

XVII SEGMENT-GLOBUS-SCENEN

„Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk,
das gegen sie aufstand“

(Rasputin, Romanov, krigen og folket, som rejste
sig imod dem)

12. november 1927 til 20. januar 1928

Hvis „Hoppla, wir leben!“ var blevet en fiasko, og hvis
været nødt til at tage den af plakaten efter 14 dage, så
troede på premiereaftenen, så havde vi ikke haft råd til at
med et så omfangsrigt og vanskeligt værk som „Rasputin“

Vedrørende antagelsen af „Rasputin“: Vi var på
med, at vi havde antaget „en bragende knaldsuccé“,
som interesserede os, var stoffet, den russiske re-
opståen. Men for en gangs skyld set „fra oven“
skende klassers forfald, det rådne og overmod-
kom et pædagogisk moment: efter et stykke, som
ler den tyske revolution („Hoppla, wir leben!“)
bringe et stykke om den russiske.

Senere er det ofte blevet bebrejdet os, at vi
den russiske efterrevolutions dramatik repræsente-
land af en udpræget „medløber“ som Alexej Tols-

Det havde sine gode grunde. I modsætning til
vi kun et sparsomt udvalg af dramatiske værker. De
var politisk betænkeligt, fordi de almindelige for-
ger manglede (som i Erdmanns „Das Mandat“),
var det alt for specifikke russiske detaljeproblem-
stykker, de såkaldte „agitkas“, kunne meget v-
glimrende til deres formål derovre, men de var fo-
primitive i deres tematik for os. Suchanows „Die
Revolution“ blev taget alvorligt op til overvejelse
kæmpemæssige massescener, som det var bygg-
krævede et andet hus end vores. Først hen imod s-
af sæsonen – og da var det allerede for sent fo-
vi tilsendt værker af Kirson, Ivanov, Tretjakoff o.s.

Med henblik på vores publikum, som vi nu troede at ke-
lunde, forekom „Rasputin“ i hvert fald at levere et anvend-
Et stort stof, et spændende, interessant forløb, skarpe og ov-
karakterer. Dramaet havde kun én fejl, ganske vist en grun-

den, der gjorde det til en „knaldsucces“: det begrænsede sig til Rasputins personlige og private skæbne. Hvor interessant denne „starez“ figur end var, måtte vi tage vores udgangspunkt i det historiske stof og ikke i „interessante“ personer. Og dette stof hed: Europas skæbne 1914-17.

I programhæftet til „Rasputin“ skrev Leo Lania følgende om vores opfattelse af temaet:

DRAMA OG HISTORIE

Historie? Os? Hvad har det at sige denne tid, der selv er fyldt til bristepunktet med de vigtigste problemer, mærkværdige fænomener og skæbner! Vores tid har ikke brug for opvækkelse af døde heroer, da den ubarmhjertigt har berøvet de levende deres guder og kun genkender sig selv som et spejlbillede af en ring af sociale kræfter og magter, der er mere gigantiske og forbitrede end alle krige og kampe i forgangne tider. Når vi standser op i vore dages rasende hvirvel og ser tilbage, så gør vi det kun, fordi vi ser lige så politisk på fortiden som på nutiden. Det historiske drama ikke som en enkeltpersons, en eller anden helts skæbnetragedie, men som det politiske dokument for en epoke.

At give afkald på disse politiske dokumenter ville være ensbetydende med at blæse på de erfaringer og erkendelser, som de forrige generationer har kæmpet sig til med blod og usigelige ofre. Men vi kan heller ikke stille os tilfreds med kun at betragte historien historisk. Det historiske drama har ikke noget med vores dannelse at gøre: kun når det er levende, formår det at bygge bro mellem dengang og nu og at frigøre de kræfter, som er kompetente til at forme denne nutids og den nærmeste fremtids udseende.

Hvor holder historien op, og hvor begynder politikken? I vores historiske drama findes denne grænse ikke. Bondekrigen, den franske revolution, kommunen, 1848, 1913, oktoberisternes oprør – de begivenheder kan kun blive til oplevelse for os i deres relation til året 1927. „Dantons Tod“ og „Florian Geyer“ – de fortæller lige så meget om det historiske stof som om den tid, hvori de opstod. Men vi vil se fortidens dokumenter i den mest aktuelle nutids lys, ikke episoder fra tiden, men selve tiden, ikke fragmenter,

men tidens sluttede enhed, historie ikke som b
men som politisk realitet.

Den fuldstændige sprængning af den hidtidige
ske form betinges af denne principielle indstilling
historiske skuespil; det er ikke den dramatiske ha
indre spænding, der er væsentlig, men derimod
episke forløb, så nøjagtig som muligt og så on
som muligt fra rødderne og ud til de yderste vi
Dramaet er kun vigtigt for os, såfremt det er
gøre det dokumentarisk. Til denne dokumentaris
delse og fordybelse tjener filmen, tjener den ve
afbrydelse af de ydre hændelser ved hjælp af p
ner og scener, der – anbragt mellem akterne og a
vendepunkter i handlingen – bliver til udblik, so
riens projektør skærer i tidens yderste mørke.

For os drejer det sig ikke om Rasputins eventyr
kelse, om zarinaens sammensværgelse eller om h
manovs tragedie. Her skal opstå et stykke verden
hvori den russiske mirakelmunk Rasputin er lige
helt som hver eneste tilskuer i parkettet og på e
dette teater. De var jo heller ikke kun tilskuere
gravene ved Stochod og i Karpaterne, men derim
spillere i det zaristiske sammenbruds store drama
været med til at bestemme de sociale kræfter, som
Rusland er vokset frem af, de udgør en sluttet e
stykke verdenshistorie: teaterpublikummet i 1927
sputin, huset Romanov, krigen og folket, som r
imod dem.

Efter at vi havde slået os ned i nærheden af Berlin i første
september for at bearbejde stykket uden at blive forstyrre
driften, beskæftigede vi os først med at studere kildemater

Kildemateriale for „Rasputin"s dramaturgi:

Maurice Paléologue (fransk ambassadør i Skt. Pet
Am Zarenhof während des Weltkrieges.

Dokumente zum Kriegausbruch, von K. Kautsky, b
nach den Akten des Auswärtigen Amtes.

S. D. Sasonoff: Seks schwere Jahre.
Winston S. Churchill: Weltkrisis.
Erich Ludendorff: Meine Erinnerungen.
Paul Miljukow (forhenværende russisk udenrigsminister):
 Russlands Zusammenbruch.
Wilhelm II: Briefe.
Wilhelm II: Aus meinem Leben.
Kejserinde Alexandra af Rusland: Mein Album.
Kejserinde Alexandra af Rusland: Mein Tagebuch.
Alexandra Viktorowna Bogdanowitsch: Die Chronik von St.
 Petersburg. Tagebücher.
Anna Wyrubowa: Memoiren.
Heinrich Kanner: Kaiserliche Katastrophe-Politik.
Emil Ludwig: Wilhelm II.
Lenin og G. Sinowjew: Gegen den Strom.
J. Stalin: Auf dem Wege zum Oktober.
N. Bucharin: Vom Sturze des Zarismus bis zum Sturze der
 Bourgeoisie.
J. K. Naumoff: Oktobertage.
John Reed: Zehn Tage, die die Welt erschütterten.
C. D. Mstislawski, Moskva: Fünf Tage.
Karl Liebknecht: Das Zuchthaus-Urteil.
René Fülöp-Miller: Der heilige Teufel.
Zamka: Rasputin.
Lensky: Rasputin.
Thompson: Der Zar, Rasputin und die Juden.
I. W. Naschiwin: Rasputin.
Kessel-Iswolski: Die blinden Herrscher.
Maurice Leudet: Nicolaus II. intime.
Saint-Aubien: Biographie.
Pröczsy: Die Herren von der schwarzen Bande.
Ssofya Fedortschenko: Der Russe redet.
Kleinschmidt: Russische Geschichte.
Dr. Karl Ploetz: Weltgeschichte.

Først læste jeg den franske ambassadør Paléologues erindringer, der på en vis måde blev vor ledetråd under arbejdet.

Når denne bog var så værdifuld for mig, skyldes det, at Paléologue ikke har indskrænket sig til blot at udbrede hofsladder og optegne rent russiske anliggender, men har gjort sig umage for at forklare hver eneste tilsyneladende lokal begivenhed ud fra de internationale

politiske og militære aktioner. Denne bog bibragte mig efter visionen om det uundgåelige, om alle begivenheders slutning i de år. Jeg opdagede, at man ikke engang kunne tyde Rasputins politiske rænker og skaktræk uden at ty til den engle i Dardanellerne eller de militære begivenheder på vestfronten en påtrængende forestilling om jordkloden, hvor alle begivenheder udfoldedes snævert forbundet og i gensidig afhængighed.

Denne lektüre resulterede altså i to ting: jordkloden mindst halvdelen af globussen blev dramaets spillestillads, og tinskæbnen blev udvidet til hele Europas skæbnerevy.

Det var kun muligt at udvide stoffet, at sprænge dramatiske snævre form ved at indføje nye scener. Dette vækstområde skulle ordnes ud fra tre synspunkter: det militære og det økonomiske på den ene side, og det revolutionære og de proletariske modstandere repræsenterede, på den anden side. „strømlinier“, som skulle ledes igennem det oprindelige materiale. Til den ende havde man allerførst brug for en kronologisk oversigt af stoffet, hvor man fastsatte alle stykkets begivenheder. Allerede denne opgave, som tilfaldt det dramaturgiske komité, steg forberedelsesarbejdet til „Hoppla, wir leben!“ ganske højt. Vi lavede en kalender. Punkterne, hvor de almindelige begivenheder faldt sammen med stykkets hændelser, fremkom som kronologiske oversigt som i et matematisk regnestykke. Her i hændelsestransaktionspunkter indføjedes de nye billeder. I alt er der fem nye scener til stykkets oprindelige otte; da stykket var gjort færdigt, omfattede det tidsrummet fra begyndelsen af 1915 til 1917.

Gasbarra og Leo Lania sørgede i fællesskab for de nye scener, og da dette foregik, fremgår tydeligt af en bearbejdelsesskitse.

Oprindelig havde første akt af Tolstojs drama tre scener, der spillede i Zarskoje Selo i Zarinaens fortrolige veninde Wras værelse, i Rasputins lejlighed i Skt. Petersborg og i zarens lejlighed. Akten sluttede med de tyske zeppeliners angreb på zarskvarteret.

I vores bearbejdelse efterfulgtes den korte originalscene med Wras værelse af et billede fra en forstadskejpe i Skt. Petersborg, og massernes fortvivlede stemning kom til udtryk.

Scenen skulle vise den stigende revolutionære bølge, som grebet storbyernes masser efter den sejrrige tyske offensiv i Skt. Petersburg og tilintetgørelsen af den 10. russiske armé. Scenen blev udspillet i marts 1915 og sluttede sig dermed tidsrummet.

ertrykkeligt
ede enhed
atins mind-
ske politik
en. Jeg fik
givenheder

eller i det
og Raspu-

aets oprin-
ldige stof-
k-politiske
e, som de
side - tre
manuskript.
k opdeling
efter dato.
ntor, over-
betydeligt.
politiske be-
i den kro-
andlingens
øjjet nitten
rt tekstligt
til oktober

ner. Hvor-
e af 1. akt.
er. De ud-
Wyrubowas
ovedkvar-
ens hoved-

i Wyrubo-
borg, hvor

om havde
nder Hin-
en i knej-
næssigt til

Tid	Scen	Politiske begivenheder borgerl.	Den russiske front	Yverdrift	Øvrige hender
1915 Januar	Zarskoje Selo Wyrubowas værelse ---	Legten kræver Liebknechts udelukkelse fra rigsdagen	Den russ. offensive sømmebrud i Schlesien og Polen Flugtskyldt tilbagetog for russerne ved Bukowina Ankerisat Vinterslag i Karpaterne (sept.) Vinterslag i de masureiske omgange Tysk offensiv under Hindenburg	Kampen ved kanalen foran La Bassée Storm på engl. stillinger Storm på Hartmannsweilerkopf Slaget ved Solsona 25.1. Storm på højderne ved Craonne af sachsiske regimenter 16.2.-20.3. Vinterslaget i Champagne Englændernes gennembrudsforsøg (indere, kanadiere) ved Givenchy nord for Chapelle mialykot	Engl. linieskib »Formidable» torpederet ved Plymouth - Søslag ved Helgoland Første zeppelin-angreb på den engl. søflyet Første zeppelin-angreb på den engl. søflyet
Februar Marts	Scenen med de tre syngende russere	19.3. SPD bevilger for 3. gang krigskreditter Demonstration imod krigen foran rigsdagen	10. russiske armé omringet og blinde- gjort. 7 generaler, 100.000 soldater 300 kanoner taget som bytte. Slevere selvmord (=marts) Russernes 2. indtrængen i Østprejsen- resultatlas 22. Præmyst-fæstningen opgivet (april) Fæstningslag i Karpaterne Storm på Zwinin af østrigere og tyskere	Storm på Loreto Kampen mellem Maas og Mosel (Priesterwald, St. Mihiel, Combray) 27. Engelsk nederlag ved St. Julien 22. Fransk nederlag ved Maas 29. Dönkirchen beskudt med 38 cm granater. 4. armés gennembrud ved Langemark	Den allierede flådes Dardaneller-angreb. »Bouvet», »Irresistible», »Ocean» sænket. Allierede troppers landgang i Gallipoli
April					
Maj	22.5. J. H. Thomas, medlem af det brit. arbejderparti bliver kgl. am- munitionsminister 23. Italien går ind i krigen		Tysk fremmarch imod Mitau Gennembrudsangreb fra Gorlice-Tarnow (under Mackensen) Russernes tilbagegang fra Karpateme over San syd for Weichsel Den tyske hær fremmarch Przemysl efter erobret Halicz taget Overgang over Dniestr. Lemberg erobret, Russernes tilbagegang ved Bug Store tyske offensiv fra Østersøen til San og Bug. Narew-slaget Warszawa erobret (5.) Nowo-Georgiewsk erobret (20.) 8 generaler 85.000 mand 700 kanoner Suk ved Stry erobret Russernes vældige fremskud over hele linien (fra Pripet-Styrumæn, grænse)	Fransk aflastningsoffensiv under loffe i Artois mellem Arras og La Bassée og engl. under French mellem La Bassée og Armentières 12. franske armékorp i kamp (78.300 døde og sårede ved Arras) Losa Lens Souchez (sukkerfabrik) Givenchy Neuville 23. juli kun lok. udfald	Lustinas sænket (3. V.) Slaget ved Sedd-ul-Bahr. Forsøg på at storme Dardanellerne fra land. Engl. linieskibe »Gollath», »Thrush», »Majestic» sænket. 30.-6. juli. Første Isontzo-slag 18.-27. Andet Isontzo-slag Engl. troppelandgang ved Suola-bugten indledningen til de flygtelige kampe på Anfortz-sletten.
Juni					
Juli					
August	20. SPD bevilger for 4. gang krigskreditter				
September	Nik. Nikolajewitsch afsat. Zaren overtager overkommandoen (5.) 1. Konference i Zimmerwald (29.) Fredsdemonstra- tioner i Berlin				

Synkronisk skema til »Rasputin» (1. akt, 1. og 2. scene)
Opstillet af Piscator-Scenens dramaturgiske kontor

den første scene og gav den hine dages atmosfære. Sceneretede med, at de fortvivlede arbejdere forbandede Wilhelm over i den senere berømte „tre-kejser-scene“.

Uddrag af „tre-kejser-scenen“:

Wilhelm: Almægtige fader, giv Tyskland ...

Franz Josef: Fader vor, lån Østrigs folk ...

Nikolaj: For Jesu skyld, skænk Rusland ...

Wilhelm: Rusland, England og Frankrig har svoret men mod os for at tilintetgøre Tyskland. Husarer! brændende fakkel er blevet slynget ind i den dybe En forbrydelse, der er uhørt i sin frækhed. De eksemplarisk afstraffelse og hævn. (Vender sig i en retning). Deres Excellence, De har vist mig det 10 fortræffelig tilstand, og glæden ved det militære h lyser ud af folkenes ansigter. Jeg behøver kun at til den måde, som folkene udstøder deres „Godmor (Vender sig i en anden retning). Husarer! Se til, a mer tilbage til mig med faner, der er rene, pletfri lyder! Hver en forræder ...

Franz Josef: Forræderne skal klynges op: En tjekl Nå, er det en rutener. Nej, nej, benåde ham, det k drig falde mig ind. Han skal hænges ... han skal hæ

Nikolaus: Og hvad med mig? Er der overhovedet in regner med mig? Ministerpræsidenten har gjort d sterpræsidenten har gjort dat ... har jeg slet ikke skulle have sagt? – Kære ambassadør, jeg ønsker, a rig går så stor og stærk som overhovedet mulig denne krig. Jeg underskriver på forhånd alt, hva regering måtte ønske. Tag De bare den venstre F tag Koblenz, ja, tag mere endnu, hvis De finder v endigt. Jeg har anmodet min generalstab om at marchen mod Berlin så hurtigt som muligt.

Franz Josef: Det har aldrig været mit ønske ...

Wilhelm: Jeg er uden skyld i denne krig. Det er dumhed og ubehjælpssomhed, der er blevet en snar

Franz Josef: Jeg bliver ikke forskånet for noget. Jeg overvejet alt ...

Nikolaj: Måske er der brug for et sonoffer for at rec land. Dette sonoffer bliver mig.

Denne scene, som Lania ligesom de forrige udelukkende havde skrevet på grundlag af historiske dokumenter, skulle vise, at Europas førende monarker i virkeligheden kun var uselvstændigt værktøj for deres landes herskende økonomiske kræfter, at de var håndlangere og repræsentanter for de økonomiske magter, som marcherede op i den følgende scene, og som i en senere scene blev stillet op over for det proletariat – her i Lenins skikkelse – der bevidst arbejdede sig frem mod revolutionen. Osse de følgende scener samledes af historiske dokumenter. (Uddrag af Lenins tale i Zimmerwald, internationalisternes berømte første konference. September 1915).

Først efter disse nye mellembilleder fulgte dramaets anden originalscene, der udspillede i marts 1916 under russernes store gennembrudsforsøg mellem Düna og Beresina og franskmændenes aflastningsoffensiv ved Verdun. Først dette militærpolitiske moment gør Raspuntins forsøg på at fremskynde freden forståeligt, og d'herrer kritikere, der morede sig så meget over den politiske ABC, som jeg stillede op i dette stykke, ville nok have fået tg, hvis de havde været til prøve i stoffets indre politiske sammenhænge.

I den følgende scene stillede vi de forskellige strømninger – i den russiske offentlighed og ved zarens hof –, der pressede på for at få fred, op over for de tre industrielle kræfter, der arbejdede på at forlænge krigen, repræsentanterne for sværindustrien, våbenfabrikkerne Krupp, Creuzot og Armstrong. Denne scene var osse en montage: den stillede industriens reale økonomiske krav i modsætning til dens repræsentanters idealistiske krigsmål og paroler. Derpå kom Haig-Foch-scenen, som viste en forhandling mellem de allieredes to øverstbefalende under den store aflastningsoffensiv ved Somme.

Først da kom originalscenen i zarens hovedkvarter med zeppelinangrebet, den suppleredes med desertørens scene, en kort monolog, der – det skal blot nævnes som et kuriosum – blev sammenfattet i ti forskellige udgaver af Brecht, Lania og Gasbarra, indtil den russiske soldats krigstræthed forekom os at være karakteriseret så eftertrykkeligt som muligt.

Sådan udvidedes hele stykket. Den oprindelige slutning med martsrevolutionens udbrud og arrestationen af zarparret tilføjede vi to nye billeder og førte således handlingen frem til oktober 1917, til rådernes magtovertagelse, som kulminerede i Lenins berømte tale på den anden russiske sovjetkongres.

Mellemscenernes idé og opbygning var baserede på globusscenen, som ikke blot havde symbolsk betydning, men osse et meget praktisk formål. Jeg havde forestillet mig et spillestillads, som gjorde de mange

hurtige forvandlinger, vi skulle bruge, uafhængige af tæp hurtig rækkefølge skulle de enkelte segmenter i halvkugle lukke sig, hvorved den samlede halvkugle forvandlede sig for den pågældende scene ved hjælp af projektion direkte på kuglen. Men som sædvanlig var de tekniske muligheder ufulde lige i sammenligning med idealet.

Jeg havde tænkt mig en smidig, elegant, hurtigt og lydløs teatermaskine og naturligvis ikke det, som Alfred Kerr senere med urette karakteriserede som „en listekrybende skildpaddeteldug.“ Min mistro blev allerede vakt af teltdugen, som blev trukket ud over et stålstillads (i virkeligheden var det et meget dygt stof, der ved hjælp af endnu en kostbar metode fik et lag, der gjorde det egnet til filmprojektion). Men som altid måtte jeg give efter for min scenemesters sagkyndige argumenter og min administrationsdirektørs budgetovervejelser. Faktisk viste det sig senere, at selv om over de enkelte scenesegmenter kun kunne anbringes og bevæges, var det en uhyre vanskelighed i den billigste konstruktion. De blev et faremoment (under en af de første opførelser gik en af de projektorer løs og truede med at blive slynget ud i tilskuerrummet, drejede, hvilket kun blev forhindret ved scenearbejder Arne Nørre's nærværelse). Senere brugte vi overhovedet ikke klapperne til at skifte scener og kørte ind på scenen med åbne udsnit.

FILMEN

Globussen i forbindelse med filmen gav et overraskende resultat. Jeg havde først troet, at globussen ville forvrænge filmbilledet og gøre det ukendeligt. Derfor havde jeg foranstaltet langvarige undersøgelser om muligheden for at projicere filmen fra første etage gennem et prismsystem, der var indbygget i rør, for i det mindste at opnå en smule af den forvrængning, som globussens hvælving forårsagede. Det viste sig altsammen at være fuldstændigt overflødigt. Den hvælvede flade opstod der et ejendommeligt plastisk og levende billede.

Ud over kuglen havde jeg en plan filmplade til disposition. Den var lærredet, som forbandt kuglens topstykke med den scene, der opstod, når topstykket var trukket op. Desuden brugte jeg et lærred som i „Hoppla, wir leben!“ et slør foran scenebilledet, og som jeg havde denne gang indsat den såkaldte „kalender“.

Denne kalender var en ramme, overspændt med lærred, der var bred og lige så høj som sceneudsnittet; den kunne meget let trækkes frem og tilbage i scenerammens højre side. Sin tilblivelse sk

umuligheden af at tumle med det historiske stof i det omfang, jeg gerne ville, med scenens midler alene. De mange militære og politiske hændelser, som havde en dramatisk funktion i stykket, gjorde det nødvendigt for mig at bruge et særligt instrument, som kunne indføje alle disse momenter i stykket – om muligt simultant. Kalenderen var på en vis måde en notesblok, hvor vi fortløbende dokumenterede dramaets begivenheder, gjorde anmærkninger, henvendte os til publikum o.s.v. For osse her at opnå en kontinuerlig bevægelse projiceredes teksten i en såkaldt „rulleskrift“, der kørte nedefra og op.

Ligesom ved „Hoppla, wir leben!“ begyndte atter et enormt, organiseret strejftog gennem filmselskabernes arkiver. Men denne gang måtte vi kæmpe mod langt større modstand. Arkivlederne havde i mellemtiden forstået, hvilke formål deres i sig selv harmløse filmstrimler skulle tjene. Måske var der i mellemtiden osse kommet et vink fra oven – navnlig hvad Hugenberg-foretagenderne angik. Til gengæld fik vi denne gang en meget betydelig hjælp fra russerne, som netop i den tid havde sammensat en film med titlen „Huset Romanovs undergang“ af gamle ugerevyklip. Desværre kunne denne film ikke nå længere tilbage end til 1910–11, mens jeg havde brug for et historisk rids fra begyndelsen af zarismen til dags dato for at stille den russiske revolutions uvej, der tilsyneladende brød umotiveret ud, i kontrast til udviklingens uendelige ubehjælpssomhed. Vores „filmkolonne“ kastede sig altså over samtlige spillefilm, som i tidens løb havde behandlet russisk stof og gennempløjede i løbet af nogle uger cirka 100.000 m egnet materiale.

Dertil kom så det uendeligt store materiale, der gemte sig i ugerevyer, kultur- og naturfilm, og som ligeledes måtte undersøges.

Spillefilmmateriale til „forspillet“:

Die Herrschaft von Scotnini: Meinertfilm.

Prinzessin und Geiger: Ufa.

Matrosenregiment 17: Ufa.

Die Solotänzerin des Zaren: Meinertfilm.

Die Dekrabisten: Herschel-Sofar.

Der Kurier des Zaren: Ufa.

Die Bärenhochzeit: Lloyd-Film.

Die Todesbarke: Prometheus.

Der Son der Berge: Südfilm.

Iwan der Schreckliche: Nationalfilm.

Palast und Festung: Fried-Film.

Der schwarze Adler: United Artists.

Pater Sergius: Ermolieff.
Der Postmeister: Lloyd-Film.
Dein ist die Rache: Lloyd-Film.
Auferstehung: United Artists.
Brandstifter Europas: Bruckmann.
Og så fremdeles.

FILMENS FUNKTION

Lærefilmen leverer de objektive kendsgerninger, både de aktuelle og de historiske. Den belærer tilskueren om stoffet. Man kan læse længe, at nogen skal kunne beherske Nikolaj den Andens regering, zarisdømmets historie og betydningen af den russiske ortodokse kirke. Tilskueren må beherske disse ting, hvis han vil forstå stykket. Men de ser naturligvis bort fra dem, som for enhver pris vil vedblive at være ignoranter, og som anser teatret for at være et „avant de garde“ og „semble“ anliggende. Lærefilmen udvider stoffet rumligt og dybt. Jeg havde brug for et genealogisk rids af huset Romanov, for at „forklare“ den sidste zar fuldstændigt, for at vise ham som en person, der var tatet af en lang række generationer, der var mærket af mord, bedrag, udskejelser og mystik (og ikke for at bagtale „konger“ tendentiøst, ikke for at drive „bolschevistisk hetz“). Men man kan ikke vurdere zaren som et tilfældigt engangsforfald. Derfor indledte jeg stykket med denne „primitive historieforsøgning“, zarportrætterne, som kalenderen kommenterede med „pludselig“, „Dør vanvittig“, „Begår selvmord“. Historieforsøget om Ubestridelige kendsgerninger, som man kan slå op i en hvilken som helst Ruslandshistorie. For enden af denne række skærer portrættet af den sidste Romanovs fremtoning ud af mørket. Filmen slukker for lyset af sit hus' tragiske last viser Nikolaj den Anden sig – en mand, der allerede er blevet et symbol – mens hans skæbne, Rasputin, vokser op bag ham i overnaturlig størrelse. Dermed har vi på et enkelt og fastslået det grundlag, som stykket behandler i sit videre forløb. Men heller ikke revolutionen i 1917 måtte virke som et tilfældigt engangsforetagende, osse den måtte gøres bevidst som et uundgåeligt og tvingende nødvendigt resultat af en udvikling, der havde været i gang længe. Man måtte vise fattigdom, hungersnød, sløvhed, uoplyselse og oprør, der blev kvalt i starten, som et motiv, der blev gentaget sig, hele tiden øgedes, indtil det brød ud i den triumferende fanfare i 1917. Dette var anden del af det filmiske forspil, som førte frem til den historiske situation, hvor stykket tog sin begyndelse. I det sidste filmbillede, hvor man så russiske regimenter

massestorme i Karpaterne, åbnede scenen sig, tidens atmosfære var skabt, de første ord blev sagt.

Den dramatiske film griber ind i handlingens udvikling og er scene-,erstatning“. Men mens scenen spilder tid med forklaring, dialog, forløb, kaster filmen lys over stykkets situation med et par hurtige billeder: tropperne gør mytteri – geværer, der er smidt på jorden; revolutionen er brudt ud – en rød fane på en bil, der farer afsted, o.s.v. Den køres mellem scenerne eller samtidig med scenerne, på gazesløret mellem scene og publikum. Mens zarinaen bønfaller Rasputins ånd om råd, marcherer de revolterende regimente allerede til Zarskoje Selo (på det „gamle“ teater kom det ridende sendebud med en melding her): scenen åbner sig historisk.¹ Denne film, der var fuldstændigt klar og entydig i sin funktion, førte over i en tredje kategori, som trådte stærkere frem i „Rasputin“ end i „Hoppla, wir leben!“, og som osse fik ny betydning.

Kommentarfilmen ledsager handlingen som et kor. Diebold sammenligner den ligefrem med det græske kor. Den henvender sig direkte til tilskueren, taler til ham. („Vær venlig ikke at tage os det ilde op, vi begynder altid forfra“, forspil). Den gør tilskueren opmærksom på vigtige vendinger i handlingen. („Zaren begiver sig til fronten for at stille sig i spidsen for sine tropper“). Den kritiserer, anklager, bidrager med vigtige data, ja, undertiden driver den direkte agitation. I denne funktion optrådte filmen som kalender i „Rasputin“, var optisk ord. Kopieret på billedet fremkom der en ny kontrast, patetisk eller satirisk. (I Foch-Haig-scenen følgende ord om de fremstormende masser under slaget ved Somme: „Tab – en halv million døde: udbytte – 300 kvadratkilometer“ – eller zarens autentiske ord (fra et brev til zarinaen) om de russiske soldaters kadavre: „Det liv, jeg fører i spidsen for mine tropper, er sundt og virker styrkende.“). Men kommentarfilmen kan osse give fuldstændig afkald på ordet sådan som i scenen med de tre industrimænd. Her var filmen kun dokument, men suggestivt indtrængende. Billedet stod i kontrast til det talte ord på scenen. Når Krupps repræsentant slog i bordet: „Es geht um die Rettung des deutschen Wesens“, Creuzots repræsentant trompeterede: „La démocratie et la civilisation doivent être défendues“, og Armstrongs repræsentant forklarede: „We fight for the liberation

¹ „Zarinaen er stadig trodsig – men filmen ved besked. „Tiden“ eksisterer kun for zarinaen – vi står over tiden. Den enkelte taler kender kun sig selv og sine nærmeste. Filmen på projektionssløret kender det almene: det kollektive. Den er skæbnen, visdommen. Den ved alt.“

Bernhard Diebold: „Piscator-dramaet“.

of the world" – og når man bagefter så sværindustriens ry af skorstene, så havde denne (satiriske) kontrast blotlagt realistiske krigs væsen helt ned til rødderne. – Ligesom „über Gottland“ (se side 101) anvendte jeg osse filmen som projektion på fremtiden i „Rasputin“. Filmen fortætter selvsamme indhold, idet den fremviser de handlende personer (Zarfamiliens nedskydning på film i sidste akts „besværgelse“).

„... således veksler et realistisk princip med et ideelt princip i det græske drama ... således veksler de enkelte spillescene med det – antikke kor ... Og filmen i det dramaet kunne være det moderne kor. Lige bortset fra den realistiske del tilfalder chorus filmicus, og i de enkelte scenerne holder de ideale taler. Parallellen ligger meget dybere.

Når det antikke kor optrådte som ideel tilskuere, domssiger, som skæbneanere, som dømmende dæmoner, som kollektivt udtryk for et folks og en guds stemme, så var det først og fremmest den almene atmosfære, som Orestesernes og Klytæmnestrasernes individuelle tragedier. Det er nøjagtigt den samme psykiske funktion, som i den moderne film. Den store film udfylder med den største virkning. Osse massens kor som kollektiv og som skæbne. Osse filmen kalder man først tidens guder og magter i almindelighed, før den enkelte talers særskæbne hæver sig fra dem, som angår os alle.“

Bernhard Diebold: „Piscator-dramaet“

EKKOET EFTER „RASPUTIN“

Retssagerne

Af alle opførelser i denne sæson, ja, af alle mine iscenesættelser, så var hovedet var „Rasputin“-dramaet den, som gav størst ekkoløst og entydig virkning. Hvis kritikken og det borgerlige publikum da hele tiden havde forsøgt at gøre det af med mine iscenesættelser, så havde de politiske sigte på et æstetisk plan, at flytte diskussionen over på „rene kunsts“ plan, så eksisterede denne mulighed ikke længere. „Rasputin“. At denne opførelse helt entydigt blev vurderet som et stykke politik, at den mere beskæftigede politikerne – og dog end kulturskribenterne, opfatter jeg som et væsentligt plus for min iscenesættelse og som et bevis for, at jeg havde haft lejlighed.

realisere mine intentioner så skarpt og klart som muligt. Vore bevæg-
grunde til at opføre dette værk og bearbejdelsens formål og form ret-
færdiggjordes af det ekko, som opførelsen gav. Teatret var blevet til
politisk tribune, man var nødt til at diskutere politisk med det.

Det begyndte med, at retsvæsenet trådte frem på arenaen. Først
på herr generalkonsul Dimitri Rubinsteins vegne.

Herr Rubinstein, zarens hemmelige finansrådgiver uden for tjeneste,
bankdirektør i Paris, gjorde indsigelse imod at blive fremstillet på
Piscator-Scenen, da han havde følt sin ære krænket ved den måde,
han var karakteriseret på i dramaet. Man tilstillede os en midlertidig
kendelse, som under bødestraf forbød os at lade herr Rubinstein
fremstille på scenen, selv om Tolstojs stykke havde vist denne figur i
hundredevis af opførelser på de russiske scener.

Under forhandlingerne med herr Rubinsteins juridiske konsulent
blev vi enige om at overlade afgørelsen om dennes krav til et regu-
lært retsmøde, hvor man skulle tage stilling til den midlertidige ken-
delse og vores protest imod den, og hvor vi stillede krav om at føre
storhertug Ludwig af Hessen, bankier Max Warburg, bankier von
Beneckendorff og Hindenburg, departementschef Kurt Baake, den
forhenværende russiske politimester Bielezsky og zarinaens fortrolige
veninde Anna Wyrubowa som vidner. Indtil retten havde afgjort
sagen, erklærede vi os villige til at lade bankier Rubinstein vandre
over scenen som en jævn herr Dimitri Ohrenstein. Denne imødekom-
melse fravristede herr Rubinstein mig under timelange forhandlinger,
der var en morsom afbrydelse i vores virksomheds besværlige alvor.
Leo Lania fortæller om det i *Tagebuch* (dagbog) fra januar 1928:

For fire uger siden indfandt Rubinstein sig hos Piscator. I
dagevis var han kommet i teatret aften efter aften, havde
hele tiden købt billet til første række i parkettet og var i
løbet af ugen blevet en kendt figur på teatret, en så inter-
esseret tilskuer fik man ikke igen lige med det samme.
Billetdamen kunne ikke komme sig over sin forbavselse:
„Jamen var De her ikke i går?“ – – „Jo, iscenesættelsen
er udmærket, jeg må se den en gang til.“ Sagde han og
lod sig føre ind i parkettet af billettøren, der gjorde honnør
for ham.

Sådan forløb næsten en uge, indtil han havde opdaget
en måde at komme i tale med Piscator på.

Nu trådte han ind i direktionskontoret, en lille, under-
sætsig mand i fyrrerne, skarp ørnene øse over hårde læber

– en jødisk Napoleon –, og bombarderede Piscator sin overophedede veltalenheds trommeild.

„Intet er sandt, intet er sandt – denne Tolstoj er en skurk, der skulle jeg have været spion? Det er kun min kærlighed til freden! Fordi jeg var imod krigen. Gik til zaren i St. Petersburg. Majestæt, sagde jeg, krigen er vanvid – fred, det er det rigtige – og jeg udleverer ikke de tyske depoter. Rubinstein siger zaren, det skal du ikke blande dig i! Jo, jeg vil ikke blande mig, de tyske depoter tilhører private, og jeg leverer jeg ikke. Og da jeg kommer til den franske ambassade – Paléologue – siger fyren, at tyskerne har lovet mig – Sig det én gang til, Paléologue, og jeg giver dig mig selv – figner på stedet, sagde jeg. – Jeg er kun forretningsmand, jeg har aldrig været politiker, jeg vil gøre forretninger, og du kan så dan skal jeg kunne gøre forretninger med Frankrig. Men så kommer man her oppe på scenen – hvad ved denne Tolstoj om det? Hvad jeg har haft at gøre med Rasputin ...! Hvorfor siger jeg dog kunne gøre forretninger i Paris, når avisene siger, at jeg optræder som tysk spion her?! Stryg det fra min skyld kan man kalde mig svindler, det skal ikke være an på det – men spion?“

Piscator lovede fornøjet at stryge ordet spion.

Rubinstein kom igen næste dag. Han havde set ham endnu en gang – for hvilken gang? – og fundet ham endnu osse kunne udelade „svindler“. Og således fik han i de næste timelange debatter, dag for dag, Piscator til at fjerne den ene betegnelse efter den anden, som karakteriserede ham som så lidet smigrende.

Denne ordning skulle kun være provisorisk. Om en måned kommer jeg til Berlin igen, så vil vi føre en retssag om Deres protest imod min midlertidige kendelse. Og så kommer, herr Piscator, og tager allesammen med sig sine ministre og storfyrster og fyrst Jussupov og Trepov og andre ministre, som optræder hos Dem og nu sidder i det tyske repræsentantskab sammen med mig, min bedste ven, og så kan den dan en retssag bliver dét! De vil få at se, hvor man kan gøre det. Jeg har talt mig. Er jeg politiker? Jeg er kun en simpel forretningsmand! Og Deres opførelser, ja, regien er udmærket. Og så slags har jeg forstand på!“

Mon den tyske ret vil give Mitja Rubinstein atter

han overhovedet ingen forbindelse har med nutidens historie og ikke er andet end – en simpel, brav forretningsmand?

Efter komedien kommer satiren: Herr Rubinstein den Første, kejser Wilhelm den Anden. Ligesom Rubinstein ønskede herr Wilhelm at være en historisk person. Osse han mobiliserede retsvæsenet, osse han fremtvang en midlertidig kendelse – efter at vi ikke havde ænset en skrivelse fra hans juridiske konsulent i Berlin – i hvilken man krævede, at hans figur skulle stryges i stykket.

Jeg har andetsteds anført de bevæggrunde, som havde foranlediget os til at indføre Wilhelm den Andens figur i dramaet. Af scenen på side 170 kan man se, at det ikke drejede sig om en forvrængende karikatur af kejseren, men derimod om en objektiv udformning af hans person, en objektivitet, der på forhånd garanteredes ved, at kejseren i stykket ikke sagde en eneste sætning, som vi havde fundet på, men udelukkende sætninger, som var taget fra hans egne randbemærkninger til krigsaktstykkerne og fra hans forskellige taler. Historikeren Emil Ludwig tog i november 1927 vores parti i *Vossische Zeitung* ved at henvise til sit Bismarck-stykkets præcedenssag, hvor en lignende protest fra den forrige kejser var blevet afvist ved kammerretten. I begrundelsen hed det: „Historiske figurer kan kun protestere imod at blive fremstillet på scenen, når de bliver fornærmet, hvilket en historisk bekræftet udformning udelukker. Men i dette stykke blev kejseren fremstillet talende i næsten to akter, altså næsten helt igennem i frit opfundne sætninger, som skulle karakterisere ham som hovedskikkelse nummer to. Når denne langt mere komplicerede sag altså i højeste instans blev afgjort til fordel for forfatteren, så kan man slet ikke debattere Piscators langt enklere sag og kun betragte en midlertidig kendelse som temporær chikane.“

Selv formulerede jeg mit standpunkt over for rettens forlangende om at fjerne kejserens figur fra stykket i følgende erklæring til retten:

Det aktuelle teater, sådan som det står for for mig, og sådan som jeg leder det, kan ikke indskrænke sig til kun at virke kunstnerisk på tilskueren, d.v.s. æstetisk, med stærk betoning af det følelsesmæssige. Det er dets opgave at gribe aktivt ind i tidens hændelser. Og det udfører denne opgave, når det viser historiens forløb. Teatret kan ikke anerkende en grænse for dette. Det må gøre fordring på retten til i et historisk forløb osse at vise alle de personer, der har været bestemmende for perioden som eksponenter for

sociale og politiske kræfter. Den grænse, som det teater anerkender i fremstillingen af sådanne p heder, kan kun være den historiske sandhed. N mine bestræbelser på at vise et vendepunkt i d pæiske historie osse har bragt den forhenværende kejser på scenen, så lå det mig ifølge hele min fjernt at vise denne person som et vrængbillede. bestræbt mig på at tegne hans væsen – i det om har været historisk bestemmende – med alt det k riale, der har været tilgængeligt for mig, så rent den tilskuer, som sympatiserer med ekskejseren frem til den overbevisning, at man i det tyske riges dage havde betroet ledelsen af butikken til en m ikke viste sig denne opgave voksen. Samtidig tæ som historisk materialist ikke på at give den f rende kejser skylden helt alene. Den anklage, som ser, er ikke rettet mod individet, men imod system muliggør et så forkert valg af fører. Jeg betoner alt en gang, at det helt og holdent ville være i mods den samlede opførelses stil at fremstille enkeltper en hadsk og fornærmende måde. Det, som det dre om for mig, var at give et billede af alle de kræ havde foranlediget den europæiske politiks uhø menbrud i årene fra 1914 til 1918.

Det aktuelle teaters opgave er dog ikke opfyld fremstille historiske begivenheder for deres ege Man må drage konsekvenser for nutiden af disse heder, man må advare vores tid ved at optegne in tiske og sociale sammenhænge og efter evne fo gribe afgørende ind i udviklingens gang. Vi opfa kun teatret som et spejl for tiden, men som et r at ændre tiden. Derved viser det sig, at summen heder, som udgør og bestemmer livet, er forbun den højere sandhed, som altid er blevet anset for den sande kunsts kriterium. Formidlingen af en historisk-filosofisk erkendelse, sådan som den f mer af de rene, historiske sandheder, er for mig dende med slutkravene til kunsten overhovedet. dette synspunkt ville en polemik imod enkeltperso komme mig smålig og betydningsløs – osse når de forhenværende kejsere.

Ligegyldigt hvilket udfald rettens kendelse vil få, kan teatret ikke lade sin ret til at forme et bestemt verdensbillede indskrænke af nogen personligheds ret, hvis den vil udfylde sin opgave som samfundsmæssig faktor.

Retten afsagde den midlertidige kendelse, og der var ikke andet for os at gøre end at stryge Wilhelm den Andens rolle, bl. a. til stor bedrøvelse for skuespilleren, der fra naturens hånd havde en slående lighed med Wilhelm den Anden, og som, da han osse havde hans stemme og bevægelser, havde gjort det til en levevej. Fra den tid spillede vi „tre-kejser-scenen“ uden Wilhelm og skiftede hans tekst ud med en oplæsning af den midlertidige kendelse.

Kopi

Stempel: D.R. nr. 1493
Indkommet den 24.11.1927

N.
19.Q.88 27.

Grande, overfoged
Attesteret kopi

KENDELSE

Efter andragende fra den forhen regerende kejser og konge Wilhelm den Anden, Haus Doorn i Holland, repræsenteret af sin generalbefuldmægtigede, fhv. oberst Leopold von Kleist, Unter den Linden 36, Berlin W8,

sagsøgeren,
juridisk repræsentant: sagfører Karl Sibert, Rathenower Strasse 78, Berlin NW 21, og dr. Max Alsberg, Nollendorfplatz 1, Berlin W 30,
imod
teaterorganisatoren Erwin Piscator, Oranienstrasse 83-84, Berlin SW 68,

sagsøgte,
anordnes følgende ved midlertidig kendelse:
1. Sagsøgte pålægges for at undgå den i § 888 i ZPO¹⁾ fastsatte straf, under offentlig fremførelse, specielt ved opførelsen af stykket „Rasputin“ af A. Tolstoj, at udelade den sagsøgeren gengivende del;
2. sagsøgte udreder sagens omkostninger.

¹⁾ ZPO = Zivilprozessordnung.

RETSBELÆRING:

Andragendet om en midlertidig kendelse vender tilbage til en af stykkets scener, i hvilken sagsøgeren optræder i handlingen samtidig med den tidligere kejser Frauenthal og zar Nikolaj den Anden.

Rettens medlemmer har bivånet opførelsen den 1. november 1927 og derved fået følgende indtryk:

Scenen er indføjjet i originaldramaet „Rasputin“. Sagsøgeren, under hvilken sagsøgeren fremstilles, er umiskendelig. Sagsøgeren bringes i forbindelse med de to nævnte personer. Ordene, som forfatteren lader dem sige, bevirker i tilsvarende tankegange. Idet den tidligere kejser Josef fremstilles som fuldstændig idiot og zar Nikolaj den Anden som en bigot og karakterløs dumrian, træder opfattelse sig på, at sagsøgeren skal karakteriseres sådan.

Derved krænkes sagsøgerens ære. Et krav om erstatning i henhold til BGB²⁾ § 823 stykke 2, sammenholdt med straffelovens § 185 ff. og BGB § 249, må anses for ubegrundet.

Andragendet synes osse at kunne begrundes i henhold til borgerens rettigheder som person. Det får stå for en tidens historie tilhørende person som sagsøgeren finde sig i at blive fremstillet på scenen. I hvert fald kan dette kun ske inden for rammerne af § 23 stykke 2 af Kunstschutzgesetz af 9. januar 1907.

I sit program sætter sagsøgeren sig det mål ved opførelsen af scenen at skabe et værdifuldt forarbejde for verdslig revolutionens sejr, og for at den skal føre til bedre og mere færdige forhold mellem menneskene. Propagandaen i dette er hans gode ret (forfatterens fremhævelse) som bygger på frihedsprincipperne. Men denne standse ved de enkelte personers legitime interesser.

Sagsøgerens legitime interesser er krænket, for som han fremstilles for publikum på en nedsættende måde kun har til hensigt at tilfredsstille sensationslyst og gerrighed, og som er uden sammenhæng med det aktuelle dramas emne. Derved må kravet anses for ubegrundet i henhold til Kunstschutzgesetz § 23 stk. 2.

²⁾ BGB = Bürgerliches Gesetzbuch.

Efter de påviste forhold må en midlertidig kendelse anses for tvingende nødvendig.

Omkostningerne afholdes i h. t. ZPO § 91.

Berlin den 24. november 1927

Landsrettens I. afdeling 4. kammer for civile sager

sign. dommer.

Dümcke

Udfærdiget.

Berlin den 24. november 1927

Underskrift

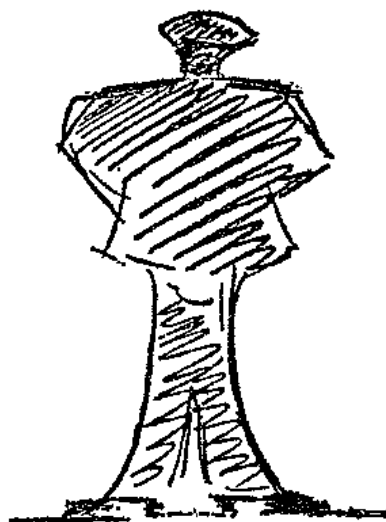
Retssekretær ved landsrettens I. afdeling.

Attesteret.

sign. Siebden, advokat.

„Den i eftermiddags bekendtgjorte retskendelse, der i overensstemmelse med ekskejserens andragende forbyder Piscator-Scenen at lade Wilhelm den Andens person optræde på scenen, havde til følge, at teatret var fyldt til sidste plads i aften. Et stort antal mennesker måtte gå hjem med uforrettet sag. Da lysindskriften projicerede ordene Petrograd, Berlin, Wien på verdenskuglen før monark-scenen, rejste en del af tilskuerne sig fra deres pladser for at følge med i det, der nu ville ske.

Segmenterne åbnedes, og man så som ved tidligere opførelser kejser Nikolaj i den øverste del og Franz Josef forneden til højre, mens forfatteren Leo Lania trådte ud af det venstre segment for at meddele publikum, at ekskejseren



Felix Gasbarra: Piscator under en prøve

havde protesteret imod fremstillingen af sin person
denne scene. Lania læste de vigtigste sætninger op
midlertidige kendelse, som landsrettens I. afd. har
kyndt om eftermiddagen. Publikum, som brød ud
nogle gange under oplæsningen af kendelsen, klappede
for sceneændringen med stort bifald. Det kom ikke
demonstrationer."

(Pressemeddelelse)

Piscator-Scenen tabte osse sagen imod Rubinstein, og som
retningsfører er jeg i lang tid blevet hjemsøgt af både Rubinstein
Wilhelm den Andens fogeder på grund af sagsomkostninger.