

XVI MØDET MED TIDEN

„Hoppla, wir leben!“

3. september til 7. november 1927

Da vi valgte åbningsstykket, stolede vi ikke på de færdige ville – sådan som man altid havde krævet af os – begynde et stykke, som i snævert samarbejde med scenen var opstillet i forestillingskreds. Det var Wilhelm Herzogs „Rings um den Revolutionsanwalt“. Ifølge stoffet skulle dette stykke have været en dramatisk betydning, en slags stor politisk revy. Det omhandlede revolutionsperioden, hvis drivkræfter skulle afdækkes i en interessant personlighed. Vi havde mulighed for at analysere revolutionen i dette stof, at vise alle faktorer i dens opkomst og undergang, kort og godt kunne denne revy udvikle sig som var historisk interessante og hvad virkning angår var stor, aktuel betydning. Vi havde bestilt dette stykke hos Toller, der havde osse givet ham rigeligt i forskud for det, og midt i marts bortrejst i juli måned, kom de første scener. Jeg blev overrasket og skuffet. De indeholdt ikke noget af alt det, som vi havde forventet i fællesskab, det var en død, uddramatisk, tør gengivelse af historiske dokumenter. Jeg kunne lige så godt have lagt *Vorwärts* og *Die Welt* ved siden af hinanden og ud fra dem skabe dramaturgien. (Herzog havde skrevet sådanne regiebemærkninger som: „Gør et bakkanal“ og „Vittigheder flyver frem og tilbage mellem svigten og den afmålte tid, som vi havde til rådighed, og endelig definitivt at kassere dette værk som åbningsstykke og vælge noget andet.“)

Revyens oprindelige mål blev tilnærmelsesvis nået i et samarbejde med Toller, der havde givet mig i foråret. Grundidéen var et samarbejde mellem verden af 1927 og en revolutionær person, som havde været bragt otte år på et sindssygehospital.

Osse denne idé gav mulighed for at ridse en hel epokes historie politisk op. Men som altid hos Toller blev det dokumentarisk og det sammen med det digterisk-lyriske. Alle vores bestræbelser på det videre arbejde gik ud på at give stykket en realistisk betydning. Man kan ikke bevise noget imod den borgerlige verdensorden, når beviserne ikke stemmer, og de stemmer ikke, når de stemmer, der giver udslaget. Navnlige „helten“ Karl Thoma blev angrebet kraftigt under den første oplæsning i min

lighed i Oranienstrasse i juni 1927. Man bebrejdede ham hans passivitet og uklarhed. Toller belaster en sådan figur med sine egne følelser, som svinger uroligt ligesom hos enhver anden kunstner, og særligt hos en, der har gennemgået og lidt så meget som Toller; det er kun alt for naturligt.

Nu kræver dramaet visselig begge elementer, det dokumentariske og det emotionelle, det lyriske. Men for os, for vores teaters formål, må følelserne være klart indordnede, de må gøres tilskueren bevidst, de må være synlige fra alle sider som lå de under en glasklokke; osse følelser tjener os som bevis for vores ideologi. Vi kan ikke overlade dem nogen autoritær stilling.

Dette krav, som for mig svarer til en politisk holdning, har man osse stillet fra anden side og ud fra andre synspunkter. Den filosofiske og pædagogiske digter afspejler ikke længere sig selv i kunsten, jég-kunstens tider er forbi. Først et upersonligt, sagligt forhold mellem forfatteren og hans figurer giver mulighed for at klarlægge deres åndelige natur, deres betydning, deres værdi.

En analyse af Tollers helt måtte nødvendigvis føre til den slutning, som vi spillede. (Toller ville ikke selv stå ved denne slutning senere). Men efter stykkets disposition kan jeg den dag i dag ikke se nogen anden. Der blev først truffet en beslutning efter lange diskussioner og utallige forslag.

Helten i Tollers stykke, Karl Thomas, er efterkrigsrevolutionær, bliver dømt til døden efter revolutionens nedkæmpelse. Kort før henrettelsen bliver han i 1919 benådet sammen med sin ven Kilmann, der ligeledes er dømt til døden. Karl Thomas mister forstanden, forsvinder i otte år på et sindssygehospital og vender i 1927 tilbage til en fuldstændigt forandret verden. Hans ven Kilmann har arrangeret sig med den nye stat og er blevet minister; hans gamle veninde er blevet politisk agitator. Hun tager ham til sig et stykke tid, men smider ham så på gaden igen. Thomas bliver tjener. I sin fortvivlelse over tiden beslutter han sig til at skyde Kilmann, som nu er reaktionær. En højreradikal student kommer ham i forkøbet, dog mistænker man Karl Thomas, han bliver arresteret og sendt tilbage til sindssygehospitalet; han hænger sig i det øjeblik, det viser sig at han er uskyldig . . .

De tre slutninger til „Hoppla“

Arrestation	Flugt	Arrestation
Politivagt	Frivillig	Politivagt
Overførelse til	tilbagevenden til	Sindssyge
sindssygehospitalet	fængslet	

(Lydin-scene)
til: masserne
drager forbi

Fra gasmaskerne filmisk
overgang til officersbry- Fængs
tet, smeltedigel, krigsbille- (Banke
der, kørt baglæns. Thomas
I stedet for Kilmann-maske sig
Kilmann-mindesten. Mens
Thomas ler og de sidste
ord siges, vises på filmen
en kæmpemæssig kanon,
der rager ud over publikum.

Man kan sige følgende om det defaitistiske i denne slutning: senere blev bebrejdet os både fra radikal og fra borgerlig

Thomas er alt andet end klassebevidst proletar. Han har en lidt forbindelse med borgerskabets verden som med proletatens. Temaet viser ikke vejen for et af revolutionens vakletræer. Ud fra dette synspunkt ville selvmordet naturligvis være en mulighed. Thomas er i virkeligheden en anarkistisk sentimental type, der nok går i stykker. Han er beviset på det modsatte. Det, der gør ham til den borgerlige verdensordens vanvid.

To måneder efter premieren begik tre unge proletarer selvmord i Lichtenberg, fordi de var fortvivlede over deres situation. De har sikkert ikke handlet under indtryk fra filmen, men de havde bestemt karaktertræk tilfælles med Thomas. Jeg kan netop udmærket forestille mig, at disse mennesker bryder sammen i en periode, hvor deres nøgternt småarbejde står i kontrast til deres ønske om at handle.

Da jeg besatte hovedrollen, begik jeg bevidst den „fejl“, som Alexander Granach forvandlede den til en proletarisk type. Jeg gik jeg Tollers „helt“, som vender tilbage i alle hans scener.

samtidig ville jeg vise, at denne småborgerlige holdning ikke kun er et privilegium for de „intellektuelle“.

Tollers sprog var en svær belastning for stoffet, som jeg ville gennemanalysere nøgternt, klart og entydigt. Hans udviklingsår foregik i ekspressionismens periode. Jeg ved selv, hvor svært det er at komme fri af den. Der er heller ikke noget, der ligger mig fjernere, end at afvise sproglig fortætning. Men formuleringen må ikke blive til et formål i sig selv. Den skal altid være funktionel, altid drive den dramatiske handling fremad, få den åndelige spænding til at stige, må ikke hvile i sig selv eller genspejle sig selv.

I dagevis sloges vi om enkelte passager. Toller forlod næsten ikke min lejlighed et eneste øjeblik. Han havde indrettet sig ved mit skrivebord og fyldte med utrolig hurtighed ark efter ark med sin kæmpemæssige skrift for blot at smide arkene lige så hurtigt i papirkurven. Samtidig tændte han uafladeligt mine dyreste cigarer, og efter et par sug trykkede han dem ud i askebægeret.

Prøverne begyndte den 1. august. Men stykket var stadig langt fra at fremstille det, som jeg måtte forlange af vores første program-stykke.

Arbejdet med regiebogen skulle finde sted samtidig med det dramaturgiske arbejde.

I stykket havde Toller allerede antydnet det sociale tværsnit ved valg og gruppering af skuepladser. Man måtte altså skabe en sceneform, der præciserede dette tværsnit og gjorde det synligt: en etagebygning med mange forskellige afdelinger oven over og ved siden af hinanden, som skulle symbolisere samfundsordenen. Ifølge udkastet skulle dette stillads præsenteres for tilskuerne som ét eneste kæmpemæssigt filmværk, hvor indledningsfilmen blev vist. I det øjeblik den filmiske indledning munder dramatisk ud i spilledscenen, skulle det firkantede sceneudsnit åbnes på det pågældende sted (fængsel, filmisk overgang til 1. scenes celle). Altså en fuldstændig forening af film og scene.

For at gøre dette muligt havde Traugott Müller sammen med Otto Richter, vores scenemester, lavet et udkast til et apparatur, som kunne få de enkelte firkantede delflader, der kørte på trækruller, til at rulle frem og tilbage ved en løftestangsbevægelse. Samtidig lå møblerne fladt på gulvet og rettedes først op efter scenens åbning ved hjælp af en saksemekanisme.

Skuespillernes fremtræden skulle foregå ad trapper, sådan som det osse skete senere. Hovedidéen med at udvikle det levende spil direkte

af filmen kunne ikke gennemføres til bunds, fordi trækruller fungerede ideelt. (Det var disse trækruller som var skyld i at filmen blev kaldt „Trækrullescene“ i det første programhæfte).

Denne etagescene er ikke identisk med Kreislers scene. Trods en vis ydre lighed var den i princippet Kreislers scenens direkte modsætning. Hvis Kreislers scenen hidtil blot har været ensbetydende med en mulighed for at se af scenen gennem en opdeling, så er etagescenen et stændigt stillads, som er lukket om sig selv, og sceneudsnittet kun er en yderligere hæmning. Scenens heden tilhører etagescenen allerede en anden struktur.

„For at skabe en gennemsigtig scene, som man kan forbinde med film og lærred, har Erwin Piscator konstrueret et transportabelt, etagedelt jernstillads i sin iscenesættelse Tollers „Hoppla, wir leben!“ Som det senere viser sig, har direktørerne Meinhard og Bernauer patent på en transportabel tabel, etagedelt scenevogn – Kreislers scenen –, som det senere venligst har tilladt Piscator at benytte.

(Pressemeddelelse den 7. september 1929)

Scenens struktur er bestemt af den intensive anvendelse af rummene er allerede med i Tollers manuskript i store træk. Ved arbejdsprocessen skete der betydelige udvidelser. Det var væsentligt at lede den enkeltes skæbne af de almindelige historiske faktorer og binde Thomas' skæbne dramatisk med krig og revolution. I filmen er der i endnu højere grad af dramatisk-funktionel betydning, at det er oven i købet i stykkets dramaturgiske rotationspunkt, idéen: sammenstødet mellem verden og et menneske, der er isoleret i otte år. Her måtte vi vise ni år med alle deres rammer og ligheder, ligegyldigheder. Man måtte give publikum et indblik i dette tidsrums uhyrlighed. Kun ved at man opridsede den, kunne sammenstødet virke med hele sin vægt. Intet andet end filmen er i stand til at rulle otte uendelige år op i få minutter.

Alene disse „mellemsfilm“ havde et manuskript med over hundrede oplysninger om politik, økonomi, kultur, samfund, mode o.s.v. Til selve stykket blev der lavet et regulært manuskript, som krævede et flere uger langt historisk forarbejde. Et lag af dette manuskript, som blev udarbejdet på det dramatiske

rullerne ikke
i, at scenen

lersscenen.
reislersce-
det mind-
multiplicering
en et selv-
for hvilket
I virkelig-
scenearki-

n frit kan
r brugt et
ættelse af
er sig, har
transport-
om de dog
er 1927).

af film. Fil-
ed gennem-
ntligt at ud-
orer, at for-
På ét punkt
tydning, og
nkt, grund-
r har været
edsler, tåbe-
begreb om
ne afgrund,
det medium
løbet af syv

p imod fire
fund, sport,
filmmanu-
e. På grund-
amaturgiske

kontor, fremstilledes så rigtige drejebøger af Simon Guttman og Curt Oertel, som ledede filmarbejdet til „Hoppla, wir leben!“ Man indspillede en ca. 3000 meter lang film. Naturligvis brugte man kun en lille del af den. Gården, den frie lagerplads, ja selv gaden ved teatret på Nollendorffplatz var i to uger skueplads for filmoptagelserne. Endnu i dagene før premieren lå hele bygningskomplekset i jupiterlampernes blændende lys til klokken tre om natten. Scenerne i husvildehjemmet, Thomas' gang fra fabrik til fabrik blev optaget her, panserskibets overgivelse til arbejder- og soldaterrådet blev filmet på teatrets tag.

Et lille arbejdshold under Victor Blums ledelse befandt sig til stadighed i de store filmselskabers arkiver på jagt efter autentiske klip fra de sidste ti år. Det var ikke til at undgå en vis uensartethed i sammenklipningen af gammelt og nyt filmmateriale.

En af de mest interessante film- og spilletekniske scener var radiotelegrafistens scene i hotel-akten. Her kobledede jeg højtalermeddelelse, skuespillertekst og filmbillede sammen. Filmen skulle – som man ville sige i dag – synkroniseres med begge dele, d.v.s. at man måtte måle sætningernes længde nøjagtigt med stopuret og derefter klippe filmstrimlerne til. Røntgenfilmbilledet af det bankende hjerte, der ærgrede Ihering så meget („Han – Toller – vil vise den tekniske tidsalders afkræftede, afsjælede fantastik og lader os over radioen høre – en oceanflyvers hjerteslag! Toller romantiserer det mekaniske.“ *Börsen-Courier* den 5. september 1927), stammede fra det dengang aktuelle forsøg på radiotelegrafisk hjertediagnose, som var blevet udsendt fra en oceandamper.

Ved siden af den dokumenterende film ville jeg osse bringe film uden faste rammer i „Hoppla, wir leben!“: „bevægelsesmusik“ i stedet for tonemusik. Når Thomas taler om de otte års tidsbegreb, skulle der vises en sort flade, som opløses hurtigt i linier og kvadrater (tegn for dage, timer og minutter) for at give udtryk for dette begreb. Fremstillingen af dette filmafsnit var overladt til Ernst Koch. Desværre kunne vi på grund af manglende tid ikke få denne filmstrimmel med.

SILLET

Man har ofte bebrejdet mig, at jeg ikke er skuespillerinstruktør. Denne bebrejdelse kan jeg kun afkræfte gennem mit arbejde og måske gennem kritiske udtalelser fra de skuespillere, som jeg har arbejdet sammen med.

Det, som kritikken ofte opfatter som mangelfulde skuespillerpræ-

stationer, er i virkeligheden uoverensstemmelsen mellem
rations skuespilleruddannelse og den nye, uvante scenear-
jeg anbringer skuespilleren i. Det er helt naturligt, at
der er vant til at spille mellem den gamle, borgerlige s
dekorationer, først langsomt finder den stil, som passer
apparatur. Det er et spørgsmål om mangeårig skoling o
begyndelsen synes skuespilleren, som er vant til den borg
at mit apparatur er ham fremmed, ja fjendtligt. Han føle
i de kæmpemæssige maskinelle bygninger, som kun giv
ro til at udfolde sig i individuelle glanspræstationer. Det
besvær, at han vænner sig til den præcision, som film
ham. Og dialogen på transportbåndet må forekomme ham
så umulig. Men det er altsammen kun i begyndelsen. H
har levet sig ind i denne verden, så føler han, at denne s
ligheden er en hjælp for ham, at den støtter ham i hel
idet den sindrigt indlemmer ham i den samlede opfø
fuldstændigt latterligt at påstå, at skuespilleren ikke s
spille foran filmbilledet, fordi det flade lærred er i stri
plastiske spil. Denne påstand må efterhånden være foræ
aldrig kunnet forstå, hvordan den flade film adskiller
gamle flade malede kulisse eller det flade prospekt. Tv
jeg hver gang gjort den erfaring, at det levende menneske
levende og interessant i filmen. Og når der stadig er n
monisk i det, så ligger det som sagt i, at den rigtige spil
ikke er definitivt udarbejdet til det nye sceneapparatur.

Spillestilen. Den er dog ikke til at skille fra opfattel
spillet væsen. Jeg har allerede andetsteds forklaret, hvorn
fatter skuespillerens opgave inden for den revolutionære
mer. „Hoppla, wir leben“ var et udmærket eksempel. H
lerne i skarp klassemæssig modsætning til hinanden: de kl
proletarers gruppe, typen på den socialdemokratiske parti
der er kommet til tops, sådan som han blev legemliggjort a
opkomlingenes klasse, typen på det liberaliserende bou
gruppen fra l'ancien régime, den gamle adel, der var le
i grev Lande og politimajoren, og endelig nationalsocia
var hver eneste rolle faktisk et skarpt formuleret udtryk
fundslag. De personlige anlæg og det individuelle komple
udslagsgivende, det var derimod typen, repræsentanten for
samfundsmæssig og økonomisk anskuelse. Kun to figure
en undtagelse, stykkets tragiske og komiske helt, småborg
som søger republikkens ideale legemliggørelse, og arbejder

denne gene-
kitektur, som
skuespilleren,
scenes stående
til mit scene-
g erfaring. I
gerlige scene,
er sig fortabt
er ham ringe
er kun med
en påtvinger
at være lige
vis han først
cene i virke-
e hans rolle,
else. Det er
kulle kunne
d med hans
ldet, jeg har
sig fra den
ærtimod har
e indlemmes
oget dishar-
lestil endnu

lsen af hele
dan jeg op-
scenes ram-
er stod rol-
assebevidste
funktionær,
af Kilmann,
urgeoisie og
gemliggjort
ulisten. Her
for et sam-
eks var ikke
en bestemt
er udgjorde
eren Pickel,
en Thomas,

som ønsker revolutionens fuldendelse. De andre figurers binding til disse to klassemæssigt rodløse figurer var tydelig.

Dermed var skuespillernes opgaver anvist. Hver eneste skuespiller måtte bevidst føle sig som repræsentant for et bestemt samfundslag. Jeg kan huske, at en stor del af prøverne gik med at forklare tekstens politiske betydning for hver eneste skuespiller. Kun ud fra denne åndelige beherskelse af stoffet kunne skuespilleren forme sin rolle.

DE SIDSTE FORBEREDELSE

I de sidste fire uger før premieren var hele teaterbygningen på Nollendorfplatz fyldt til randen med arbejde døgnet rundt. På scenen blev der prøvet, i gårdene monterede man det kæmpemæssige jernstillads. På kontorerne, hvor manuskriptet blev transponeret og renskrevet, hvor pressebearbejdelsen, abonnementssalget, annonceringen fandt sted, og hvor særafdelingerne blev bearbejdet, var der stuvende fuldt af besøgende. Interviewere, fotografer, pressefolk, malere, skuespillere kom uophørligt; telefonerne kimedede uophørligt. Det var en sand heksekedel af arbejde. Og hver dag blev der holdt nye møder, hvor blandt andet det dramaturgiske kollektiv konstituerede sig, program-erklæringer blev skitseret og redigeret, personlige fordringer, klager og uoverensstemmelser blev ekspederet. Meget i den tid kunne kun bearbejdes overfladisk og i store træk, meget måtte fuldstændig vige for de umiddelbare opgaver, som det første stykke stillede os.

Det første programhæfte havde særlig betydning for os. Netop programhæftet skulle fortsætte og uddybe virkningen med andre midler. Vi ville ikke indskrænke os til en optælling af skuespillerne og uforpligtende meningsytringer, sådan som man plejer at gøre det, og hvor man i yderste tilfælde tillader endnu en lille filosofisk diskurs. Vores programhæfte skulle bringe dokumentarisk materiale, som gjorde stykkets politiske konsekvenser endnu tydeligere for tilskueren.

Den første programartikel i det første hæfte (der var lavet af Gasbarra og Lania) har været meget omstridt.

Man har navnlig villet se „et forræderi imod idéen“ i sætningen: „Dette teater er ikke startet for at drive politik, men derimod for at befri kunsten for politik“. I virkeligheden havde man valgt sig et mål i stedet for en vej, man havde taget et standpunkt med basis i begrebet ren kunst, d.v.s. en kunst, der virkelig er gjort fri af alle materielle hængsler, og som udvikler sig efter sine egne love, en kunst, som – er vi da stadig nødt til at betone dette sær-

ligt? – kun er tænkelig i et klasseløst samfund. Synspunkt er overvindelsen af politik, d.v.s. den mæssige kamp, en livsnødvendig forudsætning. Men for at nå denne tilstand må teatret, som det tydeligt et andet sted i artiklen, „tage kampen i samfundet inden for sine egne rammer for igennem et fællesskabs kulturelle, centrale faktor“.

Man havde altså foregrebet et mål med den indledende sætning, og den kunne kun være dem, der ikke forstod, at det at nå dette mål var forbundet med den politiske kamp.

PREMIEREN

Den 3. september 1927 lod Piscator-Scenen tæppet gå. Efter de sidste ugers arbejde var jeg kun opfyldt af, at man kan ikke længere ændre noget. Arbejdet var udført, og der var mange ufærdige dele, og intet var fileet helt til. Aftenen (forestillingen begyndte klokken 19) talte jeg med Gasbarra og Guttman, som sad i et kælderrum og ventede på sammen, som skulle køres klokken 20. Jeg traf endog nyt under forestillingen og benyttede den store pause til at se et par af slutdelens scener ud. Da publikum stod i gang klokken 18,45, var vi stadig ved at prøve slutfilmen med banket.

Premierepublikummets sammensætning var virkelig interessant. *Vorwärts* (den 5. september 1927) skrev: „På den ene side folk, der havde valgt kjolesæt og smoking i aftenens klædning, og deres damer klædt i vinterpelse, som mødte taget tidligt ud af, og smykket med perlecolliers, der havde betalt – på den anden side de sunde sommerbrunede piger klædt i kattun, med vandrerbukser og schillerkraver. Jeg glemte kun at tilføje, at netop sidstnævnte repræsenterede den unge generation, som bladet tidligere ikke havde kunnet angribe for at være umodne skrålhalse. Det var dem, der fra teatret gjorde den første aften til en politisk begivenhed. Da teatret efter fængselsscenen og mor Mellers sidste ord: „Der er kun én måde at gøre – at hænge sig eller at ændre verden“, istemte den unge ungdom spontant „Internationale“, som vi alle stående sang lige til slutningen. Til stor forbavselse for „de fine folk“, som vist bevidst havde betalt 100 mark for en siddeplads i „den politiske hetzteater“, men ikke havde troet, at aftenen ville blive en politisk demonstration. En mærkbar forbavselse, dels pinligt berørt, gik gennem rækkerne i parkettet.

nd. Fra dette
en samfunds-
g for kunsten.
et bliver sagt
pen op imod
en at blive til

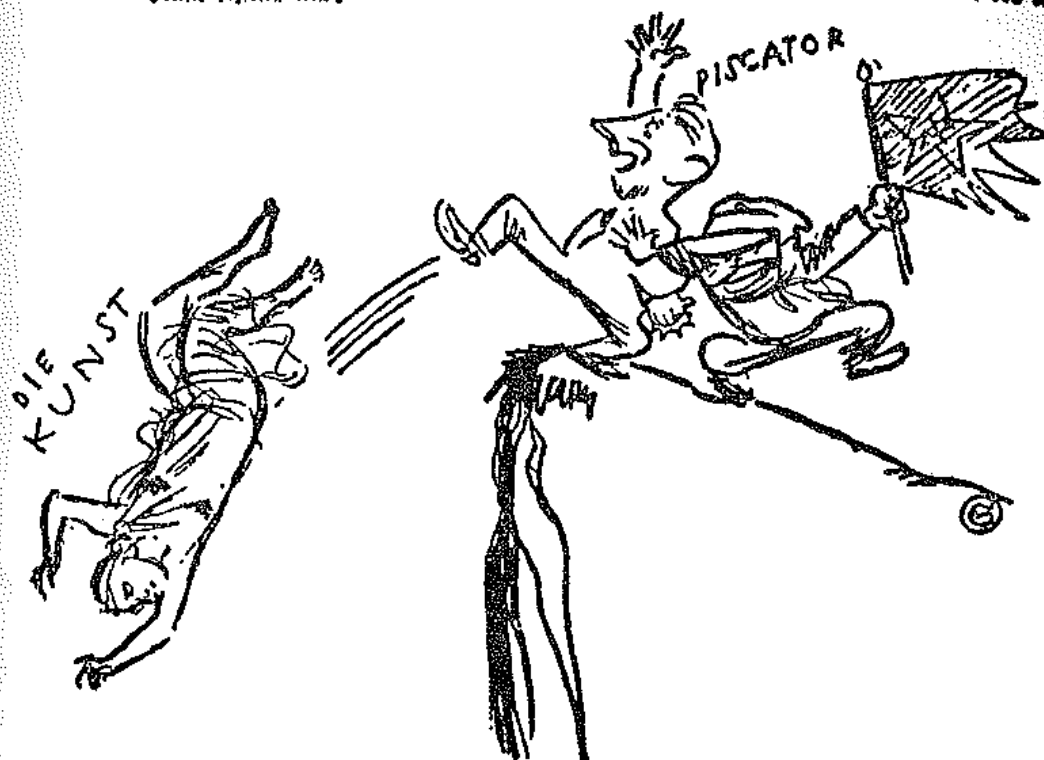
en inkrimine-
mistydes af
var uløseligt

For første gang.
én følelse: Nu
rt, selv om der
l. På premiere-
klokken 19,45
klippede film
ve beslutninger
lyse endnu et
agene klokken
signalerne.

mærkværdig.
e side de fine
øjtidelige an-
ilkuglerne var
nåske allerede
e ynglinge og
er!" *Vorwärts*
de særafdelin-
e hånlige nok
lskuerrummet
ppet gik ned
er kun ét at
n proletariske
sang med på
", der ganske
let kommuni-
ende med en
lig, dels for-

Hoppla, wir leben — — —

Widerstand gegen das Kunstwerk ist ein Zeichen für die Unfähigkeit, die Kunst zu verstehen, weil es das Leben des Volkes widerspiegelt.



— die Kunst mag beschaffen!

Nachtausgabe den 5. september

Vi troede ikke, at stykket kunne holde sig på spilleplanen mere end 3 uger. Vi sad oppe og ventede på de første aviser. Pressen kunne ikke fortælle os noget nyt om stykket. Vi havde rejst alle indvendingerne med større styrke før. — Og så kom den ene efter den anden: *Voss*, *Tageblatt*, *Börsen-Courier*, *Morgenpost*, *Rote Fahne*, politiske vurderinger, æstetisk differentiering, afvejninger, og dog alt i alt: bifald. Det politiske teater havde fået et gennembrud, og med følelsen af grænseløs afspænding gik vi hjem for endelig at sove ud efter fire lange, djævelske uger.

PRESSE OM „HOPPLA, WIR LEBEN!“

POLITISK VURDERING

„Det er ikke til at sige, om dette værk er vin. Men man må sige, at det er medicin. (Ønskemål: medicin, der virker som vin. Dramatikernes næste pligt) ... Her efterkommes kravet om propagandascenen ... kunst med en bestemt lære bliver meget vigtig for fremtiden, mine ærede damer og herrer.“

(Osse her vil der findes god og dårlig kunst). G
god kunst."

Alfred Kerr (**Berliner T**

„Hvis man skulle vurdere „Hoppla, wir leben!“
gamle målestok, ville man sige: et magert styk
underlig iscenesættelse. Men Piscators nye sce
dring på en ny målestok ... For nu træder han
på sit teater som agitator for et politisk parti o
andet end et propagandamedie i teatret ... Men
han befinder sig på toppen af sin karriere, neto
er ubeskeden nok til at køre kunsten af sporet,
kert ikke ret længe være så beskeden at fort
propagandamager for sit parti.

Monty Jacobs (**Vossische**

„... Alle slagordene fra de sidste 10 år, al de
sladder, al skrigeriet fra gaderne lyder atter hø

Hvorfor har man startet dette teater? „For at
sten for politik.“ Piscator jager djævelen ud m
bub, gør det ganske enkelt med politik. Allered
scener understreger han tingene, hvor han kan
sted med det. Toller persiflerer, Piscator lyver. h
igen filmen som middel, men den vanhelliger blo
mål. Dette delvis ret elegante, for ni tiendedel
mende utvivlsomt godt borgerlige publikum blive
kendt med, at det er krapyl, at der skal gøres o
At det – hopla, vi lever – er den desværre endn
røde menneskeheds udskud.

Ludwig Sternaux (**Berliner Lokala**

„Piscators vanvittige hetz imod alt det, der er tys
værdigt og helligt, havde osse kunnet finde st
andre steder – vi ser den endog i hans „Røverne
teatret og endnu stærkere i „Gewitter über Go
Folkescenen. Men herr Piscator sætter selv boll
pen, han installerer en kommunistisk hetzbiograf
dig uden at tage hensyn til, hvad forfatteren h
Og nu da han har sit eget teater, kan han jo gøre
har lyst til. Det er ikke underligt, at alt var så a
hans teater i lørdags, at det næppe har sin lige.

(**Hamburger Nach**

ør det med
ageblatt).

efter den
ke, en vid-
ne gør for-
åbent frem
og ser intet
netop fordi
p fordi han
vil han sik-
sætte som

Zeitung).

en hæsle
gt.

befri kun-
ed Beelze-
le i Tollers
komme af-
han bruger
t hans for-
s vedkom-
er gjort be-
p med det.
u ikke helt

nzeiger).

skeren ær-
ted mange
" på Stats-
ottland" på
er på sup-
fuldstæn-
ar at sige.
, hvad han
fsindigt på

richten).

„Når man tidligere ville sammenfatte hele vort teatervæ-
sens forfald i ét ord, så sagde man: „Revy“. I lørdags fik
dette ord en komparativ, og det er: „Piscator“."

(Tägliche Rundschau).

„Hvad skal det altsammen i det hele taget til? Er dette frem-
tidens teater? ... Opførelsen formelig driver af koldblodigt
forløjet politisk tendens. Den bolschevistiske hetz slår over
tre gange i hvert eneste ord, hvert eneste billede. Alt det,
der er andre helligt, trækkes med glødende iver ned i
møget. Ikke mindst ved hjælp af Edmund Meisels „musik“,
der oven i købet skamferede vores tysklandssang, så den
blev til kattemusik.“

(Kreuz-Zeitung).

„Åbningen af Piscator-Scenen har sat lavineagtig skred i
vores usalige kulturelle udviklings påtrængende problem.
Begreber som sædelighed, religion, indre opløftelse, æste-
tik, fordybelse i sjælen synes overhovedet ikke at vække
nogen følelser længere ... Vi bør utrætteligt fortsætte oplys-
ningen og sætte os til modværgelse imod undermineringen af
vort kulturliv. Den kristne opdragelse af vores ungdom
spiller en vigtig rolle i denne forbindelse, og det er glæde-
ligt at se, at stadig flere stemmer – osse fra Folkepartiets
side, der i begyndelsen var meget kritisk – erkender det
keudellske skolelov-forslags store betydning.“

(Deutsche Tageszeitung).

KUNSTNERISK VURDERING

„Er det digtning – er det drama – er det væmmelig sang,
fordi det er politik? Det bitre svar på dette og andre spørgs-
mål lyder: papir, intet andet end papir ... Men hvor må
Piscators styrke være usædvanlig, når den kan flamme så
lysende op over det ubrugelige objekt, at vi til trods for
alle indvendinger var oprørte, da vi forlod hans hus.“

Felix Hollaender (8-Uhr-Abendblatt).

„Det store i Piscators præstation: Han sprængte rammerne
for sceneoplevelsen, tid og rum drager billedligt gribende
forbi vores øjne med visionært udsyn ... Når galleriets bi-

fald brager, kan det godt være, at det gælder "tiske opgave", som dette teater tjener. Parkettebifald gjaldt i hvert fald den kunstnerisk dristige med mod og held går nye veje."

H. H. Bormann (**Germania** den 5. sep)

„Walter Mehrings indlagte sang rev folk med sig. Meisels glødende, åndfulde signalmusik rev folk. Indledningsfilmen, som er Piscators opfindelse med sig."

Alfred Kerr (**Berliner Ta**)

„Denne gang har Toller haft blikket rettet mod vejen på vej hen til teatret bliver denne verden atter usikker. Sproget bliver mat ... Piscator ikke til denne romantik. Han viger ikke udenom. Tollers „gemytlige“ stil sin sceneografis stålstillingsapparat præsenterer alt forfra og bagfra med for gennemsigtige vægge, med projektionsflader og en fænomenal teknisk fantasi har skabt et under

Herbert Ihering (**Berliner Börsen-**)

„Vore kredse kan overhovedet ikke gøre sig nogen stilling om, hvordan denne proletariske tidsrevolution, hvordan den laves journalistisk virkning slagfærdigt. Hvis de vidste noget om denne isceneses kunstneriske udtryk, ville de ikke helme, føle sætte deres teater, deres borgerlige Folkescene til rationale, tidssvarende kampteater op imod kommunen „proletariatets kulturvåben“."

(**Deutsche**)

„Er det et tidsstykke? I anlæg og fantasi, ja. Men Toller vil slå os lige så hårdt i hovedet med det ord, som Piscator gjorde det med sine billeder. Storartede stof er undsluppet digteren ... Toller jublede over succesen. Fjenderne værgede sig ikke, alle, både venner og fjender, blev på en eller anden ophidset over dette nye Piscator-Teater."

Max Hochdorf (**V**)

„Man kan med føje lige så godt kalde Piscator forfatter som Toller. Han har lavet et kæmpea

„den poli-
ets stærke
regie, der

tember).

... Edmund
k med sig.
e, rev folk
geblatt).

erden. Men
karp. Kon-
tor kender
Han giver
ads. Dette
rskydelige,
filmslør ...

...
Courier).

ogen fore-
y præsen-
gsfuldt og
cenesættel-
r de kunne
, deres na-
unistteatret,
Zeitung).

n håber, at
dramatiske
r. Men det
ers venner
ikke. Men
nden måde

vorwärts).

or aftenens
arbejde. (At

det tekniske undertiden ikke klappede, er forklarligt). Dette store og komplicerede apparat skal først spilles til. Geniets kraft mærkede man så sandelig."

Manfred Georg (*Berliner Volkszeitung*).

Den borgerlige presses modtagelse af foretagendet var stort set velvillig, ganske vist med stærk betoning af den kunstneriske side, ja, ofte endda forbundet med et forsøg på at føre mig og scenen bort fra politik. Altså i virkeligheden en fuldstændig misforståelse af de til grund liggende sammenhænge mellem politisk ideologi og kunstnerisk udtryksform. Denne presse, der ellers var så velvilligt indstillet over for mig, gjorde sig alle mulige anstrengelser for at overse, at de to ting ikke er til at skille fra hinanden, at jeg sagtens kunne iscenesætte et vilkårligt stykke „interessant“ på et borgerligt teater, men at min scenes nye form, „mekaniseringen“, indførelsen af film, fremkomsten af selvstændige spillestilladser o.s.v. er utænkelige uden bekendelsen til den revolutionære socialisme. Man kan måske bedst karakterisere denne holdning ved at sige, at den borgerlige presse forsøgte at opfange det politiske stød, der var rettet imod den og dens klasse, og at stille sig kritisk over for dette, idet den brugte en kunstnerisk målestok, som den havde lånt fra en svunden epoke, til at måle noget, der endnu savnede sammenligning, og som man ikke havde nogen målestok for.