

STURM-BÜHNE

JAHRBUCH DES THEATERS DER EXPRESSIONISTEN

Sechste Folge

Lothar Schreyer: Dichtung und Bühnenwerk /
Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung /
Lothar Schreyer: Prost Genosse Behne / **Kurt Heynicke:** Ein Auftritt / **Gesellschaft der Sturmfreunde**

Dichtung und Bühnenwerk.

Lothar Schreyer

Das Bühnenwerk ist die Schöpfung eines Bühnenkünstlers. Das Bühnenwerk ist nicht die Schöpfung eines Dichters. Der Bühnenkünstler kann Dichter sein. Der Dichter kann Bühnenkünstler sein. Der Dichter gestaltet mit Worten. Der Bühnenkünstler gestaltet mit Farbformen, Bewegungen, Tönen. Unter den Tönen, mit denen die Bühnenkunst gestaltet, sind auch die Worttöne. Schafft er die Worte zu den Tönen selbst, so ist er Wortkünstler, Dichter. Der Künstler vermag dann seine Vision mit den Mitteln des Bühnenkunstwerkes und mit den Mitteln der Dichtung zu gestalten.

Der Bühnenkünstler kann auch die Worte seiner Worttöne einem fremden Wortkunstwerk entnehmen. Die fremden Wortgestalten sind ihm dann Mittel eigener Gestaltung und abhängig von dem Zwang eigener Gestaltung. Es entstehen so die gegenständlichen Bühnenwerke. Wie die Werke einer gegenständlichen Malerei mit Farbformen gearbeitet sind, die uns durch Assoziation als den Erscheinungen der Außenwelt ähnelnd erscheinen, so sind in den gegenständlichen Bühnenwerken Wortgestalten enthalten, die mehr oder weniger den Wortgestalten einer Dichtung ähneln.

Das Spiel eines solchen Bühnenwerkes bringt also nicht die Dichtung eines Dichters zur Aufführung sondern spielt das Werk des Bühnenkünstlers.

Die Dichtung kann nicht aufgeführt werden. Die sogenannten Theateraufführungen sind logisch eine Unmöglichkeit. Ein Wortkunstwerk kann nur gesprochen, aber nicht gespielt werden. Wir sprechen die Worte, aber wir spielen sie nicht. Schriftsteller können mit Worten spielen. Aber nur wenn das Wort mit uns spielt, sind wir Künstler.

Die sogenannte Theateraufführung ist Nichtkunst. Sie ist Ausdeuten oder Deutlichmachen einer Dichtung. Die Aufführung soll die Dichtung zum Leben erwecken und tötet sie. Das Gedicht ist kein Gedanke. Das Gedichtete kann niemand denken. Wer sich etwas zum Gedicht denkt, der beschäftigt sich mit seinem Verhältnis zum Gedicht, nicht aber mit dem Gedicht. Er denkt am Gedicht vorbei. Er zerdenkt sich das Gedicht. Die Logik des Verstandes erkennt kein Kunstwerk. Die Theaterleute machen deutlich, was sie sich beim Drama gedacht haben. Die Bühne bedeutet ihnen die Welt. Die Bühne aber ist nur ein Mittel zur Gestaltung des Kunstwerkes, das die Welt ist. Die Welt bedeutet ihnen die Bühne. Die Toren glauben zu handeln, sich zu entwickeln. Sie nennen ihre Dichtung Drama, Handlung. Sie entwickeln die Handlung, die sie selbst verwickelt haben.

Der sogenannte Dramendichter schreibt das Stück zum Zweck der Aufführung. Keine Dichtung hat einen Zweck außer sich selbst. Dichter, die den

Wunsch haben, ihre Dichtung auf einer Bühne verlebendigt zu sehen, die ihre Dichtungen mit einem solchen Zweck schreiben, sind gefangen von einer Zeit des Kunstersatzes. Sie sind Schöpfer ihrer unkünstlerischen Zeit. Ihre Dichtungen sind Zwittergebilde. Die Künstler solcher Zeiten haben die Voraussetzungen der Kunst vergessen. Das Handwerk haben sie verlernt, wollen es nicht wiederlernen. Sie kennen die Kunstmittel nicht mehr. Sie wissen die Mittel der Dichtung nicht mehr, die Mittel einer Bühnenkunst nicht mehr. Die Dichter „sehen etwas auf der Bühne“, die Bühnenkünstler „machen Worte“. Da aber die Dichter keine Bühnenkünstler sind, denken sie für die Bühne und ihr Gedachtes zerstört ihr Gedichtetes. Und so schaffen sie keine Dichtungen, sondern machen Theaterstücke. Das Stückwerk des Theaters führt man auf. Dichter führen sich schlecht auf. Dem Dichter fehlt die Führung. Sie können sich nicht selbst führen. Sie lassen ihr Gedichtetes von Bühneneinfällen führen. So fällt das verführte Gedicht ein. Der Theatermann soll wieder aufbauen, was die Dichter sich selbst zerstören. Er soll es wieder aufbauen mit den Mitteln, mit denen die Dichter ihre Dichtung zerstören. Ein törichtes Verlangen, jahrhunderte lang von der Aesthetik als Wahrheit und Weisheit verkündet. Das kommt davon, wenn man sich auf seine Erfahrung verläßt. Und jede Erfahrung, auch die törichte, für Weisheit und Wahrheit hält. Es ist wahr, daß die ganze sogenannte dramatische Literatur ein Versuch mit untauglichen Mitteln ist. Die Wahrheit über die dramatische Literatur erfährt nur, wer weiß, was die Mittel der Wortkunst und was die Mittel der Bühnenkunst sind. Wissen und Handhabung der Kunstmittel ist aber keine Kunst. Es ist weise zu wissen, daß es in der Kunst keine Erfahrung gibt.

Der Theatermann hat mehr oder weniger Regieeinfälle, mit denen er sich an der Dichtung zu schaffen macht. Aber er schafft kein Kunstwerk. Er „erweckt die Dichtung zum Leben“. Ihm lebt die Dichtung nicht. Die Dichtung lebt. Nur Toren wollen Lebendiges zum Leben erwecken. Er vermenschlicht die Handlung. Weil nur Menschen handeln. Im Kunstwerk aber wird nicht gehandelt. Mer Mensch ist kein Kunstwerk. Das Kunstwerk ist nicht menschlich. Vom Menschen geschaffen kündigt es, wirkt es Nichtmenschliches. Wer die Kunde, wer das Werk, wer das Kunstwerk vermenschlicht, der vergeht sich an der Kunde des Nichtmenschlichen, der verdirbt das Werk, der schafft nicht Kunst, der zerstört Kunst.

Der Bühnenkünstler zerstört die Dichtung nicht. Er schafft ein Werk. Ein neues Werk. Er fühlt die Worte der Dichtung wie der Maler die Farbformen der Außenwelt fühlt, wie der Dichter die Worttöne der Außenwelt fühlt. Die Wortgestalten der Dichtung sind ebenso Erscheinungen der Außenwelt, wie alles andere, was um den Künstler erscheint. Jedes Kunstwerk gehört als Objekt der Außenwelt an. Die Wortgestalten der Dichtung können wieder in anderen Kunstwerken als Wortgestalten erscheinen. Im Bühnenwerk erscheinen sie als Worttongestalten. Sie sind dort Teil eines Kunstwerkes, das mit anderen Mitteln als die Dichtung gestaltet ist. Das Mittel der Dichtung ist das Wort, ein Mittel des Bühnenkunstwerkes ist neben anderen Mitteln der Wortton. Wort und Wortton sind unabhängig voneinander. Jedes Wort kann

jeden Ton haben. Der Ton richtet sich nicht nach dem Sinn oder Gehalt des Wortes, sondern ist bedingt als Teil des Bühnenwerkes und von der Gestaltung dieses Bühnenwerkes abhängig.

Das erste gegenständliche Bühnenwerk „Sancta Susanna“ hat die Dichtung „Sancta Susanna“ von August Stramm zum Gegenstand.

Expressionistische Dichtung

Lothar Schreyer

Fortsetzung

Wichtige Mittel der Dezentration sind die Wortfiguren.

Solche Wortfiguren sind die unmittelbare Wiederholung, die Wiederholung in Zwischenräumen, die Parallelismen der Wortsätze. Die Umkehrung der Wortstellung wirkt die Einheit umgekehrter Begriffe.

Nicht nur die Umkehrung der Begriffe, auch die Abwandlung der Begriffe nach Unterbegriffen und Oberbegriffen ist ein wichtiges Dezentrationmittel. Auch der Teilbegriff kann abgewandelt werden. Seine Abwandlung wird bezeichnet durch die Stellung des Wortes in der Wortfamilie.

Mittel der Dezentration ist vor allem die Assoziation von Wortform zu Wortform. Die Assoziation ist eine komplexe Vorstellung. Kunstmittel ist sie, wenn der Assoziation der Wortgestalt eine Assoziation des Wortinhaltes entspricht.

Konzentration und Dezentration sind die Mittel, die Begriffsgestalten der Worte in Kunstgestalten der Worte zu wandeln.

Der Rhythmus ist das Band, das die einzelnen Wortgestalten zur Einheit bindet. Die rhythmische Kette gestaltet die Einheit des Wortkunstwerkes, die logische Kette gibt die Einheit der Umgangssprache. Die logische Kette ist unwesentlich im Wortkunstwerk. Denn die logische Kette beschränkt das einzelne Wort, gibt ihm einen singulären Wert durch eine bestimmte Beziehungsmacht. Die Beziehungsmacht des Wortes als Kunstgestalt aber ist unbestimmt, vielfältig. Das einzelne Wort ist ein komplexer Wert, dessen Kunstmacht auf der Vieldeutigkeit der Assoziation beruht.

Es ergibt sich eine Handwerkslehre der Dichtung, völlig abweichend von den Lehren der humanistischen Aesthetik. Die Leitsätze sind folgende:

1. Das Wortkunstwerk ist keine Mitteilung von Gedanken oder von Gefühlen, sondern Kunde einer Offenbarung. Das Wortkunstwerk kann wohl Gedanken und Gefühle auflösen, aber kein Gedanke und kein Gefühl gibt uns den Zustand der Offenbarung. Erst im Nichtdenken und Nichtfühlen sind wir und das Kunstwerk eins.

2. Diese Einheit wird von der Kunstmacht gewirkt. Die Kunstmacht ist die Wirkung der Kunstmittel.

3. Kunstmittel der Wortkunst sind Laut und Rhythmus.

4. Die Sprachtongestalt, das Wort, ist rhythmische Lautgestalt.

5. Das Wortkunstwerk ist Einheit und Gestalt. Die rhythmische Einheit schließt die rhythmischen Einheiten zur Gestalt zusammen.

6. Jede Sprachtongestalt als rhythmische Einheit ist rhythmische Lautgestalt eines Begriffes.

7. Der Begriff ist gestaltet, d. h. er ist kein Begriff mehr, sondern Kunstgestalt.

8. Die Wortkunstgestalt ist eine Wirklichkeit, kein Vergleich.

9. Die Logik des Wortkunstwerkes ist der Rhythmus. Die Grammatik der Umgangssprache ist für die Dichtung belanglos.

10. Das Wortkunstwerk ist Sprachtonwerk. Diese Leitsätze sind keine Kunstregeln. Jedes Werk trägt seine Regel in sich. Es gibt kein Gesetz für die Kunst. Aber es gibt unwandelbare Voraussetzungen, ohne die kein Kunstwerk möglich ist. Zeiten, die diese Voraussetzungen verkennen oder nicht kennen, sind keine künstlerischen Zeiten, haben keine geistige Welt und schaffen Nichtkunst und Unkunst, die ihnen Kunstersatz ist. Solche Zeiten durchlebte das Europa der letzten Jahrhunderte. Erst die Gegenwart des Expressionismus hat uns von ihnen befreit. Wir wissen heute wieder die Voraussetzungen der Kunst. Sie sind in den Leitsätzen der Dichtung ausgesprochen. Sie können ausgesprochen werden. Sie können ausgesprochen werden, nachdem sie ein deutscher Dichter zum ersten Mal seit Jahrhunderten wieder im Kunstwerk gestaltet hat. Dieser Dichter heißt August Stramm.

An Stelle der Aesthetik setzen wir eine Lehre der Kunstmittel. Das Handwerk der Dichter muß ebenso gelernt werden wie das Handwerk eines Malers oder Tonkünstlers. Die Aesthetik ist eine Erfindung der Vergangenheit, um das Kunstwerk zu verstehen. Die Gegenwart weiß, daß ein Kunstwerk nicht zu verstehen ist. Wir finden das Kunstwerk und brauchen dazu keine Erfindung, keine Aesthetik. Wir glauben, daß wir nicht wissen können, was schön ist. Das Wissen um die Schönheit ist Unsinn. Die Aesthetik stammt aus einer Zeit, die das Schöne, Wahre und Gute in diesem Leben finden wollte. Dieser Wille kommt uns kindisch und kindlich vor, da er auf Unmögliches zielt. Die Aesthetik ist eine Antiquität geworden. Aber diese Antiquität ist kein Kunstwerk. Sie ist der Staub, der auf dem Kunstwerk lagert. Wir brauchen nur zu blasen, und er fliegt fort. Dann sehen wir auch manches Kunstwerk, das bisher verborgen war, und sehen auch, daß manches, was man für ein Kunstwerk hielt, nur Staub ist. Denn es ist der Staub toter Menschen, nicht das Kunstwerk selbst, was die Aesthetik in ein System brachte. Nur das Unmenschliche ist das Künstlerische. Die vermeintliche Beziehung des Werkes zu seinem Schöpfer hat mit der Kunst nichts zu tun. Auf dieser Beziehung ruht die Grundeinteilung der Aesthetik in Lyrik, Epik, Dramatik. Die Aesthetik lehrt, daß der Dichter in der Lyrik seine eigenen Gefühle und Stimmungen kündigt, in der Epik das Schicksal anderer Menschen erzählt und dabei selbst als Erzähler erscheint, in der Dramatik andere Menschen ein eigenes Leben handeln läßt. Eine solche Einteilung ist natürlich nur denkbar in einer Zeit, die die Persönlichkeit überschätzt. Das künstlerische Erlebnis hat mit Stimmungen und Gefühlen des einzelnen Menschen nichts zu schaffen. Wir fühlen uns heute als eine große Gemeinsamkeit, in der das Leben des Einzelnen versunken ist. Wir wissen vor allem auch, daß kein Künstler seine Gefühle gestaltet. Sein Werk löst wohl Gefühle aus, gestaltet sie aber nicht.

Eine Kunst, die nach Vollkommenheit des Irdischen strebt, schildert das Leben, schildert den Menschen. Sie zählt Handlungen und Begebenheiten des Lebens auf, sie erzählt von Menschen. Die Erzählung ist die Form dieser Kunst. Sie gibt ein Abbild des Lebens. Sie schaut die Unendlichkeit durch das Bild der Endlichkeit. Diese Erzählung ist keine Dichtung. Sie macht nicht dicht, sondern weit. Aus dem Dichter wird der Schriftsteller. Schriftsteller gibt es zu jeder Zeit. Er schreibt die Zeit ab. Es ist wirklich ein Kunststück, die Schrift so zusammenzustellen, daß sie den Hergang eines Menschenlebens berichtet. Es erfordert wirklich Wissen und Können, Begebenheiten und Menschen „lebenswahr“ zu erfinden. Naturbeobachtung, Charakteristik der Personen setzen einen Aufwand von nichtkünstlerischen Fähigkeiten voraus, die eines Wissenschaftlers würdig sind. Zum historischen Roman, zum sozialen Roman, zum Lebensroman gesellt sich als letzter der psychologische Roman. Es sind wirklich interessante

Schriftstücke, Dokumente der Wirklichkeit, die dabei zu Stande kommen. Aber die Wirklichkeit ist kein Werk. Kein Kunstwerk ist interessant. Die Kunst interessiert uns Künstler nicht. Wer ein Kunstwerk interessant findet, hat keine Ahnung vom Kunstwerk. Unkünstlerische Kunstwerke, das ist ein epidemischer Greuel des 19. Jahrhunderts. Die Epidemie hat den Schriftsteller als Beruf geschaffen. Der Schriftsteller betrachtet es als seine Aufgabe, das Publikum zu unterhalten. Es gibt keinen Dichter, der irgend etwas in der Welt als seine Aufgabe betrachtet. Jeder Dichter gibt die Welt auf. Es gibt keinen Dichter, der sich an das Publikum hält. Das Publikum ruft sofort Halt!, wenn ein Dichter kommt. Es gibt keinen Dichter, der irgend jemanden unterhält. Den Leuten, die das Publikum unterhalten wollen und sich Dichter nennen, wollen wir den Unterhalt entziehen, damit sie wissen, daß der Dichter die Welt aufgeben muß und keinen Halt unter dem Publikum, kein Halt in der Welt findet. Gegenseitig unterhalten sich die Schriftsteller damit, daß sie das Publikum für sich interessieren. Das sind die Leute der Presse, und es bringt meist einen guten Unterhalt. Denn die Schriftsteller sind um keinen Verleger verlegen. Wer das Publikum unterhalten will, muß mit ihm umgehen können. Die Umgangssprache ist die mißhandelte Kupplerin. Sie bietet sich auf allen Gassen feil. Es werden zu viel Zeitungen feilgeboten. Die Zeitungen haben die Druckerschwärze angeschwärzt. Das Publikum fiel. Denn was man Schwarz auf Weiß besitzt, kann man getrost auf den Kehricht werfen. Sorgen wir dafür, daß es nicht wieder aufsteht. Es darf kein Publikum mehr geben. Der Geist ist keine Öffentlichkeit. Der Geist ist eine Innerlichkeit, die das All ergreift. Es wird kein Publikum mehr geben. Die Zeit des Individualismus ist vorbei. Das Publikum ist eine Häufung von Individuen, die alle das vermeintliche Glück der Persönlichkeit genießen wollen. Diese Häufung von Individuen macht die einzelne Persönlichkeit eng. Nur die derben rohen Mächte können sich entfalten. Die körperliche, die sinnliche Gewalt der Individuen wird gesteigert und zu einer einheitlichen Macht gesammelt, die übermächtig nach dem Genuß der Sinne strebt. Amusement, Unterhaltung, Spannung sind die Reizmittel des Publikums. Es kommt dem Publikum darauf an, sich eine angenehme Verdauung zu schaffen. Also eine Bewegung, die nicht anstrengt. „Brot und Spiele“ forderten schon die Römer. Der Beifall ist noch immer ersehnte Verdauungsgymnastik. Aber bald hat der Spieler sein Brot verspielt. Die Gegenwart ist der Tod der Persönlichkeit. Der Einzelne hat keinen Wert. Es gibt kein Recht auf Glück. Wir wissen, daß wir für unser Werk sterben. Das Werk aber gehört nicht uns. Es gehört der Menschheit. Das Individuum ist gefallen. Das Volk steht auf. Der Mensch und das Volk, eine Gemeinschaft von Menschen, beide wollen eins sein. Sie wollen Menschheit sein. Die Vernichtung des Eins, um das All zu sein, ist der Sinn der namenlosen Erschütterung, die Menschen und Völker der Gegenwart umgestaltet. Dieser Wandlung kann keine Unterhaltung, kein Amusement dienen. Diesen Wandel wirkt nur die Ekstase.

Wir haben die Kunst der Ekstase. Das Wortkunstwerk der Ekstase ist das Gedicht. Die Erzählung der deutschen Gegenwart ist Gedicht. Die Erzählung unterscheidet sich durch kein Kunstmittel vom Gedicht. Es gibt keine Erzählung im Sinne der Aesthetik mehr. Roman, Novelle sind Formen, die nicht mehr gefüllt werden.

Unsere „Erzählung“ sieht nicht die Unendlichkeit durch die Welt, sondern die Welt durch die Unendlichkeit.

Unsere „Erzählung“ ist nicht ein Bericht vom Dasein, sondern das Gericht über das Dasein.

Unsere „Erzählung“ ist wie jedes Kunstwerk gegenstandslos. Sie stellt keinen Gegenstand, also keine Außenwelt dar.

Unsere „Erzählung“ ist wie jedes Kunstwerk gegenständlich. Sie umfaßt eine Vielheit von Gestalten, und in jeder Gestalt ist eine Vielheit von Gegenständen, von Tatsächlichkeiten gestaltet. Jedes Wort bedeutet eine Vielheit von Gegenständen, Tatsachen. Aber die Gesamtheit des Kunstwerkes bedeutet keine Tatsache, keinen Gegenstand der Außenwelt.

Unsere „Erzählung“ ist ein Wortkunstwerk, ein Gedicht.

Es gibt so viel Erzählungen, wie es Gedichte gibt.

Die Gegenwart hat keine Lyrik und keine Epik. Die Gegenwart hat auch keine Dramatik. Es gibt nur Dichtung.

Die dramatische Dichtung der jüngsten Vergangenheit stand unter dem Zeichen der Theaterreform. Viele fühlten, daß die Dichtung etwas anderes ist, als was dem Volk von den Schriftstellern in bewährten Maßen gegeben wurde. Das Maß war voll. Niemand konnte es austrinken, ohne Schaden an seiner Gesundheit zu nehmen. Aber das Maß der bewährten dramatischen Form zu zerbrechen, wagte keiner. Und doch mußte schon jedem der gesunde Menschenverstand sagen, daß ein Kunstwerk, das seinen Zweck außer sich selbst setzt, das für das Theater geschaffen ist, nur ein halbes Kunstwerk ist. Die Aufführung der sogenannten dramatischen Dichtung ist ein ganz anderer Akt, als die Aufführung einer musikalischen Komposition. Das Tonkunstwerk legt die Aufführung fest und läßt nur eine besondere Auffassung des Aufführenden zu. Das „Drama“ aber ist von vornherein eine halbe Sache. Es legt nichts weiter fest als die Wortgestalt und zwingt diese Wortgestalt in ein System. Dieses dramatische System ist das System des Theaters. Das Theater aber ist eine Angelegenheit des Publikums und nicht der Kunst. Mit dem Publikum wird auch das Theater fallen.

Das Theater ist die letzte Wandlung des religiösen Kult. Es ist zugleich der Hohn des Menschen auf seine Alleinheit. Der in der Kulthandlung wirkende ekstatische Rausch kündigt sich in der Sprachtongestalt, die das Wortkunstwerk ist. Aus der Kulthandlung ist der Bühnenvorgang geworden, aus dem ekstatischen Gedicht das dramatische Gedicht, das den Bühnenvorgang begleitet. Die Kulthandlung, die immer ein mystischer Akt ist, wurde realer Akt, Menschenhandlung mit dem Sinn der Menschenhandlung. Drama heißt Handlung. Der handelnde Mensch ist der Held des Dramas. Der leidende Mensch, der Mensch, der die Offenbarung erleidet, ist der Träger des Kult. Das Drama will keine Offenbarung künden, es will Menschenhandlung und Menschenschicksal künden. Das letzte Ziel des Dramas ist die Erschütterung des Menschlichen im Menschen. Wie die Epik ist die Dramatik eine Kunstgestalt, die nur in einer Weltanschauung der Persönlichkeit Geltung haben kann. Die Bretter der Bühne bedeuten schon seit Euripides die Welt der Menschen. Er ist der große Naturalist gewesen, der sich gegen den großen Expressionisten Aeschylus auflehnte und ihn nach dem Kampf eines Lebens stürzte. Der Weg von Euripides zu Schönherr ist nur kurz. Aber mit der Schönherrlichkeit ist es vorbei. Schön ist anders. Um die Schönheit geht es nicht. Auch nicht um die Wahrheit. Es geht um die Kunst. Der alte Aeschylus ist nicht tot. Ein neues Reich des Geistes beginnt. Der in ihm Handelnde schaut das All. Er hat die Vision der Welt. Er ist eins mit der Welt. Der ekstatische Zustand hat die Kraft, sich einer Menschenmasse mitzuteilen, auf die die Kunde der offenbarten Erkenntnis wirkt. Die Sehnsucht, sich zu verwandeln, aus diesem gebundenen irdischen Leben ins ungebundene Dasein der Ekstase zu wandeln, ist jedem Menschen eigen, der nicht nur zwischen Geburt und Tod des Leibes seinen eigenen Weg gehen will. Der Schöpfer und der Erlebende sehen das Gesicht. Das Gesicht kündigt sich als Kunstwerk. Dieses Kunstwerk, das die Gegenwart wieder schafft, wird das große Kunstwerk des Volkes sein. Das Wesen dieser Volkskunst ist Mysterienlehre. Sie gibt die Weltmacht der Alleinheit allen Seins. Im Erleben der Kunst sind die Schranken des Einzelnen zum All durchbrochen. Die letzten Jahrhunderte kannten die Verzückerung in der Kunst nicht mehr. Sie hatten dafür die Rechtgläubigkeit einer historischen Religion. Die christliche Kirche der Gegenwart kündigt keine Erkenntnis. Die Gegenwart löst sich daher von dieser Kirche. Denn wir wissen, daß ihr Glaube nicht selig macht. Er macht unselig zu gunsten einer Verheißung. Wir aber begehren eine Wirklichkeit im Erdenleben. Der Wechsel auf die Unsterblichkeit gilt uns nichts, wenn wir wissen, daß wir sterblich sind. Er gilt uns weniger

als nichts, wenn wir ihn bedingt haben durch Ent-sagung im gewissen sterblichen Leben. Wir Sterb-liche wollen die Unsterblichkeit erleben. Wir er-leben sie durch keinen Glauben, durch keine Welt-an-schauung. Sie wird durch keinen Wechsel er-kauf, durch kein Tun oder Leiden verdient. Sie kommt zu Gerechten und Ungerechten. Jeder ist der Rechte. Wir erleben sie allein im Gesicht der Offenbarung. Darum hat die christliche Kirche der Gegenwart keine Kunst. Darum konnte sie in der letzten Vergangenheit keine Kunst haben. Die Kunst, deren Wesen ekstatische Erregung ist, war eine Sache des bürgerlichen Lebens geworden. Das Tun und Leiden, wie es jeder Bürger tun und leiden kann, wurde im Kunstwerk gestaltet. Da-mit wurde jeder Bürger Richter über die Kunst. Er konnte die Helden nach sich beurteilen. An Stelle des Erlebnisses trat die Kritik. Dem Bür-ger, der nur bei möglichst viel Straßenlaternen sehen kann, ist das Geheimnis fremd und verächt-lich. Jedes Kunstwerk ist ein Geheimnis und dun-kel. Die Kunst scheut das Licht der Rampe. Die Zivilisation hat uns die Kultur genommen. Durch die Kunst besiegt die Kultur die Zivilisation.

Was nicht zu retten ist, soll man vernichten. Das Theater ist keine Kunst. Das Theaterdrama ist eine Halbheit. Dies erkannte August Stramm. Er schuf Dramen, die einen völligen Bruch mit dem Theater bedeuten. Jeder ehrliche Theatermann wird sagen, daß man Dramen, wie Stramms „Kräfte“ oder „Geschehen“ mit den Mitteln der Theaterbühne nicht aufführen kann. Kein expres-sionistisches Drama ist auf dem Theater aufzufüh-ren. Uns fehlt die expressionistische Bühnenkunst. Die expressionistische Bühnenkunst hat mit dem Theater nichts zu tun. Eine expresstionistische Büh-nenkunst ist nur möglich, wenn es Bühnenkunst-werke gibt. Wortkunstwerke helfen hier nichts. Das Bühnenkunstwerk ist ein Kunstwerk, das Ein-heit und Gestalt von Form und Farbe und Bewe-gung und Ton ist. Mit der Schöpfung des Bühnen-kunstwerkes ist keine Theaterreform getan. Ein völlig neues Werk ist geschaffen. Durch dieses Werk ist das Theater abgetan.

Die ersten Bühnenkunstwerke sind von mir ge-schaffen.

Im Bühnenkunstwerk tönen Worte. Die Wort-gestalt ist Dichtung. Diese Dichtung ist nicht Handlung, nicht Drama. Die Worte als gestaltete Begriffe sind im Bühnenkunstwerk Gestaltungen des Erlebnisses in die Wortgestalt. Diese Wort-gestalt ist nur ein Teil der Gestalt des Bühnen-kunstwerkes, in der das Erlebnis gleichzeitig mit den anderen künstlerischen Ausdrucksmitteln ges-taltet ist. Der Bühnenkünstler, der zugleich ein Dichter ist, vermag nun das gesamte Erlebnis auch allein in der Wortgestalt zu gestalten. Was in seinem Bühnenkunstwerk Farbformgestalt und Be-wegungsgestalt ist, wird nun auch Wortgestalt. Er hat ein Wortkunstwerk geschaffen. Solche Dich-tungen stehen als selbständige Kunstwerke neben dem Bühnenkunstwerk. Mit der Erkenntnis der Scheidung von Dichtung und Bühnenkunstwerk ist die Dramatik abgetan. Abgetan sind die kläglichen Versuche eines Neuklassizismus, einer Neuroman-tik. Was schon da ist, das läßt sich in der Kunst nicht wiederholen. Nur die Kunst wiederholt sich immer. Sie erholt sich immer von den Wieder-holungen der Epigonen. Und wenn die Kunst vom Teufel Natur geholt zu sein scheint, der Gott Künstler holt sie wieder hervor. Auf die Dauer kann der Mensch nicht leben ohne die Vision. Nur der Mensch, der die Vision nicht hat, ist bedauerns-wert.

Es kommt darauf an, die Vision zu gestalten.

Es kommt darauf an, den Menschen die Vision zu geben.

Es kommt darauf an, die Vision zu erleben.

Kunde der Vision ist die Kunst.

Prost Genosse Behne

Aber Herr Doktor Behne!

Daß Ihnen so etwas passiert ist. Es ist eine alte Geschichte: kein Schornalist kann Kunst ver-dauen. Ich habe Sie niemals für einen Helden ge-halten. Nun aber handeln Sie doch wie ein Held und suchen trotz allen Beschwerden die Kunst zu verdauen. Nun ist Ihnen die Einheit der Kunst in

den Kopf gestiegen. Das kommt davon. Nun wissen Sie nicht mehr, ob Sie lyrisch oder archi-tektonisch sind. Ich aber fühle die von Ihnen viel gepriesene Menschlichkeit und will Ihnen als alter Sturmkollege die Diagnose stellen. Schornalisten, die nicht im Sturm stehen können, fallen auf die Nase, wenn sie über den Sturm herfallen wollen.

Sie haben sich im Sturm erkältet, als Sie nicht aufgefordert wurden, für unser Buch „Expressio-nismus, die Kunstwende“ zu schreiben. Das hat Ihre Menschlichkeit verschupft. Und plötzlich niesen Sie im Chor der Kunstgegner andauernd appetitliche Gehirntropfen gegen uns Sturmkünst-ler. Besonders uns Junge hoffen Sie anzustecken. Aber wir Jungen, die im Sturm stehen, sagen nur Prost, wenn Sie uns anniesen. Die Gefahr, die wir damit heraufbeschwören, ist schrecklich. Früher schwiegen Ihre Kollegen die Künstler tot, die noch nicht vom Publikum anerkannt waren, oder be-schimpften sie. Nach der Revolution mausert man sich von rechts nach links, oder auch von links nach rechts, wie Sie, verehrter Zeitgenosse. Nun Sie sich in der Freiheit dressieren, kommt Ihre wahre Natur heraus: der Reaktionär, der Gegner der neuen radikalen Kunst, der Gegner des neuen Welterlebens. Immer feste druff auf den Expressi-onismus. Ihr und Ihrer Kollegen neuester Witz ist, daß die radikalen Künstler, wir Expressionisten, Spießbürger und Philister sind. Früher sollten wir als Revolutionäre unmöglich gemacht werden. Jetzt sind wir plötzlich die Bürger, die man am prak-tischsten an die Laterne hängt.

Also Prost Genosse Behne!

Ich begreife nun, daß Ihnen das neue anti-expressionistische Bliemchenkaffeeblättchen ein gefundenes Fressen ist. Dieser Literatenaufguß will sich davon nähren, daß er Sturmkünstler un-verdaulich findet. Von den ersten drei Nummern, deren Bezug jede gute Buchhandlung vermittelt, enthalten zwei Nummern Aufgüsse gegen Sturm-künstler. Schon in der ersten Nummer ist die Mit-arbeiterspritze entschlossen auf mich gerichtet. Die Märzoffensive wendet sich unter Ihrer sieggewohnten Feder mit ganzer Front gegen mich, Aber Genosse Behne, wie konnten Sie nur darauf reinfallen. Sind Sie denn so verschupft, daß Sie den Braten nicht mehr riechen können? Ein Schor-nalist, der die Sturmkünstler sogar persönlich kennt, der vor Jahren sogar für den Sturm hat schreiben dürfen, der mir sogar sein Bedauern aus-gesprochen hat, daß er keine Zeit habe, etwas von meiner Bühnenkunst zu sehen — den muß das Anti-expressionistenblättchen sich holen, das ist der rechte Mann, meine Bühnenkunst so zu erledigen, daß kein Theater, kein Verleger, kein Kritiker, kein Literat, kein Publikum mehr etwas von mir wissen will. Darauf kommt es an. Ihnen auch. Und mir auch.

Prost Genosse Behne!

Was ist nun aus Ihnen geworden? Lyrischer oder architektonischer Behne? Der arme Druck-fehlerteufel will Sie retten und gibt Ihnen den Auf-druck „Lyrische oder architektonische Bühne?“ Das ist eine verteilte Sache, wenn man auf die Einheit der Kunst schwört wie Sie, der Sie was davon im Sturm gehört haben, und man sich nun entscheiden will, ob die Bühne architektonisch oder lyrisch ist. Da Sie als Kunstkritiker sich ganz gewiß klar darüber sind, wünschen Sie den Druck-fehlerteufel gewiss zur Hölle und sind sich nur darüber unklar, was Sie selbst sind. Wir wollen mal sehen, was Sie sind, lyrisch oder architek-tonisch.

Der Reporter Behne schreibt:

„Nun wird jetzt die These aufgestellt: die Bühne, die wahrhaft Kunst ist, müsse sich von der Literatur emanzipieren. Die Verschweißung von Dichtung und Bühnenkunstwerk sei zwar sehr alt, aber trotzdem sachlich ungerechtfertigt. Das Bühnenkunstwerk sei eine Welt für sich, geformt nach eigenen Gesetzen aus Farbe, Form, Licht und Klang. Die Dichtung, gleichfalls ein eigener, be-sonderer, anderen Gesetzen unterworfenen künst-lerischer Organismus, könne nur als Fremdkörper in das Bühnenkunstwerk eingepropft werden, dies-ses schädigend, sich selbst nicht nützend.“

Das ist also meine Theorie. Nun kneifen Sie mal nicht. Seien Sie mal ehrlich. Sie haben natür-lich keine Ahnung, was ich über die Bühne denke, oder was meine Bühnenkunst ist. Denn Sie haben

ja niemals gelesen, was ich darüber veröffentlicht habe. Sie lesen ja nicht, was ich im Sturm und in der Sturmbühne schreibe. Und was ich in dem Buch „Expressionismus, die Kunstwende“ schreibe, haben Sie auch nicht gelesen. Der beste Beweis dafür ist, daß Sie mich in ihrer Kritik über das Buch beschimpfen. Meine Vorträge über Bühnen-kunst haben Sie auch nicht gehört. Also Sie sind ganz unschuldig. Und wir können zu Ihrer Ehre annehmen, daß Sie von mir über meine Theorie nichts gelesen oder gehört haben. Stimmts? Sie wollen doch nicht, daß meine und Ihre Leser Sie für so dumm halten, daß Sie mich nicht mal richtig abschreiben können. Und wenn Sie meine Theorie kennen, wäre es doch recht — unehrlich, mich falsch abzuschreiben. Also: diese blöde Theorie ist Ihnen aus der sieggewohnten verschupften Feder getropft.

Prost Genosse Behne!

Rasch urteilen Sie selbst über Ihre Theorie:

„Theoretisch sehr schön und sauber aus Be-griffen herausgeklaut. Aber schon beinahe mehr schüler- als schulmäßig.“

Wirklich erquickend, daß Sie Ihre blöde Theorie für schön und sauber halten. Im Ernst: Sie wollen mir sagen, daß meine Kunst nicht mal expressionistische Schule ist, sondern Schülerarbeit ist. Ich versichere, verehrter Meister, daß ich gern ewig Schüler bleiben möchte. Ihnen aber ist das Leben eine Lust, wenn Sie Zensuren austellen können, und Schüler, deren Mundwerk oder Nase Ihnen nicht gefällt, müssen dann bluten. Sie den-ken, es ist unser Blut, aber es ist Ihre rote Tinte.

Und Sie schreiben mit roter Tinte:

„Der Versuch eines Bühnenkunstwerkes an sich' scheint uns unfruchtbar. Um in einer reinen, d. h. unliterarischen, Form zu erscheinen, würde dieses doch eine jedesmalige Improvisation geist-reicher Spieler voraussetzen. Bei dem Versuche des ‚Sturm‘ in Berlin, das Bühnenkunstwerk der Theorie zu verwirklichen, wurde diese Konsequenz indessen nicht gezogen, vielmehr wurde auch ihm eine Dichtung zugrunde gelegt — diese Dichtung August Stramms dann aber von seinem traurigsten Epigonen zu einem ‚Textbuch‘ umgearbeitet. Be-weist nicht diese Inkonsequenz allein schon die Un-fruchtbarkeit der Lehre, deren praktischer Vor-führung ich leider nicht beiwohnen konnte — wes-halb ich mich über die Ausführung jeden Urteils enthalte?“

Sehr richtig. Ich gebe Ihnen einen Tritt vor den Bauch und enthalte mich jeder Berührung. So sieht ihre ehrliche Kritik aus. Sie denken sich einen Unsinn aus, sagen dann in einem unmöglichen Deutsch, daß es Unsinn ist, und behaupten, daß ich Ihren Unsinn treibe. So benimmt sich Ihre Mensch-lichkeit, wenn Sie verschupft sind. Vielleicht wollen Sie hierin Künstler werden. Wir wissen ja jetzt, wie man Künstler wird: durch Improvisieren. Sie belehren mich, daß das „Bühnenkunstwerk eine jedesmalige Improvisation geistreicher Spieler vor-aussetzen würde“. Sie haben ganz recht; wenn die Spieler ebenso geistreich improvisieren wie Sie, würden sich die Spieler ebenso blamieren wie Sie. So sich zu blamieren wie Sie, ist schon fast eine Kunst. Denn nun vermöbeln Sie August Stramm:

„Sehr bezeichnend ist aber auf alle Fälle die Wahl des Stückes. Von den sieben Dramen August Stramms wählte man jenes, das vor allen anderen betont erotisch ist: „Sancta Susanna“. An den weitaus wichtigeren kosmischen Dichtun-gen ging man vorüber. — Warum? Weil das Bühnenkunstwerk, wie es der ‚Sturm‘ vertritt, mit innerer Notwendigkeit nur wieder einmünden muß in jenes allgemeine lyrische Gewoge, das er ganz zu Unrecht als ‚Expressionismus‘ auszugeben ver-sucht. So hat der ‚Sturm‘ die Malerei in den lyri-schen Sumpf Rudolf Bauers, die Dichtung in das ohnmächtige lyrische Gezappel Lothar Schreyers ‚geführt“.

Sie halten also August Stramms „Sancta Su-sanna“ für betont erotisch. Sie haben wirklich lang genug den Dichter Hermann Essig gekannt, um wissen zu können, daß kein Kunstwerk erotisch ist, auch wenn ein Bürger wie Sie so was von Liebe drin findet. Muß ich Ihnen denn wirklich sagen, daß Kunstwerke unerotisch sind? Natür-lich werden Sie zugeben, daß Ihr Freund Hermann Essig ein Dichter ist. August Stramm aber, mit dem Sie nicht befreundet waren, ist für Sie in

seinen Werken erotisch, also kein Dichter. Ich gratuliere Ihnen. Wie Sie sich Erotik vorstellen, wissen wir nun: lyrischer Sumpf und lyrisches Gezappel. Guten Appetit zu Ihrer Erotik! Gott-seidank lieben Sie mich ebenso wenig, wie Sie Rudolf Bauer und August Stramm lieben. Sie bedanken sich bestens für uns:

„Überall da, wo diese Sorte Lyrik sich aus-
tobt, ist schwüle und schmalzige Erotik zur Stelle — eine dicke Erotik, für deren ‚künstlerische Ver-
klärung‘ wir uns bestens bedanken, im Bühnen-
kunstwerk nicht minder als in der Malerei und in
der Dichtung.“

Das Bühnenkunstwerk von Lothar Schreyer,
die Malerei von Rudolf Bauer, die Dichtung von
August Stramm — die betonte Erotik ist dick
geworden.

Ich gratuliere Ihnen hierzu und wünsche Ihnen
zum Geburtstag, daß Sie die deutsche Sprache
lernen und mal im Lexikon nachsehen, was erotisch
und was kosmisch ist, damit Sie nicht noch einen
Aufsatz „Erotischer oder kosmischer Behne?“
schreiben. Daß Sie nicht lyrisch sind, wissen wir
nun. Sie bedanken sich bestens.

Prost Genosse Behne!

Oder sind Sie architektonisch?

Sie sagen: „Wir wollen kein lyrisches Theater,
wir wollen ein architektonisches Theater, das aller
Mittel sich bedient und jedem seinen Platz zuweist,
erfinderisch und voller Phantasie, ohne Zimmerlich-
keit, nicht nachahmend, sondern schöpferisch.
Dieses Schöpferische erreichen zu wollen durch
Verselbständigung des Apparates, scheint uns ein
verkehrter Weg. Die Verselbständigung des Büh-
nenapparates zu einem neuen ‚expressionistischen‘
Kunstwerk ist so nährlich wie die Verselbständi-
gung etwa der Kanzel.“

Die Verselbständigung des Apparates scheint
Ihnen ein verkehrter Weg, um das Schöpferische
zu erreichen. Wie klug. Sie wissen aus Erfah-
rung, daß Ihr Bart nicht ohne Sie spazieren gehen
kann. Aber auf dem Kopf herumlaufen, das möch-
ten Sie. Sie sagen nämlich gleichzeitig:

„Und daß ebenso sehr das Theater einer reso-
luten Auffrischung seiner Mittel bedarf, ist wohl
jedem klar, der einmal den wunderbaren Beleuch-
tungsapparat oben in den Soffitten mit seinen
strahlend leuchtenden Seidenbändern in Tätigkeit
gesehen hat, von dessen unglaublicher Pracht dann
nur ein schwacher Reflex auf naturalistische Ku-
lissen und Möbel fällt — als Stimmung: Abendrot,
Mondschein, Sonnenaufgang. Wenn mans sieht,
möchte man die Bühne umkehren!“

Wer verselbständigt denn nun den Apparat?
Sie selbst. Sie geben es sogar gedruckt. Und sind
so stolz darauf, daß Sie diesmal nicht behaupten,
es sei meine Theorie. Ich bestätige gern, daß Sie
diesmal sich selbst improvisiert haben. In meinen
Schriften haben Sie ja nicht lesen können, daß die
Bühnenkunst mit dem Theater nichts zu tun hat.
Ihnen aber wirts beim Theater ganz religiös:

„Auch das Theater ist eine Kanzel, die Wert
erhält durch den Geist, der sie benutzt.“

Wie tief Ihre Erkenntnis ist, zeigt eine Varia-
tion: Auch das Klosett ist eine Kanzel, die Wert
erhält durch den Geist, der es benutzt. Hüten Sie
sich vor „dichterischen Vergleichen“, Herr Schor-
nalist.

Ihr Theater soll also ein architektonisches sein,
das sich aller Mittel bedient und jedem seinen Platz
zuweist, erfinderisch und voller Phantasie, nicht
nachahmend, sondern schöpferisch. Das ist ein
Ungeheuer. Mit der Kunst haben weder Erfindun-
gen noch Phantasie etwas zu tun. Der Mangel an
Zimmerlichkeit und an Nachahmung ist gänzlich
belanglos für das Kunstwerk. Und von Schöpfe-
risch wissen Sie ebensoviel wie von Erotisch und
Kosmisch. Ihr architektonisches Theater ist gar
nicht architektonisch; denn es bedient sich aller
Mittel. Das Ungeheuer, das Sie so schlecht be-
schreiben, ist das Gesamtkunstwerk. Die alte See-
schlange ist wieder einmal da. Und Sie geben ihr
das, was man in Ihrer Sprache „eine persönliche
Note“ nennt. Sie sagen, daß wir „eines neuen
Regisseurs bedürfen, der, am besten geschult an
Paul Scheerbarts ‚Revolutionärer Theaterbiblio-
thek‘, kubisch-architektonisch schafft!“. Paul
Scheerbart hat nicht verdient, als Lehrmittel ver-
wandt zu werden. Wenn Sie die alte Seeschlange
Gesamtkunstwerk „kubischarchitektonisch“ machen

wollen, brauchen Sie nur zu Ihren berühmten Ar-
chitekten zu gehen. Denen traue ich alles zu.

Sie aber sind weder lyrisch noch architekto-
nisch, sondern ein schlichtes Gesamtkunstwerk, das
sich aller Mittel bedient.

Ihre letzten Mittel enthüllen Sie zum Schluß:
„Das Publikum ist zahllos da, in Hülle und
Fülle die Theater, die Dichter fehlen nicht ganz —
wo bleibt der Direktor, der mit Essigs ‚Schweine-
priester‘ den Anfang macht?!“

Sie freuen sich, daß das Publikum zahllos da
ist. Verehrter Genosse, wissen Sie denn noch
nicht, daß die neue Welt nur ohne dieses Publikum,
nur gegen dieses Publikum werden kann?

Sie freuen sich, daß die Theater in Hülle und
Fülle da sind. Verehrter Genosse, wissen Sie denn
noch nicht, daß die Bühnenkunst nur ohne die
Theater, nur gegen die Theater werden kann?

Sie freuen sich, daß die Dichter nicht ganz
fehlen. Verehrter Genosse, wenn Sie richtig
Deutsch schreiben könnten, würden Sie nicht einen
Satz bilden, den man so verstehen kann, daß nur
Teile von Ihren Dichtern vorhanden sind, oder daß
Ihre Dichter nur teilweise Dichter sind.

Sie rufen den Theaterdirektor zu Hilfe. Ihr
letztes Mittel. Verehrter Genosse, wissen Sie
denn nicht, daß Sie damit Hochburgen und beson-
dere Genußmittel des Kapitalismus fördern wollen?

Wo bleiben die Künstler, die Hermann Essig
vor seinem Freund und dem Theater schützen?

Wir sind da.

Prost Genosse!

Lothar Schreyer

Ein Auftritt

Kurt Heynicke

Der Mann

Das Weib

Der junge Mensch

Der Abend steht im Zimmer

Rosen leuchten aus dem Tisch

Der junge Mensch. Du Mutter. Du hast
meine Jugend getragen.

Das Weib. Er lehrte mich fliegen. Unter meine
kleinsten Federn nahm ich Dich.

Der junge Mensch. Wer ist Er.

Das Weib. Er ist der Erwachende.

Der junge Mensch. Erwecke mich.

Das Weib. Du mußt suchen.

Der junge Mensch. Ich suche Dich.

Das Weib. Mich findest Du nicht. Ich stehe in
seinem Schatten.

Der junge Mensch. Es ist kühl im Schatten.

Das Weib. Ich glühe.

Der junge Mensch. Ich hasse ihn, der Dich
verbrennt.

Das Weib. Er gab mir Glut. Ich leuchtete Dir.

Die Lampe hellt auf

Die Rosen erleichen

Der Mann: Ich bin hier.

Das Weib: Du kommst.

Der Mann: Ich gehe wieder.

Das Weib: Hinaus?

Der Mann: Hinauf!

Das Weib: Nimm mich mit.

Der Mann: Die Gipfel leuchten.

Der junge Mensch: Bist du Er?

Der Mann: Ich bin.

Der junge Mensch: Woher glühst du?

Der Mann: Ich bin.

Der junge Mensch: Ich bin ein Mensch.

Der Mann: Ich bin.

Die bleichen Rosen sterben

Das Weib: Nimm mich mit.

Der Mann: Deine Flügel schatten.

Die Last wird schwer.

Dein Mitleid fesselt dich.

Das Weib: Ich bin seine Mutter.

Der Mann: Du hast ihn nicht geboren.

Das Weib: Ich bin seine Sehnsucht.

Der Mann: Ich bin deine Sehnsucht.

Das Weib: Gott ist deine Sehnsucht.

Der Mann: Ich trage dich zu Gott.

Das Weib: Ich weine.

Der Mann: Um deine Kleider.

Das Weib: Ich weine.

Der Mann: Um dein Spielzeug.

Das Weib: Ich weine.

Der Mann: Um deine Puppe.

Das Weib: Ich gab alles.

Der Mann: Deine Puppe.

Das Weib: Glühe!

Der Mann: Zerbrich sie.

Die Lampe lischt

Mond streichelt das Zimmer

Der Mann: Komm.

Das Weib: Ich verbrenne!

Der junge Mensch: Nacht!

Der Mann: Suche!

Das Weib: Liebe!

Gesellschaft der Sturmfreunde

Der Verein für Kunst (sechzehnter Jahr-
gang, bisheriger Jahresbeitrag 25 Mark), der
Verein Sturmbühne (berechtigt zum Be-
such der expressionistischen Aufführungen der
Sturmbühne) und der Sturmklub (bisheriger
Jahresbeitrag 10 Mark) sind vom April 1919 an
vereinigt als

Gesellschaft der Sturmfreunde

Die bisherigen Mitglieder des Vereins Sturm-
bühne sind fortan nur als ordentliche oder außer-
ordentliche Mitglieder der Gesellschaft der
Sturmfreunde zum Besuch der expres-
sionistischen Aufführungen der Sturm-
bühne berechtigt. Diese Maßnahme wurde ge-
troffen, um den Wünschen zahlreicher Mitglieder
entgegenzukommen, die für die Besucher der Auf-
führungen einen innigeren Anschluß an die künst-
lerischen Bestrebungen des Expressionismus ver-
langen.

§ 1 Zweck

Die Gesellschaft der Sturmfreunde bezweckt
die Vereinigung der Anhänger des Expressionis-
mus, insbesondere des Sturm.

§ 2 Leitung

Die G. d. St. wird geleitet durch den Aus-
schuß. Er besteht aus den Gründern und darf
sich durch Neuwahl aus den Mitgliedern ergänzen.
Ihm dürfen nur Künstler angehören.

§ 3 Mitgliedschaft

Die G. d. St. nimmt auf:

1. Ordentliche Mitglieder
2. Außerordentliche Mitglieder.

§ 4 Rechte der ordentlichen Mitglieder

Die ordentlichen Mitglieder zahlen einen Jah-
resbeitrag von 40 Mark. Ihnen stehen folgende
Rechte zu:

1. Freier Bezug der Kunstzeitschrift Der Sturm
mit einer oder mehreren Originalkunstbeilagen
in jedem Heft (mehrfarbiger Steindruck).
2. Freier Besuch der Kunstausstellung Der Sturm
(monatlich wechselnd).
3. Jährlicher Bezug von zwei Büchern und zwei
Kunstdrucken.
4. Unentgeltlicher Besuch einer Aufführung der
Sturmbühne.
5. Besuch der weiteren Aufführungen der Sturm-
bühne, für die ein Kostenbeitrag zu zahlen ist.
6. Besuch der Sturmabende zu Vorzugspreisen.
7. Teilnahme an den regelmäßigen geselligen Zu-
sammenkünften des Sturm (Sturmklub).
8. Teilnahme an den großen gesellschaftlichen
Veranstaltungen des Sturm zu Vorzugspreisen.

§ 5 Rechte der außerordentlichen Mitglieder

Die außerordentlichen Mitglieder zahlen einen
Jahresbeitrag von 12 Mark. Ihnen stehen fol-
gende Rechte zu:

1. Freier Besuch der Kunstausstellung Der Sturm.
2. Besuch der Aufführungen der Sturmbühne, für
die ein Kostenbeitrag zu zahlen ist.
3. Teilnahme an den regelmäßigen geselligen Zu-
sammenkünften des Sturm (Sturmklub).
4. Teilnahme an den großen gesellschaftlichen
Veranstaltungen des Sturm zu Vorzugspreisen.

§ 6 Aufnahme

Die Aufnahme in die G. d. St. erfolgt durch
Ausstellung der Mitgliedskarte. Anträge sind zu
richten an den Sturm, Berlin W 9, Potsdamer
Straße 134 a.

Herausgeber Herwarth Walden

Verlag Der Sturm 1919 / Berlin W 9

Sechste Folge / Mai 1919

Druck von Carl Hause / Berlin SO 26