

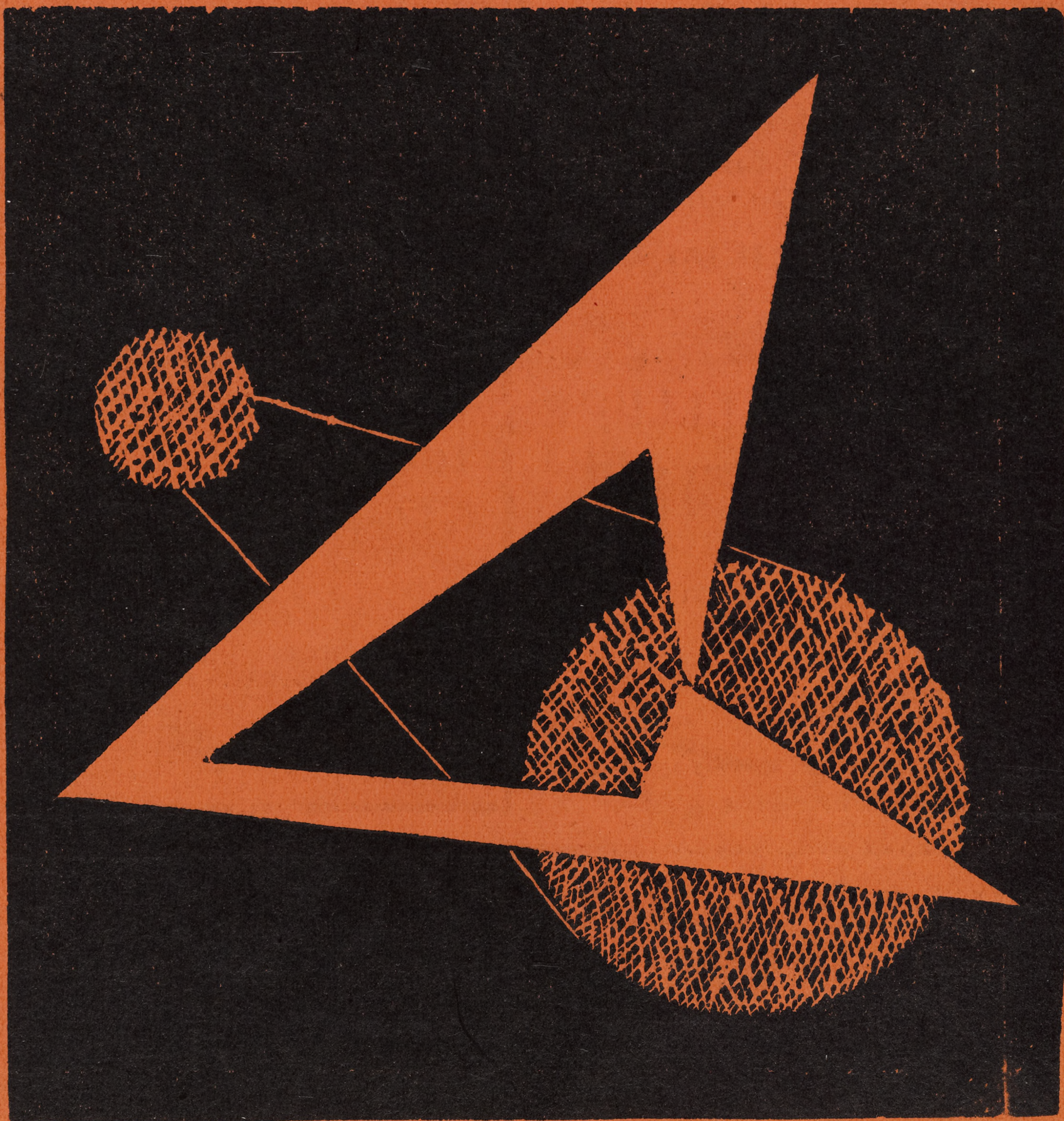
DER STURM

MONATSSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN

16. JAHRGANG

BERLIN / JANUAR 1925

I. HEFT



Oskar Nerlinger: Linoleumschnitt 1923

STURM-ABENDE IN DER STURM-AUSSTELLUNG

JEDEN MITTWOCH 7³/₄ UHR / POTSDAMER STRASSE 134 A I

Januar

- 7.** **250. Sturmabend**
Rudolf Blümner
Rezitation / Sturmdichtungen
- 14.** **V a s a r i**
Futuristische Dichtungen
- 21.** **Herwarth Walden**
Tonwerke
Gesang: MARGA HÄNDEL-
MARBEN
- 28.** **Rudolf Blümner**
Rezitation / Sturmdichtungen
- 10.** **Sturmball im Zoo**

Februar

- 4.** **Kurt Schwitters**
Märchen / Sonate
- 11.** **O t t o N e b e l**
Vorlesung / Dichtungen
- 18.** **Alfred Richard Meyer**
Liebes- und Haßgesänge des
großen Munkepunkte
- 25.** **K a r l V o g t**
Spielkunst des Theaters
- 14.** **2. Sturmball im Zoo**

STURM-AUSSTELLUNG

BERLIN W 9, POTSDAMER STRASSE 134 A I

JANUAR 1925

WALTER DEXEL / SCHEINESSON

FEBRUAR 1925:

OTTO NEBEL / KURT SCHWITTERS

MÄRZ 1925:

HUGO SCHEIBER / GESAMTSCHAU

Geöffnet täglich von 10—6 Uhr Sonntags von 11—2 Uhr

138a ist die Nummer

DER Sturmbuchhandlung

in der Potsdamer
Straße / Wir erwarten Sie

Hochachtungsvoll

W. Marzillier & Co. Berlin W • Grunewaldstraße 14-15

Gegründet 1854

Hofspediteure S. M. des Königs von Spanien

Gegründet 1854

*Spedition und Möbeltransporte, Verpackung und Lagerung
von Gemälden und Kunstgegenständen jeder Art
Lieferung und Empfang nach und von allen Kunstaussstellungen
des In- und Auslandes :: Transportversicherungen aller Art*

Spediteure des Wirtschaftlichen Verbandes Bildender Künstler / der Freien Secession
des Verbandes Deutscher Illustratoren und Hausspediteure des „Sturm“

DER STURM

MONATSSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN

Einführung zu „Maschinenangst“ von Ruggero Vasari

„Maschinenangst“ ist ein starker italienischer Versuch zur Befreiung vom Romantizismus. Ein Werk, geschaffen von einem, der scheinbar in einem dem unsern völlig fernen Zeitalter leben wird, in einer Zukunft der revolutionierten Technik, der vollkommen neuen lyrischen Ausdrucksform und des wahrhaft schöpferischen Geistes. Jene Kunstgriffe, deren sich auch erprobte Dichter gerne bedienen, wird man hier vergebens suchen.

„Menschenkraft gewappnet mit Stolz“ schreibt Vittorio Orazi, wenn er den Vorwurf des Stücks behandelt, „ins Jenseits von Gut und Böse hinüberreichend, mit einem leidenschaftlichen Hang zur Teilung des Selbst, die außerhalb ihrer inneren Realität ein höheres Ich konstruiert hat und die nun zum Gipfel emporstrebt, bis sie durch die Ereignisse von der Vergeblichkeit des Kampfs, der Unwirklichkeit ihres Idols, des Unvermögens ihrer Kraft belehrt, der eigenen Chimäre besiegt zum Opfer fällt.“

Im Kampf um die Verwirklichung seines eigenen Imperativs (der nicht mehr das Ibsensche „Sei Du selbst“ ist, sondern „Sei mehr als Du selbst“) unterliegt der Mensch, und mit ihm stürzt sein Traum, der so wundervoll unwirkliche: so spiegelt sich im Blut des Opfers nur der unbestimmte Umriß einer wesenlosen Wolke.

Ein persönliches Temperament, hat der Dichter Vasari die ganze Kraft seiner Phantasie für eine dramatische Konstruktion eingesetzt, deren Synthese in der Hauptsache mental und nicht formal ist. Eine Synthese, die reichen Stoff für die szenische Realisierung bietet, wenn sie von einem harmonischen und ihm wesensgleichen Temperament unternommen wird.

Das Problem der inneren Einheit zwischen Bühnenbild und dramatischem Vorgang ist heute mit Schwierigkeiten geladen. Eine Richtung, von Gordon Craig ausgehend, will, daß die Kunst des Bühnenbildners sich unabhängig äußere, eine andere gemäßigte Richtung möchte Bühnenbild und Drama ohne künstliche Zwischenschaltungen untereinander verschmelzen. Diese letzte Richtung findet ihre hervorragendsten Vertreter in Reinhardt und Appia. Der Futurismus, zu dem Vasari als künstlerische Persönlichkeit rechnet, neigt mehr zur Autonomie des Bühnenbildes.

Maschinenangst ist ein in dieser Beziehung charakteristisches Stück, weil es nicht nur den Gedanken des Futurismus modifiziert, sondern auch ein reiches Material für die Bühnenbildliche Darstellung bietet, zu der der Autor ein chromatisches Orchesterkommentar von Linien und Massen erfand.

Der Vorwurf des Stückes ist der folgende:

In der radiotelegraphischen Kabine einer Welt außerhalb von Zeit und Wirklichkeit wird das Nahen einer Flotte von Luftschiffen angezeigt. Sie bringt die Frauen. Landesverwiesen durch die neue mechanisierte Menschheit (die, um herrschen zu können, sie auf einen andern Planeten verbannt hat), schicken sie nun eine Abgesandte, Lipa, die aber mit Verachtung abgewiesen wird. Kein Paktieren zwischen der neuen Rasse und der Frau, die die heroische Mannheit erniedrigt. Aber die Abgesandte wird als Geisel zurückgehalten. Tonkir, den Uebermenschen, den Schöpfer des neuen mechanischen Kosmos, versucht sie: er soll zu einem normalen Leben zurückkehren, aus dem Uebermenschen wieder zum Menschen werden; die Natur läßt sich nicht ungestraft bekämpfen, der Lebensinstinkt nicht ohne schweren Schaden unterdrücken. Tonkir zögert, — aber als die Frau dann weggebracht worden ist, erscheinen ihm

drei Schatten, die Projektionen dreier Puppen, und reden zu ihm: seine drei Seelen: Traum, lebendiges Leben und der Wunsch nach Vernichtung. Und Tonkir reißt der unwiderstehliche Wirbel mit fort. Jetzt stehen gegen seine Schwäche seine beiden Gefährten auf, Bacal und Singar, und beschließen, ihn zu ermorden. Sie sind dessen aber nicht fähig. Auch die Frau vermag ihn nicht zu töten, und will es auch nicht. Denn sie liebt ihn. Tonkir erkennt seine Niederlage. Und anstatt von andern die Erfüllung seines Geschicks zu erwarten, zieht er es vor, sich selbst und zugleich seinen Mechanismen den Tod zu geben durch eigene Hand. Er stirbt, und die ganze von ihm geschaffene mechanische Welt stürzt unrettbar in Trümmer und ins Nichts. Ueber den Trümmern weinen die Maschinen. Der klagende Schrei der Sirenen erfüllt den Raum.

Harmonie, bemerkt Orazi, ist die letzte und essentielle Bedeutung, in der die tragische Synthese Maschinenangst ausläuft, in schlüssiger Konsequenz der Konzeptionen des Futurismus. Das Zentralproblem liegt darin, daß Tonkir, der Uebermensch, Schöpfer jenes wunderbaren Reiches, absoluter Herrscher über die Menschen und Bezwingen der Materie, der gefühlsmäßig, sexuell und pragmatisch den andern Pol der Menschheit, die Frau besiegt hat, auf der Höhe seiner Macht die Zwecklosigkeit seiner gewaltigen Anstrengung erkennt, erkennt, daß sein Sieg ein Wurm ist, der ihm das Gehirn zerfrißt und ihn rastlos hinter neuen Chimären herhetzt. Nutzlosigkeit und Eitelkeit, noch verschärft durch den Konflikt mit dem weiblichen Geschlecht, das überdauert und unveränderlich bleibt, und obendrein ihn durch das Spiel tausendfacher Suggestionen den beängstigenden Gegensatz zwischen seiner mechanisierten Seele und der rein menschlichen Seele erkennen läßt.

Tonkir lebt diesen Kontrast bis zur Verzweiflung durch, er versucht Rückkehr in die Menschlichkeit, — aber diese Rückkehr ist unmöglich . . . Da sein Glaube an sich und an sein Werk starb und keine Hoffnung bleibt, verlorene Menschlichkeit wiederzuerlangen, fällt der Held als Opfer seines Geschicks.

Man hat richtig bemerkt, daß diese tragische Dichtung einen neuen Klassizismus bringt,

der im Grunde die eigentliche Essenz des Futurismus ist. Klassizismus hier gleichbedeutend mit Harmonie, und dieser Gleichheit hat Orazi bereits Rechnung getragen. Aber die Harmonie liegt hier in der Konzeption, deren Philosophie die eigentlichen Vorgänge des Dramas sich unterordnet. Tonkir hat die Gesetze der Natur und der Menschheit verletzt und zerbrochen. Mit seinem Tode löst sich das ungeheuerliche Reich, das er schuf, auf wie Nebel im Wind, und Welt und Menschen bauen sich wieder auf und stellen die Harmonie wieder her, die für immer zerstört schien.

So daß tatsächlich die Ueberwindung des Menschen nicht durch die Maschine erfolgt, sondern durch die Beherrschung dieser Maschine. Icarus, der moderne Eroberergeist, muß sich zum Herrn des mechanischen Gegenspielers machen und nicht wie der Zentaur zum Halbtier, zu einem Wesen niederer Art werden. Wenn man heute der Poesie der Maschine einen andern Wert beimißt, will man natürlich damit nicht, wie einige verstanden haben, die Größe und den Wert der Mechanisierung und Zahlwerdung des Menschen verherrlichen. Das ist das stillschweigende Programm eines Materialismus, dem der Krieg den Todesstoß versetzte. Die dynamische und aktivistische Kunst, Spiegel unseres Seelenzustands der Eroberer und Pioniere, preist im Gegenteil die Maschine als Werkzeug des Menschen, mit der er die Welt sich unterwirft. Von Jombona bis Conrad ist dies der Sinn des d'Annunzioschen „*Navigare necesse est*“. Wenn von Marinetti ausgehend der Futurismus eine lyrische Verherrlichung der Maschine wurde, will man damit doch keineswegs zu einer mechanischen Interpretation der Menschen und der Welt hingelangen. Sondern: Das Lebendige und Herrschende ist der Geist. Und Vasari weiß das. Der veräußerlichte Mechanismus der Maschinen, der nicht als rein äußerer Prunk verstanden ist, bildet die lebendige Materie des Dramas. Der Futurismus der Maschine hat hier nach Marinetti seinen wahren Dichter gefunden, der den schallenden und sausenden Wesen Leben, Körperlichkeit und Blut leiht. Die Szene stellt sich mit jener Suggestion dar, unter der das Ding, das Objekt sich vermenschlicht und einen neuen einheitlichen Persönlichkeitsakt gewinnt.

Dies Temperament, das das tragische Gedicht Maschinenangst durchdringt, gehört der innersten Natur Vasaris an. Es ist keine literarische oder ästhetische Uebersteigerung. In den vierzig Synthesen, die Vasari für das futuristische Theater schrieb, tritt es dauernd hervor. Und diese Synthesen sind von einer schönen künstlerischen Fülle, denen nie das Zentralproblem fehlt und in denen die ästhetischen Probleme der Gegenwart stets eine harmonische Lösung finden. Vasari ist, wie leicht begreiflich, Irrationalist. Er schließt die Möglichkeit aus, daß die Welt im engen Kreise logischen Denkens enthalten sein könne (und darum läßt er seine Bühnenbilder ins Reich der Phantasie hinüberschweifen), und trotzdem ist sein ganzes Werk von seiner besonderen Einstellung durchleuchtet: einer konstruktiven Kraft von einer Geschlossenheit, daß in ihrem Gerüst die umfassendsten Probleme der Metaphysik und der Philosophie ihre Lösung in greifbar plastischer Form finden. Als Beispiel führe ich seine „Drei Rote Feuerkugeln“ an; das sind drei Tragödien, die in ihrer elementaren Einfachheit ins Kosmische hinüberreichen. Der Dialog ist nicht auf wenige Worte beschränkt, sondern gelöst und komplex. Die Tragik, die von dem ganzen Drama ausgeht, ist nicht gewollt, sondern innerlich, notwendig. Der Epilog ist kein geistlicher Schluß, sondern ein Schicksalsakt, dramatische Geste eines Verhängnisses.

Der tragische Prozeß hängt nicht von den Begleitumständen ab, was eine realistische Konzeption bedeuten würde; sondern er ist transzendent. Er ist eins mit dem Absoluten. Man lese z. B. Sentimento Anarchie oder Femine. Man wird eine fast religiöse Nüchternheit finden, eine stilisierte Ausdrucksform, die das getreue Spiegelbild der Vorgänge im Wort bringt, eine Bewußtheit und Gewissenhaftigkeit der Konstruktion, die über das Phänomen des Geschehnisses hinausblickt und die Welt des Zufalls in die Welt des Vollkommenen, des Notwendigen, des Immanenten hinüberleitet.

Die Szenographie einer so beschaffenen Dramaturgie kann sich nur der Absichten des Dichters bewußt werden, sie interpretieren und in die dem Drama eigenen Formen übersetzen.

Das Drama ist, wie vorher gesagt, eine Konstruktion, die mehr als eine logische Geo-

metrie die Illogik der transzendentalen Realität ins Licht stellt.

Einem aufmerksamen Leser wird es nicht schwer fallen, in den Arbeiten Vasaris wie in vielen modernen Arbeiten eine Tendenz festzustellen, die man irrtümlich mit dem Namen Stilisierung bezeichnet, die ich aber *Deformation* nennen möchte.

Die Wirklichkeit zu deformieren war bis gestern eine künstlerische Laune. Ich glaube in meinem Aufsatz über das Argument nachgewiesen zu haben, daß es sich um weit Anderes handelt. Das empirische Objekt ist nicht das Objekt der Kunst. Die Kunst drängt danach, sich eines absoluten Objekts zu bemächtigen, des Dings an sich. Das ist der letzte Inhalt, die wahre Realität.

Jedes Ding an sich schafft durch die Expansion der von ihm ausstrahlenden Kraftlinien das sichtbare, empirische Ding. Auf dieser Einheit organisiert sich die Materie, die ein Ding bildet, und gibt ihm die ewige Form, die es sichtbar und photographisch darstellbar macht. Und weil diese Einheiten mnemonisch die Richtung der Einheiten wiederholen, die in der Natur jedem zu einer Klasse oder einem Typus von Objekten gehörigen Ding vorangehen, erscheint dies Ding normal, alltäglich, gewöhnlich. Aber wenn die Einheiten oder Kraftlinien eine mit ihrer Richtung verwandte Verteilung schaffen, organisiert sich die Materie anders und schafft das verwandte Ding, das verwandte Objekt, die Ausnahme, die Verschiedenheit, das Monstrum.

Und wenn der Dichter den ganzen Bereich der Welt studiert, die uns umgibt mit einem Orchester verschiedenster Phänomene, betrachtet er in jedem dieser Phänomene das Phänomen an sich, seine Essenz. Er erforscht also die Verteilung der Kraftlinie und kann, wenn er will, sie variieren, wenn diese Variation ihm neue und interessante Offenbarungen verheißt. Das Theater der zeitgenössischen Avantgarde arbeitet in diesem Sinne und erweitert das Gebiet der metaphysisch-ästhetischen Forschungen und Erfahrungen. Vasari gehört zu dieser Avantgarde. (Siehe: *La Mascherata Segli Impotenti*.)

* * *

Vera Idelson hat in der Realisierung von Maschinenangst gezeigt, wie die Kunst der Bühne mit der Poesie eines Dramas der Ideen und Deformationen wetteifern und ganz mit

ihm Eins werden kann. In der Einrichtung von Maschinenangst hat sie ihre großen künstlerischen Qualitäten voll bewiesen.

Wie alle Künstler der Inszenierung hat sie ihre eigenen Gedanken über das Theater. Es ist, wie sie behauptet, „das Essentielle des menschlichen Lebens“, natürlich nicht im realistischen, sondern im transzendentalen Sinne. Der Mensch kann für den modernen Künstler nicht ein rein Empirisches sein, sondern die letzte, geistige Grundlage der Dinge. „Alles denkbare ist menschlich“, eine Phrase mit tief verborgenem Sinn, die genau mit der höheren Wahrheit übereinstimmt. Das Theater ist die Synthese des Lebens in all seinen Aspekten durch das reformierende Prisma der Kunst betrachtet. Der Kunst, die den wahren, den unveränderlichen, den inneren Aspekt, die Essenz der Erscheinungsform zeigt.

Das Leben ist stets in Bewegung, es läuft erschreckend schnell. Und es setzt sich aus so vielen einzelnen verschiedenen Fragmenten zusammen, wie die farbigen Glasstückchen in einem Kaleidoskop, die durch ihr Bewegen, Drehen sich kreuzen und die verschiedensten Figuren und Arabesken bilden.

Sie sammeln, und aus ihnen eine synthetische Einheit zu schaffen, die eine höhere Anschauung des Lebens gibt, ist Zweck der Kunst. So verschieden, wie diese bunten Scherben sind die dynamischen Momente des Lebens. Sie sind zu fixieren: unter ihrer äußeren Gestalt die unveränderliche Essenz der Dinge zu zeigen, ist die Aufgabe des Theaters.

Drama, Tragödie, Komödie, Groteske, Ballett, Pantomime?

„Wir kennen die Wahrheit nicht. Sie erscheint unter allen Aspekten und hüllt sich in die verschiedensten Gewänder“. Alle möglichen Aspekte, die ganze Tonleiter des Menschlichen, alle Formen des Lebens, die bizarrsten, abstrusesten, häßlichsten wie die schönsten, bilden zusammen dies bodenlose Meer.

Allerdings ist auf dem Theater alles schön: alles ist jenseits von Gut und Böse. Alles ist Leben.

„Wie das Leben ist das Theater die ewige tragikomische Harlekinade der Menschheit.“ Allerdings verlangen wir vom Theater wie vom Leben, soweit es Harlekinade ist, Erheiterung. Aber da es auch Tragödien gibt, wollen wir von diesen nach

der von alters her erkannten Realität des Wesens der Tragik, die Darstellung des ewigen Aspekts einer idealen Menschheit, dargestellt in jeder nur möglichen Form, um gleichzeitig lachen und weinen zu können. Die Idelson eignet sich die Lehre Tairoffs an: Das wahre Theater schwankt zwischen den beiden Polen des Mysteriums und der Harlekinade.

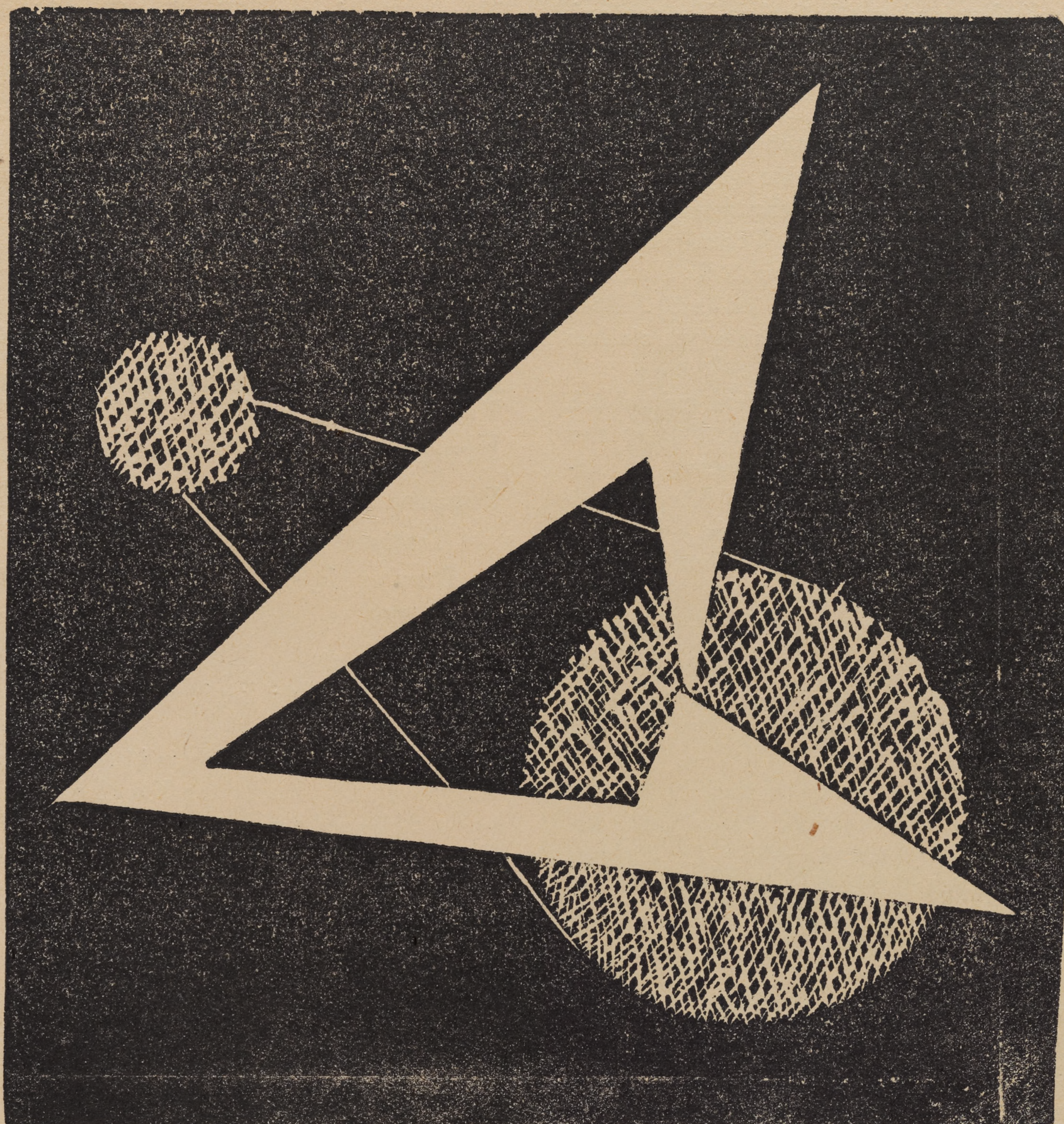
Aus diesem Grunde hat, wie leicht zu verstehen, die theatralische Wahrheit, ihre essentielle Realität, nichts mit der Wahrheit und Realität des täglichen Lebens zu schaffen. Es handelt sich um ein höheres Leben, das seine unerbittlichen Gesetze hat, die sich wieder nach den harmonischen Gesetzen richten, die ein Kunstwerk beherrschen.

Die Idelson folgt den theoretischen Gedanken Tairoffs, den sie als ihren Meister anerkennt; Gedanken, die den Ausgang bilden für die Realisation, mit der wir uns hier beschäftigen.

Allerdings werden von ihr die massiven Konstruktionen Tairoffs, die sie als unpraktisch und schwer transportierbar erkannt hat, bei Schaffung des Bühnenbildes durch die Anwendung von Wandschirmen als Prinzip der konstruktiven Oekonomie ersetzt. Im Wesentlichen ist es das alte Prinzip der Wandschirme aus der Commedia dell Arte, aber in ganz moderner Art zur Anwendung gebracht. So hat sie bühnenbildnerisch in Maschinenangst eine kompakte, tragische modern szenische Atmosphäre geschaffen, dem Konflikt zwischen der Menschheit und dem Vampir Maschine angepaßt.

Im ersten Akt verwirklicht sie das kalte, schreckhafte Reich der Maschine, der mechanisierten Welt schneidend in übermenschlicher, metallischer Kälte, aus dem alle Menschlichkeit verbannt ist. Sie schuf mit halb abstrakten, geometrischen, konzentrischen, präzisen Formen ein Bühnenbild, in dem das Eisengrau und das brennende Rot des flüssigen Metalls vorherrscht.

Die Bühnendynamik ist irrational in ihrem Ueberrealismus. Im zweiten Akt (Tonkirs geheimnisvollem Laboratorium) ist der ganze Aufbau auf die erwähnten Wandschirme gestellt, die auf der Bühne verschiedene synthetische Räumlichkeiten bilden. Auf der einen Seite das Laboratorium mit den elektrisch bewegten Maschinen und einer Reihe von Glasröhren, von elektrischen Funken durchblitzt.



Oskar Nerlinger: Linoliumsschnitt 1923

In der Mitte bietet ein großer dunkler Wand-
schirm den Eindruck der menschlichen In-
timität. Das Licht begleitet die konstruktive
Teilung.

Auch im dritten Akt herrscht der Wand-
schirm vor. Dieser Akt gründet sich auf den
Kontrast der vertikalen und horizontalen
schiefen Ebenen. Es dominiert eine große
Elektrizitätsmaschine, auf die sich die Ge-
danken der Menschen sammeln, die auf ihre
Menschlichkeit verzichteten, und die Spiele
der Elektrizität in farbigen Glasröhren. Rings-
um ein unbestimmter Raum, der sich ins un-
endliche erstreckt, und in dem sich die tra-
gische Pantomime der mechanischen Men-
schen abspielt. Die endliche Zerstörung ist
schon potenziell in der Nervosität der schiefen

Ebenen enthalten, die jeden Augenblick zu-
sammenzustürzen und alles zu begraben
drohen. In diesem Akt herrscht der graue
Ton vor, ein feines Verständnis der Künst-
lerin für die Szene, da dieser Ton ein Symbol
sein soll für den Mechanismus unseres moder-
nen Lebens und das Eisen der Maschine, die
es beherrscht.

Das Kostüm faßt die Idelson als die ver-
körperlichte Seele der Person.

Die zu den Maschinen Verurteilten bewegen
sich wie mechanische Marionetten. Jedem
Kostüm liegt die Form einer mehr oder weni-
ger wirklichen Maschine zugrunde in seiner
Konstruktion. Aber im wesentlichen ist alles
Abstraktion. Wie bei Taïroff löst sich bei
der Idelson das Konkrete in diesen breit-

symbolischen und synthetischen Formen auf. Unter den Personen befindet sich ein gewisser Bogo, der seine Maschine im Innern einer Kabine bewachen muß. Er ist vom Dichter als Wesen zwischen Mensch und Marionette oder Mensch und Maschine gedacht. Die Idelson fügt zu der herrschenden Note des Mechanismus in diesem Wesen die der Menschlichkeit. Dagegen sind die Kostüme der zur Maschine Verurteilten aus Metall, aus hartem farbigen Karton oder aus steifem Leder.

Das Material Stoff, das schon menschlich ist, erscheint in dem Kostüm Bogos, des Kabinenmanns, um die Bewegung zu erleichtern und dem menschlichen Körper Geltung zu gestatten. Dann ist da der Telegraphenmensch, der die drei Despoten mit der mechanischen und mechanisierten Welt verbindet. Er und der Mann aus der Kabine, eine menschliche Seele, die in ihrem Gefängnis leidet, tragen über ihren menschlichen Kleidern wie einen tragischen Scherz Käfige von Metall.

Andere Personen, wie Bacal und Singar, die sich freiwillig mechanisiert haben und die Tat darstellen, tragen Kostüme, die entfernt an moderne Sportkleidung oder Uniformen erinnern, bei denen ja bereits eine mechanistische Note auf menschlichem Grunde sich findet.

Tonkir indessen, der der schöpferische Gedanke ist, spiegelt sich natürlich als Individuum auf der Szene in einer symbolischen Form wieder, als Person kaum mehr existierend, ein moderner Asket, ein blutarmer Denker, gequält von seiner menschlichen Seele. Ihn kleidet die Idelson in ein mechanisiertes Pyjama. Eine Intuition, die vollständig mit den Augenblicken harmoniert, in denen er auf der Szene erscheint, also, wenn im Drama das Intime hervortritt und sich die Beziehung zwischen Individuum und Maschine löst.

Lipa dagegen, die Menschlichkeit, die erlesene Weiblichkeit, wird durch ihr Kostüm betont, das sie als Angehörige einer wirklichen lebendigen Welt von Fleisch und Blut erkennen läßt.

So hat die Idelson in letzter Zeit eine Persönlichkeit zu erkennen gegeben, die nicht nur ein Beweis ihres Talents ist, sondern auch eine Kontinuität der Tradition russischer Bühnenbildkunst aufzeigt, bei der man mit

Neuerungen begann, die den Charakter der Vereinfachung und des Spieles farbiger Lichter hatte, und in den letzten Jahren in Manifestationen ausläuft, die futuristischen Charakter angenommen haben. Aber eines Futurismus, der den praktischen Forderungen der Bühne Rechnung trägt und gleichzeitig denen des guten Geschmacks.

Aus dem Werk „La Scenografia“,
Verlag A. Stock, Rom.

Gino Gori

Fragmente aus Maschinenangst

Ruggero Vasari

Tragische Synthese in drei Bildern

Deutsch von Lilly Nevinny

Erstes Bild

Maschinenreich

Eine Ecke der Luftzentrale.

Radiokabine.

Oben ein Türmchen mit Antennen
Beim Aufgehen des Vorhangs ein
schreibender Mann in der Kabine.
Nach einer Weile unterbricht er
seine Arbeit und tritt an die
Brustwehr.

Kabinenmann

Die Luft erzittert heute Nacht von seltsamen
Geräuschen. Unheilvoll tönen sie an mein
Ohr. Als peitschte... weit... weit... im
Fernen... ein Geierschwarm mit Gellgeläch-
ter den Aether.

(Er drückt auf einen Knopf.)

Bogo (erscheint)

Daß dich die allmächtige Maschine zer-
schmettre! Nicht eine Sekunde gönnst du
mir Ruh.

Kabinenmann

Ich wache. Nur wer die Nacht durchwacht,
kann seine Seele an dieser göttlichen Musik
berauschen. Die Motore singen. Die Maschi-
nen beben. Da unten, in den Schmelzwerken,
fressen die mächtigen Stampfhämmer, das
Feuer der aufrührischen Metalle.

Bogo

Berausche deine Seele, so viel du willst, doch
störe mich nicht in meiner Ruhe...

Kabinenmann

Rüttle deine eingeschläferten Nerven auf.



Jozef Peeters: Linoleumschnitt / Vom Stock gedruckt

Höre. Aechzt nicht die Luft unter der Wutlast eines Feuerorkans?

Bogo (die Hände als Schallrohr an den Ohren)

Du träumst... Unsere Flammennächte brennen unheilvolle Gedanken in dir auf. Es ist das wilde Gebrüll der bezähmten Maschinen. Bacals Fuß steht hart auf dieser Hölle. Menschen und Maschinen stemmen ihre Seele gegen diesen maßlosen Herrscherwillen. (Lichtsignale auf einer Scheibe vor der Maschine.)

Kabinenmann

Eine Radiobotschaft!

(Skandierend liest er und macht sich Aufzeichnungen. Bogo steigt hinauf.)

H. Bara — Kama 3 — tai — X — sallat — nuc.

Bogo

Wie schwierig!

Kabinenmann

Pam signalisiert: Laß uns Singar rufen.

(Bogo drückt auf einen Knopf. Kabinenmann geht auf seinen Platz zurück.)

Singar (eintretend)

Was ist?

(Bogo steigt rasch nieder, überreicht die Botschaft und geht.)

Singar (liest)

Tausende von silbernen Luftschiffen durchschwirren unsern Himmel nach allen Seiten. Vorhuten am Himmel Pams, in Richtung Mata. Wollen die Jupiterianer unser Reich erobern?

(Zum Kabinenmann.) Pam — A!

(Der Kabinenmann dreht ein Diapositiv) Erklärt das Radio H. (Aus einem spiralenförmigen Apparat hört man).

Stimme

Luftschiffe verschwunden — sind ohne Besatzung — enthalten vermutlich Sprengstoffe — unsere Luftschiffe bei Gegenflug aus 2000 m Höhe brennend abgestürzt.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Zweites Bild

Tonkir und die Schatten

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

(Das Zimmer verfinstert sich nach und nach. Ein klappendes Geräusch. An der Wand über dem Divan erhellt sich nach und nach ein kleiner rechtwinkliger Raum, der in drei Flächen geteilt ist. Drei Puppen stehen lässig da: eine weiße, eine rote und eine schwarze.)

Tonkir (sich umwendend)

Meine Seelen rufen mich... es sind die echten Seelen, die ich in mir entwurzelte, um mir eine andere zu formen... ich habe sie immer verlacht... da sind sie nun: Puppen... um mich zu ergötzen. Ich glaubte mich unbesieglich... (er nimmt die Puppen sanft in die Arme und preßt sie an sich. Der rechtwinklige Raum verfinstert sich. Tonkir setzt sich.) Wie lange habe ich euch nicht mehr gesehen, meine Puppen... kleine Freundinnen... wie traurig ihr seid... leblos... warum? Spiegelt sich nicht mein vergangenes Ich in euch... ich liebe euch... ich liebe meinen Leichnam. (Er legt die rote und die schwarze Puppe auf den Divan und behält die weiße in der Hand. Er beugt sich nachdenklich über sie. Ein Scheinwerfer beleuchtet die Puppe.) Auch du... meine weiße Seele... auch du willst mich verlassen?

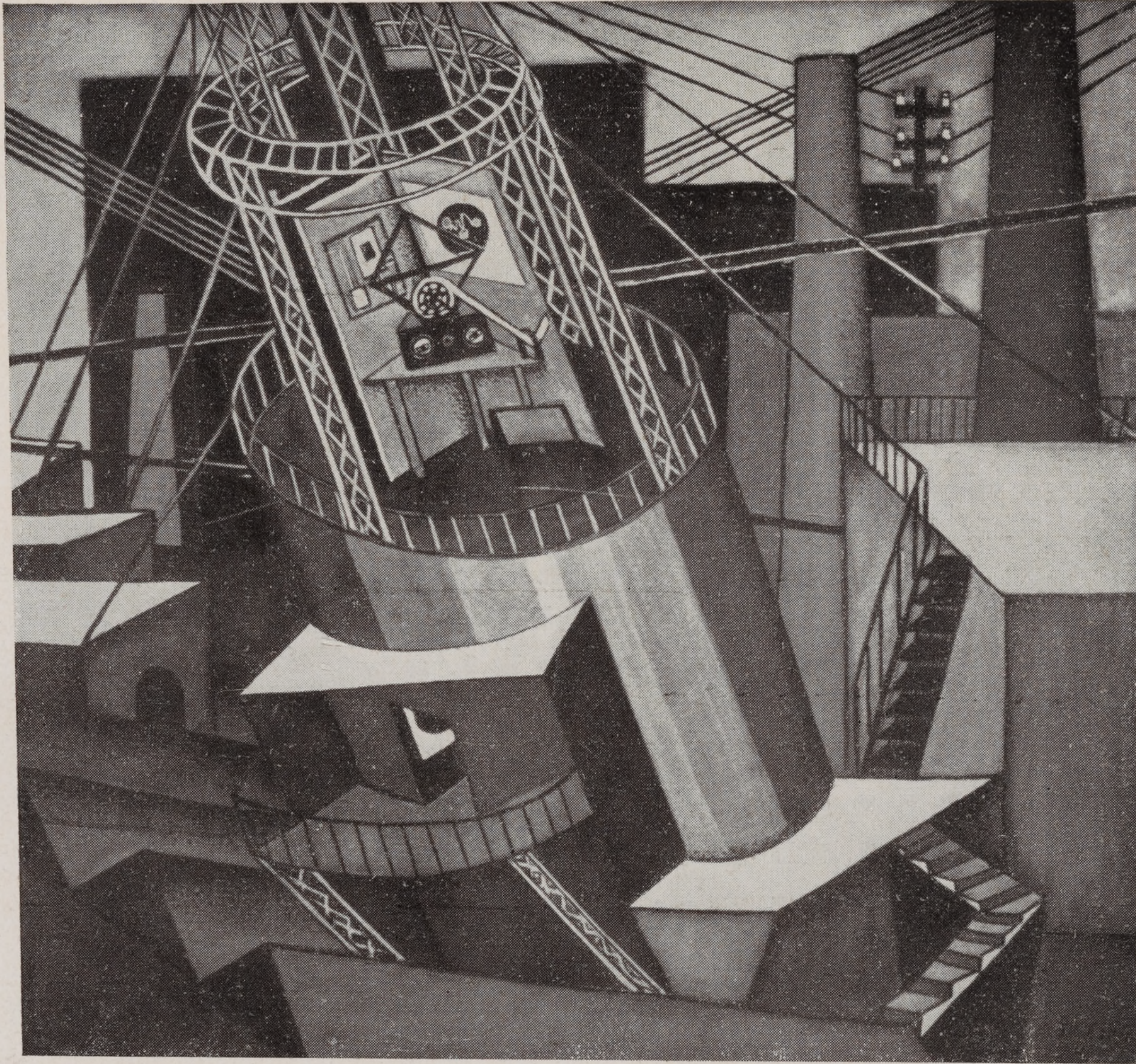
Weißer Schatten (kommt langsam aus dem Hintergrund nach vorn und bleibt einige Schritte vor Tonkir stehen.)

Nie habe ich dich verlassen... ich sehne mich immer nach dir... nimm mich zu dir zurück... ich beschwöre dich... siehst du nicht, wie bleich ich bin?... Mein Atem will verlöschen... warum hast du mich vertrieben?... ich habe immer geweint... tränenlos sind meine Augen... verwelkt... meine Augen...

Tonkir

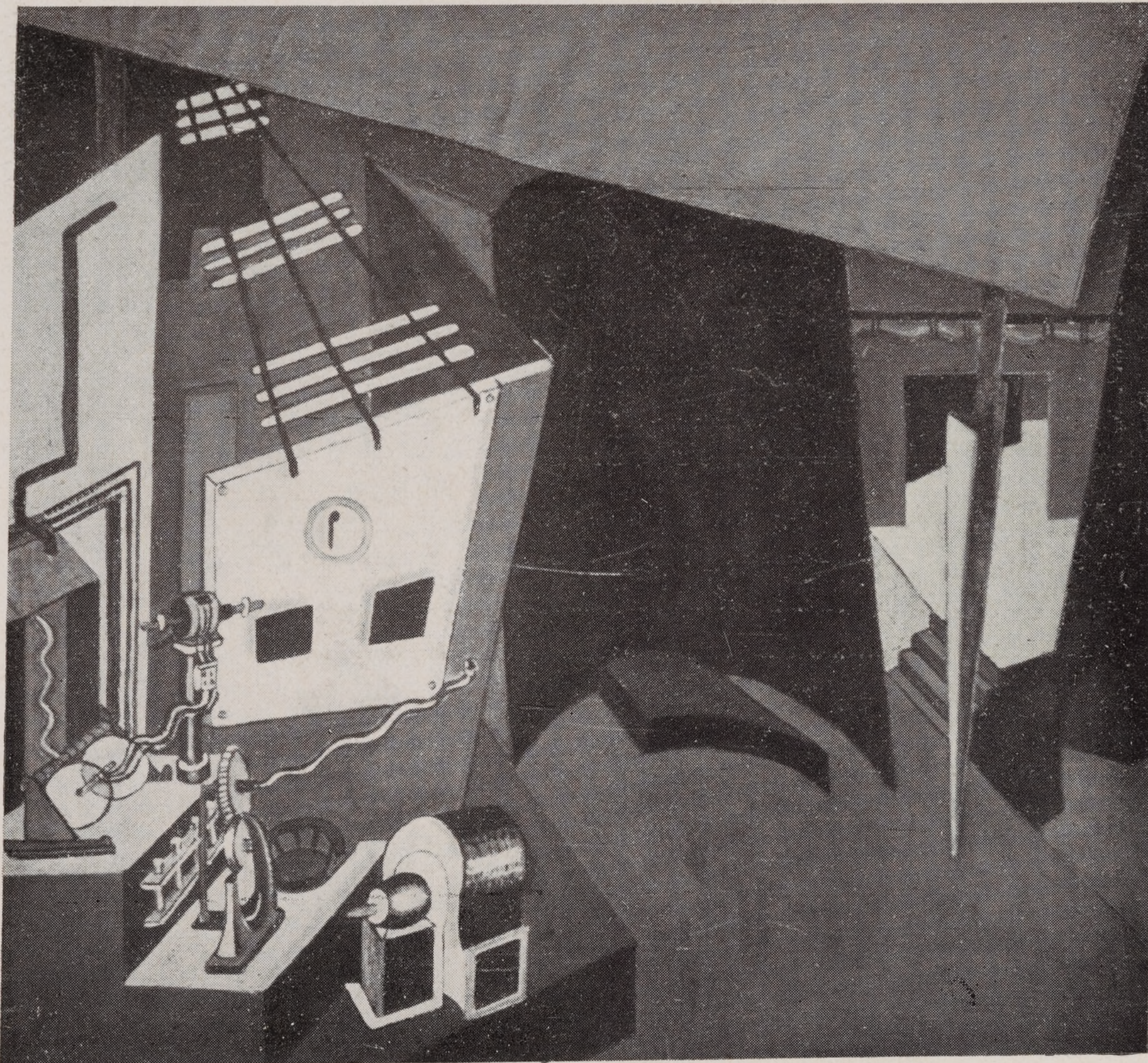
Kaum verstehe ich dich... kaum erkenne ich dich... und doch warst du mein... ich habe

Bühnenbilder für „Maschinenangst“ von Ruggero Vasari



VERA IDELSON

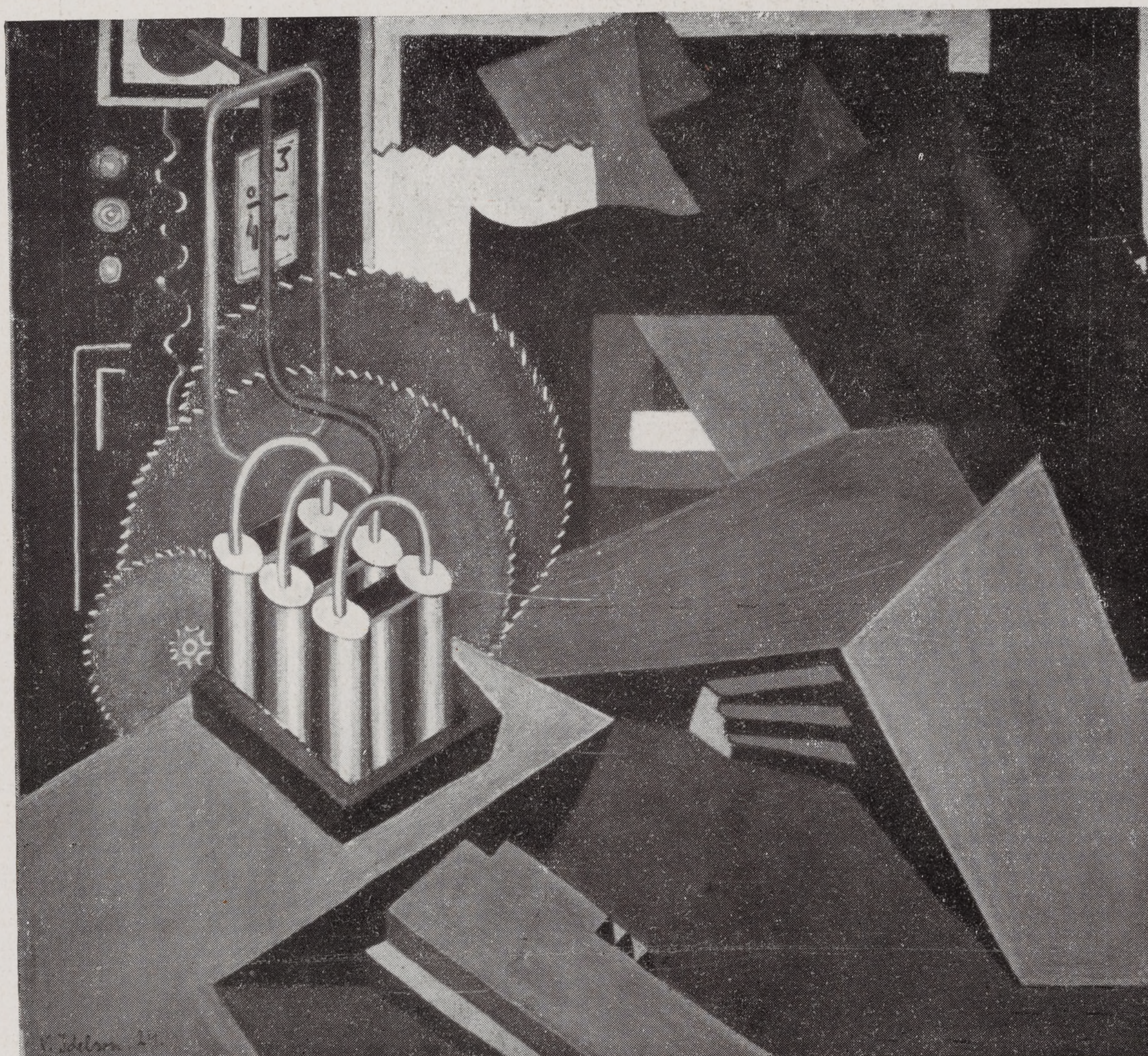
1. AKT



VERA IDELSON

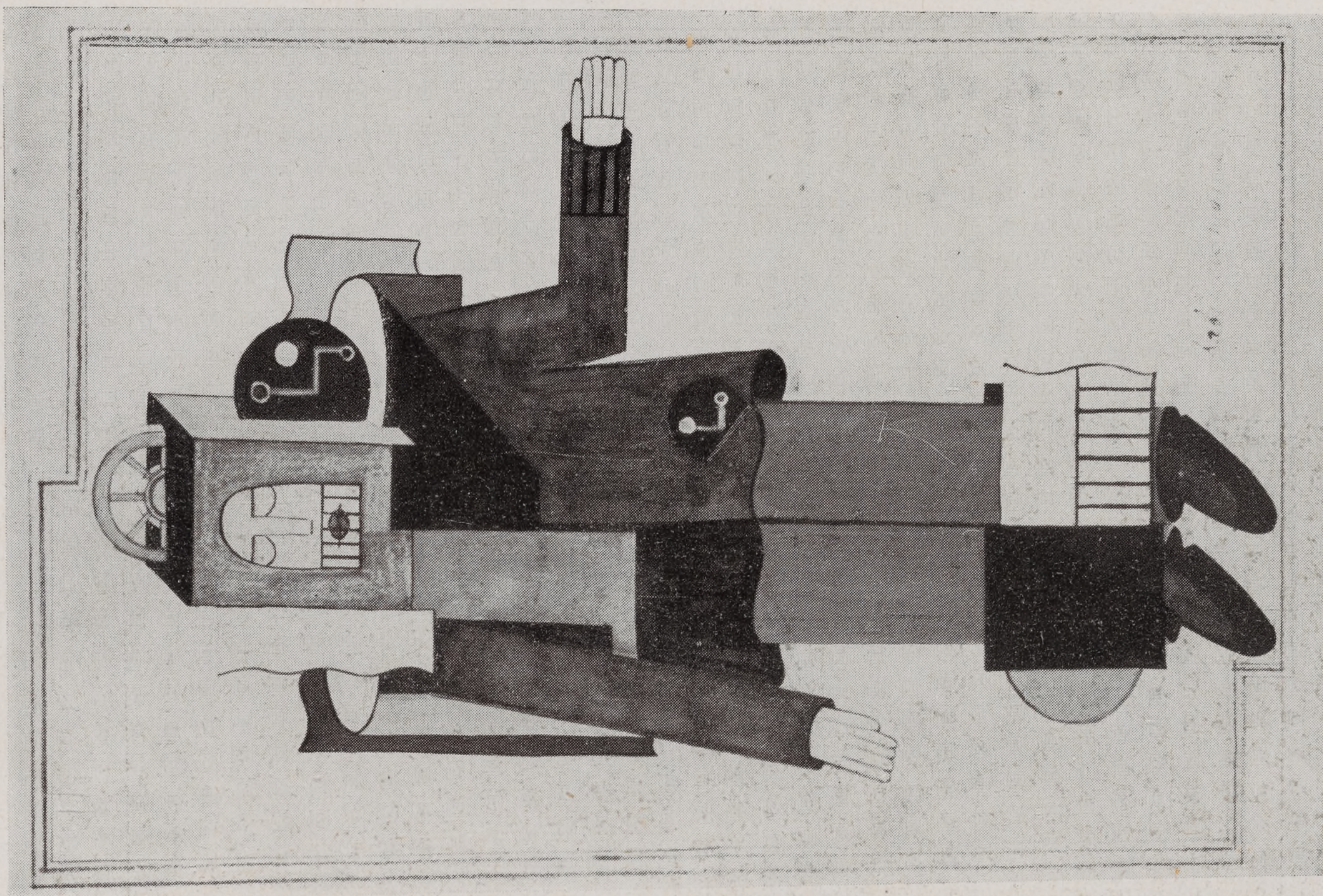
2. AKT

Bühnenbilder für „Maschinenangst“ von Ruggero Vasari

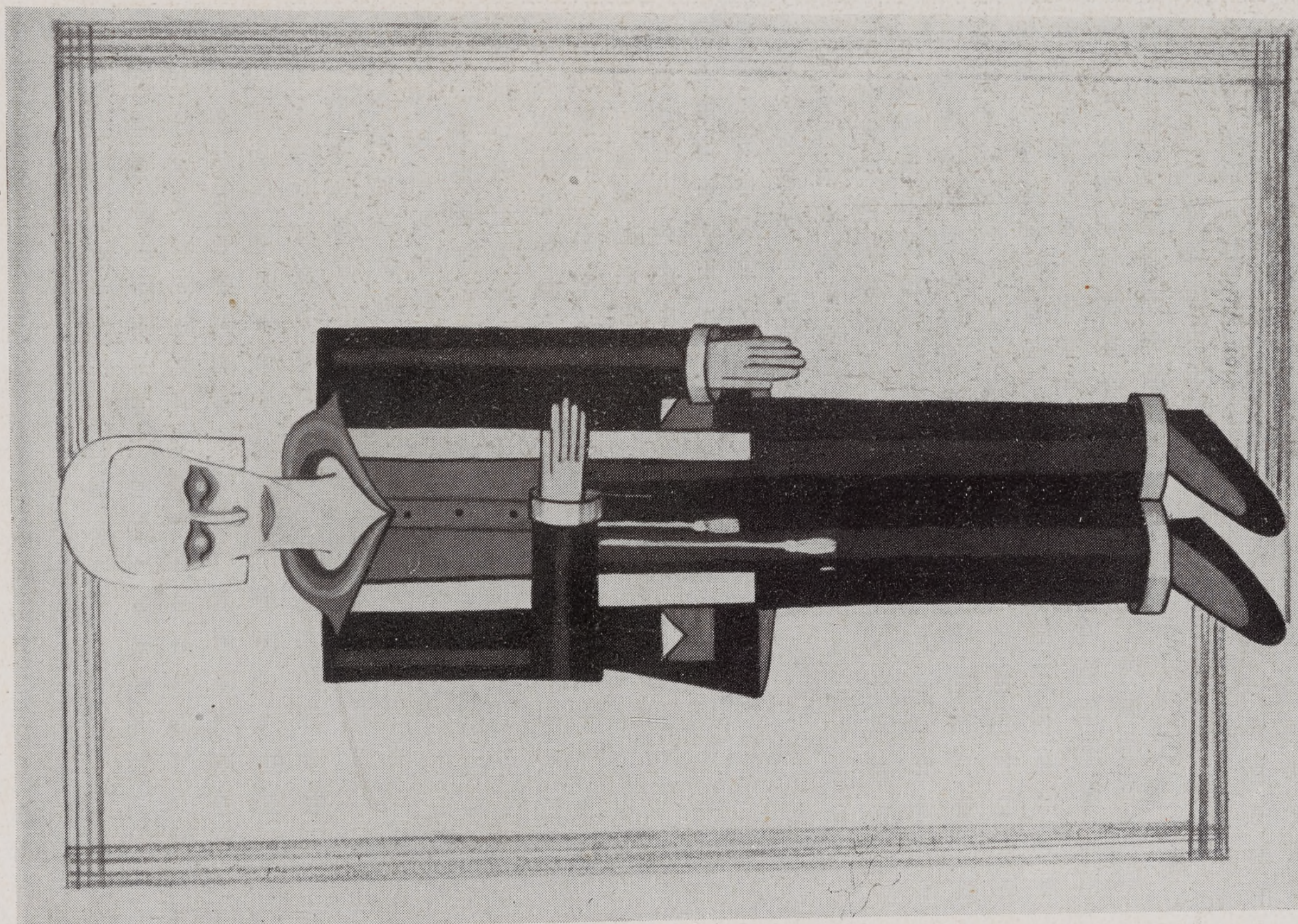


VERA IDELSON

3. AKT

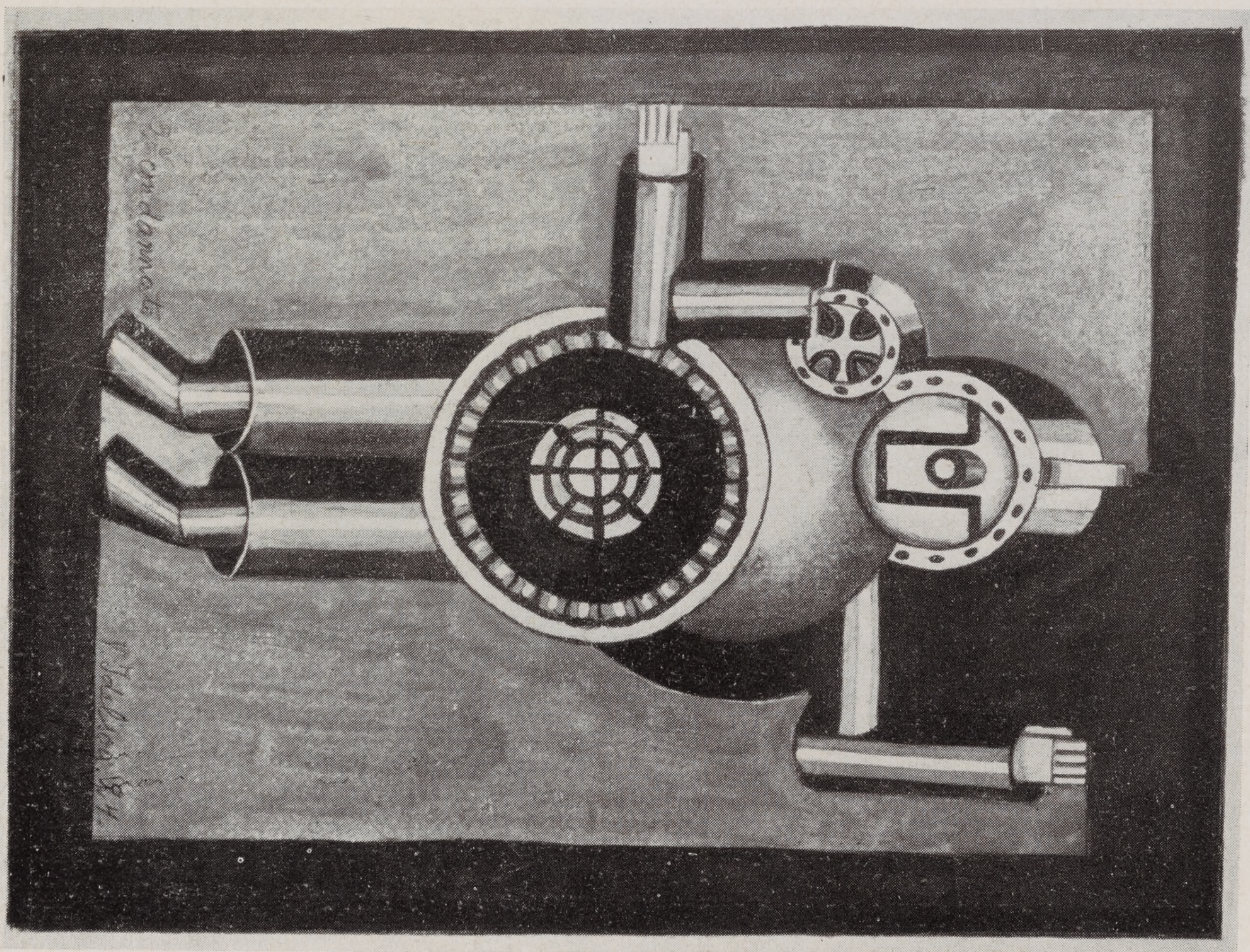
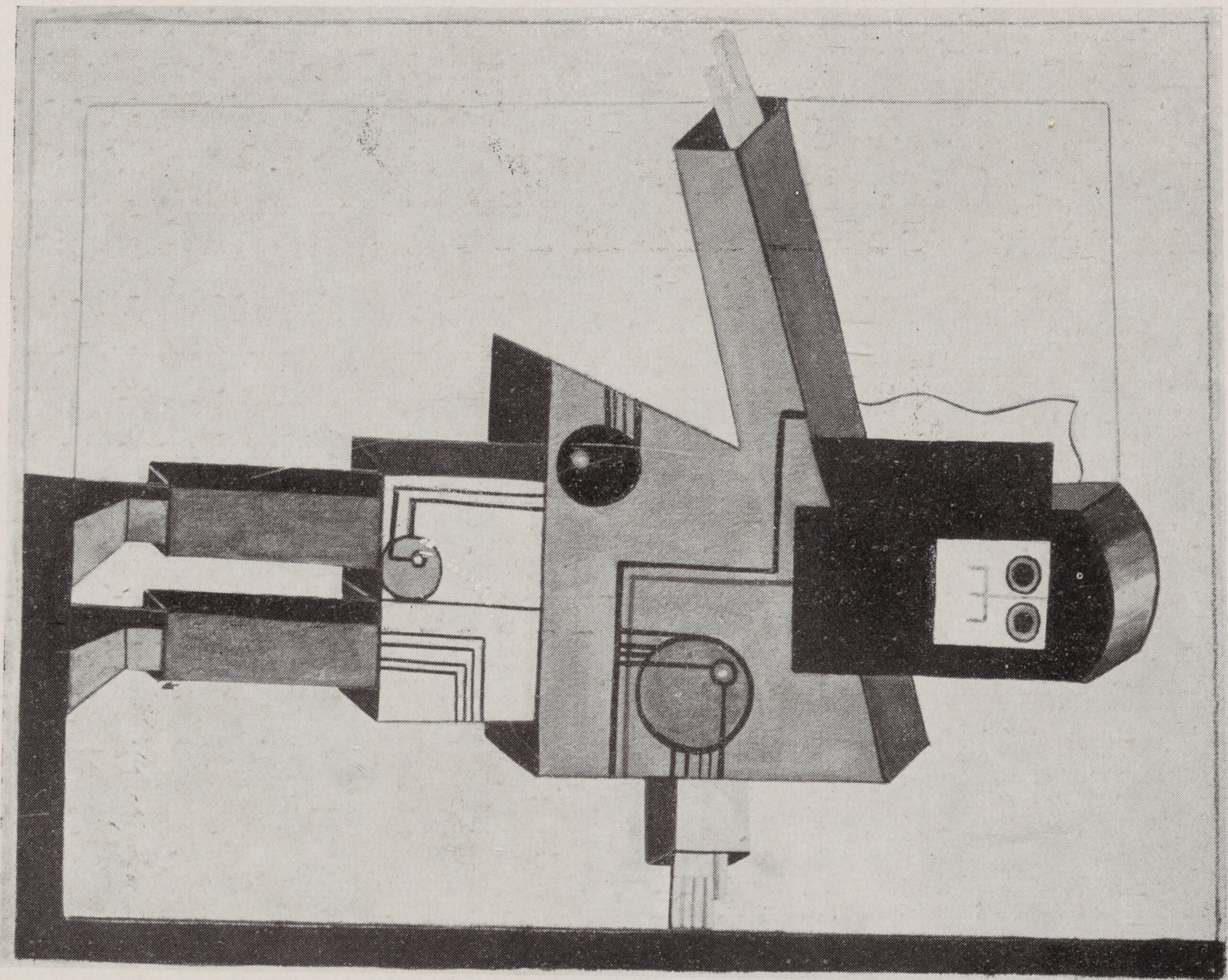


Kabinenmann



Tonkir

VERA IDELSON



Die Maschinenverdammten

VERA IDELSON

dich mit mir geschleppt... wie lang... so lange... so lange...

Weißer Schatten

Nimm mich... ich kann nicht sterben...

Tonkir

Warum störst du mich? In mir ist kein Raum mehr für dich... ich will mich nur deiner erinnern... es macht mich froh, mich deiner zu erinnern.

Weißer Schatten

Ich gehöre zu dir...

Tonkir

Du hast meine erste Jugend behütet... oh, welche Freude, im rosenroten Schloß zu leben, welche Freude, deinen Puls in mir schlagen zu fühlen, der mich mit unendlicher Sanftmut des Lebens erfüllte... aber ich wurde ein Schwächling durch dich... ein armes kleines Nichts, zu zerbrechlich für den Schraubstock des Lebens... ich sagte dir, leb wohl! Ich irrte durch die Welt... ich hatte die Kraft, dich zu vergessen.

Weißer Schatten

Eine Blume erblühte an meinem Munde... gelb und fliederfarben... die Blume streckte ihre Saugarme aus... mein Mund ist nahe... ganz nahe, und meine Lippen sind bleich...

Tonkir (steht auf, hebt das Schleierende des Schattens auf und fährt entsetzt zurück.)

Wie häßlich ist meine Seele... nicht wiederzuerkennen! Sie ist von der Blume angefressen... die Blume hat sie grauenhaft entstellt! (schreiend) Weg! Weg! Befleckte Seele! Unmöglich, daß du mein bist... Du warst es nie... (Der Schatten verschwindet. — Lange Pause.) Meine irdischen Seelen... ihr habt mich gerufen, um meine Qual zu erhöhen... um meine letzten Augenblicke zu verbittern... nein! ich biete euch die Stirn... ich habe euch verleugnet... ich verleugne euch... ich gehöre euch nicht mehr... (fast im Irrsinn) ich bin Tonkir, die Triebkraft dieses Reiches, das süchtig ist nach den Planeten... der Schöpfer all dieser Maschinen, die dem Himmel trotzen... ich bin Tonkir... ich bin Gott! Verwaste Seelen, hört auf, mich zu verfolgen... ich stoße euch zurück... ich verfluche euch... (er schleudert die drei Puppen zur Erde und läuft

wie ein Irrsinniger hin und her, die Hände in die Haare gewühlt).

Roter Schatten (er nähert sich wie einer, der umarmen und an sich pressen möchte.) Halt ein! Wanke nicht! Ich nur werde deine Augen mit dem Bande des Vergessens bedecken.

Tonkir (bleibt stehen und blickt ihn mit Entsetzen an).

Meine rote Seele... lustsuchende Seele... meine starke Seele, räche du dich nicht auch!

Roter Schatten

Noch halten dich meine erstickenden Fesseln.

Tonkir

Lockere deinen bösen Zauber... ich flehe dich an...

Roter Schatten

Ich bin die Flammenwoge, die brennt und das All vereint. Ich habe dir alle Umarmungen geschenkt... dann verband ich dich mit den Maschinen, und du wurdest Schöpfer... du beherrschest die Materie... ich kann in dir nicht fremd sein...

Tonkir

Die Erinnerung an dich jagt mich wirbelnd durch den Flammenraum, und ich verzehre mich... ein Meteor. Mein Leib ist gesättigt von all deinen Freuden... In meiner Vernichtung bat ich dich immerfort, mich freizulassen... von neuem habe ich dein erbarungsloses Spiel erlebt und es in meinem Alter noch aufwühlender gefühlt. Ich will dich nicht fliehen. Ich liebe das Leid, das du mir zufügst...

Roter Schatten

Du überläßt mich meinem Feuer, das mich verzehrt?

Tonkir

Du allein gabst mir alles und hast mich dem All verschmolzen. Ich will mich von neuem an dich klammern und dich nie mehr lassen (er kniet ihm zu Füßen, wärmt seine Knie und entblößt sie). Nie mehr lasse ich dich! (Er küßt seine Knie.)

Roter Schatten

Nimm mich zurück... nimm mich zurück...

Tonkir (er windet sich wollüstig an seinem Leib empor).

Wie mir deine Worte wohltun... wie sie mich trösten... deine Worte sind Haschisch... ich bin nicht mehr Tonkir, der alte Berechner

kalter elektrischer Wellen... ich bin der feurige Liebende von einst. Und du... du mußt noch schöner sein, meine ungestüme Seele... du bist... du bist noch tausendmal schöner... Zeig mir dein Gesicht... deine Augen, unauslöschbarer Metallschauer... deine ockerbleiche Haut... eine Düne von aufreizendem Samt, über den wie ein Wurm meine Liebkosungen gleiten... dein Gesicht... dein Gesicht!

(Er enthüllt den Kopf, und der Schatten zeigt einen zahnlosen Schädel. Tonkirstößt einen wilden Schrei aus und wirft sich auf den Divan. Der Schatten verschwindet.)

Tonkir (mit einer Stimme, die nichts Menschliches mehr hat.)
Wer hat meine Maschine zertrümmert? Die Maschine... wer packt mich an... ich erstickte... Bacal... Menschen... die Agonie... Die Maschine... lebe... vibriere... töte...

(Lebhafter roter Schein fällt durchs Fenster; das intensive Lebendes Maschinenreiches. Mit sich fortreibende Musiksynthesedertausendfachen Maschinen. Dröhnen, Knattern, Pfeifen, Explosionsgeräusche, Motorgeratter, Klappern, Kolbengewoge, gellendes Knirschen mechanischer Sägen usw. usw. Höchste Dauer eine Minute. Plötzlich schweigt alles. Tiefste Finsternis. Ein Lichtstrahl durchdringt die Finsternis und richtet sich auf den schwarzen Schatten, der sich Tonkir nähert, sich neben ihn setzt, ihn mit den Armen umschlingt und ihn ansich zieht.)

Schwarzer Schatten

(mit kosender Stimme).

Ich war dir nahe... die einzige, die dir ganz nahe war... die andern begehrten dich, aber sie hatten sich selbst verloren... warum hast du mich nicht gerufen?

Tonkir

Furcht... Entsetzen vor dir... bist du also doch da?... mein letzter Augenblick?

Schwarzer Schatten

Immer wachte ich über dich... immer liebte ich dich, mein Sohn...

Tonkir

In deinen Worten... ruht sich... mein wirrer Geist aus...

Schwarzer Schatten

(enthüllt sein Gesicht)

Dir allein will ich mich zeigen... ich gehe... ich schreite... von einer schwarzen Binde umwunden... ich stehe nie still... ich gehe ruhelos... alle begegnen mir... lächeln mir zu und verfluchen mich; ich stürzte alle Gipfel ein, die der Mensch auftürmte... ich führe alle Wege in die Irre... wohin führen sie?... die Wahrheit ist im Dunkeln... einen Schimmer nach durch das Dunkel... immer in neues Dunkel... irren... umherirren... nichts finden... und wer dieses Licht finden kann, kann es nicht unterscheiden, denn dieses Licht ist das All.

Tonkir

Bin... ich... immer... in... deiner... Gewalt...

Schwarzer Schatten

Erhebe dich! Komm! (verschwindet).
(Die Bühne erhellt sich. Tonkir steht auf, läßt furchtsam seine Augen umherschweifen und stürzt hinaus, wie von etwas Geheimnisvollem angezogen.)

Vorhang

Drittes Bild

Die Gehirnmaschine

Man denke sich die Szene zweigeteilt, jedoch völlig unsichtbar getrennt. Die linke, ganz konstruktive Seite beherrscht die Gehirnmaschine, die Gehirnsynthese der drei Despoten: Bacal, Singar, Tonkir.

Jeder Gedanke dieser drei wird von der Maschine sofort aufgefangen und dem Gesamtreich übermittelt. Menschen-Maschinen und Maschinenverdammte funktionieren nach den Befehlen dieser Maschine.

Rechte Seite vollkommen leer: ein undendlicher, unbegrenzter Raum.

Beim Aufgehen des Vorhangs bewegen sich vier Maschinenverdammte wie Automaten. Auf dem Kopf tragen sie einen Helm, auf dem zwei winzige kleine Antennen funkeln. Sie bewegen sich, bald laufend, bald stehenbleibend in allen Richtungen. Jede Bewegung ist völlig automatisch. Sie sind wie im Raum schwebende Wesen, die unsichtbaren Leitfäden gehorchen.

Eindruck eines Mysteriums. Alles vage. Keine Monotonie, kein Rhythmus. Nach etwa einer Minute treten Bacal und Singar ein. Sie scheinen erzürnt und sehen verachtungsvoll auf die sich allmählich zurückziehenden Maschinenverdammten.

Singar (näht sich der Maschine und beobachtet aufmerksam ihre Bewegungen.)

Bacal (setzt sich zur Seite der Maschine).

Irgend etwas beugt sich nieder... ich versuche, mich aufzurecken... es schmerzt.

Singar

Gewiß nicht dein Alter.

Bacal

Mein Alter ist in Platin gemeißelt. Die Zeit nagt nicht an ihm... Der Raum nützt es nicht ab.

Singar

Was beugt dich dann? Dein wahnsinniger Traum?

Bacal

Nein! Etwas klammert sich an meine Nerven. Eine unerbittliche Kraft... beugt mich... ich bin wie zerkrümmt.

Singar

Der Materie hast du die Nerven zerbrochen... du hast ihr die Seele ausgerissen.

Bacal

Es ist etwas da, der sie vergewaltigt! Es ist etwas da, das mich überwältigt...

Singar

Kommt es von den Menschen?

Bacal

Du sagst es.

Singar

Tonkir?!

Bacal

Du sagst es.

Singar

Tonkir ist der Vollstrecker.

Bacal

Tonkir ist der Schöpfer... er ist alles.... Wenn er mich beugt, so ist er stark.

Singar

Tonkir ist stark.

Bacal

Wer rettet Tonkir?

Singar

Wer rettet Tonkir?

Bacal

Ich bin wie ein Rennfahrer, den die be-
rauschte Menge heulend mit sich reißt... ich
habe die Macht verloren.

Singar

Lipa!

Bacal

Lipa ist die Rache.

Singar

Ich werde die Rache töten...

Bacal

Man tötet nicht den, der getötet hat...

Singar

Du kannst alles.

Bacal

Niemand wird mir folgen.

Singar

Dein sind die Maschinen.

Bacal

Die Maschinen ächzen.

Singar

Dein sind die Menschen.

Bacal

Die Menschen kichern.

Singar

Nachgeben und vernichten.

Bacal (ü b e r r a s c h t)

Nachgeben?

Singar

... und vernichten! (P a u s e.)

Bacal

Auch du fällst ab von mir!

Singar

Ich schlage deine Verzagtheit nieder.

Bacal

Auch du fällst ab von mir!

Singar

Die Flammen werden den Aether verbrennen.

Bacal

Der Kosmos ist nicht mehr unser.

Singar

Der das Leben war, wird die Raserei des Todes genießen.

Bacal

Das reizt dich?

Singar

Ende des Allwagenden.

Bacal

Auch du fällst ab von mir.

Singar

O Rausch des Lebens!

Bacal

Du rufst mir's zurück.

Singar (v e r z ü c k t)

Ich sehe (L a n g e P a u s e.) Der erste Funke sprüht in die Nacht, die die Raserei unserer reißenden Werkzeuge dämpft... erbittert beben sie, tropfen das Oel und tausend... und tausend scheele Augen schmecken im voraus glühende Wollust... tausend... hunderttausend Arme strecken sich aus... pressen krampfhaft... Münder... Münder Münder suchen einander... Küsse brüllen... Wolken... Wolken... feuerrote Wolken... Die Gehirnmaschine rast... die zarten Fäden können die unendliche Gewalt nicht mehr ertragen... Funken sprühen!... Und der ungeheuerliche Samum umhüllt... durchdringt... verwandelt... zerschmilzt... Und dort! alle zerreißen sich und unsere Männer zerfleischen einander... ein Schlachtgetümmel betrunkenen Heere... Sturz von Ozeanen, dem Untergang bestimmt. (P a u s e.) Wunder!

Bacal (i h n s c h ü t t e l n d)

Du rufst mir's zurück! Noch trotze ich!

Singar

Du schreist... du befiehst nicht.

Bacal

Tonkir sei des Todes!

Singar

Deine Hand bebt! Tonkir sieht dich an!

Bacal

Ich töte Tonkir nicht. Er ist mir zu teuer... er ist zu sehr unser, dieser unbezwingliche Leib. Ich töte seine Gedanken, diese geschliffene Sense, die alles abmäht... werde ich seine Gedanken töten können?

— — — — —
— — — — —

(Tragische Stille. Selbst der Rhythmus der Gehirnmaschine wird matter. Tonkir erscheint, sich mühsam schleppend. Sein Gesicht ist geisterhaft. Er nähert sich der Maschine. Lipa erblickend, bleibt er verwirrt stehen, dann nähert er sich ihr und berührt sanft ihre Schultern.)

Tonkir

Lipa!

Lipa (öffnet die Arme und springt auf). Meister!

Tonkir (zeigt mit dem Finger auf die Maschine).

Ist in dir auch ein Gefühl für sie erwacht?...

Lipa

Nein... nichts! Wenn ich etwas fühlte... ich hätte dich töten müssen...

Tonkir

Meine Gefährten haben es dir befohlen... du hättest es nicht tun können... ich habe alles bedacht...

Lipa

Meister!

Tonkir

Es ist mir gelungen, in mein Leben zu blicken... der Eine... der Einzige sein?... Was immer ich tat, ich habe es gefühlt. Es war Notwendigkeit für mich. Jetzt brauche ich es nicht mehr... ich habe überwunden...

Lipa

Du schufst eine Welt... du wirst für sie leben!

Tonkir (l a n g s a m)

Ich opfere mich für sie... ich will meinen Geschöpfen den allerletzten Gruß bringen... dem gigantischsten aller meiner Geschöpfe... Allen habe ich ein einziges Gehirn gegeben... alle haben das gleiche gedacht... ich lenkte ihr Leben... Ich habe die Individualität getötet. Das ist meine Zerstörung! (P a u s e.) Nun... bitte ich dich... laß mich allein... laß mich diese letzte Schönheit genießen... dann... das Dunkel... meine Seele wird abwesend sein...

Lipa

Nein! Ich verlasse dich nicht... ich bleibe hier... ich sterbe mit dir...

Tonkir

Warum willst du sterben? Lebe! Da unten sehe ich, wie sich Hände zum Himmel recken

... Hände... Hände... sie wogen... sie wogen... bebend... flehend... segnend... es sind deine Gefährtinnen... Das Leben ruft... das wahre Leben!... Geh! Ueberlaß mich meinem Gebet... meiner Sammlung... (Lipa geht widerstrebend. Tonkir kniet fromm nieder und küßt die Maschine. Seine Stimme ist vor Erregung halb erstickt.)

Tonkir

Du bleibst... mein Geschöpf... meine Inbrunst... meine Liebe... mein Aufstieg... Ich gehe... du bist die Siegerin... ich der Besiegte... Deine Seele ist metallen... meine menschlich... (die Maschine beginnt zu knarren, als wollte sie antworten.) Dein Herz ist gerührt... wie es schlägt... es schlägt zu stark... Jetzt, da ich dich verlasse... begreife ich, wie sehr ich dich geliebt habe... wie mein irrer Traum dich besser zu hüten wußte als kein Leben... wie viel von mir ich dir gegeben habe... auch du hast mir alles dargebracht... Geliebte... Geliebte... zärtliche... heftige... grausame Geliebte... (er erhebt sich.) Ich gehe... (Maschine knarrt stärker und sprüht Funken). Bleibe bei deinen Despoten... klammere dich noch mehr an ihr Leben... Trage sie immer höher empor... sie wollen es... sie müssen es... Lebe... lebe... Und erhöhe diese Stolzen, die kein anderes Ziel kennen... sie werden aufhören, wenn der blitzende Sonnenadler ihre Augen zerstört... sie haben zu hoch emporgeschaut... (machte eine Abschiedsgeste mit der Hand) liebe sie... liebe sie... (er entfernt sich langsam). (Die Maschine beginnt Tollwutzeichen zu geben. Vielfarbige Flammen. Die Dünnfäden entzünden sich und schmelzen. Gurgel, Geknarre, Gekrache, Gesumme, Geknister, Geächze ertönt.)

Bacal (mit ausgestreckten Fäusten herbeieilend).

Meine Menschen... meine Maschinen... stürzt alles ein?... Gegen wen diese Rebellion?... Singar!... Bogo!...

(Beide eilen herbei.) Wer wagt es, sich gegen mich zu erheben?... Ich sehe eine rote Wolke da unten, die mein Reich verhüllt...

Singar

Die Menschen stehen still... mit verzerren Mündern... aufgerissenen Augen... stammelnd... sie sind alle grau... gelähmt...

Bacal (wütend)

Die Maschinen? Die Maschinenverdammten?

Bogo

Die Maschinen arbeiten... ohne Kontrolle... die Präzision ihrer Herzen ist gebrochen... die Maschinenverdammten... blicken stumpfsinnig drein... sie heulen und lachen... sie begreifen nichts mehr...

Bacal

Welcher Mann hat blockiert... welche Hand hat das Steuer auf das Nichts gerichtet?... (faßt sich in die Haare. Atemloses Schweigen. Dann ein tierisches Wutgeheul.) Tonkir! Tonkir!... Deine Seele deliriert... Tonkir! ruft Tonkir... (Bogo stürzt hinaus, sofort wiederkehrend.)

Bogo

Tonkir lebt nicht mehr... er liegt auf dem Gesicht... sein Mund küßt die Erde...

Bacal (außer sich)

Tonkir hat ein sehr bleiches Weib angeboten... das in einen schwarzen Mantel gehüllt war... ihr Mund war viel zu rot für ihr bleiches Antlitz...

(Unvermutet erscheinen die vier Maschinenverdammten und bewegen sich unter den Menschen. Normale Haltung. Nur die Augen offenbaren den Wahnsinn. Die Maschine erzittert. Das blendende Leuchten wird stärker. Dann bewegen sich die Maschinenverdammten wie im Krampf, gestikulieren und heulen.)

Bacal (versucht einen Mann festzuhalten, der sich aber sofort losreißt).

Das Gehirn verfinstert sich... die Feuerwolke lastet... ein Bleigebirge, schneidet den Atem ab... (er rennt zur Maschine). Die Maschine siegt... wir die Schöpfer... jetzt die Sklaven!... Nein! nein! Maschiineeeee! Maaaschiineeeee! Halt ein! (er wirft sich auf die Maschine, um sie anzuhalten). Du... du... tötest... alles... alles... alleee... (gelb aufleuchtender Blitz. Bacal stürzt erschlagen. Augenblick-

lich erstarren die Maschinen-
verdammten zu Statuen. Singar
und Bogofallen in die Kniee. Das
Licht verfinstert sich langsam.
Dann stimmen die Maschinen mit
den Sirenen einen beklemmen-
den, unheilvollen, gellenden Ge-
sang an.)

Ende

Ruggero Vasari
Deutsch von Lilly Nevinny

Gedichte

Am Tor

Du stehst am Tor des Lichts
Aller Menschen Herzen klopfen an
Du sinkst in die Knie und wartest
Du sammelst dich zur Stunde der Geburt
Die Erde schlägt dumpf in den leeren Raum
Das Schwert des Richters wandelt durch die
Nacht
Du beugst dein Haupt tief in den Schoß des
Sterns
Und wartest

Nacht

Dich überrinnt der Schein des Monds
Die Büsche baden sich im Silber
Alle Strahlen spiegeln
Aus Wesenlosem heben sich die Felsen
Die Wasser stürzen in den Grund
Dich überrinnt der Glanz der Sterne
Die Sterne bleichen in dem Brausen der Tiefe
Der Nebel wallt
Die blütlosen Bäume frieren in der Oede
Die kleinen Vögel klagen unter nassem
Schleier
Eine fremde Frau weint um ihr Kind
Die Glut der Ferne weht herab
Der Brand der Welt steigt auf um Mitternacht
Lothar Schreyer

Vorspruch zur Sturmausstellung Dessau

Nachdem man sich nunmehr in dieser Stadt
(wie übrigens in jedem Krähwinkel) immerhin
seit einigen Jahren bemüht, zu beweisen, daß
die expressionistische Bewegung so etwas
wie Hottentotteneinbruch, Bolschewismus,
Tohuwabohu, Idiotismus sei (oder vielmehr,
man beweist es nicht, da man es nicht kann,
man greift zur bequemsten Form der Mei-

nungsbeeinflussung: zu eitler Schwatzhaftig-
keit), nachdem man also immerhin seit einigen
Jahren in dieser Stadt am Expressionismus
vorbeiredet, soweit man ihn überhaupt gütigst
erwähnt, nachdem man die verehrten Mit-
bürger von dem „Unsinn“ und der „Form-
losigkeit“ des Expressionismus überzeugen
will, indem man neben guten Zeichenlehr-
produkten böartigen expressionistischen
Kitsch zeigt, nachdem schließlich die Kunst-
verwerwer auch dieser Stadt sich bemühen,
den Anschluß nicht zu verpassen, indem sie
verkünden, der Expressionismus sei tot (ob-
wohl sie dessen Leben nie sahen), der
„Sturm“ sei überwunden (obwohl sie dessen
Atem nie spürten), der Expressionismus sei,
soweit er nicht überhaupt verweste, anti-
septisch konserviert, nachdem so allent-
halben eine Stimmung, aber eben Stim-
mung, gegen den Expressionismus oder eine
überlegene (d. h. unterlegene) Nichtbeach-
tung dieser Bewegung an der Tages- und
Zeitungsordnung ist — gestatte ich mir, Ihnen
hiermit den toten Expressionismus vorzu-
stellen, der so sehr lebt.

Entscheiden Sie selbst, ob Sie in einem
Leichenschauhaus sitzen, oder ob Ihnen das
Leben dieser Bilder ins Blut überspringt.
Entscheiden Sie selbst, ob diese Bilder Un-
ordnung wiedergeben oder ob sie letzte Ge-
walt über das Chaos, letzte Ordnung der
künstlerischen Gestaltung ausstrahlen.

Fühlen Sie selbst, empfinden Sie vor der
Klarheit dieser Gestaltungen, wie armselig
das Geschwätz der Zünftler ist, die jenes
schon überwunden haben wollen, was jetzt
gerade beginnt, sich vom Mitläufertum zu be-
freien.

Leben wir denn in einem Tollhaus? Welche
Generation durfte diese Befreiung des Rhyth-
mus, diese Teile der Weltgestaltung, diese
reine Offenbarung des Ursprungs, die Sie auf
diesen Bildern sehen, je erleben? Welche?
Und diese Generation, die es erleben darf,
tobt gegen die Gnade, verlacht sie, hat nicht
die Menschenmacht, das ganze Kunstnörgler-
tum einfach aus den Tempeln zu verjagen.

Glauben Sie mir, wenn nichts mehr von der
Schwachheit und Schwatzhaftigkeit dieses
Jahrhunderts bestehen wird, die Reinheit
dieser Bilder wird leben! Wird leben!

Nähern Sie sich bescheiden und freudig die-
sen Bildern. Wehren Sie sich dagegen, wenn
Sie müssen. Wehren Sie ab, wenn Sie nicht

anders können. Aber kämpfen Sie immer wieder rein und ursprünglich um das Leben dieser Kunst. Nähern Sie sich immer wieder. Werben Sie um die Schönheit dieser Bilder. Auf daß Schönheit und Befreiung aus Ihnen strahle!

Kurt Liebmann

ES

Orientalisches Liebesgedicht

Es macht die Nacht
Es leuchtet alle Sterne
Es kreist sein Blut
Und Allah
Läßt alles dies geschehen
Es schmerzt nicht
Und
Es freut nicht
Und holt das Tuch
Aus seinen Händen
Und wirft Es
Mir zu
Nun kommt der Schlaf
Bei mir
Die dritte Nacht

Rudolf Blümner

Städtebildchen

IV. Kopenhagen

I. Ueberfahrt von Wasser zu Butter

Nördlich vom Osten brütet der deutsche Gesandte über Kierkegaard. Kierkegaard soll sich auch den deutschen Verhältnissen im unsinnlichen Charakter angepaßt haben, wenn er nach dem Weltkrieg, wie man den Erdkrieg zu nennen pflegt, sich in Deutschland satt in Dänemark befunden haben würde. Lerne leiden, ohne das Amtsgericht Berlin-Mitte zu bemühen. Der zuständige Gerichtsvollzieher versiegelt die Eier, die trotz eifrigem Brüten mit Dotter statt mit Butter im Land der Verdenker und Verdichter gegessen zu werden pflegen. Der deutsche Gesandte schreibt für die Deutsche Rundschau und vergißt indessen, daß er in Kopenhagen ist. Er ißt natürlich nicht dort, sondern gedenkt voller Wehmut seines letzten Aufenthalts im deutschen Speisewagen, bevor er das rechtsgerichtete Land links liegen lassen mußte. Den Nachschmack der deutschen Oeligkeit muß ihm die dänische Vor-

speise nach deutscher Art geben, drei Oel-sardinen mit Kartoffelsalat für eine seriöse Goldmark. Der Kartoffelsalat ist von der Mitropa nicht einmal in Rechnung gestellt. Gleichsam Zugabe. Das deutsche Hackstück mit Salzkartoffeln ist der Abschied von der Heimat, die noch immer nicht weiß, was es bedeuten soll. Sie lebt von den Märchen aus alten Zeiten, sie kämmt sich das semmelblonde Haar, wo doch selbst italienische Sprößlinge sich der deutschen Art trotz bestem Willen nicht annähern können. Dänemark ist das Italien des Nordens, um mich auch einmal einer gepflegten Sprache zu bedienen. Denn in Dänemark kann man sich bedienen und sogar bedienen lassen, weil es aus einem Herrschen und Beherrschen des Menschen und des Menschlichen entsteht. Zwischen Deutschland und Dänemark liegen eine größere Anzahl Kubikmeter Wasser, die man zwar überfliegen, aber nicht überbrücken kann. Italienerinnen fürchten sich vor den Eisbären, und die Deutschen nehmen mit Stahlhelm und Nagelstiefeln den Kampf gegen die Unbilden des tropischen Nordens auf. Die Deutschen rüsten sich mit landeskundigen Bädern und landesunkundigen Gebräuchen aus, bereit, den Kampf gegen die Mutter Natur aufzunehmen, die schrecklich ist wie alle Mütter, und sich freuen, wie ehemals das Christentum, nunmehr die Kultur mit Thomas Mann und Konsorten den Wilden übermitteln zu wollen, zu sollen und zu müssen. Die Deutschen haben die Eisenbahn beim Ueberschreiten der Grenzen, das heißt, beim Nüchternfallen in das Meer, nicht zu verlassen zwecks Vornahme zollamtlicher Behandlung. Hingegen erhalten sie indessen das Recht, für eine Belohnung von zwanzig Goldmark unter Ausschaltung des Rechtsweges ein bis zehn Gepäckdiebe zu ergreifen. Die wilden Dänen werden gebeten, die Wagen nicht zu verlassen. Sie tun es trotzdem nicht. Die Zwecksvornahme zollamtlicher Behandlungen bietet soviel Reize, daß sie nun gerade im Wagen bleiben. Das überflogene, aber nicht überbrückte Meer stottert mehr oder weniger aus Ehrfurcht vor den Denkern und Dichtern, die sogar Herrn Kierkegaard kennen, wonach man sich nunmehr laut Verfügung des deutschen Gesandten in Dänemark zu richten hat. Plötzlich taucht gleichsam das Festland auf, das die Dichter Eiland zu nennen pflegen, eine

Lokomotive mit eitel Gold um den Hals, nimmt die Reste der deutschen Reichsbahn freundlichst hinter sich und fährt über Butterboden nach Kopenhagen.

Kopenhagen ist in Deutschland dadurch bestens bekannt geworden, daß in dieser Stadt der bestbekannte Bildhauer Thorwaldsen mit Originalskulpturen vertreten ist, die durch ihre Fähigkeit, sich in beliebigen Exemplaren durch Porzellan verbreiten zu lassen, Dänemark den Ruf einer Kulturnation gebracht haben, beinahe, als obste Deutschland heißt. Wir unsererseits haben bekanntlich den Michel Angelo aus Italien in Gips anektiert. Die Deutschen hingegen tun in Kopenhagen bekanntlich bedeutend den Mund auf, wie Goethe sagt, den wir als unser Eigengewächs ansprechen können, um mich immer mal wieder der gepflegten Sprache zu bedienen. Wovon soll ich denn satt sein, ich fand doch nicht ein Blättlein (in der Mitropa nämlich), mäh, mäh, mäh. So klagt der deutsche Kindermund. Ich, trotz allen Ablehnungen Autorität, habe es aus Kindermund gehört. Und Kinder sprechen noch mehr Wahrheiten als Narren. Plötzlich gibt es Butter. Die Deutschen haben Butter auf dem Kopfe. Oder sie mit Löffeln gefressen. Daß sie sie auf dem Kopfe haben, ist ein Zeichen dafür, daß die deutsche Butter ungesund ist. Anderenfalls kann man etwas Besseres damit anfangen. Daß man sie in Deutschland mit Löffeln fressen kann, kommt daher, daß sie hierzulande in einem gleichsam flüssigen Zustande verabfolgt wird. Nun wenden der deutsche Gesandte, Thomas Mann und, nach nicht nachprüfbaren Zeugenaussagen, Kierkegaard ein, daß Butter kein Geist ist. Dafür ist aber auch Geist nicht Butter. Es fragt sich, oder vielmehr es fragt sich nicht, was besser zu verdauen ist. Verdauung ist aber eine nur menschliche Eigenschaft, aus der sich göttliche Nationen nichts zu machen brauchen. Weil sie eben göttlich, oder zum mindesten goethisch sind. Jedenfalls ist Butter kein Einwand gegen Geist, Geist aber ein Vorwand ohne Butter. Um diesen Schwierigkeiten ethischer Art zu entgehen, hat man die Butter einfach in Dänemark umgetauft und sie Smør genannt. Was der Butter nicht recht ist, ist die Smør billig. Andere Leute lesen allerdings Romane von S. Fischer lieber, an dem sich kein Meer befindet. Hierüber ließen sich nun psycho-

logische und psychoanalytische Anmerkungen schreiben, soweit man kein Blättlein hat, mäh, mäh, mäh. Aus Blättlein aber entstehen Romane von Thomas Mann und Margarine, mäh, mäh, mäh. Worauf man in Deutschland die Geistesnahrung erfunden hat. Die ungeistige deutsche Bevölkerung ernährt sich von den Kartoffeln, die sich in Dänemark als Viehfutter nicht verwenden lassen. Warum soll man sich seinen Magen verschmieren. Die deutsche Butter ist eine Liebesgabe für Eheleute. Die dänische Butter eine Ehegabe für Liebesleute. Ueber Geschmacklosigkeit ist nicht zu streiten. Kierkegaard soll das Verdienstkreuz für Handel und Seefahrt erhalten. Ueber Butter läßt sich nicht streiten. Geistig gedacht soll ihrer werden.

Herwarth Walden

An unsere Abonnenten und Leser

Der Verlag und die Redaktion haben sich entschlossen, die Zeitschrift „Der Sturm“ wieder, wie in früheren Jahren, als Monatschrift erscheinen zu lassen. Den Vorzügen einer Vierteljahrschrift, die eine Veröffentlichung umfangreicher Arbeiten ermöglichte, stehen vielfache Nachteile gegenüber. Wir und unsere Leser haben im Laufe des vergangenen Jahres immer lebhafter das Bedürfnis empfunden, miteinander häufiger in Beziehung zu treten, als nur von Vierteljahr zu Vierteljahr. Die Lebhaftigkeit und Raschheit der Entwicklung, die in der neuen Kunst heute so erheblich ist wie einst, verlangt doch eine schnellere und häufigere Gelegenheit, als sie eine Vierteljahrschrift geben kann. Insbesondere steht sie der Verwertung des rein Aktuellen immer hindernd im Wege. Die im vergangenen Jahr erschienenen Monatsberichte konnten für einen solchen Mangel keinen genügenden Ersatz bieten.

Wir bitten unsere Abonnenten und Leser, das späte Erscheinen des Januarheftes mit der geänderten Erscheinungsform zu entschuldigen. Das Februarheft wird bald folgen. Die weiteren Hefte werden den Abonnenten bis zum 10. eines jeden Monats zugehen.

Die Bezugspreise der Monatschrift Der Sturm sind aus einer besonderen Anzeige ersichtlich.

Der Verlag und die Redaktion
Der Sturm

DAS NEUE RUSSLAND

Monatsschrift für Kultur- u. Wirtschafts-
Fragen / herausgegeben von der
GESELLSCHAFT DER FREUNDE
DES NEUEN RUSSLAND.

Schriftl. Erich Baron, Bln.-Pankow, Kavalierstr. 10

„DAS NEUE RUSSLAND“
ist die einzige Zeitschrift, die durch sach-
kundige Beiträge hervorragender rus-
sischer und deutscher Mitarbeiter zuver-
lässige Informationen über den kultu-
rellen und wirtschaftlichen Neuaufbau
Rußlands vermittelt. Die Zeitschrift dient
damit zugleich der Förderung der kultu-
rellen und wirtschaftlichen Verständi-
gung Deutschlands und Rußlands.

Der Preis der Zeitschrift beträgt für das Einzelheft
M. 0.60, für das Doppelheft M. 1.—, für das Viertel-
jahrsabonnement M. 1.50. — Für Mitglieder der
„Gesellschaft“ ist der Bezug im Mitgliedsbeitrag
von M. 5.— pro Vierteljahr inbegriffen.

LUEURS

Neue französische Revue
Individualistische Hefte
Studien und Dokumente



Jenseits der freiphiloso-
phischen Auslegung und
der sozialen, sinnlichen und
freien Tätigkeit in Frank-
reich wird der internatio-
nalen Arbeiterbewegung
breiter Raum gewährt.



Die Revue erscheint alle 20 Tage. / Abonnement: 5 Hefte
5 francs / 10 Hefte 10 francs / 1 Heft 1 franc 25

Alle Korrespondenzen an die Redaktion
Lueurs / Lyon / Frankreich, 232, rue Garibaldi.

HET OVERZICHT

Direktion: FERNANT BERCKELAERS und JOSEF PEBTERS

Die einzige Monatsschrift des Internationalen
Vortrups in niederländischer Sprache

Ständige Rubriken: Radikale Kunst, Musik,
Philosophie, internationale Politik,
Literatur, Wissenschaften,
Architektur, Kritik
usw.

Preis jedes einzelnen reich illustrierten Heftes in künst-
lerischem Umschlag, 24 Seiten. Format 25x32, Fr. 2.—,
Abonnement (12 Hefte) Fr. 16.—, Frankreich Fr. 20.—,
Niederlande fl. 4.25

Redaktion und Verwaltung
Antwerpen (Belgien), Chaussée de Turnhout 105

Contimporanul

Einzige moderne rumänische
Kunst- u. Literatur-Zeitschrift

Direktoren: J. VINCA und M. JANCO
Str. Trinitatii 29
BUCAREST

ZENIT

INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT

KALENDER DER NEUEN KUNST UND DER GEGENWART

DIREKTION LIOUBOMIR MITZITCH

BELGRAD • OBILITCHEV VENATZ 36

_____ Führende Zeitschrift, welche unveröffentlichte _____
_____ Manuskripte in allen Sprachen der Welt bringt. _____

Zeitschrift Der Sturm

Herausgeber: HERWARTH WALDEN

16. Jahrgang 1925

M o n a t s s c h r i f t

Jedes Heft 1 Mark 50 Pfennig

Jahrgang 1925: 12 Mark

Ein halbes Jahr: 8 Mark

Ein Vierteljahr: 4 Mark

Die Jahrgänge der Zeitschrift Der Sturm

Die Zeitschrift Der Sturm wurde im Jahre 1910 durch Herwarth Walden als Wochenschrift begründet. Sie wurde später in eine Monatschrift umgewandelt. Nur im Jahr 1924 erschien sie als Vierteljahrsschrift mit Monatsberichten.

Wer sich über die Entwicklung der gesamten neuen Kunst, der Dichtung, der Malerei, der Plastik unterrichten will, findet in den Jahrgängen des „Sturm“ das reichste Material.

Dreie der früheren Jahrgänge:

1—4. Jahrgang: vergriffen

5. und 6. Jahrgang: je 12 Mark

8. Jahrgang: vergriffen

9.—14. Jahrgang: je 12 Mark