

Experimentierräume **in der österreichischen Literatur**

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)



© Brigitta Falkner. Aus: *Populäre Panoramen I*. Wien: Klever, 2010.

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmisches Universität Pilsen

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

*Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)*

Westböhmisches Universität Pilsen
2019

 **Bundesministerium**
Bildung, Wissenschaft
und Forschung



 **Franz
Werfel
Stipendium**
Finanziert durch die Republik Österreich

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

Herausgeberinnen:

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi

Review:

Dr. habil. Attila Bombitz

Dr. habil. Sławomir Piontek

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmisches Universität Pilsen

Univerzitiní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

PREKOMIA s.r.o.

Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 345 Seiten

Auflage: 300

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0901-3

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

AutorInnen, 2019

L. W. Rochowanskis Schaubude. Organischer Körper als Tanz und Text

Jan Budňák

Abstract

L. W. Rochowanski (1885 Zuckmantel – 1961 Wien) war auf mindestens vier scheinbar disparaten Gebieten künstlerisch tätig: als Herausgeber und Verfasser von Mundartliteratur, als Programmatiker des avantgardistischen Theaters und Tanzes, als expressionistischer Autor und als Förderer und Vermittler von angewandter Kunst aus Österreich. Im Beitrag wird zum einen die expressionistisch-avantgardistische Position Rochowanskis im Theaterbetrieb und als Autor beleuchtet. Zum anderen wird darauf hingewiesen, dass die scheinbar disparaten künstlerischen Betätigungen Rochowanskis in anthroposophisch beeinflussten Menschen- und Kunstauffassungen eine gemeinsame Wurzel haben.

Schlüsselwörter

L. W. Rochowanski, Kinetismus, Expressionismus, Tanz, Avantgarde, Wien, Loheland, deutschmährische Literatur

1. Avantgarde und Mundartdichtung?

„Fort mit atavistisch geschnürter Gedankenreihe!“¹ Diese resolute Forderung Leopold Wolfgang Rochowanskis (1885–1961) versetzt uns mitten in die radikale Aufbruchstimmung der frühen 1920er Jahre, in die Zeit der vielen avantgardistischen Ismen. Sie stammt aus dem Manifest „Befreite Bühne“ (1921) von L. W. Rochowanski und Ludwig Steinmetz, mit dem sie das künstlerische Programm ihrer eben eröffneten „Freien Werkbühne“ proklamierten, die, wie sie behaupten, die erste Bühne Wiens sein wird, die „auf Kulissen und jedes andere Beiwerk verzichten wird“².

Das Motiv der prinzipiellen Antidogmatik, des unmittelbaren Hervorgebrachtwerdens der Kunst, die Ablehnung von ‚atavistisch geschnürten Gedankenreihen‘ stellen auch das Leitmotiv der Texte Leopold Wolfgang Rochowanskis (1885–1961) dar, die im Folgenden besprochen

¹ Rochowanski und Steinmetz, 1921, S. 430.

² Ebd.

werden. Im Manifest der „Befreiten Bühne“ sehnt Rochowanski in diesem Sinne ein neues Theater herbei, das direkt „dem Geist entströmt“³. Gleich im ersten Absatz des Manifests zeigt sich übrigens, was mit dem „Beiwerk“ gemeint ist, das beseitigt werden muss, um den neuen Geist auf der Bühne strömen zu lassen:

Alle Ströme entströmen dem Geist. Die Körperkleidung ist Schwester des Milieus, beide die Stiefeltern verdunkelten Gestus, die das Wort entthronen, wegfangen, erschlugen. Idealforderung: nackter Körper auf nackter Fläche entsendet sich!⁴

Hier spricht der Rochowanski, der heute noch am ehesten bekannt sein dürfte beziehungsweise in der Germanistik noch am ehesten präsent ist: der Programmatiker des kinetistischen Theaters, genau genommen des kinetistischen Tanzes.⁵ Dabei wird auf seine Studien *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst* von 1922⁶ und *Der tanzende Schwerpunkt* von 1923⁷ verwiesen. Er wird völlig korrekt im Zusammenhang mit dem Wiener Kinetismus und seinem Begründer, dem Reformpädagogen und Kunsterzieher Franz Čížek, gesehen, der auf der Wiener Kunstgewerbeschule tätig war. Im Jahr 2006 wurde eben diesem Rochowanski z. B. ein wichtiges Kapitel in Rolf Lavens Monografie *Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst*⁸ gewidmet. Rochowanski wird aber auch in expressionistische, dadaistische oder gar futuristische Kontexte gesetzt – doch davon später.

Einem tschechischen Germanisten beziehungsweise einer tschechischen Germanistin ist dieser Kämpfer für nackte Körper auf nackter Fläche allerdings noch einmal anders bekannt: nämlich als Herausgeber von österreichisch-schlesischer Mundartliteratur. Bereits 1912 – da war er immerhin schon seit mehreren Jahren in Wien ansässig – gab Rochowanski unter dem Titel *Hämetgsang* einen Band mit schlesischen Mundartgedichten im lokalen Krommer-Verlag in Freudenthal (heute Bruntál in Nordosttschechien) heraus. Dies ist vor allem biografisch zu begründen: Rochowanski wurde 1885 in

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Zum Kinetismus vgl. Bast, 2011.

⁶ Wien: Burgverlag.

⁷ Zürich: Amalthea.

⁸ Wien: Schölerhütte.

Zuckmantel in Österreichisch-Schlesien geboren (heute Zlaté Hory in Nordosttschechien).⁹

Rochowanskis Beschäftigung mit regionaler Literatur und ‚peripheren‘ Regionen im Allgemeinen ist allerdings nicht nur auf seine frühen, gewissermaßen vormodernen Jahre beschränkt, wie man vielleicht meinen könnte. Rochowanski hat den *Hämetgsang* mit einem Vorwort versehen, das zeigt, wie reflektiert sein Interesse an der Mundartdichtung ist, ähnlich wie z. B. seine spätere Vorliebe für das Puppenspiel, die gleichermaßen dem „echten, ungekünstelten Volksspieler“ Karl Fränkel und dem modernen Robert Bayr gilt.¹⁰ Die Idee habe er vom „Bund oberösterreichischer Mundartdichter“ übernommen, und auch in Böhmen sieht er vergleichbare Bestrebungen: Er imaginiert nahezu eine Internationale der Mundartenenthusiasten. Bei den Oberösterreichern lässt sich Rochowanskis „jetzt noch fingierter Bund schlesischer und mährischer Mundartdichter“¹¹, wie er im Vorwort zu der Anthologie ehrlicherweise zugibt, auch in Bezug auf dessen Programm inspirieren: Er will die Mundarten kurzerhand als einen gleichberechtigten Code etablieren, in „Wort und Lied, Haus und Schule“¹², er plant u. a. ein Mundartenwörterbuch, Vorleseabende der Mundartdichter in größeren Orten oder die Errichtung einer Sammelstelle für Mundartdichtungen und Handschriften, die zugleich Bezugs- und Versandort für Bücher wäre. Rochowanskis Interesse für die Peripherie ist auf jeden Fall mehr als jugendlicher Enthusiasmus; es wäre deshalb grundfalsch, ihm eine Entwicklung von ‚Heimatkunde‘ zur Avantgarde zu unterstellen. Noch 1940 bringt er eine Novellensammlung mit dem Titel *Rändlaleut*¹³ heraus, die Geschichten aus dem schlesisch-mährischen Altvatergebirge erzählt, und überarbeitet sie nochmals für eine Neuausgabe nach dem Krieg. Sein umfangreichstes Buch ist schließlich die ungewöhnlich essayistisch gehaltene Landschaftsbeschreibung *Columbus in der Slowakei*¹⁴ von 1936.

⁹ Verstorben ist Rochowanski, der nach dem Zweiten Weltkrieg den Agathon-Verlag leitete und als Herausgeber tätig war, 1961 in Wien. Der umfangreichste biografische Text zu Rochowanski findet sich im *Lexikon deutschmährischer Autoren*. Vgl. Topol'ská, 2002.

¹⁰ Rochowanski, 1930, S. 16.

¹¹ Rochowanski, 1912, S. 7.

¹² Ebd., S. 6.

¹³ Medan: Bernard.

¹⁴ Bratislava: Eosverlag.

Wie vertragen sich nun diese vielen Rochowanskis miteinander – der Expressionist und der Heimatkundler, der Čížek-Schüler, der Tänzer, der Förderer zeitgenössischer angewandter Kunst und alle anderen? Welches Konzept, welche Praxis eines Intellektuellen und Künstlers der Moderne kann sie alle in sich vereinen? Ich werde mich nach Rochowanskis Vorbild auch wenig um ‚atavistisch geschnürte Gedankenreihen‘ kümmern und ‚ungeschnürt‘ zu zeigen versuchen, wie bei Rochowanski Konventionelles und Experimentelles nebeneinander stehen beziehungsweise ineinander übergehen und sich auch gut miteinander vertragen.

2. Text und Tanz

Am 3. Dezember 1919 wurden in der Österreichischen Buchhändler-Correspondenz auf einer (ganzen) Seite zwei Neuerscheinungen von Rochowanski inseriert: *Der Phantast* und *Nackte Inspirationen*.¹⁵ Die Reklame ist an Buchhandlungen gerichtet und verspricht übrigens „großen Absatz, wenn Sie sofort reichlich beziehen [...]“¹⁶. *Der Phantast* ist ein längeres episches Gedicht, und *Nackte Inspirationen*, als „pikante Geschichten“¹⁷ inseriert, sind eine Sammlung von Künstlernovellen.

Der Phantast ist gleich auf den ersten Blick ein kräftiges Stück des literarischen Expressionismus. Der Text wurde 1988 auch von Ernst Fischer und Wilhelm Haefs in die Anthologie *Hirnwelten funkeln* aufgenommen, die die Literatur des Expressionismus in Wien versammelt und repräsentiert. Im Text wird zunächst das klassische ‚titanische Ich‘ des Expressionismus auf gut Österreichisch aktualisiert – nämlich als Publikumsbeschimpfer:

Ihr ärmlichen, unbewimperten Fettaugen,
die ihr auf genußloser, kraftloser Daseinssuppe schwimmt,
ihr blöd bemalten Kulissen handlungsarmen Geschehens,
ihr Automaten für Dummheit, Gesetze und Pflicht,
ihr fuß- und flügellosen Gehirne,
ihr Fledermäuse in geistverlassenen Nächten,
mit Heugabeln Mücken jagend:

¹⁵ Beides Zürich: Amalthea.

¹⁶ Werbeinserat, 1919.

¹⁷ Ebd.

ihr tut mir leid! [...]
 (Ich sehe, es fehlt euch nichts,
 die rülpsenden Anstandsekstasen
 hat längst euer Ahne Maulwurf gefressen –)
 Ihr küßt euch und wendet euch
 liebend ins weiche Moos...¹⁸

Die Domäne der von Rochowanski so findig kritisierten Philister ist hier der Tag. In der Nacht sind jedoch diese Nachkommen der Maulwürfe definitiv untergetaucht, und das titanische Ich kann seine Tanzvisionen ausleben. Das Tanzkonzept in Rochowanskis *Phantast*-Epos unterscheidet sich indes vom vorhin zitierten Programm der „Befreiten Bühne“ kaum, das gut zwei Jahre später erschien. Das lese ich als ein Zeichen dafür, dass Rochowanski trotz der metaphorischen, wortreichen und reichlich provokativen Darstellung ein klares Kunstkonzept hatte, das er zunächst dichterisch, dann aber vor allem auf eine ‚angewandte‘ Art und Weise, quasi als ‚Kunstgewerbe‘ umzusetzen suchte. Davon zeugen u. a. seine zahlreichen Beiträge in Theaterzeitschriften, die er z. T. schon von dem Ersten Weltkrieg veröffentlicht, z. B. über „Das Bühnenwerk und seine Darsteller“ in der Halbmonatsschrift *Das Theater* im November 1912¹⁹ oder über die „Wiener Puppenspieler von heute“.²⁰

Im *Phantast*-Epos wird der Tänzer zum Instrument des ihn durchströmenden Geistes, er tanzt nämlich streng genommen nicht auf der Erde, sondern auf einem „welligen Hügelland“, wie es im Text heißt, die aus menschlichen Brüsten besteht, die aus der Erde hervorkommen und ihn mit Energie versorgen:

Meine Sohlen brennen,
 meine Beine schwingen von selbst,
 plötzlich tanze ich singend
 über die Brüste dahin,
 nur ihre Spitzen mit meinen Zehen berührend.
 Ich tanze, ich schwinde,
 die Brüste beginnen zu klingen,
 ich winde mich in ihre Töne hinein,
 werde selbst Melodie,

¹⁸ Rochowanski, 1988, S. 273f.

¹⁹ Vgl. die Zusammenfassung im *Neuen Wiener Tagblatt*, 1912, S. 18.

²⁰ Rochowanski, 1930, S. 16.

die glühend begehrt,
die glühend gewährt,
die küßt mit tausend Lippen,
die streichelt mit tausend Händen,
die umschlingt mit tausend Armen,
bin flammende Melodie,
bin tausendstimmige Flamme, bin Flamme!²¹

Letztendlich weitet sich der Tanz auf die ganze Stadt aus:

Häuser springen auf Wolken,
Kirchen tanzen Tango,
Säuglinge morden die Eltern,
Schweine singen Opernpartien,
Friedhöfe werden Bordelle.
Das Chaos wird rasender, toller,
der Höllentanz wilder und heißer.
Sie singen, sie schreien,
sie schwingen, sie tanzen,
sie tanzen Löcher in die lange Schleppe der Nacht,
durch die sich scheu und schüchtern schleicht,
der schmalhüftige Jüngling: Tag.²²

Mit der Rückkehr des Tages kehren auch die Philister zurück, die Nachkommen der Maulwürfe; die Tanzekstase sowie der karnevaleske Untergang der Stadt sind nur vorübergehend. Das Epos kann zwar als eigenständiger Text dastehen, lässt sich aber auch als eine Art Regieanweisung für den Ausdruckstanz verwenden.

Nun könnte man lange darüber streiten, ob der Text des Epos eher Konvention oder eher Experiment ist. Worin überschreitet dieser Text das zu der Zeit schon wohl eingeübte großspurige Ich, den herausfordernden ‚ihr-tut-mir-leid‘-Gestus oder dessen sprachliche Umsetzung in vergleichbaren expressionistischen Texten? Der Text ist definitiv nicht experimentell im Sinne des Dada, der Werkbegriff wird durch den Text nicht in Frage gestellt, die Worte werden auch nicht wie in der konkreten Dichtung im breitesten Sinne ihrer Denotat entkleidet. Um sprach- beziehungsweise erkenntniskeptische Avantgarde handelt es sich bei Rochowanski also nicht. Das, womit

²¹ Rochowanski, 1988, S. 276.

²² Ebd., S. 278.

Rochowanski hier experimentiert, bezieht sich weniger auf den Text selbst als auf dessen Anwendung, genau genommen dessen (auch nur inhärente) Inszenierung. Rochowanski ist auf der Suche nach einem Gebrauchstext für seine Tanzbühne – der Experimentierraum, den der Text öffnet, besteht in seiner schauspielerischen Umsetzung. Er ist auf eine spezifische Weise interdisziplinär: Tanz wird Text, Text wird Tanz.

3. Avantgarden-Melange

Fischer und Haefs, die Herausgeber der expressionistischen Anthologie, nehmen in ihrer biografischen Notiz Rochowanski auch als Theoretiker für die Sache des Expressionismus in Beschlag. Sie attestieren ihm den „Versuch, auch den Tanz mit einem neuen theoretischen Konzept in die expressionistische Bewegung einzubeziehen“²³. Sie berufen sich dabei auf Rochowanskis Studie *Der tanzende Schwerpunkt*²⁴ und zitieren u. a. folgende Passage:

Obwohl jede Etikettierung schlecht ist und falsche Beleuchtung gibt, muß doch gesagt werden: wir brauchen den expressionistischen Tanz. Expressionistischer Tanz heißt: Ursprünglichkeit, Natürlichkeit des Tanzes. Der Atem ist das ursprünglichste. Daher liegt auch hier der Beginn neuer Tanzkunst. Beim expressionistischen Tanz denkt nicht der Fuß oder der Arm für sich, die Seele ist der Diktator, die Seele, die im Atem fließt, der göttlichen Ursprungs ist.

(Kunst ist niemals Mode, nur die Zeitblinden können behaupten, daß die expressionistische Kunst eine Modesache sei.)²⁵

Dies liest sich als recht orthodoxes Programm für expressionistischen Ausdruckstanz. In derselben Studie begrüßt Rochowanski allerdings auch den Dada-Tanz und den futuristischen Tanz. Das Gemeinsame dieser Meliorationen des Tanzes erblickt er darin, dass sie den Konventionen der Theater- und Tanzpraxis entgegenlaufen. Jede künstlerische Avantgarde tue dies auf ihre Art, Rochowanski betont jedoch das Verbindende an ihnen. Als Beleg dazu sei seine Bewertung der dadaistischen beziehungsweise futuristischen Tanzkonzepte zitiert:

²³ Fischer und Haefs, 1988, S. 394.

²⁴ Rochowanski, 1921, und Rochowanski, 1923.

²⁵ Fischer und Haefs, 1988, S. 394.

Ebenso verständlich [wie die Dadaisten Tzara und Huelsenbeck] erscheinen die Mailänder Futuristen, die unter der Führung von F. T. Marinetti ein Manifest veröffentlichten, in dem sie verlangen, daß der Tanz ungraziös, unsymmetrisch und dynamisch sei!

Ja, ja, ja! Unsymmetrisch, ungraziös, eckig, ja, ja, ja! Herrlich! Endlich! Ein paar dynamische Ohrfeigen in das Gesicht des dösenden Schönheitssentimentalisten (dessen Körper so schön ist, daß man in keine öffentliche Badeanstalt gehen kann), [...] der sich an der steifen Zehe berauscht, auf der die Tänzerin minutenlang herumstelt!

Also futuristischer Tanz? Aber nein! Fort mit den Wänden! Fort mit den Schleieraugen! Fort! Hinauf! Dynamik! Freie Bahn! Luft! Atem! Erdumarmung! Wir!²⁶

Rochowanski steuert also nicht auf eine Dogmatik des expressio-nistischen oder kinetistischen Tanzes hin, sondern sucht vielmehr Gleichgesinnte in allen Avantgarden, die die Zeit zu bieten hat. Deshalb lassen sich seine Studien zum modernen Tanz in Kontexte und Texte integrieren wie z. B. in das von Günther Dankl und Raoul Schrott herausgegebene Buch *DADAutriche 1907–1970*.²⁷ Károly Kókai weist wiederum in seiner Besprechung der Belvedere-Ausstellung *Dynamik! Kubismus / Futurismus / Kinetismus* (2012) darauf hin, dass Rochowanskis Studie *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst* in Italien als „il futurismo viennese“ rezipiert wurde. Den Erkenntniswert dieser Schubladisierung stellt er allerdings auch in Frage:

Wie inspirierend der Futurismus für die Avantgarde und die moderne Kultur war, kann kaum überschätzt werden. Die Augen der Zeitgenossen mussten für all die raschen Veränderungen geöffnet werden, die rund um sie vor sich gingen. Die Rolle, die der Futurismus dabei spielte, ist hinlänglich bekannt, doch auch der Kinetismus besaß eine Vorliebe für die Metropole als Gegenstand seiner Kunst, für die Techniken der Fragmentierung, Gleichzeitigkeit und Dynamik bei der Wiedergabe visueller Eindrücke.²⁸

Kókais These zur Beziehung zwischen dem Wiener Kinetismus Čížeks, dessen Unterricht Rochowanski auf der Kunstgewerbeschule besuchte, und den internationalen Avantgarden um 1920 lautet, dass der Kinetismus selbst keine Avantgarde sei, aber als Unterrichtspraxis doch sehr

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. Dankl und Schrott, 1993.

²⁸ Kókai, 2012, 28f. Wenn nicht anders angegeben, Übersetzung vom Verfasser.

wohl Avantgarden und ihre Techniken vermittele. Kókai erwähnt Čížeks „expressionistische Übungen“, „kubistische Übungen“ oder „futuristische Übungen“²⁹ auf der Wiener Kunstgewerbeschule – kurz: Die Avantgarden waren laut Kókai bei Čížek Unterrichtsstoff, Kinetismus sei allenfalls aus pädagogischer Sicht Avantgarde.

Ähnlich sieht es bei Rochowanski aus. Auch er bedient sich am reich gedeckten Tisch der Avantgarde-Strömungen einschließlich und vornehmlich des Expressionismus. Oft klingt das Ergebnis eindringlich, kohärent und auf der Höhe der Zeit (wie beim *Phantast*-Epos), manchmal eher modekonform, wie das Beispiel der bereits erwähnten „pikante[n] Geschichten“ aus der Künstlernovellensammlung *Nackte Inspirationen* (beide 1919) zeigt.

Dass Rochowanskis expressionistische Texte leicht in realistische Schreibweisen und wieder zurück wechseln können, illustriert die Gegenüberstellung einer ‚expressionistischen‘ oder vielmehr grotesk und vor allem satirisch verzerrten pseudoexpressionistischen Stelle aus der Novelle „Ehre“ mit einer durchaus konventionellen Stelle aus demselben Text.

Die konventionelle Stelle zuerst:

Der junge Maler Rimbaud lehnte behaglich in einem bequemen Chesterfield-Chair. Sein Gesicht war blaß und schien abgespannt, die blonden Haare strebten da- und dorthin, wirbelten durcheinander, gleich den Gedanken, die in dem interessanten Künstlerkopf buntfarbig wie gleißende, weiche Seidenstoffe durcheinanderlagen. In dem vornehmen Cut-away saß ein kleiner Veilchentuff und duftete bescheiden.³⁰

Nun die expressionistische Stelle:

Plötzlich standen Sie in der wirbelnden Mitte, unbekleidet, in Ihrer alle verkleinernden Schönheit! Der Wirbel, das Chaos der Töne und Farben vertausendfachte sich, gebar Ungeheuer, tausende Gäste umlagerten Sie und priesen Sie! Ein Heer von Malern wollte Sie malen. Rubens rief: „Dieser Körper! Dieses Fleisch!“ Neben ihm rief Schiele: „Ich male Sie grün!“ Gütersloh drängte sich durch die gaffenden Künstler, sein glattfrasierter Schrei war: „Ich muss ihre Seele

²⁹ Ebd.

³⁰ Rochowanski, 1919, S. 8.

sehen! Ich will ihre Seele malen!“ Die Maler waren toll und trieben sich Pinsel in ihre Herzen, die in Grün verbluteten, [manche Gäste] verwandelten sich in Harfen, zerbrachen in schmerzenden Tönen, manche liefen davon, stürzten sich vom Turm ins südliche Meer. Es war der Triumph Ihrer Schönheit!³¹

Die expressionistische Schreibweise wird von Rochowanski also als eine unter mehreren gehandhabt und nicht programmatisch, sondern situationsbedingt angewendet. Genauso wie bei seinen multi- beziehungsweise gesamtavantgardistischen Tanzkonzepten sind auch seine textästhetischen Konzepte offen. Es kommt ihm nicht auf eine homogene Schreibweise an, sondern – wie abschließend zu zeigen sein wird – darauf, eine organische, ursprüngliche Kunst- und Lebenspraxis zu realisieren.

4. Körperbildung, Landbau und Handwerk

Rochowanski bezeichnet zwar sein Tanzkonzept als expressionistisch, definiert es jedoch nicht ästhetisch, sondern gewissermaßen ontologisch: Nur ein Mensch, der sich kennt, könne Expressionist sein. In *Der tanzende Schwerpunkt* formuliert Rochowanski: „Dem Menschen, der sich selbst fremd geblieben ist, wird der Expressionismus immer ein Rätsel bleiben.“³² Auf dieselbe organische Basis wie das Menschsein sei auch die Kunst gestellt: „Es wird auch der Mensch, der die Natur und die klaren Wege zu ihr verleugnet oder verloren und vergessen hat, stets mit erblindeten Augen nach Kunst suchen.“³³ Diesem Text ist auch unschwer zu entnehmen, dass die ästhetische Dimension von Rochowanskis Expressionismuskonzept am ehesten *per negationem* definiert ist, nämlich durch Kritik an eingefahrener ‚bürgerlicher‘ Kunstpraxis. Im Gegensatz dazu stellt er die Kunst auf ein organisches Fundament. Für den Tanz bedeutet das, dass er den Atem als „die Quelle des Tanzes“³⁴ hervorhebt, die in der älteren Kunstpraxis verlorenging und von den Avantgarden wiederentdeckt wird, und den ebenfalls lange vergessenen ‚Schwerpunkt‘, der durch die Atmung ständig in Bewegung gehalten wird:

³¹ Ebd., 94f.

³² Rochowanski, 1921, S. 4.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

Tanz kann nur durch Atmung entstehen. Die Atmung ist der Impuls der Bewegung. Durch die Atmung kommt der Schwerpunkt ins Rollen, es entsteht von selbst, natürlich und ungewollt, das Rollen des Körpers und ebenso naturgemäß das Nachwellen und Verfließen der Bewegungsfolgen. Tanz ist also das Spiel mit dem Ball, der als Schwerpunkt in das Innere des Körpers geworfen wurde.³⁵

In *Der tanzende Schwerpunkt* wird aber bei weitem nicht nur Rochowanskis Tanzkonzept auf den Punkt gebracht. Der Text gibt vielmehr den Clou für Rochowanskis heute nur noch schwer nachvollziehbare Verflechtung von Avantgarde(n), Folkloristik und seinem dauerhaften Engagement für die Popularisierung der angewandten Kunst. Hier bringt er diese drei Bereiche unter das gemeinsame Dach des anthroposophischen Denkens, das sich für ihn in diesem Text in der Gestalt der „Schule für Körperbildung, Landbau und Handwerk“³⁶ im hessischen Loheland manifestiert. Körperbildung – in diesem Falle synekdochisch für Rochowanskis Tanzkonzept verwendet, Landbau (d. i. Regionalität) und Handwerk (d. i. Kunstgewerbe) gehören für die Loheländer (und für Rochowanski selbst) „für immer zusammen, das sahen sie [die Loheländer] und sprachen es ungeziert aus, setzten die drei anfangs überraschenden Begriffe knapp nebeneinander und zeigten damit in kürzester Form den Weg vom Körper zum Geist, zur echten Kunst“³⁷. In der 1919 gegründeten – und heute noch als Schule bestehenden – Loheländer Kommune wird laut Rochowanski nicht nur die organische Dreiheit von Natur, Mensch und Kunst gepflegt, sondern ihre Kunstpraxis entspricht auch Rochowanskis Forderung nach dem unmittelbaren Hervorgehen der Kunst aus dem Moment.

Um aber vorwärts zu kommen, darf man sich an nichts hängen. Weder die Loheländer selbst, noch ihre Schüler und Schülerinnen tun es. Entsteht auch heute ein schöner Tanz oder eine feine Plastik, morgen sind sie beide schon wieder beiseite geworfen, um etwas Neues zu gestalten, um neuen Impulsen ungeeufert zu folgen. Und darin liegt das Große, das Wunderbare, das Sichsehnen ins Unermeßliche, das Sichversenken in Liebe.³⁸

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 5.

Rochowanskis scheinbar kaum zu vereinbarende Tätigkeitsbereiche – Folkloristik, avantgardistischer Tanz und literarischer Expressionismus – entspringen in seinen Augen gleichermaßen und ganz naturgemäß der organischen, ganzheitlichen Mensch- und Kunstauffassung der Anthroposophie.³⁹ Von einem etwa im Lethen'schen Sinne modernen, ‚kalten‘ Mensch- und Kunstverständnis, in dem auf die Idee der Natürlichkeit des Subjekts verzichtet wird, kann bei Rochowanski nicht die Rede sein. Da ist er ganz und gar der Expressionist, gehört zur Lethen'schen „Gewissenskultur“⁴⁰, er glaubt an das ‚warme‘, kohärente, natürliche Ich und daran, dass es sich in der ‚kalten‘ Welt durchsetzen kann.

5. Fazit

Rochowanskis literarische Experimente materialisieren sich für mich wie Produktionen in einer ‚phantastischen Schaubude‘ – so lautet auch der Titel von einem expressionistischen Erzählband Rochowanskis⁴¹ –, in der die Texte ihre eigene In-Szene-Setzung, ihre ‚Vertanzung‘ mitenthalten. Hinsichtlich ihrer ästhetischen Eigenart werden (in der Schaubude) zugleich je nach Bedarf, je nach Thema und Intention verschiedene moderne oder auch avantgardistische Ästhetiken herangezogen – ganz im Sinne des Čížek'schen Avantgarde-Unterrichts, wie Károly Kókai ihn beschreibt. Der Vorwurf, in ‚atavistisch geschnürten Gedankenreihen‘ zu verfahren, könnte demnach in Rochowanskis Augen durchaus auch auf die einzelnen, partikularen Avantgardeströmungen zutreffen!

Literaturverzeichnis

BAST, Gerald, Hrsg., 2011. *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne*. Wien: Springer. ISBN 9783211991435

DANKL, Günther und Raoul SCHROTT, Hrsg., 1993. *DADAtriche 1907–1970. Hundert Jahre Dada in Österreich*. Innsbruck: Haymon. ISBN 9783852181417

³⁹ Besonders das anthroposophische, organisch-ästhetische Konzept der Eurythmie kann als Vergleichsgrundlage verwendet werden. Vgl. Zander, 2007, S. 1181ff.

⁴⁰ Vgl. Lethen, 1994, S. 26ff.

⁴¹ Der Band wurde 1946 bei Wilhelm Frick in Wien herausgegeben und beinhaltet Erzählungen aus den Jahren 1917–1922.

- FISCHER, Ernst und Wilhelm HAEFS, Hrsg., 1988. *Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien*. Salzburg: Müller. ISBN 9783701307456
- KÓKAI, Károly, 2012. Futurism in Vienna. In: *International Yearbook of Futurism Studies 2* [online]. Nr. 1, S. 25–32 [Zugriff am: 05.06.2019]. ISSN 2192029X. Verfügbar unter: <https://www.degruyter.com/view//futur.2012.2.issue-1/issue-files/futur.2012.2.issue-1.xml>
- LETHEN, Helmut, 1994. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518118849
- N. N., 1912. Theater, Kunst und Literatur. In: *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe). 28.11.1912, Nr. 327/46, S. 17–18.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1988. Der Phantast. In: Ernst FISCHER und Wilhelm HAEFS, Hrsg. *Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien*. Salzburg: Müller, S. 273–278. ISBN 9783701307456
- ROCHOWANSKI, L. W., 1946. *Die phantastische Schaubude*. Wien: Wilhelm Frick.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1930. Die Wiener Puppenspieler von heute. In: *Neues Wiener Journal*. 30.04.1930, Nr. 38, S. 16.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1923. *Der tanzende Schwerpunkt*. Zürich: Amalthea.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1921. Der tanzende Schwerpunkt. In: *Prager Presse*. 14.06.1921, Nr. 1, S. 4f.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1919. *Nackte Inspirationen*. Zürich: Amalthea.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1912. *Hämetgsang*. Freudenthal: W. Krommer.
- ROCHOWANSKI, L. W. und Ludwig STEINMETZ, 1921. Befreite Bühne. In: *Der Merker*. 12(20), S. 430.
- TOPOL'SKÁ Lucy, 2002. Leopold Wolfgang Rochowanski. In: Ingeborg FIALA-FÜRST und Jörg KRAPPAN, Hrsg. *Lexikon deutschmährischer Autoren*. Olomouc: Univerzita Palackého. Lose-Blätter-Lexikon, nicht durchgehend nummeriert. ISBN 802440477X. Auch digital verfügbar unter: <https://limam.upol.cz/Authors/Detail/8> [Zugriff am 05.06.2019]
- WERBEINSERAT, 1919. Der Phantast und Nackte Inspirationen. In: *Österreichische Buchhändler-Correspondenz*. 03.12.1919, Nr. 49, S. 741.
- ZANDER, Helmut, 2007. *Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884–1945*. 2 Bde. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. ISBN 9783525554524

Abstract

L. W. Rochowanski (1885 Zuckmantel – 1961 Vienna) was active artistically in at least four seemingly disparate areas: as editor and author of dialect literature, as a ‘programmatic thinker’ of avant garde theater and dance, as an expressionist writer and as a promoter and propagator of Austrian applied arts. On one hand, the paper sheds light on Rochowanski’s expressionist avant garde position in theater and his writing and on the other hand, shows that Rochowanski’s seemingly disparate artistic activities are rooted in a common conceptual basis of anthroposophic concepts of art and mankind.

Keywords

L. W. Rochowanski, kinetism, expressionism, dance, avant garde, Vienna, Loheland, German language, Moravian literature