

STURM-BÜHNE

JAHRBUCH DES THEATERS DER EXPRESSIONISTEN

Achte Folge

William Wauer: Theater als Kunstwerk

Kurt Schwitters: Die Merzbühne

Rudolf Blümner: Jeßners Pläne

Rudolf Blümner: Der Kunstsalat

Rudolf Blümner: Expressionismus am Theater

Theater als Kunstwerk

William Wauer

Fortsetzung

Die Dekorationsmalerei

Mit der Dekorationsmalerei wird nun nicht etwa die Farbe von der Bühne vertrieben, im Gegenteil: auch die Farben werden zur Gestaltung des Bühnenbildes nach Vernichtung der Dekorationsmalerei sich erst recht entfalten können. Der Bühnenkünstler wird anfangen, im Raum mit farbigen Flecken und Flächen künstlerisch organisierend zu arbeiten, wie der Maler auf der Fläche. Die Möglichkeit einfacher, großer Farbenwirkungen, wie sie die großen Entfernungen fordern, ist damit erst gegeben. Denn die farbigen Nuancen der Dekorationsmalerei sind falsche Gegenwerte und geben störende Kontraste gegen eine wirklich farbige Wirkung des Bühnenbildes ab, obgleich die Dekorationsmalerei wegen ihrer falschen Tendenz, „Wirkliches“ nachahmen zu wollen, in ihren farbigen Ausdrucksmitteln immer noch kaum „farbig“ wirkt. Sie beabsichtigt ja auch nie, als Farbe zum Ausdruck zu kommen, sondern bestrebt sich zugunsten der „Illusion“ dies möglichst zu vermeiden. Dadurch verleugnete sich die „Malerei“ in der „Dekorationsmalerei“ selbst, damit verleugnet sie ihre künstlerische Aufgabe und macht sich künstlerisch wertlos, sie sinkt vom Ausdrucksmittel zum Zeichen, zur Etikette, zur Aufschrift herab. Ob man in älteren Zeiten an eine Kulissenwand schrieb: „Wald“ oder ob man diesen Wald mit den Mitteln der gereiftesten Dekorationsmalerei vorzutäuschen sucht, bedeutet an sich genau dasselbe. Künstlerisch wertvoller scheint sogar die erste primitive Weise, weil sie phantasieanregend wirken mußte, während die moderne raffinierte Art mit dem Entstehen der „Illusion“ die Phantasie des Zuschauers einfach ausschaltet. Durch das Ausschalten der Phantasie, der Vorstellungskraft im Zuschauer, schwächt man aber ganz bedenklich den Genuß des Publikums und gibt ihm tausend Anlässe und Gelegenheiten zu kritischer Betätigung und Zerstreuung. Die Dekorationsmalerei trägt also die Hauptschuld an den heutigen dezentralisierenden Prinzipien unserer Theaterinszenierungen. Damit ist aber wiederum nicht behauptet, daß wir zu der oben gekennzeichneten primitiven Art der Szenenbezeichnung zurückkehren könnten, zumal es häufig genug vorkommt und in den modernen Stücken sogar gang und gebe ist, daß die Umgebung des Darstellers in die Darstellung eingreift, „mitspielt“. Freilich wird die von einigen Bühnenreformatoren vorgeschlagene Stilisierung der gemalten Dekorationen den künstlerischen Unsinn „Täuschung“ nicht ohne weiteres aus dem Theater entfernen können, es müßte denn sein, daß die Stilisierung sich bestrebt, die „Malerei“ als solche zur Geltung zu bringen. Auch auf diesem Wege ließe sich sicher vieles erreichen. Das Einfachste aber wird es sein, nur „Wirkliches“

auf der Bühne gelten zu lassen, nur die „wirklichen“ Ausdrucksmittel heranzuziehen, um dem Zuschauer die Situation und Stimmung der jeweiligen Szenerie zu „suggerieren“, die „wirklichen“ aber auch alle.

Der Zuschauerraum

Die gesellschaftlichen Schranken im Zuschauerraum, die durch die Logen- und Rangunterschiede errichtet worden sind, müssen nicht nur aus ästhetischen, sondern auch aus psychologischen Gründen fallen. Es ist durchaus notwendig, daß man sich im Theater der trennenden Unterschiede zwischen Mensch und Mensch nicht bewußt wird. Ja, eine Voraussetzung intensiver Theaterwirkung ist es gerade, daß man diese Unterschiede vergißt. Wir sollen und wollen im Theater nur „Mensch“ sein. Nichts darf uns an Schranken und Banden erinnern, damit wir uns der vom Darsteller ausgehenden Suggestion voll hingeben können, die um so stärker wirkt, je mehr Menschen sie ergreift. Die Ekstasen der Menge sind es gerade, die auch auf den Einzelnen überwältigend wirken. Sich absondern im Theater heißt sich also gerade dieser Hauptwirkung entziehen wollen.

Man wird künftig nur noch einen gleichmäßigen Zuschauerplatz schaffen dürfen im Amphitheater, wo die Unterschiede nur in der größeren oder geringeren Entfernung von der Bühne bestehen, was unvermeidlich ist. Dadurch wird es auch möglich, daß die Höhenunterschiede in Anordnung der Sitzplätze auf ein Minimum reduziert werden, was für die Bühnenwirkung, die selbstverständlich nur auf eine bestimmte Höhe berechnet werden kann, außerordentlich wichtig ist. Die sogenannte „Bühnenperspektive“, die sich dadurch von der wirklichen Perspektive unterscheidet, daß sie gänzlich falsch ist, wurde nur von der Notwendigkeit geboren, es den auf verschiedenen Plätzen verteilten Zuschauern allen recht zu machen, wodurch natürlich nur das eine erreicht wurde, daß man allen unrecht tat.

Das Logenhaus und die Ranganordnung im Zuschauerraum sind aus dem weiteren Grunde zu verwerfen, weil sie eine einheitliche, geschlossene und intime Raumwirkung dort, wo sich das Publikum innerlichen Genüssen hingeben soll, verhindern. Innerliche Genüsse sind aber eben nur in einem möglichst unauffällig gestalteten, einfachen und konzentrierend wirkenden Raume möglich. Der Konzertsaal gibt in dieser Beziehung ein lehrreiches Beispiel; denn es ist kein Zweifel, daß heute die intensivsten und intimsten Wirkungen im Konzertsaal erzielt werden. Das Theater mit Rängen und Logen, das seine Wände von oben bis unten zerreißt und dadurch eine Unmenge verdeckender Ornamente und deplazierten Ausstattungsprunks nötig macht, ist von so großer Unruhe, daß es die Stimmung und Nerven des Publikums irritieren muß. Von einem ungestörten und intensiven Hingeben an die Wirkung der Darstellung kann da nicht die Rede sein. Im Theater darf es aber nirgends etwas Auffälliges oder Sehenswertes geben als auf der Bühne. Das Theater ist nicht dazu da, uns gesellschaftlich zu zerstreuen, es verlangt seinem hohen künstlerischen Zweck angemessen eine feierliche und weihevollte Stimmung. Das Publikum in diese zu versetzen, ist Aufgabe und Bestimmung der Gestaltung und Ausstattung des

Raumes, in dem sich das Publikum zu dem erwarteten Genuß sammelt und vorbereitet.

Auch gegen die übliche Beleuchtung des Zuschauerraums sind schwerwiegende Bedenken geltend zu machen. Das Verdunkeln des Hauses während der Vorstellung dient dem falschen Prinzip (dessen Kunstfeindlichkeit bereits nachgewiesen wurde), Darsteller und Publikum streng zu trennen und es vor die Oeffnung eines „Guckkastens“ zu setzen, der allein beleuchtet ist. Eine Verdunkelung des Zuschauerraumes aus keinem anderen Grund als aus dem eben angeführten muß deshalb unter allen Umständen unterbleiben. Die Beleuchtung auf der Bühne und im Zuschauerraum muß im engsten Zusammenhange künstlerisch sinnvoll gestaltet werden. Tausend intime Effekte und tausend wichtige Probleme harren hier noch ihrer Anwendung und Lösung. Der Maler weiß (und jeder Laie hat heute auch schon eine Ahnung davon), wie sehr Stimmung von der Farbe abhängt und wie stark „bedingt“ Farben unter sich sind. Schauen wir aus einem gelb beleuchteten Zimmer ins Freie, so scheint die Landschaft in „violetter“ Ton zu schwärzen. Hier sind Fingerzeige für neue stimmungserzeugende Wirkungen gegeben.

Auch mit der ganz unsinnigen Rampenbeleuchtung sollte man endlich ein Ende machen. Sie wird wesentlich mitbedingt durch die Finsternis im Zuschauerraum, denn ein erhellter Zuschauerraum würde ja auf die Darsteller von vorn das nötige Licht werfen. Natürlich kann die Erhellung des Zuschauerraums nur benutzt werden unter strenger künstlerischer Kontrolle, damit diese Beleuchtung nicht die gestaltende Wirkung des Lichtes auf der Bühne schwächt und sinnwidrig beeinflusst.

Um ein wirklich gestaltendes Licht auch von vorn auf die szenischen Vorgänge werfen zu können, dazu reicht natürlich die einfache Beleuchtung nicht aus. Die Notwendigkeit dieser Lichtgebung wird aber schon lange als ein dringendes Bedürfnis empfunden, wenn es auch noch nie gelungen ist, die Möglichkeit dieser Lichtgebung zu schaffen, weil das Logentheater eine einfache und wahre Lösung dieser Frage nicht gestattete. Die einfache und wahre Lösung liegt eben darin, daß man vor der Bühne Lichtquellen anbringt, die als solche erkennbar sein können, ja erkennbar sein müssen, da sie eben in ihrer Wirkung auch in Erscheinung treten. Diese Lichtquellen ließen sich bisher nicht anbringen, weil sie den Zuschauern der Ranglogenplätze teilweise das Bühnenbild verdeckt hätten. Wenn das Rangtheater nicht mehr existiert, wird die Anbringung dieser Lichtquellen und ihrer künstlerischen Ausgestaltung nichts mehr hindern.

Auch die Frage des Theatervorhangs kann in diesem Zusammenhange mit erörtert werden. Es ist eine künstlerische Selbstverständlichkeit, daß ein Vorhang eben ein Vorhang sein und als solcher „wirklich“ sein muß. Er kann also nur gerafft oder seitwärts zurückgezogen werden. Ihn in die Höhe aufzurollen wie ein „Rouleau“ oder in seiner ganzen Ausdehnung wie eine Wand emporzuheben, ist ein ästhetisches Greuel, das schon aus dem Grunde verschwinden sollte, weil das „Künstliche“ und „Technische“ bei unserer jetzigen Art des Vorhangaufziehens ganz außerordentlich störend in Erscheinung tritt. Wenn aber irgendwo auf der Bühne das „Künstliche“ oder „Technische“ bemerkt wird, verschwindet sofort die Möglichkeit der künstle-

in Wirkung. Der Abschluß des Bühnenbildes von oben her (wo zuerst die Köpfe der Darsteller verschwinden) und die Eröffnung des Bühnenbildes von unten her (wo zuerst die Füße des Schauspielers sichtbar werden) hat etwas so lächerliches, daß wir trotz unserer Gewöhnung uns dieser Geschmacklosigkeit wieder bewußt werden sollten. Die Vorhangfrage ist also in ihrer Bedeutung für den Zuschauer und die Wirkung der ganzen Aufführung nicht zu unterschätzen, denn der Vorhang tritt immer in den kritischen und packendsten Momenten der Darstellung zwischen uns und die Szene und darf darum nicht wie ein kaltes Sturzbad der Geschmacklosigkeit alle Eindrücke und Wirkungen vernichten.

Der Regisseur

Es ist heute unmöglich, sich über Bühnenreform zu äußern, ohne das Problem des „Künstler-Regisseurs“ zu erörtern. Es handelt sich hier um eine neue Kunstgattung, für die uns früher die nötige Einsicht fehlte. Der Regisseur, wie er bisher war, stellte selbst in seinen hervorragenden Erscheinungen wenig mehr als den Faktor dar, der die künstlerischen Eindrücke, Anregungen und Suggestionen, die die Darsteller und anderen Mitarbeiter am Zustandekommen der Vorstellung von der Dichtung erhalten hatten, in möglichst unauffälliger Weise zu verbinden suchte, damit ein Zusammenwirken und eine Gesamtwirkung eintreten konnte. Er glied dem Baumeister, der zwar nach einem vorliegenden Plane Bestellungen von Material bei seinen Lieferanten machte, die Bestimmung über die Art des Materials aber, seine Dimensionen und Mengen dem Urteile und dem guten Willen der Lieferanten überließ. War das Material einmal zusammengebracht, so war natürlich von ihm nur wenig noch zu ändern. Er mußte sehen, wie er aus dem Vorhandenen das Gebäude aufführte. Es mußte ihm darum genügen, den Schein des Zusammengehörens zu erreichen, das nicht Zusammengehörende zu verkleistern und zu verdecken und den verbindenden Mörtel einzufügen. Nach dem Plane des Dichters versuchte er das Gebäude aufzuführen, mit welchem Resultate aber, und wie weit er das erreichen würde, das war vor der Vollendung durchaus nicht feststehend. Der Regisseur hatte selbst nach der Ausführung kein sicheres Bild von der Sache, erst die Presse und die Fernstehenden konnten das Resultat wirklich konstatieren, denen der Wirrwarr der Entstehung nicht das Urteil getrübt hatte. So entstand der Aberglaube, daß man auf dem Theater niemals wisse, „wie“ eine Darstellung wirken würde. Da der Regisseur eben keinen „Maßstab“ in sich hatte, war das kein Wunder.

Daß Aufführungen, die in dieser Weise zustande kamen, auch im besten Falle unter den Händen des geschmackvollsten und begabtesten Regisseurs nur ein heterogenes Stilgemenge in Rollenauffassung und Wiedergabe, in räumlicher und farbiger Empfindung und Gestaltung sein konnten, ist klar. Nur in allgemeinen Umrissen, nur äußerlich konnte den Intentionen des Dichtwerkes gefolgt werden. Jedes intime Zusammenstimmen, jede „Stimmungseinheit“ war unmöglich, und wo sie einmal in unseren Theatern erreicht wurde, wo es gelang, ein vorzügliches Ensemble zu bilden, da war nicht die Regiekunst alten Stiles tätig, da keimte schon die neue Kunst des Regisseurs, wie wir sie ersehnen, in einer Ausnahmeerscheinung.

Um die Aufgabe des Künstler-Regisseurs zu kennzeichnen, um einen Einblick in diese neue Kunst zu gewinnen und zu ihrer rechten Würdigung, zu tieferem Verständnis zu kommen, ist es notwendig, daß man sich dem Werdegang einer Aufführung ihrem Tatsachenverhalte nach einmal vor die Augen ruft. Der Dichter, der eigentliche Schöpfer des Dramas, bringt zunächst seine Vision zu Papier. Sein Kunstmittel, sein Ausdrucksmittel ist das „Wort“, der „Wortsinn“. Er kann nur die zeitliche Aufeinanderfolge von äußerlichen oder innerlichen Vorgängen „schildern“. Jede Schilderung wendet sich an unser Verständnis. Das Wort drückt, wie schon konstatiert wurde, nicht aus: es will vorerst verstanden sein und durch die Einwirkung seines „Sinnes“ auf das

Gehirn Eindrücke hervorrufen, die die Wirkung des Dichtwerkes erst darstellen. Der Dichter ist, wenn man so sagen darf, ein „Zeitkünstler“. Seine Phantasie arbeitet aus Vorstellungen heraus, die sich wesentlich auf den einzelnen Gegenstand in der Reihenfolge von Begebenheiten konzentrieren, den er gerade gestaltet. Er fixiert augenblicklich immer nur eine „Einheit“, etwas Einzelnes“, die „Vielheit“ existiert bei ihm nur in der Aufeinanderfolge, nicht im gleichzeitigen Nebeneinander. Hier tritt schon ein wesentlicher Unterschied in Erscheinung zwischen Dichtung und Aufführung. Die Aufführung besteht aus einer „Vielheit“, die gleichzeitig nebeneinander erscheint. Die Zeitkunst des Dichters muß sich um „Theater“ zu werden, in die Raumkunst des Regisseurs erweitern und umsetzen. Das ist der wichtigste Unterschied zwischen Dichter und Regisseur. Der Regisseur ist ein Raumkünstler, seine Phantasie arbeitet aus ganz anderen Vorstellungen heraus, als die des Dichters. Die Dichtwerke sind also an sich weder zur Aufführung geeignet noch bestimmt. Das Zeitkunstwerk bildet eine künstlerische, abgeschlossene Einheit für sich. Die Kunstmittel der szenischen Darstellung sind viel zahlreicher als die des Dichters und völlig anderer Natur. Diese Kunstmittel „drücken aus“. Menschliche Laute und sonstige Geräusche in wechselnder Nuance und wechselndem Tempo wirken direkt „musikalisch“ auf unser Gehör; Bewegung, Linie, Form, Farbe wirken direkt auf unseren Gesichtssinn. Die unmittelbaren Sinneseindrücke versetzen bereits unsere Seele in charakteristische Schwingungen, in Gefühls-erregungen, die, wenn sie in ausdrucksvoller Weise sichtbar werden, das „passende“ Wort organisch hervorspringen zu lassen scheinen. Das gesprochene „Wort“, der „Wortsinn“ wird so in der Darstellung zur natürlichen Folgeerscheinung seelischer und geistiger Vorgänge, während es beim „Dichtwerk“ gerade umgekehrt ist, weil das „Wort“ in ihm die primäre Rolle spielt und die seelischen Vorgänge erst durch geistige Prozesse nachträglich erzeugt.

Das Zeitkunstwerk des Dichters in ein Raumkunstwerk umzusetzen, das ist die Aufgabe des Regisseurs. Das im Worte sinnvoll enthaltene Phantasiewerk wirklich „auszudrücken“, es durch die Kunst des „Ausdrucks“ „lebendig“ zu machen, das ist seine künstlerische Sehnsucht.

Es ist selbstverständlich, daß man nur das geben kann, was man sein eigen nennt, was man selbst besitzt. Der Regisseur muß, um die Dichtwerke in sich aufleben, um die sämtlichen Charaktere und Individualitäten des Dramas in sich lebendig werden zu lassen, vor allen Dingen also eine ungeheure innere Umfänglichkeit besitzen und über einen unerschöpflichen Reichtum seelischer Möglichkeiten verfügen; muß er doch kongenial dem Dichter sich in alle möglichen menschlichen Regungen durchaus hineinversetzen können. Nur das sichere Gefühl tiefsten Verständnisses setzt ihn instand, den jeweilig einzig passenden Ausdruck zu finden für alle Personen des Dramas und für das ganze Dichtwerk als solches. Vom Größten bis ins Kleinste, vom Größten bis ins Feinste müssen die Eindrücke vom Ganzen und seinen Vielheiten in ihm künstlerisch organisierend in Tätigkeit treten. Die tiefsten Geheimnisse eines Dichtwerkes müssen auf die innerlichste Weise dem Dichter und seinen Geschöpfen abgelascht werden, damit das Drama in seiner Wirkung nicht beeinträchtigt oder gar verstümmelt wird. Der Regisseur kann sich in keiner Weise auf die Mitwirkung anderer Intelligenzen verlassen, wie sich denn gerade über das Feinste und Letzte weder sprechen, noch gar streiten läßt, es können da weder Abmachungen getroffen noch Konzessionen gemacht werden, ohne gerade alles Verborgenste und Zarteste vollständig zu verwischen oder zu vernichten. Jede Erleichterung, die sich der Regisseur durch Heranziehung von Mitarbeitern gönnen würde, ginge auf Kosten des künstlerisch Kostbarsten, auf Kosten der organischen Einheit der Aufführung. Eine „Offenbarung“, wie sie das Aufleben der Dichtvision im Regisseur bedeutet, kann selbstverständlich nur völlig individuell zur Geltung kommen und zum Ausdruck werden. Bei den ungeheuren

Schwierigkeiten, die zu überwinden sind, um diese Offenbarung in bühnenwirksame Darstellungsmittel umzusetzen, muß sich ein eiserner Schöpferwille absolut schmiegsamen Materials bedienen. Die Schauspieler können den Regisseur aufs Wesentlichste unterstützen, wenn sie verstehen, die jeweilige Rollenauffassung und Rollenswiedergabe dem Regisseur direkt aus der Brust zu stehlen. Alle Widerstände sollten im Interesse des erstrebten Kunstwerks möglichst entfernt oder vermindert werden; denn sie sind es, die sein Zustandekommen gefährden. Um der Kunst willen sollte jeder wahre Künstler sich selbst zerfleischen können und jeden Blutstropfen hergeben, damit seine schöpferische Leidenschaft alle Kunstmittel durchglüht.

Die Rolleneinstudierung in „seinem“ Sinne ist nur ein kleiner Teil der eigentlichen Arbeit des Regisseurs, eine Vorarbeit. Alle Ausdrucksmittel wollen von ihm und durch ihn Leben gewinnen, alles fordert, aus seiner Kraft gezeugt und geboren zu werden. Und wenn er das Größte bewältigt und selbst alle Einzelheiten in „Szene“ gesetzt hat, dann harret seiner noch das große Geheimnis der „Stimmung“ und die schwierigste der Künste, die feine und differenzierte „Abstimmung“ des Ganzen. Die Auferweckung des Buchstabenwerkes ins Bühnenwerk ist jedesmal ein Wunder, wenn es gelingt. Und wie ein Mann, der Wunder vollbringen kann und vollbringen will, braucht der Regisseur eine begeisterte Jüngerschar, die an ihn glaubt und sich ihm blindlings fügt. Dann erst kann es gelingen.

Der Künstler-Regisseur kommt also im Gegensatz zu seinem Vorgänger mit einem ganz bestimmten Ideal auf die Bühne, das er in unermüdlicher Arbeit „herauszuarbeiten“ bestrebt ist. Da ist nichts so unwichtig, daß er es nicht selbst beachten, anordnen und hervorbringen müßte. Jeder Teil eines Kunstwerkes erfordert die gleiche Energie und Sorgfalt. Da der Regisseur aber ein festes Bild des zu Erreichenden in sich hat, hat er auch einen festen Maßstab zur Kritik, der seinen Mitarbeitern verborgen ist. Schon diese Tatsache macht es ganz unmöglich, daß er Einmischung von irgend Jemanden annehmen kann.

Daß ein Künstler-Regisseur, der in dieser Art arbeiten will, ein eigentlicher „Allerweltskünstler“ sein muß, daß er in allen Künsten, die bei einer Theatervorstellung in Betracht kommen, ein Meister sein muß, ist klar; ebenso, daß ihm alle diese Meisterschaft, alles Wissen und Können noch nichts nützt, wenn ihm die eigentliche schöpferische Kraft und Begabung fehlt. Auch ein Künstler-Regisseur muß geboren werden.

Wie weit von diesem idealen Regisseur wir heute noch entfernt sind, zeigt am besten die Tatsache, daß Regisseursein und Regieführen an den meisten Bühnen von den älteren Schauspielern als eine Art Neben- und Ehrenamt mit ausgeübt wird; wie denn die Schauspieler im Allgemeinen glauben, daß nur ein Schauspieler von der Darstellungs- und Bühnenkunst etwas versteht. Auch der begabteste Regisseur hat, falls er nicht aus der Schauspielerlaufbahn hervorgegangen ist (und auch dann noch), fortgesetzt mit Einwänden und Begründungen zu kämpfen, wie: „Ich bin schon zwanzig Jahre am Theater“ usw. Dieser Unverstand, der an den heutigen Bühnen noch herrschend ist, verhindert vorderhand das Aufkommen einer wirklichen Regiekunst durchaus. Selten ist jemand einseitiger und verrannter in traditionelle Meinungen, als gerade ein alter Schauspieler, der sich schon aus diesen Gründen sehr selten zum Regisseur eignet. Leider erscheint die Aussicht, auf diesem Gebiete heute schon gründlich Wandel zu schaffen, noch sehr schwach. Wirklich Vollenendetes wird in der Bühnenkunst erst geleistet werden, wenn eine neue Schauspielergeneration heranwächst, die in einem anderen Geiste erzogen ist, als die heutige. Diese junge Generation wird nicht mehr Forderungen stellen, die kunstwidrig sind, denn sie wird lernen müssen, die Kunst über ihre Person zu stellen. Dann wird auch der „Künstler-Regisseur“ das leisten können, was er als Künstler leisten muß und was wir alle sehnsüchtig erwarten.

Ein Nachwort als Vorwort

Die Aufsätze über Theaterkunst in dieser und der vorigen Folge der „Sturmbühne“ erschienen das erste Mal vor dreizehn Jahren im Buchhandel. Der Sturm will das vergriffene Heftchen aufs neue auflegen, weil es das Programm für ein expressionistisches Theater enthält. Vor dreizehn Jahren gab es noch keinen Expressionismus, auch den Namen noch nicht. Ich nannte es damals Ausdruckskunst und versuchte diese Ausdruckskunst in einer Schauspielerische zu lehren. Diese Bemühungen führten zu einigen expressionistischen Aufführungen, vor allen „Die Frau im Fenster“ von Hofmannsthal. Es wird wahrscheinlich das größte Verdienst des Kritikers Alfred Kerr bleiben, in hellseherischem Instinkt damals schon auf den absolut künstlerischen Charakter dieser „Zukunftsdarstellungskunst“ mit allem Nachdruck hingewiesen zu haben. Fast die ganze übrige Kritikerschaft versagte in der üblichen Weise. Unter Hohngelächter und Schimpfen glaubte sie eine Sache begraben zu können, die sie alle überleben wird. Der zweite Versuch expressionistischer Theaterkunst „Die vier Toten der Fiametta“ brachte mit Herwarth Waldens Musik noch keinen wesentlichen Erfolg. Es fehlte in diesen Jahren natürlich auch das leiseste Verständnis für unser Wollen und Beginnen.

Immerhin machen diese meine theoretischen Arbeiten und praktischen Versuche die Vorgeschichte des Expressionismus überhaupt aus. Mein Freund Lothar Schreyer gibt auch gern zu, daß das expressionistische Bühnenkunstwerk nicht erst von ihm geschaffen ist. Es wurde bereits vor einem Dutzend Jahren dramatisch durch mich und ein Jahr später pantomimisch durch Walden und mich geschaffen. Die expressionistische Theaterkunst ist aber schon viel viel älter, bereits die alten Griechen hatten sie. Wir wissen es. Und jetzt ist die Zeit wieder reif.

Wir haben die Pflicht, die Kunst im Theater endgültig aufzurichten. Wer hilft?

William Wauer

Die Merzbühne

Die Merzbühne dient zur Aufführung des Merzbühnenwerkes. Das Merzbühnenwerk ist ein abstraktes Kunstwerk. Das Drama und die Oper entstehen in der Regel aus der Form des geschriebenen Textes, der an sich schon, ohne die Bühne, als geschriebener Text ein abgerundetes Werk ist. Bühnenbild, Musik und Aufführung dienen nur zur Illustration dieses Textes, der selbst schon eine Illustration der Handlung ist. Im Gegensatz zum Drama oder zur Oper sind sämtliche Teile des Merzbühnenwerkes untrennbar mit einander verbunden; es kann nicht geschrieben, gelesen oder gehört, es kann nur im Theater erlebt werden. Bislang unterschied man zwischen Bühnenbild, Text und Partitur bei den Vorführungen im Theater. Man bearbeitete jeden Faktor einzeln und konnte ihn auch einzeln genießen. Die Merzbühne kennt nur die Verschmelzung aller Faktoren zum Gesamtwerk. Materialien für das Bühnenbild sind sämtliche feste, flüssige und luftförmige Körper, wie weiße Wand, Mensch, Drahtverhau, Wasserstrahl, blaue Ferne, Lichtkegel. Man verwende Flächen, die sich verdichten, oder in Gewebe auflösen können, Flächen, die sich vorhangartig falten, sich verkleinern oder erweitern können. Man lasse Dinge sich drehen und bewegen und lasse Linien sich zu Flächen erweitern. Man schiebe Teile in das Bühnenbild hinein und nehme Teile heraus. Materialien für die Partitur sind sämtliche Töne und Geräusche, die durch Violine, Trommel, Posaune, Nähmaschine, Ticktackuhr, Wasserstrahl usw. gebildet werden können. Materialien für die Dichtung sind sämtliche den Verstand und das Gefühl erregende Erlebnisse. Die Materialien sind nicht logisch in ihren gegenständlichen Beziehungen, sondern nur innerhalb der Logik des Kunstwerkes zu verwenden. Je intensiver das Kunstwerk die verstandesmäßig gegenständliche Logik zerstört, um so größer ist die Möglichkeit künstlerischen Aufbaus. Wie man bei der Dichtung Wort gegen Wort wertet, so werte man hier Faktor gegen Faktor, Material

gegen Material. Man kann sich das Bühnenbild etwa in der Art eines Merzbildes vorstellen. Die Teile des Bildes bewegen und verändern sich, und das Bild lebt sich aus. Die Bewegung des Bildes vollzieht sich stumm, oder begleitet von Geräuschen oder Musik. Ich fordere die Merzbühne. Wo ist die Experimentierbühne?

Kurt Schwitters

Erklärungen meiner Forderungen zur Merzbühne

Man setze riesenhafte Flächen, erfasse sie bis zur gedachten Unendlichkeit, bemäntele sie mit Farbe, verschiebe sie drohend und zerwölbe ihre glatte Schamigkeit. Man zerknicke und turbuliere endliche Teile und krumme löchernde Teile des Nichts unendlich zusammen. Glattende Flächen überkleben. Man drahte Linien Bewegung, wirkliche Bewegung steigt wirkliches Tau eines Drahtgeflechtes. Flammende Linien, schleichende Linien, flächende Linien überquert. Man lasse Linien miteinander kämpfen und sich streicheln in schenkender Zärtlichkeit. Punkte sollen dazwischensternen, sich reigen, und einander verwirklichen zur Linie. Man biege die Linien, knacke und zerknicke Ecken würgend wirbelt um einen Punkt. In Wellen wirbelnden Sturmes rausche vorbei eine Linie, greifbar aus Draht. Man kugele Kugeln wirbelnd Luft berühren sich. Einander durchdringend zereinen Flächen. Kisten kanten empor, gerade und schief und bemalt. In sich Klappcylinder versinken erdrosselt Kisten Kasten. Man setze Linien ziehend zeichnen ein Netz lasurierend. Netze umfassen verengen Qual des Antonius. Man lasse Netze brandenwogen und zerfließen in Linien, dichten in Flächen. Netzen die Netze. Man lasse Schleier wehen, weiche Falten fallen, man lasse Watte tropfen und Wasser sprühen. Luft bäume man weich und weiß durch tausendkerzige Bogenlampen. Dann nehme man Räder und Achsen, bäume sie auf und lasse sie singen (Wasserriesenüberständer). Achsen tanzen mitterad rollen Kugeln Faß. Zahnräder wittern Zähne, finden eine Nähmaschine, welche gähnt. Empordrehend oder geduckt die Nähmaschine köpft sich selbst, die Füße zu oben. Man nehme Zahnarztbohrmaschine, Fleischhackmaschine, Ritzenkratzer von der Straßenbahn, Omnibusse und Automobile, Fahrräder, Tandems und deren Bereifung, auch Kriegersatzreifen und deformiere sie. Man nehme Lichte und deformiere sie in brutalster Weise. Lokomotiven lasse man gegeneinander fahren, Gardinen und Portieren lasse man Spinnwebfaden mit Fensterrahmen tanzen und zerbreche winselndes Glas. Dampfkessel bringe man zur Explosion zur Erzeugung von Eisenbahnqualm. Man nehme Unterröcke und andere ähnliche Sachen, Schuhe und falsche Haare, auch Schlittschuhe und werfe sie an die richtige Stelle, wohin sie gehören, und zwar immer zur richtigen Zeit. Man nehme meinetwegen auch Fußangeln, Selbstschüsse, Höllenmaschinen, den Blechfisch und den Trichter, natürlich alles in künstlerisch deformiertem Zustande. Schläuche sind sehr zu empfehlen. Man nehme kurz alles vom Haarnetz der vornehmen Dame bis zur Schraube des Imperator, jedesmal entsprechend den Größenverhältnissen, die das Werk verlangt.

Menschen selbst können auch verwendet werden.

Menschen selbst können auf Kulissen gebunden werden.

Menschen selbst können auch aktiv auftreten, sogar in ihrer alltäglichen Lage, zweibeinig sprechen, sogar in vernünftigen Sätzen.

Nun beginne man die Materialien miteinander zu vermählen. Man verheirate z. B. die Wachtuchdecke mit der Heimstättenaktiengesellschaft, den Lampenputzer bringe man in ein Verhältnis zu der Ehe zwischen Anna Blume und dem Kammermorton a. Die Kugel gebe man der Fläche zum Fraß und eine rissige Ecke lasse man vernichten durch 22tausendkerzigen Bogenlampenschein. Man lasse den Menschen auf den Händen gehen und auf seinen Füßen einen Hut tragen, wie Anna Blume. (Katarakte.) Schaum wird gespritzt.

Und nun beginnt die Glut musikalischer Durchtränkung. Orgeln hinter der Bühne singen und sagen: „Fütt, Fütt“. Die Nähmaschine rattert voran. Ein Mensch in der einen Kulisse sagt: „Bah“. Ein anderer tritt plötzlich auf und sagt: „Ich bin dumm“. (Nachdruck verboten.) Kniert umgekehrt ein Geistlicher dazwischen und ruft und betet laut: „O Gnade wimmelt zerstaunen Halleluja Junge, Junge vermählt tropfen Wasser.“ Eine Wasserleitung tröpfelt ungehemmt eintönig. 8. Pauken und Flöten blitzen Tod, und eine Straßenbahnschaffnerspfeife leuchtet hell. Dem Mann auf der einen Kulisse läuft ein Strahl eiskaltes Wasser über den Rücken in einen Topf. Er singt dazu cis d, dis es, das ganze Arbeiterlied. Unter dem Topfe hat man eine Gasflamme angezündet, um das Wasser zu kochen und eine Melodie von Violinen schimmert rein und Mädchenzart. Ein Schleier überbreitet Breiten. Tief dunkelrot kocht die Mitte Glut. Es raschelt leise. Anschwellen lange Seufzer Geigen und verhauchen. Licht dunkelt Bühne, auch die Nähmaschine ist dunkel.

Kurt Schwitters

Jessners Pläne

Herr Leopold Jeßner, der neue Leiter des ehemaligen Königlichen Schauspielhauses in Berlin richtete bei der Einführung in sein Amt eine Ansprache an die Mitglieder der Bühne.

Jeßner sagte u. a.:

„Wir stehen jetzt nicht mehr exklusiv da, wir haben den Konkurrenzkampf mit den anderen Bühnen aufzunehmen, aber mit edlen Waffen. Wir sind nicht mehr Hofbühne, sondern Staats- bzw. Landesbühne. Wir haben also nicht mehr im Sinne des künstlerischen Willens eines einzelnen, sondern im Sinne des Kulturwillens eines ganzen Volkes, nämlich des preußischen und seiner Zeit zu wirken, und zwar nach den Weisungen unserer Besten — nomina sunt odiosa¹⁾ — und mit unserer besten Literatur. Der besten Literatur, unabhängig davon, welcher jeweiligen Richtung das Gute angehört. So vorurteilslos bin ich. Je prends mon bien où je le trouve²⁾. Dabei will ich allerdings gleich hier bekennen, daß unsere Bühne, wenn sie auch durchaus niemals einseitig sein soll, so doch auch nicht Experimentierbühne werden darf — da staunen Sie, was? Aber überlegen Sie: was ist eine Experimentierbühne? Eine Bühne zweifellos, die Experimente macht. Was ist ein Experiment? Ein Unternehmen, von dem man nicht wissen kann, wie es ausgeht. Mit anderen Worten: Wir wollen hier keine Stücke auf-führen, von denen niemand weiß, ob sie gut oder schlecht sind, vor allen Dingen ich selbst nicht, denn woran sollte ich das wohl erkennen? Wir wollen immer fortschrittlich sein. Was Fortschritt ist, wissen Sie. Fortschritt ist, wenn man sich dorthin begibt, wo die anderen schon längst stehen. Ich rechne damit, daß wir das in etwa zehn Jahren schaffen werden. Das Radikale müssen wir leider den literarischen Spezialitätenbühnen überlassen. Wir werden uns hüten, hier was zu riskieren. Pionier ist eine faule Waffe, obgleich ich sie nicht missen möchte. Gemacht muß es ja doch werden. Was mich betrifft, ich rühre keinen Finger. Das soll nun aber nicht heißen, daß die moderne Zeiliteratur bei uns nicht propagiert werden soll. Im Gegenteil. Ich mache prinzipiell jede Mode mit. Es gibt nichts, auf das ich nicht hereinfallen werde. Die Zukunft wird das beweisen. Auch wir wollen, um mich eines aktuellen Wortes zu bedienen, atavistische Literatur pflegen. Aber der Atavismus unserer aufzuführenden (gerumdivum) Stücke soll nicht im Stoff, sondern in der Idee enthalten sein. Das klingt beinahe expressionistisch, ist es aber nicht. Im Gegenteil. Je atavistischer, um so besser. Eine unserer Hauptaufgaben wird die Darstellung unserer Klassiker bleiben müssen. Darin liegt das Funkelnagelneue meines Programms. Denn das hätte keiner von mir erwartet, obgleich ich weiß,

¹⁾ Abkürzung für bezwickelt = pekuniär beschränkt.

²⁾ Auf deutsch: bei Nennung der Namen kann einem übel werden.

³⁾ Auf deutsch: Ich nehme an, was ich gut finde.

daß Sie, meine Damen und Herren, von mir so gut wie gar nichts erwarten. Aber mit den starken Wurzeln *) unserer Klassiker kommen wir unserem Volke am nächsten. Ich werde schon dafür sorgen, daß es dabei nicht einschläft. Das ganze Kunststück besteht darin, an den alten sauren Brei mit neuen Empfindungen heranzugehen. Dann werden Sie sehen, daß die Melchtals, Mortimers, die Theklas und die Luisens, die Franz Moore und Karl Moore, um einen aktuellen Ausdruck zu gebrauchen, als lebende Leichname unter uns herumlaufen. Franz Moor ist Spartakist. Karl Moor wird die Maske eines Syndikalisten machen. Und der alte Quasselfritze Wallenstein redet allein beinahe soviel Blech, wie die ganze deutsche Nationalversammlung. Und unsere Aufgabe wird es nur sein, sie in neuzeitlichem Stil zu fühlen und ebenso darzustellen. Die fünfjährigen Jamben sollen nur nicht mehr so gebrüllt werden, wie in früheren Jahren. Kurz und gut, mir schwebt so etwas wie Reinhardts Klassiker-Vorstellungen vor. Vor allem denke ich an die Verkörperung Schillers, und zwar an eine chronologische Verkörperung, vom Scheitel bis zur Sohle. Die wissenschaftliche Forschung hat nachgewiesen, daß Die Räuber Schillers erstes, Die Braut von Messina sein letztes Stück waren. Das sei uns ein willkommener Fingerzeig. Ich sehe an Ihren strahlenden Gesichtern, wie Sie sich alle auf die neuen Aufgaben freuen. Ich mache es mir zur Pflicht, Schiller beim deutschen Volk durchzusetzen. Besonders unserer Jugend, die von Schiller bekanntlich nicht mehr viel wissen will, werde ich diesen rhetorischen Phrasendrescher einbläuen, bis ihnen die Jamben aus allen Poren dringen. Wir werden die Jugend zangsweise organisieren, wir werden Räuber-Gewerkschaften bilden, Fiesko-Gruppen, Luisen-Räte und Wallenstein-Konzerne. Ueber alle Preußen wird eine strenge Kontrolle ausgeübt werden. Nur wer dreimal im Jahre bei uns einen Schiller-Zyklus genossen hat, darf ein wahrer Genosse heißen. Denn unser Theater soll im edlen Sinne ein Volkstheater sein. Edel und Schiller ist für unser Volk Jacke wie Hose. Das hat unser Volk seit hundert Jahren gelernt und dagegen werde ich keine Revolution dulden. Wir werden es zu verhindern wissen, daß die Jugend über Schiller nachdenkt. Und so hoffe ich unser Volk mit Ihrer Hilfe vor einer Revolution des Geistes zu bewahren. So wird es mir gelingen, zu verhindern, daß dem senilen und verkalkten Theater neues Blut erzeugt wird. So werde ich jeder neuen Dichtkunst und jeder neuen Schauspielkunst am sichersten den Garaus machen. Le roi est mort — es lebe der demokratische Kitsch.

Mit dem Stenogramm verglichen.

Rudolf Blümner

Der Kunstsalat

Leichner-Schminke ist das Rüstzeug des Schauspielers. Das Programm verrät künstlerischen Geschmack: Im ersten Teil Hasenpfeffer und Wurfelbecher, zum Schluß: „oh Du mein holder Morgenstern“. Lubitsch schlägt Mack. Auf dem Tisch des Konversationszimmers liegt noch immer Der neue Weg, der so alt ist. Ganz richtig spielt er den Othello gegen Schluß ganz voll Eifersucht. Die impressionistische Schauspielkunst muß kommen. Sie erhalten als Hilfs-Regisseur 15 000 Mark. Kayßlers herbe Männlichkeit. Soeben erschienen: Schiller als Expressionist. Alle Schauspieler haben Talent. Mia, Hella, Hedda, Fern, Polda, Rosa, Rosi, Resi, Resel, Resl, Ressel. Verein zur Bekämpfung der Schundliteratur. Sieg des Expressionismus im Rose-Theater. Die Möbelmiete wird immer teurer. Tausend Mark Belohnung für einen Schauspieler, der weiß, was Expressionismus ist. (Zehntausend Mark für den Direktor.) In dritter Besetzung. Lebt eigentlich Hermann Bahr noch? Ein Schauspieler für die Darstellung von Feldmessern gesucht. Rechnen Sie Richard Strauß zu den expressionistischen Komponisten? Sie Rindvieh!

*) Gemeint ist offenbar Nießwurz, wie das folgende ergibt.

Viel schlechter als Hülsen wird Jeßner kaum sein. Soeben erschienen: „Dreh-bühne oder Tribüne?“ (Guter Witz.) Erste Generalversammlung der Reinhardt-Epigonen. Vorsitz Viktor Bar-nowky. Die Künstlerin in ihrem Heim. Kayßlers herbe Männlichkeit. (Schon wieder!) In der Bearbeitung von Wilhelm von Scholz. Die blonde Lucie Höflich, die blonde Thimig. Wenn sie sich färben lassen, ist die ganze Theaterkritik blamiert. Herr Professor Kaiser von Titz und Herr Baron Burg in ihren sämtlichen Rollen. Der Regisseur hat für ein flottes Zusammenspiel gesorgt. Mehr kann man nicht verlangen. Ich wette tausend gegen eins, daß die impressionistische Kritik nur eine Frage der Zeit ist. Kayßlers herbe — (pscht! kusch!) Die blonde Lucie Höflich. Ja, ich weiß. Das sehe ich ja, zum Teufel. Die achtzig neuen Dramen von Georg Kaiser. Herr Müller, gleich gut in Maske und Spiel. Petersen, ich kenne dich. Unsere Helene Thimig. Man kann gespannt sein, wie sich Kerr beim Tageblatt entwickeln wird. Kayßlers herbe Männlichkeit. Himmel Donnerwetter! Wegeners Sarmatengesicht. Na Gottseidank, endlich! Darauf habe ich schon lange gewartet. Grattez Sternheim et Gustav de Moser apparaitra. Wie sich der kleine Herbert den Expressionismus denkt. Ich denke mir die Rolle dick. Gottseidank, daß ich beim Film bin, das Wort hat mich immer geniert. Harry Liedtke am Vortragspult. Rufen Sie sofort Ruden und Scherer an. Alte, ehrwürdige Herren schmieren sich Farbe ins Gesicht. Ein Theaterarbeiter übernahm die Rolle in letzter Minute. Ist auch gegangen. Leider konnte ich den letzten Akt nicht mehr sehen. Kayßlers herbe Männlichkeit. Morgen wird darüber noch ein Wort zu sagen sein.

Rudolf Blümner

Expressionismus am Theater

Nachdruck verboten

Von Professor Adolf Winds (Leipzig)

Berliner Tageblatt

Herr Professor Winds, ich war jetzt drei Wochen am Land und wenn Sie schreiben: „Ob der Besen, der die Fremdworte aus dem Sprachschatz kehrt, auch jetzt noch mit derselben griffigen Hand geschwungen wird, steht dahin,“ so stehe ich dahin, stehst du dahin, steht er dahin, ob es erstens nicht richtiger Fremdwörter heißt, zweitens ob jetzt eine andere griffige Hand den Besen schwingt oder dieselbe, drittens ob „derselben“ ein Druckfehler ist oder ein lapsus calami (auf deutsch: Rohrbruch) für „der selben“. Und wenn Sie fortfahren: „Expressionismus! Dieses Schlagwort beginnt sich auf die Bretter zu verirren“, so beginnt ein Professor sich in eine Kunst zu verirren, die ihn noch erschlagen wird. Denn schon im nächsten Satz wird er so schwach, daß er nicht einmal mehr der Syntax (auf deutsch: Kraftwagen) standhalten kann: „Ohne zu untersuchen, in welcher Beziehung die anderen Künste zu diesem Begriff stehen, nimmt die Schauspielkunst ihm gegenüber ihren besonderen Standpunkt ein.“ Für diese Konstruktion (auf deutsch: Steinhäufen) hätten Sie schon in der Quarta (auf deutsch: Zeitraum von 4 Jahren) „im ganzen kaum ziemlich mittelmäßig“ erhalten. Aber nun, Herr Professor, kommt die Katastrophe (auf deutsch: Mißverständnis): „genau genommen ist die Schauspielkunst doch nichts anderes als Ausdruckskunst, ist nie etwas anderes gewesen“, Genau genommen? Aber Herr Professor! Genau? Wissen Sie was? Aber setzen Sie sich erst. Genau genommen ist die Schauspielkunst überhaupt keine Kunst. Und genau genommen ist Ausdruckskunst ein Pleonasmus (auf deutsch: meerschenteels Unsinn). Daß die Kunst ausdrückt oder ausdrücken will, brauchen Sie nicht einmal denen mitzuteilen, die sich im Berliner Tageblatt über Kunst belehren. Und wenn Sie abermals fortfahren: „Wenn Expressionismus ein Zusammendrängen von Wirkungen bedeutet, . . .“ so ist das eine falsche Prämisse (auf deutsch: Vorschuß). Wenn! Ja — wenn! Wer hat Ihnen denn diesen Blödsinn eingeredet? Seien Sie doch nicht so gutgläubig, Herr Professor! Ex-

pressionismus ein Zusammendrängen von Wirkungen! Schulaufgabe für den kleinen Adoli: Addiere (auf deutsch: Zeilenhonorar) 3 impressionistische Wirkungen plus 21 impressionistische Wirkungen plus 48 naturalistische Wirkungen plus 17 mal Vorhangfallen plus 66 Mätzchen. Nun, Herr Professor, drängen Sie das mal zusammen. Was bekommen Sie dann heraus? — „Zusammengedrängte Ausdruckskunst, vulgo (auf deutsch: Kunstpöbel) Expressionismus“. — Aber Herr Professor! Sie haben sich verzählt, das glaubt Ihnen ja nicht einmal der Hermann Bahr oder der Herbert Ihering. Höchstens vielleicht der Max Grube oder der Julius Bab. Hören Sie mal, Herr Professor Winds, wenn der Herr Expressionismus Ihnen gesagt hat, er sei Zusammendrängen von Wirkungen, dann würde ich an Ihrer Stelle den Trottel laufen lassen und weder die geschätzte Feder noch die geschätzten Spalten bemühen. Statt dessen verirren Sie sich in eine logische contradictio in adjecto (auf Deutsch: Kohl mit Beilage): „Ist doch auch das Drama nichts anderes als das Zusammendrängen der Geschehnisse auf die Dauer des Theaterabends“. Zum Beispiel die Wallenstein-Trilogie zusammengedrängt auf zwei Abende oder der zweite Teil des Faust, zusammengedrängt auf acht Stunden. Sie sehen, Herr Winds, man kann auch Unrecht haben, wenn man Recht hat. Wenn Expressionismus eine Zusammendrängen von Wirkungen ist, was Ihnen höchstens der Max Grube glauben wird, dann hat es „am“ Theater bisher noch keinen Expressionismus gegeben und man hat noch mehr Unrecht, wenn Expressionismus etwas ganz anderes ist. Und man hat es einmal vor dem ewigen Gott zu verantworten, wenn man die Feuilleton-Redaktion des Berliner Tageblatts mit einem Satze wie dem folgenden blamiert: (auf deutsch: Druckerschwärze.) „Auf demselben zeitlich begrenzten Boden steht der Schauspieler“. Was geht Sie, Herr Professor, die Identität (auf deutsch: Verwechslung) von Zeit und Raum an? Und Sie geraten immer tiefer in den Sumpf: Steht der Schauspieler auf dem Boden der Natur, dann sind ihm die Ausdrucksformen haarscharf vorgeschrieben. „Ich rate dem Schauspieler, der auf dem Boden der Natur steht, sich nicht auf die Bretterböden zu verirren. Und selbst wenn Haare reden oder schluchzen, Jamben deklamieren (o Boden der Natur!) und scharf röcheln könnten, würde ich den Schauspielern empfehlen, sich nach der Lektüre (auf deutsch: Zusammenklauben) Ihres Artikels: (auf deutsch: Stückwerk) zu purgieren (auf deutsch: die Hände waschen). Ihnen aber, Herr Professor Winds, rate ich dringend, nicht über Begriffe zu schreiben, von denen Sie nichts verstehen. Unter denen, die den Expressionismus für ein modernes Gurgelwasser halten, werden Sie eine führende Stellung erlangen, auch wenn der Nachdruck verboten ist. Denn die Herren von der Ausdruckskunst werden es Ihnen nachreden. Schon lange ist ein Gezänk und ein Wettrennen, wer der erste und einzige expressionistische Schauspieler werden soll. Sie drücken, was in ihren Kräften steht und sie atmen immer wieder auf, wenn ihnen einer versichert, schon der alte Schröder sei Expressionist gewesen, von Matkowsky gar nicht zu reden. (Vor Ihnen hat sie der Eulenberg schon mal so ähnlich getröstet.) Aber sie ahnen nicht einmal, daß sie Anarchisten des sprachlichen und mimischen Ausdrucks sind: Persönlichkeiten, die nach ihrer körperlichen oder stimmlichen Beschaffenheit bezahlt und beklatscht werden. Und nun deuten sie an dem Wort Expressionismus herum, weil sie vor einer tieferen Bedeutung zittern. Denn diese wird sie eines Jahres erschlagen, während sie grade damit beschäftigt sind, sich ein Schlagwort zu fabrizieren (auf deutsch: Massenartikel herstellen).

Rudolf Blümner

Herausgeber Herwarth Walden

Verlag Der Sturm 1919 / Berlin W 9

Achte Folge / Oktober 1919

Druck von Carl Hause / Berlin SO 26