

Evelyn Deutsch-Schreiner

**„Es war, als würde Utopia Realität werden.“  
Wien 1924: Schnittstelle von Entwicklungen in den Darstellenden Künsten**

Die Schnittstelle wichtiger Entwicklungen in den darstellenden Künsten war das Jahr 1924. Sechs Jahre nach dem Krieg und eingebettet in die politische Gesamtentwicklung wurde Neues sichtbar. 1924 eröffnete Max Reinhardt sein Theater in der Josefstadt in Wien mit der Theatergeschichte schreibenden Inszenierung *Ein Diener zweier Herren*. Gertrud Bodenwieser präsentierte ihre Choreographie *Dämon Maschine*, das Hauptwerk des Wiener Ausdruckstanzes. Béla Bálasz' Filmtheorie des Kinos als soziale Kunst erschien <sup>1</sup> und die expressionistische Hans-Breslauer-Verfilmung von Hugo Bettauers *Die Stadt ohne Juden* kam ins Kino. Die *Internationalen Theaterausstellung neuer Theatertechnik* war das Großereignis für das Theater, trafen doch zum ersten Mal nach dem Weltkrieg Arbeiten von internationalen und österreichischen Avantgardisten aufeinander. Unter den österreichischen Beiträgen zur Avantgarde fällt auf, dass sie nicht nur dem Theater nachhaltige Innovationen brachten, sondern in einem Cross over in andere künstlerische und gesellschaftliche Bereiche ausstrahlten.

*1. Neue Theaterräume als visionäre Konzepte neuer Lebensmöglichkeiten*

Die *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* im Wiener Konzerthaus fand im Rahmen des *Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien* statt. David Josef Bach, der Leiter der *Sozialdemokratischen Kunststelle* und Berater der Stadtverwaltung hatte die Planung inne. Er machte im „Roten Wien“ engagierte Kunstpolitik. Er war derjenige, der den Kontakt zu Avantgardikünstlern und -künstlerinnen suchte und avantgardistische Kulturprogramme förderte. Der Herbst 1924 bedeutete ein Großaufgebot an moderner Kunst. Das fast zwei Monate dauernde Theater- und Musikfestival und zwei Großausstellungen auf dem Gebiet der bildenden Kunst waren der Beweis, dass Wien auch im klein gewordenen Österreich das Potential hatte, ein international beachtetes Zentrum der Künste zu sein. Mehr als 10 Jahre hatte es eine derartige Kulmination neuer Kunst nicht mehr gegeben; und es sollte mehr ein halbes Jahrhundert dauern, bis es wieder dazu kommen würde. Das Theater- und Musikfest 1924 glänzte mit Uraufführungen, etwa Arnold Schönbergs Oper *Die glückliche Hand* und anspruchsvollen Arbeitersymphoniekonzerten. Die *Internationale Kunstausstellung* in der Sezession, von Kunsthistoriker Hans Tietze kuratiert, gab einen Überblick über die wichtigsten

---

<sup>1</sup> Béla Bálasz: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films: Wien-Leipzig: 1924

Strömungen in der internationalen Malerei und Plastik. Mit der Gestaltung der Theaterausstellung im Konzerthaus wurde Friedrich Kiesler<sup>2</sup> beauftragt, ein junger Künstler, der sich bereits in Berlin einen Namen als avantgardistischer Bühnenbilder gemacht hatte und durch radikale Theatermanifeste aufgefallen war. 600 Exponate spiegelten die Theaterbau- und Inszenierungsformen der internationalen Avantgarden der 1920er Jahre wider und veranschaulichten den „kraftvollen, stürmischen und massiven Einbruch der Avantgarden in die konservativ ausgerichtete Domäne der nach akademisch erstarrten Regeln arbeitenden Szenographie des herkömmlichen Theaters.“<sup>3</sup> Fernand Léger stelle sein brandneues *ballett mécanique* vor und hielt einen Vortrag. Auch Theo van Doesburg referierte, ebenso wie der ungarische Filmtheoretiker Béla Balász und der Vertreter des teatro futurista Enrico Prampolini. Es waren Arbeiten des russischen Theateroktobers zu sehen, der tschechischen und der polnischen Theatererneuerer und der italienischen Futuristen. Von Lothar Schreyer gab es expressionistisch-ekstatische Theaterpartituren, von George Grosz Kostümfigurinen, ein Modell der *Merz-Bühne* von Kurt Schwitters und Beiträge von Bauhauskünstlern, wie etwa Oskar Schlemmers *Bauhausbühne*; Ludwig Hirschfeld-Mack führte seine *Reflektorischen Lichtspiele* vor.

Aus Österreich kamen in erster Linie Theaterbauprojekte. Das zeigt, wie lebhaft auf die Vorherrschaft des Wiener Theaterarchitekturbüros Helmer & Fellner reagiert wurde, das von 1870 bis 1913 ganz Europa – von Hamburg bis Odessa, von Czernowitz bis Zürich – mit seinen historistischen Theaterbauten überzogen hatte (48 in 38 Städten!) Die Helmer & Fellner-Theaterbauten haben das Lebensgefühl und die Theaterauffassung der reich und selbstbewusst gewordenen bürgerlichen Klasse des 19. Jahrhunderts gespiegelt und waren seine ideale Verkörperung gewesen: Theater als die Bühne der bürgerlichen Öffentlichkeit, als Zentrum seiner Kultur und als Repräsentanz seiner ökonomischen Stärke und seines gesellschaftlichen Einflusses. Österreichische Beiträge auf der Theaterausstellung 1924 waren: die funktionalistische *Würfelbühne* von Hans Fritz, Oskar Strnads<sup>4</sup> *Ringtheater*, das Projekt von Wilhelm Treichlinger und Fritz Rosenbaum, das *Theater ohne Zuschauer* für Jakob Levy Moreno und das sozialdemokratische *Volkshaus der Kunst*. Das Revolutionäre an Oskar Strnads *Ringbühne* für mehr als 3000 Zuschauer, mit der er sich teils in Zusammenarbeit mit Max

---

<sup>2</sup> Friedrich Kiesler (1890–1965)

<sup>3</sup> Barbara Lesak: Die Kulisse explodiert. Friederich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925. Wien 1988, S.100

<sup>4</sup> Oskar Strnad (1879–1935) Vgl: Oskar Strnad 1870–1935, herausgegeben für das Jüdische Museum der Stadt Wien von Iris Meder und Evi Fuchs. Salzburg 2007

Reinhardt seit 1914 beschäftigt hatte, war, dass sich eine ringförmige Bühne um die Zuschauer dreht; ähnlich wie Jahre später Walter Gropius' *Totaltheater*-Entwurf. Der Entwurf des Bauhausdirektors Gropius für den Berliner Theatererneuere Erwin Piscator war allerdings elliptisch und nicht kreisförmig wie bei Strnad. Strnad gehörte in der Folge zu den wichtigsten österreichischen Bühnenbildnern; so entwarf er etwa 1927 die Ausstattung zur Wiener Erstaufführung der Krenek-Oper *Johnny spielt auf*. Für Reinhardt machte er 1934 den Bühnenbildentwurf für *The Eternal Road* in New York; als er starb, übernahm Norman Ben Geddes die Arbeit. Strnads Schüler Ernst Anton Plischke legte 1924 auch einen Entwurf eines Schauspielhauses vor, der auf „unendlichen“ Bühnenraum zielte, kein Proszenium hatte und drei versenkbare Drehbühnen.

Die Beiträge veranschaulichen, wie intensiv sich die Theateravantgardisten Spielräume als visionäre Lebenskonzepte mit gesellschaftlichen Auswirkungen dachten, ein Zugang zum Theater, der sich im 20. Jahrhundert nicht mehr wiederholte. Neue Raumüberlegungen sollten der traditionellen Guckkastenbühne den Garaus machen. Denn diese hatte nicht nur ästhetische, sondern auch soziale und politische Gründe. Die Guckkastenbühne und die Zentralperspektive waren das Erbe der feudalabsolutistischen Epoche des 17. und 18. Jahrhunderts, das durch die hierarchische Anordnung der Sitzplätze den gesellschaftlichen Status der Zuschauer festschrieb. Eine neue, eine aperspektivische Raumwahrnehmung war der Beitrag des Theaters zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse und der Beitrag zur Demokratisierung. Darüber hinaus sollte der Weg gebahnt werden für eine autonome Theatralik, um die Emanzipation des Theaters von der Literatur durchzusetzen. Indem die Guckkastenbühne die Zuschauer auf einen perspektivisch gegliederten und hierarchischen Raum festgelegt hatte, mit der Rampe als Grenze zwischen Bühne und Publikum, präsentierte sie Theater als illusionistisches statisches Bild, das wiederum einen bestimmten Darstellungsstil verlangte.

Friedrich Kieslers eigene *Raumbühne* war das Kernstück der Ausstellung. Seine Wortschöpfung *Raumbühne* wurde von den Avantgardistenkollegen sofort übernommen und als Synonym für moderne Raumkonzeptionen verwendet. Kiesler hatte sich intensiv mit psychologischen und physischen Bedingungen von menschlicher Wahrnehmung beschäftigt. Er ging in seinen Theatermanifesten von der Forderung nach freier Entwicklungsmöglichkeit der Bewegung im Raum aus und brach mit dem traditionellen Bühnen-"Bild". *Die Kulisse explodiert* heißt sein berühmtes Theatermanifest. Im ebenfalls bekannten Manifest *Débauche des*

*Theaters*, das er für die Theaterausstellung verfasst hatte, wettet er gegen das „Unraumtheater“ und verlangte ein Theater für seine Zeit:

Wir haben kein Theater der Zeit. Ein agitatorisches Theater, ein Tribunal, eine Macht, die nicht das Leben illustriert, sondern gestaltet. Unsere Theater sind Kopien abgestorbener Architekturen, Systeme veralteter Kopien. Kopien von Kopien. Barockkothetheater. [...]

Der neue Wille sprengt die Bildbühne, um sie in Raum aufzulösen, wie es das Spiel verlangt. Er schafft die Raumbühne, die nicht a priori Raum ist, sondern auch als Raum erscheint. [...] Die neue Schönheit liegt nicht in der Textdekoration durch Schauspielen und Malerei.<sup>5</sup>

Kiesler war einer der ersten, der das Theater aufforderte, sich gegen den neuen Konkurrenten, das Kino, auf seine ureigenste Qualität, die Dreidimensionalität, zu besinnen und forderte eine neue Art des Spielens, das „Raumspiel“: „Die Fläche mit täuschender Räumlichkeit ist die Wurzel eines neuen Spiels, des Kinos geworden. Das Raumspiel ist die Wirkungskraft des Theaters.“<sup>6</sup> Für das neue Raumspiel baute er die *Raumbühne*, ein turmartiges Gebilde, das er zum ersten Male im Mittleren Saal (heute Mozartsaal) des Konzerthauses errichtete: Die *Raumbühne* füllte den Saal und reichte in der Höhe bis zum Balkonrang. Die offene Konstruktion der Bühne, die den Boden nur mehr als Stütze benützte, schwang sich spiralenförmig in die Höhe und hatte oben eine horizontal gelegene Spielfläche. Es gab somit drei Plattformen, auf denen man spielen konnte: eine ganz oben, eine spiralförmig von unten hinauf und eine ringförmige. Auf die oberste kreisrunde Spielfläche kam man nur mittels Aufzug oder über Leitern. Die *Raumbühne* forderte die dynamische Bewegung geradezu heraus, herkömmliche Dekorationsteile waren unmöglich zu verwenden. Philosophisch betrachtet, verlieh sie dem transitorischen Prinzip, welches dem Theater immanent ist, Ausdruck. Die für die Ausstellung gebaute Bühne war der Innenteil des geplanten Theaters, das Kiesler in seiner eiförmigen Gestalt erst in New York, zwei Jahre später vorstellte, das Universal-Theater. Das Ziel, das Spiel der Darsteller und Darstellerinnen auf simultanen Spielflächen zu dynamisieren und eine neue, plastische Wirkung des Schauspieler-Körpers im Raum zu erzielen und gleichzeitig dem Publikum zu ermöglichen, den gesamten Ort als theatralisches Geschehen zu erleben, war für die zeitgenössische Theaterpraxis noch schwer umzusetzen, hatten doch die Schauspieler und Schauspielerinnen bisher stets im schützenden Bühnen-"Bild" mehr oder weniger frontal zum Publikum oder wie in der Arenabühne zumindest auf ein- und derselben Ebene agiert. Auch die zahlreichen Tanzgruppen hatten

---

<sup>5</sup> Friedrich Kiesler, Manifest „Débacle des Theaters, die G.K. Bühne“, zit.n. Wien, Stadt der Juden. Die Welt der Tante Jolesch, hrsg. von Joachim Riedl. Wien 2004, S.287f

<sup>6</sup> ebda.

Probleme mit der spiralenförmigen, schmalen Rampe. Man musste, wie die Ausdruckstänzerin Gertrud Bodenwieser, dafür eigens choreographieren. An Schauspiel kam nur eine Inszenierung zustande, das expressionistische Stück *Im Dunkel* von Paul Frischauer. Das angekündigte *Methusalem oder der ewige Bürger* von Iwan Goll in Kostümen von George Grosz wurde wegen einer Uraufführungsklage im Probenstadium aufgeben.<sup>7</sup> Kiesler nannte übrigens Karl Kraus', *Die letzten Tage der Menschheit* als geeignet für seine *Raumbühne*. Zwar stand Karl Kraus der *Raumbühne* wohlwollend gegenüber, doch eine Realisierung wurde nicht einmal angedacht. Das hat weniger mit Kraus' explosiver Dramaturgie eines "Marstheaters" zu tun, die so innovativ für die Dramatik wurde, sondern mit seiner Person. Er, der in eindrucksvollen Lesungen beim Publikum ein Theater im Kopf herzustellen vermochte, misstraute anderen Künstlern. Er verabscheute das Theater von Max Reinhardt ebenso wie das von Erwin Piscator.

Kieslers Credo, die bisher scharf getrennten Raumzonen Zuschauerraum und Bühne ineinander fließen zu lassen, wurde zum Grundelement für alle seine folgenden Entwürfe und Bauten, gipfelnd im "The Endless House" dreißig Jahre später. Die Wiener *Raumbühne*, sein erstes programmatisches Architekturprojekt, war bereits ein "Endloses Theater" und zeigt seine theoretische und visionäre Grundhaltung: "Wir wollen keine Mauern mehr, die Kasernierungen des Körpers und des Geistes, diese ganze Kasernenkultur mit und ohne Ornament", wie es im Manifest der *Pariser Raumstadt* 1925 heißt.<sup>8</sup> Statt begrenzender Mauern wollte er "die Koordination heterogener Elemente/Kräfte/Spannungen in einem endlosen räumlichen Kontinuum".<sup>9</sup> Mit der „*Raumbühne*“ befand sich Kiesler im Zentrum der internationalen Bemühungen um „Retheatralisierung“ des Theaters, am nächsten waren ihm die russischen Konstruktivisten Tatlin und El Lissitzky.

Die Ausstellung in Wien 1924 erregte nicht nur inhaltlich Aufsehen, sondern auch die Raumkonzeption setzte Maßstäbe. Kiesler fand es banal, Ausstellungsobjekte bloß nebeneinander zu hängen. Er wollte eine architektonische Lösung. Sein Ausstellungsgeschichte schreibendes Leger- und Trägersystem erreichte die Qualität von Rauminstallationen mit konstruktivistischer Ästhetik. Dadurch konnten die Objekte auf neue Weise wahrgenommen werden. Ebenso beachtet wurde die Gestaltung von Plakat und Katalog nach neuesten typographischen Prinzipien in konstruktivistischer Formensprache.

---

<sup>7</sup> Lesak, S. 146f

<sup>8</sup> Manifest in Paris. Friedrich Kiesler zit. nach Dieter Bogner: "Inside the Endless House", in: "Friedrich Kiesler 1890-1965", Wien 1997, S. 10

<sup>9</sup> Bogner, ebda.

In der Folge gestaltete Kiesler den Österreich-Pavillon auf der *Exposition Internationale des Arts Decoratif et Industriels Modernes* in Paris. Er stellte wieder sein "Endless Theatre" vor und entwickelte seine Ausstellungsinstallation substanziell weiter zur „Raumstadt“. Die konstruktivistische „Raumstadt“, eine Installation zur Präsentation von Theatermodellen und Kostümfigurinen aus Österreich, fungierte gleichzeitig als abstraktes Modell einer hoch über dem Erdboden schwebenden Stadt. Kiesler war die Verbindung von der Theaterinstallation zum utopischen städtebaulichen Konzept gelungen. Die schwebende Stadt als System von Spannungen im freien Raum wurde in Paris viel beachtet und trug wesentlich zum Austausch der Avantgarden zwischen Österreich und Frankreich bei. Auch Oskar Strnads *Ringbühne* wurde wieder gezeigt.

Wie Matthias Boeckl bemerkte, gehörte die Präsentation der „Raumstadt“ und im Jahr davor die Einladung Fernand Légers nach Wien zu den raren „Sonderfällen“ an Austausch der Avantgarden zwischen den Ländern Frankreich und Österreich. Boeckl sieht den Grund darin, dass „eine neue Generation, die nach dem Trauma des Ersten Weltkriegs nach einer Tabularasa-ähnlichen Situation ihre Frankreichbeziehungen völlig neu aufbauen musste.“<sup>10</sup> Um Nachhaltiges entstehen zu lassen war die Zeitspanne bis 1934 zu kurz. Das betraf auch den Einfluss der italienischen Futuristen in Österreich. Im Oktober 1924, also während der Laufzeit der Theaterausstellung, fand in Wien der Futuristenkongress statt, bei dem auch Filippo Tomaso Marinetti auftrat. Mit Ausnahme der Malerinnen Erika Giovanna Klien und My Ullmann, die als Vertreterinnen des Wiener Kinetismus den Futurismus aufnahmen, waren die Vorurteile gegen den ehemaligen Kriegsgegner Italien zu groß, um auch in den Theaterkünsten etwas Neues entstehen zu lassen.<sup>11</sup> Hingegen wurden, vor allem nach dem Gesamtgastspiel des Staatlichen Moskauer Kammertheaters 1925, als Aleksandr-Tairov-Inszenierungen das Wiener Publikum begeisterten, der russische Konstruktivismus und der tschechische Kubismus produktiv aufgenommen, wie sich an der Ästhetik von sozialdemokratischen Massenfestspielen zeigt.

Ab 1925 lebte Friedrich Kiesler in den USA und führte seine in Wien präsentierten Ideen weiter. Er richtete 1926 im Auftrag der *Theater Guild* die *International Theatre Exposition* in

---

<sup>10</sup> Matthias Boeckl: *Durch das Andere zum Eigenen. Zur Rezeptionsgeschichte der Moderne Frankreichs in Österreich. N. Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960.* Wien 2007, S. 29

<sup>11</sup> Franz Smola: *Das Vordringen der „Intellektherrschaft“. Frühe Rezeption des französischen Kubismus in Österreich.* In ebda: S.240

New York aus und präsentierte das *Universal Theatre* und in der Folge andere herausragende Theaterentwürfe, wie das *Four Dimensional Theatre* oder *The Universal. A Theater for Woodsstock* (1931). Kiesler beteiligte sich aktiv am *International Theatre Arts Institut* in New York. Seine Karriere als Architekt, Designer, Bühnenbildner und Theoretiker erreichte in den 1950er Jahren den Höhepunkt in New York, das nach dem Zweiten Weltkrieg zum Zentrum der Avantgarde wurde. Bekannt ist sein „Shrine of the books“, für biblische Manuskripte in Jerusalem, eines der wenigen Bauwerke, das tatsächlich fertig gestellt wurde.

## 2. Vom Theaterspiel zum Psychodrama

Auch das *Theater ohne Zuschauer* von Jakob Levy Moreno<sup>12</sup> war auf der Theaterausstellung zu sehen. Moreno war wie Kiesler einer, der die Aufbruchsstimmung dieser Jahre zu nützen imstande war und mit Theaterarbeit die Basis legte zu einer heute weltweit verbreiteten Heilmethode. Es braucht nicht zu verwundern, denn Wien ist ja nicht nur eine bekannte Theaterstadt, sondern auch der Geburtsort der Psychoanalyse von Sigmund Freud, der Individualpsychologie von Alfred Adler und der sozialistischen Sexualforschung von Wilhelm Reich. Morenos Idee, Drama und Psyche zusammen zu spannen zum *Psychodrama*, verdankt aber auch das amerikanische Avantgardetheater in den 1950er und 1960er Jahren wichtige Impulse. Darüber hinaus ist das *Psychodrama* auch eine Theaterform und noch dazu eine Verwirklichung der Utopie der internationalen Avantgarden, nämlich den Gegensatz von Kunst und Leben aufzuheben.

Moreno hat in Wien Medizin studiert und sich intensiv mit Psychiatrie befasst. Das Theaterspiel führte ihn zur Gruppenpsychotherapie und zu seiner heute weltweit praktizierten Methode des *Psychodramas*. Am Theater war er ein Autodidakt und begann mit dem Kinderspiel. Elisabeth Bergner, eine der charismatischsten Schauspielerinnen des Jahrhunderts, berichtete, wie sie als Zehnjährige von ihrem Hauslehrer, dem jungen Medizinstudenten Moreno, animiert wurde, Geschichten zu erfinden und zu spielen. Sie erzählte auch von seiner Vorliebe, in Wiener Parkanlagen Kinder um sich zu scharen, um mit ihnen Theater zu machen.<sup>13</sup> Auch Peter Lorre, später bekannter Schauspieler, war dabei. Aus seinen Erfahrungen mit spontanem Improvisationsspiel kritisierte Moreno das herkömmliche, professionelle Theater, das er verächtlich als "Vergangenheitstheater", "Auferstehungstheater", "Bühnentheater" und "Totenkulttheater" bezeichnete. Er setzte beim Zuschauer an: Das von der Literatur dominierte

---

<sup>12</sup> Jakob Levy Moreno, (1892-1974)

<sup>13</sup> Klaus Völker: "Elisabeth Bergner. Das Leben einer Schauspielerin", Berlin 1990, S. 26

Theater sowie die festgelegte Inszenierung böten dem Publikum keine Möglichkeit in die Handlung einzugreifen. Das wollte Moreno ändern. Darüber hinaus wollte er ein Theater etablieren, in dem die Zuschauer und Zuschauerinnen keine fiktiven Geschichten und fiktiven Figuren vorgesetzt bekommen, sondern ihre eigenen Geschichten selbst spielen und erleben können: ein Theater der Improvisation, das Stegreiftheater, wie er es nannte. Es strebte keine Theaterreform des Berufstheaters an, sondern wandte sich an interessierte Laien. Morenos Stegreiftheater hob programmatisch die Grenzen zwischen Spielern und Zuschauern auf sowie den bisherigen Kunstbegriff: "Es gibt keinen Dichter, Schauspieler, Zuschauer mehr. Jeder ist Dichter, Schauspieler und Zuschauer in einer Person."<sup>14</sup> Er entwickelte eine Theorie der Spontaneität und der Kreativität als Grundlage für sein Theater. Seine Kunstauffassung war von Henri Bergsons Theorie einer universalen schöpferischen Spontaneität beeinflusst und hatte eine starke religiös-metaphysische Komponente. Morenos Intention, neue Zugänge zur Metaphysik zu eröffnen, zeigte sich auch in der Monatszeitschrift *Daimon*, die er 1918 initiierte und die zu den wichtigen österreichischen Zeitschriften des Expressionismus zählt. Programmatisch erschien darin seine dramatische Szene *Die Gottheit als Autor*. Ab 1919 wurde die Zeitschrift als *Der neue Daimon* von einem von Autoren gegründeten und geleiteten Genossenschaftsverlag, dem außer Moreno Franz Werfel, Alfred Adler, Hugo Sonnenschein und Albert Ehrenstein angehörten, weitergeführt. Zielsetzung der Zeitschrift war "Das gefesselte Individuum` zu befreien und eine Standortbestimmung des zwischen Immanenz und Transzendenz gestellten Individuums vorzunehmen."<sup>15</sup> Ein prophetischer, expressionistischer "Oh Mensch"-Gestus mit Hang zur Selbstinszenierung prägte auch seine Persönlichkeit, die er bei der Verbreitung seiner Ideen auf internationalen *Psychodrama*-Kongressen in den 1960er Jahren hervorkehrte.

In den Jahren 1921 bis 1924 erarbeitete Moreno in einem kleinen Wiener Privattheater mit Erwachsenen Stegreifspiele; „Improvisationstheater“ würden wir heute sagen, ein wichtiger Strang in der zeitgenössischen Off-Szene. Weitergeführt wurde das Stegreiftheater im Projekt *Theater ohne Zuschauer*, das Moreno 1924 auf der *Internationalen Ausstellung Neuer*

---

<sup>14</sup> Jakob Levy Moreno: "Der Königsroman", Potsdam 1923, zit. nach Brigitte Marschall: "'Ich bin der Mythe". Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Moreno", Wien 1988, S. 39

<sup>15</sup> Armin A. Wallas: "Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich", in: Klaus Amann/Armin A. Wallas (Hg.): "Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste", Wien-Köln-Weimar 1994, S. 61

*Theatertechnik* vorstellte.<sup>16</sup> Das *Theater ohne Zuschauer* hat eine zentrale Hauptbühne, rosettenartig angeordnete Neben Bühnen und Sitzgelegenheiten für die Hauptspieler und Nebenspieler in konzentrischen Ringen um die Hauptbühne herum. Alle Schauplätze sind über Treppen erreichbar und miteinander verbunden. Der Gesamttraum steigt von der Hauptbühne aus terrassenförmig an und hat keine traditionelle Zone für das Publikum. Vermutlich als Public-Relation-Gag, um unter den vielen Theaterkonzepten, die auf der Theaterausstellung vertreten waren, aufzufallen, legte es Moreno auf einen Streit mit Friedrich Kiesler an und bezichtigte dessen *Raubbühne* als Plagiat. Die folgende öffentliche Auseinandersetzung trug dazu bei, das Interesse für moderne Theaterkonzeptionen zu erhöhen. Zu verwirklichen war die Konzeption *Theater ohne Zuschauer* im Wien der 1920er Jahre trotzdem nicht. Hinzu kam, dass Moreno sein Interesse vom Stegreiftheater auf die therapeutische Wirkung des Theaters und seine Verbindung mit Psychiatrie verlagerte. Die kreative Form des Schauspiels wurde zum Modell einer psychotherapeutischen Methodik. 1925, im selben Jahr wie Kiesler, ging Moreno nach New York, wo er eine private psychiatrische Praxis eröffnete und später ein eigenes Sanatorium mit *Psychodrama*-Theater. Die Wiener Erfahrungen flossen auch in das von 1929 bis 1931 geführte "Theatre Impromptu" in der Carnegie Hall ein. 1950 gründete er das *World Center of Psychodrama, Sociometry and Groups Psychotheraphie*, das wiederum auf Theaterleute wie Lee Strasberg und Elia Kazan ausstrahlte. Kazan wandte im *Actor's Studio* die *Psychodrama*-Methode an.

Das *Psychodrama* ist eine Heilkunst des Spielens ausgehend von der Prämisse, dass Handeln heilender sei als Reden und steht somit im Gegensatz zu Sigmund Freuds "Rede"-Therapie. Im Mittelpunkt steht der psychische Konflikt (Neurose, Psychose) eines Patienten, der in der Gruppe mittels Rollenspiel gelöst werden soll. Im Nachspielen vergangener, mit Konflikten beladenen Situationen im geschützten Raum kann der Protagonist Gefühle wieder erleben, und durch Einsicht in biographische Zusammenhänge kathartische Momente erleben sowie spontan-kreatives Handeln üben. Die gruppentherapeutische Sitzung leitet der Therapeut als Spielleiter, die Gruppe agiert einerseits wie ein griechischer Chor, bekommt andererseits verschiedene Rollen in den Spielsituationen des Protagonisten zugewiesen: Doppelgänger, Hilfs-Ich, Antagonist. Die Gruppenmitglieder sind selbst Patienten und profitieren durch Mit-Spiel. "Das

---

<sup>16</sup> "Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik der Stadt Wien" (Katalog), Wien 1924, S. 67

*Psychodrama* zeigt ihnen ihre eigene Identität, ihr Selbst wie in einem Spiegel".<sup>17</sup> Das *Psychodrama* ist heute eine wichtige Form der Gruppentherapie, hatte Einfluss auf viele neue Therapieformen und wird außer in Krankenhäusern in unterschiedlichen Bereichen wie in der Managerschulung oder im Strafvollzug angewendet.

In den späten 1950er Jahren und in den 1960er Jahren kamen vor allem aus den USA Avantgardetheaterformen, die auf eine Selbstbefragung und Selbsterfahrung der Beteiligten zielten, wie das *Living Theater*, das *Squat Theater* und andere happeningartige Theaterformen. Für ein Theater der Spontaneität, ein Theater, das die Zuschauer zu Mitspielern macht und das direkte körperliche Präsenz und Kommunikation statt ästhetische Wirkungsabsicht in den Mittelpunkt rückte, war das *Psychodrama* ein Vorbild. Die Aussicht, durch das *Psychodrama* die latente schauspielerische Begabung von jedermann zu wecken, faszinierte eine Generation, die das Leben zur Kunst erklärte ebenso wie die als befriedigend erlebte Wirkung von Spontaneität im szenischen Spiel. Abschließend ist anzumerken, dass Moreno in Europa und speziell im deutschsprachigen Raum nicht zum Kanon der anerkannten Theatererneuerer gehört und erst sehr spät aufgearbeitet wurde.

### 3. Freier Tanz und Körperkultur

Gertrud Bodenwieser, die mit ihren Tänzerinnen auf Kieslers Theaterausstellung auftrat und mehrfach die „Raumbühne“ bespielte, steht für die Neubewertung des Körpers im 20. Jahrhundert. Die Befreiung des Körpers vom einengenden Korsett im weitesten Sinne ist eine zentrale, alle Lebensbereiche betreffende Errungenschaft, die nach 1918 voll wirksam wurde. Wesentlich dazu beigetragen haben der Freie Tanz und die neue Körperkultur, die im Zuge der Lebensreformbewegung zur Weltanschauung und zum Bestandteil einer politischen Gegenkultur wurden. Beide wiesen Verbindungen zur internationalen Avantgarde auf, beide waren, wie Gabriele Brandstetter festgestellt hat, von Anfang an eng miteinander verknüpft.<sup>18</sup> In Wien spielte sowohl der Freie Tanz bzw. der Ausdruckstanz als auch die politisch dominierte Körperkulturbewegung eine große Rolle.

---

<sup>17</sup> Jakob Levy Moreno: "Psychodrama", in: "Texte zur Theorie des Theaters", hg. von Klaus Lanzarowcz und Christoph Balme, Stuttgart 1991, S. 659

<sup>18</sup> Gabriele Brandstetter: "Tanz-Avantgarde und Bäder-Kultur. Grenzüberschreitungen zwischen Freizeitwelt und Bewegungsbühne", in: "Theater-Avantgarde": Wahrnehmung - Körper - Sprache", Hg. Erika Fischer-Lichte. Tübingen-Basel 1995, S. 142

Das Interesse für den Freien Tanz war seit der Jahrhundertwende kontinuierlich gestiegen. In Wien waren wichtige Impulse von Grete Wiesenthal ausgegangen, die in freier, nicht dem klassischen Ballett verpflichteten Formensprache "nach dem letzten Ausdruck meiner selbst und der Musik" <sup>19</sup> suchte und Künstlerkollegen wie Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal und Franz Schreker zu spartenübergreifenden Kreationen angeregte. Grete Wiesenthal schuf eine eigene, heute noch unterrichtete Tanztechnik und trug zum Interesse an Tanz, Bewegungs- und Gymnastikschulen bei, das für die 1920er Jahre den Boden bereitete, um Wien zu einem Zentrum des mitteleuropäischen Ausdruckstanzes werden zu lassen. Vertreterinnen des expressionistischen Tanzes, allen voran Gertrud Bodenwieser, Gertrud Kraus, Hilde Holger, Rosalia Chladek erlangten internationale Bedeutung. Im Gegensatz zu Wiesenthal war der traditionelle Schönheitsbegriff nicht mehr zentral. Individueller Ausdruck bei gleichzeitig dezidiertem Formwillen sorgten für einen eigenen expressionistischen Körper- und Sprachgestus. Der Freie Tanz stand zwar im internationalen Austausch, war aber, wie die Tanzhistorikerin Gunhild Oberzaucher-Schüller meint, trotzdem von einer Wiener Note geprägt, vor allem in Bezug auf seine theatralische Wirksamkeit. <sup>20</sup> Ein dichtes Netz an Tanzschulen, die Verbindung mit dem Theater durch die Übernahme von Bewegungschoreographien und regelmäßige Tanzfestspiele im Konzerthaus eröffneten den "Podiumstänzerinnen", wie die Solistinnen genannt wurden, und den Tanzgruppen Entwicklungsmöglichkeiten.

Die Sozialdemokraten förderten die Wiener Tanzszene: Gisa Geert, eine Bodenwieser-Schülerin und in Deutschland bekannte expressionistische Tänzerin choreographierte Massenspiele und die Bodenwieser Gruppe tanzte bei verschiedenen Ereignissen der Arbeiterfestkultur. 1925 wurde Wien endgültig zum Zentrum des Ausdruckstanzes, als die *Neue Schule für angewandten Rhythmus Hellerau* und die Tanzgruppe von Valeria Kratina nach Wien-Laxenburg übersiedelten. Die von Émile Jaques Dalcroze gegründete, bahnbrechende Schule war in Hellerau-Dresden in finanzielle Schwierigkeiten geraten und von der sozialdemokratischen Stadtregierung nach Wien eingeladen worden.

---

<sup>19</sup> Gunhild Oberzaucher-Schüller: "Der Freie Tanz in Wien bis 1938", In: Andrea Amort/Mimi Wunderer (Hg.): "Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart", Wien 2001

Vgl. auch Andrea Amort: "Die ganze Skala der Gefühle". Der Wiener Ausdruckstanz 1908-1938", in: "Kunst und Kultur in Österreich: Das 20. Jahrhundert", hg. von Barbara Denscher, Wien-München 1999, S. 38-39

Ausdruckstanz war eine neue, zeitadäquate Theaterform. Ein *Theater ohne Worte*, wie es Sascha Leontjew machte. Der Körper und die Mimik als eigene künstlerische Mittel wurden expressionistisch eingesetzt. Gertrud Bodenwieser formulierte:

The idea of the new dance is that it has taken up the relationship to the great stream of modern life, choosing its topics not only of a fairytale world of lighness and charm, but of the temporary world in which we are living, a world full of problems and fight, and also of great ideas and developments.<sup>21</sup>

Die Arbeiten von Gertrud Bodenwieser, Gertrud Kraus, Fritz Berger und Sascha Leontjew waren zeit- und gesellschaftskritisch. Das Hauptwerk des Wiener Ausdruckstanzes ist Bodenwiesers *Dämon Maschine* aus der Tanzfolge *Gewalten des Lebens*, 1924 choreographiert. Bodenwieser adaptierte einen gängigen expressionistischen Topos für den Tanz. Andrea Amort hat darauf hingewiesen, dass zwei Jahre vor Fritz Langs berühmten Film *Metropolis* die Tänzerin die gefährlichen Seiten der Mechanisierung des Lebens und der Entfremdung durch Arbeit thematisierte<sup>22</sup>

Sie beschäftigte sich mit *Rhythmen des Unbewussten* zur Musik von Egon Wellesz, 1928: Das ist ein Beispiel, wie präsent Themen aus der Psychoanalyse in den 1920er Jahren waren, ganz im Unterschied zur Nachkriegszeit der späten 1940er und 1950er Jahre. Sie entwickelte das moderne Tanzdrama, das eine abendfüllende Geschichte erzählen konnte. Das Tanzdrama erwies sich als tragfähig, um kritisch auf die Faschisierung in Europa zu reagieren: *Wer will Frau Wahrheit beherbergen?*, 1930 und 1936 politisch noch deutlicher mit *Die Masken Luzifers*. Gertrud Kraus tanzte seit jeher jüdische Themen. Wie eine Cassandra sah sie in *Die Stadt wartet* zur Musik von Marcel Rubin und zum Text von Elias Canetti die Shoah voraus; sie tanzte das Stück am 30. Januar 1933 in Wien – es war der Tag, an dem die Nationalsozialisten in Deutschland die Macht ergriffen. Fritz Berger erlaubte sich 1934 eine Hitler-Anspielung: im Kostüm eines ägyptischen Phrao tanzte er *Der Tyrann*. Auch in Sascha Leontjews *Theater ohne Worte* waren klare Bezüge zur Gegenwart gegeben. 1938, mit dem "Anschluss" Österreichs an das Dritte Reich, wurde die Szene endgültig zerstört, einerseits weil ein Großteil der Tänzer und Tänzerinnen Juden und Jüdinnen waren, andererseits, weil die Nationalsozialisten den gesamten Ausdruckstanz wegen seines intellektuellen Ansatzes und seiner freien Form ablehnten. Gertrud Kraus hatte Österreich bereits 1935 verlassen und in Palästina begonnen, eine Tanzszene aufzubauen. Im Gegensatz zu ihrem Gatten, dem Regisseur Fritz Rosenthal gelang Gertrud Bodenwieser die Emigration, sie wurde die Pionierin des freien

Tanzes in Australien. Sascha Leontjew ging 1942 im Konzentrationslager Mauthausen zugrunde.

Freier Tanz und rhythmische Gymnastik waren Ausdruck weiblicher Selbstbefreiung und Selbstbestimmung geworden. Das meint Marianne in *Geschichten aus dem Wiener Wald* von Ödön von Horváth, wenn sie besonderes Interesse für "Rhythmische Gymnastik" zeigt. Dem Zynismus der Zeit entsprechend lässt sie Horváth im zwielichtigen Etablissement landen. Die breite Popularisierung des befreiten, sich rhythmisch bewegenden Körpers erfolgte nicht über die Tanzkunst allein, sondern auch über die sozialdemokratische Kulturbewegung. Die Sozialdemokratie vertrat in der Heranbildung des "neuen" Menschen ein neues Körper- und Bewegungsbild, das von modernen Hygienevorstellungen und menschenwürdigen Wohnverhältnissen geprägt war. Die internationale Vorreiterrolle des "Roten Wien" der Jahre 1919 bis 1933 im sozialen Wohnbau, Bäder- und Sportplatzkultur, Gesundheitspolitik, Schul- und Ehe-Reform, Bibliotheks- und Bildungseinrichtungen sind bekannt. Auf dem Gebiet der Kunstpolitik ging es den Sozialdemokraten nicht um ein Infragestellen des herkömmlichen, bürgerlichen Kunst- und Theaterbetriebs. Ihr Anliegen lag vorrangig darin, den Arbeitern den bisher versperrten Zugang zu den Kunstinstitutionen zu ermöglichen, verbilligte Theaterkarten zu vermitteln und Abonnements von Arbeitersymphoniekonzerten zusammenzustellen. Die Beziehungen der österreichischen Sozialdemokratie zu den Künstlern und Künstlerinnen der Avantgarde waren ambivalent. Einerseits begriff etwa David Josef Bach, der Leiter der *Sozialdemokratischen Kunststelle*, die Kunst und seine Partei als avantgardistisch im Sinne von Speerspitzen einer aufsteigenden Bewegung, andererseits blieb der bürgerliche Kunstbegriff mehr oder weniger unangetastet. Innerhalb der Institutionen suchte die österreichische Sozialdemokratie Verbindung zu Avantgarde-Künstlern: so leitete etwa Arnold Schönberg jahrelang Arbeiterchöre, Anton von Webern dirigierte Arbeitersymphoniekonzerte, in denen die neue Musik gut vertreten war, Friedrich Kiesler organisierte, wie oben beschrieben, für die Stadt Wien die Theater-Ausstellung, und der Kontakt zu den Ausdruckstänzerinnen war intensiv.

Ende der 1920er Jahre, im Zuge der verstärkten Politisierung der Kultur, führte über Sport, Körperkultur und sozialdemokratische Festkultur ein Weg zu theatralen Formen. Diese eigenständige, internationale Avantgardetheatertendenzen aufnehmende Ästhetik ist ein genuiner Beitrag des Austromarxismus zur Agitprop-Kunst. Dem ASKÖ, dem *Arbeiterbund für Sport- und Körperkultur in Österreich*, zuständig für die Arbeitersportfeste, wurde von der

sozialdemokratischen Parteileitung die Ausrichtung von Massenfestspielen übertragen. Sport war als "Körperkultur" weiter als heute gefasst: Einerseits stand im Mittelpunkt das Gemeinschaftserlebnis, andererseits waren Arbeiter-Sport-"Feste" stets auch Kulturfeste in der Tradition der sozialdemokratischen Festkultur. Gemeinschafts-, bzw. Breitensport war wichtiger als individueller Spitzensport und das gymnastisch-rhythmische Körpertraining. Massenturnen und Tanz waren nicht auf Leistung ausgerichtet, sondern bezogen sich auf die Ganzheit des Körpers bzw. auf den Körper in der Ganzheit der Masse. Die starke politisch-ideologisierte Ausrichtung bedeutete allerdings auch eine nicht zu übersehende Militanz: die kämpferischen, kräftigen Arbeiterturner erwiesen sich dann auch besonders aktiv im Kampf gegen die Austrofaschisten, die 1933 das Parlament ausschalteten und die Sozialdemokratische Partei verboten sowie später im Widerstand gegen die Nationalsozialisten.<sup>23</sup> Das Wiener Stadion im Prater, für die Arbeiterolympiade 1931 errichtet, ist prototypisch für die weit gefasste Körperkulturauffassung der Sozialdemokraten. Das mehr als 60 000 Zuschauer fassende Stadion diente nicht nur Sportveranstaltungen, sondern war eine Kultureinrichtung, um "die Entwicklung neuer Formen von Theater, Musik, Gesang, Schaustücken, Aufzügen, Versammlungen und ähnlichen" zu ermöglichen.<sup>24</sup> Bibliothek, Lesesaal, Tanzforum, Naturtheater, Ausstellungsflächen sollten noch dazukommen.

Ab 1926 und bis zum Verbot der Sozialdemokratie kam es zu zahlreichen Massenfestspielen, wobei das *Festspiel der Viertausend* zur Olympiade 1931 mit 4000 Mitwirkenden und die Maifestspiele 1932 mit 6000 Mitwirkenden besonders spektakulär waren. Viele Forderungen der Avantgarden flossen ein, und zwar nicht vorrangig aus ästhetisch-künstlerischen Gründen sondern aus politisch-propagandistischen. International gesehen war es für die Gattung des konstruktivistischen Massenspiels spät: Massenspiele und Proletkult, die proletarische Theaterästhetik aus der Sowjetunion, die mit der Mechanik des Bühnengeschehens – die Biomechanik, die Wsewolod Mejerhold entwickelt hat – experimentiert und die Prinzipien des Konstruktivismus auf das Theater angewandt hatte, um den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft voran zu treiben, waren bereits politisch nicht mehr korrekt. Auch in Leipzig, wo von 1920 bis 1924 großartige Massenschauspiele stattfanden, war man davon abgekommen. Erwin Piscator, der in Berlin künstlerisch hoch stehende Massenspiele gemacht hatte, wie *Revue Roter Rummel* und *Trotz alledem!*, hatte sich ab 1928 technischen Bühnenformen zugewandt und mit Walter Gropius das *Totaltheater* entwickelt, eine Bühnenform und eine Theaterbauform, die differenziertes Theaterspiel in offener Dramaturgie ermöglichen sollte.

Die Wiener sozialdemokratischen Massenschauspiele stellten die Geschichten der Arbeiterschaft bzw. die Geschichte von der menschlichen Unterdrückung nicht linear, nicht psychologisch, nicht situativ dar, sondern verwendeten eine demonstrierende Stationendramaturgie. Es war ein Theater der Gesten und Bewegungen; der literarische Text – meist expressionistische Aufrufedramatik mit künstlich überhöhten Figuren – war gleichwertig wie Musik, Rhythmus, Bewegung, Körper und Architektur und plakativ eingesetzte Requisiten in riesigen Ausmaßen. Eine ausgeprägte akustische Schiene wurde durch die Nutzung moderner Tonanlagen ermöglicht. Fahnenspiele aus den politischen Aufmärschen kommend, erreichten die Qualität von abstraktem Theater und waren für die Dramaturgie der Aufführungen ebenso stilbildend wie Sprechchor und Bewegungschor. Die Aufführungen sollten ein starkes emotionales Erlebnis für die Zuschauer und Zuschauerinnen sein, ihre Identität als Sozialdemokraten stärken und sie an die Partei binden. Stilistisch orientierte man sich an verschiedenen Agitpropformen: der russische Theateroktober wurde genauso rezipiert wie die Leipziger Massenspiele der Jahre 1920 bis 1924. Aus Österreich wirkte sich die Ästhetik der Sprechchorwerke von Josef Luitpold Stern, Ernst Fischer und Fritz Rosenfeld aus,<sup>25</sup> ebenso der Ausdruckstanz sowie die Ästhetik von expressionistischen Monumentalfilmen. Politisch lag, wie Bela Rasky analysiert hat, die Schwäche des Massenspiels darin, dass es klassenkämpferische Stärke suggerierte, die die Sozialdemokratie zu diesem historischen Zeitpunkt, Anfang der 1930er Jahre, nicht mehr hatte.<sup>26</sup>

Die Aufbruchstimung, die die Theaterarbeiten von 1924 gekennzeichnet hatten, war leider bald vorbei. Trotzdem ist bemerkenswert, was in dem kleinen Zeitfenster von nicht ganz zehn Jahren von 1924 bis 1934 passierte. Theaterräume wurden als visionäre Lebenskonzepte mit gesellschaftlichen Auswirkungen gedacht, programmatisch wurden die Grenzen zwischen Spielern und Zuschauern aufgebrochen sowie der bisherige Kunstbegriff verändert. Alternativen zum von der Literatur dominierten Theater boten dem Publikum die Möglichkeit, in die Handlung einzugreifen. Theaterkonzepte waren modellhafte Beiträge zur Demokratisierung und zur Veränderung der Gesellschaft. Friedrich Kieslers Theaterausstellung war nicht nur Großereignis in den 1920er Jahren, sondern ein Jahrhundertereignis. Die nächste große Theaterausstellung in Wien 1955 war dem restaurativen Zeitgeist verpflichtet und bemühte sich gar nicht, an die Ausstellung von 1924 anzuknüpfen.<sup>27</sup> Eine nicht ungewöhnliche Situation, die zeigt, wie viel Zeit verging, bis die Avantgarden der 1920er Jahre wieder diskutiert wurden. Zumindest konnten Einzelne das 1924 in Wien vorhandene Potential und die positive Aufbruchenergie nutzen, allen voran Moreno und Kiesler, die in den USA zu

Anerkennung und Ruhm kamen. Friedrich Kiesler, der 1925 Europa verlassen hatte, schreibt in seinen Erinnerungen an die künstlerischen Möglichkeiten seiner Heimatstadt Wien in den 1920er Jahren: „Es war, als würde Utopia Realität werden.“<sup>28</sup>

1 Béla Balasz, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur zum Film*. Wien-Leipzig 1924.

2 Friedrich Kiesler (1890-1965).

3 Barbara Lesak: *Die Kulisse explodiert. Friederich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925*. Wien 1988, S.100.

4 Oskar Strnad (1879-1935). Vgl: Iris Meder und Evi Fuchs (Hrsg.), *Oskar Strnad 1870-1935*. Salzburg 2007.

5 Friedrich Kiesler, Manifest „Débacle des Theaters, die G.K. Bühne“, zit.nach Joachim Riedl (Hrsg.), *Wien, Stadt der Juden. Die Welt der Tante Jolesch*. Wien 2004, S. 287ff.

6 ebda.

7 Lesak; S.146f.

8 Manifest in Paris. Friedrich Kiesler zit. nach Dieter Bogner: Inside the Endless House. In: *Friedrich Kiesler 1890-1965*. Wien 1997; S. 10.

9 ebda.

10 Matthias Boeckl: Durch das Andere zum Eigenen. Zur Rezeptionsgeschichte der Moderne Frankreichs in Österreich. In: *Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderen 1880-1960*. Wien; S. 29.

11 Franz Smola: Das Vordringen der „Intellektherrschaft“. Frühe Rezeption des französischen Kubismus in Österreich“. In: ebda; S. 240.

12 Jakob Levy Moreno (1892-1974).

13 Klaus Völker, *Elisabeth Bergner. Das Leben einer Schauspielerin*. Berlin 1990; S. 26.

14 Jakob Levy Moreno: Der Königsroman, zit. nach Brigitte Marschall, *„Ich bin der Mythe“*. Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Moreno. Wien 1988; S. 39.

15 Armin A. Wallas: "Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich". In: Klaus Amann/Armin A. Wallas (Hrsg.), *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Wien-Köln-Weimar 1994; S. 61.

16 *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik der Stadt Wien* Katalog zur Ausstellung. Wien 1924; S. 67.

17 Jakob Levy Moreno: "Psychodrama". In: Klaus Lanzarowicz und Christoph Balme (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*; S. 659.

18 Gabriele Brandstetter: "Tanz-Avantgarde und Bäder-Kultur. Grenzüberschreitungen zwischen Freizeitwelt und Bewegungsbühne".In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Theater-Avantgarde: Wahrnehmung-Körper-Sprache. Tübingen-Basel 1995*; S. 142.

19 Leonhard M. Fiedler und Martin Lang (Hrsg.), *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz*; Salzburg 1985.

20 Gunhild Oberzaucher-Schüller: "Der Freie Tanz in Wien bis 1938". In: Andrea Amort/Mimi Wunderer (Hrsg.), *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*. Wien 2001. Vgl auch: Andrea Amort: Die ganze Skala der Gefühle. Der Wiener Ausdruckstanz 1908-1938. In: Barbara Denscher (Hrsg.), *Kunst und Kultur in Österreich: Das 20. Jahrhundert*. Wien-München 1999; S. 38-39.

21 Zit.n. Andrea Amort: Als die Tanzwelt noch ganz war. Zum Wiener Stellenwert von Gertrud Bodenwieser, Gertrud Kraus und Hilde Holger. In: *Wien, Stadt der Juden*; S. 336

22 ebda.; S. 338.

23 Hans Gastgeb: *Vom Wirtshaus zum Stadion. 60 Jahre Arbeitersport in Österreich. Entstehung und Entwicklung der Österreichischen Arbeiter-Turn- und Sportbewegung*. Wien 1952.

24 Architekt Otto Erich Schweizer, zit. nach Bela Rasky: *Arbeiterfesttage. Die Fest- und Feiernkultur der sozialdemokratischen Bewegung in der Ersten Republik Österreich 1918-1934*. Wien-Zürich 1992; S. 103.

25 Vgl. Jürgen Doll, *Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers*. Wien-Köln-Weimar 1997.

26 Bela Rasky, S. 104.

27 Evelyn Deutsch-Schreiner, *Theater im Wiederaufbau. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat*. Wien 2001; S. 284-289.

28 Zit. n. Dieter Bogner: „Es war als würde Utopia Realität werden. Kunst und Avantgarde in Wien 1920-1930. In: *Wien, Stadt der Juden*; S. 280.