

Der "Sturm"
und seine Beziehungen zu Hamburg
und zu Hamburger Künstlern



Der "Sturm"
und seine Beziehungen zu Hamburg
und zu Hamburger Künstlern

Begleitheft zur Ausstellung
der "Sturm" 1910 – 1932
in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
20.12.1981 - 15.2.1982

Mein Dank für die Überlassung von Leihgaben gilt der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, der UB Bremen, der UB Kiel, der Bibliothek der Hansestadt Lübeck, dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach, der Bibliothek des Literaturwissenschaftlichen Seminars der Universität Hamburg sowie Herrn Alf Schreyer, Hamburg.

Für die Genehmigung zum Abdruck von Texten und Abbildungen aus dem 'Sturm' danke ich Frau Sina Walden, München.

Fotos: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg - Dieter Jonas

ISBN 3-88309-007-7

Copyright Verlag Traugott Bautz,
Sollingstraße 77d, 3400 Göttingen 1

Göttingen 1981

Gesamtherstellung: Verlag Traugott Bautz

”STURM DIR STURM ALLEN STURM”

(Lothar Schreyer, 1920)



Inhalt

Der 'Sturm' und seine Beziehungen zu Hamburg und zu Hamburger Künstlern	9
Bio-Bibliographien von Hamburger Mitarbeitern des 'Sturm' und von den an den Hamburger 'Sturm'-Aktivitäten beteiligten Angehörigen des 'Sturm'-Kreises	44
Dokumentarischer Anhang	63
Dokumentarischer Anhang. Quellennachweis	112
Der 'Sturm' - Eine Auswahlbibliographie	113
Der 'Sturm' in den Erinnerungen der 'Sturm'-Künstler	117
Verzeichnis der Abbildungen	118



Hamburg und der 'Sturm' - das scheint auf den ersten Blick ein Gegenstand, der kaum der näheren Untersuchung und Darstellung wert ist. Und vordergründig - auf einer ersten Ebene - taucht in den einzelnen 'Sturm'-Jahrgängen Hamburg auch nicht häufiger auf als irgendeine andere beliebige deutsche Großstadt - Berlin ausgenommen: Wenn dem 'Sturm' auch rasch die Wandlung von einer Zeitschrift aus dem Umkreis der Berliner Boheme zu einem der entscheidenden Publikationsorgane internationaler moderner Kunstströmungen gelingt, bleibt Berlin immer der geistige Mittelpunkt des 'Sturm': Berlin ist - zumindest bis Kriegsbeginn - ohne jegliche Konkurrenz das Zentrum der modernen deutschen Kunstbewegung; um 1910 versammelt Berlin die führenden deutschen Künstler der Moderne sowohl auf dem Gebiet der bildenden Kunst als auch auf dem der Literatur. Wer von Frühexpressionismus spricht, muß gleichzeitig Berlin nennen. Verglichen mit dieser Position Berlins wird jede andere deutsche Stadt zur künstlerischen Provinz degradiert: Ist schon in Berlin die Durchsetzung moderner Kunst nur unter äußersten Schwierigkeiten möglich aufgrund der Ignoranz der Kunstkritik und der bürgerlichen Kunstrezipientenschicht - in der künstlerischen Provinz, heiße sie nun München, Köln oder Hamburg, die noch nicht einmal den Atemhauch der Moderne spürt, ist sie vollends unmöglich. Die Glossen und Kritiken Waldens, des 'Sturm'-Herausgebers, legen ein beredtes Zeugnis ab für die Provinzfeindlichkeit Waldens und damit des 'Sturm' - wobei Waldens Verdammnisurteil in erster Linie die Kunstkritik der Provinz trifft. In diesem Sinn bekommt die Auseinandersetzung mit Hamburg exemplarischen Charakter: Hamburg als verhältnismäßig konservative Kunststadt bietet Walden vielfältigen Anlaß für Glossen, Kritiken, Satiren und Pamphlete; speziell natürlich, wenn Veranstaltungen des 'Sturm' in der Hamburger Presse Gegenstand heftigster Polemiken werden (so beispielsweise die Inszenierung einer Pantomime Waldens in Berlin im Jahr 1911, der Erste Deutsche Herbstsalon im Jahr 1913 und natürlich die Hamburger Veranstaltungen des 'Sturm'). Besonders von Seiten des 'General-Anzeiger für Hamburg-Altona' und des 'Hamburger Fremdenblatt' ergießen sich wahre Schimpf- und Hetztiraden auf den 'Sturm', seine Leitung und seine Künstler. Im März 1918 attackiert Walden in seinem Aufsatz 'Die Ängstlichen' ('Sturm' VIII, H. 12, S.

178), speziell das 'Hamburger Fremdenblatt', die doppelte Moral des Blatts in bester Kraus'scher Manier zum Ziel seines Angriffs machend. Er zitiert in diesem Aufsatz Passagen aus einem Artikel des 'Hamburger Fremdenblatt', nach denen eine 'Richtschnur' des Verlegers dahin gehe, *daß Bestrebungen des 'Sturm' und verwandte Erscheinungen, wie die futuristische Malerei, im Fremdenblatt keine Pflegestätte finden* (a.a.O) - gleichzeitig gelingt es ihm nachzuweisen, daß Schriften aus dem Verlag Der Sturm in der Druckerei des Fremdenblatts hergestellt werden und der Inseratenteil der Zeitung darüber hinaus mehrfach Anzeigen des 'Sturm' enthalten hat: *Warum soll ein Besitzer seinen Besitzstand nicht mehren. Schließlich geht ihn moralisch nur die Gesundheit der Leser seiner Zeitung an. Seine Maschinen haben einen starken Magen. Und Geld ist Geld...* (a.a.O).

Als Gegenstand von im 'Sturm' veröffentlichten Dichtungen taucht Hamburg dreimal in verschiedenen Jahrgängen der Zeitschrift auf: Im Winter 1911/12 erscheint Günther Mürrs Langgedicht 'Hamburg' ('Sturm' II, H. 95 - H. 102), im Herbst 1915 Adolf Knoblauchs Prosagedicht 'Deutsche Hafenstadt' ('Sturm' VI, H. 15/16) (hinter der sich nach einer Aussage Knoblauchs in einem Brief an Walden Hamburg verbirgt) und im Sommer 1919 Willy Knoblochs 'Brücken nacht Alster' ('Sturm' X, H. 4); wie im folgenden zu zeigen sein wird, drei vom Inhaltlichen her sehr ähnliche Arbeiten, formal jedoch höchst unterschiedlich gestaltet und verschiedene Phasen der Dichtung im 'Sturm' repräsentierend: Mürrs Langgedicht ist vom formalen Standpunkt her das konventionellste; zwar gibt Mürr die Strophenform zugunsten der Prosagedichtform auf, behält über weite Strecken jedoch den Endreim bei, Knoblauch verwendet dieselbe Gedichtform, geht aber einen Schritt weiter, indem er auf den Reim verzichtet. Knoblochs im Vergleich zu den beiden anderen sehr kurze Dichtung belegt den Wandel, dem die 'Sturm'-Dichtung in den Kriegsjahren unterworfen ist: Formal deutlich auf der Basis der von Walden, Blümner und Schreyer ausformulierten 'Sturm'-Wortkunsttheorie entstanden, kann das Gedicht Knoblochs aufgrund der Forderung nach konzentrierter Darstellung des Erlebnisses (vgl. vor allem Lothar Schrever: 'Expressionistische Dichtung'; in: 'Sturm-Bühne' 1918, H.

4/5, S. 19 f) die breitfließende lyrische Schilderung aufgeben und an ihre Stelle eine bis auf das äußerste verknappte Wortfolge setzen: Das ganze Gedicht umfaßt achtzehn Verse, kein Vers enthält mehr als vier Wörter. Gemäß dem Prinzip der Konzentration sind den Charakter des Einzelworts verändernde Umstrukturierungen notwendiges Hilfsmittel des Dichters: Prä- und Suffixe fallen fort, Substantive werden zu Verben, Verben zu Substantiven, aus intransitiven Verben werden transitive und vv - oder ähnliches. So ist auch Knoblochs Dichtung charakterisierbar durch Wortumstrukturierungen; der erste Vers beispielsweise, *Mondlicht schattet Stadt*, enthält die entweder aus dem Substantiv 'Schatten' oder durch Verkürzung aus dem Verb 'überschatten' entwickelte Verbform 'schattet'; relativ eindeutig läßt sich hier der Bedeutungsgehalt erkennen als *die Helle des Mondlichts bewirkt(e) eine Schattenbildung durch die Gebäude der Stadt* - künstlerisch in eine Form gebracht, die nur die drei zentralen Worte noch bestehen läßt und der Mondscheinromantik zumindest auf formaler Ebene die lyrische Süßlichkeit nimmt. *Schwarze Schatten winden Tänze* lautet eine andere Zeile - auch sie - unter Berücksichtigung des Konzentrationsprinzips - leicht faßbar: Einzig im Umkreis des Prädikats hat der Dichter Veränderungen vorgenommen; als Aussage ließe sich dieser Vers möglicherweise umformen in *Schwarze Schatten winden sich wie im Tanz*; auch diesem Bild ist durch die harte Wortaneinanderreihung die ihm inhärente Weichheit genommen. In diesem Zusammenhang soll eine - die historische Entwicklung der 'Sturm'-Dichtung allerdings nicht in Betracht ziehende - Unterscheidung zitiert werden, die in dem von Nell Walden und Lothar Schreyer herausgegebenen Erinnerungsbuch 'Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis' (Baden-Baden: Klein 1954) getroffen wird: Die Dichtungen einer ersten Gruppe von Künstlern seien *geprägt von Romantik, Verinnerlichung und tiefer Empfindung. Tonlich: eine weiche Klangfülle*, die der anderen seien *härter, stählern, knapp in der Form auf Wort und Ton gestellt* (S. 168). Knoblochs Hamburg-Gedicht ist ein typisches Produkt der zweiten Gruppe, die Arbeiten Knoblauchs und Mürrs dagegen deutlich der ersten zuzurechnen: Durch die Verwendung von Langzeilen bekommen die Gedichte beider Künstler einen sehr getragenen

Brücken nacht Alster
Mondlicht schattet Stadt
Brücken spannen Zelte
Weiße Vögel klingen
suchen
Klagen Land
Segelboote schlafen trunken
Schaukeln Winde
Wellen Meer
Kirchturmspitzen recken Kappen
Grüßen
Winken
Steilen Stein
Schwarze Schatten winden Tänze
Matte Wellen plätschern
Rieseln
Gurgeln
Hüpfen
Singen Nacht

Charakter (der mit der vermittelten Idyllik und Ruhe - zumindest bei Mürr - durchaus im Einklang steht), nur selten durch tempogeladene, handlungsaktive Passagen unterbrochen. Auch in der Wortwahl bleiben beide Künstler eher konventionell; nur wenige pathetische Wendungen, ungebräuchliche Wortverbindungen und Neologismen erinnern daran, daß diese Gedichte gleichzeitig mit denen eines van Hoddiss oder Lichtenstein entstanden sind. Auch inhaltlich trennt diese beiden Dichtungen - und auch die Knoblochs - einiges von der expressionistischen Großstadtdichtung: Die ambivalente Sicht der Metropole - Faszination einerseits und Erschrecken andererseits - fehlt in diesen Gedichten völlig - in einem Fall ist die Stadt sogar gänzlich auf ein nächtliches Idyll reduziert (Knobloch). Allgemein werden von allen drei Autoren Topoi aufgesucht, die a priori 'lyrischen' Charakter in sich tragen: Die Alster taucht so bereits im Titel von Knoblochs Dichtung auf, bei Mürr ist sie immer wiederkehrendes Leitmotiv (Teil 3 ist betitelt 'Feenteich', Teil 6 'Sonnenblick auf der Alster', Teil 9 'Nachtblick auf die Binnenalster' - im übrigen exakt dieselbe Grundsituation wie bei Knobloch: Blick des Betrachters von der Lombardsbrücke in Richtung Jungfernstieg), und selbst dort, wo das Großstadtleben Objekt der Darstellung wird (bei Mürr beispielsweise die großstädtische Hektik im Teil 'Großstadtabend' und die Betriebsamkeit des Hauptbahnhofs, bei Knoblauch und Mürr der Hafen) dominiert eine vitalistische Lebensauffassung, die alles unter Aspekt des voranschreitenden Lebens subsummiert: *Leben, Leben breitet sich über der weiten Fläche aus*, endet Mürrs Gedicht äußerst beziehungsreich. Technik: das bedeutet vor allem für Mürr, aber auch für Knoblauch elektrisches Licht, Autos, Maschinen; das ist eine Form von Maschinenromantik, der die den Expressionismus kennzeichnende Komponente der Bedrohung fast völlig fehlt.

Kontakte zu Hamburger Künstlern knüpft Walden schon in der ersten Phase seiner kunst- und kulturpolitischen Aktivitäten: Im Rahmen seiner Bemühungen um eine möglichst große Zahl von Vortragenden auf den Kunstabenden des gerade gegründeten 'Verein für Kunst' sendet er im Frühjahr 1904 gleichlautende Briefe mit der Bitte um Mitwirkung an den Abenden an eine große Zahl von Künstlern, u. a. auch an Detlev von

Verein für Kunst.

Heute Abend
7. Okt. 1841.

N^o 10

Sehr geehrter Herr!

Ihre Anzahl Stimmt der Kunst her,
sow sich in Berlin zusammengethan,
um die sogenannten Kunstfälschungen
zu vernichten, so war dem Agens nicht entgegen,
zu arbeiten. Diese Unternehmungen fordern
gewöhnlich Mittel- und Publikumsstärke,
oder wiederum durch hohe Vergütung der
Kunstwerke zu arbeiten. Sonst kann man
nicht arbeiten, statt wege abzuhaken.
Dieser ist der ganze geschäftliche Pro-
zess. Kann man so kostspielig und im-
möglich ist es, die Kunstwerke zu

Ihre Zahl ist folgende:

Ihre nächsten Wähler werden im 14. Tage dem
Stimmus 14. Monat voranstaltet, am dem
man verschiedene Künstler mitbringen werden.
Jeder Abend ist nur einer Persönlichkeit
gewidmet, und der Autor soll selbst seine
Hefte vortragen, oder höchstens durch ei-
nen von ihm selbst gewählten Recitator
noch unterstützt werden. — Nach die-
ser Anzahl aus seinen Hefen soll dem Zeit-
ter oder unter Umständen dem Jendichter
selbst überlassen bleiben. —
Wir können aus der Einmüthigkeit der
Vor ein Honorar von 100 Rthl. gewähren.
Nach Abzug aller Unkosten würde sich immer
noch der selbst mittheilungsfähigen Besuche um
Ueberstehungs um ungefähr 100 Rthl. ergeben, der
sonst dem Agens zufällt. Diese Ueberstehung
sollen gespart werden, um die nächsten folgenden

„Wird Kapital zu größeren Veranstaltungen zur Verfügung zu haben. Wir denken z. B. an Aufführungen sogenannter „unaufführbarer“ dramatischer Werke, u. am Ankauf guter, zeitgenössischer Literatur zur freien Verteilung an Volksbibliotheken etc. Es wird selbstver- ständlich zunächst das Vereinskapital im Interesse der Dichter u. Künstler verwandt werden, die wir auffordern. Wir behalten uns jedoch vor, auch neuen Talenten, die zugleich schon Künstler sind, auf diese Weise den Weg in die Öffentlichkeit zu erleichtern.“

Dies jetzt haben uns zugesagt:

- Johannes Schlaf,
- Paul Scheerbarth,
- Peter Hille,
- Jeno Hobs,

d. h. sämtliche Künstler, an die wir uns

bis her gewandt haben.

Wir erlauben uns also die Anfrage an Sie, sehr geehrter Herr, einen Abend im nächsten Winter zur Verfü- gung dieser u. zwar im Abend des März 1905. Die Veranstaltungen im Berliner Architektenhaus statt

Um den genaueren Plan nicht zu ge- bitten wir Sie höchst wohl die An- rang als die speziellen Interna wurde durchaus diskret zu behandeln. Al- Emancipiert werden wir Ihnen bei unse- mitteln u. freundliche Vorschläge. Ihre gen in Betracht ziehen

Mit der höchsten Bitte um eine Antwort im Wertschätzung u. Hoch-



Verum für Kunst
1. 1. 1905
Berlin
am 21. d. 1. 1905
Ludwig Kuchel
1

Liliencron und Richard Dehmel. Beide Autoren sagen ihre Teilnahme zu, und am 3.10.1904 eröffnet von Liliencron die lange Reihe der Vortragenden im 'Verein für Kunst'; Dehmel beendet mit seinem Abend am 16.3.1905 die erste 'Verein für Kunst'-Saison. Beide wirken auch in den folgenden Jahren noch (mehrfach) an der Gestaltung der Kunst-Abende mit, Dehmel kann darüber hinaus zur Mitarbeit an den von Walden vor Gründung des 'Sturm' redigierten Zeitschriften ('Das Magazin', 'Morgen') sowie am 'Sturm' in den ersten drei Jahrgängen gewonnen werden. Beide - Dehmel und von Liliencron - beteiligen sich an der von Blümner zusammengestellten und von Blümner samt mehreren Freunden Waldens herausgegebenen Schrift 'Der neue Weg der Bühnengenossenschaft/Ein Protest' (1909), in der - neben der Darstellung der Hintergründe für die ungerechtfertigte Entlassung Waldens aus der Redaktion von 'Der neue Weg'-Äußerungen prominenter Künstler, die die Integrität Waldens bekunden, abgedruckt werden.

Mehrere Jahre lang gehören Dehmel und von Liliencron zu den von Walden am höchsten geschätzten Künstlern; nach Texten beider komponiert er Lieder, so u. a. nach von Liliencrons 'Bruder Liederlich' (op. 5/I) und nach Dehmels 'Entbietung' (op. 11/II). Noch im Jahr 1910 zählt er Dehmel in seinem für die Frühphase des 'Sturm' zentralen Aufsatz 'Kunstverständnis' ('Sturm' I, H. 45) neben Schriftstellern wie P. Altenberg, E. Lasker-Schüler, H. Mann, A. Mombert, R. M. Rilke u. a. zu den *Namen mit Ewigkeitswert, über die zu lachen eine Blamage bedeutet* (S. 360). Bis 1912/13 ist Walden sehr um Dehmel bemüht, bittet ihn immer wieder um seine Mitarbeit, bis dann der 'Sturm' sich um 1913/14 allmählich in immer stärkerem Maße der Generation der um und nach 1910 Debütierenden zuwendet und sich von seinen Traditionen löst bzw. die Mitstreiter aus den Zeiten des 'Verein für Kunst' sich aufgrund dieser Umstrukturierung vom 'Sturm' lösen.

Im Zusammenhang mit der Suche nach neuen Talenten kommen dann auch die aus Hamburg (oder dessen Umgebung) stammenden Adolf Knoblauch (erste Kontakte im Winter 1910/11), Günther Mürr (1911/12) und Kurt Striepe (1913) zum 'Sturm' - alle drei Vertreter einer noch nicht - oder nur in geringem Umfang - von der 'Sturm'-Wortkunsttheorie beeinflussten Lyrik.

In das Jahr 1913 fallen auch die ersten auswärtigen Aktivitäten des 'Sturm': Im Februar des Jahres findet die erste auswärtige Ausstellung des 'Sturm' statt, eine Kandinsky-Ausstellung in den Sälen des Kunstsalons Louis Bock & Sohn. Die Resonanz der Hamburger Presse auf die in Hamburg bisher noch nicht gezeigten ersten Beispiele ungegenständlicher Malerei legt nahe, dieser Ausstellung einen Skandalerfolg beizumessen. Die Rezension von Kurt Kuchler im 'Hamburger Fremdenblatt' vom 15.2.1913 berichtet so von einem *greulichen Farbengesudel und Liniengestammel*, definiert das Kunstschaffen Kandinskys als *Idiotismus* und als *Pseudo-Kunst* und bezeichnet den Künstler selbst als *unglückseligen Monomanen*. Walden reagiert heftig auf die Injurien der Hamburger Presse: Beginnend mit dem Heft 150/151 des III. und endend mit Heft 154/155 des IV. 'Sturm'-Jahrgangs publiziert er im 'Sturm' einen 'Protest für Kandinsky' (eine der heftigsten Anti-Presse-Kampagnen des 'Sturm' überhaupt), der durch den Abdruck einer Vielzahl positiver Einschätzungen der Kunst und Persönlichkeit Kandinskys den Hamburger Verriß als lächerlich und unqualifiziert herabwürdigt.

Nach diesem Auftakt taucht Hamburg in den 'Sturm'-Annalen erst wieder ein Jahr später auf: Von Februar 1914 bis zum Beginn des I. Weltkrieges (mit Einschränkungen noch darüber hinaus) organisiert der 'Sturm' eine Reihe von Wanderausstellungen, die 'Sturm'-Künstler in bis zu zwölf Städten des In- und Auslands - bis hin nach Japan - gleichzeitig präsentieren. Hamburg ist eine der Städte, in der nahezu ständig 'Sturm'-Ausstellungen (allesamt in den Kunstsälen bei Louis Bock & Sohn) gehängt sind: Im Februar 1914 zeigt Walden den amerikanischen Maler Albert Bloch, im März August Macke, von Mai bis Oktober die holländische Künstlerin Jacoba van Heemskerck, schließlich von März bis Juli 1915 Franz Marc: Hamburg sieht so in der Vorkriegszeit und im ersten Kriegsjahr die im 'Sturm' am höchsten eingeschätzten bildenden Künstler, bis der Krieg vorübergehend alle außerhalb Berlins liegenden Aktivitäten des 'Sturm' unterbindet.

Eine neue Phase der Beziehungen des 'Sturm' nach und zu Hamburg setzt 1916 ein, als Lothar Schreyer, damals Dramaturg am Schauspielhaus in Hamburg, mit Walden Kontakt aufnimmt. Schreyer selbst beschreibt diese Kontaktaufnahme in seinen 'Erinnerungen an Sturm und

Bauhaus' (München: Langen/Müller 1956, S. 8 ff); vonstattengegangen ist das Treffen der beiden im Februar 1916. In der Folgezeit setzt ein reger Briefwechsel zwischen Berlin und Hamburg ein (es sind allerdings nur die Briefe Schreyers an Walden erhalten, die Gegenbriefe sind verschollen), ab Herbst 1916 reist Schreyer in regelmäßigen Abständen (zumindest einmal alle zwei Wochen, in der Regel jedoch wöchentlich) nach Berlin, seltener Walden nach Hamburg. Schon aus den ersten Briefen Schreyers wird ersichtlich, daß ihm als Theaterpraktiker und auch -theoretiker¹ im Rahmen des 'Sturm' die Erarbeitung einer Theaterkonzeption als Aufgabe gestellt sein würde. Schon im August 1916 ('Sturm' VII, H. 5) veröffentlicht er seinen für die Theaterästhetik des 'Sturm' maßgeblichen Aufsatz 'Das Bühnenkunstwerk'; in den kurz darauf publizierten Abhandlungen 'Das Drama' ('Sturm' VII, H. 10) sowie 'Das Bühnenkunstwerk' ('Sturm' VIII, H. 2 u. 3: nicht identisch mit dem gleichbetitelten Aufsatz in VII, H. 5) nimmt die Theaterkonzeption - nun schon die des 'Sturm', nicht mehr nur Schreyers - allmählich Gestalt an. Parallel mit der Theoriefindung laufen praktische und organisatorische Arbeiten: Zum 1.9.1916 ruft Walden die 'Kunstschule Der Sturm' ins Leben, die sich u. a. den *Unterricht in der expressionistischen Kunst der Bühne (und) der Schauspielerei* (Ankündigung; erstmals in 'Sturm' VII, H.4) zur Aufgabe gesetzt hat - wobei Schreyer für die Lehre in der Bühnenklasse verantwortlich zeichnet; und ziemlich genau ein Jahr später konstituiert sich der 'Verein Sturmbühne' (mit Schreyer als einem der Vorstandsmitglieder), dem die praktische Durchsetzung der expressionistischen Bühnenkunst obliegt. Im Laufe des Jahres 1918 beginnen die Arbeiten zur ersten 'Sturmbühnen'-Aufführung, die dann am 26.10.1918 im Berliner Künstlerhaus gezeigt wird: Schreyers Inszenierung von Stramm's Drama 'Sancta Susanna'. Eine zweite, für Anfang Dezember geplante Aufführung kommt aufgrund der Revolutionswirren nicht mehr zustande; Schreyer verlegt die praktische Theaterarbeit nach Hamburg - worauf im folgenden noch einzugehen sein wird.

Schon kurze Zeit nach seiner Kontaktaufnahme mit Walden wird Schreyer für den 'Sturm' unentbehrlich: Zu seiner organisatorischen Entlastung übergibt Walden ihm schon zum August 1917 die Redaktion des 'Sturm', die Schreyer - wenn in der letzten Zeit wohl nur noch pro

forma - bis April 1928 innehat; darüber hinaus wird Schreyer in diesen elf Jahren, die er dem 'Sturm' die Treue hält, einer der profiliertesten Mitarbeiter der Zeitschrift: Neben seiner entscheidenden Bedeutung für die Ausformung der Theaterästhetik des 'Sturm' zählt Schreyer zusammen mit Walden und Blümner zu den wesentlichen Begründern der allgemeinen 'Sturm'-Ästhetik, die in den Jahren nach seinem Eintritt in den 'Sturm'-Kreis ihre Ausformulierung erfährt. Sein spezieller Beitrag zu dieser Ästhetik liegt in der Aufsatzreihe 'Die neue Kunst', von August bis November 1919 ('Sturm' X, H. 5 - 8) in der Zeitschrift veröffent-

Sturm-Bücher

XIV

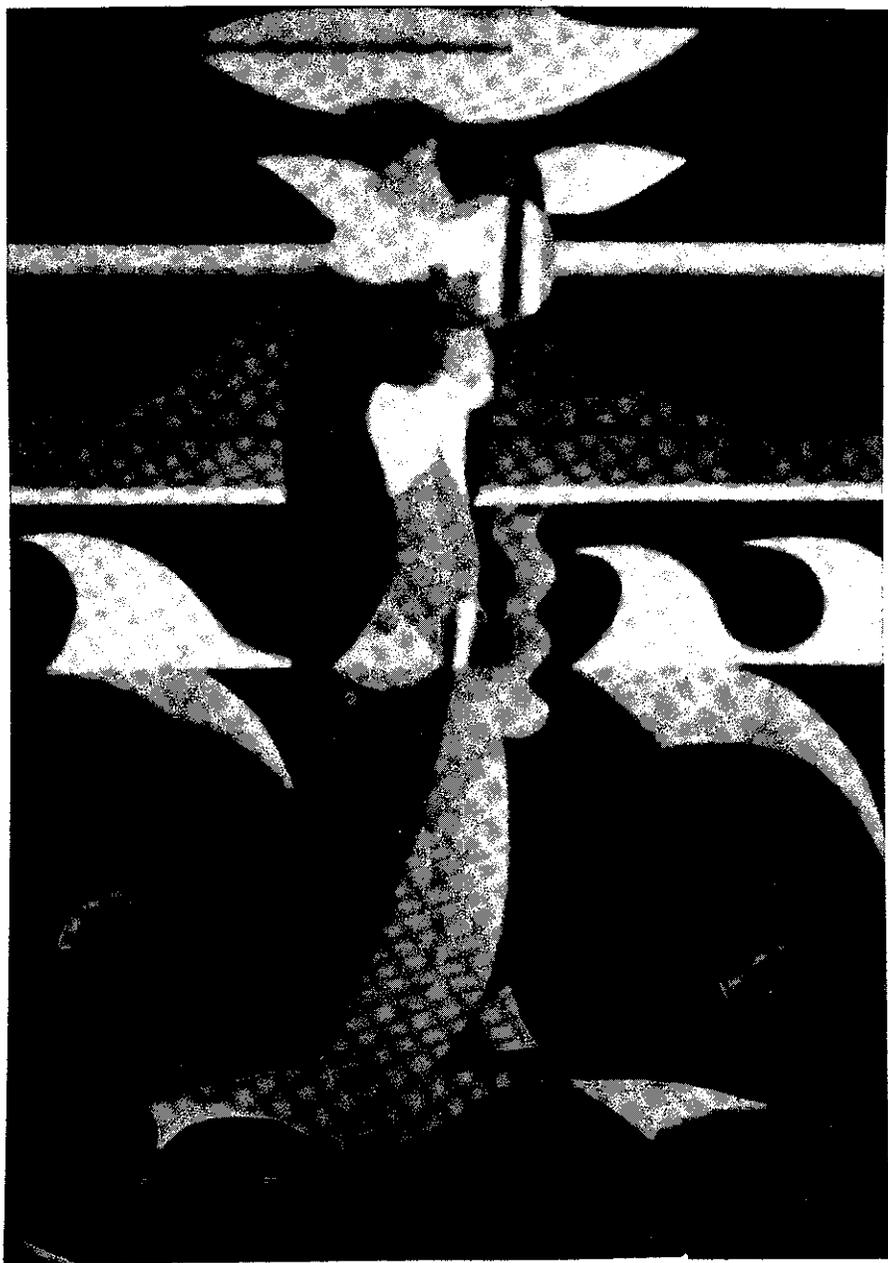
Jungfrau

Lothar Schreyer

Verlag Der Sturm / Berlin W 9
1917

licht; im März 1920 im Verlag Der Sturm unter gleichem Titel in Buchform herausgegeben. Die Präsentation des Dichters Lothar Schreyer beginnt schon Mitte 1916: Als erster Schreyer-Beitrag im 'Sturm' überhaupt erscheint im Juli-Heft des Jahres das Drama 'Nacht' ('Sturm' VII, H. 4), danach in verhältnismäßig rascher Folge weitere Theaterstücke: 'Meer' (Jg. VII, H. 7), 'Sehnte' (Jg. VIII, H. 7), 'Mann' (Jg. VIII, H. 10), 'Klage' (Jg. IX, H. 2), 'Skirnismol' (Jg. XI, H. 1), 'Kreuzigung' (Jg. XI, H. 5), 'Kindsterben' (Jg. XI, H. 11/12), 'Buss Schrei' (Jg. XII, H. 9) und 'Mondspiel' (Jg. XIV, H. 4) - ein Großteil davon auch als selbständige Publikation des Verlages Der Sturm; im Januar 1917 - in der Reihe der 'Sturm-Bücher' - 'Jungfrau', im März 1918 'Meer/Sehnte/Mann', im Juli 1919 'Nacht', schließlich im Spätherbst 1920 der Spielgang für das Drama 'Kreuzigung'. Neben den Dramen werden im 'Sturm' immer wieder Gedichte Schreyers publiziert, in denen sich seine Wandlung von der expressionistischen Diktion zur christlichen Schlichtheit weit deutlicher manifestiert als in seinen Dramen: Schreyers dramatische Produktion ist 1923 - das wohl als das Jahr seines deutlichen Bekenntnisses zum Christentum zu werten ist, dessen letzter Schritt 1933 dann die Konversion zum Katholizismus ist - fast abgeschlossen, sein lyrisches Werk befindet sich noch in der Aufbauphase.

Erst in den Jahren nach 1920 gelingt Schreyer im 'Sturm' die Anerkennung als bildender Künstler: Walden veröffentlicht im 'Sturm' eine Reihe seiner Arbeiten - vor allem Figurinen und Modelle für Schreyers Theaterprojekte, weniger Zeichnungen und Abbildungen von Gemälden - und gibt ihm im Juni 1923 die Möglichkeit, zusammen mit den polnischen Künstlern M. Szczuka und T. Zarnower sowie dem Ungarn A. Bernath auszustellen; darüber hinaus ist Schreyer an vielen Gesamtschauen des 'Sturm' beteiligt. Walden schreibt 1927 äußerst lobend über den bildenden Künstler Schreyer; in einem 'Expressionismus' betitelten Aufsatz heißt es: *Seit dem Krieg sind als neue Künstler von Rang und primärer Begabung zu nennen: die Deutschen Kurt Schwitters und Lothar Schreyer, die Ungarn Peri und Moholy-Nagy...* (in: 'Individualitaet' 2 (1927), H. 3, S. 17).



Lothar Schreyer: Meerfrau