

Uden særlig ærgerrighed var jeg allerede flere gange blevet tilbudt til at overtage direktionen på et teater. Som følge af min repræsentation af min ideologi i teatret på stødte jeg altid på uautoritet, og tanken om at arbejde på mit eget teater forlod sig aldrig. Osse i sommeren 1926 da jeg sammen med Toller var rejst på den sydfranske kyst, for at vi i fællig kunne arbejde på et stykke „Scheunenviertel“ og benytte ferien fra Folkescenen til ugers rekreation (udover Toller var Erich Engell og Wilhelm med, desuden Otto Katz, der dengang endnu var rejst i *Montag Morgen*), blev der lagt alle mulige planer mellem spadsereture og arbejde, og vi diskuterede frem og tilbage om teater og et tidsskrift, som skulle samle alle venstreorienterede teaterlektuelle kræfter. Sommersamtaleemner, som ingen vel tænkte sig realiseres allerede et halvt år senere. For endnu endte alle samtaler med det vanskelige problem: Og hvem kommer med?

Min stilling på Folkescenen blev mere og mere opprørende hver dag. Opførelsen af „Røverne“, som jeg havde forberedt i teatret, trak i langdrag.

I de juli- og augustdage i 1926 vidste vi ganske vist, at den kommende sæson ville udvikle sig sådan for os, at der stod i kø på dens begyndelse og „Gewitter über Gottland“ på dens afslutning. Men nu i foråret 1927 var det kommet så vidt. Det var et alvorligt problem vedrørende finansieringen af foretagendet havde ingen uventet løsning.

Jeg havde altid holdt på, at det teater, vi projekterede, var i stand til at køre sig selv, at de berlinske sceners dårlige stand som netop det år truede med at føre til en generel krise, og teaterrepertoires mangel på liv og aktualitet og på dets stagnation var blevet uinteressant. Den elendigste film rummede mere af vore dages ophidsende virkelighed end scenerne med klodsede dramatiske og tekniske maskineri. Det var ikke en institution, der var forældet, men derimod dets dramatiske form. Et teater, som tog vor tids problemer op, som imødekomme folks behov for at se en genspejling af dets egen tilværelse, som liget, hensynsløst, måtte finde den største almindelige in-

tidig med at være en forretning. (På dette punkt har erfaringen osse givet mig ret).

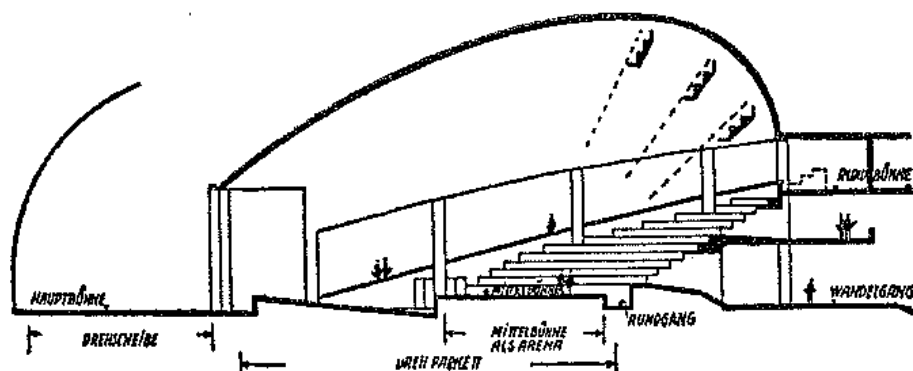
I forhold til objektet kræver netop teatret en enorm investeringskapital. Allerede inden tæppet går op første gang, har husleje, lys, varme, kontor, teknisk apparat, prøver, skuespillergager, scenografi o.s.v. kostet en formue. Hele foretagendets eksistens afhænger af premierens succes eller fiasko. En sætning i kritikken kan være afgørende. Jeg har altid følt, at dette vanvittige „va banque“ ved de berlinske premierer var usagligt. På mit teater ville jeg inden for visse grænser være uafhængig af det. Jeg havde flere gange været i stand til at rejse de 50-60.000 mark, det koster at forberede den første forestilling. Jeg afslog tilbudet om lån hver gang. Et foretagende som mit, hvis principielle betydning for teatrets samlede udvikling stadig blev mere tydelig, skulle ikke udleveres til en enkelt aftens tilfældigheder. Den eneste betingelse, jeg stillede, var et finansielt fundament, der i hvert fald sikrede en sæson, som var uafhængig af succes og fiasko. Men selv da kunne jeg kun skabe et teater, der med sine forældede og utilstrækkelige midler højst ville give en antydning af det, jeg havde tænkt mig. Der foresvævede mig noget i retning af en teatermaskine, teknisk gennemkonstrueret som en skrivemaskine, et apparatur, som var udrustet med de mest moderne lysanlæg, mekanismer til forskydninger og drejninger i vertikal og horisontal retning, et utal af filmoperatørrum, højttaleranlæg o.s.v. Til dette formål havde jeg i virkeligheden brug for en ny teaterbygning, som gjorde gennemførelsen af det nye dramaturgiske princip muligt. Sådan en bygning var selvfølgelig et projekt, der kostede millioner.

Efter min gæsteoptræden på Statsteatret med iscenesættelsen af „Røverne“ havde fru Tilla Durieux ytret ønske om at komme i forbindelse med mig. Af denne forbindelse var der opstået interesse for mit arbejde og til sidst ønsket om et snævert samarbejde. Oprettelsen af min egen scene var et næsten naturnødvendigt skridt videre ad vejen. En fornyelse af min kontrakt med Folkescenen var utænkelig, og efter at jeg havde eksponeret mig selv så skarpt under kampen om det politiske teater og ved demonstrationen i Herrenhaus, ville accepten af gæsteinstruktøropgaver eller engagementer på borgerlige scener ligne et tilbagetog. Det var simpelthen forudsætningen for mit videre virke, at jeg fik mit eget teater. Ved fru Tilla Durieux' mellemkomst fik jeg muligheden for at skaffe den sum, som antoges at være nødvendig for at sikre en sæson finansielt. Efter overslagene kunne ca. 400.000 mark klare det.

Det kan lyde hovmodigt, når jeg siger, at denne løsning fredsstillede mig fuldstændigt. Enhver anden ville have opfattet det som et uhørt lykketræf, mig forekom det at være en stor rigdom.

Jeg førte osse finansielle forhandlinger ud fra disse synspunkter. Den følgende sæson i et berlinsk teater blev helt og holdent som et provisorium. Grundlaget for vores overenskomst var, at som Walther Gropius og jeg havde skitseret om en ny bygning skulle opføres af Bauhaus, ja, der var allerede forhandlinger om købet af en grund i nærheden af Hallescher Tor.

TOTALTEATRET



Teatrets arkitektur har en snæver forbindelse med form og indhold. Den foreliggende dramatik, respektive der er en vekselvirkning mellem disse to. Men dramatik og arkitektur har rødder tilbage i den gamle epokes samfundsform.

Den sceneform, som dominerer i vores tid, er enevældens levende form – hofteatret. Med sin inddeling i parket, etage og galleri afspejler den det feudale samfunds sociale lagdeling.

Denne form måtte stå i modsætning til teatrets egentlige indhold i det øjeblik dramatikken respektive de samfundsmæssige forhold kom ud for en ændring. Når jeg sammen med Walther Gropius i gang med at skitsere en teaterform, der svarede til de nye forhold, så skete dette ikke alene på grund af behovet for udvidelse eller fuldstændiggørelse, men osse fordi bestemte sociale og dramatiske forhold kom til udtryk i denne form. Prof. Gropius kan bedre end jeg fortælle udførligt om hensigten med dette fanget af dette udkast, som desværre kun er forblevet en plan.

moderne teaterbyggeri, piscatorteatrets nybygning
den nye arkitekturs frembrud i teatrets rumlige

g ikke til-
opfattet det
siko.
nspunkter.
dent aftalt
r en plan,
ning, som
ger i gang



en af den
g mellem
e til deres

dens over-
ager, logger
eling.

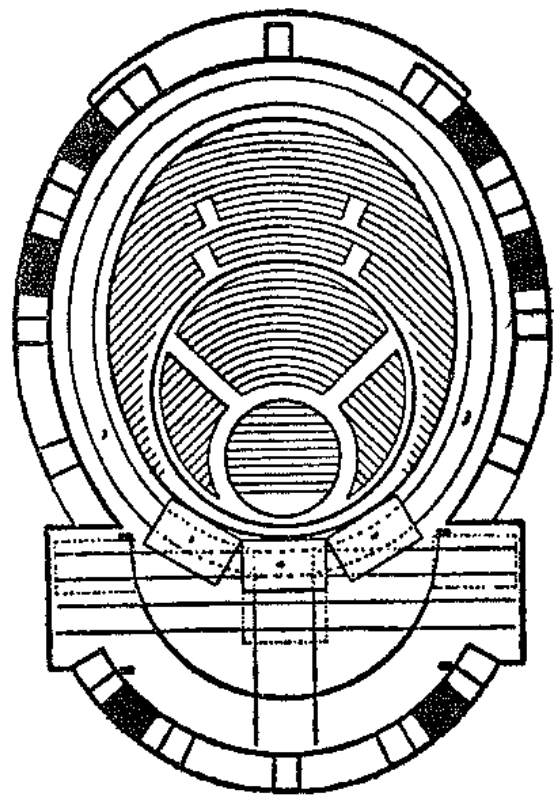
ge opgaver,
ge forhold
tropius gik
e ændrede
for teknisk
nte sociale
essor Gro-
ed og om-
plan:

i berlin
e verden

har indtil videre kun gjort sig spagt bemærket. den sidste generations betydelige instruktører søgte efter nye rumlige og tekniske midler for bedre at kunne inddrage tilskueren i det sceniske forløb, men intet teater kom principielt fri af den gamle perspektivscene, hvor det dekorative i højere grad havde haft datidens arkitekters interesse end den rumlige funktion. van de veldes 3delte perspektivscene på kunstnersammenslutningens teater, köln 1914, hvis idé perret videreførte på kunsthåndværksudstillingens teater, paris 1925, og poelzigs ombygning af grosses schauspielhaus, berlin, med anlæggelsen af et proscenium, som ragede langt ud over perspektivscenen, er så vidt jeg ved de eneste forsøg, man i praksis har gjort for at løse det stagnerede teaters problem og ændre det principielt.

i teaterbygningens historie kan man skelne mellem tre rumlige grundformer for sceniske begivenheder: den runde arena, cirkus, på hvis centralt beliggende spilleflade det sceniske forløb iværksættes koncentrisk og synligt fra alle sider i fuldstændig rundplastik.

grækerne og romernes amfiteater, den halverede arena med den halvcirkelformede spilleflade, prosceniet, hvorfra scenen udvikler sig reliefagtigt foran en fast baggrund, men ikke skilt fra tilskueren med et tæppe. perspektivscenen eller „kukkassescenen“, der som „skinverden“ fuldstændig skiller tilskueren fra hans reale verden ved hjælp af tæppe og orkestergrav og lader „scenebilledet“ komme til syne på den åbne tæppeflade som en projektion. i dag kender vi næsten kun den sidste af disse teaterformer, perspektivscenen, som har den store ulempe, at den ikke kan trække tilskueren aktivt ind på scenen, som han er skilt fra; ved at undgå denne ulempe, ville man kunne forstærke illusionskraften og gøre teatret mere nærværende. da erwin piscator overlod mig planlægningen af sit nye teater, stillede han med sit temperaments dristige selvfølge en righoldighed af tilsyneladende utopiske krav, som var møntet på at skabe et teknisk højtudviklet, variabelt teaterinstrument, der kunne opfylde de forskellige instruktørers fordringer, og som i høj grad gav mulighed for, at man kunne lade tilskuerne tage aktivt del i det sceniske forløb, der derved ville blive mere virkningsfuldt. dette problem med scenerummet havde allerede i lang tid beskæftiget mig og mine venner i bauhaus.



Grundplan: parket og scene

piscators kærkomne bestilling og hårdnakke bragte den endelige løsning, som nu snart skal mit „totalteater“ (d.r.p.a.) gør det ved hjælp af tekniske indretninger muligt for den givne ins spille på perspektivscenen eller på prosceniet eller arenaen eller eventuelt samtidig på flere af disse under den samme forestilling. det ovale tilskuer på 12 søjler. bagved en ovalspids' tre søjleintervalle den tredelte perspektivscene, der omslutter de fire tilskuerrækker som en tang. der kan på en og spilles på midterscenen eller på en af sidescenerne alle tre scener. et horisontalt paternosterværk med transportable scenevogne muliggør et meget meget hyppigt scenskifte og undgår alle drejningsproblemer. i forlængelse af sidescenerne og bagved rummets søjler fører et bredt galleri rundt med anstigende voksende tilskuerrækker, som scenevogne vil køre op til, således at visse sceniske forløb kan spille sig af op og ned ad tilskuerne. den mindste, forreste parket kan sænkes, således at den befriet fra tilskuerrækker

bruges som prosceniumsspillemåte i kælderen, som de forreste tilskuerrækker omslutter som en tang. fra midtergangen kan skuespilleren stige op i tilskuermassen og bevæge sig tilbage til sit udgangspunkt på galleriet ad begge siders store parketskiver.

huset forvandles fuldstændigt, når man drejer den store parketskive 180 grader om sit midtpunkt! så ligger den centrisk i midten af huset i sin indlejrede lille skive, der kan sænkes, og er på alle sider omgivet af tilskuerrækkerne opadstigende arena! dette kan osse udføres maskinelt under forestillingen! skuespilleren kommer op på denne arena enten via trapper nedefra eller gennem gangen, som fører tilbage til perspektivscenen, når skiven står i denne stilling, eller via trapper og stilladser, som kan sænkes ned fra loftet, og som altså muliggør lodrette spilleforløb over arenaen. de mekanisk-maskinelle midler, der forvandler spillefladerne, suppleres virkningsfuldt af lysprojektion. piscator har på genial måde betjent sig af film i sine iscenesættelser for at forstærke den sceniske fremstillings illusion. hans krav om at indordne projektiionsflader og filmforevisere overalt har jeg vist særlig interesse, da jeg anså lysprojektion for at være det moderne teatersceneris enkleste og mest virkningsfulde middel. for i det mørklagte scenerums neutrum kan man bygge med lys og skabe sceniske illusioner med abstrakte eller rent saglige lysbilledmidler – med stills eller levende billeder – som gør størstedelen af teaterrekvisitterne og kulisserne overflødige. i mit „totalteater“ har jeg ikke blot forudset de muligheder, der er for filmprojektion på de tre perspektivsceners samlede rundhorisont ved hjælp af et system af forskydelige filmfremvisere, det samlede tilskuerrum – vægge og lofter – kan bruges som projektiionsflader (d.r.p.a). til dette formål spændes der projektiionsskærme ud mellem tilskuerrummets tolv søjler; fra tolv operatørrum kan der vises film samtidig bagfra på de gennemsigtige skærme, således at publikum for eksempel befinder sig midt i et bølgende hav eller har menneskemasser løbende imod sig fra alle sider. samtidig kan et andet kompleks af fremvisere vise film på de samme projektiionsflader fra et filmtårn, man har sænket ned fra loftet inde i tilskuerrummet. her står osse skyapparatet, der for eksempel fra sit centriske punkt

projicerer skyer, stjernebilleder eller abstrakte ly på husets loftshvælvning. altså bliver den hidtidige tionsflade (biografen) udskiftet med projektionsrum reale tilskuerrum, som er neutraliseret af lysets bliver i kraft af projektionslyset til et illusionsrum, plads for de sceniske begivenheder.

dette teaters mål er altså ikke en materiel oph raffinerede tekniske indretninger og tricks, alle d skal helt og holdent tjene til at anbringe tilskueren sceniske hændelser, så skuepladsen rumligt tilh og ikke kan slippe bort fra ham bag tæppet. i øvri efter min mening teaterarkitektens opgave at gør instrumentet så upersonligt, føjeligt og variabel intetsteds binder instruktøren, og at de forskellig neriske opfattelser lader sig udvikle.

det er den store rummaskine, som instruktøren skaberkraft kan forme sit personlige værk med.

walter gropius, direktør for bauhaus, c

E I N L A D U N G Z U M

ABONNEMENT

FÜR DIE SPIELZEIT 1927/28 DER PISCATOR
BÜHNE IM THEATER AM NOELLENDORFPLATZ

DIE DARSTELLER

SYBILLE BINDER	ELLEN FRANK
ILLO DAMMERT	LOTTE LOBINGER
TILLA DURIEUX	RENEE STOBRAWA
BERTL EISENBERG	HELENE WEIGEL
MARGARETE	WELLMÖNER
HANS BAUMANN	ERWIN KÄLSER
GERHARD BIENERT	FRITZ KORTHEK
VIKTOR BLUM	JOSEF KOSTENDT
WOLFGANG BÖTTCHER	LEOPOLD LINDTBERG
ERNST BUSCH	ERNST LÖNNER
ERNST DEUTSCH	HANS OBERLANDER
ADOLF FISCHER	MAX PÄLLENBERG
GUSTAV FRÖHLICH	ALFRED SCHÄFER
FRITZ GENSCHOW	JAKOB SCHIFF
PAUL GRÄTZ	LEONHARD STECKEL
ALEXANDER GRANACE	HANS H. V. TWARDOWSKI
HEINZ GREIF	HERMANN VALLENTIN
GÜNTER HÄHSEL	ALBERT VENOHR
KARL HANNEMANN	KURT WEISSE

sehen Sie in der Spielzeit 1927/28 in den Stücken:

Hoppla, wir leben!	Uraufführung	von Ernst Toller
Konjunktur	Uraufführung	von Leo Lania
Der letzte Kaiser	Uraufführung	von Jean Richard Bloch
Der brave Soldat Schwejk	Uraufführung	von Max Brod und Hans Reimann
nach Jaroslav Hasek.		
Rasputin	Uraufführung	von Alexej Tolstoj
Asow	Uraufführung	von Alexej Tolstoj und Schtschegolew
Rings um den Staatsanwalt	Uraufführung	von Wilhelm Herzog
Galgenvogel	Uraufführung	von Upton Sinclair
Weizen	Uraufführung	von Bert Brecht
Heimweh	Uraufführung	von Franz Jung
Hankersdienst	Uraufführung	von Alfred Wolfenstein
Troilus und Cressida		von Shakespeare
Wozzeck		von Georg Büchner

unter der Führung von

ERWIN PISCATOR

Die Ausstattung besorgen TRAUGOTT MÜLLER, GEORGE GROSZ, JOHN HEARNYKEL, die Musik EDMUND WEISEL und FRANZ OSBORN, das Pantomime KURT HOFFER

ABONNEMENTBEDINGUNGEN UNTER

vsbilleder
e projek-
nmet; det
s fravær,
til skue-

obning af
lisse ting
midt i de
ører ham
gt er det
re scene-
t, at det
ge kunst-

efter sin

dessau.

Imidlertid gjaldt det først om at finde et teater, hvor vi kunne være i den kommende sæson. Det var ikke noget let valg. Senere bebrejdede man os navnlig i proletariske kredse, at vi havde valgt det vestligt beliggende „teater på Nollendorfplatz“ i stedet for et i et arbejder-distrikt. De evigt selvkloge så osse straks en politisk kursændring i dette valg. Og så var det kun praktiske synspunkter, der havde været afgørende for vores valg. Teatret på Nollendorfplatz var dengang det mest velegnede teater af alle dem, vi kunne få fat på. Hvad angik de andre, der kunne komme på tale, havde det ene en for ringe rumkapacitet og et teknisk fuldstændigt forsømt sceneapparat, som det ville have kostet store summer at istandsætte; det andet teater lå endnu længere mod vest. Nollendorfteatret derimod var nogenlunde teknisk brugbart og lå osse helt igennem centralt for arbejderpublikummet.

PISCATOR-SCENENS MIDLER

Ikke blot de enkelte opførelser, men teatret i sin helhed var et eksperiment, et fremstød på et ukendt område: det var et eksperiment med publikum, dramaet, regien, de tekniske midler. Og endelig var det – hvilket var afgørende for foretagendets eksistens – et eksperiment i henseende til den økonomiske succes. Det er vel første gang, at et foretagende – trods alle beregninger og overvejelser – er begyndt i så stor uvished.

Hvordan lå det med et sådant teaters livsnerve, med den dramatiske produktion? De stykker, som på én gang skulle bringe vores idéer klart til udtryk og være kunstnerisk udformede, eksisterede ikke, og de kunne heller ikke ventes inden for overskuelig tid. Vi vidste, at den dramatiske produktion, som var ideel for vores scene, endnu var i sin vorden, at dens frembringelse var en langvarig proces, der ikke kunne ske uafhængigt af den samlede politiske og økonomiske udvikling. Hele min virksomhed på Folkescenen havde jo ikke været andet end et forsøg på at omforme den dramatiske produktion efter en social, revolutionær idé, at videreudvikle og uddybe den. Måske er hele min iscenesættelsesform kun opstået på grund af en manko i den dramatiske produktion. Den ville sikkert aldrig være trådt så dominerende frem, hvis jeg havde fundet en adækvat dramatisk produktion. (Hele striden om forfatterens og instruktørens kompetence kan efter min mening reduceres til det simple spørgsmål: Hvem råder over den største klarhed, den dybeste overbevisning, den stærkeste virkning? Efter min overbevisning har den kunstneriske energi en

forpligtelse til at gøre værket fuldkomment, og dette er viseligt).

Vi var altså bagud på to af teatrets mest afgørende punkter: strukturen og dramatikken. Men som så ofte gav disse to negative resultater. Der opstod en ny dramaturgi, en poetisk og logisk dramaturgi. Det var ingen recept, som vi nu fik, men stort set blot en ny betragtningsmåde, som vi indordnede vores halvfærdige eller helt ufærdige dramatiske stof i. Den nye sceneform voksede frem af manglen på en revolutionær struktur. Osse disse resultater var kun overgangsværdier, nødder, men i deres positive kerne pegede de mod den videre udvikling.

DEN SOCIOLOGISKE DRAMATURGIS GRUNDTANKER

1. Menneskets funktion

Menneskets stilling, dets fremtoning og dets funktion i den revolutionære teater er fundamentalt for det, som jeg har kaldt „en ny betragtningsmåde“; mennesket og dets emotionelle funktioner, af privat art eller samfundsmæssigt betinget, eller dets til overnaturlige magter (Gud, skæbne, fatum eller i henhold til kelse denne magt nu har optrådt i tidens løb) – ophøjede for dramatikere og dramaturger i alle århundreder! Men de beholdt Folkescenen, d.v.s. dens åndelige eksponenter, som de fremstillede det menneskelige så at sige kemisk rent og i det at gøre det til teatrets og dramatikens egentlige kernepunkt. „Ding an sich“. Tesen om „kunsten for folket“ blev på den måde det „menneskeligt store“ forvandlet til sin direkte modsætning: „Folkets suverænitet“. En lang vej, som går over den borgerlige dualismes stationer med deres udbredelse af private sjæle og hvilken ironi ligger der ikke i, at det netop var Folket, som fulgte denne vej helt ind i en blindgyde, hvor der ikke var vej tilbage til det samfundsmæssige.

Dette kompleks af spørgsmål, som hænger snævert sammen med skuespillerkunsten, måtte rulles fuldstændigt op af en teater, der tog sit udgangspunkt i teatrets ændrede funktion. Så længe vi hele tiden går tilbage til bevægelsens udgangspunkter, så længe vi ikke en vilkårlig ændring, vi har med at gøre, men derimod en ændring, som først og fremmest skabtes af forholdene. Og som hedder krig og revolution. Det var dem, der ændrede

helt uaf-

nkter, arki-
to mangler
litisk-socio-
i hånden,
og bearbej-
under: og
ionær arki-
dforanstalt-
fremtidige

RÆK

den for det
ar kaldt for
r, dets rela-
dets forhold
vilken skik-
de begreber
et var forbe-
den første at
et hele taget
e som „das
mvejen over
tning: „kun-
erlige indivi-
elesmerter –
escenen, som
e var nogen

ammen med
dramaturgi,
mtidig måtte
e. For det er
imod en æn-
disse forhold
menneskene,

deres åndelige struktur og deres stilling til almenheden. De fuldendte det værk, som industrikapitalismen havde påbegyndt 50 år tidligere.

Krigen begravede definitivt den borgerlige individualisme under ståltorden og ildlaviner. Mennesket, der er et uafhængigt enkeltvæsen eller tilsyneladende uafhængigt af samfundsmæssige relationer, og som kredser egocentrisk om sit eget selv, hviler i virkeligheden under „den ukendte soldats“ marmorplade. Eller som Remarque har formuleret det: „Generationen fra 1914 døde i krigen, osse selv om den undgik granaterne.“ Det, der vendte tilbage, havde ikke længere noget tilfælles med de begreber om mennesket og menneskeheden, der som prydstykker i førkrigstidens stadsstue havde symboliseret Guds evige orden.

Skønt langt fra at legemliggøre den type, som socialismen har som mål – og ikke som forudsætning, hvad man altid fejlagtigt har troet – det kammeratlige, det kollektivt følede, tænkende og handlende menneske, var de hærkolonner, som i 1918 væltede over Rhinen – som gennemførte tilbagetoget under egen ledelse og med selvdisciplin og uden kommandotone, og som betrådte Tysklands jord med en fast vilje til at gennemføre en ny og mere retfærdig orden, med gevær i hånd hvis det skulle blive nødvendigt –, var de hærkolonner alligevel allerede begyndelsen til netop denne type. Støbt i storindustriens smeltedigel, hærdet og svejset i krigens esse stod masserne i 1918 og 1919 truende og krævende foran byernes porte, det var ikke længere en hob, en viljeløs bande, men derimod nye levende væsener med nyt egetliv, som ikke længere var summen af individer, men et nyt, vældigt jeg, der blev drevet frem og bestemt af sin classes uskrevne love.

Er der nogen, der over for denne uhyre omvæltning, som ingen er i stand til at fortrænge, i alvor vil påstå, at billedet af mennesket og dets emotioner og relationer er evigt og absolut og uberørt af tiden? Eller vil man endelig indrømme, at Tassos klage støder mod vort århundredes betonmure og stålvægge uden at give genlyd, og at Hamlets neurasteni heller ikke kan regne med medlidenhed hos en generation af håndgranatkastere og rekordvindere? Vil man endelig indse, at „den interessante helt“ kun er interessant for den epoke, som ser sin skæbne legemliggjort i ham, at de lidelser og glæder, som endnu i går syntes ophøjede, forekommer en kæmpende nutids skarpe blik at være latterlige betydningsløsheder?

Denne epoke, der måske på grund af sine sociale og økonomiske vilkår har skaffet den enkelte af med sin „menneskeeksistens“ uden endnu at give ham et nyt samfunds højere menneskelighed, har stillet

sig selv på en piedestal som ny helt. Den nye dramatik faktorer er ikke længere individet med dets private, skæbne, men tiden og massernes skæbne.

Mister den enkelte derved sin personligheds attributer elsker, lider han mindre end den forrige generations helt? lig ikke, men alle følelseskomplekser er rykket ind under synsvinkel. Han oplever ikke længere sin skæbne alene, fra en verden for sig selv. Han er uadskilleligt forbundet med store politiske og økonomiske faktorer – som Brecht engang rede: „Enhver kinesisk kuli er tvunget til at drive verdens at tjene til middagen.“ Gennem alle sine ytringer er han af sin epokes skæbne, og så er det ligegyldigt, hvordan ling er.

Mennesket på scenen har betydning for os i en samfundsfunktion. Det er ikke dets forhold til sig selv, ikke dets forhold til Gud, men dets forhold til samfundet, som står i centrum. Optræder, så optræder dets klasse sammen med det. Dets moralske, sjælelige eller driftsmæssige, er konflikter med tiden. Lad så oldtiden se dets forhold til skæbnen som det centrale, alderen dets forhold til Gud, rationalismen dets forhold til romantikken dets forhold til følelsens magter – en tid, hedens indbyrdes forhold, omordningen af alle samfundsskemaer på dagsordenen, kan kun betragte mennesket i dets forhold til samfundet og til tidens samfundsmæssige problemer, d.v.s. som et væsen.

Hvis denne overbetoning af det politiske, som ikke blot men det disharmoniske i vore dages samfundsmæssige tilstand som gør enhver livsytring politisk, i en vis forstand fører til vrængning af det menneskelige idealbillede, vil dette billede fald have det fortrin at svare til virkeligheden.

Som revolutionære marxister kan vores opgave ikke blot at kopiere virkeligheden kritikløst, kun at opfatte teatret som tids spejl“. Det er lige så lidt dets opgave som udelukkende at sejre denne tilstand med teatrets midler, at gøre en harmonien ved at tilsløre den, at fremstille mennesket som en vinding i ophøjet størrelse i en epoke, som i virkeligheden er det samfundsmæssigt, kort sagt at virke idealistisk. Den nære teaters opgave består i at tage virkeligheden som udgangspunkt at gøre den samfundsmæssige uoverensstemmelse til et omstyrtende og nyordnende element.

2. Teknikkens betydning

Det er vel tydeligt fremgået af det, jeg hidtil har sagt, at jeg aldrig har dyrket teknikken for teknikens skyld. Alle de midler, som jeg havde anvendt og stadig ville anvende, skulle ikke tjene til berigelse for sceneapparatet, men derimod til det sceniskes ophøjelse til det historiske.

Denne ophøjelse, som er uadskilleligt forbundet med brugen af den marxistiske dialektik på teatret, havde dramatikken ikke ydet. Mine tekniske midler var blevet udviklet for at bøde på den dramatiske produktions mangler.

Nu har man meget ofte forsøgt at imødegå netop dette punkt ved at indvende, at al sand kunst ophæver det private og løfter det op i det typiske, i det historiske. Samtidig overser vores opponenter hele tiden, at typen netop ikke fremstiller nogen evig værdi, men at al kunst i bedste fald inddrager tildragelserne i den nærværende historiske epoke. Klassicismens epoke så sit „evige område“ i den store personlighed, en æsteticismens periode vil se det i den store ophøjelse til det smukke, en moralsk tid vil se det i det etiske, en idealistisk epoke i det ophøjede. Alle disse vurderinger gjaldt for at være eviggyldige i deres tid; kunst var det, der formulerede disse værdier almengyldigt. Disse vurderinger er slidt op, forældede, døde for vores generation.

Hvilke skæbnemagter har vores epoke? Hvad har denne generation erkendt som sin skæbne, som den bøjer sig for og bukker under for, og som den må besejre, hvis den vil leve? Økonomi og politik er vores skæbne, og resultatet af begge dele er samfundet, det sociale. Og kun ved at anerkende disse tre faktorer – om det så er ved at acceptere eller bekæmpe dem – kan vi bringe vores liv i forbindelse med „det historiske“ i det tyvende århundrede.

Når jeg altså betegner de private sceners ophøjelse til det historiske som grundtanken bag enhver scenehandling, så kan der ikke menes andet med det end en ophøjelse til det politiske, økonomiske og sociale. Det er gennem disse tre ting, at vi sætter scenen i forbindelse med vores liv.

Den, der stiller andre krav til vor tids kunst, arbejder bevidst eller ubevidst på at aflede vores energi og få den til at sove ind. Vi kan ikke lade hverken ideale eller etiske eller moralske impulser bryde ind på scenen, når deres virkelige drivkræfter er politiske, økonomiske og sociale. Den, som ikke vil eller kan anerkende dette, ser ikke virkeligheden. Og teatret kan lige så lidt give andre impulser fra sig,

når det virkelig vil være vores generations aktuelle, repteater.

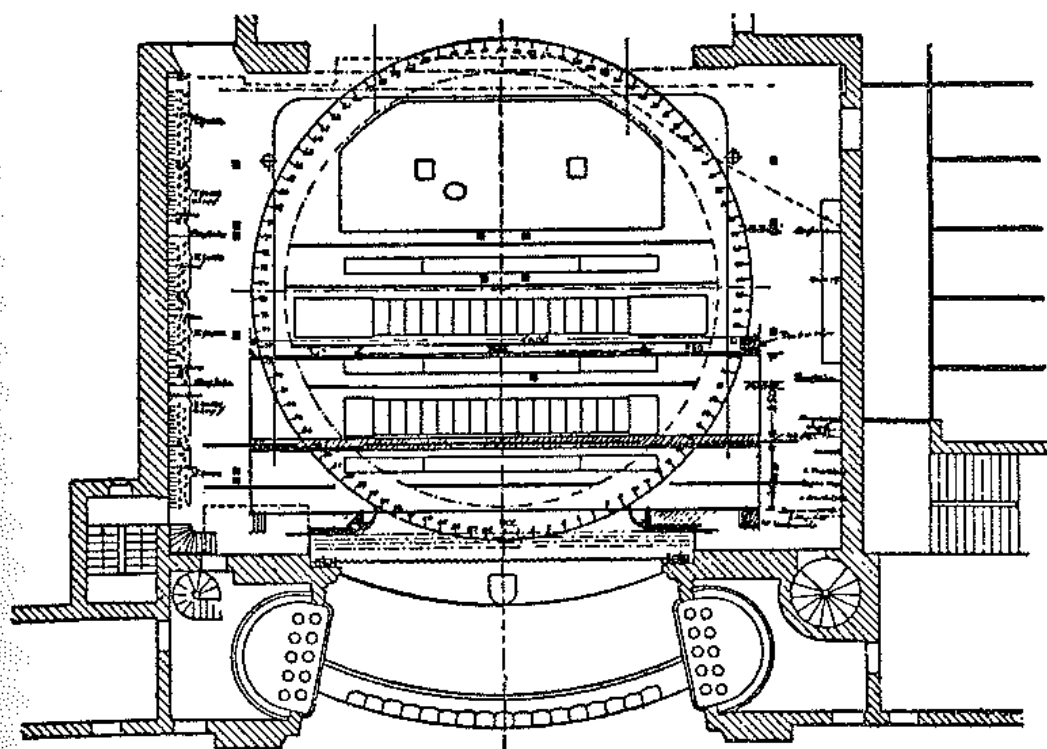
Det er ikke tilfældigt, at der sker en mekanisering af tidsalder, hvis tekniske frembringelser rager tårnhøjt og andre præstationer. Og det er ydermere ikke tilfældigt, mekanisering netop er blevet ansporet fra en side, som sætning til samfundsordenen. Åndelige og sociale revoluer altid været tæt forbundet med tekniske omvæltninger. Og scenens funktionsændring var tænkelig uden en teknisk af sceneapparatet. Samtidig forekommer det mig, at man indhentet noget, man havde forsømt i lang tid. Bortset skiven og det elektriske lys befandt scenen sig i begyndelsen af 20. århundrede i samme tilstand, som Shakespeare havde den i: et firkantet udsnit, en kukkasse, gennem hvilken man kunne få det berømte „forbudte blik“ ind i en fremmed verden. Den uovervindelige afstand mellem scene og tilskuerrum var tre hundrede års dramatik. Det var en „som-om-dramatik“. Tre hundrede år har teatret levet på den fiktion, at der ikke var afstand i teatret. Selv de værker, som var revolutionære for deres tid, bøjet sig eller har måttet bøje sig for denne insinuation. Fordi teatret som institution, som apparat, som hus aldrig har været i den undertrykte klasses besiddelse før i 1917, og fordi det aldrig havde været i den situation at skulle befri teatret fra den åndelige, men osse strukturelt. Dette værk blev straks taget som den største energi af Ruslands revolutionære instruktører og nødvendigvis gå lignende veje under min erobring af teatret under vores forhold førte det ganske vist hverken til teatrets aflyselse eller – i det mindste indtil nu – til en ændring af teatrets funktion, men til en radikal omdannelse af sceneapparatet, og næsten svarede til en sprængning af den gamle kasseform.

Fra Det proletariske Teater til „Gewitter über Gottland“ har jeg, næret af forskellige kilder, at ophæve denne borgekassens form og sætte en form i stedet, som ikke længere betragtes som et fiktivt begreb, men inddrager dem som en levende del i teatret. Denne tendens, som selvfølgelig er politisk i sig selv, indordner alle tekniske midler under sig. Og når den stadig virker ufuldkomne, nødtvungne, overbetonede, så kan man finde årsagerne til det i modsætningsforholdet til et scenes udformning det ikke har bestemt.

præsentative

scenen i en
p over alle
når denne
står i mod-
utioner har
heller ikke
nydannelse
an blot har
t fra dreje-
elsen af det
de efterladt
n tilskuere
med verden.
har præget
atik". I tre
var tilskuere
res tid, har
! Hvorfor?
g har været
enne endnu
t, ikke blot
get op med
Jeg måtte
teatret, og
trets ophæ-
eaterarkitek-
der alt i alt

tilstræbte
rlige scene-
er tilskuerne
nde kraft i
it udgangs-
disse midler
å kan man
nehus, hvis



Scenegrundplan fra teatret på Nollendorfplatz

PISCATOR-SCENENS HUS

Allerede huset på Bülowplatz, som sammen med Statsteatret rådede over det mest moderne sceneapparat i Berlin, kunne dårligt opfylde de krav, som det nye dramaturgiske princip stiller til et teater med sin udvidelse af stoffet i rum og tid. Allerede dér måtte jeg lave væsentlige forbedringer i apparaturet; der blev således anskaffet film- og projektionsudstyr, oven i købet tre apparater, som med en særlig stor brændvidde kunne projicere lysbilleder på den kæmpe-mæssige kuppelhorisont. Forholdene i huset på Nollendorfplatz var endnu mere ugunstige. Det var mindre i dimensionerne, men havde en bedre akustik. Til gengæld manglede den faste kuppelhorisont og de kælderrum, som var nødvendige for vores tekniske arbejde. Ved tilbygning blev meget bragt op på et relativt højt stade. Således kunne vi arbejde bag scenen med 4 fremvisere på én gang efter at have indrettet et nyt operatørrum. Men først under arbejdet med hvert nyt stykke så vi, hvor meget der stadig manglede, hvor mange hindringer husets arkitektur lagde i vejen for os.

PÅ GRUND AF TEKNISKE VANSKELIGHEDER

Af scenemester Otto Richter

Mange kampe er allerede blusset op over dette tema, de tekniske vanskeligheder måtte undgælde for alle mulige og

umulige ting, men hvilke tekniske vanskeligheder virkeligheden?

Det burde ikke være ubekendt, at vi med vore telser var slået ind på en anden vej end den gamle teatret. Det lader sig osse forklare, at denne iscenesættelse hører sammen med en helt anden scene. Det er vores princip at gøre alle de tekniske resultater stå teatret fjernt, produktive for scenen, vi er ikke ude efter et dekorativt scenebillede, men en scene.

Formålstjenligt byggeri.

Disse formålstjenlige bygværker er ganske vist fremmest forsøg. Da materialet hovedsageligt er jern, træ og shirting, er det soleklart, at den gennemførelse af de påtænkte bygværker afviger sig fra det gamle system. For eksempel: I vores sættelse: „Hoppla, wir leben!“ udgøres sceneopbygningen af et jernstillads: tre tommers gasrør, 11 gange 3 meter. Vægt ca. 4000 kilo. Det siger sig selv, at man kan bygge eller ombygge sådan et stillads i løbet af minutter, til trods for at det var mobilt og stod på skive.

Allerede under prøverne til det næste stykke, „Der er som ligeledes udspillede i et jernstillads' halvbyggeri skulle genopbygges hver dag, stod vi over for vanskeligheder, som forekom udenforstående uovervindelige. Med manøvrere og eksercere behændigt med opbygningen af nedrivningsfolkene blev det muligt at stille de to konstruktioner, 15 gange 7,5 gange 3 meter, væg mod væg, 4000 kilo, op på bagscenen. Følgende arbejde måtte udføres: flytte bygværket ind på scenen til prøven næste dag.

Når forestillingen „Hoppla, wir leben!“ var til afslutning arbejdede 16 mand i 3 timer med at flytte de halvbyggerier med jernkonstruktioner ind på scenen og stille dem fra „Hoppla, wir leben!“ ud på bagscenen. Næste dag arbejdede et lignende hold med at genopbygge halvbyggeriet med dens podier o.s.v. til prøven. Klokken 4 skulle prøven være forbi, og der krævedes 24 mand til at rydde scenen og gøre klar til aftenforestillingen. Denne dag blev udført 3 uger i træk. Det arbejde, der skulle udføres i kuplen, kunne kun udføres på scenen om natten.

er var der i
iscenesæt-
gængse på
enesættel-
ceneteknik.
ltater, som
ke længere
konstruktiv

st først og
består af
onstruktive
fuldstæn-
es iscene-
bygningen
8 gange 3
man ikke
øbet af få
en dreje-

Rasputin",
kugle, der
vanskelig-
ge. Ved at
nings- og
vartkugle-
t ca. 1000
til for at
dag:
ende, ar-
vkuglefor-
stilladset
e morgen
alvkuglen
le prøven
de op på
manøvre
laves på
. Det var

aldrig muligt at have halvkuglen færdig til prøven, og man kunne aldrig gennemprøve film, belysning eller forvandling, så længe stilladset fra „Hoppla, wir leben!“ stod på scenen. Pladsspørgsmålet spillede en betydelig rolle her, ofte stod vi over for næsten uovervindelige vanskeligheder; men det var eksperimenter, som vi måtte gennemføre, når vi nu engang var begyndt på dem. Tredie iscenesættelse var „Den gode soldat Schwejks eventyr“. Som fornyelse: transportbånd, som dekorationsdelene kunne rulle ind og ud på, og som spillede en betydelig rolle for skuespillerne. De to bånd var 2,7 meter brede, 17 meter lange, 40 centimeter høje. Vægt ca. 5000 kilo, transportable og forsynet med styreruller. De to bånd blev bygget sammen i det bageste magasin og flyttet ud på scenen, når prøverne krævede det, og bagefter transporteret tilbage til magasinet. Man kan vel forestille sig, at scenen blev udnyttet til sidste kvadratcentimeter inden „Rasputin“-opførelsen. Først halvkuglen, og nu osse „Schwejk“-forestillingens to transportbånd, der var 5 gange 17 meter. Manøvrerne fra „Rasputin“ begyndte forfra, det var blot ikke længere muligt at indskrænke tiden til timer; der blev oprettet tre arbejds-hold. – Efter „Rasputin“-opførelsen blev halvkuglen på nær en fjerdedel taget ned, båndene blev trukket ind på scenen ved hjælp af taljer, drejet rundt på drejeskiven, anbragt i den rigtige stilling og tilsluttet motoren, så man kunne holde prøve næste morgen. Om eftermiddagen måtte alle disponible folk være til stede for at rydde op på scenen og gøre klar til aftenforestillingen.

Første gang tog det 16 mand to timer at flytte båndet, senere kunne det gøres på 45 minutter.

Som man kan forstå af dette, havde man virkelig tekniske vanskeligheder at kæmpe med, og det var frem for alt det, som kostede foretagendet uhyre summer.

Efter nøje udregninger brugte man alene 6491 mark på at opstille og fjerne „Rasputin“-kuplen til prøverne, mens „Hoppla, wir leben!“ var på repertoiret. Det samme gentog sig ved prøverne til „Schwejk“. Det kostede 4464 mark at bygge og fjerne „Rasputin“ og forberede prøverne til „Schwejk“; og denne sum er eksklusive lønningerne for udfærdigelsen af decorationen og natteprøver og dekora-tions- og belysningsprøver. Af disse tal kan man se, hvilke

uhyre summer man måtte give ud; fordi det så tilstrækkeligt store værksteder, og magasinernes sigtsmæssigt.

Hvordan skal man nu fjerne disse vanskelige pladsspørgsmålet spiller en af de vigtigste roller iscenesættelser, må det siges højt og tydeligt, helt umuligt gnidningsløst og uangribeligt at skildre maskineri, som vi har brug for, med de tilhørende rum, hvad enten det drejer sig om sceneværksted eller andre arbejdsrum. Vi har ikke blot scene med alle mulige og umulige indretninger, vi ville være en stor montagehal med mange montereelevatorer, kraner, hejseværk og motorer, store maskiner og bagscene, transportable skydebroer, med en løftestang kan flytte tusinder af kilo op og ned i løbet af kort tid, uden menneskelig arbejdskraft at forstyrre prøverne eller lignende arbejde. Hvis man spare kostbar tid, penge, menneskekræfter og slidende natarbejde, hvis man for eksempel på scenen kunne flytte hele jernstilladset fra „Hoppla, wir leben“ i sidemagasinet ved hjælp af en elektromotor, og „Rasputin“-kuglen samt drejeskiven på kort tid kunne flyttes ind fra det bageste magasin, og hvor ville det været vidunderligt, hvis transportbåndene fra scenen kunne monteres i det andet sidemagasin og derfra kunne flyttes ind på scenen, når der var brug for dem. I stedet for at have en stor, praktisk elevator med en bælte, der 1000 kilo måtte vi benytte en smal trappe til transport af byrder på helt op til 30 centner. En større lastelevatoren ville føre op til alle højtliggende scener. Værkstedet ville tilsluttes hinanden, hvilket ville gøre det muligt at arbejde ordentligt, desuden skulle de indrettes med alle nødvendige maskiner; for den tekniske scenevirksomhed er det vigtigt, at de bedste maskiner er uundværlige hjælpemidler for den. Hvad gavn har jeg af et snedkerværksted, hvis kun kan bygge dele, der er højst 2 meter brede, og hvor skal man med et klejnsmedeværksted, hvor der kun er plads til 4 meter lange jernstænger. Det er utilgiveligt, som ikke bør gentages ved om- og nybygning af teatre. Det er virkelige, tekniske vanskeligheder. Byg – i stedet for vidunderlige, luksuriøse tilskuerhus af jern, beton

lignende kostbarheder – værksteder og en scene, som tilfredsstiller den moderne iscenesættelseskunsts krav, så vil man spare mange penge og kostbar tid, og frem for alt vil der ikke længere findes tekniske vanskeligheder.

Men osse i tilskuerrummet var der problemer, der ikke var mindre vigtige ideologisk og materielt. Det er ikke uden betydning for en opførelse, hvordan tilskuerne grupperer sig, om rummet rives i stykker af påfaldende etager og loger eller bliver sammenfattet til en enhed af sin disposition (det havde vi oplevet i Grosses Schauspielhaus). Hofteater-arkitekturen i huset på Nollendorfplatz var til at klare. Tilskuerrummets materielle problem lå det tungere med. Det betød, at de 1100 siddepladser måtte dække et budget, som vi kalkulerede til mellem 3000 og 3500 mark pr. aften (at vi tog fejl lå til dels i husets rumforhold, som vores scenemesters rapport viser). Men normalt kan man ikke regne med, at der altid er fulde huse. Dertil kom, at særafdelingerne hver aften gjorde krav på 200–300 siddepladser. Deraf kom „Kommunistteatrets Kurfürstendammpriser“, som en vis del af pressen tog anstød af. Det var husets rumkapacitet, der bestemte vores prispolitik.

DET DRAMATURGISKE KONTOR OG DET DRAMATURGISKE KOLLEKTIV

Valget af dramaturg var afgørende, fordi dramaturgien havde så stor betydning for vores teater. Efter lange overvejelser og mange personlige samtaler bestemte jeg mig for den daværende udgiver af *Forum*, Wilhelm Herzog, som den administrerende direktør Otto Katz osse gik ind for. Hos os bestod dramaturgens arbejde ikke blot som ved andre teatre i at tilrettelægge repertoiret, stille forslag til rollebesætningen, lede efter stykker og stryge overflødige steder i teksten. Hvad jeg på grund af vores særlige situation måtte forlange af en dramaturg, var et ægte kreativt samarbejde med mig eller den givne forfatter. Vores dramaturg skulle ikke blot være i stand til at bearbejde et foreliggende stykke efter vores politiske holdning, men osse til at udvikle det scenisk og udforme det tekstligt i snæver forbindelse med mine regieplaner.

Selv om jeg var helt på det rene med Herzogs litterære og politiske fortid – han tilhørte den generation af borgerlige litterater, hvis opposition imod den bestående orden kom til udtryk i ren intellektualisme

–, virkede hans plan om at skrive en politisk åbningsrevy på mig.

Som jeg tidligere har nævnt, kom der intet ud af det blev heller ikke dramaturg. Endnu inden teatret åbnede sig at være så lidet fyldestgørende, at jeg indkaldte min arbejder og kampfælle fra „de røde revyers“ tid, Gasbar post. Da arbejdet et par måneder senere blev for omfattende osse Leo Lania til.

Men jeg var ikke tilfreds med blot at oprette et kontor. Det var i overensstemmelse med min ideologi at alt arbejde i fællesskab med andre. Jeg har altid anstrengt mig at realisere denne ideologi i organiseret form. Kollektivitet er grund i selve teatrets væsen. Ingen anden kunstform med af arkitekturen og orkestermusikken er på samme måde henvist til et ligesindet fællesskabs beståen.

Allerede på Folkescenen var der opstået en kerne til kollektiv, der kunne blive til krystallisationspunktet for en samling, som jeg forestillede mig som et dramaturgisk kollektiv. Dette skrev jeg følgende i *Berliner Börsen-Courier*:

Produktivt fællesskabsarbejde

En frase, hvis indre berettigelse næppe nok er blevet prøvet, lyder som følger: Jo større selvstændighed man får, jo mere afhængig bliver man af kræfter, som man behøvede at tage hensyn til, da man befandt sig i en ordnet stilling: i stedet for at have én herre man tjener, tjene en anonym mangfoldighed af magter.

En sådan udvikling skal efter almindelig overvejelse være uundgåelig inden for teatret, og derfor må teatret, som er besluttet på at gå sine egne veje, da det hører direktøren eller lederen, altid høre, at han har befandt sig i en ansvarsfuld stilling – ville kunne gøre at hans forslag var uigennemførlige, og at kollektivitet – hensyn til publikum, hensyn til driften – er teatrets grundstensgrundlag. Jeg må tilstå, at en sådan argumentation næsten er endnu mere uforståelig for mig nu, hvor jeg selvstændig direktør. Tværtimod ser jeg hver dag den store mulighed, som min selvstændighed giver mig, ikke at forstå som en vilkårlig frigørelse fra alle indvirkninger og tilskyndelser og krav, men i retning af en målbevidst bygning af teatret, hvor alle værdifulde kræfter kan

ket med ind i arbejdet ud fra saglige og ideelle synspunkter. Det dramaturgiske kollektiv, dette at hele apparatet er gennemsyret af vores ideologiske principper, alt det skaber et fællesskab, der giver mulighed for den sikreste og rene- ste selvkontrol, udelukker tilfældigheder og gør direktøren til en del af helheden ligesom instruktøren og skuespilleren og forfatteren og dramaturgen.

Et ungt teater, som først må slå igennem, et apparat, som først må spilles i gang, stiller naturligvis langt større krav til medarbejdernes kræfter end en scene, som i tidens løb kunne udvikle den organisation, som den er i overensstem- melse med. Alligevel beviser dette kollektive arbejdsprincip allerede i dag, at det er storartet til at aflaste instruktøren og direktøren åndeligt og fysisk. I en godt konstrueret ma- skine griber hjulene ind i hinanden, og på samme måde vokser der osse en slags kollektiv regie frem i et teater, der hviler på vores princip: iscenesættelsens stil forvandler sig til noget stadig mere selvfølgeligt og enkelt, filmmanden, dramaturgen, scenearkitekten kender på forhånd alle hen- sigterne med regien, de kan altså støtte arbejdet med større lethed og i langt højere grad, end det hidtil har været muligt på teatret. Den ledende instruktør får således frem for alt tildelt den opgave at organisere sit apparat rigtigt, at stille sine medarbejdere på den rigtige plads. Over for den sæd- vanlige teaterdrifts diktatoriske princip, som gør direktøren lige så ufri som hans undergivne, beviser et demokratisk fællesskabs princip, der er i en idéns tjeneste, sin produk- tivitet, sin menneskelige og kunstneriske betydning.

Desværre svarede kollektivets arbejde ikke til mine forventninger og til vores teaters krav. Allerede oprettelsen af det var belemret med misforståelser og pinligheder. Vi havde indhentet oplysninger hos de to ovennævnte og Balász, Johannes R. Becher, Brecht, Döblin, Herzog, Lania, Walter Mehring, Mühsam, Toller og Tucholsky. Ubetænksomt havde Gasbarra betegnet sig selv som „ledelse“ i en pressemeddelelse om emnet. Selvfølgelig havde han tænkt på den organisatoriske ledelse, men vi havde brug for al Otto Katz' diplo- mati for at berolige de oprørte gemytter. Særligt opbragt var Herzog, som rasende erklærede, at han ikke arbejdede under andres ledelse. Brecht, der allerede dengang var fast gæst på Nollendorfplatz og fulgte alle vores forberedelser opmærksomt, gik som på stylder frem

og tilbage bag scenen og blev ved med at råbe: „Mit varemærke, og den, der bruger det varemærke, må betale“.

Jeg kan ikke huske, om der i det hele taget kom arbejdskongres ud af stiftelsesmødet, hvor Erich Mühsam, anarkist og Wedekinds litterære kampfælle, læste op af detaljeret forordning, som han selv havde forfattet. Det kommet værdifulde henvisninger fra de enkelte medlemmer i løbet af sæsonen, og mange af dem har uestoffervilligt deltaget i vores arbejde. Det var et eksperiment, nødvendigvis hørte til i Piscator-Scenens første år, og som at kunne gentage med succes. Alligevel drog nogle af forfatterne en vis måde personligt nytte af tilskyndelserne og forslagene i kollektivet, idet de hjemme i lønkommeret tog fat på de teaterproblemer, som egentlig var forelagt kollektivet, behandlede dem ud fra eget initiativ. Erich Mühsam skrev for eksempel efter sådanne tilskyndelser, og på samme måde skrev Walter Hasenclever „Kaufmann von Berlin“ (som den anden Piscator-Scene i Berlin dorfplatz skulle åbne med), Lania skrev stykket „Konjunktur“, og Lin skrev et drama om det moderne ægteskab og dets vanskeligheder, som han naturligvis kendte nøje som læge.

VÆRKSTEDET

Arbejdet i værkstedet, et andet kollektiv på vores teater, blev mere glædeligt, hovedsagelig velsagtens fordi det blev udført af mere og mere begejstrede kræfter.

Planen om at oprette et værksted på Piscator-Scenen blev erkendelsen af, at et nyt teaters stil kun kan være et resultat af en proces, som så vel forfatteren som skuespilleren og scenografen og musikerne må drages ind i. Denne indre samhørighed og den samlede sammenvoksning af alle teatrets dele kan ganske vist være teoretisk, men kun realiseres gennem det praktiske arbejde i den daglige teaterdrift, forpligtelserne, som det – nu det engang det er – ud i samfundsstrømmen – må overholde, levner kun lidt rum til eksperimenterne og den indadrettede oplysningsvirksomhed. I får værkstedet et laboratoriums opgave, her kan teatrets kræfter og alle tilknyttede kræfter hele tiden prøve nye opgaver og lære at se teatrets område fra alle punkter, samtidig med at de arbejder og nyder i samarbejdet. Et værksteds opgave skal ikke være en indtrængende forståelse af et eller andet tilfældigt drama.

et navn er et
le for det!“
en ordentlig
n, den gamle
en fantastisk
rimod er der
nmer af kol-
gennyttigt og
eriment, som
m jeg håber
orfatterne på
gene til kol-
naer og pro-
og varierede
apel „Judas“
lter Mehring
e på Nollen-
uktur“; Döb-
nskeligheder,

r, var meget
lført af unge

a opstod ved
esultat af en
neteknikeren
d, den orga-
st forberedes
de. Den nor-
g er kommet
plads og tid
somhed. Her
medlemmer
er i praksis,
d at de yder
blot være en
na, men den

vedvarende anvendelse og kontrol af vort teaters principper ved overvindelse af konkrete opgaver.

I værkstedet bliver skuespillerne løst fra et kontraktforholds løse form, de danner et kollektiv, som forfatteren, scenemusikeren, instruktøren, filmteknikeren tilhører med samme rettigheder og pligter, og denne gruppe vælger selv det stykke, der skal opføres, bliver i kammeratlige diskussioner enige om tendensen og iscenesættelsen, vælger instruktør, bestemmer selv rollebesætningen og går så i gang med arbejdet, hvis endelige resultat – den færdige opførelse – ikke er vigtigere end selve det ugelange forarbejde, hvor man formår at bygge en fast, fælles vilje på baggrund af teoretiske diskussioner og eksperimenteren med stykkets, skuespillerens og det tekniske apparats materiale.

På værkstedet får forfatteren et mere intimt forhold til selve scenen, han ser sit stykkes svaghed og styrke, idet han konfronterer det med fremstillingens realitet. Instruktøren erkender, hvor langt hans intentioner lader sig mestre scenisk, skuespilleren frigøres og drages ind i eksperimentet. Mens iscenesættelsen af et stykke på et normalt teater bestemmes af tidsrummet, det skal gøres færdigt i, mens der altså på en vis måde må arbejdes „rent“ lige fra starten, kan stykket i næsten vilkårlig tid underkastes om- og nyformningens proces på værkstedet. Stykkerne, som når frem til opførelse på værkstedet, bliver derfor osse udvalgt ud fra ganske bestemte synspunkter. Det er til dels værker, hvis dramatiske indhold først må prøves. Dramaet eller komedien viser sig at være et væsentligt værk i sin problemstilling, i sin udformning eller sin diktion, alligevel har det endnu ikke den modenhed og koncentration, som tillader en opførelse på aftenrepertoiret. I et sådant tilfælde giver værkstedet forfatteren lejlighed til en grundlæggende gennemforskning og en tilsvarende omarbejdelse af værket. Hvis hovedvægten her ligger på det litterære eksperiment, så må man i et andet tilfælde hjælpe dramatikeren, som er åndeligt knyttet til vores teater og vores ideologi, til indre klarhed og selvforståelse, og ved et principielt forkert stykke vise ham den vej, han må følge efter sin egen overbevisning, og som han måske netop er gået fejl af i dette værk. Her skal værkstedet altså hjælpe til med at befrugte digterens skaben og styre den i den rigtige retning, mens man en anden gang vælger et stramt og lukket værk, som byder på særlige muligheder for at gennemprøve unge skuespillere og en ny fremstillingsstil.

Således er værkstedets uafhængighed osse en væsentlig forudsætning for dets uforstyrrede virke. Det arbejder ikke umiddelbart under

direktionens ledelse, men sammen med den i åndelig. Det skal bevidst være en tumleplads, en forberedelsesarena, hvor opgave tjener osse kurser, som afholdes for værkstedets og foredrag, som behandler alle nutidens væsentlige politiske problemer, men samtidig osse omfatter sprogundervisning, studier og gymnastikundervisning. Skemaet tilrettelægges efter det givne stykke.

PROTOKOL OVER VÆRKSTEDETS STIFTELSE

Mødet, hvor alle fastengagerede medlemmer var til stede, blev indledt af Piscator med nogle erklæringer om værkstedets formål og opgave.

Medlemmerne skulle føres ud af den løse tilværelse og teatret, som de har gennem en kontrakt, og over til en rigtig samhørighed, som helt og holdent tjener teatrets idé. Da man ikke kan nå en sådan samhørighed fra den ene dag til den anden, må man arbejde sig til det. Værkstedet skal være en forberedelse for at nå det. Værkstedets mål er altså at skabe et fuldkomment teater, som et smidigt instrument giver udtryk for vores tids ånd. Da denne ideologi er aktiv, må vort teaters medlemmer opdrages til at være aktive medlemmer. Ud over at være i værkstedet en mængde andre opgaver:

1. Træning af den fælles krop,
2. Træning af den enkelte,
3. Eksperimenter med fremstillinger,
4. Litterære eksperimenter,
5. Politiske eksperimenter,
6. Politisk propaganda.

For at begynde på det praktiske arbejde så har vi nu muligt foreslår direktionen, at man opretter tre arbejdsgrupper. Denne inddeling skal ikke gælde som nogen vedtægtsbestemmelse for de enkelte medlemmer, men kun skabe mulighed for en arbejdsdeling. Omgrupperinger kan ske til hver arbejdsperiode. Udømmelsen af det arbejde, som holdene har udført, kan foretages af fællesskabet. Man foreslår, at holdene i deres første praktiske arbejde forbereder iscenesættelse af Sinclairs „Gagenvögel“ og Jungs „Heimweh“. H

gt fællesskab.
na. Til denne
s medlemmer,
iske og ånde-
visning, rolle-
ges efter det

SMØDE

ar til stede,
r om værk-

knytning til
i en ånde-
teatret og
delig sam-
n forberede
alle. Værk-
teater, der
es ideologi.
skuespillere
r dette har

sformen,

hurtigt som
3 grupper.
urdering af
ed for ar-
en tid. Be-
dført, skal
old 1 som
ttelsen af
Hold 2 be-

arbejder eventyret; hold 3 beskæftiger sig sammen med Piscator med amnesti-bekendtgørelsen og en Max Hölz-bekendtgørelse.

Værkstedets anden opgave består i at organisere den daglige gymnastik- og sprogundervisning på en sådan måde, at alle medlemmerne kan deltage i den.

For at gøre medlemmerne nærmere bekendt med vores teaters politiske idé og litterære materiale vil der blive holdt politiske og litterære foredrag. Til dette formål vil man benytte medlemmer fra det dramaturgiske kollektiv og sympatisører.

På alle hold, men særligt på hold 3, vil man indføre et rollestudie af ny, eksperimentel art.

Værkstedet anskaffer sig for egne midler og gennem forbindelse med forlæggerne et bibliotek, hvor man vil kunne finde særligt materiale med henblik på repertoirets enkelte stykker.

De enkelte hold vælger tre ledende medlemmer og særlige komitéer til de aktuelle arbejder, disse komitéer får desuden tilknyttet en instruktør, en skuespiller, en dramaturg o.s.v. Gruppernes indbyrdes forbindelse sker ved udveksling af de enkelte medlemmer.

Hold 3 er et læreværksted, som fuldstændig skal indrettes med henblik på de unge skuespilleres uddannelse. Der vil ske en opdeling i skole og produktion. Direktionen foreslår følgende fag for skolen: rolle- og ensemblestudie, stil-kundskab, fremmede sprog, dramaturgi og teaterhistorie, sceneografi, kostumekundskab, film - endvidere den obligatoriske gymnastik- og sprogundervisning. Skemaets stof bestemmes af det givne stykke. Opførelserne vil hele vejen igennem blive forberedt af læreværkstedets medlemmer, dette gælder osse det tekniske arbejde. Teatret stiller lærerkræfter til rådighed for hold 3. Medlemmerne af hold 3 anmodes om straks at udarbejde en tidsmæssigt ordnet ugearbejdsplan og gøre fordring på de enkelte fags lærerkræfter hos direktionen. På hold 3 kan der eventuelt optages elever, som i kunstnerisk og politisk tænkemåde står vores idé nær.

De tre hold og iscenesættelses- og dramaturgigruppen vælger en fælles værkstedsledelse, som straks fordeler det praktiske arbejde og anviser arbejdsrum.