm. 83), S. 4.

„Das diese neue Stilform zweifellose lebensfähig ist und wertvolle Möglichkeiten in sich schließt, sieht man am besten auf dem Gebiet der Architektur, der Bühnendekoration, des Films, des Plakats wie überhaupt in der angewandten Kunst, wo die Vorherrschaft der reinen Form und Farbe, wie sie sich im Kubismus und Konstruktivismus offenbart, keine Beeinträchtigung der bisherigen Errungenschaften, sondern eine Bereicherung derselben um eine Reihe künstlerischer Erlebnisse bedeutet, die in erster Linie dem Auge, aber auch dem rhythmischen und Raumgefühl ganz, neue, ungeahnte Sensationen bieten.“⁸⁶

Die internationale Wahrnehmung und Anerkennung der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* bezeugen die Eintragungen im Gästebuch des Jahres 1924. Im Oktober besuchten die im Zuge des *Internationalen Theatertechnikausstellung* nach Wien gekommenen Künstler Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Enrico Prampolini (1894-1956) und Theo van Doesburg (1883-1931) in Begleitung des österreichischen Architekten Friedrich Kiesler die Čížek-Klasse. Die Eintragung von Marinetti, Chefideologe des Futurismus, dokumentiert die euphorische Identifikation mit den Bestrebungen Čížeks.⁸⁷ Doesburg als Repräsentant der De-Stijl-Bewegung setzt als Signum ein Quadrat hinter seinen Namen. In die gleiche Zeit fällt auch der Besuch des Ungarn Lajos Kassák.

Durch einen Brief von Benedikt F. Dolbin an Čížek ist bekannt, dass dieser eingeladen wurde an der Internationalen Ausstellung Neuer Theatertechniken teilzunehmen. Warum Čížek diese Möglichkeit ausgeschlagen hat, ist bis heute nicht geklärt. Dabei sind aus dem Zusammenhang des thematischen Schwerpunkts der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* im Jahr 1924 mehrere Theaterprojekte entstanden. Erika G. Klien entwarf ein *kinetisches Marionettentheater*. Von Walter Harnisch ist der Entwurf zu einem Bühnenmodell für ein Marionettentheater bekannt. Elisabeth Karlinsky und Marianne MY Ullmann entwickelten Kostümentwürfe.⁸⁸ Jedoch allein der ehemalige Čížek-Schüler Harry Täuber nimmt an der Ausstellung teil.⁸⁹

Čížeks Klasse für *Ornamentale Formenlehre* fällt nach dem Schuljahr 1924 einer Umstrukturierung zum Opfer und wird in die Abteilung für *Allgemeine Formenlehre*

⁸⁶ Ankwicz-Kleehoven Hans, „Kunstaustellungen“, in Wiener Zeitung, 18.10.1924, S. 2.

⁸⁷ „Entusiasta, gridando Viva il Futurismo! Viva il grande amico Čížek! Viva la tua scuola genial!!!“ Eintragung aus dem Gästebuch 13.10.1924, Wienbibliothek im Rathaus (MA 9), Nachlass Franz Čížek

⁸⁸ Lesák Barbara, Der Wiener Theaterkinetismus, in: Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde, Ausstellungskatalog Wien Museum, hrsg. v. Platzer Monika u. Storch Ursula, Wien 2006, S. 138-146.
⁸⁹ Kiesler Friedrich, Internationalen Ausstellung Neuer Theatertechniken, Ausstellungskatalog Konzerthaus Wien, Wien 1924, S. 30. Von Täuber sind unter der Katalognummer 27 Entwürfe für ein Projekt zu einem Rundtheater und unter der Nummer 28 Dekorationsentwürfe zu Theaterstücken wie etwa „Spiegelmensch“, „Judith und Holofernes“ oder „Der Traum ein Leben“ zu finden.

umgewandelt. Der nun mehr einjährige Kurs wurde von 25 auf 70 Schüler aufgestockt und mehr oder weniger zum „Durchhaus für Anfänger“. Nichts desto trotz werden 1925 die Arbeiten von Čížek-Schülern gemeinsam mit denen der Klassen von Prof. Hoffmann, Strnad, Powolny, Steinhof usw. im Rahmen der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris gezeigt. In einem der im Parterre gelegenen Räume des *Grands Palais* reihten sich dicht an dicht gedrängt die Präsentationen der einzelnen Klassen der Wiener Kunstgewerbeschule (Abb. 21 u. 22).⁹⁰

Gegenüber den Vertretern der anderen Länder sieht Ankwicz-Kleehoven die österreichische Abteilung „als eine der reichhaltigsten“ der Ausstellung und in den dort gezeigten Arbeiten die deutlichste Verkörperung des „Formwille[n] unserer Zeit“.

„Wenden wir uns zunächst den Allgemeinen Abteilungen der Kunstgewerbeschule zu, so führen uns sehr interessante graphische und plastische Entwürfe aus der Klasse des Regierungsrates Professor Franz Čížek sofort in eine ganz neuartige Formenwelt: in die Sphäre des Kinetismus, der durch die Rhythmisierung von Farbe und Bewegung dem modernen kunstgewerblichen Schaffen bereits mancherlei wertvolle Impulse gegeben hat und gewiss noch geben wird.“⁹¹

Die Situation welche die Ausstellungsfotografien der Jahre 1925 und 1926 vermitteln sind widersprüchlich. Bis dato wird ein Teil davon der Ausstellung von 1925 zugeschrieben (Abb. 23 und 24).⁹² Die vor einer Wand aufgestellten Objekte sind in einem im Vergleich zu den Vorjahren neuen Raum untergebracht. Eine weitere Aufnahme dokumentiert die gleiche Wand, jedoch diesmal mit einem über den Reihen von Bildern thronenden Schriftzug *Bau des Bildes* (Abb. 25). Die Ausstellung 1926 wurde unter dem Titel *Bau des Raumes* veranstaltet. Weitere Fotografien zeigen, dass es 1926 mehrere Einzelthemen gab und der *Bau des Raumes* war eines davon. Unter *Bau der Fläche* wurden Tapetenentwürfe der Čížek-Klasse gezeigt, unter *Bau des Bildes* Gemälde, Reliefs und Plastiken, unter *Bau des Körpers* Plastiken und Kon-

⁹⁰ Zu sehen sind auf 5 Wandfeldern, in ihren Aufbau Schautafeln nicht unähnlich, Zeichnungen und Gemälde der *Classe Cizek* (v. li. n. re) Ullmann, Klien, Karlinsky, Tomaschek und unbekanntem Künstlern montiert (Abb. 22). Mitten in der unteren Reihe wurde eine Vitrine mit Plastiken und kunstgewerblichen Entwürfen in eine Nische eingesetzt.

⁹¹ Ankwicz-Kleehoven Hans, „Österreich auf der internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris 1925“, in: Wiener Zeitung, 5.8.1925, S. 3.

⁹² Vgl. dazu Kinetismus (zit. Am. 1), S. 172 f. Auf der Abbildung 23 sind einige Objekte zu sehen die unter anderem bereits 1924 entstanden sind. Dabei handelt es sich um die Arbeiten von Marianne MY Ullmann (WK Nr. 70) und unbekanntem Künstlern (WK Nr. 80, WK Nr. 81, WK Nr. 82 und WK Nr. 86). Bei den beiden Objekten, die auf der Abbildung 24 zu sehen sind, handelt es sich um zwei Arbeiten unbekannter Künstler (WK Nr. 80 und WK Nr. 81).

struktionen und schließlich unter dem Titel *Bau des Raumes* Gemälde, Konstruktionen und Architektur (Abb. 26-28). Eine andere Serie dokumentiert die Ecke eines Raumes der Ähnlichkeiten mit einem Archiv aufweist (Abb. 29 u. 30). Bei genauer Untersuchung der darauf abgebildeten Objekte kommt man zu dem Schluss, dass es sich erstens um den gleichen Raum handelt in dem die Objekte 1925 ausgestellt wurden und zweitens, dass es sich diesmal nur um die Situation im Jahr darauf handeln kann.⁹³ Ohne das Gesamtbild zu kennen führen einen die jeweiligen Fotografien letztlich in die Irre und so erklärt sich auch deren falsche Zuordnung.

Es ist bekannt, dass Čížek nach 1924 versuchte von der direkten Leitung des Kurses Abstand zu gewinnen und die Verantwortung weitgehend auf seinen damaligen Assistenten Otto Erich Wagner übertrug. Čížek konzentrierte sich zunehmend auf die *Jugendkunst*. Außerdem beschäftigte ihn ein Buchprojekt mit dem Titel *Werdende Kunst* (Yale University Press) das jedoch nie veröffentlicht wurde und dessen Manuskript bis heute als verschollen gilt. Für Čížek endet mit dem Schuljahr 1926 das Kapitel des *Wiener Kinetismus* endgültig. Sein Erbe fand Fortführung durch seine Schüler sowohl auf dem Gebiet der Kunstpädagogik als auch in künstlerischer Hinsicht. Jedoch blieben die wenigsten nach Verlassen der Čížek-Klasse in ihrem weiteren künstlerischen Schaffen dem *Kinetismus* verpflichtet.⁹⁴

Seit den Anfängen 1920 entstehen in der Klasse neben Skulpturen auch Architekturmodelle. Dass an Architekturmodellen auch in anderen Klassen der Allgemeinen Abteilungen gearbeitet wurde, beweist die Beschreibung der 1924 unter der Leitung von Prof. Eugen Steinhof entstandenen Arbeiten der Allgemeinen Formenlehre durch Ankwicz-Kleehoven.

„(...) um in seinen Schülern das Raumgefühl zu wecken (...) vom graphischen Durchschnitt eines Körpers (...) zu dessen plastischer Ausführung in Ton vorging, jedoch auch in kleinen Architekturmodellen auch die Erfassung größerer Raumkomplexe versuchen ließ, um schließlich in figuralen Kompositio-

⁹³ In der Abbildung 30 ist im Vordergrund ein Gemälde von Gertrude Tomaschek, das neben der Signatur auch die Datierung 1926 aufweist.

⁹⁴ Die oftmals mit einem Labor verglichene Situation in der Klasse erklärt sich durch die Tatsache, dass nach dem Verlassen die künstlerischen Arbeiten der ehemaligen Schüler in keinerlei Verbindung mehr zum Kinetismus standen. Ausnahmen stellen z.B. die Arbeiten der Erika G. Klien dar, die auch nachdem sie 1926 Wien verlässt, Werke von einer kontinuierlichen Formensprache mit Ursprung im Wiener Kinetismus schafft.

nen das Problem der Darstellung menschlicher Körperformen anzuschneiden.⁹⁵

Sie stellen innerhalb der Gesamtheit zwar nur einen kleinen Teil dar, sind aber auf den dokumentierten Ausstellungsfotografien sämtlicher Jahre zu finden. Die frühen Projekte wie etwa das *Modell zu einem Kino* von Ludwig Reutterer (1922), das Rochwanski im *Formwille der Zeit* als „phantastische[n] Zukunftstraum“ anführt, wird begleitet von Fassadenentwürfen und Zeichnungen zu möglichen Ausstattungen des Innenraums. Von den einzelnen Elementen der Fassade, bis hin zur Gestaltung der Kubatur des Gebäudes, unterliegen diese kubistischen Prinzipien. Unter dem Einfluss des Konstruktivismus verändert sich die Formensprache, die Konstruktion tritt mehr in den Vordergrund und es entstehen Reklamearchitekturen nach russischem Vorbild. Parallel dazu werden für diese Zwecke auch die Möglichkeiten der neuen Tischlerwerkstatt genutzt (Abb. 31 u. 32). Selbst in der Jugendklasse steht „das Konstruktive“ zur Verfügung, wie eine der Sammelmappen mit Fotografien von Schülerarbeiten zeigen (Abb. 33). In der Ausstellung 1926 mit dem Titel *Bau des Raumes* überrascht die Klasse mit einer Reihe von Architekturmodellen, die jenseits der im Vergleich dazu roh und unfertig wirkenden früheren Modelle, anmuten. Neben den Modellen finden sich die entsprechenden Pläne mit den Grundrissen, Ansichten zu Fassaden und ähnlichen. Zeichnungen an der Wand deuten an, dass neben Einzelbauten die Entwicklung von Siedlungstypen ebenfalls ein Thema war. Eine Besonderheit der 1926er Ausstellung stellt das von Erich Vollmar (1925) unter Anleitung von Čížek entworfene *Modell zu einem Werkstättenhaus* dar.⁹⁶ Es handelt sich definitiv um einen anderen Detailgrad der Ausarbeitung als in den Jahren zuvor. Bis dahin war vergleichbares mit Sicherheit nur in den Fachklassen von Prof. Hoffmann und Prof. Strnad zu finden. Bei der Betrachtung tauchen Analogien zu dem von Hitchcock und Johnson Jahre später geprägten *International Style* auf.⁹⁷

Die Kunst dieser Zeit, in der Technik und Geschwindigkeit alle Aspekte des Lebens zu beeinflussen und zu durchdringen schienen, fand in den künstlerischen Avantgarde ihren primären Ausdruck. Gegenüber dem traditionellen bürgerlich konservativ geprägten Kunstbegriff werden einerseits die als revolutionär empfundenen Manifes-

⁹⁵ Ankwicz-Kleehoven (zit. Anm. 83), S. 4. Steinhof leitete die Klasse nur dieses eine Jahr und übernahm ab 1925 die Klasse für Bildhauerei von Anton Hanak.

⁹⁶ Das *Modell zu einem Werkstättenhaus* lässt sich mit dem zur *Veranschaulichung des Aufbaus und der Gliederung der Jugendkunst* vergleichen (Abb. 123 u 124).

⁹⁷ Die legäudere Ausstellung 1931 von Russel Hitchcock und Philip Johnson im *Museum of Modern Art* in New York stellte den Versuch dar, die funktionale Architektur durch die Kategorisierung anhand markanter Merkmale als *International Style* zusammenzufassen.

tationen thematisiert und andererseits zu Mittel und Zweck einer neuen Ausdrucksform. Bewegung und Raum werden als Kategorien neu erfunden. Die Kubisten erzielten im Laufe von langwierigen Analysen bei denen sie die Form zerlegten und ihre Anatomie reduzierten erste Ergebnisse. In deren Nachfolge brachten die Futuristen mit dem Zerlegen in Sequenzen wieder neue Elemente mit ins Spiel. Neben den abmessbaren Bewegungsabläufen konnten auch aus inneren Spannungen fließende Formen und Abstraktionen resultieren. Mit dem Konstruktivismus wird aus dem Gebiet der Technik geschöpft, im Sinne eines geometrischen Vokabulars, das als konstituierende Sprache fungierend zum Aufbau neuer Formwelten herangezogen wird. So ist es beim Kinetismus, mit genealogischem Ursprung laut Rochowanski von Expressionismus und Kubismus - faktisch außerdem noch vom Futurismus und Konstruktivismus – nicht überraschend, dass Bewegung, Raum und Konstruktion eine so gewichtige Rolle spielen.⁹⁸ Jedoch im Vergleich zu den stilprägenden Protagonisten der Avantgarde entwickelt sich der Kinetismus an der Wiener Kunstgewerbeschule. Einer Institution die zur Hochblüte der Ringstraßenzeit gegründet wurde und von Vertretern der Wiener Secession ins 20. Jahrhundert geführt wurde. Durch die Nähe zum Kunstgewerbe (etwa der Wiener Werkstätte) und der Kunstindustrie wurde aus den Zusammenhängen der Kinetismus primär mit der angewandten Kunst assoziiert und musste sich erst im Feld der bildenden Kunst beweisen. Der Schritt in den Raum vollzog sich stufenweise innerhalb der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* und variierte je nach Stil in Erscheinung und Form. Dem schlussendlichen zusammenwachsen verschiedene Teilaspekte aus dem Bereich Skulptur, Plastik, Konstruktion, Theater bzw. Bühnenbild und Architektur lag das von den Avantgarden geerbte Verständnis eines erweiterten Skulpturbegriffs zugrunde. Nach dem Bau des Bildes, der Fläche, des Körpers folgt schlussendlich der des Raumes. Ergo spielt die Skulptur bzw. Plastik im Werden der Gesamtheit der Architektur eine bedeutende Rolle – respektive vollzieht sich bei Čížek dadurch erst *Der Schritt in den Raum*.

⁹⁸ Stammbäume spielten für die Theoretiker der Avantgarde angefangen bei Boccioni (Futurismus), über Picabia (Dadaismus) bis hin zu El Lissitzky (Konstruktivismus) eine wichtige Rolle. Sie sind Mittel zur Legitimation und Propaganda der eigenen Kunst. Anlässlich der Ausstellung *Cubism und Abstract Art* 1936 im Museum of Modern Art in New York entwickelte der Kunsthistoriker Alfred H. Barr ein vergleichbares Diagramm zur Illustration der Stilentwicklung von 1890 bis 1935. Vgl. dazu Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst: zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005.

V. Die Wiener und die internationale Avantgarde

Im Jahr 1923 wurde in Wien auf Initiative des Kunsthistorikers Hans Tietze (1880-1954) die *Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst* gegründet.⁹⁹ Hans Tietze, der nach dem Zerfall der Monarchie mit der schwierigen Aufgabe betraut wurde die verstaatlichten Sammlungen zu reorganisieren, versuchte sich durch die Gründung der Gesellschaft auch aktiv für die bildende Kunst der Gegenwart zu engagieren. Zur „Förderung unabhängiger lebendiger Kunst“ versammelten sich bei der Gründung (25. Februar 1923) zahlreiche Künstler, Architekten, Galeristen, Kunsthistoriker und Vertreter von Museen.¹⁰⁰ Zu der zentralen Fördermaßnahme zählte die Organisation von Ausstellungen und Vorträgen. Dabei wurde mit Bestimmtheit darauf geachtet nicht nur die innerhalb von Österreich bereits bekannten Künstler und Strömungen zu zeigen, sondern auch die renommierten Vertreter aus den europäischen Nachbarländern für Ausstellungsprojekte und Vorträge zu gewinnen. In zunehmendem Maße wurde die *GFMK* auch zur Schnittstelle in Sachen Kunst bei der größtenteils die „lebendigen Kräfte Wiens auf künstlerischem, musikalischen [und] literarischen Gebiet“ vereint wurden, für diejenigen, für „die künstlerische Kultur nicht eine Frage der ‚Richtung‘ oder der Partei ist, sondern eine Frage der Lebendigkeit und der Qualität.“¹⁰¹

Mit Unterstützung der *GFMK* war es dem ungarischen Künstler Béla Uitz möglich im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie auszustellen (Mai bis Juni 1923). Nach der Jubiläumsausstellung von Anton Hanak im Theseustempel wagte sich die Gesellschaft mit Uitz an einen eher kontroversiellen und nicht unumstrittenen Künstler. Drei Jahre zuvor konnte er bereits in den Räumlichkeiten der *Freien Bewegung* ausstellen, jedoch erfreute sich dieses Ereignis nur geringer Resonanz.¹⁰²

Im Vorfeld der Ausstellung reiste Uitz, nachdem er 1920 der kommunistischen Partei Ungarns beigetreten war, nach Moskau zur *III. Kommunistischen Internationale*. Durch diese Reise kam er in einen intensiven Kontakt mit dem russischen Konstruktivismus. Die ausgestellten Arbeiten im Museum für Kunst und Industrie stellten direkt

⁹⁹ In weiterer Folge wird im Text, die von Alexandra Caruso eingeführte Abkürzung GFMK stellvertretend für Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst, Verwendung finden.

¹⁰⁰ Caruso Alexandra, *Leben in der Kunst - eine moderne Inszenierung: Hans Tietzes "Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien"*, Dipl. Wien 2008, S. 12 – 15.

¹⁰¹ Bogner (zit. Anm. 7), 38.

¹⁰² Bajkay Éva, Béla Uitz, *Arbeiten auf Papier aus den Jahren 1913-1925*, Ausstellungskatalog Ungarische Nationalgalerie Budapest, Budapest/Wien/Moskau/Paris 1991, S. 9. Zit. n. Caruso (zit. Anm. 97), S. 23.

das Produkt aus dem bisherigen Kunstschaffen und den „Moskauimpressionen“ dar. In seiner Besprechung der Ausstellung kommt Ankwicz-Kleehoven zu dem Schluss, dass es sich um eine „eigenartige Synthese der byzantinische[n] Kunst und des Expressionismus“ handelt.

„[Er] hat sich in jüngster Zeit völlig von der Natur abgewendet und baut nun als überzeugter „Konstruktivist“ seine Bilder ausschließlich aus geometrischen Formen und reinen Farben auf, ein Verfahren, das im Grunde nicht neu ist, da es bereits vor mehr als einem Jahrzehnt von Pablo Picasso in Frankreich aufgebracht wurde und seit einigen Jahren in Verbindung mit kunstgewerblichen Tendenzen auch im Rahmen der Wiener Čížek-Schule zur Anwendung gelangt.“¹⁰³

Die Ansicht vertretend, dass die verschiedenen Avantgardeströmungen kurzweilig und nicht von langer Dauer sind, veranlasst den Rezensenten der Ausstellung den durch die neuesten Arbeiten von Uitz gezeigten Konstruktivismus als solchen zu deuten und den Wiener Kinetismus in seinem kunstgewerblichen Kontext als gleichwertig zu betrachten. Auf jeden Fall zielt diese Aussage auch darauf ab, dass die originär wienerische Erfindung nicht nur bereits öffentlich bekannt war, sondern auch dem internationalen Vergleich standhalten kann. Avantgardekunst entstand nach dem spezifischen Empfinden auch in Wien.

Erstmals kam man in Wien mit den neuesten Kunstströmungen Russlands bzw. mit dem Suprematismus und dem Konstruktivismus in Berührung durch einen Diavortrag des TASS-Korrespondenten Konstantin A. Umansky im Rahmen einer Veranstaltung der *MA-Gruppe* am 13. November 1920. Dabei wurden Arbeiten unter anderem der Künstler Rodchenko, Malewitsch und Tatlin gezeigt.¹⁰⁴ Jedoch erst drei Jahre später sind durch Uitz erste konstruktivistische Kunstwerke in Wien zu sehen. Die lettische Kunsthistorikerin Fannina W. Halle (1881-1963), Vorstandsmitglied der *GFMK*, kuratierte die Ausstellung. Bei dieser Gelegenheit hielt sie außerdem einen Vortrag über *Alte und neue russische Kunst*.¹⁰⁵

Mehrere Tagebucheintragungen belegen, dass Čížek sich für die von Uitz im Museum ausgestellten Arbeiten interessierte und deren Bedeutung erkannte. Ein erster Kontakt geht auf den Erstbesuch der Ausstellung am 26. Mai zurück, bei dem sich

¹⁰³ Ankwicz-Kleehoven Hans, „die Kollektivausstellung Béla Uitz“, in: Wiener Zeitung, 23.5.1923, S. 5.

¹⁰⁴ Bogner (zit. Anm. 7), S. 41.

¹⁰⁵ Das Vortragsthema ähnelt dem von ihr verfassten Buch „Altrussische Kunst“ (1920), welches in der von Paul Westheim herausgegebenen Reihe *Orbis Pictus* erschien. Gleichnamiges Buch befand sich im Besitz von Franz Čížek.

ein längeres Gespräch „über Probleme“ ergeben hat. Seinen Vortrag mit dem Thema *Die gegenwärtige Lage der Kunst* (29. Mai) besuchte Čížek ebenfalls. Für den 7. Juni notierte sich Prof. Čížek die Teilnahme an einer Führung durch die Ausstellung gemeinsam mit Schülern der Kunstgewerbeschule. Auf der anderen Seite lassen sich von Uitz durch die Tagebücher Čížeks zwei Besuche der Klasse belegen. Ein erster fällt auf den 29. Juni, also gegen Ende der Ausstellung im Museum für Kunst und Industrie, und ein zweiter auf den 3. Oktober.¹⁰⁶

Durch einen Brief an Rochowanski ist das Interesse von Erika G. Klien an den Arbeiten des ungarischen Künstlers dokumentiert:

„Haben Sie die Béla Uitz-Ausstellung gesehen. Ich möchte mit Ihnen gerne darüber sprechen. – Morgen Samstag um 4h Nachmittag hat Uitz eine Führung in seiner Ausstellung – im österr. Museum – ich grüße Sie herzlichst Erika Giovanna Klien“.¹⁰⁷

Zusammenfassend lässt sich daraus schließen, dass sowohl die in Wien präsente ungarische Avantgarde als auch Čížek und seine Schüler Kenntnis vom Kunstschaffen der jeweilig anderen hatten.¹⁰⁸ Jedoch erst unter dem Eindruck der Ausstellung von Uitz entstehen konstruktivistisch beeinflusste Werke in der Klasse für *Ornamentale Formenlehre*. Als ein Beleg für die Orientierung an Uitz können die Arbeiten der nachfolgenden Jahre unter anderem von Klien, Hammerschmied, Zlamal oder von Ploberger gesehen werden.¹⁰⁹

Darüber hinaus lassen sich auch einige Ungarn unter den Schülern der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* wie etwa Tibor Gergely (1920-21), Gertrud Moiret (1920), Mária Szántó (1920) und Erzsébet Hegedüs (1921) finden.¹¹⁰

Die Galerie Miethke fand nach dem Krieg keinen Nachfolger. Nachdem Tod von Hugo Othmar Mietke 1918, wurde der Nachlass von Alfred Wawra versteigert. Der Sohn Miethkes war Otto Maria Miethke-Guteneg. Er stellte ab 1919 die Räumlichkeiten in der Dorotheergasse (ehem. Palais Náko) Arthur Roessler zur Verfügung. Der machte

¹⁰⁶ Platzer (zit. Anm. 6), S. 22.

¹⁰⁷ Leitner (zit. Anm. 55), S. 73.

¹⁰⁸ „Die Ungarn kamen in erster Linie über Uitz mit dem Kinetismus in Berührung, und er war es auch, der den ungarischen Aktivismus an Klien heranführte.“ Bajkay Éva, *der Wiener Kinetismus und die ungarische Avantgarde*, in: *Jenseits von Kunst*, hrsg. v. Peter Weibel, Ausstellungskatalog Landesmuseum Joanneum, Graz, Wien 1997, S. 55.

¹⁰⁹ „Diese rein geometrisch aufgebauten, schwarz-weißen Konstruktionen wurden prompt im Studentenkreis um Franz Cizek aufgenommen und verarbeitet. Besonders deutlich wird diese Orientierung an den Graphiken des Ungarn in den Holzschnitten Erika Giovanna Kliens.“ Bogner, *Utopia* (zit. Anm. 7), S. 41

¹¹⁰ Bajkay (zit. Anm. 105), S. 55.

es bis ins Jahr 1921 zum *Haus der jungen Künstlerschaft*, in dessen Rahmen bis Ende 1921 sechs Ausstellungen stattfanden.¹¹¹

„Nach dem Umsturz (Anm. Autor, Gründung der Republik) war es zunächst der Kunstsalon Würthle (Weihburggasse), der bei den Konservativismus der Wiener nicht immer dankbare Aufgabe übernahm, neben modernen einheimischen auch fremde Künstler zu propagieren, und in jüngster Zeit ist ihm in der Neuen Galerie (Grünangergasse) ein nicht minder rühriges Unternehmen an die Seite getreten, das ungefähr die gleichen Ziele verfolgt.“¹¹²

Der Kunsthistorikerin Halle dürfte die Förderung vor allem von osteuropäischer und russischer Kunst durch die *GFMK* ein verstärktes Anliegen gewesen sein.¹¹³ 1924 veranstaltet die *GFMK* die Russische Kulturwoche (18. Februar bis Anfang März). Den Auftakt dazu bildete der Vortrag von Halle über *das heutige Russland und seine Künstler* am 19. Februar. Die Eröffnung der von ihr kuratierten Ausstellung in der Neuen Galerie von Otto Nierenstein (1894–1978) fand am darauffolgenden Mittwoch statt (27. Februar 1924). Dabei wurden Werke von Kandinsky, Archipenko, Chagall und Lissitzky ausgestellt. Von Archipenko wurden dabei mehrere Kleinplastiken gezeigt. Dem Kritiker Max Ermers entging nicht, dass die dort gezeigten Künstler „eher in Paris, Berlin oder Weimar anzutreffen sind, wie in Moskau.“¹¹⁴ Begleitet wurde die Ausstellung von einem umfangreichen Rahmenprogramm: ein Konzertabend in der Secession (22. Februar), ein Abend mit russischer Dichtung in der Secession (25. Februar), Vorträge im Museum für Kunst und Industrie von Tietze über *die soziale Funktion von Kunst* (28. Februar) und von Kandinsky über *abstrakte Kunst* (3. März 1924).¹¹⁵

Čížek war ab 1924 Mitglied der *GFMK* und verfolgte die zahlreichen Veranstaltungen der Gesellschaft. Unter anderem nahm er auch an der *Russischen Kulturwoche* teil.¹¹⁶ 1925 hielt er einen Vortrag im Rahmen des Veranstaltungsprogramms der *GFMK*.¹¹⁷

¹¹¹ Natter (zit. Anm. 10), S. 180.

¹¹² Ankwicz-Kleehoven (zit. Anm. 117), S. 2.

¹¹³ Vgl. dazu auch Halle Fannina W., Kandinsky, Archipenko, Chagall, in: Hans Tietze (Hg.), *Die bildenden Künste*, Heft ½, Jg. 4, Wien 1921, S. 177-187. Halle war mit Kandinsky befreundet. Im gleichen Jahr besuchte sie gemeinsam mit ihm die Klasse von Prof. Čížek.

¹¹⁴ Ermers Max, *Jungrussische Kunstausstellung*, *Der Tag*, 4. März 1924. Zit. n. Caruso (zit. Anm. 97), S. 33.

¹¹⁵ Caruso (zit. Anm. 97), S. 29-35.

¹¹⁶ Krammer (zit. Anm. 39), S. 213.

¹¹⁷ Platzer (zit. Am. 3), S. 21. Laut Platzer hat sich zu diesem Vortrag ein Manuskript (18.3.1925) von Čížek erhalten. Außerdem findet sich ein Brief im Nachlass von Hans Tietze zu dieser Causa. Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, MA 9

Aus Kassáks Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus entstand das Manifest mit dem Titel *Bildarchitektur*. Dieses wurde von ihm in der Februarnummer 1922 von *MA* publiziert.¹¹⁸ Jedoch erst im Jahr 1924 konnte er bei Würthle eine Serie seiner *Bildarchitekturen* ausstellen. Durch seine Kontakte zu Herwath Walden konnte er kurz zuvor dieselben Werke in der Berliner Galerie Sturm zeigen.¹¹⁹

„Im württhleschen Parterrelokal hatte der Ungar Lajos Kassák seine Versuche auf dem Felde der ›Bildarchitektur und Raumkonstruktion‹ als ›Erste Konstruktivistische Ausstellung in Wien‹ zusammengefasst und zum näheren Verständnis seiner Bestrebungen folgende Charakteristik der dem Konstruktivismus vorangehenden Strömungen im Ausstellunglokal angebracht: ›Expressionismus – Kubismus: Befreiung der Farb- und Formelemente vom Assoziationsbereiche der vergangenen Kulturepoche. Abstraktismus - Suprematismus: Erschaffung der befreiten Elemente. Konstruktivismus: Organisation der befreiten Elemente.‹ (...)¹²⁰

Die theoretischen Überlegungen Kassáks werden von Ankwicz-Kleehoven als „mühsam aufgepälmten Theorie“ empfunden. Das Menschliche wird dabei vermisst.

„Mit den Dreiecken, Rechtecken und Kreisen, Zylindern, Kuben und Prismen kann man niemanden ans Herz greifen.“¹²¹

Jedoch wird den jüngeren Kunstrichtungen eine zukunftsweisende Rolle nicht gänzlich aberkannt. Die Möglichkeit einer dieser Zeit, im Vergleich zum naturalistisch orientierten Ornament früherer Zeiten, eine der aktuellen Zeit eher entsprechende neue Ornamentik zu entwickeln.

„Die Auswirkung dieser sehr wichtigen Errungenschaften wird sich vorzugsweise dort zeigen, wo es sich nicht um ›Gegenständliches‹, sondern um formale, dekorative oder um Stimmungswerte handelt, wie im Kunstgewerbe, in der Bühneninszenierung oder in der Architektur.“¹²²

Im Herbst 1924 fand in Wien das Musik- und Theaterfest statt. Veranstaltet wurde es von der Kunststelle der sozialdemokratischen Arbeiterpartei. Der Leiter dieser Stelle David Bach (1874-1947), früherer Kulturredakteur der Arbeiterzeitung, zeigte sich für die Anregung und Organisation verantwortlich.¹²³ Es stellte den Ausgangspunkt von zwei der wichtigsten Ausstellungsprojekten der Zwischenkriegszeit dar. Unter Initiative der *GFMK* fand in der Secession die *Internationale Kunstausstellung* und im Kon-

¹¹⁸ Weibl (zit. Anm. 30), S. 70.

¹¹⁹ Ebenda, S. 74.

¹²⁰ Hans Ankwicz-Kleehoven, „Frühjahrsausstellungen“, in Wiener Zeitung, 24.3.1924, S. 2.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Ebenda.

¹²³ Bei der Besetzung des Postens (1919) spielte Prof. Čížek eine nicht unwesentliche Rolle durch seine Intervention bei Bürgermeister Karl Seitz im Sinne von Bach.

zerthaus die Ausstellung *Internationaler Neuer Theatertechniken* statt.¹²⁴ Tietze oblag die Organisation der Ausstellung in der Secession. Für die Organisation und Konzeption der *IAT* zeigte sich der österreichische Architekt Friedrich Kiesler verantwortlich. Die prominente Besetzung der Ausstellung wurde ermöglicht durch seine seit 1921 gepflegten Kontakte zur Avantgarde in Berlin. 1922 führte er bereits erste Gespräche mit der Gemeinde Wien bezüglich der Theaterausstellung. Bei der Gründungsversammlung der *GFMK* ein Jahr darauf war er anwesend. Nachdem Erfolg mit der Bühnenbildgestaltung für das Theaterstück *W.U.R.* von Karel Čapek lernte er im selben Jahr Doesburg, Richter, Moholy-Nagy, El Lissitzky kennen. Durch den Kontakt zu Doesburg wurde ihm der Beitritt zu der niederländischen *De-Stijl*-Bewegung ermöglicht.¹²⁵

Die beiden Ausstellungen der *GFMK* deckten sich mit deren Zielsetzung, den vorherrschenden schädlichen Absperrungen innerhalb von Österreich entgegenzuarbeiten, die jede Auseinandersetzung mit außerösterreichischer Kunst unmöglich gemacht hatten. Dadurch, dass beide Ausstellungen unter der Ägide der *GFMK* standen, setzte sich auch das Team aus dem Kreis der Gesellschaft zusammen.

„Es scheint daher nur naheliegend, dass auch eine inhaltliche Abstimmung der beiden Großausstellungen stattfand. Angesichts des großen Vorhabens waren Lücken bei den Exponaten unvermeidlich.“¹²⁶

Aufgrund der wirtschaftlichen Verhältnisse wurden etwa keine Vertreter aus Italien und England nach Wien geholt.

Vom Aufbau und der Gestaltung her konnten die beiden Ausstellungen nicht verschiedener sein. In der Secession wurde auf bekannte und gewohnte Art und Weise, wie bei Kunstausstellungen üblich, verfahren. Kiesler dagegen ging einen anderen Weg.

„Im Rahmen der Internationalen Ausstellung neuer Theatertechniken führte Kiesler vor, wie sich die Leistungen des neuen Gestaltens auf alle Bereiche zu erstrecken haben, und dass keine Aufgabe als zu gering geachtet werden dürfte, wenn der auch für Kiesler verbindliche *De-Stijl*-Gedanke einer allumfassenden Gestaltung des Lebens ernst genommen werden sollte. Dieser war zumindest im Mikrokosmos einer Ausstellung zu verwirklichen.“¹²⁷

¹²⁴ In weiterer Folge findet für die Ausstellung *Internationaler Neuer Theatertechniken* die von Alexandra Caruso eingeführte Abkürzung *IAT* Verwendung.

¹²⁵ Dieter Bogner (Hg.), Friedrich Kiesler 1890 – 1965. Architekt, Maler und Bildhauer, Wien 1988, S. 10.

¹²⁶ Caruso (zit. Anm. 97), S. 39.

¹²⁷ Barbara Lésak, Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925, Wien 1988, S. 14.

Innerhalb dieses Mikrokosmos unterlag alles der Gestaltung durch Kiesler angefangen von der Typographie, über den Katalog und das Plakat, bis hin zur Ausstellungsarchitektur einfach alles. Sein Beitrag war die von ihm entwickelte und im zentralen Konzerthausaal aufgebaute *Raumbühne*. Die eigentliche Ausstellung fand in den kleineren Nebensälen statt. Auf der *Raumbühne* wurden als Teil des Rahmenprogramms Theaterstücke, Vorträge, Film- und Tanzvorführungen abgehalten. Bei der Eröffnung führte jedoch gerade Kieslers Beitrag zu einem Skandal, der in einem nicht nur über die Medien, sondern auch vor Gericht, geführten Plagiatsstreit gipfelte. Jakbo Levy Moreno sah in der *Raumbühne* eine unverkennbare Kopie seiner Jahre zuvor gemeinsam mit dem Architekten Hönigsfeld entwickelten *Rundbühne*. Es überrascht, dass unter den zahlreichen Künstlern, welche Anteil am Erfolg der Theater-technikausstellung hatten keine Vertreter der *MA*-Gruppe (außer Mohol-Nagy) zu finden sind. Bis dato sind keine näheren Kontakte zwischen Kiesler und der in Wien präsenten ungarischen Avantgarde bekannt. Kassák beschränkte sich auf das Registrieren des Plagiatsstreits in der Zeitschrift *MA*.¹²⁸

Bei der Auswahl der Künstler wurde darauf geachtet Überschneidungen zu vermeiden. So hatte Kiesler jedoch zu beklagen, dass keinerlei *De-Stijl*-Künstler auf der *IAT* vertreten waren, da bereits Mondrian, Huidekoper und Konijnenburg in der *Secession* zu sehen waren.¹²⁹ Dafür waren die Futuristen stark vertreten. Die Künstler waren mit mindestens zwei Werken vertreten, darunter viele mit neueren Arbeiten um den „Aspekt des Lebendigen“ zur Anschauung zu bringen.¹³⁰ Es wurden mit Bedacht dabei keine Künstler gezeigt, denen im Vorfeld bereits Einzelausstellungen in Wien gewidmet waren, um diese hier an dieser Stelle nicht nochmals zu zeigen. Primäres Ziel der Veranstalter war es einen breiten Querschnitt des damaligen Kunstschaffens dem Wiener Publikum zu präsentieren.¹³¹

„[M]an darf der [GFMK] in Wien nicht die Anerkennung versagen, dass sie weder Mühe noch Kosten gescheut hat, dieses Bild nach allen Seiten hin abzurunden und eine in ihrer Art repräsentative Ausstellung zu schaffen, in wel-

¹²⁸ In der Zeitschrift *MA* (Jänner 1925) erscheint ein Artikel zu dieser Causa, in der sich eine Gruppe von Architekten der *Werkstatt für Massenformen* für die Position Jakob Levy-Morenos eintritt. Vgl. dazu Weibl (zit. Anm. 30), S. 77.

¹²⁹ Lésak (zit. Anm. 127), S. 185.

¹³⁰ Caruso (zit. Anm. 97), S. 40.

¹³¹ Auf der Internationalen Kunstausstellung wurden plastische Objekte von Rudolf Belling (Dreiklang, 1919), Naum Gabo (Konstruktiver Kopf aus Zelloid, 1917-20), sowie Barlach und Lehmbruck gezeigt. Vgl. dazu Caruso, (zit. Anm. 97), S. 41 ff.

cher man das Kunstwollen der Zeit in seinen wichtigsten Verkörperungen studieren kann.“¹³²

In Paris fand 1925 die *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* statt. Die Gesamtorganisation der österreichischen Abteilung oblag Josef Hoffmann. Neben dem Österreich Pavillon am Ausstellungsgelände gab es aufgrund der Fülle an Beiträgen die Zusatzmöglichkeit im *Grands Palais* auszustellen. Der Pavillon selbst wurde von Hoffmann entworfen. Für die Gestaltung des Inneren wiederum zeigten sich Architekten bzw. Künstler wie Peter Behrens, Josef Frank und Anton Hanak verantwortlich. Die im Palais befindliche Theaterabteilung der Österreichischen Sektion wurde der Leitung Kieslers anvertraut. Für diese Sonderausstellung wählte er eine Reihe von Entwürfen und Modellen österreichischer Theater- und Bühnenkünstler wie zum Beispiel Hans Fritz, Harry Täuber, Camille Birke und anderer aus. Kieslers eigener Beitrag bestand aus der *Raumstadt*. Einerseits eine Weiterentwicklung des bereits 1924 anlässlich der *IAT* entwickelten Ausstellungssystem *Träger und Leger*, welches zahlreiche Exponate beherbergte. Andererseits diente die *Raumstadt* auch als Illustration seiner städtebaulichen Utopie einer schwebenden Stadt.¹³³ Das Manifest *La Contre-Architecture* entstand in diesem Zusammenhang und wurde gemeinsam mit einem Text von Maurice Raynal, in dem dieser Kieslers Konzept als zukunftsweisende Idee gegenüber der Monotonie zeitgenössischer Architektur propagierte, veröffentlicht.¹³⁴

Neben der Theaterausstellung zeichnete sich die österreichische Abteilung durch die Präsentation der Leistungen der Wiener Kunstgewerbeschule aus. Oswald Haerdtl, welcher schon im Vorjahr anlässlich der Ausstellung der Fachklasse für Architektur von Prof. Hoffmann im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie mit seiner ungewöhnlichen Ausstellungsarchitektur gegläntzt hatte, stach auch in Paris hervor. Damit verfolgte Haerdtl, der zu dieser Zeit noch Assistent bei Hoffmann war, innerhalb der Kunstgewerbeschule die progressivere Linie, welche die Auseinandersetzung mit den „brisanten Ideen“ von *De-Stijl* und dem Kosnstruktivismus nicht scheute.¹³⁵ Ankwicz-Kleehoven reüssiert in seiner Besprechung der Ausstellung mit gewissem Stolz, dass gegenüber den „übrigen Staaten“ die „österreichische Abteilung nicht nur als eine der reichhaltigsten, sondern wohl auch als diejenige bezeichnet

¹³² Ankwicz-Kleehoven (zit. Anm. 51), S. 4.

¹³³ Lésak (zit. Anm. 127), S. 17-24.

¹³⁴ Ankwicz-Kleehoven (zit. Anm. 88), S. 3.

¹³⁵ Kapfinger Otto u. Boeckl Mathias, Vom Interieur zum Städtebau Architektur am Stubenring 1918-90, in: Kunst: Anspruch und Gegenstand. von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für Angewandte Kunst in Wien 1918 – 1991, hrsg. v. Erika Patka u. Wilhelm Holzbauer, Wien 1991, S. 103.

werden, in welcher der Formwille unserer Zeit am stärksten zum Ausdruck gelangt.“¹³⁶

Aufgrund politischer Unruhen und wirtschaftlicher Stagnation wurde die Situation innerhalb Österreichs für die Avantgarde zunehmend schwieriger. Der Umsturz durch die österreichischen Faschisten (1934) und wenige Jahre später die Annexion durch das Dritte Reich (1938), führten zu einem bedeutenden kulturellen Exodus.¹³⁷ Friedrich Kiesler der durch die Ausstellungen 1924 in Wien und 1925 in Paris seine Kontakte international ausbauen konnte ging 1926 nach New York. Durch Vermittlung von Jean Heap, der Herausgeberin der *Little Review*, wurde ihm die Organisation der *International Theatre Exposition* überantwortet.¹³⁸ Ein am 8. Mai 1926 im Schwarzwaldsaal stattfindendes Resumée der Jahre 1925 und 1926 unter dem Titel *Konstruktive Kunst* stellte die letzte Veranstaltung der *MA-Gruppe* in Wien dar. Nach dem Ende der Konterrevolution kehrte Kassák im Herbst 1926 nach Ungarn zurück.¹³⁹ 1929 wanderte Erika G. Klien nach New York aus. Erika G. Klien, die durch die Ausstellungsbeteiligung an der *International Exhibition of Modern Art* Bekanntheit erlangt hatte, betätigte sich in den U.S.A. in erster Linie als Kunstpädagogin.¹⁴⁰

Hans Thietze richtet 1930 in einem von ihm anlässlich der *Ausstellung Internationaler moderner Kunst* im Wiener Künstlerhaus verfassten Text einen Apell für eine *Kunst in unserer Zeit*. Nachdem die Mehrheit der in Wien aktiven Künstler der Avantgarde entweder ausgewandert war, machte sich erneut „Vergangenheitsanbetung und Selbstverliebtheit“ breit. So mutet das Ausstellungsprojekt von Thietze zu dieser Zeit fast schon retrospektivan - Avantgarde als Teil der repräsentationswürdigen Kunstgeschichte.¹⁴¹

¹³⁶ Ankwiczy-Kleehoven (zit. Am. 88), S. 4.

¹³⁷ Vgl. dazu Jonathan Petroupolos, Über den Vorrang von Kulturpolitik. Toleranz, Hegemonie und Subsumtion im Österreich zwischen den Weltkriegen als Hintergrund seiner Exilkünstler, in: *Emigrates and Exiles. A lost Generation of Austrian Artists in America. 1920-1950*, Ausstellungskatalog Mary and Leigh Block Gallery Northwestern University u. Österreichische Galerie Wien, Evanston 1996, S. 101-132.

¹³⁸ Bogner (zit. Anm. 121), S. 21.

¹³⁹ Weibl (zit. Anm. 30), S. 77 f.

¹⁴⁰ Ulrike Matzner, Die drei Stars der Klasse: Klien – Karlinsky – Ullmann, in: *Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausstellungskatalog Wien Museum, Wien 2006, S. 65.

¹⁴¹ Vgl. dazu Günther Dankl, Das Kunstwollen der Zeit. Österreichs Beitrag zur Abstraktion 1919-1939, in: *Abstracta. Austria - Germania - Italia 1919 – 1939*, Ausstellungskatalog Museion – Museum für moderne Kunst Bozen, hrsg. v. Paola Petteñela, Mailand 1997, S. 16-26.

VI. Werkkatalog und Methodik

Die vollständige Chronologie liefern die Ausstellungsfotografien. Jedoch erst in der Kombination mit den Gruppen- und Einzelaufnahmen lassen sich bestimmte Objekte auf diesen verorten und datieren. Als Hindernis für die Lesbarkeit und Verortung einzelner Kunstwerke stellt sich die Tiefenschärfe heraus. Die vom Fotografen ausgewählten Standpunkte sind zwar illustrativ, bedingen oft aber, dass nicht jedes Objekt gleichermaßen gut zu erkennen ist. Dadurch werden große und im Vordergrund aufgestellte Objekte begünstigt. Im Hinblick auf die Vollständigkeit der Rekonstruktion erschwert es die Arbeit. Dessen ungeachtet stellt für das einzelne Objekt die Datierung das wichtigste Kriterium dar. Sie ist ausschlaggebend für die Beurteilung von Entwicklung und Erscheinung stilistischer Formen in der Klasse.

Was die Frage der Zuschreibung betrifft ist die Publikation von Leopold W. Rochowanski eine sehr aufschlussreiche Quelle. Rochowanski verwendet in seinem Buch zahlreiche Schülerarbeiten zur Illustration seiner Ausführungen. Ein Verzeichnis der darin abgebildeten Werke liefert die dazu passenden Namen. Auf den Rückseiten der Fotografien lassen sich neben den Inventarnummern des Wien Museums auch oft handschriftliche Vermerke mit dem Namen des jeweiligen Künstlers, Jahr der Entstehung oder andere Beschreibungen finden. Außerdem lassen sich an mehreren Einzelaufnahmen Namensplaketten am Sockel, Ritzungen und ähnliche Arten von Signaturen entziffern. Durch die Schwierigkeiten bei der Zuschreibung der Künstler zu den jeweiligen Werken hat es sich als notwendig erwiesen stilistisch ähnliche Objekte zu Werkgruppen zusammenzufassen und Typen zu bilden. Gerade bei den Fällen, in denen auf einer Fotografie eine ganze Gruppe von Objekten zu sehen ist und nur ein Einzelobjekt eine Signatur trägt, ist von einer typologischen Verwandtschaft auszugehen und dieses als Typ-„Künstlernamen“ zu bezeichnen.

Nach Bestimmung der Kriterien Datierung und Urheberschaft ergibt sich eine Anzahl an Objekten und deren chronologische Ordnung. Jedoch stellt diese Gruppe in etwa nur zwei Drittel der gesamten plastischen Objekte des Wiener Kinetismus dar. Wie hat man mit dem Rest zu verfahren bzw. wie repräsentativ sind die Objekte im Vergleich zu den Anderen?

Der Vergleich zwischen den Abbildungen die in der Publikation von Rochowanski Verwendung finden und den Fotografien von Einzelwerken im Čižek-Nachlass hat gezeigt, dass es Überschneidungen gibt. Darüber hinaus sind in dem Buch von Fritz Karpfen zur Gegenwartskunst in Österreich ebenfalls Abbildungen zu finden, die heute noch im Nachlass vorhanden sind. Für die Ausstellungen im Ausland stellte Čižek die Auswahl selbst zusammen. Dabei sind Parallelen zum *Formwillen* zu finden. Das lässt den Schluss zu, dass Čižek die bewusste Auswahl traf welche der Schülerarbeiten, entweder aus didaktischen oder repräsentativen Gründen, zur öffentlichkeitswirksamen Vermittlung des *Wiener Kinetismus* herangezogen werden sollten. Die entsprechenden Objekte wurden fotografisch dokumentiert und später zur Illustration von Texten in Büchern oder Zeitschriften herangezogen. Ob und wie frei Rochowanski aus der Fülle an Arbeiten wählen konnte sei dahingestellt. An anderer Stelle dieser Arbeit wurde bereits auf das ambivalente Verhältnis zwischen den beiden hingewiesen.

Durch den bis 1924 in der Klasse vorherrschenden Stilpluralismus und die vielfältigen Materialien und Techniken ist die Frage nach für die Gesamtentwicklung markanten Schlüsselkunstwerken schwierig zu beantworten. Sowohl die bei Rochowanski publizierten Werke als auch die einzeln oder in Gruppen dokumentierten Skulpturen, Plastiken, Konstruktionen und Architekturmodelle stechen auf den Ausstellungsfotografien heraus. Hinsichtlich der Anwendung, des spezifisch von den jeweiligen Ismen abhängigen Formvokabular, können Unterscheidungen, insbesondere was die Entwicklung des Kinetismus angeht, getroffen werden.

Um die anfängliche Überlegung nach dem Anspruch eines solchen Werkkatalogs zu einem Ende zu führen wäre abschließend noch zu sagen, dass der in dieser Arbeit erstellte Werkkatalog nach den oben genannten Kriterien und Rahmenbedingungen entstanden ist und eine möglichst komplette Gesamtdarstellung der plastischen Arbeiten darstellt.

Die nachfolgenden Objektbeschreibungen folgen der chronologischen Reihenfolge der Ausstellungen von 1921 bis 1926 und sind dementsprechend gegliedert. Für die Verortung hat es sich als notwendig erwiesen schematische Darstellungen der Ausstellungsfotografien zu erstellen (Abb. 34-40). Die auf diesen Schemata zu sehenden Objekte des Werkkatalogs sind darin mit ihren dementsprechenden Nummern verzeichnet. Der jeweiligen Beschreibung des Einzelobjektes geht die dazugehörige

Nummer des Werkkataloges – WK Nr. abgekürzt - voraus. Für die weiteren Ausführungen gelten nachfolgende Abkürzungen anstelle der Wiederholung vollständiger Titel.

Abkürzungen

Bogner: Privatsammlung Dr. Dieter Bogner

Formwille: Leopold W. Rochowanski, der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst, Wien 1922

Foto MK: Fotografie durch den Autor

INV WM: Sammlung Wien Museum

Kat 1987: Susanne Neuburger (Hg.), Erika Giovanna Klien 1900-1957, Ausstellungskatalog Museum der Moderne Wien, Wien 1987.

Kat 2006: Monika Platzer u. Ursula Storch (Hg.), Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde, Ausstellungskatalog Wien Museum, Wien 2006.

Karpfen: Fritz Karpfen, Österreichische Gegenwartskunst, Band III, Leipzig und Wien 1923.

Kunst : Erika Patka u. Holzbauer Wilhelm (Hg.), Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für Angewandte Kunst in Wien 1918 – 1991, Wien 1991.

ÖMAK: Sammlung Museum für angewandte Kunst

WK Nr. 1: Herta Müller-Schulda, Holzskulptur, 1921, Formwille S. 20

Die Holzskulpturen von Herta Müller-Schulda finden sich in der Ausstellung 1921 in der Vitrine zu den Holzarbeiten (Abb. 41). Rochowanski fügt in seinem Buch der Abbildung der Skulptur die Bildunterschrift „Vereinfachung auf die Ausdruckslinie - Tänzerin“ hinzu. In seinem Sachregister zählt er sie zur Kategorie Expressionismus. Die Komplexität der Tanzbewegung wird durch die Reduktion auf die Silhouette der Figur und deren stilisierte Gliedmaßen vereinfacht. Die verschraubte Haltung deutet eine Bewegung ähnlich einer Pirouette an. Von den parallel geführten Füßen ist der rechte bereits zu einem Schritt angehoben. Mit dem Oberkörper vollführt sie, dem Anschein nach einem imaginären Publikum zugewandt, eine Drehung. Dabei werden die Hände schwungvoll in die Höhe geworfen und zur Verstärkung der Kopf dabei an die linke Hand gelegt. Die Hände verlängern sich zu zwei Linien, wobei die rechte Linie sich bis zu einem Halbkreis ausdehnt, an dessen äußerstem Scheitelpunkt sie mit der Linken wieder zusammentrifft. Der völlige Verzicht auf angedeutete Handflächen zeigt die Vereinfachung der Figur bis auf die den Ausdruck der Bewegung bestimmenden Linien.

WK Nr. 2: Herta Müller-Schulda, Holzskulptur, 1921, Formwille S. 21

Die zweite polierte Holzskulptur von Müller-Schulda zeigt ebenfalls eine Tänzerin in Bewegung (Abb. 42). Im Unterricht bei Professor Cizek wurde der Musik eine große Rolle beigemessen.

„Rhythmus. Neuer Rhythmus. Bei seiner rein gefühlsmäßigen Gewinnung kommt der Musik dienende Bedeutung zu. (...) Er fließt durch die Körper der Schüler und wenn vom Schüler ein Körper zeichnerisch erfasst werden soll, wird nicht der Körper, sondern sein Rhythmus wiedergegeben“.¹⁴²

Die Vereinfachung auf die Ausdruckslinie bei den beiden Darstellungen einer Tänzerin in Bewegung ist in diesem Kontext als das plastische Erfassen ihres Rhythmus zu sehen.

An die spezifischen Bewegungen angeglichen unterscheiden sich die beiden Rhythmen der Skulpturen. Ist bei der ersten der Schwung ausladender und offener, bestimmt bei der zweiten Figur die Kompaktheit der Form. Die Tänzerin steht mit einem Bein am Boden, hat das Andere angewinkelt und weit nach oben gerissen. Der Fuß scheint dabei auf dem Oberschenkel des Standbeins zu ruhen. Mit gedrehtem Ober-

¹⁴² Rochowanski (zit. Anm. 3), S. 10.

körper setzt sich die Bewegung fort, erzeugt eine mit einem Kontrapost vergleichbare Verschiebung des Körpergleichgewichts und endet zum Schluss in den über dem Kopf verschränkten Armen. Wieder ist zu beobachten, dass die Zeichnung der Gliedmaßen die Silhouette in einer geometrisch-vereinfachten Weise hervorhebt.

WK Nr. 3: Unbekannt, Holzskulptur, 1921, INV WM 171.650

Diese Holzskulptur findet sich in der Ausstellung von 1921 neben den Objekten von Müller-Schulda in ein und derselben Vitrine (Abb. 43). In vereinfachter Form handelt es sich dabei um eine Büste. Sie ähnelt in ihrer Art der zu dieser Zeit durch Expeditionen nach Afrika oder Ozeanien bekannt gewordenen Masken, Fetischen und Kultgegenständen dort ansässiger Stammeskulturen. Bekanntheit erfuhren solche Gegenstände durch entsprechende Ausstellungen und Publikationen. Künstler wie Pablo Picasso, Paul Gauguin oder Ernst Ludwig Kirchner setzten sich in ihren bildhauerischen Arbeiten der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts intensiv damit auseinander und besaßen bekanntermaßen derartige Artefakte. Der kunsttheoretische Diskurs fand seine Fortsetzung und Belebung unter anderem auch durch Schriftsteller wie Guillaume Apollinaire. In Čížeks Bibliothek sind einige Bücher zu diesem Thema zu finden.¹⁴³

Bestimmt wird die Erscheinung durch die grob bearbeitete Form des Gesichts. Keinerlei physiognomische Merkmale sind zu finden. Zwei ovale Erhöhungen bilden die Augen, eine über lange Nase eine ovale Vertiefung als Mund und jeweils zwei der Länge des Kopfes entsprechende Ohren lassen sich auf dem ovalen Kopf finden.

WK Nr. 4: Else Axmann, keramische Plastik, 1921, Formwille S. 74 links

Drei tanzende Figuren die von Rochowanski als „Keramische Figuren“ nach „Synthetischer Auffassung“ beschrieben werden (Abb. 44). Die unglasierte Keramik entwickelt sich aus einem Sockel und setzt sich direkt in den Figuren fort. Diese bilden zu zweit eine Art von Hebefigur, bei der sie eine Dritte, welche mit ausgestreckten Händen über die beiden anderen emporragt, in die Höhe heben. Die Form ist dabei weitgehend als stilisiert, nach kubistischen Prinzipien prismatisch zerlegt, zu bezeichnen. Nach der synthetischen Auffassung werden die Extremitäten und Körper dabei zu

¹⁴³ z.B. Herbert Kühn *die Kunst der Primitiven* (München 1923), Eckart von Sydow *Exotische Kunst* (Leipzig 1921), Lucien Lévy-Bruhl *die geistige Welt der Primitiven* (München 1927) usw. Wienbibliothek im Rathaus (MA 9), Nachlass Franz Čížek

sternförmigen Formagglomerationen verschmolzen. Man kann dabei kaum mehr von Einzelfiguren sprechen.

WK Nr. 5: Else Axmann, keramische Plastik, 1921, Formwille S. 74 rechts

Die gleiche Abbildung zeigt eine weitere Figur die nach demselben Prinzip gestaltet wurde (Abb. 44). Allerdings sind bei dieser Plastik die drei Figuren noch stärker miteinander verschmolzen. Sie halten sich gegenseitig an den Händen und bilden eine Art von Reigen. Beide Plastiken werden von Rochowanski dem Kapitel angewandte Kunst zugerechnet.

WK Nr. 6: Else Axmann, keramische Plastik, 1921, Formwille S. 76

Die „Keramische Gruppe“ besteht aus einer Einzelfigur, die ausgehend von einem schmalen Sockel aus einem zunehmend auslandenden Formkonglomerat herauswächst (Abb. 45). Im Vergleich dazu lässt ihre detailliertere Modellierung eine Unterscheidung zwischen den einzelnen Gliedmaßen, dem Ober- und dem Unterkörper zu. Die fast schwebende Gestalt kann als Tänzerin mit wehendem Kleid verstanden werden. Die Komposition wird von zwei Diagonalen bestimmt, bei der die eine die schräg gestellte Körperachse der Figur darstellt und in dem Kompartiment der das Kleid bildet, die entsprechende Gegenachse findet. Der Rock fächert sich in beide Richtungen auf, zerspringt in kristalline Dreiecksformen und verschmilzt mit dem Hintergrund.

WK Nr. 7: Franziska Kantor, Gipskulptur, 1921, Formwille S. 46

Die Bildunterschrift bei Rochowanski gibt der Gipskulptur den Titel „Wiedergabe des rhythmischen Ablaufes einer Bewegung/Tänzerin“ (46). Zusätzlich erkennt man auf dem dort abgebildeten Foto, dass an dem Objekt selber noch zwei Beschriftungen angebracht waren. Die Erste klärt uns über die Urheberschaft der Arbeit auf, die Zweite liefert uns den Zusatz „Versuch einer kinetischen Plastik“ zum vorhandenen Titel. Eine im Zusammenhang mit der Ausstellung von 2006 entstandene Fotografie zeigt das Kunstwerk in seinem heutigen Zustand mit Spuren der Abnutzung, der Beschädigung und einer zeitbedingten Patina.

Gegenstand der Darstellung ist eine Tänzerin, deren Tanzschritt in Form einer kompletten Bewegungssequenz zu sehen ist. Die Sequenz entwickelt sich bildparallel zum Betrachter und ist erst durch das Hinzufügen einzelnen Phasen der Bewegung

sichtbar gemacht. Diese staffeln sich beginnend im Vordergrund – dem Ausgangspunkt der Bewegung - immer tiefer in den Reliefgrund der Skulptur. Dabei vollzieht sich ein Wechsel vom Standbein zu Spielbein und *vice versa*. Bedingt durch die Choreographie des Tanzes durchläuft nicht jede der Gliedmaßen der Tänzerin eine ähnlich ausladende Phasenentwicklung. Die grobe Bearbeitung des Gipses reduziert die Form der Figur, vergleichbar mit der Manier eines Scherenschnittes, allein auf ihre Silhouette.

Die Ähnlichkeit mit dem Futurismus wird durch die Verdoppelung der Gliedmaßen evident. Im Čižek-Nachlass befindet sich nur eine Sammelmappe zum Thema Futurismus. Als zentrale Aufgabenstellungen dieser Mappe rekonstruiert Monika Platzer die menschliche Figur und gliedert sie in die Bereiche: Einzelbewegung, Gruppenrhythmus und abstrakter Rhythmus der Bewegungslinie.¹⁴⁴ Bei der Arbeit von Kantor handelt es sich um eine der frühesten kinetistischen Arbeiten. Dadurch erklären sich die formale Nähe zum Futurismus und die Verarbeitung der oben genannten Elemente mit dem Resultat der Phasendarstellung und Reduktion auf die Silhouette der Figur.

WK Nr. 8: Ferdinand Otradovski, Gipsskulptur, 1921, Formwille S. 31

Bei diesem Objekt handelt es sich laut Rochowanskis Sachregister um eine von zwei kubistischen Skulpturen (Abb. 47). Die Bildunterschrift lautet „Höchster Abstraktionsgrad. Die Figur dient zur Anregung der Gestaltung. Absolute Plastik.“ Im Text äußert er sich folgendermaßen zum Thema „absolute Plastik“.

„Überraschend ist überall der unerschöpfliche, überströmende Formenreichtum, der aus den erschlossenen Energiequellen zufließt. So recht deutlich wird dies an den absoluten Plastiken ohne sachlichen Inhalt.“¹⁴⁵

Ankicz-Kleehoven verwendete bei der Beschreibung der 1924 in Wien auf der *IAT* gezeigten russischen Kunst eine vergleichbare Begrifflichkeit. Er sah in ihr die am stringentesten durchgeführte „Abkehr von der Natur“ und ordnete in seiner Aufzählung die verschiedenen Erfindungen einzelnen Künstlern zu. Für ihn verkörperten die dort gezeigten Skulpturen von Archipenko nach seinen Vorstellungen die „absolute Plastik“.¹⁴⁶ Angewendet auf die Skulptur von Otradovski heißt das, dass es sich zwar

¹⁴⁴ Platzer, (zit. Anm. 6), S. 17.

¹⁴⁵ Rochowanski (zit. Am. 3), S. 50.

¹⁴⁶ „(...) und darum wird auch die vom Kubismus, Futurismus und Expressionismus eingeleitete Abkehr von der Natur nirgends mit solcher Konsequenz durchgeführt wie in Russland, wo Kandinsky die

um die Darstellung einer (menschlichen) Figur handelt, jedoch um kein spezifisches Sujet wie etwa das eines Tänzers bzw. einer Tänzerin. Die Gipsskulptur selbst wird durch die Gegensätze seiner Positiv- und Negativform bestimmt. Schmale Grate und ausgehöhlte Volumina bilden letztlich die Reminiszenz einer annähernd menschlichen Anatomie. Das Vorhandensein mehrerer Gliedmaßen ist im Vergleich zu der Holzskulptur von Müller-Schulda nicht so deutlich zu erkennen, sind diese zwar auf schmale Grate reduziert und zeigen sich als geschwungene Linien, so ist doch der Übergang zu räumlich tiefer gestaffelten Körperformen, wie etwa dem zweiten Bein oder dem Korpus durch konvexe Übergänge der Form verschleiert. Geschwungene Linien, im Zuge der expressionistischen Skulptur noch als Bewegungslinien bezeichnet, deuten Bewegung an. Beine und Arme erfahren axiale Verlängerungen über die natürliche Ausdehnung in den Raum. Die konvexen Vertiefungen der Skulptur sind nicht als Fehlstellen zu werten, sondern als analytische Konsequenz eines spezifischen Raumerlebnisses der Figur.

WK Nr. 9: Else Axmann, „Adam und Eva“ Gipsskulptur, 1921, Formwille S. 77

Die Skulptur trägt den Titel „Adam und Eva“ (Abb. 48). Die Darstellung der Geschichte des Sündenfalls wird dabei auf die zwei wesentlichen Protagonisten reduziert. Auf der linken Seite steht Adam mit seiner Linken in die Baumkrone des Baums der Erkenntnis greifend. Vor ihm hockt Eva am Fuß des Baumstamms dem Betrachter zugewendet mit vor Verzweiflung weit geöffnetem Mund, so als würde sie die Vertreibung aus dem Paradies schon vorausahnen. Dem Register bei Rochwanski folgend gehört diese Plastik in den Bereich der angewandten Kunst. Nach den formalen Kriterien entspricht sie dem Kubismus. Die grobgeschnittenen Körper der Figuren, ohne jegliche physiognomischen Details, zeichnen eckige Vertiefungen und harte Kanten aus. Das gleiche gilt für den Baum.

WK Nr. 10: Unbekannt, Holzskulptur, 1922, INV WM 171.754/1

Die Holzskulptur ähnelt typologisch den aus dem Vorjahr stammenden Arbeiten von Herta Müller-Schulda (Abb. 49). Es handelt sich um eine bildparallel schreitende Figur. In ihrer Bewegung und Anatomie weit übersteigert, ist die Figur in dem Moment

›gegenstandslose Malerei‹, Archipenko die ›absolute Plastik‹, Lissitzky den ›Konstruktivismus‹ und Tatlin die ›Maschinenkunst‹ begründet haben, die auch dem Postulat ›der Bewegung im Raum‹ entgegenkommt.“ Ankwicz-Kleehoven (zit. Anm. XY), S. 1.

wiedergegeben, bei dem die überlangen Gliedmaßen innerhalb des Ablaufs den maximalen Punkt der Bewegung erreicht haben. Vom Standbein berührt gerade noch der Fußballen den Boden. Das Knie durchgedrückt, das zweite Bein ebenfalls angewinkelt jedoch bereits weit in die Höhe gerissen, bleibt die Gesamtbalance durch den gegenläufigen Schwung des Oberkörpers und der den Linienverlauf zu einer S-Kurve vervollständigenden Arme der Figur erhalten.

WK Nr. 11: Erich Würtinger, Gipsskulptur, 1922, INV WM 171.672/3

Die Gipsskulptur sticht nicht durch ihre Größe und Erscheinung hervor, sondern auch durch ihre formalen Eigenheiten (Abb. 50).¹⁴⁷ Rochowanski bezeichnet die Skulptur als „Formenhäufung“, bei der ein „einheitliches Zusammenfließen rhythmischer und zerrissener Bewegungen“ zu erkennen ist.¹⁴⁸ Er zählt sie gemeinsam mit der Skulptur von Franziska Kantor zu den Objekten, die dem Kinetismus zu zurechnen sind. Dabei könnte sie sich zu der Skulptur von Kantor nicht gegensätzlicher verhalten. Neben der Darstellung einer linear fortschreitenden Bewegung, verkörpert durch das Objekt von Kantor, ist der Zustand potenzieller Bewegtheit Gegenstand der Darstellung bei Würtinger. Bedingt durch diese zwei unterschiedlichen Konzepte findet sich auch ein konträres Ergebnis. Als Resultat der Spannung verdoppeln sich genau wie bei dem anderen Konzept rhythmisch die Arme und Beine, jedoch nicht entlang einer Bewegungslinie, in dem Sinn, dass es Anfang und Ende einer Bewegung gibt. In diesem Schwebezustand, in dem sich die Figur befindet, beginnen die genauen Konturen der Silhouette zu verschwinden. Die momentane Position im Raum wird durch den stärksten bzw. deutlichsten Linienverlauf definiert. Durch diese Unschärfe wird jegliche anatomische Genauigkeit aufgelöst. Die Formen beginnen sich mit geometrischen Vereinfachungen zu verbinden und lassen sich davon nicht mehr trennen. Als Anhaltspunkt und Indiz für die menschliche Form können die beiden über den Kopf zusammengeschlossenen Hände gesehen werden. Vom Kopf abwärts vervielfältigen sich die Körperformen der Figur unzählige Mal. Je nach Ursprung der Grundform sind es dabei Formen die aus dem Kreis oder dem Dreieck resultieren, die sich durch Überschneidungen zu komplexeren Formkonglomeraten verdichten.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Zwei Fotografien dieser Skulptur befinden sich in der Sammelmappe mit dem Titel *abstrakte Kunst II*. Diese dokumentieren neben der Mehransichtigkeit auch die vielschichtige Zergliederung der Form. Sammlung Wien Museum, Nachlass Franz Čížek

¹⁴⁸ Rochowanski (zit. Anm. 3), S. 49.

¹⁴⁹ Vgl. dazu Meyer (zit. Anm. 24), S. 11.

WK Nr. 12: Erich Würtinger, Holzskulptur, 1922, Formwille S. 30

Bei Rochowanski wird die Skulptur gemeinsam mit der von Otradovski dem Kubismus zugeordnet (Abb. 51).¹⁵⁰ Er sieht darin die „synthetische Wiedergabe der Figur durch Reduktion auf stereometrische Formen“. Für ihn verkörpert sie eine „absolute Plastik“. In der Synthese zwischen diesen stereometrischen Formen und den Resten einer menschlichen Figur bedient sich Würtinger des Zylinders als Ausdrucksmittel. Kommt es bei den plastischen Objekten die dem Expressionismus zugeordnet werden auf den Ausdruck der Gesamtlinie an, spielt bei den dem Kubismus zuzuordnenden Arbeiten der Ablauf, von Analyse der Form hin zu einem erneuten systematisierten Aufbau, eine wichtige Rolle.¹⁵¹ Aus einem zylindrischen Sockel entwickelt sich eine auf ihren Zehenspitzen balancierende Figur. Entsprechend der Anatomie variiert der Aufbau aus dem Basiselement des Zylinders.

WK Nr. 13: Erich Würtinger, keramische Plastik, 1922, Karpfen S. 211

Bei der unglasierten Keramik handelt es sich um ein Brustbild (Abb. 52). Die auf den Oberkörper reduzierte Darstellung konzentriert sich auf den Gestus. Eine gewisse Nachdenklichkeit wird der Figur unabhängig vom Ausdruck durch den leicht auf die Seite geneigten und von der linken Hand gestützten Kopf verliehen. Die Formen des Kopfes und des Gesichts sind bis ins Geometrische vereinfacht und die menschlichen Proportionen übersteigert dargestellt. An dem Detail der rechten Hand bei der die Linien auf der Handfläche tiefe Furchen bedingen, sind ähnliche Resultate zu beobachten.

WK Nr. 14: Georg Kolb, keramische Plastik, 1922, INV WM 171.646/2 li

Kolb hat für seine Plastik den Ablauf einer Kopfbewegung zum Gegenstand der Darstellung gewählt (Abb. 53). Dabei hat er als Detail, an dem man erkennt an welchem Punkt die Bewegung ihren Ausgangs- bzw. Endpunkt hat, die Bewegungsunschärfe miteinbezogen. Von links nach rechts durchläuft der Kopf mehrere Phasen. Dadurch,

¹⁵⁰ Eine Fotografie der Skulptur von Erich Würtinger befindet sich in der Sammelmappe mit dem Titel *Abstrakte Kunst II*. Čížek kaschierte diese Fotografie gemeinsam mit der eines zweiten Objektes (WK Nr. 00) auf einen Karton. Sammlung Wien Museum, Nachlass Franz Čížek

¹⁵¹ Susanne Neuburger beschreibt das von Čížek forcierte System als „deduktives und induktives Verfahren“. Sie beruft sich dabei auf eine „schlagwortartige Zusammenfassung“ die er 1925 in Vorbereitung einer Publikation verfasst hatte. Čížek äußert sich dort zu diesem Thema mit folgenden Worten: „das massegliedernde (strukturierende) Verfahren – das massebildende (konstruktive) Verfahren (...) das analytische gliedernde Verfahren – das synthetische bauende Verfahren“ Vgl. dazu Neuburger Susanne (Hg.), Erika Giovanna Klien 1900-1957, Ausstellungskatalog Museum der Moderne Wien, Wien 1987, S. 23.

dass anfangs die komplette Modellierung des Gesichts erkennbar ist, nimmt hier die Bewegung ihren Ausgangspunkt. Im weiteren Verlauf überschneiden sich die einzelnen Phasen und die Details des Gesichts werden durch die zunehmende Geschwindigkeit immer unklarer. Neben der linken Schulter vervielfältigen sich die äußeren Konturlinien - ein weiteres Indiz für Bewegung.

WK Nr. 15: Georg Kolb, keramische Plastik, 1922, Formwille S. 45

Die als Fortsetzung oder Variante entwickelte Plastik zeigt ebenfalls die Beschäftigung mit der Bewegung des Kopfes (Abb. 54). Rochowanski nennt den „rhythmischen Ablauf einer Kopfbewegung“ als Inhalt der Darstellung und zählt sie demnach auch zu den kinetistischen Werken. Das auf der Fotografie erkennliche Fehlen einer Glasur widerspricht der Präsentation in der Ausstellung im Jahr 1922.¹⁵² Diesmal scheint es jedoch so, dass es sich an der Stelle eines linearen Ablaufs eher um eine Kreisbewegung handelt. Der Effekt der durch die Beschleunigung entsteht tritt hier nicht so deutlich in Erscheinung. Den spezifischen Ergebnissen, die diese Überschneidungen bringen, wird in der Folge mehr Aufmerksamkeit zu teil.

WK Nr. 16: Georg Kolb, keramische Plastik, 1922, Formwille S. 78

Diese glasierte keramische Gruppe besteht aus fünf Figuren, welche in der Gesamtheit einen Bewegungsablauf dokumentieren (Abb. 55). Die Besonderheit stellt dabei die Abfolge und Auswahl der Phasen dar. Georg Kolb bestimmt mit den für die Dramatik der Bewegung relevanten Einzelposen den am besten passenden Rhythmus. Der Ausgangspunkt wird von der Phase links außen verkörpert. Sie stellt einen Solitär dar und gibt das eigentliche Motiv des Fallens vor. Erst zahlreiche Schritte danach setzt der Verlauf der Bewegung erneut ein. Die schneller voranschreitende, sich beschleunigende Bewegung stellt den Höhepunkt dar. Mehre sich überschneidende Körper steigern die Spannung. Das große Finale wird durch die bereits am Boden liegende - durch zahlreiche Überschneidungen kaum mehr zu erkennende Figur - dargestellt. Lediglich ein angewinkeltes Bein, ein Arm oder ein Kopf sind auszumachen. Das Weiterführen einzelner Linien zeigt außerdem ein kompositorisches Zusammenwirken der jeweiligen Phasen. Kolb achtet nicht nur auf den Effekt sondern auch auf die Gesamtwirkung der Komposition.

¹⁵² Vergleiche dazu die Abbildungen 5 und 50.

WK Nr. 17: Georg Kolb, „der Ackermann und der Tod“ keramische Gruppe, 1922, Formwille S. 79

Diese Plastik trägt laut Rochowanski den Titel „der Ackermann und der Tod“ (Abb.52). Tatsächlich beruht dieser Titel auf einer literarischen Vorlage.¹⁵³ Die aus zwei Figuren bestehende Gruppe zeigt links den als Skelett dargestellten Tod und rechts den Ackermann als eine nackte menschliche Figur. Entgegen dem Verlauf der Vorlage, bei der der Disput in der freien Landschaft statt findet, suggeriert die Bearbeitung des Untergrunds, dass die beiden bereits im züngelnden Fegefeuer sehend. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Geste des Ackermanns, der sich unter dem Griff des Todes in Verzweiflung an den Kopf greift. Berührungspunkte resultieren aus dieser Umklammerung und der räumlichen Verschränkung mit dem Untergrund. Die filigrane Ausarbeitung bedingt die gesamte Erscheinung der Gruppe. Sie prägt sowohl die Details, als auch die Definierung der Proportionen und Form der beiden Körper.

WK Nr. 18: Georg Kolb, keramische Plastik, 1922, INV WM 171.647/9

Die als „Häufung der Formen“ beschriebene Plastik von Kolb, setzt nahtlos die Beschäftigung mit dem rhythmischen Ablauf der Kopfbewegung fort (Abb. 57). Dementsprechend verwendet sie Rochowanski zur Illustration seines Kapitels über den Kinetismus. Im Unterschied zu den anderen Arbeiten, zeichnet diese sich durch die Kombination von verschiedenen Phasen der Bewegung und dem durch die an den Kopf geführten Hände entwickelten Gestus aus. Die Bewegung an sich lässt sich als eine Drehung von links nach rechts beschreiben. Dabei zeigen die Überschneidungen, dass sich außerdem der Kopf auch auf und ab zu bewegen scheint. Der Willkür der Kopfbewegung wird durch dem bewussteren Einsatz der Vokabeln entgegen gearbeitet. Außerdem ist bei ihr auch eine stärkere Betonung der Einfachheit, der das Gesicht auszeichnenden geometrischen Elemente, zu beobachten. Im Vergleich mit den zwei anderen Keramiken Kolbs ist diese dadurch als die fortschrittlichste zu betrachten.

¹⁵³ Johannes von Tepl gilt als Verfasser der Geschichte *Der Ackermann aus Böhmen* (um 1400), bei der ein Bauer nach dem Ableben seiner Frau ein Zwiegespräch mit dem Tod führt. Die ab dem 15. Jhdt. beginnende Illustration des Themas beschränkt sich in der Regel auf die zwei Figuren Ackermann und Tod, wobei die eine durch diverse handwerkliche Gegenstände als Bauer definiert ist und der Tod als Skelett dargestellt wird. Vgl. dazu Johannes von Tepl, *Der Ackermann aus Böhmen*, in: Codex Palatinus germanicus 76, (17.08.2010), URL: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg76.html>

WK Nr. 19: Franz Hagenauer, Entwurf für eine Kasette, Formwille S. 70 u. 71

Von Franz Hagenauer stammt ein „Plastischer Entwurf für eine Silberkasette“ (Abb. 58). Durch die asymmetrische Gestaltung der Kasette entsteht eine rhythmische Wirkung, welche Rochowanski als dessen Qualität erkennt.¹⁵⁴ Der dreiteilige Aufbau beginnt mit vier aus Zacken gebildeten Beinen, denen der Korpus und der Deckel mit Griff folgen. In der Draufsicht ist zu erkennen, dass entlang der Mittelachse die Formen mehrfach gespiegelt worden sind. Der eigentliche Korpus der Kasette wurde graphisch exakt nur entlang der Außenseiten gestaltet und dem Motiv der Beine folgend springen die Kanten zackenförmig vor und zurück. Beim Deckel hat die Form ihren Ursprung im Korpus. Dort wird diese seitenverkehrt wieder aufgegriffen, nur mit dem Unterschied, dass die Gestaltung sich dreidimensional bis in den Griff hinauf fortsetzt.

WK Nr. 20: Anton Reisinger, Fassadenentwurf, 1922, Formwille S. 94

Bei Rochowanski trägt der Fassadenentwurf von Anton Reisinger die Bildunterschrift „Ornamentale Gliederung der Fassade/kubischer Rhythmus“ (Abb.55). Sie steht im Zusammenhang mit dem Kinoentwurf Reutterers und zeigt den möglichen Aufbau einer Fassade nach kubistischen Prinzipien. In seinem klassisch anmutenden Aufbau der Wandzone ähneln die Einzelformen bekannten Architekturelementen wie etwa Pilaster, Fenster oder Gesims. Mit Bedacht wurde beim Entwurf der 2-stöckigen Fassade auf Proportion, Hierarchie und Gesamterscheinung geachtet. Der kubische Rhythmus diktiert die Gestaltung der Details. Konkav staffeln sich die Formen in die Tiefe, entwickeln sich einer kristallinen Grundform entsprechend kaleidoskopartig und erscheinen der Hierarchie der Fassade entsprechend mehr oder weniger komplex. Die zentrale Fensterachse des Erdgeschosses tritt durch die aufwendigere Gestaltung hervor. Gegenüber dem Erdgeschoß fällt die Gestaltung der Fassade aufwändiger und vielfältiger aus. Im Kontrast zu den kubistisch, kristallin gestalteten Wandflächen setzten sich die Fensteröffnungen und die als einziges ungestaltet gebliebenen Fensterbrüstungen ab.

WK Nr. 21: Ludwig Reutterer, Architekturmodell, 1922, INV WM 171.605/5

Am Ende des Kapitels in dem Rochowanski die Unterscheidung zwischen angewandter Kunst, der er durch die „Veräußerlichung künstlerischer Grundsätze“ eine -

¹⁵⁴ Ebenda, S. 70.

geringere Rolle zu schreibt, und bildender Kunst trifft, stellt er die Beschreibung des Kinomodells von Ludwig Reutterer (Abb. 60). Begeistert sieht er in dem Modell einen „phantastische[n] Zukunftstraum“. In dem turmähnlich erhöhten Bauteil erkennt er eine „kinetische Kuppel“, welche „in alle Augen“ strahlt; „Millionen Augen ihr farbiges Wort KINO“. Darüber hinaus denkt er den Entwurf von Reutterer noch weiter:

„Vor dem Eingang sehe ich einen eisernen Mann stehen mit ewigroten Armen, aus denen bunte Lichter springen, in seinem Maul sitzt eine Grammophonplatte mit ungeheurer Verstärkung, die das neueste Programm über alle Höllengeräusche des Großstadt-pflasters weithin über Wolkenkratzer und Riesenplätze verbrüllt.“¹⁵⁵

Von dieser Beschreibung abgesehen, handelt es sich bei dem Architekturmodell um einen Entwurf der in erster Linie die Überlegungen zur Gebäudekubatur widerspiegelt. Das aus Karton angefertigte Modell besteht im Großen und Ganzen aus drei unterschiedlichen Gebäudeteilen, die ineinander verschränkt sind. Ein zentraler Querriegel wird auf der einen Seite durch einen niedrigeren Seitentrakt und auf der anderen durch einen Turm erweitert. Die Bildunterschrift „Baugewordener kubischer Rhythmus“ weist auf die komplexe Form des Gebäudes hin, die einem rhythmischen Verlauf entsprechend vor- und zurückspringt, sich verdoppelt und auch wiederholt. Daraus ergibt sich auch die diffizile Form des Daches. Den höchsten Punkt stellt ein Turm dar der die Aufschrift Kino trägt. Es ist auch der einzige Anhaltspunkt für die Gebäudefunktion. Weder eine Gliederung der Fassade wurde vorgenommen, noch Öffnungen in Form von Fenstern oder Türen eingeplant. Das Fehlen der dementsprechenden Details gleicht Rochowanski durch die dem Modell vorgereichten Abbildungen aus. Dort sind nämlich Zeichnungen (Harry Täuber) zu Innendekorationen von Kinos und ein Fassadenentwurf (Anton Reisegger) zu finden. Diese sind als illustrative Beispiele dafür zu sehen, wie man sich Innenräume und Fassadengestaltungen in der Art des Kinetismus vorstellen kann. Auch wenn der Detailgrad der Ausführung beim Modell von Reutterer manche Fragen offen lässt, ist es für den Kinetismus ein frühes Beispiel für die Auseinandersetzung mit Architektur. Neben Reutterer setzte sich z.B. noch Elisabeth Karlinsky im Jahr 1924 mit der Bauaufgabe Kino auseinander und fertigte dazu Entwurfszeichnungen an.

¹⁵⁵ Rochowanski, (zit. Anm. 3), S. 50 f.

WK Nr. 22: Unbekannt, keramische Plastik, 1922, Kunst Abb. S. 288

Die zweifärbig glasierte und frontalansichtig gedachte Plastik stellt einen kombinierten Bewegungsablauf dar (Abb. 61). Die linke Seite zeigt den Verlauf der Handbewegung. Dem gegenüber verläuft auf der anderen Seite die Bewegung des Kopfes. Beide Abläufe sind nacheinander in sieben sich leicht verändernden Phasen wiedergegeben. Am Anfang sind die Augen der Figur noch geöffnet und die Finger an der Hand kraftvoll durchgestreckt. Nach und nach ist jedoch ein Schließen der anfangs noch als Öffnungen im Gesicht dargestellten Augen zu beobachten. Aus der frontalen Ansicht entwickelt sich durch die Bewegung eine Drehung des Kopfes und wechselt schlussendlich zu einer Profildarstellung. Beide Seiten streben in Richtung Mitte und damit sukzessive aufeinander zu. Dem gesenkten Kopf entspricht als letzter Punkt der Handbewegung eine erschlaffte und gegen die Stirn geführte Hand. Daraus ergeben sich wiederum mehrfache Überschneidungen der Konturen. Diese dienen auch der gekonnten Verschleierung etwaiger Schwierigkeiten bei der detaillierten Darstellung der eigentlichen Drehung des Kopfes. So bleiben letztlich nur die erste und die letzte Phase als Ausgangs- und Endpunkt der Bewegung deutlich erkennbar.

WK Nr. 23: Unbekannt, keramische Plastik, 1922, INV WM 171.753/1 li

Diese archaisch anmutende Keramik stellt in einfacher Form einen Kopf dar (Abb. 62). Ähnlichkeiten mit einer Maske rufen die großen als Mund, Nasenlöcher und Augen gedachten Öffnungen hervor. Diese sind durch eine dunkler gefärbte Glasur deutlich unterschieden. Die Figur trägt eine Kopfbedeckung in der Form eines durchbrochenen ornamental gestalteten Gitters.

WK Nr. 24: Unbekannt, keramische Plastik, 1922, INV WM 171.753/1 re

Diese Plastik steht in Relation zur Ersteren (Abb. 62). Nach vergleichbaren Gestaltungsprinzipien geschaffen, herrscht auch bei ihr ein ähnlich archaisch einfacher Charakter vor. Allerdings sind die Proportionen des Kopfes andere. Statt ein eher zarten Erscheinung durch einen schmaleren und länglicheren Kopf, ist dieser eher breit und rundlich. Eine prägnantere Nase, mit denselben Löchern, wulstigere Augenöffnungen und ein breites Lächeln zeichnet die Mimik des Gesichtes aus. Am Haupt sind eindeutige Zacken einer Krone Hinweis dafür, dass es sich, in Kombination mit dem zweiten Objekt, um die Darstellung von Königin und König handelt.

WK Nr. 25: Unbekannt, keramische Gruppe, 1922, INV WM 171.745/1

Eine Fotografie dieser Plastik findet sich in der Sammelmappe *Abstrakte Kunst II* (Abb. 63).¹⁵⁶ Sie stellt im Gegensatz zu der Arbeit von G. Kolb (WK Nr. 16) den kompletten Ablauf einer Tanzbewegung in unzähligen, durch Überschneidungen voneinander nicht mehr zu trennenden, Phasen dar. Die Gliedmaßen scheinen sich auch zwischen den einzelnen Phasen nochmals zu vervielfältigen und damit die rasant ablaufende Bewegung darzustellen. Interessanterweise wird zwischen durch aber am Detailgrad, erkennbar durch physiognomische Details wie etwa das Vorhandensein einer Nase oder von Augen, zwischen den Phasen unterschieden. Das Motiv der Vervielfältigung von Beinen und Armen bei der fortschreitenden Bewegung wurde bekannt durch die naturwissenschaftlichen Versuche von Étienne-Jules Marey, der diese unter den Namen Chronofotografie veröffentlichte. Der Arbeit von Andreas Schnitzler ist der Nachweis einer solchen Fotografie im Besitz von Prof. Čížek zu verdanken. Sie diente nachweislich den Schülern als Anregung zu ihren Arbeiten.¹⁵⁷ Der Gestaltpsychologe Max Wertheimer beschäftigte sich in einem Text Anfang der 1920er Jahre mit der Wahrnehmung von Bewegung. Dabei ging es in den Versuchen nicht etwa rein um die Tatsache, dass wir Bewegung mit einer Lageänderung eines Objektes verbinden, sondern um den Moment, in dem man wirkliche Bewegung sieht. Er konnte mit seinen Versuchen beweisen, dass räumliche Bewegung suggeriert werden kann, wenn man in kurzer zeitlicher Abfolge eine Form in zwei nacheinander folgenden Lagen zeigt. Auch wenn keine tatsächliche Bewegung stattgefunden hat und es keine dazwischen befindlichen Lagen gab, ergänzt man diese subjektiv und schließt auf eine Bewegung. In den Experimenten konnten über zwei nacheinander gezeigte unterschiedliche Bilder verschiedene Bewegungseindrücke erzeugt werden.¹⁵⁸

Ähnlichkeiten zu diesen Versuchen kann man auch in der Vorstellung Franz Čížeks vom Kinetismus finden. Einerseits die Erkenntnis, dass ein spezieller Rhythmus das kleinste gemeinsame Vielfache einer Bewegung vorgibt. Darauf aufbauend sind pola-

¹⁵⁶ Gemeinsam mit der Gipsskulptur Erika G. Kliens. Sammlung Wien Museum, Nachlass Franz Čížek

¹⁵⁷ Vgl. dazu Platzer (zit. Anm 3), S. 19; Schnitzler (zit. Anm. 2), S. 45. Er vergleicht den Linolschnitt Hans Hoffmanns mit einer entsprechenden Fotografie Mareys. Die Versuche Eadweard Muybridges unterscheiden sich von denen Mareys dadurch, dass sie aus Einzelaufnahmen bestehen, die nacheinander den Bewegungsablauf zeigen. Demnach auch keine Vervielfältigung der Gliedmaßen dokumentieren. Das Čížek sich jedoch auch mit diesen Arbeiten auseinandergesetzt hatte, beweist das Buch *Animals in Motion* (London 1902) in der Privatbibliothek des Professors.

¹⁵⁸ Wertheimer Max: Experimentelle Studien zum Sehen von Bewegung, in: Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie, Erlangen 1925, S. 2 u. 3. z.B.: eine geradlinige Bewegung, Bewegung entlang einer Kurve, etc...

re Gegensätze Grundthema für die Gestaltung, die je nach Aufgabe Anfang und Ende des „rhythmischen Zeitfensters“ darstellen. Es geht also nie darum, eine rhythmisch perfekte Harmonie in der Darstellung zu haben, sondern darum, die in dem Thema innewohnenden spezifischen Gegensätze darzustellen.

WK Nr. 26: Unbekannt, keramische Plastik, 1922, Foto MK

Durch die Beschädigung ist diese Plastik stark fragmentiert (Abb. 64). Der Gesamtkomposition liegt die Form eines Kreises zugrunde. Zwei Figuren knien einander gegenüber. Eine dunkelbraune Glasur lässt sie im Ganzen wie aus einem Guss erscheinen. Die beiden Figuren scheinen sich eine Art von Kampf um das Gleichgewicht zu liefern. Nach Betrachtung beider Seiten verstärkt sich dieser Eindruck. Jedoch ist mit dem Seitenwechsel auch verbunden, dass die Aggressivität, die durch den Gestus des Halten und Zerrrens vermittelt wird, von einer Figur auf die andere übergeht. Nachdem die Figuren niemals dieselbe Handlung ausführen, wird dieser Effekt erzielt. Eine Plastik im ständigen Ringen um die Balance.

WK Nr. 27: Erich Würtinger, keramische Plastik, 1922, Formwille S. 75 links

Bei den keramischen Figuren von Erich Würtinger sieht Rochowanski im Gegensatz zu denen von Axmann die „Abstrakte Wiedergabe“ verkörpert (Abb. 65). Welchen Stellenwert diese Einteilung bei Rochowanski einnimmt, zeigt die erneute Verwendung dieser Begriffe in der ein Jahr nach dem Formwillen erschienenen Abhandlung zur Wiener Keramik.

„Hier entstanden künstlerisch wertvolle Keramiken, kinetische Gruppen, Baukeramiken, kubistische Gefäße und Figuren, meist in abstrakter oder synthetischer Wiedergabe.“¹⁵⁹

Bei der „Synthetischen Auffassung“ verschmelzen die Formen miteinander. Dagegen werden bei der „Abstrakten Wiedergabe“ für die Darstellungen teils bis zu geometrischen Grundformen stilisierte Einzelformen verwendet. Im Speziellen handelt es sich bei diesem Objekt um die Darstellung einer tanzenden Figur.

WK Nr. 28: Erich Würtinger, keramische Plastik, 1922, Formwille S. 75 rechts

Von Würtinger stammt noch eine zweite nach ähnlichen Prinzipien gestaltete keramische Figur (Abb. 65). Aus der „Abstrakten Wiedergabe“ resultieren die zackenförmigen

¹⁵⁹ Rochowanski (zit. Anm. 66), S. 20.

gen Formen. Die Wiederholung von Detailformen sind Indizien für den Ablauf einer Bewegung. In diesem Fall handelt es sich um den linken Ausläufer der sich in den mittleren Zacken wiederfinden lässt. Ansonsten wurde jegliche Reminiszenz oder Orientierung an der menschlichen Figur vermieden.

WK Nr. 29: Else Axmann, Vase, 1922, Foto MK

Diese heute noch existente Vase weist auf der Rückseite die Ritzung „AXMAN“ auf und weist sie somit als Arbeit von Else Axmann aus (Abb. 66).¹⁶⁰ Rochowanski führt diese gemeinsam mit einer zweiten Keramik als „Gefäßform (geschnittener Ton) kubischer Gliederung“ an (Abb. 67).¹⁶¹ Neben Technik und funktionalen Übereinstimmungen als grundlegende Gemeinsamkeiten teilen diese Vasen den kubischen Aufbau. Auf rotem Scherben ist flächig eine graue Glasur aufgetragen. Die Oberfläche gestaltet sich komplex, vielfältige Andeutungen von geometrischen Formen sind darin zu finden und durch Überschneidungen untrennbar zu der spezifischen Gesamtform verbunden. Die Komposition und der Aufbau werden durch einen Schwung bestimmt, der die Ausrichtung der Vase auf halber Höhe verändert. Die kubistische Formensprache verschleiert gekonnt funktionelle Details wie z.B. Halterungen.

WK Nr. 30: Unbekannt, glasierte keramische Figur, 1922, Foto MK

Bei dieser fragmentierten Keramik ist eine hockende Figur mit über den Kopf verschränkten Armen dargestellt (Abb. 68). Die groben Formen verschmelzen dabei an ihren Berührungspunkten und lassen sie dadurch wie aus einem Guss erscheinen. Die weiße Glasur bedeckt den rötlichen Scherben nicht zur Gänze und eine Fehlstelle am rechten Bein deutet auf eine Beschädigung bzw. Bruch hin.

WK Nr. 31: Unbekannt, „Figur“ Gipsplastik, um 1922, Kat 2006 Abb. S. 116

Die stehende Figur ist in wenigen einfach gehaltenen Formen wiedergegeben. Sie entwickelt sich aus dem quaderförmigen Sockel Stück für Stück weiter (Abb. 69). Einkerbungen und Vertiefungen ohne harte Brüche oder Kanten definieren den Körper. Eine Hand hält die „Figur“ über den Kopf. Den anderen Arm nahe dem Körper entlang geführt, wirkt dieser doppelt so lang. Ein Schwung der durch den Kontrapost

¹⁶⁰ Inventarnummer Dh 14 (laut Inventarisierung in den 50er Jahren), Sammlung Wien Museum, Nachlass Franz Čížek

¹⁶¹ Rochowanski (zit. Anm. 3), S. 73.

entsteht bestimmt die gesamte Körperhaltung. Eine zweite Version der Plastik wurde als Bronzeguss ausgeführt (Abb. 70). Diese ist völlig ident mit der Version in Gips.

WK Nr. 32: Unbekannt, „kubische Gliederung“ Gipsplastik, um 1922, Kat WM Abb. S. 117

Der Titel „kubische Gliederung“ bezieht sich auf den Aufbau der Figur, der de facto nur mehr aus geometrischen Formen besteht (Abb. 71). Die Basis bildet ein rechtwinkeliges Dreieck auf dem sich die Skulptur weiter in Dreiecken, Halb-, Viertelkreisen und Rechtecken fortsetzt. Bewegung suggeriert die Stelle bei der sich die Bogenform eines Kreiselements in mehreren kleineren Formen wiederholt. Die Komposition wird von einer graphisch exakten Zeichnung geprägt, bei der allein das Hervor- oder Zurücktreten von Detailformen die Unterscheidung ermöglicht.

WK Nr. 33: Unbekannt, „Mutter mit Kind“ Gipsplastik, um 1922, Kat 2006 Abb. S. 117

Zwei Bozzetti sind zu dieser Plastik vorhanden.¹⁶² Der erste Bozzetto zeigt als frühestes Stadium noch eine relativ grobe Verarbeitung. Der die gesamte Komposition definierende S-Schwung der Figur ist bereits in diesem Entwurf enthalten. Die Einschnitte und spiralförmigen Elemente fehlen noch zur Gänze (Abb. 72). Beim nächsten Entwurfsstadium kann man bereits größtmögliche Übereinstimmungen mit der finalen Plastik erkennen. Jedoch im Unterschied dazu sind anthropomorphe Reminiszenzen, wie etwa die auf dem Sockel ruhenden Füße oder die Größe des Kopfes, welche in diesem Fall noch nicht der geometrischen Proportion unterworfen sind, zu finden (Abb.73). Sie dokumentieren die Entwurfsstadien der Plastik, geben Aufschluss über die technische Herstellung und zeigen, dass nicht nur zeichnerisch sondern auch plastisch entworfen wurde. Die endgültige Fassung wurde als mit Eisen armierter Gipsabguss in Serie hergestellt (Abb. 74). Es ist davon auszugehen, dass die Objekte in Bronze nach einem vergleichbaren Verfahren, nur in einem unterschiedlichen Material, entworfen und hergestellt wurden. Möglicherweise war wie bei der „Figur“ (WK Nr. 28) eine zweite Fassung in Bronze geplant. Die endgültige Fassung zeigt eine vollständig kubische Auflösung der Form (Abb. 75). Anthropomorphe Züge werden innerhalb des Formenspektrums adaptiert und assimiliert. Der Kontrapost auf seine Qualitäten bei der Komposition hin analysiert, wird nun symbo-

¹⁶² Einer der beiden findet sich heute noch im Depot des Wien Museum (Anm. Foto des Autors). Der zweite hat sich durch die fotografische Dokumentation erhalten. Sammlung Wien Museum, Čížek-Nachlass, Inventarnummer 171.747/1

lisch mit der Spiralforn gleichgesetzt. Die komplexen Resultate, welche aus dem verlorenen Gleichgewicht einer solchen Haltung entstehen, entladen sich in Negativformen und Formagglomerationen.

WK Nr. 34: Harry Täuber, Gipsskulptur, um 1922, INV WM 171.828/5

Die Gipsskulptur Harry Täubers zeigt bildparallel den Ablauf einer Bewegung (Abb. 76). In ihrer Art ähnelt diese der Arbeit von Franziska Kantor. Der unfertige Charakter der Arbeit, man sieht bei den Füßen noch die Vorzeichnungen am Gips mit Bleistift, gibt Einblick in den Arbeits- und Herstellungsprozess. Mit stark nach vorn geneigtem Kopf verdoppeln sich Arme und Beine der Figur durch die Bewegung um ein Vielfaches. Die linear progressiv fortschreitende Bewegung reduziert die Wirkung auf die der Silhouette.

WK Nr. 35: Florenc Karmel, Holzskulptur, um 1922, INV WM 171.749/1

Die Holzskulptur von Florenc Karmel besticht neben ihrer kubischen Form auch durch ihre beidseitig unterschiedliche Gestaltung (Abb. 77).¹⁶³ Bei Grundmotiv handelt es sich um eine aufrecht stehende Figur mit über dem Kopf verschränkten Armen. Das Standbein steht fest am Boden, das Spielbein existiert lediglich als Andeutung in Form eines angewinkelten Beins und der Oberkörper biegt sich fast im rechten Winkel nach hinten. Der Eindruck, dass die Rückseite eine Variation des selben Motivs darstellt entsteht durch den Einsatz der Formen. Auf der Vorderseite definiert den linken Unterarm eine elliptische Form die dem gleich daneben gesetzten Kopf haargenau ähnelt. Betrachtet man im Vergleich dazu die Rückseite, erkennt man, dass die gleiche Form konkurrenzlos die Rolle des Kopfes übernommen hat. Dabei haben sich die verschränkten Arme auf einen Arm reduziert und der Kopf ist weiter nach vorne gerückt. Diese Lageänderung suggeriert den Fortschritt innerhalb einer Bewegung.

WK Nr. 36: Unbekannt, Bronzeplastik, um 1922, INV WM 171.751/1

Mit dieser Plastik werden verschiedentlich genutzte Vokabeln die zur Darstellung von linear progressiv fortschreitender Bewegung vorhanden sind weiterentwickelt (Abb. 78). Die Figur vollführt eine umfangreiche Bewegung bei der es einerseits zur Verdoppelung von Gliedmaßen in Form nacheinander folgender Phasen kommt und an-

¹⁶³ Fotografisch wurden beide Seiten festgehalten und von Prof. Čížek der Sammelmappe *Abstrakte Kunst II* zugeordnet. Sammlung Wien Museum, Nachlass Franz Čížek

dererseits wird der komplette Bewegungsablauf, nach einer Abfolge von mehreren Phasen, symbolisch durch einen Kreis aus Draht vervollständigt. Dienen der Oberschenkel und das Standbein exemplarisch für erstgenanntes Phänomen, ist an Hand der Armbewegung Letztgenanntes zu beobachten. Im Detail bedeutete das für das Motiv, dass die Arme der Figur einen fast vollständigen Kreis beschreiten. Für die Hierarchie innerhalb der Bewegung, die ja vom gesamten Zeitfenster bestimmt wird, heißt das, dass sich die Arme schneller bewegen als die Beine.

WK Nr. 37: Unbekannt, Holzskulptur, um 1922, INV WM 171.750/2

Die Gestaltung dieser Holzskulptur wird durch die unzähligen Phasen bestimmt (Abb. 79). Aus dem Stand heraus werden beide Arme in Bewegung gesetzt. Dabei vollführt der rechte eine Aufwärtsbewegung und der linke Arm eine Abwärtsbewegung. Das eine Bein berührt nur mehr mit den Fußballen den Boden. Das Andere wird mit Schwung daneben platziert. Selbst der Kopf verändert leicht seine Neigung. Je nach Geschwindigkeit findet sich eine unterschiedliche Anzahl an Phasen, die aufgrund der feinen Bearbeitung bis zuletzt zählbar bleiben. Der Sockel greift in geometrisch vereinfachter Form das Motiv wieder auf und zitiert die aus der Bewegung resultierende phasenweise Auffächerung der bewegten Gliedmaßen.

WK Nr. 38: Unbekannt, keramische Figur, 1923, INV WM 171.737/2

Diese Figur würde nach Rochowanski der „Abstrakten Wiedergabe“ entsprechen (Abb. 80).¹⁶⁴ Aus einem zylindrisch geriffelten Sockel wachsen verschiedene Formen, die zusammen eine Agglomeration bilden, aus der Stück für Stück eine Figur herauswächst. Die Einzelformen variieren dabei die Grundform des Sockels, ergo den Zylinder, wie auch die durch die Anatomie der Figur bedingten Eigenheiten zu Kegeln unterschiedlicher Form. Allein der Kopf ist hinsichtlich der Kenntlichkeit entsprechend der menschlichen Physiognomie gestaltet. Die Form des Kopfes wird darüber hinaus auf ihre kubischen Qualitäten hin analysiert und räumlich durch Wiederholung der Form verlängert.

¹⁶⁴ Die Figur ist Teil der Sammelmappe *Abstrakte Kunst II*. Sie ist auf dem gleichen Karton zu finden, der auch den Bozzetto II der Gipsplastik WK Nr. 32 zeigt. Sammlung Wien Museum, Nachlass Franz Čížek

WK Nr. 39: Unbekannt, keramische Figur, 1923, INV WM 171.738/1

Bei dieser glasierten Keramik ist die Darstellung gänzlich abstrakt gehalten (Abb. 81). Aus einer massiven Basis entwickelt sich nach und nach die Figur. Die anfänglich unklare Form verändert sich zu zwei unterschiedlichen Formgruppen. Eine davon lässt sich als filigran und beinah trompetenförmig beschreiben. Dazu stehen im Gegensatz die eher blockhaften Quader mit je zwei mittig sitzenden Vertiefungen.

WK Nr. 40: Unbekannt, keramische Figur, 1923, INV WM 171.739/1

Die unglasierte Keramik zeigt drei Hähne in unterschiedlichen aufeinander folgenden Posen (Abb. 82). Der erste davon steht im Vordergrund und ist vollständig in seiner Form fassbar. Gleichsam aus derselben Form entwickelt sich im Hintergrund ein zweiter Hahn. Ihm gegenüber befindet sich der Dritte, welcher im Vergleich zu den anderen beiden statt am Boden zu sitzen, in dem Moment des Wegfliegens dargestellt ist. Die beiden im Hintergrund sind einander zugewandt, scheinen zu interagieren und erwecken durch die heftige gegenseitige Reaktion den Eindruck eines Hahnenkampfes.¹⁶⁵ In ihrem Aufbau wiederholen sich etliche der stark stilisierten Formen wie etwa die Schwanzfedern oder die Körper der Tiere. Ähnlich wie bei anderen Plastiken in demselben Jahr bzw. Werkstoff (WK Nr. 38 u. 37) ist es eine Mischung aus Basisformen und Details die den Aufbau der Gestaltung auszeichnen. Als ein Beispiel sei die Variation des dritten Hahnenkörpers angeführt, der zur Verdeutlichung des Fliegens die Flügel wegspreizt. In seiner Form ähneln diese wiederum den eigentlichen Körper bestimmenden Kegeln, nur dass in diesem Fall die geschlossene Form aufgegeben wird und der Mantel des Kegels zur Formung eines Flügels sich in den Umraum aufklappt.

WK Nr. 41: Unbekannt, keramische Figur, 1923, INV WM 171.736

Die Figur baut sich anstatt aus geometrischen Grundformen in diesem Fall aus unterschiedlichen Formen von Vasen auf (Abb. 83). Sie formen sowohl den Sockel als auch angefangen von den Gliedmaßen, über die Kleidung, bis hin zum Kopf sämtliche Teile des Körpers. Die Arme werden durch Abfolgen mehrerer entsprechend schlanker und länglicher Vasen dargestellt. Die Hände werden dagegen von bauchigeren und kürzeren Stücken verkörpert. Der Kontrapost bestimmt die Gesamtfigur

¹⁶⁵ Dass dieses Thema nicht abwegig ist, beweisen die Auseinandersetzungen anderer Schüler wie z.B. Karlinsky. Vgl. dazu Matzner (zit. Anm. 136), S. 63.

und wird durch den auf die Seite gelegten mit einem Hut bekrönten Kopf nochmals verstärkt. Die Gesamtform gleicht einer Heiligenfigur.

WK Nr. 42: Unbekannt, Metallplastik, 1923, WM Inventarnummer 171.746/1

Die Metallplastik stellt eine aufrecht stehende Figur dar, die jedoch in ihrer Vereinfachung auf die Grundform des Zylinders reduziert wurde (Abb. 84). Eine typologische Verwandtschaft zu einer früheren Holzskulptur von Würtinger (WK Nr. 12) ist zu erkennen, der Grad der Abstraktion ist aber bei diesem Objekt weitaus fortgeschrittener.¹⁶⁶ Der Korpus ist entlang seiner Mittelachse beiderseitig unterschiedlich gestaltet. Herrschen auf der einen Seite gleichmäßig anatomische und gegliederte Formen vor, haben sich auf der anderen Seite dazu im Kontrast diese verschoben. Diese Asymmetrie verleiht der Komposition einen Schwung vergleichbar mit dem eines Kontraposts. Würtingers Skulptur ordnet Rochowanski dem Kubismus zu. Diese Plastik steht ihrem Charakter entsprechend diesem ebenfalls nahe.

WK Nr. 43: Elisabeth Karlinsky, Gipsplastik, 1923, INV WM 171.592/1

Diese Gipsplastik stellt die früheste Arbeit von Elisabeth Karlinsky dar (Abb. 85). Zwar als Freiplastik ausgeführt ist sie rein frontalansichtig gedacht. Der Gipsblock teilt sich in einen massiven Sockel und eine erst ab der oberen Hälfte beginnende figürliche Gestaltung. Die Zeichnung des flachen Reliefs selbst stellt die phasenverschobene Bewegung einer Tänzerin dar. Nicht anders als die Arbeiten von Klien und Ullmann weisen auch die von Karlinsky eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Thema Tanz auf und rekurrieren auf das damalige begeisterte Interesse an Nackt- und Ausdruckstanz. Dabei sind die einzelnen Details stark stilisiert und bis zur Aneinanderreihung geometrischer Detailformen wie etwa Kreisen, Wellenlinien oder Dreiecken vereinfacht. Die Gestaltung des Sockels greift diese Formensprache auf, reflektiert diese und setzt sie in ornamentale Einfachheit fort. Der dieser Komposition zugrunde liegende S-Schwung verläuft sich in einer vielfältigen Mischung aus sich überschneidenden Dreiecken, Halbkreisen und Quadraten. Die Signatur der Künstlerin findet sich, in ein rechtwinkeliges Dreieck eingeschrieben, in der linken unteren Ecke.

¹⁶⁶ In der Sammelmappe *Abstrakte Kunst II* findet sich diese Plastik neben der von Würtinger auf dem gleichen Karton. Sammlung Wien Museum, Nachlass Franz Čížek

WK Nr. 44: Unbekannt, Holz-Metall-Konstruktion, 1923, INV WM 171.755/1

Diese Konstruktion zeigt wieder einmal den phasenverschobenen Ablauf einer Kopfbewegung (Abb. 86). Als eine Besonderheit dieses Objekts kann allerdings die Materialwahl und die dementsprechende Umsetzung gesehen werden. Die unterschiedlichen Materialien Holz und Metall bedingen einerseits eine andere Farbigkeit als auch ihr Einsatz variiert beim Aufbau der Figur. Der hölzerne Oberkörper sowie der hölzerne Arm der Figur unterscheiden sich von den beiden Köpfen und der Hand aus Metall. Die Komposition stellt nebeneinander eine Frontalansicht, als auch eine phasenverschobene Ansicht des Profils dar. Das bedingt zum einen eine Verdoppelung der Kopf- als auch der Oberkörperform. Den Eindruck einer nacheinander stattfindenden Abfolge entsteht durch die Staffelung der Holzformen in die Tiefe. Das eigentliche Gesicht wird durch vereinfachte geometrische Formen dargestellt, die durch die Drehung des Kopfes von zweidimensionalen zu dreidimensionalen Formen bzw. von der Darstellung im Profil zu der in der Frontalansicht wechseln. So wird etwa die Stirn, aus einem Viertelkreis bestehend, zu einem gebogenen Blech.

WK Nr. 45: Unbekannt, keramische Figuren, 1923, INV WM 171.740/4

Diese Keramik zeigt in einer Variation wiederum einen Hahnenkampf (Abb. 87). Die beiden streitenden Hähne sind geometrisch vereinfacht dargestellt. Als konstante Erkennung und Unterscheidung aus den vielfältigen Überschneidungen und Formwiederholungen die aus der Bewegung bzw. Interaktion resultieren, können einerseits die Hälse und Köpfe der Tiere und andererseits die für die Flügel stehenden geriffelten Dreiecks und Quaderformen gesehen werden. Die Komposition besteht aus zwei Teilen. Zuerst wird die eigentliche Konfrontation dargestellt. Aus ihr ergeben sich vielfältige Formen, welche die einzelnen Kontrahenten nicht mehr zu trennen scheinen. Als Reaktion darauf streben die beiden Hähne auseinander. Die Formen trennen sich in zwei entgegengesetzte Richtungen, jedoch bleiben diese durch ihre aufeinander gerichteten Blicke dennoch miteinander verbunden.

WK Nr. 46: Otto Erich Wagner, 1923, Gipsskulptur, INV WM 171.607/1

Die Gipsskulptur stammt von Otto Erich Wagner und zeigt zwei Wohnhäuser die sich bei der Bewegung durch die Straße sukzessive verändern (Abb. 88). Tobias Meyer ist die kunsthistorische Aufarbeitung und Dokumentation des Nachlasses von Otto E. Wagner zu verdanken. Bei der Sichtung des Künstlernachlasses dürften die Fotogra-

fien, welche das Objekt von allen vier Seiten zeigen, nicht vorhanden gewesen sein. Laut dem Werkverzeichnis bei Meyer begann sich Wagner erst ab 1923 mit dem Entwurf von Skulpturen und Plastiken auseinanderzusetzen. Dabei spielt er auf den Entwurf zu einem „Mal“ an, dass aus dem Kontakt mit Uitz dem konstruktivistischen Trend innerhalb der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* folgend entstanden ist (Abb. 89).¹⁶⁷ Tatsächlich stellt diese Skulptur die erste realisierte plastische Arbeit Wagners dar.

Entsprechend der fortschreitenden Bewegung entwickeln sich die beiden Häuser phasenweise Stück für Stück in die Tiefe. Es erfolgt eine Annäherung an das rechte Gebäude und ein Entfernen vom linken. Aus diesem Grund ist zu beobachten, dass entsprechend der Perspektive sich eine phasenweise Verschiebung nach außen bzw. nach innen vollzieht. Die Skulptur ist mehransichtig gedacht. Beim Vergleich der vier Seiten miteinander machen sich erst Details wie etwa die unterschiedlichen Begrenzungen der beiden Häuser bemerkbar. Auf der einen Seite ist eine Mauer die als Fortsetzung der Dachtraufe verläuft. Dem gegenüber ist es auf der anderen Seite eine Treppe. In beiden Fällen setzt sich die Entwicklung bei diesen Elementen, jedoch in unterschiedlicher Form, ebenfalls fort (Abb. 90). Meyer machte im Zuge seiner Arbeit mit dem Nachlass Entdeckungen, die uns heute den Einblick in die Entwicklung solcher Objekte ermöglicht.

„Um mehrfache Ansichten eines Bauwerkes festzuhalten, bediente sich Wagner auch der mehrfach belichteten Photographie. Diese Aufnahmen dienen dann als direkte Vorlagen für Zeichnungen und Aquarelle (...). Hier interessiert Wagner das Bildmuster, das durch die Überlagerungen der Architekturformen entsteht.“¹⁶⁸

Im Fall dieser Gipsskulptur könnte man an eine solche mehrfachbelichtete Fotografie, bei der ein sukzessiver Standortwechsel vollzogen wurde, denken. Eine weitere Sehhilfe die Meyer dabei fand waren mehrere Glasprismen, die Wagner vom Glasbehang eines Kronleuchters genommen hatte. Der kaleidoskopartige Streuungseffekt der beim Hindurchblicken entstand, diente Wagner zur Erfahrung und zum Erlernen der kubistischen Sehweise.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Meyer (zit. Anm. 24), S. 55.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 43.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 44.

WK Nr. 47: Unbekannt, Holzskulptur bemalt, 1923, INV WM 171.756/1

Die gänzlich geometrische Komposition aus weiß gefärbtem Holz sticht unter allen ausgestellten Arbeiten aus den Jahr 1923 durch ihre Formensprache hervor und leitet damit die konstruktivistische Wende in der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* ein. (Abb. 91) Aus einem Sockel wachsen mehrere Stäbe empor die sich in einer verdoppelnden rechtwinkligen Dreiecksform treffen. Der Äußerste davon erfährt seine räumliche Verlängerung in weiteren Stäben, welche die Umrisslinien eines weiteren sich in die Tiefe staffelnden Dreiecks nachbilden. Zusätzlich zur Verdeutlichung, dass es sich hier ebenso um ein Dreieck handelt, sind in einem der Eckpunkte, wie zur Angabe des Winkels, Viertelkreise eingeschrieben. Die geometrische Verzahnung von Dreieckselementen und Stäben schraubt sich im vielfältigen Spektrum der Formen immer weiter nach oben. Auffällig gestalten sich Kreisformen welche an zwei Stellen der Komposition gesetzt wurden. An diesen Punkten scheinen sich die Dreiecke zu drehen und in der Folge phasenartig zu verdoppeln bzw. in die Tiefe zu staffeln. Sie stellen quasi die Dreh- und Angelpunkte der Bewegung dar.

WK Nr. 48: Unbekannt, Gipsskulptur, 1923, INV WM 171.503/5 re außen

Diese Arbeit stellt nach ihren formalen Kriterien ebenfalls eine der frühesten konstruktivistischen Arbeiten in der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* dar (Abb. 92). Allerdings ist im Vergleich mit dem zweiten Objekt (WK Nr. 47) aus demselben Jahr eine gewisse Schwere und Massivität zu erkennen. Die aus einem Gipsblock herausgearbeiteten Formen weisen Parallelen auf, wirken aber reliefartiger und stärker an die Form des Blockes gebunden. So ragen zum Beispiel die Stäbe nicht direkt und filigran in die Höhe, sondern legen sich an den Gipskorpus an und folgen dessen Grundform.

WK Nr. 49: Unbekannt, keramische Figur, um 1923, INV WM 171.741/1

Die Darstellung einer Blume steht in Analogie zu Naturstudien und kubistischen Übungen der frühen Jahre (Abb. 93). Bei Rochowanski stehen Naturstudien und Stillleben im Zusammenhang mit der Erforschung der „kubischen Existenz aller Dinge“ und dabei wird der Künstler „selbst wieder abhängig vom Raum.“¹⁷⁰ Die beidseitig unterschiedlich gestaltete Blume ist als solche durch ihren Blütenkelch erkennbar. Alle anderen Formen sind auf geometrische Formen reduziert. Die Formwiederho-

¹⁷⁰ Rochowanski (zit. Anm. 3), S. 22.

lungen ergeben sich durch die Bewegung. Bei genauer Betrachtung schließt sich dem Tagesverlauf folgend auf der einen Seite die Blüte um sich auf der anderen Seite erneut wieder zu öffnen. Der Komposition liegt eine Spiralform zugrunde, welche sich ellipsenförmig beim Sockel beginnend wie der Stängel bis zur Blüte spannt. Entlang davon sind zahlreiche Dreiecksformen wie Blätter angeordnet.

WK Nr. 50: Unbekannt, keramische Figur, um 1923, INV WM 171.743/1 links

In abstrakter Auffassung werden Tänzer wiedergegeben (Abb. 94). Einzelne Körperformen sind schwierig auszumachen und oftmals erst durch Differenzierung spezifischer Eigenheiten voneinander zu trennen. Die Gliedmaßen der Figur werden fran-senartig von Stacheln geschmückt, welche durch verschiedenfärbige Glasuren nochmals gegenüber dem Körper kontrastiert werden. Als Kopf findet sich eine Form, die im Umriss die Grundform des Rumpfes nachbildet. Dasselbe passiert bei den Händen, nur ist sie an dieser Stelle aufgeklappt. Die ganze Gestaltung folgt einem einheitlichen Formrhythmus.

WK Nr. 51: Unbekannt, keramische Figur, um 1923, INV WM 171.743/1 Mitte

Die nächste Figur aus dieser Serie wirkt dagegen blockhaft wie eine Säule (Abb. 94). Ihre Form wird von Kreisen bzw. Ellipsen bestimmt. Die Struktur bricht auf der rechten Seite mehrfach auf, so als würde sich an dieser Stelle die in Bewegung geratene Figur beginnen in den Raum auszubreiten. Eine Form die den Kopf bildet, findet sich mittig als kreisförmige Öffnung dargestellt. Dieser wird von mehreren Zacken bekrönt.

WK Nr. 52: Unbekannt, keramische Figur, um 1923, INV WM 171.743/1 re

Die komplexe Haltung der letzten Figur wirkt sich auf ihre zackige Gestaltung aus (Abb. 94). Sie resultiert aus einer dynamischen Bewegung, welche die Komposition aus der Balance zu werfen droht. Die linke Hand führt sie an den durch drei Zacken bekrönten Kopf so als würde sie angestrengt nach irgendetwas lauschen. Auf der anderen Seite streckt sie die zweite Hand vom Körper weg. Die Form der Hand vervielfältigt sich so oft bis sie wieder den Sockel berührt und verleiht der Figur dadurch wieder eine gewisse Stabilität.

WK Nr. 53: Else Axmann, keramische Figur, um 1923, INV WM 171.742/1 links

Else Axmann greift bei dieser Keramik ein ähnliches Motiv wie bei der Arbeit von Georg Kolb (WK Nr. 17) auf (Abb. 95). Es handelt sich um eine aus zwei Figuren bestehende Gruppe. Die Ähnlichkeit mit *der Ackermann und der Tod* zeigt sich darin, dass wieder ein Kampf dargestellt ist. Sowohl die Haltung als auch Gestik stimmen überein. Auf der linken Seite steht die Größere, eine mit spitzen Ohren übernatürlich wirkende, mächtigere Erscheinung. Ihr gegenüber steht ein Mensch mit zur Abwehr des Griffes erhobenen Händen. Den Körper flüchtend nach rechts gewandt. Die Rollenverteilung wirkt sich auch auf die Haltung aus, die auf der einen Seite als stabil bzw. kräftig bezeichnet werden kann und auf der anderen Seite eher labil erscheint.

WK Nr. 54: Else Axmann, keramische Figur, um 1923, INV WM 171.742/1 rechts

Das Thema eines die Flöte spielenden Pans oder Satyrs wird bei dieser Plastik dargestellt. (Abb. 96) Indiz dafür sind die Zacken am Kopf, die sowohl den Hörnern als auch den Ohren einer solchen Figur entsprechen. Entsprechend der „Synthetischen Auffassung“ baut sich der Körper des aus der Mythologie stammenden Wesens vom Sockel an polygonal auf. Statt Rundungen sind es scharfe Kanten an denen sich die Flächen treffen. Die Vieldeutigkeit der Form zeigt sich beim Übergang zwischen Sockel und Figur wo allein durch die Farbigkeit der Glasur unterschieden wird.

WK Nr. 55: Unbekannt, keramische Figur, um 1923, INV WM 171.730/3

Diese Büste zeigt eine weibliche Figur mit Krone (Abb. 97). Ihre wuchtigen Formen sind bis auf die Kopfbedeckung sehr grob ausgearbeitet. Die einzelnen Körperabschnitte werden durch detailreich gestaltete Wulste von einander getrennt. Beginnend bei den Schultern schließt direkt daran ein mächtiger zylindrischer Hals an. Das eigentliche Gesicht wurde nur schematisch angedeutet. Bei der Krone jedoch ist ein Muster zu finden, dass ausgehend von den Zacken sich durch ein reichhaltiges Spiel der Formen auszeichnet. Sie setzt sich nicht nur durch die Komplexität vom übrigen massiv wirkenden Korpus ab, sondern auch dadurch, dass die Form statt geschlossen durchbrochen ist.

WK Nr. 56: Unbekannt, keramische Figur, um 1923, INV WM 171.735

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Werkstoff Keramik wird besonders im Jahr 1923 deutlich. Eine eigene Nische beinhaltet zahlreiche Figuren zu der auch

diese Plastik gehört (Abb. 98). Auffallend ist dabei, dass eine Formensprache entwickelt wurde, bei der die Vase in verschiedensten Größen und Formaten zum Aufbau der Körper Verwendung findet. So verwundern einen die Form des Sockels und die Art des Aufbaus der Körper nicht weiter. Eigentliches Thema der Darstellung ist eine Kreuzigungsszene. Christus ist säulenartig in der Mitte zwischen zwei Heiligen positioniert. Jede der Figuren besitzt einen Nimbus hinter seinem Kopf der in seiner Form einem Teller gleicht. Gesenkte Mundwinkel geben den Figuren einen leidenden Gesichtsausdruck und verleihen so der Gruppe den eigentlichen Pathos.

WK Nr. 57: Unbekannt, Kanne, um 1923, INV WM 171.733/1

Den eigenwilligen Charakter dieser Kanne verleihen ihr die fünf Gesichter auf der Außenwand. (Abb. 99) Diese sind von unten nach oben mit unterschiedlichen Gesichtsausdrücken dargestellt. Zwei davon besitzen einen Heiligenschein, wobei die obere die Hauptform des Gefäßes abschließt. Der Ausguss der Kanne befindet sich in einem etwas größer geformten Kopf gleich daneben. An dieser Seite befindet sich auch der mehrfach gezahnte Henkel. Die Wiederholung der Figur und die Veränderung der Gesichtsmimik lassen an den Ablauf einer Bewegung bzw. einer Geschichte denken. Möglicherweise handelt es sich konkret um das Zusammenspiel passionsgeschichtlicher Episoden, bei der die beiden Szenen auf die Köpfe der beteiligten Personen reduziert wurden – quasi um eine Kombination von Kreuzigung und Pieta.

WK Nr. 58: Unbekannt, Holzskulptur, um 1923, INV WM 171.752/2

Die typologische Verwandtschaft mit den beiden Figuren von Herta Müller-Schulda (WK Nr. 01 u. 02) ist erkennbar (Abb. 100). Jedoch ist diese Holzskulptur weitaus freiplastischer gedacht. Waren die Skulpturen von Müller-Schulda eher noch zweidimensional aufgefasst und einer Bewegung parallel zum Betrachter verhaftet, sieht man hier einen raumgreifenden Tanzschritt. Der Komposition liegt eine Spirale zugrunde, die beginnend bei der Stellung der Füße, in der Drehung des Oberkörpers sich fortsetzt und mit den in die Höhe geworfenen Händen schlussendlich die Figur vollendet.

WK Nr. 59: Elisabeth Karlinsky, keramische Plastik, 1924, INV WM 171.590/1

Ein Jahr nach ihrer ersten Skulptur greift Elisabeth Karlinsky mit dieser Plastik erneut das Sujet einer Tänzerin in Bewegung auf. (Abb. 101) Im Verlauf ihrer Bewegung

schraubt sich die Figur spiralförmig in die Höhe und dreht sich so einmal um die eigene Achse. Durch diese Drehung, die von links unten beginnt und sich bis rechts oben fortsetzt, wechselt die Ansicht des Kopfes sukzessive, bis nur mehr die Rückseite mit den wellenförmigen Haaren zu sehen ist. Die nach oben hin sich verjüngende und immer schmaler werdende Gesamtform ähnelt einer Pyramide. Das gegen Ende spitz zusammen laufende Formkonglomerat besteht fast zur Gänze nur mehr aus geometrischen Formen. Die durch Karlinsky geschickt inszenierte Körperdrehung überspielt an dieser Stelle das Fehlen organischer Restformen ohne ästhetische Einbußen. Innerhalb der Plastik vervielfältigen sich die Formen mehrfach. Jedoch ist zwischen rein geometrischen Formwiederholungen welche den Bewegungsverlauf symbolisieren und den organischen Detailformen zu unterscheiden. Die öfters auftauchende linke Hand der Tänzerin zum Beispiel wird je nach Verlauf der Bewegung anders dargestellt und scheint dabei den geometrischen Basisformen immer mehr zum Verwechseln ähnlich.

WK Nr. 60: Elisabeth Karlinsky, Holzskulptur, 1924, INV WM 171.589/1

Diese Holzskulptur hat ebenfalls eine Tänzerin zum Gegenstand der Darstellung (Abb. 102 u. 103). Eine Zeichnung aus dem Jahr 1923 zeigt ein Motiv das dieser Holzskulptur stark ähnlich schaut (Abb. 104). Stück für Stück entwickelt Karlinsky in ihren plastischen Arbeiten ihre spezifische Formensprache weiter. Als eine ihrer Eigenheiten gehen die Bewegungsphasen in einander über. Sie fragmentieren sich dadurch gegenseitig. Die vom Sockel ausgehende kniende Haltung der Figur wechselt zu einer Frontalansicht, bei der sich der Oberkörper der einen Phase in der nächsten auflöst. Nach außen hin werden die organischen Formen wiederum durch Dreiecke und Halbkreise begrenzt und bilden ihren natürlichen Rahmen. Die Gestaltung in diesem Fall beginnt auf der Vorderseite und wechselt auf halber Höhe auf die Rückseite. Mit dem Seitenwechsel geht auch ein Prioritätswechsel in Bezug auf die Schauseite einher. Zur vollen Erfassung der Skulptur ist ein Wechsel des Betrachtungsstandpunktes von Nöten.

WK Nr. 61: Elisabeth Karlinsky, Metall-Holzskulptur, 1924, INV WM 171.588/2

Bei dieser dunkel gefassten Holzskulptur beschränkt sich die Darstellung auf den Kopf einer Tänzerin (Abb. 105). Die sehr flach gearbeiteten Gesichter überschneiden sich mehrfach und erzeugen eigenwillige, unnatürliche und maskenartige Effekte. Es

sind Augen und andere Detailformen die von Verschiebungen des Gesichtsfeldes durch die fortschreitende Bewegung betroffen sind. Die langen Haare der Figur werden durch einfache vertikale Rillen in den das Gesicht begrenzenden Holzplatten dargestellt. Sie finden sich stellenweise als fragmentierte Bauteile auch mitten in den Phasendarstellungen des Gesichts wieder. Darüber hinaus verkörpern Metallapplikationen in Form von Ringen die äußere Begrenzung der Kopfform.

WK Nr. 62: Elisabeth Karlinsky, Gipsskulptur, 1924, INV WM 171.587/1

Die Fragmentierung der organischen Formen und deren Übersetzung in geometrische Versatzstücke sind bei dieser Gipsskulptur nochmals fortgeschritten (Abb. 106). Karlinsky setzt verstärkt auf Drahtapplikationen die als äußere Begrenzung der bewegten Figur fungieren. Vielleicht ist „das kompositorische Miteinbeziehen von ›Stegen‹“ als eine Reminiszenz an ihre Ausbildung in der Glasmalerei zu werten. Der S-Schwung spielt wiederum eine gewichtige Rolle, in dessen Folge sich „asymmetrische Blöcke, deren nach oben divergierenden Kanten in Stabwerk ausfahren und zu linearen Verspannungen umbrechen.“¹⁷¹

WK Nr. 63: Elisabeth Karlinsky, Entwurf für ein Denkmal, 1924, INV WM 171.592/2

Die Form des Entwurfs für ein Denkmal ist in dieser Serie von Skulpturen kein Einzelstück (Abb. 107). Sie entwickelt sich sukzessive über die einzelnen Objekte weiter. Vergleicht man diesen Entwurf mit den Kino- bzw. Theaterfassades von Karlinsky, so drängt sich eine mögliche Verwendung der Skulpturen und Plastiken aus dem Jahr 1924 als Bauplastik gerade zu auf. Der Sockel des Denkmals mutet im Vergleich zu der eigentlichen Skulptur eher klassisch einfach an. Öffnungen links und rechts von der zentralen Achse stellen Eingänge dar und zeigen, dass es sich um eine begehbare Substruktion handeln soll. Im Gegensatz zu dem Kino, dem Theater oder anders gesagt dem Gesellschaftshaus erfüllt die Skulptur beim Denkmal eine weitaus wichtigere Funktion. Die Figur selbst wächst aus dem Sockel heraus wirkt allerdings in ihrer Haltung pathetischer als die Tänzerinnen und weniger dynamisiert. Jedoch sind ihre Körperformen ebenfalls in Dreiecke und Halbkreise eingeschrieben, die nur noch als filigrane Überreste in Form von Linien existieren und in Verlängerung der Gliedmaßen deren Bewegungsradien abstecken. Die Ausarbeitung des Entwurfs erfolgte in Ton und viele der Details scheinen noch grob und unfertig.

¹⁷¹ Matzner (zit. Anm. 136), S. 63.

WK Nr. 64: Erika G. Klien, Buchstabenplastik I, 1924, INV WM 171.557/1 li

Die Buchstabenplastik stellt ein Modell zu einem Reklamekiosk dar und besteht aus einem Gipskorpus mit einem metallenen Dachaufbau (Abb. 108). Bei der komplexen Gestaltung des Korpus werden die zahlreichen Verschiebungen und Sprünge der Form für die Anbringung der Werbebotschaften genutzt. Nach dem die Grundform sechsseitig ist, bietet sich auch eine mehrseitige Verwendung an. Das Basisthema des Kiosks stellt die Musik dar und wird verdeutlicht durch den Aufbau in Form einer kubistisch zerlegten Gitarre. Die Bemalungen an mehreren Stellen des Korpus zeigen kinetistische Schriftbilder. Die Texte lauten, soweit sie zu entziffern sind, von unten nach oben „Kino“, „Čížek“ und „1924“.

WK Nr. 65: Erika G. Klien, Buchstabenplastik II, INV WM 171.557/1 re

Bei diesem Entwurf zu einem Reklamekiosk handelt es sich um einen Zwischenschritt in der Entwicklung (Abb. 108). Klien gibt die sechsseitige Grundform gegenüber einem aufgeklappten Korpus auf. Statt vielseitig unterschiedlich gestalteter Schauseiten setzt sie dabei auf den Kontrast zwischen einer Vorder- und Rückseite. Der Aufbau ähnelt dem früheren Entwurfsstadium und stellt eine kubistische Analyse einer Gitarre dar. Die Basis davon bildet ein Dreieck das symbolisch für den Gitarrenkorpus steht. Aus diesem entwickeln sich Kreise und andere mehrdeutige Formen. Sie stellen Reminiszenzen an die einzelnen Bestandteile der Gitarre dar. Die Schriftzüge sind in diesem Fall schwieriger zu entziffern. Entsprechend der vergleichbaren Gestaltung des Dachaufbaus handelt es sich um ein musikalisches Thema – eine Nutzung für Konzert- oder Theaterreklamen wäre denkbar.

WK Nr. 66: Erika Giovanna Klien, Buchstabenplastik III, Abb. Kat 2006 S. 121

Diese Buchstabenplastik gilt als Entwurf zu einem Reklamekiosk für die Tanzvorführung der skandalumwitterten „Nackttänzerin“ Anita Berber (Abb. 109). Die Aufschrift „Anita Berber tanzt“ zielt mehrfach die seitlich aufklappende Front der Reklamearchitektur. Bild und Schrift wechseln sich dabei ab. Eine tanzende Figur ist in die grafische Komposition mit eingebunden. Der Dachaufbau besteht aus beschrifteten Tafeln mit dem Text „Musik Jazz-Band“ und einer zweiten mit der Signatur der Künstlerin. Darüber befinden sich frei gruppierte Buchstabenfolgen. Sie bilden gemeinsam die Schriftzüge „Reklame“ und „Kiosk“. Durch den Einsatz von unterschiedlichen Farben sind sie stark voneinander kontrastiert und unterschieden. Darüber hinaus

liest sich von dieser Seite die Aufschrift „Kino“ spiegelverkehrt. Ein Indiz dafür, dass der Kiosk mehrseitig nutzbar und vielleicht parallel mehrere Werbebotschaften transportieren können sollte. Es ist bekannt, dass Klien sich ab 1922 mit Schriftkompositionen auseinandergesetzt hatte. Bei diesen flossen auch die persönlichen Erfahrungen mit der Lehre von Rodolf von Larisch (1856-1934) mit ein, der an der Kunstgewerbeschule einen Kurs für ornamentale Schrift leitete.¹⁷² Als Reminiszenz an die Schriftübungen kann in diesem Entwurf zu einem Reklamekiosk die Verlängerung der einzelnen Begrenzungslinien der Buchstaben in den Raum gesehen werden.

WK Nr. 67: Erika G. Klien, Buchstabenplastik IV, 1924, INV WM 171.763 li

Diese vereinfachte Form des Reklamekiosks zeigt einen Korpus mit der Aufschrift „Kino“ (Abb. 110). Aus der asymmetrischen Grundform ragen zwei Stangen heraus. An der niedrigeren ist auf der Schmalseite eine Tafel ohne Aufschrift montiert. Die andere, höhere hat rechts und links zwei Querbalken welche gemeinsam den Schriftzug bilden „KI-NO“.

WK Nr. 68: Erika G. Klien, Buchstabenplastik V, 1924, INV WM 171.763 zweite von rechts

Erneut stellt diese Buchstabenplastik eine vereinfachte Form des Reklamekiosks dar (Abb. 110). Gegenüber dem Korpus wird in diesem Fall dem Dachaufbau in Größe und Erscheinung eine bedeutendere Rolle zugeschrieben. Zwei unterschiedlich starke Stangen entspringen aus einem quaderförmigen Sockel. Dazwischen spannt sich ein Schriftbild mit dem Text „Radio“. Dadurch, dass zahlreiche Querbalken die in ihrer Stärke und Form den Buchstaben ähneln, die Balken untereinander verbinden, entsteht der Eindruck eines satellitenartigen Dachaufbaus.

WK Nr. 69: Erika G. Klien, Gipsplastik, 1924 INV WM 171.556, rechts

Das Thema der Darstellung dieser Gipsplastik ist der „Kopf einer Tänzerin“ (Abb. 111). Speziell zu dieser Thematik fertigte Klien in demselben Jahr etliche Zeichnungen, Ölbilder und Materialcollagen an. Die persönliche Faszination für Tänzerinnen liegt bei der Künstlerin daran, dass sie ab 1922 bereits parallel zu ihrer Ausbildung an der Kunstgewerbeschule auch noch Schauspielunterricht genommen hatte. Als

¹⁷² Vgl. dazu Neuburger (zit. Anm 151), S. 20 f; Ursula Storch, Text im Bild. Schriftelemente im Kinetismus, in: Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde, Ausstellungskatalog Wien Museum, hrsg. v. Platzer Monika u. Storch Ursula Wien 2006, S. 118-138.

Ausgangspunkt dieser zeichnerischen Studien diente Klien ein in der Analyse aufgelöstes Selbstportrait.¹⁷³ In der Ausstellung der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* wurde ihren Arbeiten eine eigene Wand eingeräumt, in deren Mitte sich die Gipsplastik neben zwei der Buchstabenplastiken befand (Abb. 19). Im Grunde genommen handelt es sich dabei um ein mit den Objekten von G. Kolb (WK Nr. 14-18) vergleichbares Motiv. Der „Kopf einer Tänzerin“ zeigt die sukzessive Veränderung bei einer Bewegung des Kopfes. Beginnend in einer seitlichen nach links gewandten Ansicht des Profils wechselt die Tänzerin zu einer Frontalansicht. Von dort aus bewegt sich der Kopf wieder in die Profilansicht, jedoch diesmal mit Blick nach rechts. Durch die Phasendarstellung kommt es zu mehrfachen Überschneidungen des Gesichts und somit von Augen, Nasen und Mund. Klien greift zwei formale Eigenheiten früherer Arbeiten auf. Da wären die konturlosen Zwischenphasen der Bewegung, welche als durch die Geschwindigkeit bedingte Bewegungsunschärfe gesehen werden kann und das Moment der langsam sich öffnenden Augen. Anfänglich noch geschlossen, blickt die Tänzerin in der Frontalansicht links auf die Seite und erst in der letzten Phase der Bewegung geradeaus. Der Detailgrad der Ausarbeitung zeigt, dass Klien auf sorgfältigere und komplexere Formresultate Wert gelegt hat.

WK Nr. 70: Marianne „MY“ Ullmann, Gipsskulptur, 1924, INV WM 171 504/6

Bei diesem Objekt handelt es sich um die einzige plastische Arbeit Marianne MY Ullmanns in der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* (Abb. 112). Im nachfolgenden Schuljahr 1924/25 wechselte sie in Steinhofs Fachklasse für Bildhauerei. Mit der von Čížek für das Jahr 1924 angegebenen „Tektonisierung des Kinetismus“ beginnt der für die Entwicklung der letzten Jahre entscheidende Schritt.¹⁷⁴ Ullmann setzte sich nachweislich ab 1923 bereits mit Analysen geometrischer Objekte auseinander.¹⁷⁵ In seinem Aufbau folgt das Objekt nun rein geometrischen Prinzipien. Auf den quaderförmigen Sockel folgt eine Säule die von rechtwinkligen Dreiecken und mehreren Kreisen durchschnitten wird. Diese unterscheiden sich in Größe, Form und Farb-

¹⁷³ „Es fällt viel mehr auf, dass je mehr Akribie sie in einer Arbeit auf die Gestaltung von naturalistischen Details verwendete, die anti-illusionistische Verschlüsselung des Bildes zunahm – sei es durch Verdichtung der simultanistischen Rhythmen, sei es durch Radikalisierung der gesamten Bildgeometrie. Das betrifft (...) von einem aufgelösten Selbstporträt ausgehende Zeichnungen zum Thema ›Kopf einer Tänzerin‹ (...).“ Neuburger (zit. Anm. 151), S. 32.

¹⁷⁴ „Die alten Photographien von der Klassenausstellung im Sommer 1924 überliefern verschollene, zum Teil wiedergefundene Arbeiten [Anm. Autor vgl. dazu Abb. 10-16, Ullmann wird bei diesen Fotografien bewusst vor ihren Arbeiten in Szene gesetzt], die dem Geist eines „tektonischen“ Kinetismus durchaus zu entsprechen scheinen. Streng genommen handelt es sich dabei nur um eine Raumkonstruktion aus gebogenen Flächen von MY Ullmann, (...).“ Neuburger (zit. Anm. 151), S. 26 f.

¹⁷⁵ Mautner-Markhof Marietta, My Ullmann, Wien 1987, unpaginiert.

keit. Den Abschluss bildet ein großer zum Teil aus dem Korpus der Skulptur herausragender Kreis. Dieser sitzt nicht mittig sondern ist leicht nach links verschoben und überschneidet sich mit einer größeren aus der Säule herausragenden dreieckigen Form. Von Ullmann stammen zahlreiche Materialcollagen aus diesem Jahr. Vergleicht man diese mit der Plastik sind deutliche Analogien festzustellen, die den Schluss zulassen, dass diese Arbeit die dreidimensionale Umsetzung derselben Versuche darstellt.

WK Nr. 71: Unbekannt, keramische Plastik, 1924, INV WM 171.744/1

Diese keramische Plastik steht im Zusammenhang mit einer anderen Gruppe von Plastiken (WK Nr. 50-52) (Abb. 113).¹⁷⁶ In phantasievollerweise verdoppeln sich bei dieser Figur die Gliedmaßen soweit, dass von einer Unterscheidung von einzelnen Phasen keine Rede mehr sein kann. Bei der linken Hand die sich vom Körper aufwärts bewegt, beeinflusst die Gestaltung die Beschaffenheit des Oberkörpers. Die andere Hand führt eine noch kompliziertere Handbewegung aus bei der sich mehrfach Überschneidungen ergeben. Auf anatomische Genauigkeit wurde zugunsten der plastischen Effekte, die durch die dynamische Bewegung entstehen, verzichtet.

WK Nr. 72: Unbekannt, Bronzeplastik, 1924, INV WM 171.753/3, rechts

Die Figur wird ausgehend von ihrer Haltung mit kubistischer Formensprache in Szene gesetzt (Abb. 114). Mit leicht schräg gelegten Kopf und sich nur nach vorne hin spielerisch öffnenden Formen ähnelt der Pathos der einer Heiligenfigur. Die Komposition wird von den stilisiert dargestellten und übereinander verschränkten Gliedmaßen bestimmt. Das linke Standbein ist noch zu erkennen. Dagegen hat sich das Andere in einer der schwungvoll nach oben hin verlaufenden Formen verloren.

WK Nr. 73: Unbekannt, Bronzeplastik, 1924, INV WM 171.753/3 li

Gegenstand der Darstellung bei dieser Bronzeplastik ist eine stehende Figur, welche in komplexer kubistischer Art und Weise gestaltet ist (Abb. 115). Durch die Positionierung im Kontrapost wird der Körper in bewegte vieldeutige Formen zerlegt und reduziert. Anatomische Genauigkeit wird gegenüber dem Reiz der vielfältigen Formresultate aus dem Ungleichgewicht dem Vorzug gegeben. Kopf und Standbein sind

¹⁷⁶ Čížek ordnet sie in der Sammelmappe *Abstrakte Kunst II* auch der dementsprechenden Gruppe von Objekten zu. Sammlung Wien Museum, Franz Čížek Nachlass

noch vage auszumachen. Alle anderen Körperformen sind dem freien Spiel der Kräfte unterworfen.

WK Nr. 74: Herbert Ploberger, Holz-Metallkonstruktion, 1924 INV WM 171.759/1

Die bereits im Vorjahr von unbekannter Hand begonnen konstruktivistischen Übungen bzw. Konstruktionen aus Holz und Gips setzten sich im Jahr 1924 in der Klasse für *Ornamentale Formenlehre* fort. Allerdings wurden zu diesen Objekten zumindest ein paar Namen überliefert. Marinanne MY Ullmann, Herbert Ploberger und Oskar Zlamal versuchten sich an dieser neuen Formensprache. Ankwicz-Kleehovens Rezension der Ausstellung ist zu entnehmen, dass mehrere raumgreifende Holzkonstruktionen von Ploberger geschaffen wurden.¹⁷⁷ Als gesicherte Zuschreibung galt bis dato allein diese Arbeit, durch die handschriftliche Notiz „Ploberger“ auf der Rückseite der Fotografie (Abb. 116). Den Kern der Konstruktion bilden verschiedene zu Holzplatten und –brettern zugeschnittene Teile. Dabei spielen die Größe, das Format, deren Ausrichtung und die Tiefenstaffelung eine Rolle bei der Komposition. Im Großen und Ganzen durchläuft die Figur einen S-Schwung. Jedoch ändert sich innerhalb des Aufbaus mehrmals die Richtung in die sich die Form weiterentwickelt. Die Komplexität wird einem dabei nur bei dem Detail klar, dass Ploberger versucht die rundplastische Erscheinung jederzeit zu bewahren. Also werden nicht nur orthogonal zugeschnittene Hölzer verwendet, sondern sind bei einem Wechsel nachfolgende Hölzer seitlich mit schräg verlaufenden Kanten gewählt worden. Es entsteht dadurch bei diesen Teilformen sozusagen ein Verlauf. Neben dem Kern gibt es noch Metall- und Drahtapplikationen. Die Materialität ist ein Mittel zur Unterscheidung nicht nur hinsichtlich der Farbigkeit sondern auch der Formen. An zwei Stellen finden sich Halbkreise aus Blech, die sich nicht nur dreimal wiederholen sondern sukzessive größer werden. Dem gegenüber sind Kreise aus Metalldraht ein weiteres dynamisches Element. Es handelt sich dabei um eine Detailform die bereits bei der figürlichen Darstellung symbolisch für den Radius einer Bewegung stand. Die Figur wächst vom Sockel an immer weiter nach oben, ihre Ausläufer werden dabei Stück für Stück länger bzw. größer und ihre Erscheinung zunehmend dynamisierter.

¹⁷⁷ Ankwicz-Kleehoven (zit. Anm. 79), S. 4.

WK Nr. 75: 1924, Unbekannt, Holz-Metallkonstruktion, 1924, INV WM 171.504/1,
ganz rechts

Als augenfällige Besonderheit dieser Konstruktion sind mehrere Dreiecksformen zu nennen (Abb. 116). An zwei Seiten werden die Schenkel des Dreiecks verlängert, was ihnen eine Pfeilform verleiht.

„Diese am Luftwiderstand ausgebildete Kegel- bzw. Pfeilform wurde seit Beginn des 20. Jahrhunderts von vielen Malern, insbesondere den Futuristen, visuell zitiert, um Bewegung, Beschleunigung, Geschwindigkeit, Lichtausstrahlung, Wellenausbreitung, etc. zu visualisieren.“¹⁷⁸

Außerdem wechseln sie nach und nach ihre Größe und ihre Position. Diese Blechdreiecke schweben auf einem Unterbau bestehend aus mehreren Holzstäben. Sie sind neben einem Drahtkreis der sich nach oben hin vervielfältigt die dynamischen Elemente dieser Komposition.

„Da die Bewegung zumeist von der Rad-Technologie ausgeführt bzw. bewirkt wurde, fanden Räder bzw. abstrahierte Räder wie Kreise und andere visuelle Zeichen für Bewegung, Beschleunigung und Geschwindigkeit Eingang in die Malerei. (...)“¹⁷⁹

Es herrscht ein eindeutiger Kontrast zwischen den statischen Elementen aus Holz und den dynamischen aus Metall. Diese ikonographische Unterscheidung beruht auf wahrnehmungspsychologischen Erkenntnissen der Natur- und Geisteswissenschaften, die in die Formenwelt der Avantgardekunst Anfang des 20. Jahrhunderts Eingang fanden.

WK Nr. 76: Unbekannt, Holz-Metallkonstruktion, 1924, INV WM 171.757/1

Diese Konstruktion wird in erster Linie von dreieckigen, pyramidenförmigen und zylinderförmigen Holzformen bestimmt (Abb. 117). Formen unterschiedlicher Größe und Formats werden rund um einen Mittelpunkt angeordnet. Aus einer ersten Formhäufung wächst die nächst größere, die komplexer als die vorhergehende gestaltet ist. Bei ihr tauchen zusätzlich Zylinder, Kreise und Kugeln auf. Auf der einen Seite werden mehrere dreieckige Hölzer hintereinander gestaffelt angeordnet und von einem Kreis durchschnitten. Die Staffelung erinnert an das Auffächern der Phasendarstellungen. Der in den Kreis eingeschriebene Viertelkreis wirkt wie die Vereinfachung

¹⁷⁸ Peter Weibl, Konturen einer Geschichte der Wahrnehmungstheorie und –kunst in Österreich, in: Jenseits von Kunst, hrsg. v. Peter Weibl, Ausstellungskatalog Landesmuseum Joanneum Graz, Wien 1997, S. 30.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 26.

der ersten Phasen einer Kreisbewegung. Vom tiefsten Punkt dieses Abschnitts geht ein einzelnes dreieckiges Holzelement weg, das entlang des Verlaufs einer seiner Kanten wiederum denselben Kreis berührt. Es herrscht nicht nur ein streng proportionales System vor sondern auch eine formale Nähe zwischen den einzelnen Detailformen.

WK Nr. 77: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1924, INV WM 171.761/2

Hierbei handelt es sich um eine der größeren Holzkonstruktionen, die im Rahmen der 1924 veranstalteten Klassenausstellung gezeigt wurden (Abb. 118). Der Sockel besteht aus mehreren nebeneinander angeordneten Holzbrettern wovon eines in etwa bis zu einem Meter in die Höhe ragt. Dort verdichtete sich dieses zu einem Block aus dem in verschiedene Richtungen Stangen herauswachsen. Es entsteht dadurch ein orthogonaler Raster aus vertikalen und horizontalen Linien. Sie sind direkte Verlängerungen der Flächen und zeichnen diese durch mehrfache Überschneidungen nach. Im Grunde bestimmt dieses Raster die ganze Komposition.

WK Nr. 78: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1924, INV WM 171.760/2

Die Holzkonstruktionen wurden oft als raumgreifende und federnde Objekte beschrieben.¹⁸⁰ Bei dieser Holzkonstruktion lässt sich das nachvollziehen. Sie besteht in erster Linie aus einer Anhäufung unzähliger Holzstäbe (Abb. 119). Aus Halbkreisen im Sockel der Konstruktion streben in zwei verschiedene Richtungen Stäbe. Sie berühren und überschneiden sich mehrfach. An ihrem Ende werden sie von anderen vertikal nach oben strebenden Stäben abgelöst. Dieser Wechsel in der Orientierung wird durch sukzessive Veränderung mehrerer Querstreben nachvollzogen, bis diese exakt horizontal verlaufen. In mitten der vertikalen Stäbe sind eine weitere längere Querstrebe und ein Kreis aus Metall gesetzt.

WK Nr. 79: Oskar Zlamal, Holzkonstruktion, 1924, INV WM 171.764/4, links unten

Diese Serie von Holzkonstruktionen folgt zwar im Großen und Ganzen ebenfalls einem konstruktivistischen Aufbau, im Detail unterscheiden sie sich in ihren Formensprachen von den Objekten des Typ-Ploberger. So sind sie um einiges kompakter und weniger ausladend. Dynamisierte Detailformen wie Kreise, Halbkreise oder

¹⁸⁰ Vgl. dazu Marietta Mautner-Markhof, Wiener Kinetismus Erika G. Klien, in: Erikag G. Klien und 10 Künstler des Wiener Kinetismus, Ausstellungskatalog Galerie Michael Pabst, München 1986, unpaginiert.

Scheiben bewegen sich kaum einmal über die die Komposition bestimmenden Blöcke hinaus. Eines der Objekte trägt die Bleistiftsignatur „Oskar Zlamal“. Auf der diese Serie dokumentierenden Fotografie steht sie am äußersten Rand der Gruppe. Sie scheint unscheinbar im Vergleich zu den restlichen Objekten aufgrund von Größe und Formenreichtum (Abb. 120). Die einzelnen Formen türmen sich übereinander. Auf einen vertikal orientierten Quader folgt ein horizontaler Quader. Kreisformen sucht man bei diesem Objekt vergeblich. Aus dem Block herausragende Dübel oder eine schräg verlaufende Kante bewegen sich außerhalb des Spektrums des ansonsten rein orthogonalen Systems.

WK Nr. 80: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1924, INV WM 171.764/4 links

Die ab dem Jahr 1923 verstärkt von den Schülern der Čížek-Klasse genutzte Tischlerwerkstätte macht sich bei diesen Objekten bemerkbar. Gerade an den Details, wie einzelne Formen aneinander gefügt wurden, merkt man die Schwerpunktsetzung auf handwerkliches Verständnis. Es werden nicht unzählige Nägel verwendet, sondern mit Bedacht die Quader, Dreiecke und Kuben so zugeschnitten, dass sie durch das Spunden mittels Nut und Feder aneinandergesetzt werden können. Diese Arbeitsweise ist bei diesem Objekt besonders gut zu erkennen (Abb. 120). Der zentrale Korpus besteht aus einem nach vorne hin schräg zugeschnittenen Quader, dem drei kleinere und nicht ganz so hohe Stangen vorgelagert sind. Nach unten hin schließen die Äußeren zwei davon in dem den Sockel bildenden Kubus ab. In eine Vertiefung dieses Blocks gesetzt, nähern sich alle drei immer mehr dem Korpus an. An den Berührungspunkten findet sich eine komplizierte Verzahnung dieser Formen mit einem Querbalken. Drei Zapfen klemmen von unten den horizontal unter den Stangen verlaufende Balken und von oben ein zusätzliches dreieckiges Holzbrett zusammen. Die zusammengesteckten Formen halten dadurch ganz von alleine.

WK Nr. 81: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1924, INV WM 171.764/4 Mitte

Was bei dieser Holzkonstruktion gegenüber den restlichen Objekten dieser Serie auffällig wird ist die Verwendung verschiedenster Kreisformen (Abb. 120). Neben den Kuben und Quadern aus Holz, welche wie bei einem Baukasten zum Aufbau des Körpers zur Anwendung kommen, findet man noch zwei Metallkreise. Ausgehend von dem zentralen vertikalen Holzblock sind zwei schräg zugeschnittene Bretter montiert. Von dort aus verläuft der erste der beiden Kreise und vollführt einen Halb-

kreis. Ein Detail das auf Bewegung deutet. Erstaunlich scheint die Wiederholung des Kreises im Inneren. Noch dazu wird der Halbkreis in zwei Viertelkreise unterteilt, die nicht nur mehr den Umriss darstellen sondern deren Flächen ausgefüllt sind.

WK Nr. 82: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1924, INV WM 171.764/4 rechts

Dieses Objekt stellt das größte Objekt dieser Serie dar (Abb. 120). Filigrane Drahtapplikationen formen nicht nur Kreise sondern auch parallel zur Hauptachse der Konstruktion vertikal verlaufende Verbindungen. An mehreren Stellen ist zu erkennen, dass die Dübel nicht nur Teil der Komposition sind, sondern auch eine tragende Funktion erfüllen.

WK Nr. 83: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1924, INV WM 171.764/4 rechts außen

Die räumliche Wirkung dieser Konstruktionen wird einem bei der Tiefenstaffelung dieses Objekts vor Augen geführt (Abb. 120). Eine ums Eck geführte Scheibe wiederholt sich in einer weiter hinten liegenden Kreisform. Andere Elemente wie etwa vertikal verlaufende Holzstangen werden auch unterschiedlich weit vorne platziert. Hölzer werden nicht nur durch Nut und Feder oder Dübel verbunden, sondern auch durch komplexere Lösungen wie durch Zinkung in Form von Schwalbenschwänzen.

WK Nr. 84: Otto Erich Wagner, Glasskulptur, um 1924, ÖMAK, GI 2426

Die *kubistische Säule* von Otto E. Wagner stellt in zweierlei Hinsicht eine Ausnahme dar (Abb. 121). Erstens wurde die Skulptur nach dem Entwurf von Wagner in der bekannten Glasmanufaktur Lobmeyr in Wien ausgeführt und sticht damit aus der Masse an kunstgewerblichen Entwürfen und Arbeiten von Čížek-Schülern hervor. Zweitens wurde sie kurz danach vom Museum für Kunst und Industrie angekauft (inventarisiert am 30.12.1925) und existiert in dessen Sammlung heute noch.¹⁸¹

Die Genese der Skulptur dokumentieren mehrere Zeichnungen. Ausgangspunkt dabei stellt eine weibliche Figur in Bewegung dar. In den Vorstudien wird die schrittweise Abkehr von der menschlichen Figur, die Abstraktion, deutlich (Abb. 122).

Es ist bezeichnend für die spätere Ausführung im Werkstoff Glas und die Erscheinung der Skulptur, dass der Entwurf sich bei Wagner nur zeichnerisch entwickelt. Bei der Zeichnung ist die menschliche Anatomie und Bewegung des auf einem Sockel

¹⁸¹ Waltraud Neuwirth, *Glaskunst 1905-1925. Vom Jugendstil zum Art Deco*, Ausstellungskatalog Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Band 1, Wien 1985, S. 180 f. Der Titel *kubistische Säule* stammt aus der Literatur.

stehenden Akts noch nachzuvollziehen. Die Haltung mutet klassisch an und lässt sich als Kontrapost beschreiben. Die aus der Balance gebrachte Figur gerät als Resultat davon in Bewegung. Wagner reduziert die einzelnen Körperformen und lässt sie in kinetistischer Tradition durch die Bewegung verdoppeln, sich dabei auch mehrfach überschneiden. Bei der ausgeführten Figur blieben in erster Linie diese Verdoppelungen erhalten. Reminiszenzen an einzelne bewegte Gliedmaßen sind vorhanden, die ihren Ausdruck in „Facettenfächern“ finden. Je weiter eine Bewegung gespannt ist, desto umfangreicher fächert sie sich in zahlreichen Bewegungsphasen auf. Formal findet jede davon ihren Ursprung im Kreis. Die Zeichnung der Glassäule wird um die Ecke geführt und somit werden beide Seiten miteinander verbunden. Die Bewegung greift nicht in dem Raum, sondern vollzieht sich sukzessiv und bildparallel. Trotz alledem herrscht aber der Eindruck vor, dass es sich um keine mehransichtige Skulptur handelt, sondern eher um ein Relief.¹⁸²

Die Ausführung der Skulptur in Glas stellt eine Besonderheit dar, da sie nicht nur transparent, sondern durch die geschliffenen Facetten der Binnenzeichnung Effekte erzeugt, die einem Prisma ähneln.

„Der Kubismus der hier am Werk ist, scheint erst in dieser transparenten Materie seine volle Berechtigung zu erweisen. Plastisch kubistische Versuche in Stein, wie wir sie aus verschiedenen Denkmälern usw. der letzten Zeit kennen, sind durch die undurchdringliche Stumpfheit ihrer Oberfläche, durch die farblose Starrheit und ihre verkrampften Teile fast stets um ihre beabsichtigte Wirkung gekommen.“¹⁸³

Schmidt verfasst in seiner Geschichte der Lobmeyr-Produktion mehr oder weniger eine Lobeshymne. Interessant ist dabei jedoch die Anmerkung zu der Abbildung „nach Angaben von Prof. Cizek, 1924“. Der Entwurf stammt eindeutig von Wagner, der zu dieser Zeit Assistent des Professors war. Inwieweit dieser nach Angaben des Professors entstand, dessen Pädagogik ja vornehmlich die Nichtbeeinflussung vorsah, ist ungeklärt.

WK Nr. 85: Erich Vollmar, Modell Werkstättenhaus, 1925, INV WM 171.825/1

Das *Modell zu einem Werkstättenhaus* das Erich Vollmar unter Anleitung von Franz Čížek entworfen hat, ist eines von zweien (Abb. 123). Beim Vergleich mit einem Modell das zur Veranschaulichung „des Aufbaues und der Gliederung der Jugendkunst“ diente können Analogien gezogen werden (Abb. 124). Eine schematische Darstel-

¹⁸² Meyer (zit. Anm. 24), S. 53 f.

¹⁸³ Robert Schmidt, 100 Jahre Österreichische Glaskunst, Wien 1925, S. 113.

lung des Grundrisses verdeutlicht neben dem Modell nochmals Organisation und Gliederung des Unterrichts. Bei dem Modell, das Vollmar zugeschrieben wird, handelt es sich konsequenterweise um ein architektonisches Modell zur Darstellung von Organisation und Aufbau des Formenlehrekurses bzw. des Kinetismus. Innerhalb eines rechteckigen Areals befindet sich entlang der zentralen Achse ein vielschichtiger Gebäudekomplex, der ringsum von einer symmetrischen Gartenanlage umgeben ist. Die einzelnen Werkstätten sind hintereinander angeordnet und lassen sich durch die jeweilige Dachform unterscheiden. Der Umfang und die Höhe der einzelnen Gebäudeteile nehmen nach und nach zu und dürften mit der Hierarchie und entsprechenden Bedeutung der Werkstätten zusammenhängen. Atriumhöfe sollten darüber hinaus auch das Arbeiten im Freien ermöglichen.

WK Nr. 86: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1925, Kat 2006 S. 172

Neben den Objekten von Oskar Zlamal und Marianne MY Ullmann platziert, wird diese Konstruktion auf das Jahr 1925 datiert. Sie nimmt durch ihren formalen Charakter die im darauffolgenden Jahr unter dem Titel *Bau des Körpers* entstehenden Arbeiten vorweg. Dabei handelt es sich um eine schmale steil nach oben ragende Holzkonstruktion (Abb. 125). Im Kontrast zu den Objekten von Zlamal, bei denen durchaus eine Formenvielfalt neben den aus Kuben und Quadern bestehenden Hauptteil vorherrschte, ist es in diesem Fall eine Formhäufung von unterschiedlich langen vertikal ausgerichteten Stangen. Mit diesem Eindruck einer Bündelung von Formen wird nur einmal auf halber Höhe durch den Einschub einer Querstrebe gebrochen.

WK Nr. 87: Unbekannt, Gipsskulptur, 1925, INV WM 171.508/6

Die in den Quader eingeschriebenen Formen stehen in einem proportionalen Zusammenhang zur Grundform (Abb. 126). Kugeln, Dreiecke und Zylinder wechseln sich innerhalb der Grenzen dieser Form ab. Überschneidungen, Wiederholungen und Einzelformen resultieren dabei aus dem dichten Naheverhältnis innerhalb des begrenzten Raumes.

WK Nr. 88: Unbekannt, Gipsskulptur, 1925, INV WM 171.508/6

Im Grunde handelt es sich bei dieser Skulptur um eine Proportions- und Formstudie (Abb. 127). Ausgehend von einem Quader entwickeln sich durch sukzessive Reduk-

tion des Gipsmaterials proportional zur Grundform mehrere in einander verschränkte quaderförmige Körper.

WK Nr. 89: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1926, INV WM 171.732/1

Dieser Komposition liegt ein S-Schwung zugrunde (Abb. 128). Vom Sockel ausgehend zweigen schräg gestellte Stangen aus Holz ab. An deren Ende wiederum sind die nächsten Holzformen angefügt, die zu diesen in einem 90 Grad Winkel verlaufen. Dieser Ablauf wiederholt sich noch ein weiteres Mal. Fast zur Verdeutlichung und in Anlehnung an die Anfänge konstruktivistischen Schaffens innerhalb der Klasse sind an den Stellen, wo die Konstruktion ihre Ausrichtung verändert, Viertelkreise gesetzt. Sie stehen symbolisch für ein Gelenk oder Scharnier mit dem sich die Richtung der Bewegung ändern kann.

WK Nr. 90: Unbekannt, keramische Plastik, 1926, Bogner

Wiederum wird der Verlauf einer Kopfbewegung bei dieser Plastik dargestellt (Abb. 129). Die Formensprache weist parallelen zu früheren Objekten wie zum Beispiel von Georg Kolb (WK Nr. 18) oder Erika G. Klien (WK Nr. 69) auf. Die Darstellung beginnt mit dem Profil eines Kopfes und wechselt dann in mehreren Phasen zu einer Frontaldarstellung. Der Ausgangspunkt der Bewegung ist links unten. Phase auf Phase bewegt sich der Kopf diagonal nach rechts weiter. An dieser Stelle neigt er sich mit Blick nach rechts unten, so als würde er Schwung nehmen, und setzt von dort aus die Bewegung in die andere Richtung weiter fort. Zahlreiche Überschneidungen fragmentierten das Gesicht in den letzten paar Phasen.

WK Nr. 91: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1926, Bogner

Nach den Holzkonstruktionen in den Vorjahren sind diese Objekte (WK Nr. 91, 92, 99 u. 100) mit Abstand die größten ihrer Art. Sie sind Teil einer schrittweisen Annäherung von der Skulptur an die Architektur unter dem Titel *Bau des Körpers*. Die vier verschiedenen Konstruktionen entsprechen im Großen und Ganzen dem Formenkanon der in den vorangegangenen Jahren entwickelt wurde. Dieses Objekt zeigt im Speziellen durch die Art des Aufbaus eine gewisse typologische Verwandtschaft mit den Arbeiten von Oskar Zlamal (Abb. 130). Das dreiteilige Objekt gleicht einer Architektur, bei der sich mit jedem zusätzlichen Stockwerk das gedachte Gebäude verkleinert. Um diese Zonierung zu erzielen wurden zwei Querbalken eingesetzt.

WK Nr. 92: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1926, INV WM 171.508/5

Bei dieser Konstruktion taucht als bekanntes Element die Dreiecksform in der Art auf, wie sie bei Objekten, die typologisch Herbert Ploberger nahestehen (WK Nr. 75), Verwendung fanden (Abb. 131). Die Form der Holzdreiecke wird wiederholt eingesetzt mit ähnlichen räumlichen Verlängerungen. Als ein interessantes Detail dabei sind diese die räumliche Funktion erfüllenden Stangen untereinander nochmals durch Querverbindungen verbunden.

WK Nr. 93: Unbekannt, Architekturmodell I, 1926, Bogner

Die auf den Fotografien der Ausstellung der Klasse für *Allgemeine Formenlehre* zu sehenden Architekturmodelle stellen in mehreren Variationen immer denselben Typ von Wohnhaus dar. Mit zunehmender Präferenz der Skelettbauweise in der zeitgenössischen Architektur geht die Freiheit des Grundrisses einher. Die Wände werden von der tragenden Funktion befreit, Fassaden werden nicht mehr notwendigerweise von ornamentalem Schmuck geziert und die Gebäude werden in puristisch funktionaler Manier in Grundformen wie etwa Kuben errichtet. Das erste Modell dieser Serie verkörpert prototypisch all diese Merkmale (Abb. 132). Die Grundform des Kubus bleibt bis auf die drei mittleren Achsen der Frontfassade, wo diese nach innen zurück springt, unangetastet. Ansonsten handelt es sich um ein zweistöckiges Wohnhaus mit einer ungegliederten Fassade. Das Kellergeschoß wird durch eine Reihe von Fenstern beleuchtet, die im Vergleich zu den anderen Stockwerken etwa nur ein Drittel der Größe haben. Am Dach befindet sich ein niedriger Aufbau der rundum verglast scheint und die Funktion eines Oberlichts erfüllt.

WK Nr. 94: Unbekannt, Architekturmodell II, 1926, Bogner

Basierend auf dem zuvor Besprochenen (WK Nr. 93) scheint bei diesem Modell allerdings die Harmonie zu Gunsten einer asymmetrischen und spannenderen Lösung aufgegeben (Abb. 133). Der einheitliche Eindruck des mittleren nach innen versetzten Gebäudeteils wurde durch einen Balkon im ersten Stock zerstört. Der rechte äußere Risalit wurde des Weiteren halbiert und auf die gleiche Tiefe wie in der Mitte zurückgeschoben. Im zweiten Geschoß wurde dafür Platz für einen weiteren Balkon geschaffen. Der vormals flach erscheinende und durch Fenster geöffnete Dachaufbau erfuhr ebenfalls eine Veränderung und wurde aus der Mitte gerückt und zu einem vollwertigen Geschoß erweitert.

WK Nr. 95: Unbekannt, Architekturmodell III, 1926, Bogner

Eine Erwähnung ist die Tatsache wert, dass es sich bei den Modellen nicht nur um abstrakte Studien zur Kubatur und Proportionierung von Gebäuden handelt, sondern um vollwertige Entwürfe. Das belegen die dazu gehörigen Grundrisse neben denen die Modelle platziert wurden. In diesem Fall handelt es sich um ein dreistöckiges querrrechteckiges Gebäude (Abb. 134). Der Kontrast der durch rhythmische Abfolgen von Balkonen und Aufbauten bzw. Einschnitten und Erweiterungen der Gebäudeform entsteht, ist ein entscheidendes gestalterisches Mittel dieser Entwürfe. Außerdem finden unterschiedliche Fensterformate Verwendung die proportional auf die Gesamtform abgestimmt sind.

WK Nr. 96: Unbekannt, Architekturmodell IV, 1926, Bogner

Von Modell zu Modell scheinen die Entwürfe immer elaborierter und komplexer zu werden (Abb. 135). Als ein besonderes Merkmal dieses Entwurfs kann die Staffelung der Baublöcke und Wandflächen gesehen werden. Über dem quaderförmigen Erdgeschoß ragt ein größerer Bauteil hervor und lässt diesen gedrungener wirken. Daneben öffnet sich ein in seinen Abmessungen quadratischer Balkon. Die gesamte Form wird vom ständigen Wechsel zwischen rechteckigen und quadratischen Formen bestimmt. Egal ob es sich dabei um Fenster-, Tür- oder Balkonöffnungen handelt. Alles in allem entsteht der Eindruck eines vielschichtigen Reliefs.

WK Nr. 97: Unbekannt, Architekturmodell V, 1926, Bogner

Dieses Modell stellt wiederum ein zweistöckiges Wohnhaus dar (Abb. 136). Die zentrale Mittelachse wird einerseits durch eine Treppe und andererseits im ersten Stock durch die links und rechts davon unterschiedlich gestalteten Gebäudeteile hervorgehoben. Wo sich auf der einen Seite eine überdachte Terrasse befindet, fehlt auf der gegenüberliegenden Seite dieser Teil des Gebäudes zur Gänze.

WK Nr. 98: Unbekannt, Architekturmodell VI, 1926, Bogner

Vergleicht man diesen Entwurf mit dem Vorrangegangenen (WK Nr. 97) ist wieder die Asymmetrie als bestimmendes Merkmal zu erkennen (Abb. 137). Der Eingang ist von der Mitte an die linke Seite verschoben worden. Diese Verschiebung beeinflusst die Gestaltung wesentlich. Unter einem vorkragenden Gebäudeteil sind eine Treppe und die Eingangstür situiert. Dem gegenüber springt der restliche Teil weiter nach vorne.

Die Gestaltung des ersten Stock differiert nicht nur in der Tiefenstaffelung der kubischen Elemente sondern auch in der Wahl der Fenster. Statt den gleichen Rhythmus, der im Erdgeschoß begonnen wurde, bis in das darüber liegende Geschoß weiterzuführen, fiel die Entscheidung auf zwei kleinere, der Größe den Anderen ungefähr entsprechend, aber dazu in einem konträren Format gestalteten Fenster.

WK Nr. 99: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1926, Kat 1985 S. 29

Das dynamische Moment der phasenweisen Darstellung lässt sich bei diesem Objekt durch die sukzessive Aneinanderreihung von leicht in ihrer Position und Lage geänderten Holzstangen nachvollziehen (Abb. 138). Dabei wird in keinsten Weise auf Kreisformen zurückgegriffen um etwa den Radius der Bewegung zu definieren. So etwas wie ein Ausgangspunkt lässt sich am ehesten in den im rechten Winkel zueinander stehend Stangen erkennen.

WK Nr. 100: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1926, Kat 1985 S. 29

Diese Konstruktion weist ebenfalls eine typologische Verwandtschaft mit einer der älteren Arbeiten (WK Nr. 76) auf (Abb. 139). Entlang einer Mittelachse ordnen sich an mehreren Seiten dreieckige Keilformen in jeweils einer unterschiedlichen Gestaltung an. Den Abschluss bilden eine Kreisform und eine erneute in kleinerer Dimension stattfindende Keilformation.

WK Nr. 101: Unbekannt, Holzkonstruktion, 1926, Kat 1985 S. 29

Diese weiß gefasste Holzkonstruktion ist eine monumentale Umsetzung der ansonsten eher kleinteilig filigranen Arbeiten zum Thema *Bau des Körpers* (Abb. 140). Ansonsten weist sie die gleichen Kriterien wie die anderen auf. Penibel gearbeitete und platzierte Holzelemente die sich an einem proportionalen System orientierend zu der jeweiligen spezifischen Form entwickeln.

VII. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1



Abb. 2

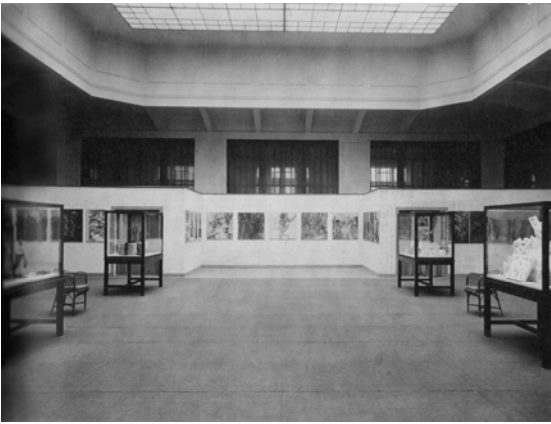


Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb.10



Abb. 11



Abb. 12

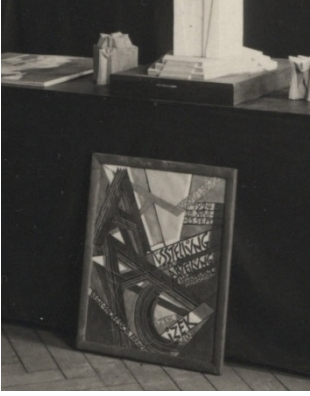


Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20

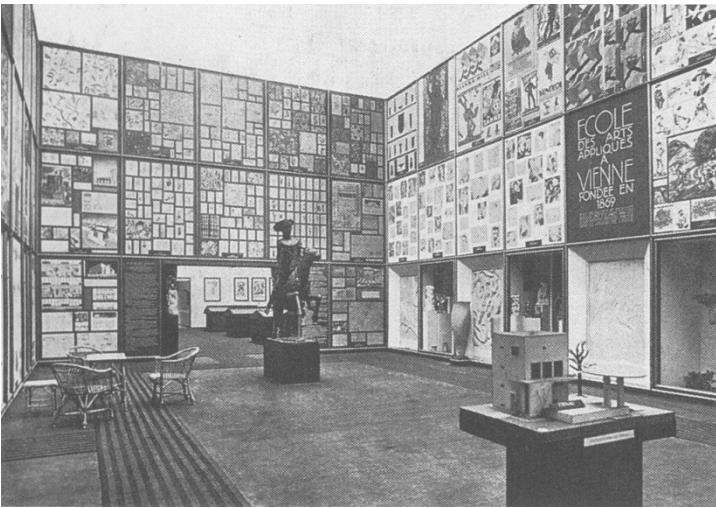


Abb. 21



Abb. 22

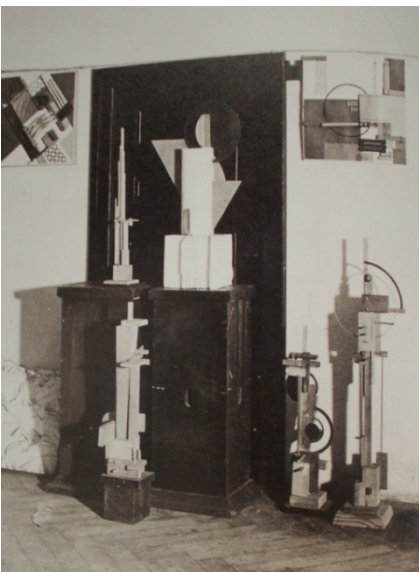


Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26

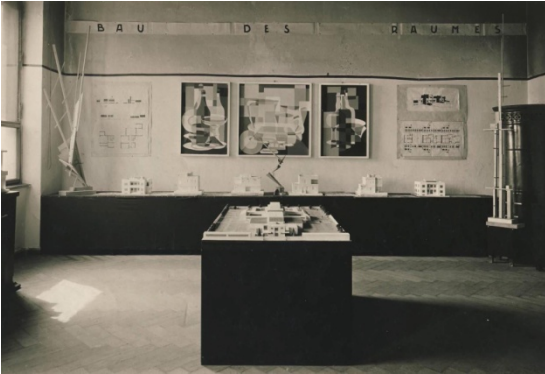


Abb. 27

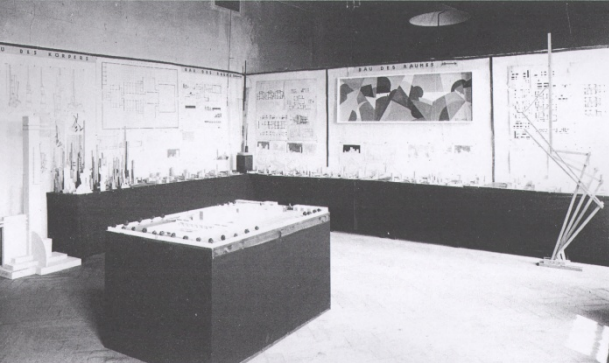


Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31

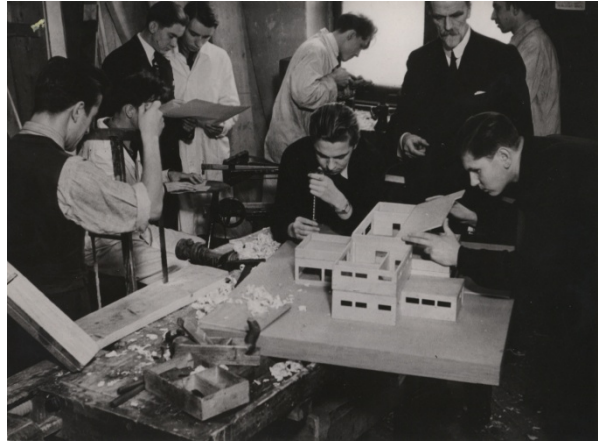


Abb. 32

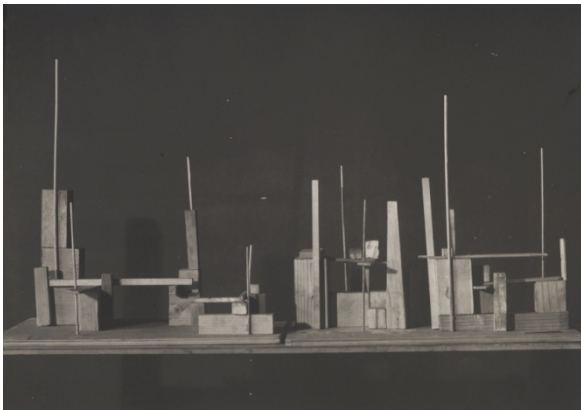


Abb. 33

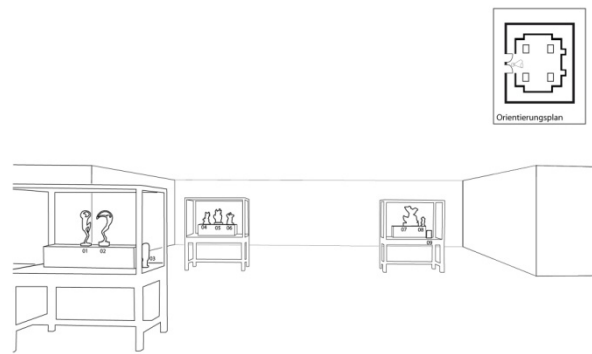


Abb. 34

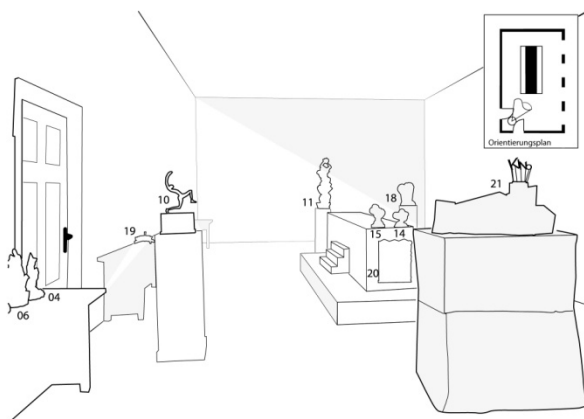


Abb. 35



Abb. 36

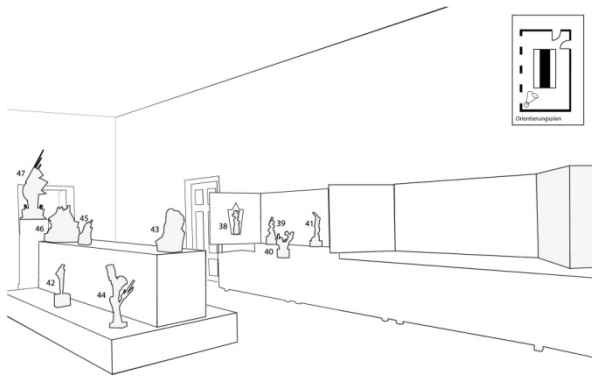


Abb. 37

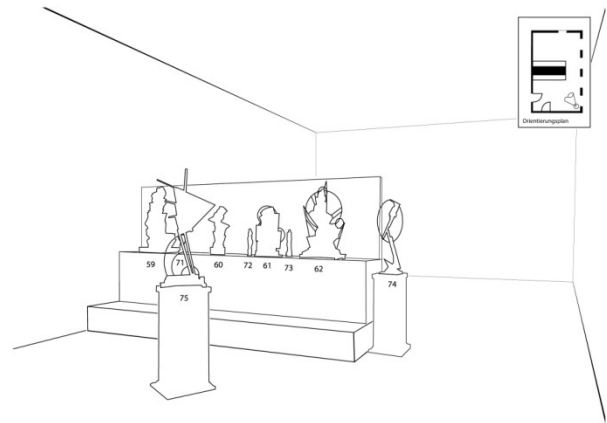


Abb. 38

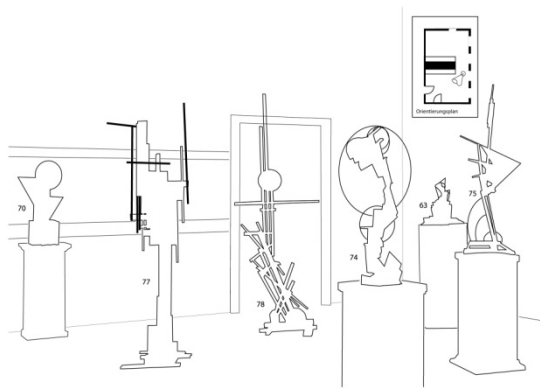


Abb. 39

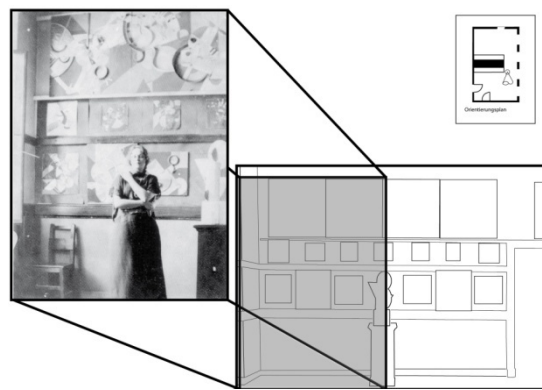


Abb. 40

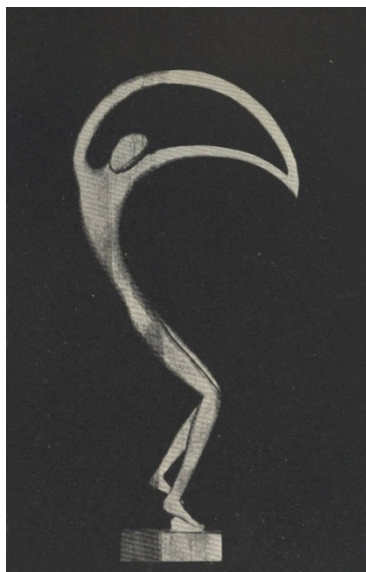


Abb. 41



Abb. 42



Abb. 43

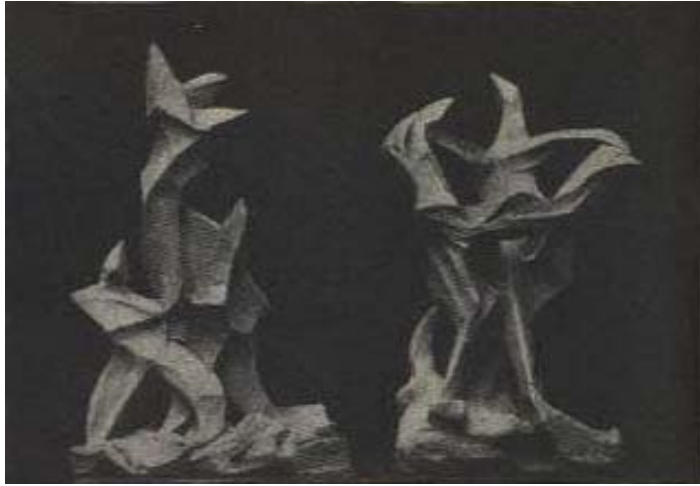


Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46

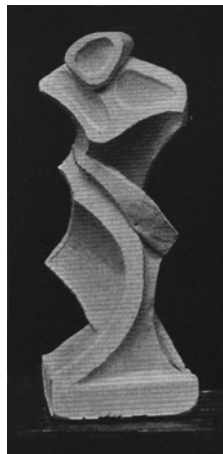


Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51

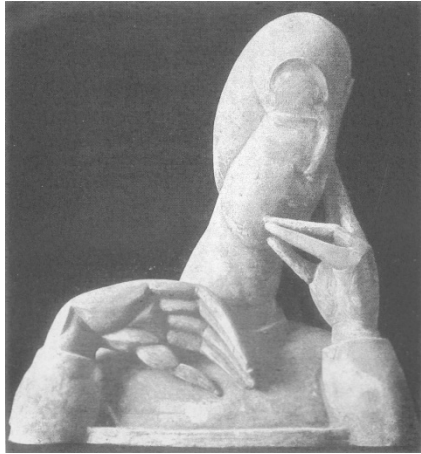


Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57

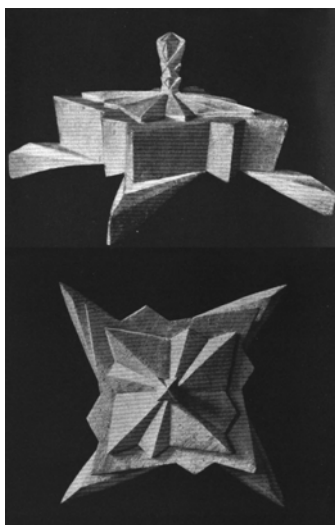


Abb. 58

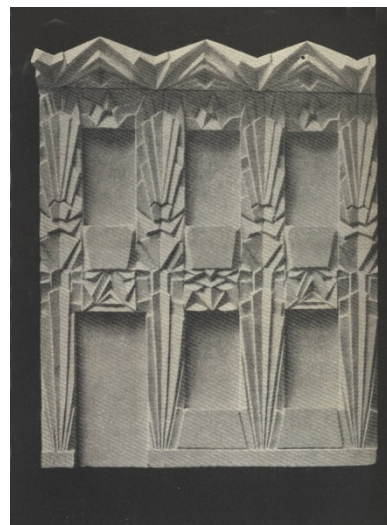


Abb. 59

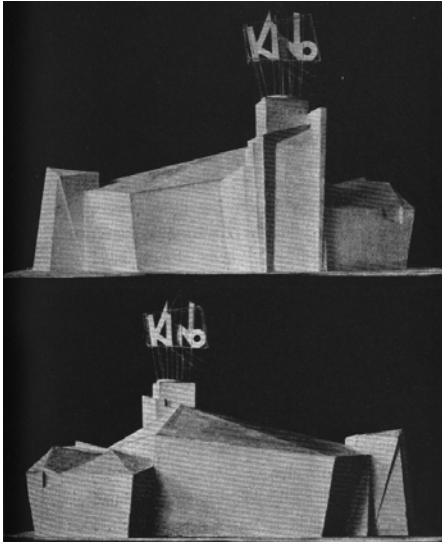


Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63



Abb. 64



Abb. 65



Abb. 66

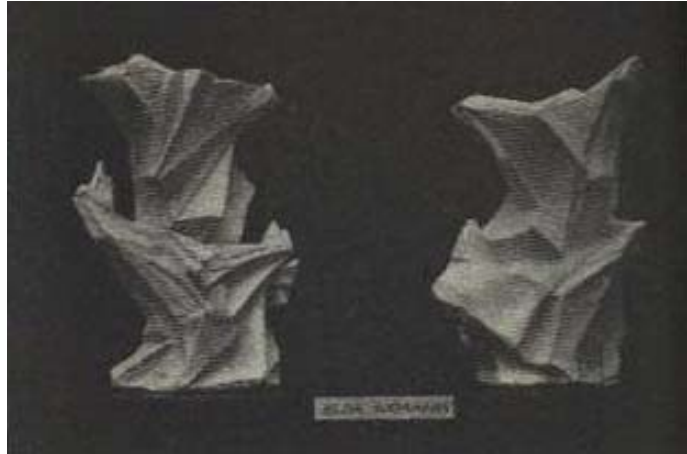


Abb. 67



Abb. 68

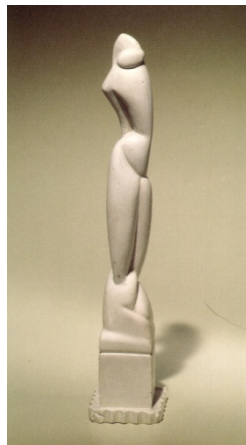


Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72



Abb. 73



Abb. 74



Abb. 75



Abb. 76

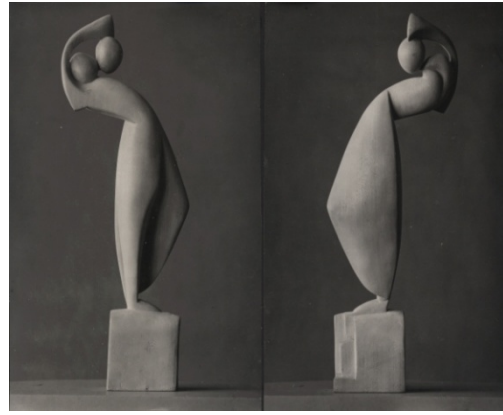


Abb. 77

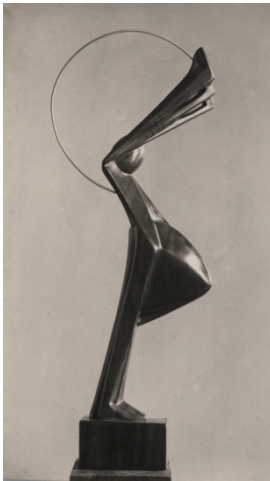


Abb. 78



Abb. 79



Abb. 80



Abb. 81



Abb. 82



Abb. 83



Abb. 84



Abb. 85



Abb. 86



Abb. 87



Abb. 88

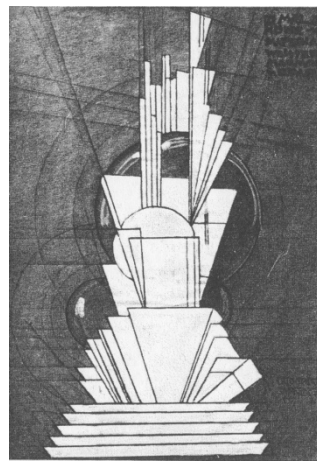


Abb. 89



Abb. 90



Abb. 91



Abb. 92



Abb. 93



Abb. 94



Abb. 95



Abb. 96



Abb. 97



Abb. 98



Abb. 99



Abb. 100



Abb. 101



Abb. 102



Abb. 103



Abb. 104



Abb. 105



Abb. 106



Abb. 107



Abb. 108

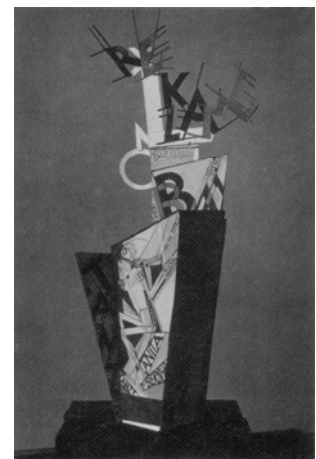


Abb. 109



Abb. 110



Abb. 111

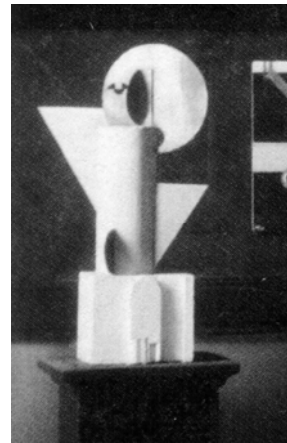


Abb. 112



Abb. 113



Abb. 114

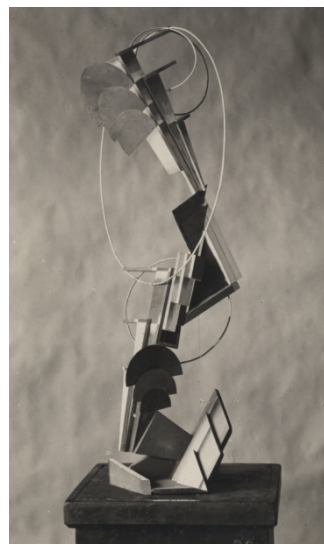


Abb. 115

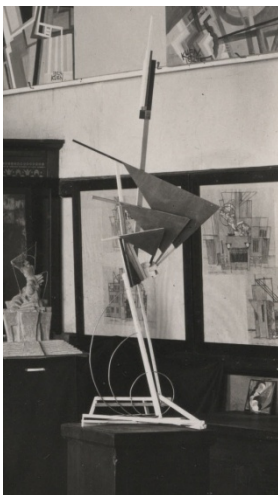


Abb. 116

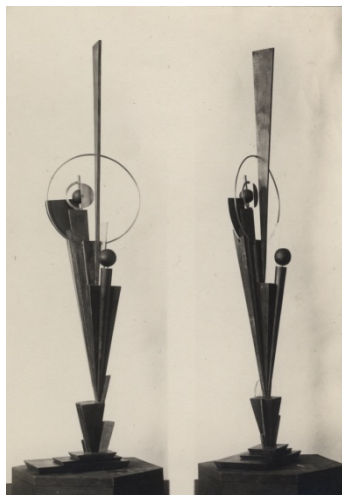


Abb. 117

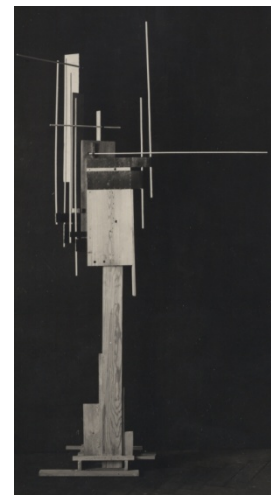


Abb. 118

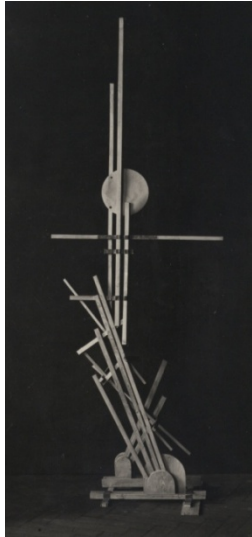


Abb. 119



Abb. 120



Abb. 121



Abb. 122

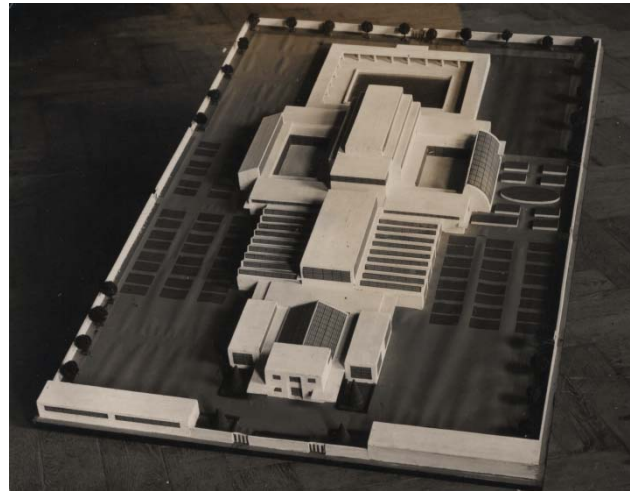


Abb. 123



Abb. 124



Abb. 125



Abb. 126

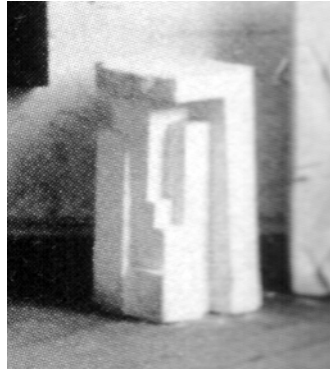


Abb. 127

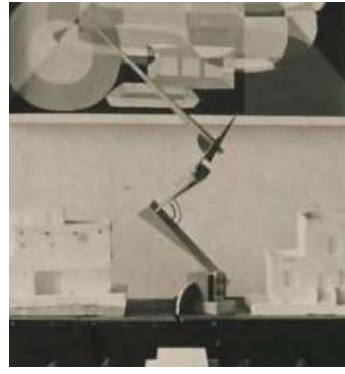


Abb. 128



Abb. 129

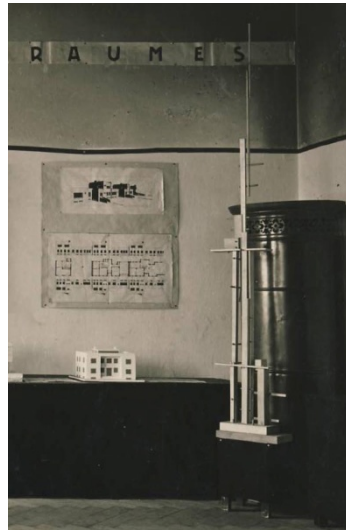


Abb. 130

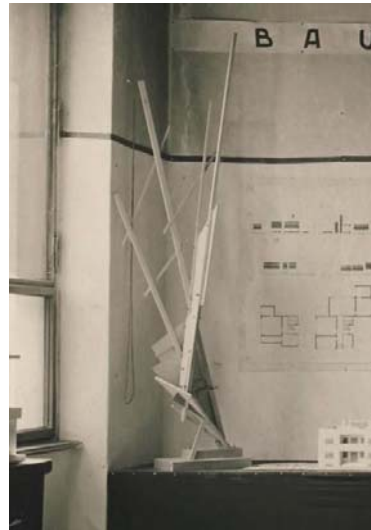


Abb. 131



Abb. 132



Abb. 133

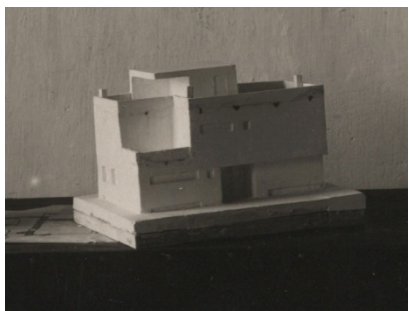


Abb. 134

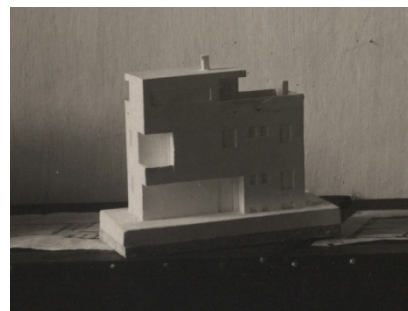


Abb. 135

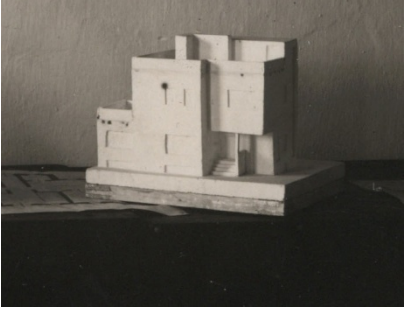


Abb. 136

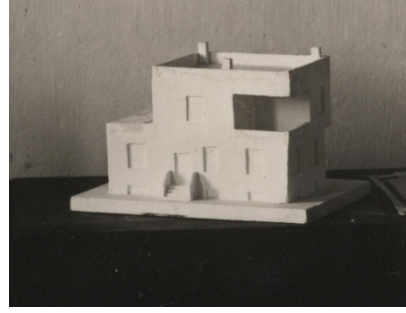


Abb. 137

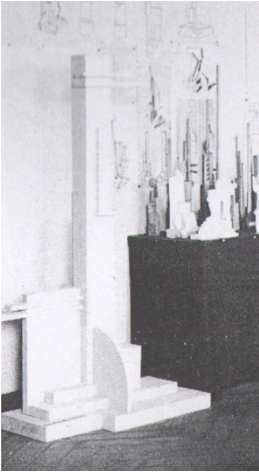


Abb. 138

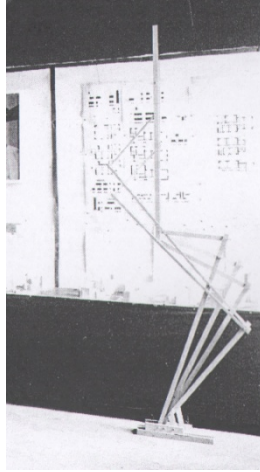


Abb. 139

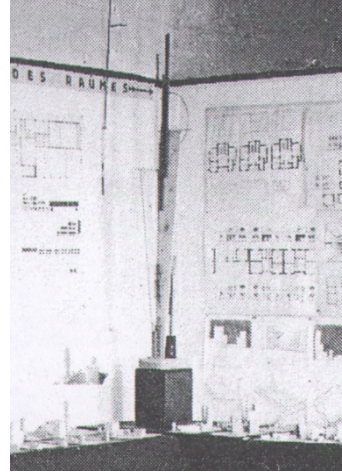


Abb. 140

VII. Abbildungsnachweis

Formwille der Zeit: 1, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 65

Fotografie/Illustration des Autors: 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 64, 66, 68, 72, 74

Karpfen: 52

Katalog Hist. Museum d. Stadt Wien 1985: 28, 89, 138, 139, 140

Katalog Galerie Pabst 1986: 122

Katalog Wien Museum 2006: 3, 17, 23, 69, 71, 75, 102, 109, 110, 125, 126, 127

Kunst: Anspruch und Gegenstand: 61

Kunst u. Lehre am Beginn d. Moderne: 21, 22

Sammlung Wien Museum: 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 49, 53, 62, 63, 70, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124

Privatsammlung Dr. Dieter Bogner: 27, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137

Die Drucklegung der in dieser Arbeit verwendeten Fotografien aus der Sammlung des Wien Museums erfolgte in Absprache und Übereinstimmung mit der Direktion des Museums.

VIII. Bibliographie

Allgemein

Badura-Triksa Eva u. Bogner Dieter(Hg.), Itten Tagebücher. Stuttgart 1913-1915, Wien 1916-1919, Bd. 2 Kommentare, Wien 1990.

Benson Timothy (Hg.), !Avantgarden! in Ostmitteleuropa 1910 – 1930. Transformation und Austausch, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München u. Martin-Gropius-Bau Berlin, Leipzig 2003.

Bogner Dieter u. Pettenela Paola (Hg.), Abstracta. Austria - Germania - Italia 1919 – 1939, Ausstellungskatalog Museion – Museum für moderne Kunst Bozen, Mailand 1997

Kiesler Friedrich, Internationalen Ausstellung Neuer Theatertechniken, Ausstellungskatalog Konzerthaus Wien, Wien 1924.

Halle Fannina W., Altrussische Kunst, Orbis Pictus, hrsg. v. Paul Westheim, Berlin 1920.

Passuth Krisztina, Treffpunkte der Avantgarden Ostmitteleuropa 1907-1930, Budapest 2003.

Petroupolos Jonathan, Über den Vorrang von Kulturpolitik. Toleranz, Hegemonie und Subsumtion im Österreich zwischen den Weltkriegen als Hintergrund seiner Exilkünstler, in: Emigrates and Exiles. A lost Generation of Austrian Artists in America. 1920-1950, Ausstellungskatalog Mary and Leigh Block Gallery Northwestern University u. Österreichische Galerie Wien, Evanston 1996, S. 101-132.

Ratzinger Gudrun, Bildtexte und imaginäre Ausstellungen. Die Kunstpublikationen Buch neuer Künstler und die Kunstismen, Dipl. Wien 2004.

Riegl Alois, Stilfragen. Grundlagen zur Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.

Schmidt-Burkhardt Astrit, Stammbäume der Kunst: zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005.

Talpo Francesca, Chronologie des Futurismus 1909 – 1918, in: Futurismus. Eine radikale Avantgarde, Ausstellungskatalog Ba-Ca-Kunstforum Wien (7. März bis 29. Juni 2003), hrsg. v. Evelyn Benesch, Wien 2003, S. 231-250.

Wertheimer Max: Experimentelle Studien zum Sehen von Bewegung, in: Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie, Erlangen 1925.

Wiener Avantgarde

Bajkay Éva, der Wiener Kinetismus und die ungarische Avantgarde, in: Jenseits von Kunst, hrsg. v. Peter Weibel, Ausstellungskatalog Landesmuseum Joanneum, Graz, Wien 1997, S. 55.

Bogner Dieter, Wien 1920 – 1930. „Es war als würde Utopia Realität werden“, in: Alte und Neue Kunst, Heft 190/191, AMK Verlag, Innsbruck 1983, S. 35 – 48.

Bogner Dieter, Itten in Wien, in: Johannes Itten und die Moderne, hrsg. v. Christa Lichtenstern u. Christoph Wagner, Ostfildern-Ruit 2003, S. 85-99.

Caruso Alexandra, Leben in der Kunst - eine moderne Inszenierung: Hans Tietzes "Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien", Diplomarbeit Wien 2008.

Czaplicka John (Hg.), Emigrates and Exiles. A lost Generation of Austrian Artists in America. 1920-1950 (Exhibition Mary and Leigh Block Gallery Northwestern University, Österreichische Galerie Wien), Evanston 1996.

Hemken Kai Uwe, Weltharmonie und Kraftsystem. Das „Buch Neuer Künstler“ (1922) als Bildmanifest des ungarischen Konstruktivismus, Kommentar zur Reprintausgabe von Lajos Kassák u. László Mohol-Nagy, Buch Neuer Künstler (Wien 1922), Baden 1991, unpaginiert.

Karpfen Fritz, Österreichische Gegenwartskunst, Band III, Leipzig und Wien 1923.

Kapfinger Otto u. Boeckl Mathias, Vom Interieur zum Städtebau Architektur am Stubenring 1918-90, in: Kunst: Anspruch und Gegenstand. von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für Angewandte Kunst in Wien 1918 – 1991, hrsg. v. Erika Patka u. Wilhelm Holzbauer, Wien 1991, S.

Lésak Barbara, Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925, Wien 1988.

Natter Tobias G. (Hg.), die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, Wien 2003.

Neuwirth Waltraud, Glaskunst 1905-1925, Wien 1985.

Oberhuber Oswald u. Fliedl Gottfried (Hg.), Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918, Wien 1986.

Rochowanski Leopold W., Wiener Keramik, Leipzig und Wien 1923.

Weibl Peter (Hg.), Zur Entstehung des ungarischen Konstruktivismus in Wien: MA 1920-25 Der einzige Moment der Moderne in der Zwischenkriegszeit, in: Jenseits von Kunst, hrsg. v. Peter Weibl, Ausstellungskatalog Landesmuseum Joanneum Graz, Wien 1997, S. 67-81.

Wiener Kinetismus

Bisanz Hans (Hg.), Franz Cizek. Pionier der Kunsterziehung (1865 – 1946), Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1985.

Erika G. Klien und 10 Künstler des Wiener Kinetismus, Ausstellungskatalog Galerie Michael Pabst München, München 1986.

Laven Rolf, der Wiener Kinetismus und sein Einfluss auf die Pädagogik, Dipl. Wien 1995.

Laven Rolf, Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst, Wien 2006.

Leitner Bernhard, Wiener Kinetismus – eine Wiener Erfindung, in: die Presse, 7. Jänner 1975.

Mautner-Markhof Marietta, My Ullmann, Wien 1987.

Meyer Tobias, die Entwicklung des Wiener Kinetismus und der Beitrag Otto Erich Wagners, Dipl. Wien 1988.

Neuburger Susanne (Hg.), Erika Giovanna Klien 1900-1957, Ausstellungskatalog Museum der Moderne Wien, Wien 1987.

Oberhuber Oswald u. Weibl Peter (Hg.). Österreichs Avantgarde 1900 – 1938 Ausstellungskatalog Galerie nächst St. Stephan, Wien 1977.

Platzer Monika u. Storch Ursula (Hg.), Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde, Ausstellungskatalog Wien Museum, Wien 2006.

Ristić Ivan, Franz Probst, Dipl. Wien 2001.

Rochowanski Leopold W., der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst, Wien 1922.

Schnitzler Andreas, Erika Giovanna Klie und der Wiener Kinetismus, Dipl. Graz 1999.

Stohlberg Maria I., Wiener Kinetismus, in: Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910 - 1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn, hrsg. v. Jürgen Schilling, (Ausst.Kat. Messepalast, Wien), Wien 1993, S. 43 – 48.

Traar Sonja (Hg.), Österreich 1900 – 2000. Konfrontationen und Kontinuitäten, Ausstellungskatalog Sammlung Essl Klosterneuburg, Klosterneuburg 2005.

Zeitschriften und Periodika

Ankwicz-Kleehoven Hans, „Kunstaussstellungen“, in: Wiener Zeitung, 26.6.1921, S. 3.

Ankwicz-Kleehoven Hans, „die Kollektivausstellung Béla Uitz“, in: Wiener Zeitung, 23.5.1923, S. 5.

Ankwicz-Kleehoven Hans, „Kunstaussstellungen“, in Wiener Zeitung, 18.10.1924, S. 2.

Ankwicz-Kleehoven Hans, „Juliausstellungen“, in: Wiener Zeitung, 1.8.1924, S. 4.

Ankwicz-Kleehoven Hans, „Frühjahrsausstellungen“, in Wiener Zeitung, 24.3.1924, S. 2.

Ankiewicz-Kleehoven Hans, „Österreich auf der internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris 1925“, in: Wiener Zeitung, 5.8.1925, S. 3.

Steinmetz Ludwig, Kunstschau 1920, in: Kunst und Kunsthandwerk, hrsg. v. Arthur von Scala, Wien XXIII. Jg. 1920, Heft 2, S. 189-206.

Internetquellen

Johannes von Tepl, Der Ackermann aus Böhmen, in: Codex Palatinus germanicus 76, (17.08.2010), URL: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg76.html>

Curriculum Vitae

Maximilian Kaiser

geb. 26. August 1983, Wien

maximilian.kaiser@gmx.at

2008 Mitarbeit am Forschungsprojekt *Jugendkunst* (Wien Museum)

SS 2008 Tutor am Institut für Kunstgeschichte

WS 2006 Tutor am Institut für Kunstgeschichte

Seit 2003 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

2002 Matura an der Bundeshandelsakademie Eisenstadt

Zusammenfassung

In Hinblick auf die Avantgarde der 1920er Jahre wird Wien bis heute eher mit Wissenschaft, Literatur, Kultur und Musik assoziiert. Der künstlerische Anteil daran wird erst stückweise zu Tage gefördert und verdankt seine wachsende Öffentlichkeit ambitionierten Forschungs- und Ausstellungsprojekten der letzten Jahrzehnte.

Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde titelte eine Ausstellung des Wien Museums im Jahr 2006 und rückte eine fast schon vergessene Kunstströmung dieser Zeit erneut ins Rampenlicht.¹⁸⁴ Für diese Diplomarbeit wird der *Kinetismus* exemplarisch für die Wiener Avantgarde herangezogen. Mit dem Fokus auf die Gattung der Bildhauerei sollen die Entwicklung, die Vernetzung und die theoretischen Implikationen mit der internationalen und nationalen Avantgarde der Zwischenkriegszeit dargestellt werden.

Ausgehend von der Person Professor Franz Čížeks (1865-1946) wurden innerhalb weniger Jahre Avantgardeströmungen unterschiedlichster Couleurs, von Expressionismus bis zu Konstruktivismus verarbeitet und zu einem speziellen Ismus Wienerischer Prägung umformuliert. Bei den plastischen Arbeiten des *Wiener Kinetismus* handelt es sich konkret um keine kinetischen sondern um *kinetistische* Objekte. In der kinetischen Kunst wird das bewegte Objekt selbst zum Kunstwerk. Dazu im Gegensatz steht die *kinetistische* Kunst bei der es um die Darstellung von Bewegung und Bewegtheit geht. Neue Kriterien werden relevant, die sich im Vergleich zu früheren Begriffen und Konzepten für Skulptur konträr verhalten.

Der Grund für die Fokussierung auf die Skulptur und Plastik des Kinetismus liegt in der bis dato fehlenden wissenschaftlichen Aufarbeitung dieses für Österreich und im speziellen für Wien einzigartigen Teilbereichs der Avantgarde. Der Bestand ist auf ein paar wenige erhaltene Objekte aus der Sammlung des Wien Museums beschränkt. In der Forschung beruft man sich in Bezug auf den Wert der plastischen Schülerarbeiten auf eine undatierte handschriftliche Notiz aus dem Nachlass von Prof. Čížek.

¹⁸⁴ Platzer Monika u. Storch Ursula (Hg.), *Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausstellungskatalog Wien Museum, Wien 2006.

„(...), sieht Franz Čížek das Gestalten in der dritten Dimension in erster Hinsicht als Übung für ein besseres Formverständnis. Das Werkarbeiten ermöglicht dem Schüler, den tektonischen Aufbau von Formwerten in einer neuen Dimension zu begreifen.“¹⁸⁵

Dadurch werden die plastischen Arbeiten der Schüler als reine Übungen abgetan und ihre Relevanz und ihr Anteil am Gesamtoeuvre des *Kinetismus* in Frage gestellt. Allerdings verschafft einem die vollständige Kenntnis der bis heute erhaltenen fotografischen Dokumentation von Ausstellungen, von Werkgruppen und von Einzelwerken ein konträres Bild. Durch die Sichtung dieser Unterlagen werden einem erst das Urteil über die Vielzahl an Objekten, deren technische und stilistische Vielfalt und deren Qualität ermöglicht.

Essentiell sind für jede Avantgardebewegung die Schriften, Manifeste und polemisch geführten Diskurse. In diesem Punkt verhält es sich mit dem *Kinetismus* etwas atypisch, da sich von der Leitfigur Franz Čížek fast keine Äußerungen erhalten haben und keine Texte oder Schriften von seiner Seite her publiziert wurden. Einzig der Schüler, Künstler und Mittler Leopold W. Rochowanski (1885-1961) publiziert 1922 mit *der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst* eine Art Manifest.¹⁸⁶ Daher hat es sich für die Forschung als notwendig erwiesen sich mit den Handschriften und der Privatbibliothek des Professors auseinanderzusetzen um das dem *Kinetismus* zugehörige Theorem zu erschließen und dadurch die Wiener Avantgarde im internationalen Kontext sichtbar zu machen.

¹⁸⁵ Schnitzler Andreas, Erika Giovanna Klie und der Wiener Kinetismus, Dipl. Graz 1999, S. 61.

¹⁸⁶ Rochowanski Leopold W., *der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*, Wien 1922.