

Min professions særkende, min afhængighed lod mig naturligvis altid gennemføre en spilleplan, sådan som jeg tilsigtede min verdensanskuelse. (Desuden er det jo osse vanskeligt at skrive stykker, som er konsekvente og alligevel succesrige, så de andre hindringer er ryddet af vejen – hvad året med Pissens beviste). Alligevel passede jeg omhyggeligt på, at de ikke fik nogen bevilling på spil, når jeg valgte et stykke. „Jeg kan ikke sætte dem.“ Problemerne var jo heller ikke „politiske“, men „faglige“. Opgaven bestod altså i at rykke baggrunden frem og udarbejde den og inddæmme det personligt-individuelle ved uddifferentieredes midlerne, og jeg gennemprøvede dem, som senere skulle vise sig at være væsentlige. Det var som i Eugene O'Neill: „Unter karibischen Mond“, Hans Jost: „Wer weint um Juckenack“, Rudolf Leonhard: „Segel am Meer“, Paul Zech: „Das trunkene Schiff“ og Maxim Gorki: „Naum Gabrikovitsch“.

Det er interessant at se, hvordan juristen Rehfish daglig er kølig og koldblodig, stiger ned i den konkrete abstraktion med en fiktiv figur (sjæl) og afreager sine egne (lyriske!) komplekser i det øjeblik, han giver sig til at „digte“. Man vil altid kunne vente sig noget af ham, når han arbejder med en distance til sig selv. I hans netop de personer godt givet, som ikke har noget at sige til ham, ud over at han har set dem godt og klart. Han har ikke den lyrisk intuitive „helt“, men bipersonen. I hans netop han kunne behandle et socialt tema med disse midler, når han ødelægger han det, når han centraliserer alt i ham. Han tillige næsten altid er opbygget efter en skuespiller. Rehfish skriver direkte til (altså gør han temadramaet fra to sider). Rehfish ved den dag i dag ikke, hvornår det er adækvat for hans begavelse, og hvilket indhold det passer til hans dramatiske skaben.

Rudolf Leonhard, lyriker og aforist, får sig selv til at tro, og endog spidsfindighed at lave en abstrakt tese af det.

reale begivenheder – coitus eller mord eller slagsmål (det vil han den dag i dag ikke tro på). Trods den tendentiøse fordrejning kommer hver eneste kendsgerning ud for en gentagen brydning hos ham. Men mens Georg Kaiser, som han er en ven og tilhænger af, transponerer realistiske hændelser i en åndelig-sproglig form, forfalder tendens og indhold til mosaik hos Leonhard. „Segel am Horizont“, som jeg overraskende nok kunne sætte op på Folkescenen, havde alle fortrin og svagheder, som et drama, der er opbygget af sådanne elementer, må have efter denne analyse: det anstændige sindelag, den rigtige problemstilling (en kvinde er som kaptajn på et skib omgivet af mænd, der trods den stærkeste proletariske disciplin ikke kan gøre sig fri af sexus. En konflikt, som ender med, at pligten, forpligtelsen over for kollektivet, sejrer).

Osse hos Paul Zech var der tilløb til at trænge ind i tidens stof (krigen i 1870, Pariser-Kommunen, Den tredje franske republik, hele Frankrigs ombrydningsperiode, som en figur som Rimbaud ikke er til at skille fra). Desværre kommer han heller ikke ud over individualpsykologien, hvorfor han til stor skade for stykkerne ikke engang ser det individual-anarkistiske tilstrækkeligt; det er atter overførelsen af de lyriske følelser, som han her transponerer til digterkollegaen Rimbaud.

I „Natherberget“ viste scenens aktualitet sig. Den opstillede sine egne love. Gorki har i dette tidlige naturalistiske værk givet en skildring af et miljø, som ganske vist er gjort til type i overensstemmelse med de daværende forhold, men som alligevel forblev snævert. I 1925 kunne jeg ikke længere tænke efter en målestok på 10 ulykkelige mennesker i en trang stue, kun i den moderne storbyslums dimensioner. Pjalteproletariatet som begreb skulle diskuteres. Jeg måtte udvide stykkets grænser for at få fat i dette begreb. Hvor blev jeg skuffet, da Gorki afslog at hjælpe til, efter at jeg havde bedt ham om det! Samtidig viste det sig, at de to momenter, som skulle ændre stykket i denne retning, osse var de mest virkningsfulde på scenen: begyndelsen, en snorkende og rallende masse, som fylder hele scenerummet, en storbys opvågning, klingen fra sporvognene, til

loftet sænkes ned, og omverdenen indsnævres til og tumulten, ikke blot et lille slagsmål af privat gården, men et helt kvarters oprør mod politiet, en opstand. Således var det i hele stykket min tendens den enkeltes sjælesorg almindelig og typisk for overalt, hvor det var muligt, og at åbne fra det selv til verden (ved at hæve loftet). Stykkets succes var jeg havde ret. (Alfred Kerr fastslog, at denne opstand atter frigjorde stoffet). I det politiske princip lå den mening, som osse var den rigtige på en scene.

„Segel am Horizont“ og „Das trunkene Schiff“ var de to skuespiller, som havde størst betydning for mig. I det første fik skuespilleren (et skib) en selvstændig funktion, hvorved den svage slutning politisk blev til et af stykkets stærkeste momenter. – I „Das trunkene Schiff“ fik projektionen en ny udformning. Der projiceredes billeder af George Grosz, og man fik således et mellemlid til oplysning af de store sociale og politiske begivenheder. Scenehandlingen foretoges i et rum, der var omsluttet af tre store projektionsskærme, og man projicerede de billeder, som var adækvate for den aktuelle scene. (Oprindelig ville jeg bygge disse tre vægge samlet af glasprisme og sætte et drejeligt stel under dem.) Under overførelsen af „Das trunkene Schiff“ brugte jeg film ikke blot som illustration, men som billedlig udformning af de rimbaudske feberfantasier.

I hele denne periode var det intensive arbejde med skuespilleren af stor værdi for mig. Folkescenen havde i løbet af året samlet en række gode skuespillerkræfter, selv om det dog ikke var et uddannet ensemble efter mit hoved.

Lidt efter lidt opstod der som følge af den form for samarbejde mine opførelser nødvendiggjorde, et menneskeligt-kunstnerisk osse på en vis måde politisk fællesskab; de fleste herfra dannedes i secessionen i 1928 og har siden den tid været tilknyttet det nye teater: Genschow, Hannemann, Kalser, Steckel, Venohr og andre. Frugtbart var mit arbejde med Heinrich George, en instinkfuld og fuld skuespiller, der (til trods for Ehm Welk) osse kom til at være min ven og instruktøren til hjælp.

Med tiden opbyggedes der en ny slags spillestil i mine opførelser, hård, entydig, usentimental. Samtidig fik jeg gennemført en ændring i opfattelse af skuespillerens opgave med rollen. Bort fra det gamle, bort fra den lette konturtegning af karakteren, men osse bort fra den differentierede karakterisering, der var penslet ud til de mindre

en stue –
karakter i
en masses
ns at gøre
or nutiden
snævre ud
s viste, at
opførelse
er en virk-

iscenesættel-
k rekvisitten
ning drama-
as trunkene
edes tegnin-
mverdenen,
en udspille-
gge, hvorpå
pågående
nmen til et
arten i „Das
n, men som

skuespillerne
umlet en hel
et gennem-

arbejde, som
nerisk, men
eltog senere
det politiske
o. a. Særligt
ktiv, fantasi-
ner forfatte-

opførelser,
en ny opfat-
hargerende,
ra den over-
ndste sjæle-

forgreninger, sådan som den navnlig var blevet dyrket under Kayssler. Hvis jeg på en eller anden måde skulle betegne denne stil, så ville jeg først og fremmest kalde den nyrealistisk (ikke at forveksle med halvfemsernes naturalisme).

Skuespilleren er ikke til at udskille fra det samlede teater, dets opfattelse og ideologi. I Rusland kan en skuespiller på Meyerhold-Teatret ikke spille på Tairoff-Teatret eller hos Stanislavskij. Forskellen mellem de forskellige teatres temaer, stykker og forfattere er lige så stor som forskellen mellem generationerne. Vores generation har bevidst stillet sig i opposition til merværdien og overvurderingen af følelserne. Sådanne forandringer sker naturligvis ikke fra morgen til aften. Jeg har ikke brugt mindre tid på at forandre skuespillerne end på at forandre teknikken. I forbindelse med scenens åbne konstruktion, som består af træ, lærred og stål, må skuespillerens opførelse osse være uforfalsket, hård, entydig og åben. Hvori består et barns eller et dyrs virkning set gennem filmens forstørrede øje? I bevægelsernes naturlighed, som overgår selv den største skuespillers „kunst“. Selvfølgelig kræver vi ikke en professionel naturlighed, men derimod en præstation, som er så videnskabeligt eller intellektuelt udtænkt, at den reproducerer naturligheden på et højere plan, og det med midler der er lige så lidt tilfældige, lige så gennemtænkte som scenens arkitektur. Hvert eneste ord må stå centralt i forhold til værket som midtpunktet i forhold til cirkelns periferi. Det vil sige, at alt på scenen er beregnet, at alt indlemmes organisk. Når jeg ser på mit værks samlede virkning, mener jeg, at skuespillerne først og fremmest blot udfylder en funktion ligesom lys, farve, musik, kulisse, tekst. De kan udfylde den mere eller mindre godt alt efter deres begavelse. Det er i hvert fald ikke for deres skyld, at jeg ændrer teatrets formål.

Det skal indrømmes, at en skuespillers personlighed har en egen-værdi, der i sig selv ikke har noget med funktionen at gøre, som altså er et selvstændigt æstetisk element. Når denne egen-værdi udelukkende optræder som æstetisk stimulans, kan vi ikke bruge den (lige så lidt som vi kunne bruge et meget smukt rokokoskrivebord i en saglig boligindretning). Det drejer sig ikke om at få skuespilleren til individuelt at hæve sig menneskeligt på grund af sine kvaliteter som skuespiller, men om at overføre hans menneskelige egenskaber under den kunstnerisk-politiske funktions synspunkt. Det er en selvfølge, at man spiller godt teater med gode skuespillere. Det må enhver begavet mand kunne klare. Men – og her ligger det afgørende set fra mit, „fagmandens“, synspunkt – den skuespiller, som er sig sin funktion bevidst, vokser med den, får sin stil fra den. Han behøver ikke

længere det tilfældige indfald, ikke længere den chargerende han skal blot (i bedste forstand: naivt) fremstille sin egen og legemlige substans for at virke. Det forekommer mig at keligt, at pressen først opdager „skuespillerinstruktøren“ iscenesættelsen af „Rivalen“ (teatret i Königgrätzer Str. 1929). I virkeligheden har jeg altid været skuespillerinstruktør om det så osse er faldet udenfor kritikkens hidtidige måle-

Allerede i 1923 skrev **Deutsche Zeitung** følgende iscenesættelse af Romain Rollands „Die Zeit wird k...“ på Central-Teatret:

„... bliver der spillet ... så man kan anbefale mange teatre i Berlin at tage det som forbillede. Her er et starsystem af store kanoner, men en skuespillerskab er grebet af digterens oplevelses voldsomhed og faldet ned til de mindste biroller. Samtidig er den tæmmende en ledelse, der anviser hver enkelt hans rette plads er ganske forbløffende, hvilken magtvilje der udsendes denne spinkle, endnu meget ungdommelige Erwin Sammenligner man hans iscenesættelse med den der lader tingene og skuespillerne køre deres egen sådan som man sidst så det i Shakespeares „Richard Anden“ på Deutsche Theater, må man kreditere ham så meget desto mere. En mand, der ved, hvad han har som ikke har brug for at tage hensyn til syngende tenorer i sin flok, der er sammensat af virkelige kaptejner. Med sand ildhu tjener hver enkelt ikke (som man ville vente) sig selv, men ene og alene digterens sag, og tilvejebringes et indtryk, der på baggrund af de mange skedne midler har ulige mere ret til at kræve at blive et ægte kunstværk end den kunstlede publikumstilhumbug, der pinagtigt er på jagt efter evigt nye og som efterhånden er blevet toneangivende for i ringerne i Berlin. – Her – her kommer det hele an og Nej.“

Jeg ser en videnskab i skuespillerkunsten, en videnskab, der teatrets tankemæssige struktur: til det pædagogiske. I modsætning det artistisk-dansende, commedia dell'arte, sådan som det rumter på trods af sin forandring stadig dyrker det i dag, går tankens konstruktivitet.