

DONATELLA MAZZA

DAS WORT ALS PERFORMANZ

August Stramms Drama *Kräfte* in der Aufführung von Lothar Schreyer: ein Beispiel der expressionistischen Revolution durch Wort und Bewegung

Einleitung

Lothar Schreyer, Dramaturg und Regisseur am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg von 1912 bis 1916 und seit 1916 engster Mitarbeiter Herwarth Waldens und der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm*, verfasste zwischen 1916 und 1920 vierzehn »Spielgänge«, von denen *Sancta Susanna* (Uraufführung in Berlin 1918), *Kräfte* und *Die Haidebraut* (Uraufführung 1919) auf Dichtungen von August Stramm zurückgehen.¹ Die ersten zwei sind erhalten, vom letzten haben wir nur Fragmente.²

Diese »Spielgänge«, d.h. Partituren, »in denen die Gestalten der Form, der Farbe, der Bewegung, der Worte, der Worttöne, der Musik, der Geräusche bestimmt sind«,³ sind ein signifikanter Begegnungsort zwischen gedichtetem und aufgeführtem Wort im Zeichen des Expressionismus und erlauben einen tieferen Einblick in die Beziehung Wort–Performanz des expressionistischen Theaters und somit in die experimentelle Werkstatt einer künstlerischen Arbeit, die sich vorgenommen hatte, die Welt durch die Kunst zu verändern.

Eine Revolution auf der Bühne

Kaum eine andere Kunstbewegung hat sich so ausgiebig und intensiv mit den Zeichenträgern (Wort, Farbe, Note) der künstlerischen und der schlichtweg menschlichen Kommunikation beschäftigt wie der Expressionismus; die ganze

- 1 Die anderen Spielgänge sind: ein Krippenspiel des sechzehnten Jahrhunderts, ein Text aus der Edda, ein anderer aus dem *Empedokles* von Hölderlin sowie acht eigene Werke.
- 2 Die erhaltenen *Spielgänge* sind im Schreyer-Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufbewahrt (Signatur A:Schreyer).
- 3 Lothar Schreyer, *Theateraufsätze*, hg. von Brian Keith-Smith, New York 2001, S. 587.

Kunstauffassung der historischen Avantgarden und des Expressionismus insbesondere wird von einer sprachlichen Obsession und zugleich von dem Glauben getragen, dass man die Perzeption der Wirklichkeit künstlerisch verfeinern und vergeistigen sollte, um aus der materialistischen und bürgerlichen Enge fliehen zu können. 1912 schreibt Kandinsky in einem Essay, den man als das Manifest der neuen Kunstauffassung bezeichnen könnte.⁴

Jede Kunst hat eine eigene Sprache, d. h. die nur ihr eigenen Mittel. So ist jede Kunst etwas in sich Geschlossenes. Jede Kunst ist ein eigenes Leben. Sie ist ein Reich für sich.

Deswegen sind die Mittel verschiedener Künste äußerlich vollkommen verschieden. Klang, Farbe, Wort! ...

Im letzten innerlichen Grunde sind diese Mittel vollkommen gleich: das letzte Ziel löscht die äußeren Verschiedenheiten und entblößt die innere Identität. Dieses *letzte* Ziel (Erkenntnis) wird in der menschlichen Seele erreicht durch feinere Vibrationen derselben [...] Ein bestimmter Komplex der Vibrationen – das Ziel eines Werkes.⁵

In diesem Streben nach einer höheren Kommunikationsform spielt das Theater, also der Ort, wo das Gesprochene sich performativ äußert, d. h. sich mit den Bewegungen und den Intentionen vereinigt, eine wesentliche Rolle. Durch die Debatten um eine notwendige Reform der Bühnen, die auf einer entschiedenen Aufwertung des Theatralischen (Aufführung, Regisseur, Bühnenbild und – darum tatsächlich revolutionär – Publikum) fußten, und durch neue Inszenierungen, die sich aus der Enge der bürgerlichen Welt befreiten, wurde das Theater ab der Jahrhundertwende zu einem Ort gewaltsamer Umwälzung, die alle laufenden Parameter auf den Kopf stellte⁶. Dass diese Erneuerung im Theater die Beziehung Wort–Bewegung und dadurch die Beziehung Signifikat–Signifikant, ebenso wie in den anderen Künsten den jeweiligen Zeichenträger, betraf, ist offensichtlich.

4 Die Bedeutung Kandinskys für die expressionistische und somit auch für die theatralische Kunstkonzeption kann nicht überbewertet werden. Während sich zahlreiche Arbeiten mit seiner Malerei beschäftigen, ist sein Einfluss auf die expressionistische Theaterauffassung ein noch weitgehend unerforschtes Feld. Vgl. Thomas Schober, *Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*, Stuttgart 1994.

5 Wassily Kandinsky, *Über Bühnenkomposition*, in: *Der blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky, Franz Marc, München 1912, S. 103–113, hier S. 103f.

6 *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*, hg. von Christopher Balme, Würzburg 1988.

Erika Fischer-Lichte setzt gleichsam den Anfang der Performativität im modernen Sinne mit der Reinhardt'schen Inszenierung der *Elektra* in der Bearbeitung von Hofmannsthal (1903) gleich, mit einer Aufführung also, die eine Grenze deutlich überschritt,

die für die Schauspielkunst im 18. Jahrhundert gezogen und seitdem nicht mehr angetastet worden war: die Grenze, welche der Schauspieler durch die Art seiner Darstellung ziehen und mehr oder weniger deutlich markieren muss, zwischen der Gewalt, die der Rollenfigur angetan wird, und seinem eigenen Körper, der davon nicht betroffen ist.⁷

Die expressionistische Theaterrevolution beginnt mit einer neuen Auffassung von der Eigenart des Theatralischen.⁸

Das Bühnenkunstwerk ist nicht dramatische Dichtung, nicht schauspielerische Schöpfung, nicht ein Anordnen [sic] der in einer Dichtung mittelbar und unmittelbar enthaltenen tatsächlichen Verhältnisse. Es ist keine Nachschöpfung der Dichtung, kein Werk der bildenden Künste oder des Kunstgewerbes, keine Verbindung verschiedener in Raum und Zeit wirkender Künste. Das Bühnenkunstwerk ist eine künstlerische Einheit. Es ist durch Intuition empfangen, in Konzentration gereift, als Organismus geboren.⁹

Und sie beginnt mit einer neuen Definition der künstlerischen Aufgabe: Die Kunst soll geistiger Ausdruck werden.

- 7 Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 11. Dass mit Hofmannsthal auch ein Exponent der philosophisch-existentialen Skepsis gegenüber der Sprache genannt wird, ist bezeichnend. Denn – wie immer – ist auch die expressionistische Revolution der dramatischen Sprache nicht aus dem Nichts entstanden, sie hat bedeutende Vorläufer, die aber überwunden werden sollen, um zu einer neuen, revolutionären Definition von Text, von Aufführung, von Theatersprache zu gelangen. Dazu gehören selbstverständlich Wagner, Nietzsche oder Ibsen, aber es sei hier besonders auf den gehassten und bewunderten Max Reinhardt hingewiesen, von dem später noch die Rede sein wird.
- 8 Der zweite wichtige Name der ›sturmbühnischen‹ Theatertheorie ist William Wauer. Die expressionistische Theaterkonzeption ist ein faszinierendes Forschungsthema. Es sei hier nur in aller Kürze erwähnt, dass die Durchsetzung des »esoterischer[en], experimentierfreudiger[en] [...] Strangs« (Das Theater von Morgen, S. 244), dem Schreyer in jeder Hinsicht angehört, auch durch den Erfolg Max Reinhardts weitgehend verhindert wurde.
- 9 Lothar Schreyer, *Das Bühnenkunstwerk*, in: *Der Sturm. Monatsschrift für Kultur und die Künste* 7 (1916/1917), S. 50–51, hier S. 50 (auch in: *Theateraufsätze*, S. 36–53).

Der Sturm als Kernstück der ästhetischen Revolution: der Wortkünstler August Stramm

Die Zeitschrift *Der Sturm* spielte eine zentrale Rolle im Kampf um eine ästhetische Umwälzung der sprachlichen Ausdrucksformen. Wenn die Zeitschrift in den ersten Jahren vor allem an den bildenden Künsten interessiert war, richtete sie anschließend ihren Fokus zunehmend auf Dichtung und Drama – nicht nur, aber zum Großteil aufgrund der Arbeiten August Stramms und Lothar Schreyers. In einer Zeit, in der man sich äußerst intensiv mit dem Thema ›Sprache‹ auseinandersetzte, versuchten die Expressionisten, ihre Revolution direkt am Wort und mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln selbst zu verwirklichen, um dadurch die Grenzen des Sagbaren und Darstellbaren zu erreichen und sogar zu überwinden. Dabei wird ein regelrechter verbaler Kampf geführt, einerseits gegen die bürgerliche Syntax, die als einengend und abstumpfend empfunden wird und daher durchbrochen werden soll, andererseits für eine freie Ausdrucksfähigkeit des Wortes an sich, das durch Rhythmus, Euphonie, Assoziation und Suggestion über sich hinausweist. Für das Theater bedeutete das eine erhöhte Spannung, die das Gesprochene neu interpretierte und, wie die Expressionisten glaubten, aus den drückenden Banden einer dem Realen unterworfenen Ausdrucksweise lösen könnte.

Die Begegnung zwischen dem Dichter und Dramaturgen August Stramm und dem Regisseur Lothar Schreyer – keine persönliche Begegnung, da Stramm 1915 im Krieg fiel – fand im Kreis um die Zeitschrift *Der Sturm* und in dieser selbst statt, wo der Dichter nach seinem Tod ausdrücklich als *der* Wortkünstler gefeiert wurde. So schreibt Herwarth Walden: »Es ist nicht vermessen, messen zu wollen, wenn man einen Maßstab hat. [...] August Stramm [...] Höheres in der Wortkunst ist mir nicht bekannt, trotzdem ich mehr kenne als was man kennt.«¹⁰ Um die Bezeichnung ›Wortkunst‹, die keine Erfindung der Expressionisten ist,¹¹ bildet sich eine Sprach- bzw. Wortkunde, die von sich behauptet, das Eigentliche der Dichtung zu sein. Wie die Malerei sich von der Wiedergabe der äußeren Wirklich-

10 Herwarth Walden, Einblick in Kunst. Vortrag, in: *Der Sturm* 6 (1915/1916), S. 122–124, hier S. 124.

11 Die Geschichte der Bezeichnung ›Wortkunst‹ zwischen Holz, Marinetti und Walden, der sie dann zum Schlüsselwort der expressionistischen Ausdrucksfähigkeit erhob, ist sehr interessant. Der Naturalist Arno Holz, der den jungen Intellektuellen gegenüber wohlwollend war, aber durchaus irritiert auf seine Urheberchaft vor allem den Futuristen gegenüber bestand, benutzte den Begriff *Wortkunst* bereits in der Vorrede zum *Ignorabimus* (1913). Vgl. Volker Pirsich, *Der Sturm*. Eine Monographie, Herzberg, Traugott Baunz 1985, S. 185–186; Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus*, Stuttgart 1991, S. 179–180.

keit abwendet, um Farbenfläche und Linien herauszustellen, wie die Musik sich von den alten Ketten der Tonalität befreit, um den reinen Klang zu erforschen, so verwirft das dichterische Wort das Primat der Bedeutung und fokussiert auf das Wort, es wird somit sprachliches Gebilde.

Das Material der Dichtung ist das Wort. Die Form der Dichtung ist der Rhythmus. [...] Kunst kann die Grammatik verwenden, wenn ihre Regeln durch die Kunst ihre Bestätigung finden. Kunst ist aber keine Grammatik. Und noch weniger ist Grammatik Kunst. Warum soll nur der Satz zu begreifen sein und nicht das Wort. Da doch der Satz erst das Begriffliche des Wortes ist. Nur die Wörter greifen den Satz zusammen. [...] Die Kunst aber ist es, das sichtbare Wort sichtbar oder wieder sichtbar zu machen. [...] Jedes Wort hat seine Bewegung in sich. Es wird durch die Bewegung sichtbar. Die einzelnen Wörter werden nur durch ihre Bewegung zueinander, aufeinander, nacheinander gebunden. Nichts steht, was sich nicht bewegt. Kreist doch selbst die Erde. Kreist doch die Welt. Das ist die innere Sichtbarkeit. Die ungegenständliche Dichtung.¹²

Dichtungen und Dramen Stramms leben von der gleichen Suche nach einer Steigerung der illokutionären und perlokutionären Kraft des Wortes. Wenn August Stramm von Empfinden und Erleben in Bezug zum Dichten spricht, meint er poetologisch, dass das gedichtete Wort im Subjekt und im Publikum einen Effekt erzielt, erzielen muss, wenn es wahrhaftig poetisch sein will. Die Worte *bedeuten* nicht, sondern, wie Kandinsky sagt, lösen einen »bestimmte[n] Komplex der Vibrationen« aus.¹³ Stramm arbeitet in seinen Texten ganz konkret mit seinem Material.¹⁴ Auch seine Dramen leben von dem Streben nach dem reinen Wort, das die Handlungen nicht beschreibt oder erklärt, sondern regelrecht vorantreibt.

In der *Sturm-Bühne* setzt sich Schreyer auf Stramms Seite in der Erneuerung der Bühnenkunst:

12 Herwarth Walden, Das Begriffliche in der Dichtung, in: Der Sturm 9 (1918), S. 66–67.

13 Wassily Kandinsky, Über Bühnenkomposition, S. 104. Es ist immer noch unklar, welche die beiden an Stramm beim ersten Treffen mit Walden »gütigst überlassenen Aufsätze« (August Stramm, Alles ist Gedicht, Zürich, S. 11) waren; man mutmaßt u. a. Kandinskys *Malerei als reine Kunst* oder Marinettis Manifeste. Trotzdem steht es außer Frage, dass Stramm die Schriften Kandinsky gekannt haben muss.

14 Vgl. die berühmte und oft zitierte Stelle aus dem Brief an Walden vom 22. Mai 1914, in dem er die zwei sich nur um ein Wort unterscheidenden Versionen von *Untreu* kommentiert (ebd., S. 14). Im Brief vom 11. Juni 1914 befindet sich eine zweite »poetologische« Stelle, durch die man einen Blick in die Werkstatt Stramms werfen kann (ebd., S. 15).

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 expressionistisches Drama ist auf dem Theater aufzuführen. Uns fehlt die expressionistische Bühnenkunst. [...] Die ersten Bühnenkunstwerke sind von mir geschaffen.¹⁵

Kräfte

Ein wichtiges Merkmal der beiden letzten Dramen August Stramms, *Kräfte* und *Geschehen*, ist das wiederholte Eingreifen in die syntaktische Struktur der Regieanweisungen, also der in Handlung umzusetzenden Worte.¹⁶ Eine Analyse der Sprache kann daher nicht umhin, die Performativität der Äußerungen zu berücksichtigen, womit nicht nur die theatralische Umsetzung gemeint ist, sondern auch und vielleicht vor allem ihre ›Kraft‹ im Sinne Austins,¹⁷ die sich in der Umsetzung verwirklicht. Wir müssen uns auf wenige Hinweise beschränken. In *Kräfte*, wie in dem darauffolgend komponierten Drama *Geschehen*, sind Lexik und morphosyntaktische Struktur äußerst komprimiert und verkürzt; die Verbvalenzen in den Sätzen sind oft ungrammatikalisch oder syntaktisch nicht eindeutig. Das tatsächlich Rezitierte bildet weniger als die Hälfte des Textes und besteht im Wesentlichen aus Ausrufen und Einzelsätzen, die in keiner Weise den normalen (bürgerlichen) Kommunikationskonventionen angemessen sind.¹⁸ In den Regieanweisungen werden Bewegungen und Regungen in einer verzerrten Sprache vorgeschrieben, die in ihrer grammatikalischen Struktur von den standardsprachlichen Normen stark abweicht.¹⁹ Z.B:

SIE (*horcht die Hände gekrampft zur Tür*). komm! kommen! (*schüttelt in Schluchzen*) lieb! lieben! [...] (*erblickt den Ring auf der Erde, stürzt, hebt*

15 Lothar Schreyer, Expressionistische Dichtung, in: Sturm-Bühne. Jahrbuch des Theaters der Expressionisten (1919), H. 6, S. 3 (auch in: Theateraufsätze, S. 85–98).

16 Elmar Bozzetti, Untersuchung zu Lyrik und Drama August Stramms, Diss., Köln 1961, S. 83–90; Jörg v. Brincken, Verbale und non-verbale Gestaltung in vor-expressionistischer Dramatik, Frankfurt a.M. u. a. 1997, S. 175–176; Donatella Mazza, Zur Sprache im Drama des Expressionismus. *Kräfte* von August Stramm, in: Perspektiven Eins, hg. von Claudio Di Meola, Antonie Hornung, Lorenza Rega, Rom 2005, S. 329–341.

17 John L. Austin, Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words), Stuttgart 1972.

18 Bozzetti, Untersuchung zu Lyrik, S. 233.

19 Mazza, Zur Sprache im Drama des Expressionismus, S. 333–334.

hoch, betrachtet und steckt sorgsam wieder auf) ich zieh ihn auf! ich ziehe ihn wieder auf [...] (hetzt an die Tür, stößt mit Händen und Füßen die Nacht, zurückweichend) nein Nacht! [...] (wirft in der Tür die Hände hoch hinausgehend) wiederkommen! nicht wiederkommen! [...] (lehnt die Tür, weich weh) ich liebe! ja! (schrickt auf und dreht die Faust der Tür) [...] (schleicht gebückt zum Diwan) still! (kauert angstgehetzt umherblickend zu den Wänden) nicht laufen! laufen! so lauft doch nicht! (springt auf und würgt sich die Hand an die Kehle) Das Gewürge! Gewürge! ihr würgt mich!²⁰

Das Wort beschreibt also nichts, die grammatikalische Verknüpfung der Wörter baut keinen logischen Bezug: Dadurch wird eine Verbindung Wort–Handlung geschaffen, die sich der *normalen* Handlungsweise entzieht, die sich aber Stramm als theatralisch darstellbar gedacht haben muss. Da Stramm *bühnenfähige* Stücke schreiben wollte,²¹ muss man die Redeteile in ihrer konkreten Äußerungsgestalt als Teil der performativen Aktion und die Regieanweisungen als sinntragende Bestandteile des Textes betrachten.

Stramm, der am 1. September 1915 an der Ostfront fiel, konnte keiner Aufführung seiner Dramen beiwohnen, weder der von Max Reinhardt noch der von Lothar Schreyer, und wir können nur vermuten, wie er sie beurteilt hätte.²² Wir wissen leider auch nicht, wie Stramm sich sein Werk auf der Bühne vorstellte, sicher ist es aber, dass er sich bewusst einer performativen Sprache bedient, die über das bloß Darstellende hinaus Vibration im Kandinskyschen Sinne werden sollte. Über seine sprachkünstlerische Intention hinaus sind die Regieanweisungen konkrete Hinweise für eine inszenatorische Umsetzung seiner Texte und lassen uns verstehen, dass er sich der grundlegenden Beziehung Wort–Bewegung im theatralischen und experimentellen Sinn bewusst war.

20 August Stramm, *Kräfte*, Berlin 1915, S. 19–20.

21 Über *Geschehen* schreibt er im Brief vom 22. Januar 1915: »Es [*Geschehen*] umspannt die ganze Welt! Und ist trotzdem bühnenfähig«, Stramm, *Alles ist Gedicht*, S. 35.

22 Zur Reinhardtschen Aufführung s. unten. Aus dem expressionistischen Lager beurteilt Rudolf Blümner recht sachlich: »Max Reinhardt tat, was er tun konnte [...] Denn er wußte selbst, daß er mit seinen besten Schauspielern einen anderen Weg nicht gehen konnte als den des realistisch-psychologischen Stils. [...] Das Drama selbst fiel dem Stil zum Opfer. Stramms Worte wurden die Stützpunkte einer ergänzenden, wenn auch manchmal der besten Schauspielerei. Das hätte Stramm nicht gewollt. Denn nichts war zwischen den Worten zu lesen, zu interpretieren, zu ergänzen. Worte waren zueinander zu spielen, sonst nichts« (Rudolf Blümner, August Stramm. Zu seinem zehnjährigen Todestag, in: *Der Sturm* 16 (1925), S. 121–126, hier S. 124).

»Das Drama ist tot! Es lebe das Drama!«²³ (Lothar Schreyer)

Als Schreyer mit Walden Kontakt aufnimmt, ist er bereits im Theaterbetrieb tätig;²⁴ sein Eintritt in die *Sturm*-Redaktion bedeutet für die Zeitschrift ein verstärktes Interesse für das Theatralische.²⁵ Seinerseits scheint aber auch Schreyers theoretischer Ansatz dadurch einen entschiedenen Anstoß zu tiefgreifenden Formulierungen bekommen zu haben, zuerst mit einer klaren Unterscheidung zwischen Dichtung und Drama und mit einer ausdrücklichen, mit der Zeit immer vehementer werdenden Weigerung, Werke zu inszenieren, die eine dichterische und keine bühnenkünstlerische Grundlage haben: »Das neue Drama ist die Wortgestalt der Vision des Bühnenkunstwerkes. Das neue Drama ist nicht Handlung. Die Dichtung stellt keine Handlung dar. Der Mensch handelt. Das Kunstwerk ist.«²⁶

Wie alle Expressionisten, aber doch mit einer eigenartigen Beharrlichkeit, ist er sehr bald bemüht, auch terminologisch den allergrößten Abstand von dem zu nehmen, was Theater genannt wurde: »Es tut not, das Theater von heute zu vergessen. [...] Eine Bühnenkunst tut not.«²⁷

In diesem *selbständigen* Kunstwerk, das immer mehr zu einer Abstraktion der »bühnenkünstlerischen Mittel«, d. h. »Grundformen, Grundfarben, Grundbewegungen und Grundtöne«, tendiert,²⁸ wird das Sprachliche ganz auf seinen bildenden Bestandteil konzentriert: auf das expressionistische Wort »als Gebilde aus Laut und Rhythmus. Die Dichtung ist eine Wortkomposition. Daß diese Wortkomposition zugleich eine Handlung schildert, ist nicht nötig.«²⁹ Das Wort hat sich der Tyrannei der alltäglichen Bedeutung und der Grammatik entzogen.

Das Wort der Dichtung kündigt keine natürliche Wirklichkeit. Eine natürliche Wirklichkeit bedeutet das Wort durch seine Beziehung auf eine natürliche

23 Schreyer, Das Drama, in: *Der Sturm* 7 (1916/1917), S. 119 (auch in: *Theateraufsätze*, S. 54–56).

24 Schreyer war seit 1912 als Dramaturg am Deutschen Schauspielhaus Hamburg tätig, wo er bis 1918, d. h. auch während seiner Mitarbeit am *Sturm*, blieb.

25 Das Interesse Waldens für das Theater reicht bis in die Jahre vor der Gründung des *Sturm* zurück (vgl. Pirsich, *Der Sturm*, S. 448 f.). Bereits 1911/1912 werden im neugegründeten *Sturm* zwei Aufsätze des Regisseurs William Wauer (*Der Kunst eine Gasse*, 1906/2; *Die Kunst im Theater*, 1909) in mehreren Folgen veröffentlicht. Die zweite wichtige Persönlichkeit im Bereich der *stürmischen* Theateraktivitäten ist Rudolf Blümner, Mitbegründer der *Sturm-Bühne*, Lehrer an der 1916 gegründeten *Kunstschule Der Sturm* und vor allem sehr bewundener Rezipient und Vortragender seiner »absoluten Sprechkunst«, die er in zahlreichen Lesungen bei den Kunstabend des *Sturm* auf die Probe stellte.

26 Schreyer, Das Drama, S. 119.

27 Schreyer, Das Bühnenkunstwerk, S. 50.

28 Ebd.

29 Schreyer, *Handlung und Drama* (1917–18), in: *Theateraufsätze*, S. 69.

Wirklichkeit. Die grammatisch logische Verknüpfung vermittelt die Beziehung von Geist und Natur. Sie schafft die Umgangssprache. Die Sprache des Wortkunstwerkes ist nicht umgänglich. Wer mit dem Kunstwerk umgehen will, geht um es herum. Das Kunstwerk vermittelt nicht die Beziehungen von Geist und Natur. Das Kunstwerk kennt diese Beziehungen nicht. Die Grammatik der Umgangssprache ist für das Wortkunstwerk belanglos. Jedes Wort kann auch im Kunstwerk seine Gestalt ändern. Die geänderte Gestalt kann die Gestalt einer grammatikalischen Beziehungsform sein. Ohne den grammatikalischen Zusammenhang sind die Beziehungsformen isolierte Werte, deren Beziehungsmacht ohne Ziel ins Unendliche wirkt. Die Macht wirkt nicht in einer bestimmten Richtung, sondern nach allen Richtungen, Die Wirkung des einen Wortes kreuzt die Wirkung anderer Worte. Die Worte geben keinen grammatikalischen Zusammenhang, Sie fließen nicht ineinander. Sie scheiden sich. Sie wirken über sich hinaus. Bringt das Wortkunstwerk die Gestalt eines grammatikalischen Zusammenhangs, so ist er eine Einheit wie das Wort. Ein Wortsatz entsteht, wenn die künstlerische Notwendigkeit ihn fordert.

Die Worte als gestaltete Begriffe sind im Drama Gestaltungen des Erlebnisses in die Wortgestalt. Das Erlebnis wird nicht beschrieben. Es kann nicht beschrieben werden. Die Gestaltung ist eine Konzentration des Erlebnisses in die Gestalt. Die Kunstgestalt ist ein Organismus. [...] Der Begriff im Kunstwerk ist eine Wirklichkeit des Geistes.³⁰

Für das theatralische Wort bedeutet das eine ins Mystische³¹ tendierende Beziehung zur Bewegung, zu den Formen, die sich auf der Bühne bewegen: »Das Bühnenkunstwerk ist in Raum und Zeit gebildet. [...] Das Bühnenkunstwerk hat Körpergestalten, die im Raum bewegt sind.«³²

30 Schreyer, Das Drama, S. 119.

31 »Am Ende dieses Weges [der gemeinsamen Arbeit der Gruppe] war durch die Aufgabe des Eigenwillens ein Einfallstor für außermenschliche Mächte gegeben – ich kann es nicht anders nennen – für kosmische Mächte, für dämonische Mächte, die sich mühten, Gewalt über den Menschen zu bekommen, ehe er sich dem Grundton, den ich den göttlichen Einklang des Menschen nennen möchte, gänzlich unterordnete. [...] Die Arbeit am Spiel war uns ein unbegreifliches Geschenk des menschlichen Wachstums in die Einheit des Lebens und jedes vollendete Spiel war ein Schritt weiter in die Fülle dieser Einheit.« (Lothar Schreyer, Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen (1948), in: Theateraufsätze, S. 279–438, hier S. 412).

32 Schreyer, Das Wesen des Körperlichen, in: Sturm-Bühne H. 4/5, 1918, S. 13 (auch in: Theateraufsätze, S. 77–83).

Die »Spielgänge«

In *Spielgänge der Bühnenspiele*, einem Aufsatz aus dem Nachlass, schreibt Schreyer:

Jedes der Bühnenspiele ist in einem Spielgang, einer Partitur, handschriftlich niedergelegt als ein Spiel von Wort, Worttongestalt, Farbformgestalt und Bewegungsgestalt. Der Kern jedes Spielgangs ist das Wortkunstwerk; dieses enthält die Worte des Bühnenspiels, aus denen alle Töne, Formen, Farben, Bewegungen als eine Einheit und Ganzheit hervorgehen.³³

Jedes »Wortkunstwerk« wird in ein viertaktiges durchnummeriertes Liniensystem eingeteilt, in der die Ausdrucksaspekte der Aufführung wie die Stimmen verschiedener »Instrumente« einzeln dargelegt und miteinander verbunden werden. Die detaillierteste »Partitur«, die wir besitzen, ist jene der Schreyerschen Dichtung *Nacht*; sie berücksichtigt neun Abteilungen, und zwar in dieser Reihenfolge: Form, Farbe, Bewegung von Form und Farbe, Bewegung des Menschen, Bewegung der Masse, Wort, Ton als Sprache, Ton als Musik, Ton als kosmischer Laut. Sie konnte, wie Schreyer selbst notiert, »infolge der grossen darstellerischen Schwierigkeiten nicht aufgeführt werden.«³⁴ Im Bewusstsein, dass in Zukunft die Spiele »unwiederholbar« und »ihrem Wesen nach dem Leser kaum zugänglich (...)«³⁵ sein würden, veröffentlichte Schreyer 1920 den »Spielgang« zu seinem Wortwerk *Kreuzigung* als aquarellierten Holzschnitt, als »Beispiel für die künftige Weiterarbeit an der Neuordnung der Gesellschaft und der Kunstwerke ihrer Gemeinschaft.«³⁶ Wieviel Wert der Regisseur und seine Mitarbeiter ihrer Arbeit und auch den Partituren beimaßen, geht aus vielen Stellen klar hervor: »Wir fühlten auch, daß die Sendung, die uns aufgetragen war, weit über unsere Generation hinausging.«³⁷

In der seinerzeit unveröffentlichten Schrift *Die Befreiung der Bühnenkunst*³⁸ beschreibt Schreyer Form und Gehalt der Bühnenkunstwerke ausführlich, viel

33 Schreyer, *Spielgänge der Bühnenspiele*, in: *Theateraufsätze*, S. 616.

34 Schreyer, *Die Sturmbühne*, in: ebd., S. 587.

35 Schreyer, *Expressionistisches Theater in Hamburg: »Die Kampfbühne«*, in: ebd., S. 276.

36 Ebd.; *Kreuzigung* wurde im selben Jahr im *Sturm* (*Der Sturm*, 11 (1920/1921), S. 66–68) veröffentlicht.

37 Ebd.

38 Schreyer, *Die Befreiung der Bühnenkunst*, in: ebd., S. 480–555. Brian Keith-Smith betont mit Recht den sachlicheren Ton dieser Abhandlung (ebd., passim), die vermutlich als Handbuch für Regisseure gedacht war.

systematischer als andernorts, und gibt damit wichtige Hinweise zur Interpretation der Spielgänge, die die komplexen Beziehungen der Bühnenkünstlerischen Ausdrucksmittel darstellen. Einige Leitsätze, die deren Hauptmerkmale zusammenfassen, sind:

Die Bühnenkunst bringt keine Nachahmung des Natürlichen, sondern wie jede Kunst dessen Stilisierung [...] Das Bühnenkunstwerk enthält eine Weiterschöpfung der Dichtung mit Bühnenkünstlerischen Ausdrucksmitteln. [...] Das Bühnenkunstwerk verwandelt die Dichtung nicht für das Publikum. [...] Der Künstler hat über das Symbol Gott hinaus die Fähigkeit, Offenbarungen aus der Unendlichkeit zu schauen und zum Symbol zu gestalten. [...] Aus seiner Verwandlung [des Künstlers] entsteht das Kunstwerk. Das Kunstwerk ist der sichtbare Teil seiner Opferhandlung [...]«. ³⁹

Innerhalb dieses revolutionär-mystischen Rahmens definiert Schreyer die Ausdrucksmittel und ihre Verknüpfungen genau. Zusammenfassend und besonders jene Aspekte hervorhebend, die für unsere Analyse wichtig sind, beschränken wir uns hier auf Bewegung und Sprache.

Wenn Form und Farbe die »raumkünstlerischen Elemente« darstellen, sind Bewegung und Ton (kosmischer Ton, d. h. der Klang der Natur, Sprache, Musik) die zeitkünstlerischen. »Die Bewegung wird Handlung«. ⁴⁰ Jede äußere Handlung ist eine sich äußernde innere Handlung, die jener vorausgeht, daher drückt jede Änderung in den konstituierenden Teilen der Bewegung etwas Innerliches aus. Die Bewegung (des Einzelmenschen, der Gruppe, der Masse) ist keine natürliche, sondern hat künstliche Symbolkraft und drückt durch Richtung, Geschwindigkeit und Rhythmus die innere Gefühlsbewegung aus. Am tiefsten dringt der Ton »in das Rätsel«, als »Symbol eines offenbaren Seins«, dessen Macht »von der Höhe oder Tiefe des Tones, von der Tonstärke, vom Rhythmus und der Geschwindigkeit der Verbindungen« abhängig ist. ⁴¹

Der Ton, dessen Träger der Mensch ist, ist die Sprache. Die Sprache umfaßt zweierlei; der Ton ist zugleich Wort. Das Wort ist entweder Gedanken- oder Gefühlsausdruck. [...] Das Wort wandelt sich also im Ton: dem Gedankenausdruck wird ein Gefühl untergelegt, dessen Tonsymbol den Gedanken gleichsam aufsaugt. Das Wort als Gefühlsausdruck wandelt sich entweder in ein

39 Ebd., S. 480–486.

40 Ebd., S. 515.

41 Ebd., S. 527.

adäquates Tonsymbol oder verbindet sich mit dem Tonsymbol eines anderen Gefühles.⁴²

Als »Träger raum- und zeitkünstlerischer Elemente«⁴³ und »Darsteller von Symbolen«⁴⁴ und nicht von Menschen soll der Schauspieler über eine »vollendete Ausdrucksfähigkeit« verfügen d. h.

Körperkultur, die [...] nur durch Schulung, die eigenen Gefühle in Symbolbewegungen, umzusetzen gelernt werden kann, Sprachkultur, die nicht nur Sprachtechnik und sinngemäßes Erfassen, sondern auch die Tonsymbole wirklich gefühlter Gefühle bringen kann, sind die Voraussetzungen der Schauspielkunst.⁴⁵

Die Wörter werden in den »Spielgängen« von ihrer herkömmlichen Bedeutung losgerissen und durch die Bewegung innerhalb eines komplexen Systems von Bezeichnungen so verändert, dass sie über den gebräuchlichen Sinn hinausgehen. Wörter als Zeichenträger von tradierten Bedeutungen sind sinn- und leblos; ihre wahre Bedeutung entsteht durch die prosodischen Merkmale, die sich mit den paralinguistischen zusammenschließen und damit die aus den grammatisch logischen Verknüpfungen bestehende Sprache überwinden: »Im Spielgang stehen alle Wortgebilde zueinander in komplexer Beziehung kontrapunktisch gefügt.«⁴⁶ Die nötige, in diesem ›Handbuch‹ niemals namentlich erwähnte Sprachtechnik, d. h. das »Klangsprechen«, wird von Schreyer in seinen späteren Erinnerungen so beschrieben:

Das Wortkunstwerk war ein tönendes, konnte nur leben als ein tönendes. Es zwang zur Worttongestalt, deren Klangrhythmus die Dynamik des Wortes war, das Wortbild trug und kontrapunktisch die tönende Wortreife fugte. [...] Das Klangsprechen unterscheidet sich von dem Ton der Umgangssprache und von dem Ton des gesungenen Wortes. Die Mittellage des Tones entspricht jeweils dem Grundton des Schauspielers, der die Worttongestalt ausführt.⁴⁷

42 Ebd., S. 531–532.

43 Ebd., S. 538.

44 Ebd., S. 539.

45 Ebd.

46 Schreyer, Spielgänge der Bühnenspiele, in: ebd., S. 616.

47 Schreyer, Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen, in: ebd., S. 407. Nach Schreyer war Rudolf Blümner der Schöpfer der expressionistischen Vortragskunst, »die ein so aus der Wende der Zeit aufbrechendes Kunstwerk war wie die Bilder eines Franz Marc

Der »Spielgang« von *Kräfte*: ein Einblick in die Werkstatt der Sturmbühne

Kräfte wurde zusammen mit *Die Haidebraut* am 21. Oktober 1919 in Hamburg uraufgeführt, wo Schreyer tätig war und wo der Kampfbühne-Verein in Anschluss an die Sturm-Bühne aus praktischen Gründen gegründet wurde. Dieser »furchtbare Liebeskampf der mörderischen geschlechtlichen Kräfte«,⁴⁸ bei welchem weder kosmisch vereinigende Kräfte (wie in *Geschehen*) noch die Stimmen der Natur (wie in *Haidebraut*) ertönen, scheint daher sehr dazu geeignet, die Bühnenkünstlerische Aufführung der menschlichen Dimension zu beleuchten und sie mit dem sprachlichen Experiment Stramms zu vergleichen.

Die Geschichte der zwei Paare, die in *Kräfte*⁴⁹ ihre Gegensätze bis zum Tode austragen, spielt in einem erkennbar gutbürgerlichen Milieu: das schön eingerichtete Empfangszimmer geht auf den einer Villa zugehörnden Park hinaus, wo man spazieren geht oder auch reitet. In diesem Zimmer entladen sich die im Titel genannten »Kräfte« auf dramatische Weise. Die Figuren sprechen nicht miteinander, sie äußern sich durch Gesten, Mimik, einzelne Wörter, verstümmelte Sätze; ihre Interaktionen entspringen aber nicht aus den Persönlichkeiten, den Charakteren, ihren individuellen Eigenschaften und Wünschen, sondern nur aus der Spannung der Beziehung zueinander und vor allem aus dem Moment des unmittelbaren Ausdrucks.

Die erhaltene Partitur zum Drama *Kräfte* lässt uns erahnen, wie die Schreyersche Aufführung hätte sein können und wie Schreyer sich als Regisseur die Transposition dieser Sprache in eine *Performance* vorgestellt haben dürfte.⁵⁰ Die engen Schranken der bürgerlichen Welt, in deren Rahmen sich die Konflikte in Stramms Drama abspielen, sind bei Schreyer ganz verschwunden; es sind auch keine Requisiten vorhanden, nur Kerzen, ein Ring und Schleier. Die Inszenierung ist abstrakt geworden und jeder Hinweis auf das Milieu und auf die soziale Situierung der Figuren ist verschwunden: Das bürgerliche Wohnzimmer ist zu einem

oder die Gedichte eines August Stramm«, Lothar Schreyer, Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, München 1956, S. 79.

48 Schreyer, Aufführung »Die Haidebraut« und »Kräfte«, in: Theateraufsätze, S. 593.

49 August Stramm, *Kräfte*, Sturm-Bücher VIII, Berlin 1915.

50 In den Schriften Schreyers werden keine Hinweise darüber gegeben, ob in *Kräfte* Musik gespielt wurde. Hingegen wissen wir von der *Haidebraut*-Aufführung, die am selben Tag stattfand, z. B., dass eine »Marimba (hölzernes Schlagzeug aus Afrika, unter den zu schlagenden Holzbrettern kleine Kalbassen (Xylophon)« gespielt wurde (Lothar Schreyer, Aufführung »Die Haidebraut« und »Kräfte«, S. 593). Es ist auch leider nicht zu entnehmen, ob die Schauspieler Masken trugen oder nicht.

Quadrat geworden, auf dem – wie Schreyer selbst in der Notiz aus dem Nachlass *Aufführung ›Die Haidebraut‹ und ›Kräfte‹* beschreibt –

alle Bewegungsrichtungen in eine Kreisfläche eingeordnet [waren]. Die Kreisfläche wurde teils von den Bewegungsrichtungen radienhaft durchschnitten, teils bewegten sich die Bewegungsrichtungen in konzentrischen Kreisen. Die Mitte der Spielfläche war durch eine flache, quadratische Erhöhung betont. Es waren hier 3 kleine Stufenflächen übereinander. In diesem Kreis, dessen Mitte die kleine quadratische Stufenerhöhung war, gaben sich also ein waagerechter und ein senkrechter Kreisdurchmesser. Diese 4 Kreisausschnitte wurden noch einmal diagonal durchkreuzt, so daß sich acht Kreisausschnitte ergaben.⁵¹

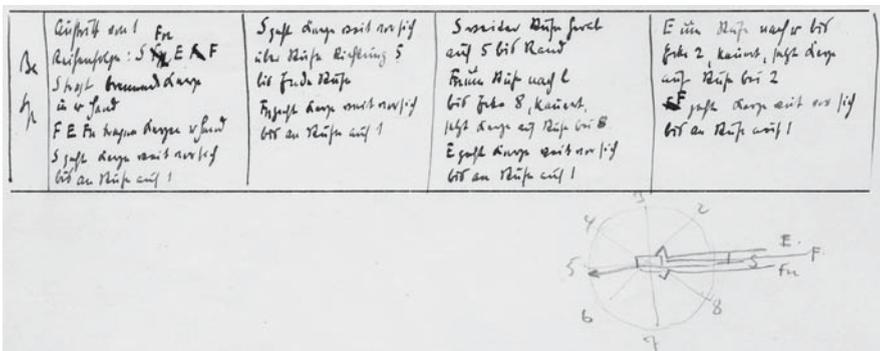


Abb. 1: Notation Nr.1, in welcher Bewegungen (B) und Spiel (Sp) aufgezeichnet sind

Transkription der ersten Notation:

B[ewegung] Sp[iel]

- [1.] Auftritt von 1 / Reihenfolge S Fn [F gestrichen] E F [Fn gestrichen] / S trägt brennend Kerze / in r[echter] Hand / F E Fn tragen Kerzen in Hand / S geht Kerze weit vor sich / bis an Stufe auf 1
- [2.] S geht Kerze weit vor sich / über Stufe Richtung 5 / bis Ende Stufe / Fn geht Kerze weit vor sich / bis an Stufe auf 1
- [3.] S weiter Stufe herab / auf 5 bis Rand / Fn eine Stufe nach links / bis Ecke 8, kauert, / setzt Kerze auf Stufe vor 8 / E geht Kerze weit vor sich / bis an Stufe auf 1
- [4.] E eine Stufe nach rechts bis / Ecke 2, kauert, setzt Kerze / auf Stufe bei 2 / [E gestrichen] / F geht Kerze weit vor sich / bis an Stufe auf 1

51 Schreyer, *Aufführung ›Die Haidebraut‹ und ›Kräfte‹*, S. 592.

Wie man sieht, beinhaltet der »Spielgang« auch kleine, nicht sehr deutliche Bleistiftzeichnungen, welche die Bewegungen auf dem Grundriss der Spielfläche darstellen. Hier die beiden weiteren Skizzen des Anfangs (Abb. 2 und Abb. 3) nebst den Notationen der Bewegungen in Transkription:

Transkription der Notation Nr. 2 (Abb.2):

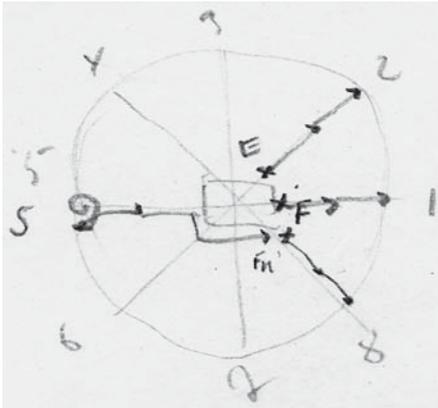


Abb. 2: Skizze zu Notation Nr. 2

B[eewegung] Sp[piel]

[1.] Fn [F gestrichen] setzt Kerze auf Stufe bei 1, kauert

S dreht sich r[echt]s herum 180°

[2.] S langsam auf 5 bis Mitte 5

F E Fn lassen Kerze los

richten sich auf

Fn rückwärts auf 8 bis Mitte 8

E " " 2 " " 2

F " " 1 " " 1

[3.] S auf 5 bis Stufe

Fn rückwärts bis Rand 8

E " " " 2

F " " " 1

[4.] S r[rechts] um Stufe bis 8

zündet Kerze an

Fn kauert, Arme vor

Unterarme hoch

Transkription der Notation Nr. 3 (Abb.3):

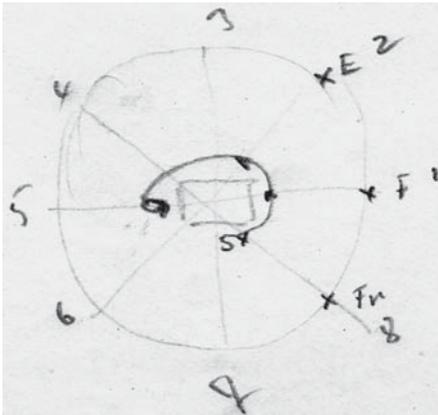


Abb. 3: Skizze zu Notation Nr. 3

B[eewegung] Sp[piel]

[1.] S auf weiter bis 1

zündet Kerze an

F kauert, Arme vor

Unterarme hoch

[2.] S weiter bis 2 um Stufe

zündet Kerze an

E kniet, Arme vor

Unterarme hoch

[3.] S l[inks] um Stufe bis 5

90° nach l[inks]

[4.] S kniet vor Stufe

stellt Kerze Richtung 5 auf Stufe

Die Frau leitet das ganze Spiel des Eingangs, sie führt eine Bewegung aus und die Anderen reagieren darauf. Allein der Ablauf des Hineinschreitens versinnbildlicht den Konflikt deutlich: die ersten Takte werden alle nach der (zweimal

korrigierten!) »Reihenfolge S Fn E F« gespielt. »Die Grundbewegungen sind die waagerechte und senkrechte, die aufsteigende und absteigende Bewegung, die sich öffnende und sich schließende Spiralbewegung«.⁵² Diese Bewegungen sind ›rhythmisch‹ in dem Sinne, dass sie keinen ›Vorwand‹ zu einer harmonischen Endlichkeit sind, sondern durch die Gestalt eine Vision ungehemmt verkünden. »Die Bewegung wirkt in der Zeit. Sie ist Mittel der Entwicklung. Sie kündigt von dem Werden, Wachsen und Vergehen der Vision.«⁵³ Alles ist nur ein tanzähnliches Dahinschreiten, ein sich Annähern oder Entfernen, das die wechselnden Beziehungen konkretisiert. Wie im Drama Stramms sind es nicht die Worte, nicht die mitgeteilten Signifikate, die den Verlauf der Handlung vorantreiben.

Hier folgen die ersten Interaktionen:⁵⁴

	S			
h	So	(.)	So	(.)
wt	stimmlos - h mf rauh		stimmlos - h mf rauh	

Abb. 4: Interaktion Nr. 5

Transkription der Interaktion Nr. 5:

W[ort]	[1.] So	[2.] Ø	[3.] So	[4.] Ø
W[ort]t[on]	[1.] stimmlos - h mf rauh		[3.] stimmlos - h mf rauh	

52 Schreyer, Das Bühnenkunstwerk, S. 51.

53 Ebd.

54 Schreyer benutzt folgende Abkürzungen; für die Tonstärke die musikalischen Zeichen: pp - p - mf - f - ff (sehr leise, leise, mittelstark, stark, sehr stark); für die Tonhöhe: sh - h - m - t - st (sehr hoch, hoch, mittel, tief, sehr tief); für den Rhythmus die Zeichen: Ø = 1/1 Pause, (·) = 1/2 Pause, (·) = 1/4 Pause.

w	schön	unbeschreiblich	(- anmutig	o)
W	h p mf	h p mf	h p mf	
B				Fn nimmt mit rechter Hand Schleier von Schulter und schwingt ihn über Kopf

Abb. 5: Interaktion Nr. 6

Transkription der Interaktion Nr. 6:

W[ort] [1.] schön [2.] unbeschreiblich [3.] (- anmutig [4.] o)

W[ort]t[on] [1.] h - p - mf [2.] h - p - mf [3.] h - p - mf

B[ewegung] Sp[iel]

[4.] Fn nimmt mit rechter Hand Schleier von Schulter und schwingt ihn über Kopf

W	S Moder	wer		Fn (Carp)
Wt	h f	h - f	h - h f f	h mf - p - mf
Bp	Fn Schleierwehen	Fn Schleierwehen S schlägt nach hinten über	Fn Schleierwehen S widersteht auf Füßen wagt	Fn Schleierwehen

Abb. 6: Interaktion Nr. 7

Transkription der Interaktion Nr. 7:

W[ort]	[1.] S Moder	[2.] wer	[3.]	[4.] Fn (lacht)
W[ort]t[on]	[1.] h f	[2.] h - f	[3.] stimmlos - h f f	[4.] h mf-p-mf

B[bewegung] Sp[piel]

- [1.] Fn Schleierwehen
- [2.] Fn Schleierwehen - S schlägt nach hinten [?] über
- [3.] Fn Schleierwehen - S rückwärts auf Hände gestützt
- [4.] Fn Schleierwehen

Die Aufführung – wie die Dichtung Stramms – verabsolutiert die kompromisslose sprachliche Entgegensetzung der Personen: Die einzelnen Einsätze, die abgesehen von wenigen und geringfügigen Auslassungen ziemlich genau den Strammischen Text wiedergeben, wirken in Zusammenhang mit der vergeistigten Bewegungsart und dem Rezitativ wie Pistolenschüsse und weisen keinerlei Anzeichen einer normalen Kommunikation auf. Aber wenn die Wortdichtung Stramms die sprachliche Kommunikation entkräftet und auf die gewaltsame menschlich-triebhabte Entgegensetzung zuspitzt, so arbeitet die Aufführung des Regisseurs Schreyer auf eine Vergeistigung des Menschlichen hin. Bewegung und Rezitationsweise, durch die der Entzug jeglicher räumlicher und alltäglicher Konno-

tation noch verstärkt wird, erweisen sich als interpretatorische Theatralisierung der Regieanweisungen.

Als Gegenbeispiel könnte man die Aufführung von Max Reinhardt vom 12. April 1921 in Berlin anführen, die, soweit wir das beurteilen können, in die entgegengesetzte Richtung arbeitet,⁵⁵ wie zwei Rezensionen der Premiere verdeutlichen:

Das einzig Wunderbare an diesem metaphysischen Theaterabend war, wie Max Reinhardt diese Geschichte auffaßte. Er nahm das alles durchaus materialistisch. Er ließ eine Szene entwerfen, die ausgezeichnet für Schnitzlers »Liebeleie« gepaßt hätte. [...] Agnes Straub [...] wuchs auf Schluß zu einer Dämonie empor, die einen Triumph ihrer eigenen tragischen Kraft bedeutete und mit dem unseligen Stück nicht das leiseste zu tun hatte.⁵⁶

Die Tugend der Zuschauer hatte einen Helfer in Reinhardts Regie. [...] Er eroberte sich die expressionistische Mißgeburt mit Mitteln, die gerade der Expressionismus verpönt. Das Zimmer mit dem Hintergrund des romantischen Gartens atmete Poesie [...] und die Pausen Stramms nützte der Regisseur vielleicht zu einem lebendigen Schattenspiel, das an die Erlebnisse seiner Maeterlinck-Inszenierung erinnerte.⁵⁷

Während Max Reinhardt die illokutionäre Kraft der Strammschen Sprache offensichtlich auch dadurch entkräftet, dass er die enge Verknüpfung Rezitativ-Regieanweisungen aufbricht und die verzerrte Sprache des Stückes in eine naturalistische bzw. der literarischen und theatralischen Tradition verpflichtete Inszenierung einbettet, zielt Schreyer auf die engste Verbindung Wort-Perlokution. »Dramatisch wird dieses Wort genannt, weil sich hier tatsächlich Handlung und Gegenhandlung vollziehen. Gemeint ist hiermit nicht die äußere Wirkung

55 Schreyer selbst berichtet ganz kurz über die Reaktion Max Reinhardts auf eine Aufführung von Schreyers Bühnenstücks *Mann* im Kammerspiel des Deutschen Theaters: Er sei »sehr vorsichtig respektvoll anerkennend, unser Spiel sei ›eine ungeheure Leistung, aber er selbst würde etwas Ähnliches niemals tun; er wolle und könne Ähnliches nicht‹«, Schreyer, *Expressionistisches Theater in Hamburg*, S. 275. Die Geschichte der Beziehung zwischen Max Reinhardt und den *Sturm*-Expressionisten muss noch geschrieben werden. (Die erste Fassung von Schreyers *Mann* ist erschienen in: *Der Sturm* 8 (1918) S. 146–154; die zweite Veröffentlichung in: Lothar Schreyer, Meer: Sehnte; Mann, Berlin 1918.)

56 Carl v. Ossietzky, *Schriften 1911–1921*, Berliner Volks-Zeitung, 13. April 1921, S. 169.

57 Zit. aus einer mit den Initialen »H.K.« unterzeichneten Rezension, die als Zeitungsausschnitt ohne Titel in Schreyers Nachlass im DLA Marbach aufbewahrt ist (Signatur Z:Schreyer).

der Worte, sondern die innere Handlung und innere Gegenhandlung, die im Worte lebt.«⁵⁸

Lothar Schreyer übersetzt das, was Stramm im ersten Brief an Walden »die scharfen Gegensätze zwischen den Stoffen, ihrer Gestaltung und Form«⁵⁹ seiner Dichtung bezeichnete, in nicht realistische Bewegungen und vor allem in eine Sprechweise, die nicht einer bestimmten Bedeutung entspricht, sondern dem Rhythmus und der Stimmmodulation nach gestaltet ist.

Die Gestalt des Dramas ist aharmonisch, rhythmisch. Jedes gestaltete Wort, jeder gestaltete Wortsatz hat seinen Rhythmus. Jede Wortgestalt ist ein rhythmisches Glied im Rhythmus des Werkes. Jede Wortgestalt ist eine rhythmische Einheit. Die rhythmische Wortreihe des Dramas ist rhythmische Tonreihe. Der Sprachton des Wortes ist Klang und Geräusch. Die gesprochenen Vokale sind Klang, die gesprochenen Konsonanten Geräusch. Die Macht des Sprachtones ist bedingt durch den Wortton, der abhängig ist von dem Klang der Vokale und dem Geräusch der Konsonanten.⁶⁰

›Rhythmus‹: Das ist der die expressionistischen Kunstauffassungen vereinigende Begriff.⁶¹ Besonders interessant und erforschenswert ist in diesem Zusammenhang das sogenannte ›Klangsprechen‹, das Schreyer als wesentlichen Teil des Bühnenkünstlerischen Spiels entwickelte:

Das Klangsprechen unterscheidet sich vom Ton der Umgangssprache und vom Ton des gesungenen Wortes. Die Mittellage des Tones entspricht jeweils dem Grundton des Schauspielers, der die Worttongestalt ausführt. Zu dieser Mittellage bildet der Schauspieler jeweils die ihm entsprechenden Tonhöhen: hoch, sehr hoch, tief, sehr tief. Dazu kommt noch ein ›stimmloser‹ Ton, in dem gleichsam der Klang ausgelöscht ist, ein Nichts, aus dem aber auch der Klang sich erhebt. Der Klang kann die verschiedenen Tonstärken sehr leise, leise, mittelstark, stark, sehr stark haben und ist hierin der musikalischen Form am nächsten als pp, p, mf, f, ff. Musikalisch ist das Klangsprechen dem

58 Schreyer, *Das dramatische Wort* (1929/30), in: Schreyer, *Theateraufsätze*, S. 240–247, hier: S. 241.

59 Stramm, *Alles ist Gedicht*, S. 11.

60 Schreyer, *Das Drama*, S. 119.

61 Schönberg spricht von ›Sprechgesang‹ (Vgl. Juan Allende-Blin, *Über Sprechgesang. Auf Spurensuche*, in: *Musik-Konzepte. Schönberg und der Sprechgesang*, H. 112/113 (2001) S. 46–61). Trotz der Verwendung von musikalischen Zeichen und Begriffen geben die Schriften und die Biographie Schreyers keinen Hinweis auf ein tiefgreifendes Verständnis der Musik oder auf eine sachkundige Rezeption der revolutionären Musiktheorie seiner Zeit.

Rezitativ verwandt, wenn dieses ebenfalls auf dem Grundton beruht. Die gegebene Worttongestalt bindet den Schauspieler in ähnlicher Weise wie den ausübenden Musiker. Gleichwohl bleibt der Schauspieler selbstschöpferisch; denn er allein muß und kann den ihm eigenen Grundton und die aus seinem Grundton entsprechenden Höhenlagen des Tones finden.⁶²

Dadurch werden Bedeutung und kommunikative Intentionen vollkommen belanglos und alles spielt sich durch Laute und Töne, nicht durch Worte ab. Während Stramm mit der Ausdrucksfähigkeit des Wortes experimentiert, behandelt Schreyer das Wort als Zeichenträger eines mystischen Erlebnisses:

Die innere Gestalt des Dramas ist das kosmische Erlebnis. Der Erlebende ist nicht der Mensch. Er und der Kosmos sind eins. Er ist weltmächtig. Die innere Gestalt ist gekündet in der äußeren Gestalt. Die äußere Gestalt ist mit Kunstmitteln geschaffen. Das Kunstmittel des Dichters ist der Sprachton.⁶³

Diese Inszenierung beseitigt alles, was nicht rhythmisches Wort und symbolhafte Bewegung ist: die Aggression und die Verstümmelung werden ein Peitschen mit dem Schleier; die Konfrontation zwischen den Mitspielern wird ein sich Annähern und Entfernen auf bestimmten Linien. In Schreyers »Spielgang« wird deutlich, wie alles, auch Wort und Bewegung, Rhythmus wird:

Das Bühnenkunstwerk ist dem gleichen Maße festgelegt wie die musikalische Komposition. Jedes Element ist zum Ausdruck gestaltet. Die Gestalt der Form ist festgelegt durch die Bestimmung ihrer Maße und ihrer Körperfläche. Die Gestalt der Farbe ist festgelegt durch die Bestimmung von Ausdehnung und Helligkeit, die Gestalt der Bewegung von Bewegungsrichtung und Geschwindigkeit, die Gestalt des Tones durch Bestimmung von Wort, Klangfarbe, Tonstärke, Tonhöhe und Geschwindigkeit. Für jedes Element ist der Rhythmus fest bestimmt, abhängig vom Grundrhythmus des Gesamtwerkes.⁶⁴

Um diese »musikalische Komposition« wenigstens skizzenhaft zu verdeutlichen, werden im Folgenden die letzten Einsätze des Dramas und des »Spielganges« (s. Anhang) verglichen. Hier ist die Protagonistin im Strammschen Text wegen des Todes des Geliebten in Wahn befangen, verstümmelt die Freundin und bringt sich danach um. Wie bereits erwähnt, lebt die dramatische Handlung von den

62 Schreyer, *Expressionistisches Theater*. Aus meinen Erinnerungen, S. 407–408.

63 Schreyer, *Das Drama*, S. 119.

64 Schreyer, *Das Bühnenkunstwerk*, S. 40.

Regieanweisungen: Das Gesprochene wirkt durch die dort verzeichneten Emotionen und Gebärden und nicht durch Bedeutungen oder logische Schlussfolgerungen. In der Aufführung Schreyers werden die gewalttätigen Angriffe, das Töten und Sterben symbolhaft durch das Zusammenbrechen des Körpers und durch das wiederholte Löschen der Kerzen stilisiert: »E taumelt auf 1 / bis an Stufe / dreht sich um sich selbst / fällt mit Rücken und Kopf / auf Stufe« (136); »S drückt Fn über ihren linken Arm, sodass sie mit dem Rücken auf S linken Arm liegt« (170); »S breitet Schleier über den Kopf [von Fn]« (184); »S bricht auf 1 zusammen« (191). Die letzten Worte sind wie im Wortwerk »du dich ich«; das »du« wird nach den Annotationen im Spielgang laut (»f«), gedehnt und rhythmisch ausgesprochen (»h-t-h-t-h«); die anderen zwei Pronomen hingegen kurz, mit Pausen und in große Tonhöhe und geringe Tonstärke. Im Allgemeinen herrschen in diesen letzten Einsätzen ein abgehakter in Wort und Bewegung von den vielen Pausen (»O«) bestimmter Rhythmus und das hektische Wechseln der Tonhöhe zwischen hoch (»h«) und tief (»t«). Wie beim Eingang ist die Anordnung der Figuren beim Ausgang wichtig: diesmal F, Fn, E, S. Schreyer notiert in seinem »Handbuch«: »Die Geschwindigkeit der Bewegung entspricht der Schnelligkeit der Gefühlsentwicklung.«⁶⁵ Leider können wir aus dem Spielgang nicht entnehmen, wie schnell die Bewegungen durchgeführt wurden; nur wenn sie parallel mit Wort und Wortton verzeichnet sind, können wir uns eine (vage) Vorstellung davon machen, wie der Grundrhythmus hätte sein können.⁶⁶

Obgleich sowohl Stramm als auch Schreyer auf eine Hervorhebung der Ausdrucksseite der künstlichen Symbolkraft als Mittel der künstlerischen Erkenntnis zielen, zwingt die Schreyersche Interpretation das Drama Stramms in ein Schema ein, das das »Menschliche« des Stoffes ausblendet und die facettenreichen, Handlung bildenden Gebärden der syntaktisch eingreifenden Regieanweisungen⁶⁷ vergeistigt. Nach den kurz hintereinander folgenden Aufführungen von *Sancta Susanna*, *Haidebraut* und *Kräfte* – drei Dramen, in denen mit naturalistischen, lyrischen und symbolistischen Stilmitteln experimentiert wird – widmet sich Schreyer der Bearbeitung seiner eigenen Dramen; es wäre interessant zu wissen, wie er *Geschehen*, d. h. das »mystisch-kosmischere« Werk Stramms, als Bühnenstück umgearbeitet hätte.

65 Schreyer, *Die Befreiung der Bühnenkunst*, S. 517.

66 »Das Schema des Schauspielers für die Bewegung ist die Marionette, die einzelne Bewegungsformen abstrakt zu geben imstande ist und daher den Sinn der Bewegung für die Bühnenkunst unvergleichlich deutlicher als eine schauspielerische Leistung lehren kann, ohne freilich jemals eine schauspielerische Leistung werden zu können«, ebd., S. 523.

67 Mit Recht bemerkt Bozzetti, dass »kaum ein Wort im Drama gesprochen wird, ohne daß eine Bühnenanweisung die Sprechnuance angibt«. Bozzetti, *Untersuchung*, S. 252.

Anhang

Drama:

SIE ich hasse, hassen? (lacht dumpf) sieh seinen Mund, er küßt, o küßt!

FREUNDIN (sucht loszuwinden)

SIE (hält eisern fest) er hat geküßt, Männer küssen, wir müssen dankbar sein. Dankbar! (packt hinter ihr den andern Arm) Moder? die Lippen modern (nimmt eisenfest die Hand auf ihr Haupt und beugt die Schreiende) Du mußt nicht schreien. Küssen! Küssen lacht! er hat so gern geküßt, lachen! küssen! (stößt die Verstummende auf die Lippen) ich weiß, küsse, küsse (wirft die Ohnmächtige hin) pfui Du Metze, (stößt den Fuß nach ihr) küsset anderleuts Leichen (beugt über sie) Leichenküsse (lauscht) Du hörst mich nicht, (reißt sie an den Haaren hoch) höre höre, ich habe viel zu sagen (beugt über sie) schön Du! unsagbar anmutig (betrachtet die Liegende, tritt zum Spiegel, wischt über das Gesicht, tritt zu ihr) nein, nicht bewußtlos, Freuden wachen, (gießt ihr Wein aus der Karaffe ins Gesicht) wach auf! wach auf (springt hoch, stellt die Flasche aus der Hand) ja ja (reißt die Lade des Diwantisches auf und stockt im Denken, hebt einen Revolver hoch) nicht doch! (legt die Hand an die Stirn) ich bin ja ich bin (legt den Revolver zurück, lächelt bitter) nein ich hab ihm nie welche zugeführt, wahr! Lüge (sie spielt ein Messer) die Augen, die Augen, Nacht. (sie klappt das Messer und nimmt es stichig, beugt und bewundert) o Du bist schön, unsagbar anmutig, wirklich, hörst Du? und ich bin schön, er sagte es hundertmal (im wehen Aufschrei) ich hatte nie was ich besaß. Ich besaß niemals was ich hatte und was ich hatte, besaßen immer die anderen (weint, fährt der Liegenden über Gesicht und Haar) nein nein, Du sollst leben, wirklich leben (wollüstig tastend) Haut, Lippen, oh (beugt tief und schneidet) nicht küssen, niemals, niemals mehr (wirft Schnitt und Messer durch die Vorhänge des offenen Fensters) der andere, (beugt über sie) Du bist schön, o anmutig, (breitet ein Tuch über das wimmernde Gesicht) Du sollst nicht sterben, sterben (preßt das Tuch an) Du kannst Dich auch im Spiegel sehn, er liebt, er nimmt Dich doch unsagbar, Totenkopf (erhebt sich, blickt angstverzerrt umher, nimmt ein Glas, schenkt Wein und schüttet Pulver, die Augen weit in Fernen) ein Tor, ein Tor (schrickt zum Park)

HUNDE (balgen)

SIE (lacht) die Hunde balgen Lippen (hebt das Glas) hörst Du? warte eine Weile (Gedanken überfallen) Weile (schaut auf die Liegende, beugt über und horcht) atmen, atmen, Du (stellt das Glas fort und packt sie wild in die Haare) Du sollst nicht liegen hier, liegen, ich treffe mit ihm, treffe, (schleift in den Park)

SIE (kommt wieder und trocknet lächelnd die Hände) ja geile Hunde (nimmt die Hand des Toten, sitzt und betrachtet)

HUNDE (heulen draußen)

SIE (lacht grell, trinkt, wirft das Glas in Scherben, greift stürzend seine Hand, über ihn) Du, Dich, Ich⁶⁸.

Spielgang:⁶⁹

169 W	S ich hasse	hassen sieh	seinen Mund (·	er küßt
Wt	h-t t mf mf	ht h-t mf mf	ht mf	t-h ht f f
170 W	o küßt	Fn (unterdrückter Schrei)	er hat geküßt	Männer küssen
Wt	t-h ht f f	t mf	ht f	ht f
B Sp	∅	S drückt Fn her- unter über ihren l[inken] Arm, sodass sie mit dem Rücken auf S l[inkem] Arm liegt	∅	∅
171 W	Wir müssen dankbar sein	dankbar	Fn (unterdrückter Schrei)	S Moder
Wt	t mf	ht mf	t mf	ht f
172 W	die Lippen modern	du musst nicht schreien	S küssen Fn (Gurgelschrei)	S küssen Fn (Gurgelschrei)
Wt	ht mf	ht mf	S h f Fn t mf	S h f Fn t mf
173 W	S (· (lacht) (· Fn (Gurgelschrei)	S er hat so gern Fn (Gurgelschrei)	S geküsst $\hat{\smile}$ Fn (Gurgelschrei)	S lachen Fn (Gurgelschrei)
Wt	S h f Fn t mf	S h f Fn t mf	S h f Fn t mf	S h f Fn t mf
174 W	S küssen Fn (Gurgelschrei)	S pfui Fn (Gurgelschrei)	S du Metzge Fn (Gurgelschrei)	∅

68 August Stramm, Kräfte, S. 29–30.

69 Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach (Signatur A:Schreyer).

Wt	S h f Fn t mf	S h f Fn t mf	S h f Fn t mf	
B Sp	∅	S schleift Fn bis 6	S schleift Fn bis 7 Fn Kopf bei Stufe	S wirft Fn nieder auf 7
175 W	S du hörst mich nicht	küsst anderleuts Leichen	Leichenküsse	höre höre
Wt	ht mf	ht mf	ht mf	t f
B Sp	S über Fn gebeugt	∅	∅	∅
176 W	viel zu sagen	schön du	unsagbar	anmutig
Wt	ht mf	t f	t f	t f
177 W	(lacht auf)	wach auf ☺	wach auf ☺	ja (· ja (·
Wt	ht f	ht f	ht f	h f
B Sp	∅	S reißt Fn den Schleier von der Brust	∅	S peitscht Fn mit dem Schleier
178 W	ich bin (· ja (·	ich bin (· ☺	nein ich habe ihm nie welche zugeführt	Lüge (·
Wt	h f	h f	stimmlos f	h p
B Sp	S peitscht weiter	S (· ☺ peitscht weiter	∅	∅
179 W	die Augen (· Nacht	o du bist schön	unsagbar (·	anmütig (·
Wt	h p	h p	h p	h p
180 W	hörst du ☺	und ich bin schön	er sagt es (·	hundert mal (·
Wt	h p	h ht t p p p	h ht p p	t p
181 W	(roher Auf- schrei)	ich hatte nie	was ich besaß	was ich hatte besessen
Wt	t-h p	ht mf	ht mf	ht p

182 W	immer die anderen	(weint leise)	du sollst leben	wirklich leben
Wt	ht p	ht p	h p	h p
B Sp	∅	∅	S beugt sich zu Fn	
183 W	Haut Lippen	nicht küssen	nie mehr	nie mehr
Wt	stimmlos f	stimmlos f	t p	t p
184 W	mehr ◡	du bist schön	anmutig	(wimmert)
Wt	t p	ht p	ht p	h p
B Sp	∅	S breitet Schleier über Fn Kopf	∅	∅
185 W	du sollst nicht sterben	◡ sterben	er liebt ◡	er nimmt dich doch
Wt	h p	h p	h p	h ht t p p p
186 W	(◡ unsagbar	∅	Totenkopf	∅
Wt	t p		t p	
B Sp	∅	S richtet sich auf	∅	∅
187 W	∅	horst du	∅	warte eine Weile
Wt		stimmlos f		stimmlos f
B Sp	S dreht sich 90° nach l[inks] nimmt Kerze von 5 mit l[inker] Hand	∅	löscht Kerze	∅
188 W	atmen atmen	du ◡	du sollst nich liegen	hier liegen
Wt	stimmlos f	stimmlos f	ht p	ht p
189 W	ich treffe mit ihm	treffe ◡	∅	∅
Wt	ht p	ht p		
B Sp	∅	∅	S eine Stufe bis an E	S über E bis Stufe 2
190 W	ja ◡	geile Hunde	∅	du

Wt	ht mf	ht mf		h-t-h-t-h f
B Sp	∅	∅	S geht bis 1, nimmt Kerze hoch mit r[echter] Hand	S schwingt Kerze, daß sie erlöscht
191 W	(· dich (·	(· Ich (·	∅	∅
Wt	h p	h p		
B Sp	S bricht auf 1 zusammen	∅	∅	F hebt l[inken] Arm waagrecht nach vorne
192 B Sp	F auf Rand von 1 nach 2	F weiter bis 3	F weiter bis 4 E steht auf greift mit l[inker] Hand Kerze an 2	F weiter bis 5
193 B Sp	F weiter bis 6 E von Mitte 3 nach Mitte 4	F weiter bis 7 F weiter bis Mitte 5 Fn auf, greift mit r[echter] Hand Kerze von 8	F weiter bis 8 E weiter bis Mitte 6	F weiter bis 1 E weiter bis Mitte 7 Fn von Mitte 7 bis Mitte 8 S auf, wendet sich 180°
194 B Sp	F 90° nach r[echts]. E weiter bis Mitte 8 Fn weiter bis Mitte 1	F über 1 ab Fn von Mitte 1 nach Rand 1 E von Mitte 8 nach Mitte 1	Fn über 1 ab E von Mitte 1 nach Rand 1	E über 1 ab S von Mitte 1 nach Rand 1
195 B Sp	S über 1 ab			