

ERWIN
PISCATOR

DE
POLITISKE
TEATER

Erwin Piscator, født 1893 i Marburg, Tyskland. Ville være skuespiller, blev elev ved Hofteatret i München og fulgte samtidig forelæsninger i bl. a. kunst og filosofi. Soldat i første verdenskrig fra 1915. Efter to år i skyttegravene knyttet til det officielle frontteater. Fra 1919 instruktør og senere teaterleder i Berlin. Søgte i samarbejde med arbejderorganisationer at skabe et proletarisk og dokumentarisk teater, hvor verdenspolitikken og klassekampen bragtes på scenen. Hans eksperimenter førte ikke blot til gruppearbejde med bl. a. Bert Brecht (dramatiseringen af Haseks roman **DEN GODE SOLDAT SCHWEJKS EVENTYR**, 1927), men til den nye dramaform „det episke teater“ og, scene-teknisk, til udviklingen af et mere publikumsengagerende teaterrum. Blandt de karakteristiske virkemidler må nævnes filmindslag, projektioner af virkelighedsbilleder, anvendelsen af et omfattende maskineri.

Piscators virksomhed foregik under stærk politisk modstand og stadige økonomiske kriser, som i 1929 resulterede i lukningen af hans teater på Nollendorfsplatz. Efter en kort skuffende periode i Moskva, 1931, måtte han i 1933 redde sig ud af Hitlers Tyskland til Frankrig og kom derfra til New York som leder af The Dramatic Workshop of the New School for Social Research indtil 1951. Her medvirkede han til uddannelsen af hundreder af skuespillere og til oprettelsen af nye værkstedsteatre og grupper, iscenesatte desuden bl. a. sin egen bearbejdelse af Dreiser: **EN AMERIKANSK TRAGEDIE**. Den politiske udvikling tvang ham igen bort, tilbage til Tyskland, hvor han blev udsat for voldsom kritik efter opsættelsen af sit antikrigsdrama **KRIG OG FRED** (efter Tolstojs roman) 1955. Fra 1963 og til sin død i 1966 ledede han sit eget teater, Die freie Volksbühne, i Vestberlin, hvor det trods stadig modstand lykkedes ham at opføre nye kritiske samtidsstykker af dokumentarisk karakter.

Piscators egen beretning om sin virksomhed i tyverne er givet med bogen *Das politische Theater* (1929), der må betragtes som et af hovedværkerne i vort århundredes teaterlitteratur. Det er denne bog, der nu for første gang foreligger i dansk oversættelse, suppleret med et tilbageblik af Piscator fra 1961 og med et forord af Sam Besekow.

DET POLITISKE TEATER

ERWIN PISCATOR

DET POLITISKE TEATER

NY UDGAVE
VED FELIX GASBARRA

MED FORORD AF SAM BESEKOW
OG TILLÆG AF FORFATTEREN

ODIN TEATRET TAKKER HOLSTEBRO KOMMUNE
FOR STØTTE TIL DENNE UDGIVELSE

ODIN TEATRETS FORLAG

INDHOLD

Oversat fra tysk af Ole Henrik Kock
Originalens titel Das Politische Theater
Oprindeligt udgivet af Adalbert Schultz Verlag,
Berlin, 1929
Ny udgave © Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei
Hamburg, 1983
Tillægget er oversat fra fransk af Mariann Kock
efter Supplément au Théâtre politique, 1930-1960.
Trykt i Théâtre populaire, no. 47, 1962
Samlet dansk udgave © Odin Teatret A/S 1970
Omslag Erik Crillesen
Trykt Rounborgs grafiske hus, Holstebro

MENNESKEFISKEREN Forord af Sam Besekow 9

INDLEDNING 17

DET POLITISKE TEATER

I FRA KUNST TIL POLITIK 21

II AF DET POLITISKE TEATERS HISTORIE 37

III DET PROLETARISKE TEATER 1920/21 42

IV CENTRAL-TEATRET 1923/24 52

V FOLKESCENENS SITUATION Fra Max Reinhardt
til Fritz Holl 54

VI FAHNEN 59

VII R.R.R. 63

VIII DET DOKUMENTARISKE DRAMA 68

IX EN PARAFRASE OVER DEN RUSSISKE REVOLUTION
„Sturmflut“, Folkescenen 1926 76

X HÅNDVÆRKET 82

XI DÅRLIGE PÅVIRKNINGER 87

XII GEWITTER ÜBER GOTTLAND Folkescenen,
marts 1927 95

XIII DEMONSTRATIONEN I HERRENHAUS 112

XIV TEATRETS OPPOSITION TIDENS OPPOSITION 119

XV PISCATOR-SCENENS OPSTÅEN OG
OPBYGNING 126

XVI MØDET MED TIDEN „Hoppla, wir leben!“ 3. september
til 7. november 1927 150

XVII SEGMENT-GLOBUS-SCENEN „Rasputin, die Romanows,
der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand“.
12. november 1927 til 20. januar 1928 164

XVIII	DEN EPISKE SATIRE „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ 23. januar 1927 til 12. april 1928	185
XIX	ØKONOMI-KOMEDIEN KONJUNKTUR PISCATOR- SCENEN LESSING-TEATRET 8. april til 3. maj 1928	203
XX	ÅRET MED VÆRKSTEDET	214
XXI	SAMMENBRUDDET	221
XXII	TILBAGEBLIK OG UDBLIK	231
	TILLÆG ÅRENE 1930-1960	255
	NAVNEREGISTER	272
	REGISTER OVER DRAMATISKE ARBEJDER	277
	BILLEDPLANCHER	281

FORORD

Kunst ist Scheisse var det første jeg hørte ham sige. Ekkoet af nogle ord eller erindringen om en betoning får noget sat i gang, noget det yngste slægtled i sin umættelige længsel efter en dybere menneskelighed ubevidst tyer til, skønt de ikke ved hvor de får det fra og heller ikke mener det samme med ordene som han. Den foreliggende bog kunne rykke tiden til undsætning og få modsigelserne bragt i et vist sammenhæng, men tiden er jo ikke uden for mennesket, tiden er i mennesket, og derfor er det nok et spørgsmål om Erwin Piscators tanker siger ynglingen det allermindste, om de udtrykker *hans* sandhed, giver genlyd i *hans* sind. Der er epoker af træthed og lede ved det tilvante hvor man siger stop og forlanger det umulige allerhelst. Det er det lidet opmuntrende at et sammenhæng med tidligere tiders sandhed absolut ikke akcepteres. Og derfor bliver en bog som denne for mig blot et document humain der viser mønstret på vor utilstrækkelighed.

Teatrets utilstrækkelighed er jo velkendt: den flygtigste virkelighed som knapt når at blive stedfæstet eller lader sig indkredse af nogen historisk dokumentarisme. Hvad har vi igen når tæppet er faldet, et par scene-og-kostumbilleder og nogle fotografier, statiske symboler der undviger alt som kan fortælle om det bevægeligste på jord: en teaterforestilling. Men lad mig betragte dette ene billede, denne afbildning af en afbildning, det fotograferbare formelle: et ansigt.

Jeg ser i et spejl og opdager at en bestemt slags instruktør ligner hinanden, for meget øjne, for mange spændinger, kindben, smalle træk, et åbent, udækket landskab med altfor kraftige skygger. Spejlet er selv et spejl hvori virkeligheden spejler sig, formidles. Der bliver Auschwitz og Hiroshima såvel som landsbyruiner i Vietnam til kunst, besværgende ritual af verdenshistoriens sindssyge passionsspil.

Det POLITISKE TEATER som Piscator taler om er det engagerede teater som allerede Schiller betragtede som *eine moralische Anstalt*.

Kunst ist Scheisse: Jeg stod i baggrunden af det gamle Wallner-teater og ventede på stikord. Jeg havde fået to replikker i TAI YAN ERWACHT, et typisk Piscatordokumentardrama. Hvordan jeg var landet der? I 1928 hørte jeg Arthur Kutscher forelæse over teatervidenskab i München og for at kunne eksistere blev jeg den 100'og-

eente mand i skovens bageste baggrund i Schillers Røverne på det såkaldte Nationalteater.

Forestillingen var et svagt epigoneri efter den som havde vakt en sådan uhyrlig forargelse, ja, forfærdelse i Berlin. Jeg søgte originalen og kort tid efter stod jeg som statist på Nollendorfer Platz. Haseks Schwejk var blevet genoptaget og jeg kom til at opleve, leve i en verden som De selv kan læse Dem til i denne bog. Piscator evnede at frigøre alle sceniske kræfter, tid-sted-rum blev et trylteri som forvandlede alle tekniske ressourcer til et stykke poesi. Og dog var det mest overvældende Max Pallenbergs Schwejk. Dette var teaterviden-skab in natura. Hvordan beskrive det ubeskrivelige? En stump legende, en folkelig virkelighed: der var over ham noget af et uskyldigt lidende hjertegodt dyr, som ikke ved, ikke kan vide, hvorfor det forårsager sammenbrud og kaos hvor det end viser sig. I sit blik, i stemmen, fornemmede man noget som jeg vil kalde en uendelig ydmyghed og sørgmodighed . . . og så kom jeg herhjem for at fortsætte min skolegang.

Og mødte det menneske som i vor lille verden måske bedst har forstået DET POLITISKE TEATERs mål og mening. Per Knutzon. Det var efter vort samarbejde i Woyzeck at han foreslog Banne Dütsch og mig, to af hans bedre amatørspillere, at tage ned og gøre forsøget fuldt ud: aflægge prøve for Erwin Piscator. Jeg havde også spillet Orestes i Glyptotekets store sal og valgte gud'bedre'det netop den sidste vanvidsscene. Pengemangel havde tvunget Piscator over i det gamle, faldefærdige Wallnerteater. Jeg mindes den scene som noget af det trøstesløseste jeg har set. Der lå allerede en lugt af forrådnelse og opløsning over dette teater. Jeg mindes også altfor godt det trøstesløse øjeblik da Piscator efter prøven med halvt bortvendt hovede stod foran mig. Han var et mærkeligt tålmodigt menneske, havde hørt på mig til det sidste punktum. Utålmodig så man ham kun på de sidste prøver men selv *den* utålmodighed blev holdt i skak af en besk og overstrømmende skarp humor: De er sikkert et godt menneske, unge mand, og mener det ærligt, det De gør. Men hvad så? Jeg kan godt se at det morer Dem uendeligt at spille komedie, at De føler en sand glæde, snarere vellyst ved det – og at De gerne vil være sand, ærlig og god både menneskelig og politisk. Men se, det interesserer mig ikke. Om De kan *udtrykke* det?? Det er det eneste der er af interesse.

Jeg måtte erkende at der var et eller andet jeg ikke rigtig var færdig med, at sandheden ikke var nok, at jeg måtte søge de midler, den magt som kunne give genlyd i tilskuerens sind. Og så trådte jeg til-

bage i geledet og passede lyskastere i MOND VON LINKS og fik mine to første replikker i TAI YAN ERWACHT; alt dette før gennem min hjerne da jeg satte mig ved enden af langbordet i den nye VOLKSBUHNE, det store glashus i dagens Berlin, på *hans* plads. Jeg så mig rundt, havde genkendt en og anden, gamle Lincke som i sin tid havde taget sig så faderligt af mig, faldt mig stortudende om halsen. Det var også et sorgens hus man betrådte. Mesteren var død kort forinden. Fire år blev det ham beskåret endnu en gang at få en scene stillet til sin rådighed for at gennemtrænge den med sine ideer. To gange var han ellers allerede blevet jaget ud af Berlin, i 1933 af de altfor kendte årsager, og anden gang i 1955 forlod han byen fordi hans gamle fjender med stjernekritikerne i spidsen hængte en etikette om hans hals: gammeldags teater. Ord som aldrig tav, som forfulgte ham fra forestilling til forestilling til han opgav. Men med sin repertoireplan, et lidenskabeligt engageret repertoire, som det trods alt lykkedes ham at få gennemført, nåede han ud i verden, hans navn blev igen internationalt samtalestof. Men hans mange modstandere var stadig på farten og de opnåede det de ville, engang for alle at få gjort ham tavs. Scheisse er ikke just det ord vore kulturorganisationer mest holder af at høre om begrebet kunst. Kunst er kunst, noget u håndgribeligt svævende som ingen mennesker rigtig har behov for men er sin kronas penge værd i tryksvætte.

Der er mere slagkraft i en boksekamp til en lille million dollars, mente Piscator, så hvorfor ikke gøre teatret til et boksestævne.

Teatret skal kunne give os den største æstetiske nydelse, kunne ryste os moralsk og etisk og påvirke os nokså brutalt til eftertanke, tvinge de tvingende tidsproblemer ind på livet af os. Men almindeligvis fornædrer det sig selv til det fadeste salonspil og er blot ene og alene underholdning. Scenen er som enhver forretning afhængig af den kommercielle smag, og den er som den er: korrumperet i alle vore samfundsklasser. Sådan stod det at læse i det socialistiske BERLINER VOLKSBLATT i 1890 da Volksbühnebevægelsen blev skabt. Og det vil jeg skrive under på endnu den dag i dag, sagde Piscator. Nu er det jo ikke sikkert at vi kan blive enige om hvad de store tidsproblemer er på teatret. Helst vil man jo slet ikke diskutere dette spørgsmål, men de som tør vil vel sandsynligvis hellere se Don Carlos på scenen end Stellvertreter fordi generationers veneration jo garanterer for det klassiske dramas kunstværd, så man behøver ikke at frygte nogensomhelst overraskelser, hvorimod det moderne skuespil jo afæsker os en personlig stillingtagen, og altså absolut ikke er risikofrit. Sådan talte han og blev som altid misforstået og mistolket af den største del

af sin hjemlige presse, måske ikke af bare god vilje, måske af bare æstetisk overforstand, det er vanskeligt at gribe en udfordring i farten. Og teatret skal være en udfordring, det er alle enige om, men en udfordring à la mode. Piscator afventede blot aldrig moderetningerne, han skabte moden.

Hvem var dog Piscator? Spørgsmålet er berettiget for da jeg en dag i grammofonarkivet på radioen ville finde nogle grammofonoptagelser frem med en samtale mellem ham og dramatikerens Hochhut, eksisterede den naturligvis ikke men damen sagde at hun nok skulle undersøge det nærmere. Fire timer senere fik jeg besked fra musikafdelingen at de bestemt mente at der måtte forefindes en plade hvor han spillede – og så kom et navn på en sonate og et kartoteknummer. Det er det der bliver tilbage når verden mister en af sine store. Nej, det var ikke kun Berlin der mistede Piscator selvom han fandt et asyl dér for en kort tid.

Da Piscator i 1962 sagde ja til at overtage ledelsen af Vestberlins frie folkescene var hans venner dybt bekymrede: kunne denne snart halvfjerdsårige, som emigrationsårene havde tæret voldsomt på, klare det rent sundhedsmæssigt? Klare de stridigheder som steg skytning op over horisonten? Hans mange fjender ventede jo blot på at fortsætte den gamle fejde. „Kommunist“ skrev de på deres smukkeste tysk og mente med den stive kost at have fejlet deres egne „demokratiske“ stier rene. Og dog lykkedes det ham at skabe et hjemsted for et teater der nedbrød det institutionelle, og selvom der ikke blev råd til de store tekniske eksperimenter der kunne minde om den lykkelige tid på Nollendorferplatz var genoplivelsen af det episke teater, det politisk-dokumentariske alligevel af verdenshistorisk betydning. De forestillinger betød ikke kun en udvidelse af den kunstneriske horisont men af den socialt menneskelige. For Piscator var modig nok til at forblive gammeldags og bragte Peter Weiss, Hochhut, Oppenheimer på scenen, for at nævne bare enkelte. To år før han døde sagde han til mig: Hårde, bistre, af virkeligheden gennemsyrede stykker vil jeg spille og jeg må finde dem, finde stilen tilbage til tyverne.

Politik – ikke parti. Dokumentation er ikke kunst i sig selv. Ubehandlet historisk, journalistisk affald kaster man ikke ind på scenen. Piscator mente som Goethe at virkeligheden var genialere end genialiteten. At studere virkeligheden gjaldt det, mente han, ikke at skrive den af. Det var hans forudsætninger – hans politiske kunst. Revolution og protest eller Glanz und Elend des bürgerlichen. Hobbes, Fichte, Hegel, Marx – og Marcuse vil den unge generation føje til. Derfor vil det nye venstre vel næppe anerkende Piscators kunstopfattelse. De

vil hævde at kunsten overhovedet ikke længere er mulig, at teatret skal formulere revolutionære paroler eller kaste med sten. Enhver stil og form er for dem identisk med det akcepterede. Og form var for Piscator en nødvendighed . . . De føler sandt, ærligt både menneskeligt og politisk, sagde han den dag til mig, men det interesserer mig ikke – om *De kan udtrykke det* – det er det eneste der er af interesse.

Stil var for ham identisk med indhold, tilbage til tyverne ville sige, tilbage til et teater der åbent vendte sig ud mod det offentlige, samtidstøf som paradoksalt nok blev tidshistorisk. Og stoffet blev fundet, selv i klassikerne fandt han det altid. Det dokumentariske drama er ikke en moderetning, så lidt som det absolutte teater eller grusomhedens teater, eller det absurde. For den der har øjne og øren har alle disse retninger, linier og stilarter altid eksisteret og vil fortsat udvikle sig side om side. Det dokumentariske drama udgår ikke af nogen stilart, af det formelle, af det psykologiske, men af de historiske fakta, realiteterne, de uigendrivelige dokumenter, af indholdet. Det dokumentariske drama når sin formmæssige højere værdi ad andre veje end det journalistiske, reportagen. Det har til opgave at sammenfatte realiteten, at udkrystallisere, fortætte den og med alle scenens midler at forme den til det principielle, det alment symbolske. Lykkes det at smelte indhold og form sammen til en enhed bliver det dokumentariske teater *også* „kunst“.

Politisk teater???? Spørgsmålstegnene er sat her med vilje. For eksisterer der noget teater som ikke er politisk? Enten er en forestilling reaktionær eller den er progressiv. Selv stilstand vil bare sige tilbagegang. I et lille land uden egentlige politiske kampe bliver det politiske teater altfor let en latterlighed. Og som det dog bliver misforstået. Måske skal man selv have fået en Schupoknippel i hovedet eller være blevet sparket af en hest før man egentlig aner hvad det er man har at gøre med.

Det var min faderlige Lincke som dengang i 30 fik mig til aktivt at gå ind i en af de agit-prop-grupper som var blevet almindelige efter Piscators succes med sit proletariske gruppearbejde i begyndelsen af tyverne. Vi turede rundt i Moabits arbejderkvarterer, og på ølkasser i knejperne fik vi bogstaveligt sat programmer på benene. I 1924 havde Piscator med Gasbarra skabt revuen Roter Rummel – og den blev forbilledet for vore agit-prop forsøg. Det var enkel agitation, propaganda, et bestemt tema, slagord, politikeres udtalelser, viser, collager over dagens begivenheder, improvisationer der indkredsede et bestemt emne. Det er bare ikke politisk *teater*. Den fejltagelse må man ikke gøre sig skyldig i. Det er tåbeligt når det påstås at det journalistiske

tidsdrama er målet i sig selv, sagde Piscator. Det er forudsætningen og begyndelsen, overgangen til det digteriske drama. Ord som er blevet beviset af Bertold Brecht.

Alvorligt sagt er det mindste digt, ord sat ved ord, allerede en villen noget æstetisk, en søgen efter en form i den formløse omverden, det rejser sig som en politisk bropille i hverdagen fordi det blot ved sin eksistens har ændret verden og det var det Piscator ville: ændre verden og menneskene. Det episke drama nåede Brecht og Piscator ad hver sin vej – og *sammen*. Teatret erobrede med dem et nyt åndeligt stof og et fornyet indhold, en videnskabelig erkendelse; teatret kunne kæmpe, sætte sin anklage ind, ændre mennesket. Det lærte han os. Han strøede om sig med gaver som overvældede dem som havde øren at høre med og øjne at se med, sine misundere og fjender forblev han en lukket verden.

Hans unge år var ellers forløbet meget traditionelt, studerede kunsthistorie, filosofi og udviklede sig højst naturlig af en søn af en præstefamilie at være. Han blev elev ved Hofteatret i München – og så indtraf det som skulle ændre hele hans livsholdning. Den første verdenskrig. Præstesønnen følte den stønnen der kom over verden som sin egen fortabelse. Med så åbenbare sjælesår kan man ikke leve. Men heller ikke dø. Menneskets værdighed er gudstanken her på jord havde han lært og som Bjergprædiken-kommunist gik han ind for sin nye tro så konsekvent som hans stridbare forfader der engang havde oversat Herbornerbiblen. I det 16. århundrede. Men vi levede ikke i det 16. århundrede men opførte os som var vi ikke kommet længere.

Efter Flandern gik han modigt ud i livet uden Gud men kristeligere end han nogensinde før havde været. En tanke har kun værdi hvis den oprører andre, sagde han. Han begyndte at skrive digte mod krigen sammen med Franz Werfel. I 1916 udkom de men viste sig at være aldeles unyttige overfor virkeligheden. Teatret måtte kunne gøres til den *brugsgenstand* det egentlig var tænkt som. Men hvor skulle man sætte ind. Hamlets smukke skuespillersvulst kunne ikke vække en generation der var blevet sprængt i stumper og stykker af håndgranater. Vi kan ikke mere frygte guderne, men alene menneskene. Det er det der er tilbage af vor kultur. Og med det i tankerne grundlagde Piscator i 1920 den proletariske scene hvor man spillede Gorki, Upton Sinclair og revuer. Den borgerlige æstetik forkastede han. En naturlig kritisk-revolutionær reaktion mod det han havde oplevet 14-18. Med amatører og gennem agit-prop-grupper etablerede han sit første teater. Med sit arbejde ved Volksbühne begyndte han en radikal omdannelse af det professionelle teater, befriede det og affillusionere-

rede det. Det psykologisk private blev forvandlet til sociologisk panorama. Selve scenerummet blev en konstruktiv spillemaskine hvor alle tekniske nyvindinger blev taget i brug, skrift, tegning, fotomontage, projektion, film, stålbygninger. Den såkaldte „fjerde væg“ faldt og tilskueren blev direkte medspiller, selv delagtig i det sceniske forløb. Bestræbelserne efter fornyelse forlangte også fornyelse af teaterbygningen og endnu mindes jeg mit hjertes hamren da tegningerne til Totalteaterprojektet som Walter Gropius havde lavet lå på bordet foran os oppe i det beskidte lille kontor.

Det var samfundet selv han kastede for hundene. Da blev de bange, knurrende trak de sig tilbage og opsagde ham huldskab og troskab, da de mente at hans forestillinger blev *for* politiske. Og han måtte forlade teatret. Så kom fra 27 til 29 Nollendorfer teatrets storhedstid med: Hoppla vi lever, Rasputindramaet, den gode soldat Schwejk, iscenesættelser som alle blev verdenshistorie. Ustandselig gik han nedenom og hjem og ufortrødent kom han op igen og spadserede videre. Skandaler, protester, retssager stormede ind over ham, men intet kunne standse ham, han søgte sandheden, blev samtidens spejlbillede. Og så fulgte Wallnerteaterårene hvor vi alle arbejdede som var vi et team af skuespillere, teknikere og dramatikere. Digterne tog del i alle prøver og arbejdede videre med ham uden for prøvetiden. Dag og nat kunne man sige. Det kunne være et brutalt samarbejde. Digterne fik lov at prøve hvad teater var: skrev om og skrev om under prøverne, efter hans diktat eller en skuespillers intentioner, skrev nye skikkelser og ændrede til andre tider et værks hele egentlige idégang.

I 1931 anede Piscator hvor det bar hen og rejste til Sovjetunionen. Der var tale om at han skulle lave en film. Den blev også til noget selv om opholdet ikke gav ham det han havde ventet. Russisk teori og praksis var jo så helt forskellig fra tysk og publikum var helt anderledes. Hans teaterform fandt ingen resonans i Moskva, hans arbejdsmetoder viste sig ikke at kunne overføres på russisk jord. I 1936 drog han videre til Paris. Verdenssituationen stod atter foran et vendepunkt og den katastrofe han havde fablet om aldrig skulle kunne gentage sig druknede i et endnu større ragnarok. Kort før de tyske tropper nåede Paris lykkedes det ham at undslippe og emigrere til De Forenede Stater. Her var arbejdsbetingelserne for udenlandske teaterfolk næsten umulige og indvandringsbestemmelserne for highschool lærere særlig gunstige, derfor tog han imod tilbuddet om at overtage ledelsen af den nystartede Dramatic Workshop ved The New School for Social Research. Arthur Miller og Tennessee Williams var mellem hans pebline på denne skole.

Den berygtede McCarthy æra sendte ham ud i en ny emigration – og denne gang i hans eget hjemland. For dér lod man ham gå i årevis på en åndelig fattigmandskost, et gæstespil af og til på de små scener. Jeg mødte ham i Göteborg hvor han satte Millers „Heksejagt“ op på Folketeatret, eller Folkets Hus teater som det egentlig hedder. Han var blevet hvidhåret og duknakket, men de smalle læber kunne endnu komme med en og anden nokså uvelkommen sandhed. Intet øjeblik havde han tabt sin vision af syne. Samme vision som havde været så levende i en Shakespeare eller Molière. Og tanken bliver ikke ringere af at den altfor ofte har været grebet galt an. Så længe politiken er vor skæbne, vil den kunst der søger at tyde skæbnen være politisk. Tribunalet havde Piscator døbt sit første teater, og det er altså snart et halvt århundrede siden, måtte skuespil være og blive andet end skuespil, være et tribunal som forsvarer og dømmer mennesket.

Piscator er blevet hyldet, fejret, men aldrig akcepteret, fordi han måtte og ville det alleregentligste, det mest vedkommende: sætte hvert menneske på tilskuerpladserne på prøve, ikke bare sløre sanserne med æstetiske nydelser (underholdende allurer såvel som tandløse politiske satirer) den såkaldte kunst, nej, *sådan* set er kunst Scheisse. Derfor dræbte de ham også. Et veltilrettelagt, gennem mange år velforberedt, langsomt, pinefuldt mord. En lille ration arsenik i hans daglige arbejde. Så han mistede pusten selv om han aldrig tabte viljen.

Erwin Piscator er nu tavs. Han kan ikke hjælpe os med sine bekendelser som vi dengang lyttede grebet til. Verdensteatret, det virkelige verdens teater mistede en af sine mest trofaste stridsmænd i det slagsmål, den boksekamp, teatret hver aften må udkæmpe for menneskeheden.

Sam Besekow.

INDLEDNING

Egentlig er det overflødigt at indlede en bog med at forklare, hvilket formål den tjener. Alligevel føler jeg mig forpligtet til at skrive et par linier inden påbegyndelsen, og jeg gør det oven i købet af personlige grunde.

Mit navn vil forekomme meget ofte i denne bog. Dels i forbindelse med nedsættende og dadlende tilføjelser, men oftere i forbindelse med (til dels overdrevent) rosende. Jeg ville nødtigt give læseren det indtryk, at denne bog er skrevet for at tilfredsstille min forfængelighed. Naturligvis glæder jeg mig ligesom alle andre mennesker over, at mit arbejde har betydning, og jeg glæder mig dobbelt så meget, når det har positiv betydning. Men for mig er sagen det vigtigste. I ti år har jeg uafbrudt forsøgt at virke i en bestemt retning, og så kan arbejdet have været nok så hæmmet af fejlslag, misforståelser og utilstrækkelighed. Det forekom mig at være på tide, at man fastlagde denne bevægelses opståen og udvikling, at man samlede og sorterede milestenene langs vejen, før tiden får dem til at smuldre hen og blive til grus. Da jeg var hæmmet af det daglige arbejde og forberedelsen til det nye teater, kunne jeg på de få måneder ikke fremlægge andet end løst sammenføjede data, erfaringer og erkendelser. Det er således ikke blevet til det omfattende værk, som foresvævede mig, da jeg begyndte nedskrivningen.

Alligevel håber jeg, at man i mængden af stof, der er lagt frem her, kan finde rigtige elementer for vor tids dramaturgi. Netop teatret, denne den flygtigste af alle kunstarter, som ikke efterlader andet end et par mangelfulde fotografier og en vag erindring, er mere end nogen anden henvist til at fastholdes af ordet, når det vil gøre krav på historisk betydning og videreudvikling.

Derfor er det ikke blot de historiske optegnelser af alle faktorer og hændelser, der fortjener at fastholdes, men osse de teoretiske erkendelser, som man er nået til gennem dem. Det er mere end nogen sinde nødvendigt at trække en entydig, principiel grænse over for den fuldstændige planløshed, den eklekticisme, den almindelige usikkerhed, som i dag er fremherskende i teaterproduktionen, det er nødvendigt at tage afstand fra konjunkturister og uforstående fortolkning, klart udskille vores bevægelses væsentlige kerne og tegne den terminologisk

op. Og endelig forekommer det mig nødvendigt at påvise den snævre forbindelse mellem vort arbejde og den sociale omvæltningsproces, der i ti år med stadig større intensitet har fundet sted i Europa og især i Tyskland. Hverken oprindelsen eller den endelige udformning af det, som har vist sig her på teatrets område, er tilfældigheder, men tværtimod en selvfølgelig og logisk følge af en kamp, der har sit udspring i vor tids sociale og økonomiske rødder.

Hvis teatret engang skal genoptage sin opgave som kulturelt centrum, socialt krystallisationspunkt, levende faktor for et menneskeligt fællesskab, der fortjener dette navn, så vil det (naturligvis ikke frigjort fra den almindelige historiske udvikling) være nødt til at følge den vej, hvis stationer for første gang blev afmærket her.

Arbejdet med denne bog er et kollektivarbejde. Som grundlag tjener optegnelser fra Piscators scenens dramaturgiske kontor, der blev ledet af Felix Gasbarra og Leo Lania. Tankerne er faktisk opstået under det fælles samarbejde, tilbage var kun at formulere dem. Teorien kunne kun udspringe af det praktiske arbejde. Derfor takker jeg alle, som – hvad enten de er nævnt i denne bog eller ej – har deres andel i dens tilblivelse. Trods ofre og skuffelser har vores arbejde, hvis elementer endnu i dag er undertrykkelse, nød og menneskelig elendighed, til stadighed givet os mod og tilfredsstillelse, fordi det i bund og grund udspringer af en optimistisk livsopfattelse: troen på en udvikling.

Berlin, juli 1929.

Erwin Piscator.

DET POLITISKE TEATER

I FRA KUNST TIL POLITIK

Min tidsregning begynder den 4. august 1914.

Fra da af steg barometret:
13 millioner døde
11 millioner krøblinger
6 milliarder projektiler
50 milliarder kubikmeter gas

Hvad er „personlig udvikling“? Ingen udvikler sig „personligt“. Det er altså noget andet, der udvikler folk. Krigen rejste sig foran de tyve-årige. Skæbne. Den gjorde alle andre læremestre overflødige.

München sommeren 1914. Jeg var volontør på Hofteatret og læste kunsthistorie, filosofi og germansk på universitetet.

På Hofteatret spiller man først og fremmest det klassiske drama, så kommer Wildenbruch, Anzengruber osv. Som et særligt fremstød inden for det moderne gør Ibsen, Rosenows „Kater Lampe“ osv. sig gældende. To retninger bekæmper hinanden. På den ene side står Lützenkirchen (elev af Posart), på den anden side står Steinerück som repræsentant for det moderne berlinerteater. Intet forsøg på nogen som helst scenisk eller dramaturgisk eksperimenteren.

Hvad kammerspillene angår, dominerer Hauptmann, Strindberg og Wedekind repertoiret. Desuden Oscar Wilde, franskmændene og det moderne salonstykke, hovedsagelig kommercielt teater.

Men det krøb nærmere – vejene snoede sig i al deres uvæsentlighed for at undgå det, som alle anede, men som man ikke ville vedgå over for sig selv. Man bedøvede sig med national larm, som så senere blev god tone og som i hysterisk stivsindethed udartede til psykose.

Man kan ikke komme til mig og sige, at jeg ikke er nogen „god tysker“. Min familie er en gammel præstefamilie, jeg er opdraget nationalt, men jeg ved, hvordan min stadig strengt nationalt sindede

far rystede ved tanken om, at osse jeg skulle indkaldes, og hvordan det glædede ham, at jeg på den første session fik foreløbig udsættelse på grund af almindelig legemlig svaghed.

National?! Mine øjne skinnede ligesom alle andre drenges, når man på kejserens fødselsdag marcherede med piber og trommer på Spiegelslustberg (Marburg). Skolen huede mig ikke. De datidige pædagogers tørhed og den småborgerlige opdragelse bidrog til, at jeg fulgte egne tankegange uden for de tvungne skolefag. Jeg isolerede mig sammen med to venner, de malede, jeg skrev digte.

Mine forældre kom fra landet. Der blev jeg født. Fem år blandt bønder. Marburg forekom mig at være en storby med sine tyve tusind indbyggere og studenterne, som med deres fædres penge og deres brogede huer virkede som „væsener fra en højere verden“. I den gamle bys trange kroge boede vi mellem borgere, håndværkere og arbejdere.

Jeg gik ikke i forberedelsesskolen, som dengang blev oprettet i tilslutning til de højere læreanstalter, men derimod i folkeskolen. Det var min fars udtrykkelige ønske; han kom fra en landlig-patriarkalsk familie. Dens princip var sand kristendom, så vidt det var muligt under disse forhold. (Hvad overbærenhed med andres fejl angår og med hensyn til forståelse, godhed, tolerance og absolut mangel på interesse for den ydre verden, politik og ærgerrighed efter højere embeder har jeg aldrig mødt enklere mennesker og bedre kristne end mine bedste forældre og min farbror).

Det er ikke meningen at skrive familiekronike her. Men for at betone at man godt kan være kommunist uden at være af jødisk afstamning, vil jeg endnu en gang fremføre:

Die Welt am Montag, Berlin. Uddrag af nummeret fra 1. marts 1927. Erwin Piscator. De har bedt os om at optage følgende: „I en del af pressen udspreder man et rygte om, at jeg egentlig hedder Samuel Fischer og er indvandret østjøde. Det er desværre ikke tilfældet. Jeg ville heller ikke have taget til genmæle imod rygten, hvis det ikke var blevet brugt af modparten som et argument imod mit arbejde. Måske vil herskerne, som interesserer sig for min „personlige“ afstamning, bære mig med Deres besøg, således at jeg støttet til „mine“ gamle bibler kan vise Dem, at de selv samme er blevet nyoversat af min stamfader (professor i teologi, først i Strassburg, siden i Herborn (oven i købet i Nassau)) Johannes Piscator, hvis opgave det var at forbedre den lutherske oversættelse. Udgaven udkom i året 1600, og

sammen med 200 andre værker af samme forfatter vakte den dengang umådelig opsigt.“

Selv om jeg adskiller mig noget fra hin Johannes Piscator, så tror jeg dog, at der er blevet nogle dråber af denne alvorlige, uhumoristiske protestantisme tilbage i mit blod, som osse nok stadig er blandet med det huguenottiske. Jeg ville i hvert fald ikke være præst, sådan som min far så gerne havde set det. En anden tribune forekom mig at være vigtigere.

Naturligvis blev jeg afvist, blot jeg ytrede ønsket om at gå til teatret. Jeg hørte alt det, som jeg selv siger til skuespillerne i dag: Opgiv det erhverv, det er tilfældigt og vanskeligt, selv talenter har svært ved at slå sig igennem. Misundelse og unåde breder sig over det hele. Og endnu i dag kan jeg høre min bedstefar sige med stærk betoning på „skue“: „Vil du være skuespiller?!“ Som var det zigøjner, vagabond eller noget i den retning.

Da jeg skulle ud af denne borgerlighed, da jeg skulle stryge denne småborgerlighed af mig, fik jeg hjælp af borgerforagteren Nietzsche og æsteten og snobben Wilde og af alle dem, der dengang har ironiseret over, bekæmpet eller fortolket de sidste halvtreds års morbide borgerlige samfund.

Fra mit bibliotek: Heinrich Mann, Thomas Manns „Døden i Venedig“, Tolstoj, Zola, Werfel, Rilke, Rimbaud, Stefan George, Heym, Verlaine, Maeterlinck, Hofmannsthal, Brenzano, Klabund, Strindberg, Wedekind, Messers „Psykologi“, Wundt, Windelband, Fechner, Schopenhauer. Derimellem stod bl.a. osse Otto Ernst, Conan Doyle, A. De Nora.

Alt i alt herskede hin typiske weltschmerzliche, resignerende, selvfornegtende stemning, der endnu syntes at være blevet tilbage fra 'fin de siècle', en 'laissez faire, laissez aller', som stod så mærkværdigt i kontrast til den febrilske politiske og økonomiske aktivitet. Jeg havde i hvert fald ingen anelse om nogen som helst sammenhæng: for mig så socialister ud til at være mænd med Mefistoskæg og de kendte røde huer. Når man ikke vidste, hvem eller hvad man skulle vende sig imod, lod det ikke til, at der var andet at gøre end at svømme med denne grødagtige, brede strøm.

Nu: det store tyske hurra, krigsbegejstringen. Alt omkring mig var krigsfrivilligt. Jeg var ikke. En følelsessag, ikke af overbevisning. Neutral. Masserne drog gennem Münchens gader, sang, drak sig fulde

og holdt taler. En dag – vi stod allesammen med hatten i hånden, og man brølede for gud ved hvilken gang Tysklandssangen med begejstring (mens det løb en iskoldt ned ad ryggen ved tanken om ens eget mod) – hørte jeg pludselig et par ægte münchenere ved siden af mig: „Du, se engang, ham dér, han tager ikke hatten af, det er en spion!“ Man opfordrede manden til at tage hatten af, men i stedet for at gøre det begyndte han (dumt nok) at løbe. Alle efter ham med brølet: „En spion, en spion!“ Han blev fanget og gennembanket. Og nu drog massen – hvis begejstring ikke længere kendte nogen grænse – ud til „deres konge“. Imens drog de blomstersmykkede soldater til banegården. En vanvittig rus, der var modbydelig og som ikke rev mig med; derom vidner dette digt, der blev skrevet i hine første augustdage.

Tænk nu på hans tinsoldater

Du skal græde, moder, græde –
husk din dreng, den endnu spæde,
legede med tinsoldater,
lod dem skyde med granater,
så de døde hver og en.

Og din dreng er blevet voksen,
din soldat er blevet voksen,
ligger i en skyttegrav.

Du skal græde, moder, græde –
når du læser: „Heltedød.“
Tænk nu på hans tinsoldater . . .
lod dem skyde med granater . . .
så de døde hver og en . . .

Så meget mere uforståeligt forekom det mig, der dengang var tyve år, at en hel generation, som til stadighed havde diskuteret åndelig frihed og personlighedens udvikling, forfaldt til den almindelige masse-rus uden den ringeste modstand, og at hele Europas åndelige elite med få undtagelser rejste sig som en mand, der vil forsvare de „helligste goder“, som den før havde betragtet med skepsis, og kæmpede mere med pennen end med geværet. Opstand mod „fjenderne“ Tolstoj og Dostojevskij og Pusjkin og Zola og Balzac og Anatole France og Shaw og Shakespeare, og i tornysteret havde de deres Goethe og Nietzsche. Denne generation beseglede dermed sin åndelige fallit.

Hvad den end har tænkt og hvad den end har gjort, blev det den 4. august klart, at den intet havde gjort og intet havde tænkt.

Vi unge havde ingen fører, som holdt os tilbage, ingen, der sagde et menneskeligt ord, som vi havde kunnet klamre os til. Jeg og sikkert mange andre var grænseløst skuffet. Man havde ingen erfaring. Alligevel havde jeg hele tiden forudanelser om krigen, i 1912 og i 1913 og mærkværdigt nok helt umotiveret i april 1914; jeg skrev mine bange anelser ned i digte som dette:

Krig!

(Af et digt)

Jeg kan føle den.

Krig! – ? –

Hvem siger krig? Skræmt bort fra reden
tæller tankekuldet sønderrevne øjne,
struber, der er flået op af angst,
underliv, forrevne af kugler, pladrede af blod,
i hundrede års opdæmmede smerte,
milliarder af på forhånd forsagede kvindenætter!

Krig!

Flygt: Bekrig krigen!

Men et individuelt oprør mod krigen forekom mig at være vanvittigt, og da jeg fik indkaldelsesordren, fulgte jeg den som „skæbnens kald“. Tanken om at afslå krigstjeneste end ikke foresvævede mig. Kejserens parole: „Jeg kender ingen partier længere!“ og socialdemokraternes overbeviste følgeskab gjorde forvirringen fuldkommen.

Det nåede ikke frem til offentligheden, at Ledebour, Lensch og Liebknecht den 3. august havde afleveret en resolution om at afslå krigskreditterne til den socialdemokratiske rigsdagsfraktions besluttende forsamling, at 300 arbejdere i Neukölln havde demonstreret mod krigen og var blevet sat fast, og at Rosa Luxemburg fortvivlet brast i krampegråd ved meddelelsen om, at SPD havde været med til at bevilge krigskreditterne.

I januar 1915 luntede jeg på kommando over den overisede eksercérplads, dengang var soldaterne stadig klædt i blå og rødt; kraven

stod 10 centimeter fra halsen, buksebagen hang nede om knæene, på den ene fod en nr. 42-sko, på den anden en nr. 39; den skyggeløse kasket strammede om hovedet (først da underofficeren havde hevet den ned om ørerne på mig, gik det op for mig, at man osse kunne vaske den), og man hersede med os, så „vandet kogte i røven på karlene“. Den store tid blev værdigt forberedt. Små folk håndhævede den. Det var dem, man først vendte sig imod:

De mennesker, forhenværende murere og slagtere og deslige, nu håndlangere for militarismen, underofficerer og underkorporaler pralede af, at de vovede at gribe fat i sjælene, som ved enhver hæslig berøring trak sig tilbage som sneglen til sit hus; og sjælene vidste, hvorfor kroppene var brogede som til fastelavn: fordi de måske skulle dø i dem. Dø --- kan I høre det, ja, jer underofficerer, kvægdrivere i soldateruniform! Ved I, hvad det vil sige at dø for en erkendelse: nej, nej og atter nej! I bondekarle beregner sæden efter gødningen - hvorfor kan man ikke vende kolben om og smadre den i grødhovedet på en af disse sjæleskændere?

Ah, systemet er godt, og bøddelknægten arbejder følsomt: åget strammer over nakken på alle, som kun behøvede at gøre sig klart, at de jo tilsammen udgør staten, kraften, uden hvilken staten er en krop uden lemmer eller glat og rund som en billardkugle!

Vi venter på denne dag, De herrer underofficerer.

Fra min dagbog.
Februar 1915.

Vi marcherede ud i Ypernbuen. Tyskerne var midt i den berømte forårsoffensiv i 1915. Det var første gang, der var blæst gas ud. Engelske og tyske lig lå og stank op imod den trøstesløse, grå Flandernhimmel. Kompagnierne var decimeret, vi skulle udfylde dem. Inden vi rykkede ind i forreste linie, blev vi trukket frem og tilbage. Da vi igen rykkede frem, kom de første granater og ordren om at sprede os og grave os ned. Jeg ligger på jorden, hjertet banker, og jeg forsøger ligesom de andre at komme så hurtigt som muligt ned i jorden med min spade. Men mens det lykkes for de andre, lykkes det ikke for mig. Underofficeren kommer krybende, mens han bander: „Se så for helvede at komme i gang!“

„Jeg kan ikke komme nogen vegne.“

Underofficeren: „Hvorfor ikke?“

„Jeg kan ikke.“

Han, vredt: „Hvad er Deres profession?“

„Skuespiller.“

Jeg havde kæmpet til det yderste for dette erhverv, jeg havde sat kunsten som det højeste høje, men som jeg lå der under de eksploderende granater, forekom det hele mig at være så naragtigt, så dumt, så latterligt, så fuldt af fraseagtig forløjethed, det hele passede så lidt til situationen, stemte så lidt overens med mit liv, med vores liv, i det hele taget med denne tids og denne verdens liv, at jeg var mindre optaget af at være bange for granaterne end af at skamme mig over mit erhverv.

En lille episode, men for mig en skelsættende begivenhed. Kunst, sand, absolut kunst må kunne være enhver situation voksen og være nærværende i enhver situation. Siden gik jeg sværere ting igennem i skyttegravene foran Ypern, men da var mit „privaterhverv“ osse jævnet med jorden som de grave, vi besatte, og det var så livløst som ligene rundt om os. At kunst trods alt ikke behøver at lade sig skræmme af virkeligheden, blev nu bevist for mig af *Aktion*, hvor der dengang arbejdede en gruppe mennesker, der, skønt de ikke kendte de sidste sammenhænge, kradsede krigens sande ansigt ind i deres dæknings vægge og skreg af fuld hals. Men deres råb blev opslugt af detonationerne, og deres figurer forsvandt i røgen efter dem. Jeg havde

Nationalität des Inhabers.	
1. Vor- und Familienname:	<i>Werner Gustav Rausch</i>
2. Geburtsort:	<i>Passau</i>
3. Geburtsdatum:	<i>17. September 1872</i>
4. Geburtsort:	<i>Wien</i>
5. Geburtsort:	<i>Wien</i>
6. Geburtsort:	<i>Wien</i>
7. Geburtsort:	<i>Wien</i>
8. Geburtsort:	<i>Wien</i>
9. Geburtsort:	<i>Wien</i>
10. Geburtsort:	<i>Wien</i>
11. Geburtsort:	<i>Wien</i>
12. Geburtsort:	<i>Wien</i>
13. Geburtsort:	<i>Wien</i>
14. Geburtsort:	<i>Wien</i>
15. Geburtsort:	<i>Wien</i>
16. Geburtsort:	<i>Wien</i>
17. Geburtsort:	<i>Wien</i>
18. Geburtsort:	<i>Wien</i>
19. Geburtsort:	<i>Wien</i>
20. Geburtsort:	<i>Wien</i>
21. Geburtsort:	<i>Wien</i>
22. Geburtsort:	<i>Wien</i>
23. Geburtsort:	<i>Wien</i>
24. Geburtsort:	<i>Wien</i>
25. Geburtsort:	<i>Wien</i>
26. Geburtsort:	<i>Wien</i>
27. Geburtsort:	<i>Wien</i>
28. Geburtsort:	<i>Wien</i>
29. Geburtsort:	<i>Wien</i>
30. Geburtsort:	<i>Wien</i>
31. Geburtsort:	<i>Wien</i>
32. Geburtsort:	<i>Wien</i>
33. Geburtsort:	<i>Wien</i>
34. Geburtsort:	<i>Wien</i>
35. Geburtsort:	<i>Wien</i>
36. Geburtsort:	<i>Wien</i>
37. Geburtsort:	<i>Wien</i>
38. Geburtsort:	<i>Wien</i>
39. Geburtsort:	<i>Wien</i>
40. Geburtsort:	<i>Wien</i>
41. Geburtsort:	<i>Wien</i>
42. Geburtsort:	<i>Wien</i>
43. Geburtsort:	<i>Wien</i>
44. Geburtsort:	<i>Wien</i>
45. Geburtsort:	<i>Wien</i>
46. Geburtsort:	<i>Wien</i>
47. Geburtsort:	<i>Wien</i>
48. Geburtsort:	<i>Wien</i>
49. Geburtsort:	<i>Wien</i>
50. Geburtsort:	<i>Wien</i>
51. Geburtsort:	<i>Wien</i>
52. Geburtsort:	<i>Wien</i>
53. Geburtsort:	<i>Wien</i>
54. Geburtsort:	<i>Wien</i>
55. Geburtsort:	<i>Wien</i>
56. Geburtsort:	<i>Wien</i>
57. Geburtsort:	<i>Wien</i>
58. Geburtsort:	<i>Wien</i>
59. Geburtsort:	<i>Wien</i>
60. Geburtsort:	<i>Wien</i>
61. Geburtsort:	<i>Wien</i>
62. Geburtsort:	<i>Wien</i>
63. Geburtsort:	<i>Wien</i>
64. Geburtsort:	<i>Wien</i>
65. Geburtsort:	<i>Wien</i>
66. Geburtsort:	<i>Wien</i>
67. Geburtsort:	<i>Wien</i>
68. Geburtsort:	<i>Wien</i>
69. Geburtsort:	<i>Wien</i>
70. Geburtsort:	<i>Wien</i>
71. Geburtsort:	<i>Wien</i>
72. Geburtsort:	<i>Wien</i>
73. Geburtsort:	<i>Wien</i>
74. Geburtsort:	<i>Wien</i>
75. Geburtsort:	<i>Wien</i>
76. Geburtsort:	<i>Wien</i>
77. Geburtsort:	<i>Wien</i>
78. Geburtsort:	<i>Wien</i>
79. Geburtsort:	<i>Wien</i>
80. Geburtsort:	<i>Wien</i>
81. Geburtsort:	<i>Wien</i>
82. Geburtsort:	<i>Wien</i>
83. Geburtsort:	<i>Wien</i>
84. Geburtsort:	<i>Wien</i>
85. Geburtsort:	<i>Wien</i>
86. Geburtsort:	<i>Wien</i>
87. Geburtsort:	<i>Wien</i>
88. Geburtsort:	<i>Wien</i>
89. Geburtsort:	<i>Wien</i>
90. Geburtsort:	<i>Wien</i>
91. Geburtsort:	<i>Wien</i>
92. Geburtsort:	<i>Wien</i>
93. Geburtsort:	<i>Wien</i>
94. Geburtsort:	<i>Wien</i>
95. Geburtsort:	<i>Wien</i>
96. Geburtsort:	<i>Wien</i>
97. Geburtsort:	<i>Wien</i>
98. Geburtsort:	<i>Wien</i>
99. Geburtsort:	<i>Wien</i>
100. Geburtsort:	<i>Wien</i>

En side fra Piscators militærpas

allerede tidligere gennem mine digte været i forbindelse med *Aktion*, som Pfemfert som den eneste i Tyskland førte oppositionelt frem imod den obligate krigsbegejstring. (Og her må jeg sende en forsinket tak til den forvirrede, harmfulde Pfemfert, som i den følgende tid ødelagde sit værk). Pfemfert, der var kneblet af censuren, samlede disse stemmer og forsøgte sammen med dem at gøre tingene tydelige i det mindste i store træk. En digtatalogi, som var lavet i felten, sluttede med ordene: „Denne bog, et asyl for en i dag hjemløs idé, stiller jeg op imod denne tid . . .“ Det første tilløb til at kæmpe politisk med kunstneriske midler.

Efter to års skyttegravstjeneste fik jeg sinecure-poster. Først ved en flyverafdeling. Så meldte jeg mig til et frontteater, der lige var startet. Det tiltalte mig mere, fordi jeg så kunne udøve mit erhverv. Jeg holdt stadig mit erhverv adskilt fra ideen, som beherskede mig mere og mere.

Organisatoren og den kommende direktør Eduard Büsing modtog mig elegisk tilbagelænet, foran ham sad en ung mand med kirsebærfarvede læber og umilitæriske pandehårstjåvser. Hans drømmende drengsansigt stod fuldstændig i modsætning til hans pretentiøse arrogance. Han behandledes mig fra oven og nedefter. Büsing præsenterede ham som digter, hvorpå han straks gav sig til at foredrage et af sine lyriske digte. Han var dengang udgiver af *Neue Jugend*, hvor bl.a. Johannes R. Becher, Ehrenstein, Huelsenbeck, Georg Trakl, Landauer, E. J. Gumbel, Theodor Däubler, George Grosz, Else Lasker-Schüler, Hans Blüher og Mynona var medarbejdere.

Da vi sammen forlod kontoret, var vi venner og vi blev ved med at være det. Det var Wieland Herzfelde, den senere leder af Malik-Verlag.

Frontteatret kom i gang. Ensemblet, som først kun bestod af mænd, havde hovedkvarter i Kortrick. Derfra vandrede det langs fronten og nåede så langt frem til tropperne, som omstændighederne tillod. En mærkværdig kontrast: Teatret spillede i sønderskudte byer, og det var ikke „ophøjet kunst“, derimod „Die spanische Fliege“, „Hans Hucklebein“, „Charleys tante“, „Sommer i Tyrol“ og den slags. Udover at spille ungdommelige levemænd havde jeg osse komikerroller. Den komiske gamle mands rollefag var overladt til en soldat, som havde fået skudt et øje og en del tænderne ud. Soldaterne var nær ved at revne af grin, når han trådte ind på scenen. Senere kom der damer til vores ensemble. Men repertoire forandrede sig ikke. Her blev „kunst“ brugt som opmuntring (ligesom man i dag har erklæret mangfoldige gange: mennesket, som har arbejdet hele dagen, har brug for afspænding om aftenen).

Indtil da havde jeg kun set livet i litteraturens hulspejl, men med krigen var der sket en omvæltning: fra nu af så jeg litteratur og kunst i livets hulspejl. På den anden side havde krigen som en kæmpemæssig støvsuger suget alle erindringer om det tidligere liv væk. Jeg var tvunget til „igen at begynde helt forfra“. Det, jeg skrev fra nu af, var ikke kunst, heller ikke opøvet gennem kunst, det var derimod liv, som var opøvet gennem erkendelse.

Jeg nævner dette, fordi man har travlt med min genealogi ligesom med enhver anden kunstners (hvad der naturligvis er fuldstændig berettiget). Sådan som man i dag siger, at jeg har lånt af russerne, og at jeg er Meyerhold-epigon, sådan har man også engang sagt (et eller andet sted må det da komme fra), at jeg er elev af Reinhardt. Intet af det passer. Da jeg først kom til Berlin i 1918 – og altså slet ikke har oplevet Reinhardts glansperiode – og kun så stykker, som stofmæssigt ikke interesserede mig synderligt, kan der overhovedet ikke være tale om nogen indflydelse. Jeg var naturligvis heller ikke påvirket af opførelserne i München (det kan da kun have været i negativ retning).

Kun én eneste skuespillerpersonlighed rager op af hele denne tid:



Filmtegning fra »Schwejk« af George Grosz

allerede tidligere gennem mine digte været i forbindelse med *Aktion*, som Pfemfert som den eneste i Tyskland førte oppositionelt frem imod den obligate krigsbegejstring. (Og her må jeg sende en forsinket tak til den forvirrede, harmfulde Pfemfert, som i den følgende tid ødelagde sit værk). Pfemfert, der var kneblet af censuren, samlede disse stemmer og forsøgte sammen med dem at gøre tingene tydelige i det mindste i store træk. En digtantologi, som var lavet i felten, sluttede med ordene: „Denne bog, et asyl for en i dag hjemløs idé, stiller jeg op imod denne tid . . .“ Det første tilløb til at kæmpe politisk med kunstneriske midler.

Efter to års skyttegravstjeneste fik jeg sinecure-poster. Først ved en flyverafdeling. Så meldte jeg mig til et frontteater, der lige var startet. Det tiltalte mig mere, fordi jeg så kunne udøve mit erhverv. Jeg holdt stadig mit erhverv adskilt fra ideen, som beherskede mig mere og mere.

Organisatoren og den kommende direktør Eduard Büsing modtog mig elegisk tilbagelænet, foran ham sad en ung mand med kirsebærformede læber og umilitæriske pandehårstjavser. Hans drømmende drengsansigt stod fuldstændig i modsætning til hans pretentiøse arrogance. Han behandlede mig fra oven og nedefter. Büsing præsenterede ham som digter, hvorpå han straks gav sig til at foredrage et af sine lyriske digte. Han var dengang udgiver af *Neue Jugend*, hvor bl.a. Johannes R. Becher, Ehrenstein, Huelsenbeck, Georg Trakl, Landauer, E. J. Gumbel, Theodor Däubler, George Grosz, Else Lasker-Schüler, Hans Blüher og Mynona var medarbejdere.

Da vi sammen forlod kontoret, var vi venner og vi blev ved med at være det. Det var Wieland Herzfelde, den senere leder af Malik-Verlag.

Frontteatret kom i gang. Ensemblet, som først kun bestod af mænd, havde hovedkvarter i Kortrick. Derfra vandrede det langs fronten og nåede så langt frem til tropperne, som omstændighederne tillod. En mærkværdig kontrast: Teatret spillede i sønderskudte byer, og det var ikke „ophøjet kunst“, derimod „Die spanische Fliege“, „Hans Hucklebein“, „Charleys tante“, „Sommer i Tyrol“ og den slags. Udover at spille ungdommelige levemænd havde jeg osse komikerroller. Den komiske gamle mands rollefag var overladt til en soldat, som havde fået skudt et øje og en del tænderne ud. Soldaterne var nær ved at revne af grin, når han trådte ind på scenen. Senere kom der damer til vores ensemble. Men repertoiret forandrede sig ikke. Her blev „kunst“ brugt som opmuntring (ligesom man i dag har erklæret mangfoldige gange: mennesket, som har arbejdet hele dagen, har brug for afspænding om aftenen).

Indtil da havde jeg kun set livet i litteraturens hulspejl, men med krigen var der sket en omvæltning: fra nu af så jeg litteratur og kunst i livets hulspejl. På den anden side havde krigen som en kæmpemæssig støvsuger suget alle erindringer om det tidligere liv væk. Jeg var tvunget til „igen at begynde helt forfra“. Det, jeg skrev fra nu af, var ikke kunst, heller ikke opøvet gennem kunst, det var derimod liv, som var opøvet gennem erkendelse.

Jeg nævner dette, fordi man har travlt med min genealogi ligesom med enhver anden kunstners (hvad der naturligvis er fuldstændig berettiget). Sådan som man i dag siger, at jeg har lånt af russerne, og at jeg er Meyerhold-epigon, sådan har man også engang sagt (et eller andet sted må det da komme fra), at jeg er elev af Reinhardt. Intet af det passer. Da jeg først kom til Berlin i 1918 – og altså slet ikke har oplevet Reinhardts glansperiode – og kun så stykker, som stofmæssigt ikke interesserede mig synderligt, kan der overhovedet ikke være tale om nogen indflydelse. Jeg var naturligvis heller ikke påvirket af opførelserne i München (det kan da kun have været i negativ retning).

Kun én eneste skuespillerpersonlighed rager op af hele denne tid:



Filmtegning fra »Schwejk« af George Grosz

Albert Steinrück, som jeg i min tid i München anså for at være den mest geniale skuespiller, og hvis figurer (Woyzeck, Kater Lampe, Mahl der Spötter og Hermann der Cherusker) osse levede i mig efter krigen. Åndeligt spændt trods den ydre kraft, tyrenakken, det runde ansigt med de røde muskelbolde – sådan var den daværende Steinrück, trænet, ikke ensidig, verdensmand, digterven, maler, åben for problemerne, typen på skuespilleren, som jeg ønsker mig den dag i dag.

I lang tid, til 1919, var kunst og politik to veje, der løb ved siden af hinanden. Følelsesmæssigt var der ganske vist sket et omsving. Kunst for kunstens skyld var ikke længere i stand til at stille mig tilfreds. På den anden side så jeg stadig ikke de to vejes skæringspunkt, hvor et nyt kunstbegreb måtte opstå, aktivt, kampglad, politisk. Dette følelsesomsving måtte bistås af en teoretisk erkendelse, der klart formulerede alt det, som jeg anede. Denne erkendelse var en revolution for mig.

Ordet fred var alfa og omega for soldaterne. Man talte altid om freden. Den var rettesnor for alt, hvad man gjorde. Den var enden og redningen. Jo mere den lod vente på sig, jo mere længtes man efter den. Og jo mindre vidste man besked med, hvor den skulle komme fra, og hvem der skulle komme med den. Og da man ikke kunne svare på det, håbede man på et under. Dette under skete: det var meddelelsen om revolutionen i Rusland. Og det var endnu mere strålende, da radiomeldingen „Til alle“ kom under den anden revolution.

Folkekommissærens radiomelding (Lemlæstet)

Zarskoje Selo, d. 28. 11. 1917

Til de krigsførende landes folk!

Den sejrriige arbejder- og bonderevolution har sat fredsspørgsmålet på spidsen ... Nu opfordres alle klassers regeringer, alle partier, alle krigsførende lande til at svare kategorisk på spørgsmålet, om de er villige til sammen med os at optage forhandlinger om øjeblikkelig våbenstilstand og almindelig fred. Det vil afhænge af svaret på dette spørgsmål, om vi skal gå et nyt skrækkeligt vinterfelttog i møde, og om Europa osse i fremtiden skal oversvømmes af blod ... Dette spørgsmål sætter vi på spidsen. Den fred, som vi foreslår, skal være en fred mellem folkene, det skal være en forståelsens fred, som sikrer ethvert folk friheden til

økonomisk og kulturel udvikling. Arbejder- og bonderevolutionen har bekendtgjort sit fredsprogram ... Den sejrriige revolutions regering savner det professionelle diplomatis anerkendelse. Men vi spørger folkene, om deres tanker og håb kommer til udtryk gennem det reaktionære diplomati, om folkene tillader, at den store fredsmulighed, som er opstået gennem den russiske revolution, lades upåagtet. Svaret på dette spørgsmål ... (forstyrrelse) ... „Ned med vinterfelttoget! Freden og folkeforbrødringen level!“ Folkekommissær for udenrigsanliggender: Trotzki. Formand for folkekommissærernes råd: Ulianow Lenin.

Et kæmpemæssigt håb bredte sig i alle og stjal interessen fra alle andre begivenheder. Det spændte sin bue langt ud over krigens afslutning. Baggrundene blev pludselig belyst. Det udefinerbare, som indtil da lignede „skæbne“, tog håndgribelige former, dets begyndelse og slutning blev uheroiske, nøgterne, klare. Man erkendte forbrydelsen, og med denne erkendelse kom den uhyre vrede over at have været en brik i anonyme kræfters spil. (Som jeg senere ville vise i „Rasputin“: den almægtige småborgersjæl, som dengang regerede over folkenes skæbne!) Oppositionen imod en kultur, som havde ladet sig knægte af en sådan politisk og økonomisk „ordning“.

Ganske vist kunne vi stadig ikke se den russiske revolutions drivkræfter. Dens betydning for den store kommende revolution forstod vi ikke. På grund af det militære sammenbrud og tyskernes sejr på den russiske front troede man, at man hurtigt kunne slutte fred, og samtidig rystede man af angst for, at denne fredsslutning osse betegnede afslutningen på den russiske revolution. (Jeg husker endnu, at jeg nævnte dette synspunkt i Pfemferts boghandel, efter at jeg var kommet hjem fra fronten, og nu i dag fører jeg det kølige forhold og senere åbne fjendskab, der opstod mellem os, tilbage til denne udtalelse.)

Novemberdagene kom. Luften var fuld af paroler: „Franskmændene løber over – Overalt på fronten finder forbrødringer af divisioner sted – Matroserne har hejst røde faner.“ Der stod soldater på alle gadehjørner, de gik omkring og diskuterede; så kom der opfordringer til – ingen vidste hvorfra, tilsyneladende endda fra officererne – at oprette arbejder- og soldaterråd.

Jeg var med teatret i Hasselt i Belgien. Det første møde fandt sted på soldaterhjemmet. Talerne var gennemgående officerer, alt, hvad de sagde, gik efter melodien: „Hold ro og orden, hold sammen, lyt kun

til jeres hidtidige foresatte, hæren må føres tilbage“ o. s. v. Til sidst trådte en præst frem, som jeg personligt kendte som en af de værste soldaterudbyttere. Nu stod han og talte om „brødre i Jesu navn“, „hans brødre“ og „vi har været forbundet af alle menneskers fælles kærlighed til alle mennesker og af pligten over for hjemmet“. Samtidig havde han fængslet hvert et skarn, som ikke hilste forskriftsmæssigt på ham. (Han var selv en yderst elegant repræsentant for de officersmæssigt klædte Guds mænd på tysk side i verdenskrigen.) Det gik for vidt; jeg bryder mig ikke om at holde taler, men her var jeg tvunget til at gribe ind, og denne tale, den eneste jeg holdt under revolutionen, var fuld af anklage imod disse repræsentanter for kristendommen og særligt ham. De havde ikke forhindret den forbrydelse, verdenskrigen var, hvilket var deres pligt, men nu ville de forhindre revolutionen. De stillede sig igen på officerernes side. Erindringen om fire års undertrykkelse og lidelser fik mig til at finde ord, som rev de tusind soldater med. Et virkeligt soldaterråd trådte i stedet for officersrådet, og en delegation krævede generalens kårde.

Tilbage til Tyskland. Først hjem. Da jeg kom tilbage til Marburg, var bøgerne, stilehæfterne og møblerne stadig på deres plads i mit værelse, blot med den forskel at den borgerlige sikkerheds gulv var sunket væk under dem. – Genstandene hang i luften ligesom værelserne i de huse, som en granat har revet ydervæggen af. Kun bekymringerne forblev lige så store som Europas, der græd over sine lig og sin tabte rigdom. Mareridt. November. Regnfuld – våd. „Hærstyrken“ lå på gaden. Forretningerne gik dårligt. Osse min fars, hvis formue, som delvis var placeret i krigslån, skrumpede hurtigt ind i den følgende tid. Wilhelms stat og Helfferichs katastrofepolitik havde gennemført middelstandens ekspropriation og misbrugt tilliden og formuerne hos de mennesker, som den støttede sig til – det var ikke republikken, som nu overtog denne arv. Men de ulykkelige bedrog sig selv. Nu bebyrdede de sig på ny med skyld, da de kastede vrang på indsigten og sanktionerede de sande skyldige gennem reaktionær tænkemåde. Dumt, men konsekvent. Jeg kunne blot ikke begribe det; men når jeg så mig om, så forekom alt mig at være lige så formålsløst, lige så håbløst og meningsløst som for fire år siden.

Jeg brændte efter at komme til Berlin, „bolschevismens højborg“. Jeg tænkte vagt på min profession, men jeg vidste ikke, hvordan og hvor jeg skulle udøve den.

Berlin, januar 1919

På gaderne det helt store virvar. Diskussionsklubber på alle gade-

hjørner. Vældige demonstrationer, iværksat af arbejdere og medløbere, møder på Unter den Linden, i Wilhelmstrasse, opdelt efter partier, kommunister og socialdemokrater. Deres skilte stikker lige i vejret: „Ebert – Schneidemann leve!“ „Karl Liebknecht og Rosa Luxemburg leve!“ Alle er grebet af en mærkelig ophidselse. Vilde skældsord flyver frem og tilbage. Ak og ve når det ene parti får fat i et af det andet partis skilte. Det bliver ødelagt på fortovet.

Engang så jeg en vidunderligt spændende kamp: nogle kommunister var trængt ind i socialdemokraternes rækker. Omkring tredive næver holdt fast på det omstridte skaft. Men da kræfterne på begge sider var lige store, svajede skiltet ikke. Det stod stille over den kæmpende menneskeflok. Langsomt begyndte det dog at bøje nedad, men en åndsnærværende socialist sprang op og hev plakaten af skaftet, nu fløj det afsted over hovederne, blev igen løftet op et andet sted, og fra tusind struber brølede det: „Ebert – Schneidemann leve!“ Og ligeså vredt lød det fra den anden side: „Ned med dem, ned med dem, ned med dem!“ Og det forplantede sig endeløst rundt om hjørnerne. Kort efter lød et andet råb højere: „Liebknecht leve!“ Alle løb hen til et gadehjørne, hvor man havde standset en droske. Liebknecht sad i den. Han var nødt til at tale: En tale om begivenhederne, ladet med argumenter, gennembævet af selvoplevelse. I min erindring står den over hans lig som en levende, blussende flamme, der heller ikke kan slukkes med blod. Om aftenen bragede de første skud.

I Berlin mødte jeg Herzfelde igen. Han førte mig sammen med sin kreds: hans bror Helmut (den senere John Heartfield), George Grosz, Mehring, Richard Huelsenbeck, Franz Jung, Raoul Hausmann o. s. v. De fleste af dem hørte til dada. Der blev talt uhyre meget om kunst – og kun med henblik på politik. Vi slog fast, at denne kunst kun kunne være et middel i klassekampen, hvis den overhovedet skulle have værdi. Fulde af erindringer om det, der lå bag os, skuffede af vores forhåbninger til livet, som vi var, kunne vi kun se verdens redning i den yderste konsekvens: proletariets organiserede kamp, magtovertagelse. Diktatur. Verdensrevolution. Rusland var vores ideal. Jo stærkere denne følelse blev, jo kraftigere skrev vi ordet handling på vores kunsts faner, da vi i stedet for proletariets ventede sejr oplevede den ene skuffelse efter den anden. (Overspændtheden afløstes derved af den upatetiske, hårde kamp, som vi voksede ind i.) Vi begravde Liebknecht, fredsviljens fanfare, som var nået ud til os i skyttegravene og ind gennem vores åndelige pigtrådspæringer. Og Rosa Luxemburg. Golgathagaderne: Unter den Linden, Marstall, Chausseestrasse... Tusinder af proletarer farvede Ber-

lins brolægning rød – og nu måtte vi erkende, at deres mordere var dem, som vi under hele krigen havde betragtet som vores redningsmænd: socialdemokraterne. Vi trådte allesammen ind i Spartakusforbundet.

Det var med hensigt, at jeg havde bundet mig politisk. Jeg ville vel osse allerede have stillet kunst i politikens tjeneste, hvis jeg blot havde vidst på hvilken måde. Indtil nu havde denne kreds med undtagelse af Grosz, hvis skarpe politiske tegninger var det første fremstød, ikke lavet andet end de dadaopførelser, som man latterliggjorde og bekæmpede i bourgeois kredse. Under devisen „kunst er lort“ begyndte dadaisterne at bygge dem op. Vi gik løs på det kunstelskende „Kurfürstendammpublicum“ med oplæsning af helt uforståelige simultandigte, med legetøjsrevolvere, WC-papir, falske skæg og digte af Goethe og Rudolf Presber.

Men denne ballade havde osse en anden betydning. Disse billedstormere gjorde rent bord ved at vise alt med modsat fortegn, og de, der kom fra den borgerlige lejr, nærmede sig nu den samme begyndelse, som proletariatet osse måtte nærme sig kunsten gennem.

Mens følelsesstormene fra 1918/19 lagde sig mere og mere, og de konkrete politiske krav antog stadig skarpere konturer, og dadaisterne på deres side berøvede kunsten dens følelser eller – ifølge den nye terminologi – „indefrøs“ og „nedkølede“ dem, kom der en ny følelsesinvasion fra Oh-menneske-dramatikernes side. Osse denne dramatik var selvfølgelig en „revolution“, men den var individualistisk. Mennesket, den enkelte, sætter sig op imod skæbnen. Han kalder på de andre, „brødrene“. Han ønsker alle del i alles „kærlighed“ og ydmyghed. Denne dramatik er lyrisk, d.v.s. udramatisk. Det er dramatiserede lyriske digte. I elendigheden under krigen, som virkelig var maskinens krig mod menneskene, søgte man efter menneskets „sjæl“ ved negation. Denne dramatik var altså dybest set reaktionær, en reaktion på krigen, men imod dens kollektivismen, for det genfundne jebegreb og for førkrigstidens kulturelle elementer. Karakteristisk for hele denne retning og samtidig den største succes var Ernst Tollers „Wandlung“. Her mødtes det selvoplevede (det lyriske), det skæbnemæssige (det dramatiske) og det politiske (det episke). Overvægten af „diger“ i Toller, som ikke beskæftiger sig med kendsgerninger, men derimod formulerer domme, vurderinger og abstrakte stof „digerisk“, er årsagen til, at det ikke er blevet til fanfare, ikke er blevet til et „tidsstykke“, som når ud over sin egen tid, ikke er blevet af „evig værd“, heller ikke i ren kunstnerisk forstand.

Da jeg åbnede mit eget teater i Königsberg i vinteren 1919/20 –

det hed betegnende nok „Das Tribunal“ (Tribunalet) – planlagde jeg en iscenesættelse af „Wandlung“, som skulle adskille sig principielt fra berlinerudgaven ved, at jeg byggede scenerne så realistisk op som muligt (sådan som jeg virkelig havde oplevet krigens realitet). Jeg beskæftigede mig endda med sproget for at kunne foreslå Toller en passende måde at løse sproget fra sin lyriske ekspressionisme på (han

Das Tribunal

Kammerspielbühne im kleinen (Gebäude)-Saal der Stadthalle
Besetzung: Erwin Piscator und Oskar E. Spaum

August Strindberg:

Gespensersonate

Deutsch von Ernst Schering

Spielleitung: Oskar E. Spaum

Personen

Der Alte, Direktor Hummel	Wolfgang L. Bartels
Der Student, Kirchenholz	Erwin Piscator
Das Mädchen, Erbsenbutter	Marie Römer
Die Pfärlerin	
Der Loh, Rindl	
Die dunkle Dame, Tochter des Lohs und der Pfärlerin	
Der Oberst	Oskar E. Spaum
Die Waise, Frau des Obersten	Frieda Maria Gerd
Der Vornehme, gen. Baron Chansborg	
(verlobt mit der Tochter der Pfärlerin)	
Die Verlobte, Hummels frühere Verlobte	
Das Fräulein, Tochter des Obersten	Elise Burens
(ist die Tochter des Alten)	
Schankstube, Diener bei Hummel	Alexander Streichen
Bengel, Bedienter beim Obersten	Rudolf Bennen
Die Köchin beim Obersten	

1. Akt: Vor dem Haus des Anstalts.
2. Akt: Im runden Salon.
3. Akt: Das Speisenzimmer.

Bühnenbilder: Otto Reibert – Möbel: Ulrichs & Franz Kohn

Anfang 7½ Uhr. – Pause nach dem 2. Akt. – Ende gegen 10 Uhr.

King & Co. Königsberg, Dr. K. K. K.

må tilgive mig, denne afskyelige tanke har været ham ukendt indtil i dag!). Denne ekspressionistiske skole blev ikke retningsgivende for mig. Jeg var allerede for stærkt politisk engageret. Vi spillede Strindberg, Wedekind og Sternheim. Toller var under forberedelse. Vores programmerklæringer, ja teatret overhovedet, skabte opposition i borger- og studenterkredse, og da jeg oven i købet polemiserede imod en kritiker i programhæftet, blev offentligheden og pressen så fortørnet på mig, at jeg var nødt til at lukke teatret.

Da jeg kom tilbage til Berlin, var der skabt endnu større skel. Dada var mere ondskabsfuld. Den gamle anarkistiske indstilling til spidsborgerskabet, opgøret med kunsten og den øvrige åndelige virksomhed var blevet hårdere og havde næsten taget form af politisk kamp. Tidsskriftet *Jedermann sein eigener Fussball* (Hver mand sin fodbold) havde stadig tilhørt kategorien af frækt „épater le bourgeois“. *Die Pleite* (Fallitten) (udgivet af Grosz og Heartfield) var stridshandsken, som man kastede til det borgerlige samfund. Tegninger og digte var ikke længere orienteret efter kunstneriske postulater, men efter politisk virksomhed. Indholdet bestemte formen. Eller mere præcist: formålsløse former fik strammere og hårdere konturer gennem et indhold, som uden svinkeærinder styrede frem imod et bestemt mål.

Osse jeg havde nu den klare indstilling, at kunst var et rent og skært middel til målet. Et politisk middel. Et propagandistisk. Et pædagogisk. Og disse ord gælder ikke kun i dadaistisk forstand: væk fra kunsten, færdig!!! I Berlin var der folk, som havde overført denne idé til teatret. Karlheinz Martin, Rudolf Leonhard og Hermann Schüller, en tidligere teologisk student, som nu blev Det proletariske Teaters organisator.

Et nyt teater opstod.

Vi havde et mere radikalt program end gruppen omkring Leonhard. Mindre kunst og mere politik: proletarisk kultur og agitation. De følgende etaper vil vise, hvordan jeg forsøgte at realisere det:

1919/20 Tribunal, Königsberg

1920/21 Proletarisches Theater, Berlin (Diverse forsamlingsale)

1923/24 Central-Theater, Berlin

1924/27 Volksbühne, Berlin

1927/28 Piscator-Bühne, Berlin

1929 Piscator-Bühne, Berlin, genåbning

II AF DET POLITISKE TEATERS HISTORIE

Det politiske teater, sådan som det har manifesteret sig i alle mine foretagender, er hverken en personlig „opfindelse“ eller et resultat af den sociale omvæltning efter 1918. Det har rødder tilbage til slutningen af forrige århundrede. På det tidspunkt bliver det borgerlige samfunds åndelige situation konfronteret med kræfter, der bevidst eller ved deres blotte eksistens ændrer og til dels ophæver denne situation. Disse kræfter kommer fra to sider: fra litteraturen og fra proletariatet. I skæringspunktet mellem de to elementer opstår der et nyt begreb i kunsten: naturalismen, og en ny form i teatret: die Volksbühne, folkescenen.

Det er mærkværdigt, at de organiserede arbejdere først sent får et positivt forhold til teatret. De udnytter alle det borgerlige samfunds ytringsmuligheder, de anskaffer sig egen presse, selv om det osse kun er i beskedent omfang, de træder frem i parlamentet, de trænger ind i staten. Teatret lader de upåagtet.

Hvad er grunden? Engang binder intensiteten i den politiske kamp og fagforeningskampen alle kræfter; der er ingen kræfter tilovers til kulturelle opgaver og til at indlemme kulturfaktorerne i kampen. Men så – og det synes at være udslaggivende – er halvfjerdsernes og firsernes proletariat fuldstændig under indflydelse af de borgerlige synspunkter. Den jævne mand betragter godtroende teatret som et „Musernes tempel“, som man kun kan træde ind i iført diplomatfrakke og med passende højtidelighed. For ham ville det være en forbrydelse at sidde dér mellem rødt plys og gylden stuk og høre om den „hæslige“ kamp for hverdagen, om løn, arbejdstid, dividende og profit. Det kunne man læse om i avisen. I teatret skal følelserne, sjælen herske, blikket skal skue ud over hverdagen og ind i en verden af skønhed, storhed og sandhed. Teatret er kunst på højtidssage. Arbejderen kan rigtignok kun tillade sig at gå i teatret en sjælden gang. Alene billetpriserne indskrænker det til at være et anliggende for de velhavende. Kultur, kulturelle forhold – en ligning, der ligesom alt andet i dette samfund lader sig hurtigst og klarest udtrykke i tal.

Under kampen om frigivelsen af „Die Weber“ brugte L'Arronge, direktøren for Das deutsche Theater, det hoved-

argument, at billetpriserne var uoverkommelige for de befolkningslag, som „Die Weber“ kunne virke ophidsende på. Det ændrede sig afgørende med oprettelsen af „Die freie Volksbühne“ (Den frie Folkescene) (Bruno Wille, G. Winkler, Otto Erich Hartleben, Kurt Baake, Franz Mehring, Gustav Landauer o.s.v.). Man havde sat sig følgende mål: gode teateropførelser til lave priser, forbundet med kulturelle ambitioner. „Et halvt år efter de første opførelser på Den frie Scene (stiftet efter forbillede af Antoinettes Théâtre libre) udsendte Dr. Bruno Wille et opråb i det socialistiske organ *Berliner Volksblatt*, hvori han opfordrede masserne til at samles om et teater, som ikke længere tjente den flove salonåndrigthed og underholdningslitteratur, men derimod en kunst, der stræbte efter sandhed.“ (S. Nestriepke, „Das Theater im Wandel der Zeiten“.) Et ideelt program, men desværre ikke blot ideelt, osse idealistisk. Det borgerlige samfunds åndelige ståsted forlades ikke med det nye kampråb „Kunst for folket“. Det borgerlige samfunds kunstbegreb forblev helt og holdent uantastet. Det forblev upåagtet, at enhver dramatiker har noget specifikt at udtrykke om sin tid, at han ikke kan flyttes fra en epoke og over i en anden uden kommentarer. Kriteriet ligger i formen, ikke i problemindholdet.

Måske ville kravet om at indsætte kunst som politisk faktor og gøre kunstneriske midler tjenlige for den proletariske bevægelse osse have været forhastet på dette stadium. Tiden var endnu ikke moden til det. Det kunne være tilstrækkeligt at føre to så eminent vigtige samfundsfaktorer som teatret og proletariatet sammen. For første gang optrådte proletariske befolkningslag som kunstkonsumenter, ikke længere i små grupper eller individuelt, men derimod i sluttet, organiseret masse. Ved sammenslutningen havde de to foreninger tilsammen skaffet 80.000 medlemmer, arbejdermassernes kulturelle modtagelighed var et slående bevis på, at de herskendes teorier om den „udannede pøbel“ var forkerte.

I modsætning til foreningens organisatorer indlemmede Berlins arbejdere helt naturligt foretagendet i klassekampsbevægelsen. Instinktivt så de et kulturelt bolværk for deres bevægelse i det nye teater, uden at de dog i praksis drog konsekvenserne af det. Brahm skrev ganske vist: „Tanken om at starte en fri folkescene er opstået hos socialisterne. Det var en socialistisk forsamling, som besluttede at realisere planerne ... Det nye foretagendes art og betydning er bestemt af dette.“ (Freie Bühne 6. VIII. 1890). Men foreningens ledelse gik snart i opløsning.

En skærpelse af denne uoverensstemmelse mellem udgangspunkt og praksis førte til sidst til et brud med højrefløjen, der atter konstituerede sig som „Den nye, frie Folkescene“. De to foretagender blev ved en overenskomst atter sluttet sammen til Folkescenen af 1920.

Dette foretagende er uadskilleligt forbundet med den litterære retning, som erobrede det tyske teater i halvfemserne. Dette er ikke stedet, hvor naturalismen skal analyseres ud fra sine sociale og revolutionære elementer. Men man kan naturligvis ikke forklare dens opståen som et litterært modefænomen, sådan som de borgerlige kunsthistorikere ofte gør det. Naturalismen marcherede under banneret: „Sandhed, intet andet end sandhed!“ Og hvad betød sandhed dengang? For litteraturens vedkommende intet andet end opdagelsen af folket, fjerdestanden. I modsætning til alle andre litterære epoker, hvor „folket“ enten bliver fremstillet som besynderlig enkeltfigur (i firsernes medlidenhedsstykker heroiseres håndværkertypen sentimentalt som et eksempel på „hvad den dygtige kan nå“) eller som tragisk enkeltfigur (hos Büchner), optræder proletariatet for første gang som klasse i den tyske naturalisme („Die Weber“, „Familie Selicke“, „Hanna Jagert“.)

Men naturalismen giver langt fra udtryk for massens krav. Den fastslår tilstande, genopretter overensstemmelsen mellem litteraturen og samfundets tilstand.

Naturalismen er sandelig ikke revolutionær, ikke „marxistisk“ i moderne forstand. Som sin store banebryder Ibsen er den aldrig kommet ud over dette spørgsmål. Fortvivlelsens udbrud i stedet for et svar. Kun i ét historisk øjeblik har naturalismen gjort teatret til politisk tribune.¹ Det er ikke tilfældigt, at revolutioneringen af teatrets

¹ Om virkningen på myndighederne: „Selvfølgelig må et sådant stykke under de nuværende omstændigheder virke ophidsende på en stor del af publikum i storbyen. Publikum vil forbinde de forhold, der i stykket er skildret for at retfærdiggøre oprøret, med de bestående forhold, nogle vil finde dem identiske. Stats- og samfundsordningen fra 1844 består endnu; den socialdemokratiske agitation fastslår overbevisningen om, at den såkaldte kapitalistiske samfundsordnings herredømme nødvendigvis er forbundet med udbytningen af de arbejdende klasser. Den socialdemokratiske presse erkender allerede stykkets agitatoriske kraft ... og det må befrygtes, at de laveste befolkningslag under indtryk af stykket, hvor de vante socialdemokratiske slagord finder genklang, vil kunne lade sig rive med til et oprør mod den bestående orden.“ (Uddrag af svarskriftet af 4. februar 1893 imod forbudet mod „Die Weber“, politipræsident v. Richthofen.)

Om virkningen på proletariatet: „... Under fjerde akt gærede det næsten mere i publikum end på scenen. Folk kunne ikke længere tilbageholde deres harme

tekniske side begynder i den tid, hvor proletariatet ideelt og organisatorisk tager teatret i besiddelse. I firserne begyndte man at bruge elektrisk lys på scenen, i slutningen af århundredet opfandt man drejesenen. Således arbejder alt i én retning for nu at skabe et nyt teaterbegreb.

Men bevægelsen nåede sit højdepunkt med sit første tilløb. Udviklingen er næsten skæbnebestemt knyttet sammen med forandringen af den tids største politiske faktor: socialdemokratiet. Organisationens hurtige vækst, udbygning og forfining af formerne, det åndelige indholds forfald til skema. Kræfterne (som stadig havde rødder i det borgerlige, men som i tendens viste ud over det) blev udtømt, inden de endnu var parate til det afgørende fremstød.

Naturligvis havde teatret heller ikke helt mistet forbindelsen med samfundet i den epoke, som Sternheim har døbt „plystiden“. Strindberg og Wedekind havde sat spørgsmål som seksualitet, ægteskab, revision af moralbegreberne på dagsordenen. Set med vore dages øjne var det sikkert en undergravning af de former for menneskeligt fællesskab, der havde vist sig at være stagnerede – skabt for en tid, hvor alle former for menneskeligt fællesskab ændrede sig under et økonomisk pres. Men det var en omvurdering, som helt igennem var bundet til en bestemt klasse. Den var forbeholdt det gode selskab. Fabrikarbejderen med 60 pfennig i timen gik hellere hen i „den lokale bif“. Der så han i det mindste af og til en stump af sit eget liv. Han havde lige så lidt at hente i Wedekinds „Das Fleisch hat seinen eigenen Geist“ og Strindbergs „Et drømmespil“ som i Sternheims telegrammatiske aforistik eller Georg Kaisers ekstatiske arkitektonik.

Kræfterne, som fører det politiske teaters udvikling videre, kommer fra en anden side: fra „krigs-ekspressionismen“ (ganske vist først i slutningen af krigen og på en overordentlig forsigtig måde). „Det unge Tyskland“, som Heinz Herald stiftede under Max Reinhardts patronat, tager i to stykker i 1917 krigen op til diskussion for første gang.

„Die Seeschlacht“ af Reinhardt Goering kom op på Deutsches Theater som eftermiddagsforestilling. Kort tid efter fulgte „Das Geschlecht“ af Unruh, en redegørelse for krigstidens samfundsmæssige kræfter.

og den deltagelse, som digteren havde hidset dem op til. En storm brød løs, og kun med besvær blev den holdt nede. Midt i akten brusede en jublende larm, som afbrød stykket i flere minutter, og som gennemtrængte huset som et skrig af harme over den menneskelige elendighed.“ (Uddrag af en avis Anmeldelse.)

Det officielle teater inklusive Folkescenen er tavst. Mens arbejderne ude på gaderne bliver drevet tilbage med maskingeværer og flammekastere, mens de marcherende hærkolonner og panservogne får husene til at ryste fra Potsdam og Jüterbog til Berlin, går tæppet op foran det svagt besatte parket og tomme galleri, og man viser „Henrik den Fjerde“s skæbne eller Shakespeares „Som man behager“ (Reinhardt). Initiativet imod dette blev taget af kredse, som allerede under krigen havde dannet en intellektuel opposition og nu så deres time komme med revolutionen. I begyndelsen af 1919 blev „Tribunerne“ oprettet i Charlottenburg. Karlheinz Martin iscenesætter „Die Wandlung“ af Ernst Toller. Teatret mister imidlertid sin ideologiske betydning og er i løbet af kort tid trådt tilbage i de kommercielle teatres rækker.

Martin, som er vakt til død af tiderne, forsøger at gentage eksperimentet et andet sted. Det første „Proletariske Teater“ bliver oprettet og forsvinder igen efter én opførelse.

I foråret 1919 blev „Det proletariske Teater“ grundlagt i Berlin af Arthur Holitscher, Ludwig Rubiner, Rudolf Leonhard, Karlheinz Martin, Hermann Junker, Alfred Beierle, Alfons Goldschmidt og andre. Det skulle være proletarkulturens første sceniske instrument i kollektivistisk form i Tyskland. Ved første opførelse af Kranz' „Freiheit“ (det var samtidig den sidste) var Filharmonien overfyldt. Arrangørerne måtte give afkald på en regulær scene, og det gjorde de osse gerne, da de mente, at de kunne spille overalt og med de ringeste hjælpemidler. Ligesom arbejdet i begyndelsen var tænkt anonymt, end ikke skuespillernes navne skulle nævnes, så skulle rekvisitterne osse være så enkle og så lidt påtrængende som muligt, de skulle i sig selv være proletariske. Opførelsen var en succes, selv om den endte sentimentalt, noget i stil med tolstojsk hengivenhed. Ligesom stykket var teatrets hele tendens stadig kun halvt proletarisk. Det var ikke noget tidsteater, hvad proletariatets krav angik.

Alfons Goldschmidt

Dette fremstød, som næsten er ført frem til en afgørende handling, fuldføres af kræfter, der er mere levende og frem for alt mere enlydige i deres politiske målsætning. I forbindelse med dem begynder arbejdet med det politiske teater, som vil træde frem med klare revolutionære paroler, og som træder frem og finder sit foreløbige udtryk i „Det proletariske Teater“, som jeg grundlagde sammen med min ven Hermann Schüller i marts 1919.

Proletarisches Theater

Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins.
Geschäftstalle. Halensee, Karlshagen Str. 27. Telefon: Pfalzburg 4513



Genossen und Genossinnen!

Die Seele der Revolution, die Seele der kommenden Gesellschaft der Klassenlosigkeit und der Kultur der Gemeinschaft ist unser revolutionäres Gefühl.

Das proletarische Theater will dieses Gefühl entzünden und wach halten helfen.

Die Erlebnisse, die sozialistische Kunst in uns hervorruft, stärken das Bewusstsein vom Ernst und von der Größe der geschichtlichen Sendung unserer Klasse.

I. Programm-Ausgabe. 20 Pf.

Program-forside. Teksten under tegningen lyder:
Kammerater! Revolutionens sjæl, det kommende klasseløse samfunds og fællesskabets kulturs sjæl er vores revolutionære følelse. Det proletariske Teater vil hjælpe til med at antænde denne følelse og holde den vågen. De oplevelser, som socialistisk kunst fremkalder i os, styrker bevidstheden om alvoren og storheden i vores classes historiske mission.

Forhandlinger om et proletarisk teater

Vi har modtaget følgende fra det propagerende „Proletariske Teater“, Berlin-Halensee: „Der er blevet oprettet en komité af revolutionære arbejdere i Stor-Berlin til understøttelse af et proletarisk teater, som skal opbygges som propagandascene for Stor-Berlins revolutionære arbejdere. Indtil videre har følgende tilsluttet sig komitéen: USPDS uddannelseskomité, KAP (KPD kunne først sende en repræsentant et par dage senere, han vil være til stede ved næste møde), Freie Arbeiterunion, Allgemeine Arbeiterunion, arbejdervandrerforbundet „Naturvennerne“, Krigsofrenes internationale Forbund, Arbejdsløshedsrådet. Bedriftsrådscentralerne bifaldt dette.

Komitéen indbyder alle organisationer, som står for proletariatets diktatur, til det næste møde, hvor man skal drøfte programmet og vedtægterne. Mødet finder sted tirsdag den 7. september klokken 18 i Arbejderuddannelsesskolen, Schicklerstrasse 5-6.”
(Pressemeddelelse)

Kammerater!

I ser „Krøblingen“.

Proletarer havde og har fællesorganisation med kapitalisterne. Kapitalisternes krig har slået millioner ihjel, smidt millioner på gaden som tiggere. Hvem hjælper her? Skulle det være borgerne, der på forskellig måde – ubetænksomt, gement, savlende af velgørenhed – går forbi krøblingen, skulle det være borgerne, som vil dulme deres samvittighed ved at råbe op om „arbejdssky pak“ og påkalde sig en stat, som skal rydde den slags offentlige ærgrelser af vejen?

Føler du med den rasende krøbling?

Det er dig. Det er dig, arbejder, som i morgen kan få sparket af din arbejdsgiver. Det er dig, arbejdsløse, som er smidt på gaden, fordi der ikke længere er nogen profit. Det er dig, arbejder: solidaritet med de arbejdsløse kammerater.

Det er dig, arbejdsløse: de arbejdsløses revolutionære enhedsorganisationer. Vælg jeres politiske arbejdsløshedsråd.

I må hjælpe jer selv.

Enten socialisme – eller undergang i barbari.

„Vor dem Tore“ – en lejr for fængslede kammerater i Horthy-Ungarn.

Har soldaten, som er nødt til at holde vagt, proletarisk samvittighed, kan kvinden, den politisk fængslede og plagede kammerat, bringe ham på andre tanker og vinde ham for revolutionen?

Og når han dræber den hvide officer, lejrkommandanten, vil jeres kammerater så stå på soldatens side, fordi I ved, at osse den dræbende, revolutionære handling er hellig, og at vi kun kan reddes af den handling, som soldatens handling blot er et symbol på? Verdenskapitalen rustet sig med al økonomisk og militær magt til at slå Rusland ned. Rusland er klippen i verdensrevolutionens brænding. „Ruslands dag“ – afgørelsens dag er nær. Enten aktiv solidaritet med Sovjet-rusland i løbet af de kommende måneder – eller det lykkes den internationale verdenskapital at tilintetgøre verdensrevolutionens garantier. Enten socialisme eller undergang i barbari.

Dette opråb, der blev uddelt som flyveblad og som program, siger alt om Det proletariske Teaters væsen og hensigter. Det drejer sig ikke om et teater, som ville formidle kunst til proletarerne, derimod ville man formidle bevidst propaganda, det var ikke et teater for proletariatet, men et proletarisk teater. Heri adskilte vort teater sig ikke blot fra „Folkescenen“, efter hvis mønster vi ville oprette en publikumsorganisation, det adskilte sig osse væsentligt fra Martins og Leonhards proletariske teater. Vi forviste radikalt ordet „kunst“ fra vores program, vores „stykker“ var opråb, med hvilke vi ville gribe ind i de aktuelle begivenheder og „drive politik“.

Det proletariske Teaters projekterede spilleplan

E. Sass: „Die Frau kommt heim“, „Vor dem Tore“, et stykke af en ungarsk kommunist, skrevet for Det proletariske Teater i Budapest på rådsdiktaturets tid.

J. Barta: „Das graue Haus“, opført på Det proletariske Teater i Budapest.

N. Garami: „Der Entlösung entgegen“.

Verhaeren: „Die Morgenröte“.

Gasbarra: „Preussische Walpurgisnacht“.

Rutra: „Die Tat“.

Leo Matthias: „Entfesselung“.

Paul Zech: „Das Rad“.

Karl Fischer: „Das Erbe“.

Iwan Goll: „Lassalles Tod“, „Thomas Münzer“.

Trautner: „Die Haft“.

Toller: „Masse-Mensch“.

Spilleplanen blev praktisk taget ikke realiseret.

Atter og atter var det jo kun „stykker“, tidsstykker, udsnit af et verdensbillede, men ikke det totale, helheden, fra roden til den sidste forgrening, aldrig vore dages glødende aktualitet, som sprang overrumplende op fra hver eneste linie i avisen. Teatret var stadig bagud i forhold til avisen, teatret var ikke aktuelt nok, greb ikke aktivt nok ind i det umiddelbare, var stadig en alt for stiv kunstform, som var bestemt på forhånd og begrænset i virkningen. Det, som foresvævede mig dengang, var en meget snævrere forbindelse med journalistikken, med døgnets aktualitet.

I den tro, at det udelukkende var et spørgsmål om manuskripter, begyndte vi selv at producere dem. Tilskyndelsen fik vi fra det aktuelle russiske problems betydning for de uafhængiges holdning. Dramaet hed „Russlands Tag“ og var et stykke kollektivarbejde.

Proletarisk Teater

I november var Gorkis „Die Feinde“ på repertoire. Stykket blev genopført den 12. december klokken 15 i Filharmoniens store sal.

Spilledage:

Neukölln: Søndag den 5. klokken 20, Kliems Festsale.

Øst: Lørdag den 11. og 18. klokken 20, Parkau Skoleaula.

Nord: Torsdag den 9. klokken 20, Pharussalene.

Moabit: Onsdag den 15. klokken 20, Moabiter Selskabslokaler.

Centrum: Søndag den 12. klokken 15, Filharmonien, Bernburger Strasse, søndag den 19. klokken 15, Beethovensal, Cöthener Strasse, søndag den 26. klokken 15, Beethovensal, Cöthener Strasse.

Priser: 6 mark for ikke-organiserede arbejdere, forsalg 5,5 mark; 3,50 mark for organiserede arbejdere, forsalg 3,20 mark. Gratis for medlemmer af Det proletariske Teater!

Medlemskort skal forevises ved kassen. Arbejdsløse 1 mark. Nyindmeldelser foregår på salgsstederne og ved kassen.

Berlins Arbejderorganisationers arbejdsfællesskab
for Det proletariske Teater.

Det proletariske Teater spillede i sale og forsamlingslokaler. Masserne skulle gribes på deres vante tilholdssteder. Den, der har haft noget med disse lokaliteter at gøre, og som har kendskab til disse scener, der næppe fortjener dette navn, den, som kender disse sale med lugten af dovent øl og herretoilet, med fanerne og vimplerne fra sidste bockølfest, kan forestille sig, under hvilke vanskeligheder vi her skulle give proletariatet et greb om teater.¹

Dekorationerne var, som man kan tænke sig, primitive. Men i overensstemmelse med teatrets ændrede opgaver fik disse enkle, hurtigt bemalede lærredsvægge osse ny betydning.

I „Russlands Tag“ var det et landkort, som straks – allerede på grund af den geografiske situation – gjorde skuepladsens politiske betydning klar. Det var ikke længere kun „dekoration“, men osse et socialt, politisk-geografisk eller økonomisk frontalbillede. Det spillede med. Det greb ind i den sceniske handling, det blev noget i retning af et dramaturgisk element. Samtidig trængte et nyt moment sig på i opførelsen: det pædagogiske. Teatret skulle ikke længere kun virke følel-

¹ Følgende historie kan give et indtryk af, hvordan det gik til under disse opførelser: John Heartfield, som skulle lave bagtæppet til „Der Krüppel“, afleverede som sædvanlig sit arbejde for sent og dukkede op med det sammenrullede bagtæppe under armen, da vi var midt i første akt. Det, der nu skete, kunne se ud som et af mine regie-indfald, men det var absolut uforberedt. Heartfield: „Stop, Erwin, stop! Nu er jeg her!“ Forbavset vendte alle sig om imod den lille mand, som helt rød i hovedet var kommet dumpende ind. Det var ikke muligt at spille videre, og så rejste jeg mig, trådte et øjeblik ud af rollen som krøbling og råbte: „Hvor har du været henne? Nu har vi ventet næsten en halv time på dig (bifaldende mumlen blandt publikum) og så begyndte vi uden dit bagtæppe.“ Heartfield: „Du sendte jo ikke den vogn! Det er din skyld! Jeg har løbet hele vejen herhen, de ville ikke have mig med i sporgvognen, fordi kulissen var for stor. Og da jeg endelig kom med, måtte jeg stå på bagperronen og var nær faldet af! (Tiltagende munterhed blandt publikum.) – Jeg afbrød ham: „Tag det nu roligt, Johnny, nu bliver vi nødt til at spille videre.“ Heartfield (i yderste ophidselse): „Nej, kulissen skal først hænges op!“ Og da han ikke ville tie stille, henvendte jeg mig til publikum med spørgsmålet om, hvad der skulle ske: skulle vi spille videre, eller skulle vi først hænge bagtæppet op? Et overvældende flertal besluttede sig for ophængningen. Så lod vi tæppet gå ned, hængte bagtæppet op og begyndte forfra til alles tilfredshed. (I dag betegner jeg John Heartfield som grundlæggeren af „Det episke Teater“.)

sesmæssigt på tilskueren, ikke længere kun spekulere i hans emotionelle beredskab – det henvendte sig helt bevidst til hans fornuft. Det skulle ikke blot formidle fantasiflugt, begejstring, henrevethed, men osse oplysning, viden, erkendelse.

Oprindelig var det vores hensigt at klare os uden borgerlige skuespillere. På nær nogle få erhvervsskuespillere, som var ideologisk beslægtede med os, spillede jeg hovedsagelig med proletarer. Det forekom mig at være nødvendigt at samarbejde med mennesker, der ligesom jeg så det centrale i deres arbejde, deres arbejdes motor, i den revolutionære bevægelse. Jeg anså det for at være af afgørende værdi, at man opbyggede et fællesskab, som både var menneskeligt, kunstnerisk og politisk.

Da jeg tog fat på det praktiske arbejde, nåede jeg meget hurtigt frem til denne opfattelse: Det første krav, man stiller til en skuespiller, er karakterisering: At kunne gøre en figur levende ud fra dens forudsætninger. Det er ikke engang givet, at en proletar kan fremstille en proletars figur troværdigt. Og så snart en dilettant skal fremstille en figur fra et fremmed miljø, forfalder han uvægerligt til det chargerende, bliver hængende i overdrevne yderligheder. Den bedste vilje er ingen garanti for, at man opnår den virkning, som netop skal frembringes politisk gennem figuren. Her kan en skuespiller, som har arbejdet det væsentlige ud af rollen, lettere stille mod det mål, vi vil nå – og det hvad enten han har „en politisk tankegang“ eller ej. – Et andet krav forekommer mig at være vigtigere: at forlange, at skuespilleren ud over alle tekniske kvaliteter osse behersker rollen åndeligt. At han ikke former figuren efter dens ydre omrids, men derimod af dens kerne, det åndelige, politiske og sociale indhold. At han er sig den funktion bevidst, som han skal udfylde i stykket. Kun ud fra en sådan opfattelse kan der komme saglighed i skuespillerkunsten; og saglighed skal ikke opfattes i modeordets betydning, men i betydningen: det tjener en sag.

Alle medarbejdere på Det proletariske Teater har tjent sagen med uforbeholden hengivelse og opofrelse. Hverken udsigt til gevinst – alle måtte atter og atter give afkald på deres gage – eller personlig ærgerrighed – tit blev de medvirkende ikke engang nævnt på teaterplakaten – var de motiver, som havde bevæget os til at gennemføre kampen for vort teater i næsten et år – kun støttet af os selv. Der blev lavet seks

Medlemskort skal forevises ved kassen. Arbejdsløse 1 mark. Nyindmeldelser foregår på salgsstederne og ved kassen.

Berlins Arbejderorganisationers arbejdsfællesskab
for Det proletariske Teater.

Det proletariske Teater spillede i sale og forsamlingslokaler. Masserne skulle gribes på deres vante tilholdssteder. Den, der har haft noget med disse lokaliteter at gøre, og som har kendskab til disse scener, der næppe fortjener dette navn, den, som kender disse sale med lugten af dovent øl og herretoilet, med fanerne og vimplerne fra sidste bockølfest, kan forestille sig, under hvilke vanskeligheder vi her skulle give proletariatet et begreb om teater.¹

Dekorationerne var, som man kan tænke sig, primitive. Men i overensstemmelse med teatrets ændrede opgaver fik disse enkle, hurtigt bemalede lærredsvægge osse ny betydning.

I „Russlands Tag“ var det et landkort, som straks – allerede på grund af den geografiske situation – gjorde skuepladsens politiske betydning klar. Det var ikke længere kun „dekoration“, men osse et socialt, politisk-geografisk eller økonomisk frontalbillede. Det spillede med. Det greb ind i den sceniske handling, det blev noget i retning af et dramaturgisk element. Samtidig trængte et nyt moment sig på i opførelsen: det pædagogiske. Teatret skulle ikke længere kun virke følel-

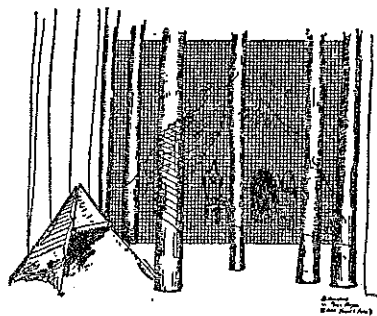
¹ Følgende historie kan give et indtryk af, hvordan det gik til under disse opførelser: John Heartfield, som skulle lave bagtæppet til „Der Krüppel“, afleverede som sædvanlig sit arbejde for sent og dukkede op med det sammenrullede bagtæppe under armen, da vi var midt i første akt. Det, der nu skete, kunne se ud som et af mine regie-indfald, men det var absolut uforberedt. Heartfield: „Stop, Erwin, stop! Nu er jeg her!“ Forbavset vendte alle sig om imod den lille mand, som helt rød i hovedet var kommet dumpende ind. Det var ikke muligt at spille videre, og så rejste jeg mig, trådte et øjeblik ud af rollen som krøbling og råbte: „Hvor har du været henne? Nu har vi ventet næsten en halv time på dig (bifaldende mumlen blandt publikum) og så begyndte vi uden dit bagtæppe.“ Heartfield: „Du sendte jo ikke den vogn! Det er din skyld! Jeg har løbet hele vejen herhen, de ville ikke have mig med i sporvognen, fordi kulissen var for stor. Og da jeg endelig kom med, måtte jeg stå på bagperronen og var nær faldet af! (Tiltagende munterhed blandt publikum.) – Jeg afbrød ham: „Tag det nu roligt, Johnny, nu bliver vi nødt til at spille videre.“ Heartfield (i yderste ophidselse): „Nej, kulissen skal først hænges op!“ Og da han ikke ville tie stille, henvendte jeg mig til publikum med spørgsmålet om, hvad der skulle ske: skulle vi spille videre, eller skulle vi først hænge bagtæppet op? Et overvældende flertal besluttede sig for ophængningen. Så lod vi tæppet gå ned, hængte bagtæppet op og begyndte forfra til alles tilfredshed. (I dag betegner jeg John Heartfield som grundlæggeren af „Det episke Teater“.)

sesmæssigt på tilskueren, ikke længere kun spekulere i hans emotionelle beredskab – det henvendte sig helt bevidst til hans fornuft. Det skulle ikke blot formidle fantasiflugt, begejstring, henrevethed, men osse oplysning, viden, erkendelse.

Oprindelig var det vores hensigt at klare os uden borgerlige skuespillere. På nær nogle få erhvervsskuespillere, som var ideologisk beslægtede med os, spillede jeg hovedsagelig med proletarer. Det forekom mig at være nødvendigt at samarbejde med mennesker, der lige som jeg så det centrale i deres arbejde, deres arbejdes motor, i den revolutionære bevægelse. Jeg anså det for at være af afgørende værdi, at man opbyggede et fællesskab, som både var menneskeligt, kunstnerisk og politisk.

Da jeg tog fat på det praktiske arbejde, nåede jeg meget hurtigt frem til denne opfattelse: Det første krav, man stiller til en skuespiller, er karakterisering: At kunne gøre en figur levende ud fra dens forudsætninger. Det er ikke engang givet, at en proletar kan fremstille en proletars figur troværdigt. Og så snart en dilettant skal fremstille en figur fra et fremmed miljø, forfalder han uvægerligt til det chargerende, bliver hængende i overdrevne yderligheder. Den bedste vilje er ingen garanti for, at man opnår den virkning, som netop skal frembringes politisk gennem figuren. Her kan en skuespiller, som har arbejdet det væsentlige ud af rollen, lettere stille mod det mål, vi vil nå – og det hvad enten han har „en politisk tankegang“ eller ej. – Et andet krav forekommer mig at være vigtigere: at forlange, at skuespilleren ud over alle tekniske kvaliteter osse behersker rollen åndeligt. At han ikke former figuren efter dens ydre omrids, men derimod af dens kerne, det åndelige, politiske og sociale indhold. At han er sig den funktion bevidst, som han skal udfylde i stykket. Kun ud fra en sådan opfattelse kan der komme saglighed i skuespillerkunsten; og saglighed skal ikke opfattes i modeordets betydning, men i betydningen: det tjener en sag.

Alle medarbejdere på Det proletariske Teater har tjent sagen med uforbeholden hengivelse og opofrelse. Hverken udsigt til gevinst – alle måtte atter og atter give afkald på deres gage – eller personlig ærgerrighed – tit blev de medvirkende ikke engang nævnt på teaterplakaten – var de motiver, som havde bevæget os til at gennemføre kampen for vort teater i næsten et år – kun støttet af os selv. Der blev lavet seks



L. Moholy-Nagys scenebillede til »Prinz Hagen« af Upton Sinclair i Det proletariske Teaters opførelse (sammenfatning af første akts første og anden scene)

opførelser (Jung: „Die Kanaker“ og „Wie lange noch, du Hure bürgerliche Gerechtigkeit; K. A. Wittfogel: „Der Krüppel“; Upton Sinclair: „Prins Hagen“; Gorki „Die Feinde“; „Russlands Tag“), deriblandt var der store værker, som krævede ugelange prøver. Enkelte kunne tåle sammenligning med de sædvanlige teaterpræstationer (Gorki: „Die Feinde; Jung: „Die Kanaker“) eller nåede i det mindste op på siden af dem. Alligevel indlod vi principielt ikke borgerlig kritik i huset.

Økonomisk skulle Det proletariske Teater ligesom Folkescenen støttes af en tilskuerorganisation. De 5–6.000 medlemmer blev hovedsageligt rekrutteret fra Allgemeine Arbeiterunion og Kommunistische Arbeiter-Partei (KAP) og syndikalisterne.

Holdningen hos Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) eller i det mindste hos dets ordfører var fra begyndelsen så afvisende, at det ikke kunne undgå at påvirke medlemsmassen. I stedet for at erkende, at der principielt adskilt fra alle tidligere kunstneriske produktioner var ved at opstå noget, som ved siden af de selvfølgelig, propagandistiske mål bl. a. osse ophævede det borgerlige kunstbegreb og i det mindste i grundtrækkene tegnede en ny (proletarisk) kunst, bedømte kritikerne på *Rote Fahne* vores arbejde efter en målestok, som de havde hentet fra den borgerlige æstetik, og de forlangte præstationer, som identificerede sig med det borgerlige begreb:

„Der er intet at indvende imod idéen om et proletarisk teater (sic!), og det skal indrømmes, at et krav om en proletarisk scene har sin berettigelse ... I programmet står ... dette skal ikke være kunst, men propaganda ... Man vil bringe de prole-

tariske, kommunistiske idéer på scenen for at virke propagandistisk og pædagogisk. Man skal ikke „nyde kunst“. Dertil er blot at sige: Så skal man ikke vælge navnet teater, men i stedet kalde barnet ved dets rette navn: propaganda. Navnet teater forpligter til kunst, til kunstnerisk præstation! ... Kunst er en alt for hellig sag til at skulle lægge navn til **propagandamakværk!** ... Hvad arbejderen af i dag (1920!) har brug for, er stærk kunst ... en sådan kunst kan godt have **borgerlig oprindelse, den skal blot være kunst.**“¹

Rote Fahne 17. oktober 1920

Mens man på den ene side kræver „kunst“, oven i købet borgerlig, udskifter man på den anden side kunst med – gadekamp.

„Dertil kommer, at denne tids akutte klassekamp udelukker indadvendt og nydende kunst, at kunst i sådanne tider hverken udtrykker sandhed i ord eller i klang, men derimod viser sig i handling. Man tjener ikke alt det store, som vi ser tilbage på, ved at skamskænde det, men derimod ved at gribe fat i det, som når ud over tiden. Den nye kunst vil ikke opstå i Det proletariske Teater, den vil opstå i bedriftsrådene, i fagforeninger, i gadekampene ...“

Rote Fahne 26. oktober 1920

Her fortsatte man en linie, som stammede fra de klassiske, borgerlige definitioner, der i årtier havde tjent som rettesnor for Folkescenen, og som endnu i dag ikke er fuldstændig forsvundet. Denne strid drejer sig om spørgsmålet om kunstens evige værdi, et spørgsmål, som ikke længere burde stilles af en marxist. Takket være Trotskis, Bogdanows og Kershenzews arbejde i Rusland og Diebolds, Iherings, Kerrs og Anna Siemsens og andres arbejde i Tyskland og ikke mindst som følge af vores eget praktiske arbejde er der i mellemtiden sket en revision af den borgerlige æstetik, som naturnødvendigt må føre til opstillingen af et nyt kunstbegreb.

Til trods for enhver fornemmelse af vort foretagendes nødvendighed og vigtighed viste proletariatet sig at være for svagt økonomisk til at holde det oppe i længden. Mange aftener var salene fyldt til sidste plads, og alligevel kunne indtægterne ikke engang dække omkostningerne (fordi man for det meste kom gratis ind, når man kunne dokumentere, at man var arbejdsløs).

¹ Fremhævelser og klammer er af mig, E. P.

Dertil kom at vort arbejde blev stærkt hæmmet af politichikane. Det var ikke til at få en regulær koncession af politipræsidenten. Det var nu ikke så mærkeligt, politipræsidenten var – socialdemokrat (beskæmmende nok, at Rote Fahne havde givet ham stikordet til det endegyldige afslag på vores ansøgning).

Resolution

Under opførelsen af Det proletariske Teaters „Wie lange noch bürgerliche Gerechtigkeit“ blev der vedtaget en resolution, som på det eftertrykkeligste protesterer imod politipræsidentens foranstaltninger over for Det proletariske Teater. Teatrets publikum er opbragt over, at et hvilket som helst teater og en hvilken som helst biograf og varieté får bevilling, selv om de bevisligt byder på det værste bras, mens Det proletariske Teater, et arbejderforetagende, som kæmper imod møgfilmen, varietéskidtets og fidusscenens skadelige indflydelse på arbejderstanden, skal undertrykkes ved berøvelse af spilletilladelsen.

Det gør politipræsidenten opmærksom på, at han ikke har ret til at afvise sceneopførelser på grund af deres indhold, at det ikke tilkommer ham at dømme den kunstneriske form, at politiet har at rette sig efter udtalelsen fra de to teaterorganisationer, Bühnengenossenschaft og Bühnenverein, der har anbefalet en tildeling af bevillingen. Det gør endvidere Hr. Richter opmærksom på, at han kunne finde bedre anvendelse for sin censurlyst i biografen på Alexanderplatz, varietéerne i den nordlige del af byen, flimrekasserne og natbeværetningerne i Friedrichstrasse og i Vest-Berlin, at han skal lukke teatre, som hensigtsløst udnytter deres sortbørs-publikums sansebegær, groft udbytter deres skuespillere og gør deres skuespillerinder til tøiter.

Det spørger Hr. Richter, om han er til sinds at afslå den foreningsteaterbevilling, som Det proletariske Teater vil ansøge om ifølge den nye bestemmelse?

I april 1921 fandt Det proletariske Teaters sidste opførelse sted. Lige-
gyldig hvor stort eller lille det positive udbytte af de første år havde
været, et resultat var nået: teatret havde erobret et ståsted blandt pro-
pagandamidlerne for den proletariske bevægelse. Det var blevet ind-
draget i udtryksmulighederne, fuldstændig på lige fod med pressen og
parlamentet. Og samtidig havde teatret som kunstinstitution fuld-

byrdet en ændring. Det havde atter fået et mål, der lå inden for det samfundsmæssige område. Efter lang tids stagnation, som havde isoleret det fra nutidens kræfter, var det igen blevet en faktor for den levende udvikling.

„Det grundlæggende nye ved dette teater er, at spil og virkelighed går over i hinanden på en helt besynderlig måde. Ofte ved du ikke, om du er i teatret eller til møde, du synes, at du er nødt til at gribe ind og hjælpe til, du er nødt til at komme med tilråb. Grænsen mellem spil og virkelighed udviskes ... Publikum føler, at det ser på det virkelige liv her, at det ikke er tilskuer til et teaterstykke, men til et stykke virkeligt liv ... Tilskueren bliver trukket med ind i spillet, alt, hvad der foregår på scenen, angår ham.“

Rote Fahne 12. april 1921
(Anmeldelse af Jungs „Kanakaner“.)

Proletarisches Theater

Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins

Eröffnung am 14. Oktober 1929 mit dem Spielplan:

**Gegen d. weißen
Schrecken - für
Sowjet-Russland**

[illegible][illegible]

IV CENTRAL-TEATRET 1923/24

Efter Det proletariske Teaters ophør var vores eneste aktiv 4-5000 medlemmer; men man var nødt til at give dem teateropførelser, hvis man ville holde på dem.

Mens jeg ledte efter en mulighed, mødte jeg José Rehfisch, som havde Central-Teatret på hånden. Det kostede 3 millioner, 1 million i udbetaling, resten i løbet af tre måneder. To måneder senere betalte vi restbeløbet ved at rive et kakkelovnsrør ud af væggen og sælge det til produkthandleren på hjørnet. Det var i den helt vilde inflationsperiode.

Vores forgænger i direktionen, Zickel, havde af Folkescenen fået anvist en hel del medlemmer til sine operetter. I begyndelsen lod man os beholde disse medlemmer, men så snart Folkescenens ledelse opdagede, at der osse lå en politisk vilje bag dette foretagende, trak den dem straks tilbage. Det var min første konflikt med Folkescenen.

Foretagendets linie var ikke så entydig og enkel som Det proletariske Teaters. Når jeg ser tilbage på det i dag, så var denne periode et skridt tilbage over den linie, jeg havde nået. Men kun fordi foretagendet ikke længere kunne udfolde sig helt. Vi havde til hensigt at lave et fremstød med politisk tendens ud fra et bredere kunstnerisk grundlag. Vores spilleplan omfattede Gorki, Tolstoj og Romain Rolland (altså på en vis måde en tilnærmelse til Oh-menneske-dramatikken). Men til senere brug havde jeg antaget Franz Jungs „Anne-marie“, og jeg agtede at opføre en politisk revy.

Central-Teatret var virkelig tænkt som et foretagende, der oppone-rede imod Folkescenen, det skulle så at sige være en proletarisk Folkescene. Men det syntes uomgængeligt nødvendigt at trække småborgere til, for uden understøttelse fra partierne var det umuligt at drive et teater på det revolutionære proletariat alene.

Skuespillerstrejken i 1923, som vi var det eneste teaterforetagende i Berlin der støttede, drev en kile ind i Central-Teatrets virksomhed. Sceneselskabet havde autoriseret os til at spille videre, og det skabte konflikter. Vores bevillingshaver Gorter, som ikke var indforstået med denne holdning, fyrede vores ensemble, men kun med det resultat, at vi genansatte det en halv time efter. Jeg var instruktør i tre stykker: Gorkis „Die Kleinbürger“, Rollands „Die Zeit wird kom-

men“ og Tolstojs „Die Macht der Finsternis“. I alle tre arbejder indhentede jeg så at sige et udviklingstrin, som jeg havde sprunget over i Det proletariske Teater. Det var stærkt naturalistiske iscenesættelser, i hvilke jeg stræbte efter den størst mulige sandfærdighed i dekorationer og fremstilling.

I efteråret 1924 overgik teatret til brødrene Rotter. For mig var resultatet af dette år en større indtrængen i det berlinske sceneliv – og endnu et tab af en efter mine forhold temmelig stor sum.

V FOLKESCENENS SITUATION

Fra Max Reinhardt til Fritz Holl

Hvor var Folkescenen i denne tid, der rummede den største åndelige problematik og de sværeste kampe, som arbejderne nogensinde havde kæmpet? Hvor var den dramatik, som Folkescenen havde kunnet skabe med de mægtige finansielle midler, som dens hundredetusinder af medlemmer stillede til dens rådighed? Hvor var det blanke våben, der var smedet til at hugge den kapitalistiske oppositions gordiske knude og egen elendighed over? Det hang over plyssofaen i stadsstuen. „For Guds skyld, børn, rør det ikke, det er et arvestykke. Og I skærer bare fingrene.“ Folkescenen havde mistet den sidste smule kampmod, var opsuget og fordøjet af borgerlig teaterdrift. Krigen indledte ikke nogen ny æra for Folkescenen. Det skulle da lige være en æra, hvor man definitivt og uigenkaldeligt kapitulerede til de herskende magter.

Osse dens publikum var forandret. Middelklassen dominerede, „den borgerlige løgsovs“. Arbejderne var næsten forsvundet. Kun i arrangørinstitutionen, hvis medlemmer skulle og skal være politisk eller fagligt organiserede, syntes nogle af de gamle proletariske traditioner at leve videre. Først senere, da jeg var instruktør på Folkescenen, viste det sig, i hvor høj grad netop denne forsamling som følge af hele sin indstilling var blevet et hæmmende element, der udelukkende kæmpede imod foreningens revolutionære elementer i stedet for imod dens småborgerlige forsumpning.

Indtil 1924 er Folkescenen blot et teater blandt mange i Berlin, og hverken ved stykker eller iscenesættelser skiller det sig ud fra de andre kunstforeninger. Et pompøst bygningsværk er rejst på Bülowplatz, med ædeltræspanel i parkettet og det mest moderne apparatur på scenen. Hundredefyrretusind medlemmer er for meget for dets rumkapacitet, man må tage annekser i brug. Udefra set et billede på grundfæstet magt, stram organisation og levende kulturvilje.

Hvordan bruger man alt dette? I spidsen for foreningen finder man stadig repræsentanterne for den gamle garde, som var med i de

første kampe i socialistlovenes, naturalismens og politichikanernes tid. Baake, understatssekretær i 1918, Springer, Neft, den forhenværende klejnsmedesvend, som engang gik rundt med hele Folkescenen i sine to jakkelommer, i højre lomme medlemslisten, i venstre lomme kassen, og endelig Nestriepke, forhenværende fagforeningsspecialist og forfatter til et standardværk om den tyske fagforeningsbevægelse. Dertil kommer det mangehovedede administrationsudvalg, det kunstneriske udvalg under Julius Babs ægide og arrangørinstitutionen. Det hele arbejder sammen om at tegne Folkescenens åndelige retningslinier. Allesammen er de dygtige mænd, som er fuldstændigt overbeviste om nødvendigheden af deres værk: „Kunsten til folket“.

Får de ikke af og til en anelse om deres ansvar, når de bygger kunstbegrebet op som en urokkelig klippe? Kommer de ikke undertiden i tvivl om deres egen ufejlbarlighed, når de med funktionærens solide håndlag byder folket det, som efter deres afgørelse er „kunsten“? Og spørger man, hvad dét så er, får man svaret: det er det, der hæver mennesket, det, som formidler højere verdener, ophøjet liv, friere ånd og dybere følelser, det, der får mennesket til at glemme hverdagen og løfter det op til menneskehedens højeste tinder.

Skal man bebrejde denne skare, som gennem 20 år har „forvaltet kunst“, ligesom den har bestyret træ- og metalarbejderforbundet eller har forvaltet byggryn og sure agurker i brugsen, at dens blik ikke nåede ud over dens egen tid, at den kritikløst har solgt kunst som forbrugsvare til massen, altsammen i god tro, med en sober indpakning og til en lav pris? Skulle den i året 1900 analysere skarpere, tænke klarere, være bedre sociologer end marxist-skolens lyseste hoveder? Denne tid havde endnu ikke gjort status, havde ikke fundet nogen anledning til skånselsløst at foretage en revision af sin arv. Millioner kunne være i opposition til samfundet, dusinvis af artikler kunne dagligt analysere klassernes modsætninger og indbyrdes forhold helt ned til rødderne, men så snart talen faldt på kunst, indviede hellig tavshed alt. Kampen rasede på alle fronter, kun på den tredie, kulturfronten, faldt modstanderne hulkende eller lykosaligt i hinandens arme. Dette var hellig jord. Kamplarmen nåede ikke længere end til teatrets billetluge. Dette var det eneste sted, hvor der var en „menneskehed“, en altomfattende, saliggørende kirke, foran hvilken enhver forskel i stand og uddannelse forsvandt.

Hvad var mere nærliggende end at denne brugsforening sikrede sig de bedste fagfolk? Og man havde jo råd til det, Rotters ideal: her koger vi alt i smør. Tre etaper mærker vejen. Herbert Ihering har formuleret det således i sin pjese „Folkesceneforræderiet“:

Reinhardt: ... ikke at bringe nogen side i berøring med Folkescenen. Max Reinhardt repræsenterede det modsatte princip. Max Reinhardt: teatrets geniale ødeland. En mand, som forstod at nyde sine virkninger. Max Reinhardt, alle tiders mest farverige teaterbegavelse, intuitiv, tvangfrit improviserende, han samlede idéer op, han strøede idéer om sig, Max Reinhardt spillede for mennesker, som følte teatret som luksus, som tilværelsens smukkeste smykke. Max Reinhardt, det storbürgerlige teaters geniale fuldender, uden sammenligning i præstationer, udtømmelig i kunstnerisk foranderlighed – Max Reinhardt og Folkescenen? Jo, der var krig: kunstnerisk, teknisk personale smeltede sammen med publikum, man måtte beherske sin kritik. Teatret skulle forsynes med forestillinger i en forvirret tid – set på den måde var overgivelsen til Reinhardt forståelig. Forståelig, hvis de ansvarlige havde været klar over, at dette var en nødaktion, en øjeblikkets forlegenhed, men en fejltagelse i fremtidsperspektiv. En forlegenhed, som skulle korrigeres, en fejltagelse, som måtte gøres god igen. Men direktionen havde fået blod på tanden. Den syntes om manøvren. Det var betegnende for direktionen. For den var det ikke noget skråplan, men den lige vej. Således var Reinhardt-årene i sig selv mindre betænkelige end direktionens blindhed for deres konsekvenser. Derfor var de Folkescenens vendepunkt, bevægelsens knæk, forræderi og begyndelse til undergangen ...

Kayssler: ... Folkescenens klassiker. Endnu en gang: en anerkendt mand af format. Skuespilkunstens præst. Teatrets tempelvogter. Kunst som gudstjeneste, scene som katedral. Publikum nærmede sig på filttøfler. Ikke en lyd. Ro, mesteren prædiker. Slummer, stilhed som i graven.

Ophøjet kirkegårdskunst – det er utvivlsomt målet for en scene, som vil tilfredsstille gærende masser. Et publikum, som er vant til at spille med ved politiske møder og sportsstævner, skal sidde her og lytte, tie, holde andagt. Hvilket krav! Hundreder af mennesker skal holde vejret, fordi en egocentrisk skuespiller udbreder sig om sit sjæleliv! Tusinder af tilskuere skal ulejliges, fordi en kunstners sår bløder. Skuespilleren som Therese von Konnersreuth – Folkescenen kunne ikke komme ud for en frygteligere misforståelse ...

Holl: ... nu kommer det ene formløse nummer efter det andet. Forløbene på Folkescenen ligner abstrakte films farve- og formspil. En spids trekant skubber sig ud af vinklen til venstre og ind i en cirkel i midten, cirklen trækker sig sammen, trekanten flades ud. Cirkel, direktion og trekant Holl flagrer rundt om hinanden, møder hinanden, bøjer sig, glider forbi hinanden, deler sig, samler sig atter. Hvad opnår de med det? Evigt vekslende farve- og formspil. En gang hedder det „En skærsommernatsdrøm“, en anden gang „Der abtrünnige Zar“, så hedder det „Peer Gynt“, så hedder det „Volpone“, til sidst hedder det „Der liebe Augustin“ eller endda „Tragödie der Liebe“.

De foreliggende citater kunne muligvis give det indtryk, at jeg havde til hensigt at skubbe ansvaret for Folkescenens udvikling over på enkelte kunstneriske ledere eller visse instanser. Det er netop det modsatte, der er formålet med disse sider. Jeg har allerede anført, at tiden og organisationen ikke var moden; men heller ikke kunsten var moden. Hvor blev den af? Hvor blev dramaet af? Hvor blev forfatterne af? Alle kræfter stod sammen om at garantere Folkescenen en uforstyrret Tornerosesøvn, dramaet, produktionen, iscenesættelsen, den politiske ledelse, forvaltningen og ikke mindst publikum. Der kom ikke et fremstød fra nogen side. Nestriepke havde selv lidt skibbrud med et politisk farvet program på „Das Neue Volkstheater“, som Folkescenen havde overtaget efter Goldberg og førte videre som anneks, et skibbrud, som i øvrigt fik direktionen til at bære nag til ham i lang tid. „Samfundet“, som Folkescenens publikum osse er en del af, havde ingen interesse i revolutionær kunst.

Og man ville have fremført følgende argument imod dem, som kunne have været kaldet til at tale: Giv os stykker, som det brede publikum vil se. Det står altså fast, at man dengang ikke skulle have anvendt den reformistiske, men den revolutionære taktik: opdragelse af publikum, osse imod dets vilje, overrumpling ved aktivitet og i kraft af overbevisningen om egen mission.

Sådan var situationen, da jeg blev kaldt til Folkescenen af Holl. Ud fra dette gav min opgave sig selv. Min tilkaldelse var rent tilfældig, for tilfældigvis var der ingen instruktører, som ville iscenesætte et lige så tilfældigt antaget stykke af Alfons Paquet med titlen „Fahnen“.

Men i denne tilfældige konstellation var et nyt begreb måske alligevel forbundet med denne opførelse. Her mødtes to begreber, doku-

ment og kunst, som man indtil nu ikke blot ikke havde holdt adskilt, men opløst i hinanden til fordel for det sidste. „Fahnen“ forsøgte at skabe en syntese af disse to begreber.

Og som jeg hidtil havde forsøgt at bevise, var det ikke tilfældigt. For første gang satte jeg i scene med store midler, men alligevel med faste anskuelser.

VI FAHNEN

Som allerede antydte iscenesatte jeg „Fahnen“ som gæsteinstruktør. Det er altid svært at arbejde i et fremmed hus med et ubekendt ensemble. Men skuespillerne, deriblandt Werner Hollmann, Johann August Drescher, Leonhard Steckel, Karl Hannemann, Fränze Roloff, Ilse Barewald, Grete Bäck, José Almas og Gerhard Bienert, gik lige fra første øjeblik ind for mine idéer med forbavsende indlevelse.

Det var første gang, jeg havde et moderne teater, det mest moderne teater i Berlin, med alle dets muligheder til min rådighed, og jeg var parat til at anvende dem efter stykkets ånd, som stemte overens med min politiske grundholdning.

Det handlede om en række arbejderlederes fald i Chicago i 1880, efter at de forbryderisk havde begået den dødsynd at opfordre arbejderne til kamp for en otte timers arbejdsdag. Industrimagnaten Cyrus MacShure, som ved hjælp af købte folk arrangerede et bombeattentat under et arbejdermøde, fik bevægelsens ledere i galgen ved intriger og med hjælp fra politi og domstole, som ligeledes var bestukket.

Forfatteren havde på en saglig måde og uden digterisk præntation sammenfattet begivenhederne som en slags scenisk billedark. Det var ikke for ingenting, at stykket havde undertitlen „Et episk drama“.

Leo Lania skrev om det i *Wiener Arbeiterzeitung* den 2. juni 1924:

„I første øjeblik trænger sammenligninger med „Danton“ og „Die Weber“ sig på. Sådanne sammenligninger er ikke blot ufrugtbare, de er osse forkerte. Dette stykke adskiller sig frem for alt fra de nævnte digterværker ved, at der her hverken leveres en blot og bar miljøskildring eller gives psykologisk adgang til heltene; digteren giver derimod ganske bevidst afkald på enhver kunstnerisk udformning og indskrænker sig til at lade de nøgne kendsgerninger tale for sig selv. Dette stykke har ingen helte og ingen problemer, det er et enestående epos om den proletariske frihedskamp, et tendensstykke. Men da forfatteren er digter, en forsvarer for frihed og retfærdighed, pulserer der varmt liv i dramaets figurer, det er mennesker af kød og blod, der står på scenen. Og således er denne dramatiske roman alligevel et digterværk.“

I en artikel anbragte Alfred Döblin stykket i et frugtbart „mellem-område“ mellem fortælling og drama.

Alfred Döblin skrev følgende om „Fahnen“: „Paquet har bevidst dramatiseret anarkistopstanden i Chicago sådan, at formen befinder sig på et mellemtrin mellem fortælling og drama. Det er fejlagtigt at anse dette for en fejl. Man kan ikke bebrejde et muldyr, at det hverken er et æsel eller en hest, det bliver først galt, hvis det er et dårligt muldyr. Paquet er den første, som har betrådt mellemområdet drama-roman. En hel gruppe af de sidste års yngre dramaer hører ind under dette. Og deres særart er hele tiden blevet holdt frem som vanart. Denne mellemform optrådte og optræder der, hvor en reserveret følelse hindrer forfatterens inderlige deltagelse i personernes skæbne og handlingens forløb. Tendensstykker vil altså have en hældning mod den dramatiske roman, og deres forfatter er ikke lyrisk, men episk engageret. Det er (i parentes bemærket) ikke den eneste måde, den dramatiske roman kan opstå på.

Jeg vil tro, at dette mellemområde er meget frugtbart, det vil blive opsøgt af dem, som har noget at sige og fremstille, af dem, som vores dramas allerede forstenede form ikke behager. Den medfører nødvendigvis forstenede dramatik. På Aischylos' tid var roman-dramaet endnu dramaets muldjord: det kan det blive igen. I vor tid anvises denne vej af biografen, den dramatiske billedfortælling – hvem formår at karakterisere den ud fra de sædvanlige kunstbegreber.“

I 1929 drager Döblin følgende konsekvens i sin artikel „Det episke værks opbygning“: Jeg ... anser det episke værks befrielse fra bogen for vanskelig, men nyttig, i særdeleshed med henblik på sproget. Bogen er det virkelige sprogs død. Epikeren, som kun skriver, undgår sprogets vigtigste formdannende kræfter. Jeg har i lang tid brugt parolen: Bort fra bogen, men jeg ser ingen tydelig vej for vore dages epikere, det skulle da lige være vejen til en – ny scene.“

Jeg havde nu muligheden for at udvikle en iscenesættelsesform, der år senere fra anden side blev proklameret som „episk teater“. Hvad gik den ud på? Kort og godt på at udvide handlingen og oplyse om baggrunden, altså en videreførelse af stykket ud over de rent drama-

tiske rammer. Lærestykket fremstod af skue-spillet. Heraf gav det selvfølgelig sig selv, at man måtte anvende sceniske midler på områder, som indtil da havde været teatret fremmede. Som allerede nævnt havde der været tilløb til dette i Det proletariske Teater. På Folkescenen opdagede jeg, hvilke uhyre muligheder teatret frembød, hvis man var modig nok til at udvide sine udtryksformer.

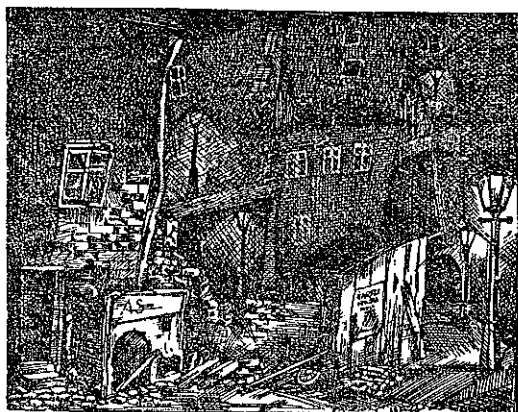
Jeg lod brede filmræder opstille på begge sider af scenen. Alle-rede under prologen, som indledte stykket med en karakterisering af personerne, viste der sig fotografier af de nævnte personer på lær-rederne. I stykket brugte jeg dem til at forbinde de enkelte scener med projicerede mellemtekster. Så vidt jeg ved, var det første gang, at man anvendte lysbilledprojektioner på den måde i teatret. Derud-over indskrænkede jeg mig til at fremstille stykket, som krævede mindst 56 medvirkende, så sagligt som muligt.

Alle betingelser for succes syntes at være til stede, og jeg kan den dag i dag ikke give en nærmere forklaring på, hvorfor tingene endnu to dage før generalprøven ikke ville hænge sammen. Under general-prøven blev der stadig mere og mere plads rundt om mig. De, som havde bedt om at få lov til at være til stede ved den store begiven-hed, forsvandt en efter en. Der blev stadig mere tomt omkring mig. Alle de anførte midler syntes ikke blot ikke at overbevise, men fuld-stændigt at svigte, og da tæppet gik ned, tog jeg et stykke papir og skrev ordet Lo . . . Så greb jeg min mappe og gik op ad vindeltrap-pen, til jeg hørte ophidsede stemmer bag en dør. De tilhørte den kunstneriske direktør Holl, den administrerende direktør Neft og min ven, skuespilleren Paul Henckels, som med stor succes havde spillet med i min iscenesættelse af Romain Rollands „Die Zeit wird kommen“ på Central-Teatret. Jeg hørte kun enkelte sætninger: „Det her er det dårligste, vi nogensinde har haft! Hvordan kunne De en-gagere denne mand. Det er simpelthen frygteligt!“ Resolut trådte jeg ind, lagde min regiebog på bordet og sagde: „Mine herrer, jeg er helt af Deres mening.“ Jeg havde ganske vist forberedt stykket så godt, jeg kunne, men havde tydeligt nok ikke nået det, som havde foresvævet mig, og jeg bad derfor om, at man tog instruktionen fra mig. Dette blev afslået, og man afslog ligeledes mit andet forslag om at udsætte premieren i 8 dage. Da blev jeg grebet af fortvivlelse og erklærede, at jeg efter dagens forestilling ville prøve videre med hele apparaturet lige til premieren. Det fik jeg lov til. Jeg klatrede nu igen ned på scenen, gik hen til skuespillerne, som var i færd med at klæde sig om, og forklarede dem min plan. De samtykkede, og så holdt vi prøver fra klokken 1 om natten og til næste aften, ja endda

et stykke ud over forestillingens annoncerede begyndelse. På den måde blev premieren alligevel udsat, selv om det så osse kun var med en halv time.

Allerede under forestillingen blev publikums bifald mere og mere stormende. Og da jeg fra soffitterne lod sænke tre sørgefaner ned over slubbilledet, brød der et bifald løs, som næsten virkede revolutionært. Aftenen blev en stor succes for Paquet, mig og alle medvirkende. Lania skrev i den kritik, jeg allerede har nævnt – den kan stå for mange andre –: „På Berlins Folkescene spilles nu et drama, som trods sommerheden dagligt trækker fulde huse, mens alle andre teatre ligger øde og forladte ... 1918, opstået under det umiddelbare indtryk af revolutionen, ånder dette stykke, en løs række af scener, hine dages glødende pust og ophidsende rytme ... Virkningen var dyb og vedvarende.“

Hvor meget den personlige succes end glædede mig – det var lykkedes mig at få sådan noget som et gennembrud på en af Berlins betydelige scener, hvad man så end har at sige imod den slags – virkningen for sagens skyld var det vigtigste. Nu kunne jeg atter med større klarhed se et stykke af den vej, ved hvis ende den politiske dramaturgi og den meget omstridte tekniske revolutionering skulle stå. Men endnu var det ikke kommet så vidt. Foreløbig kastede jeg mig over agitationen med sceniske midler.



Scenebillede af Edward Suhr til Gorkis »Natherberg«

VII R.R.R.

R.R.R.: Revue Roter Rummel. Rød rummel revy. Politisk-proletarisk revy. Revolutionær revy.

Det var ikke revy sådan som Haller, Charell og Klein dengang kørte dem med shows, der var importeret fra Amerika og Paris.

Vore revyer kom fra en anden side. De havde deres forløbere i de brogede aftener, som jeg havde arrangeret sammen med Internationale Arbejderhilfe (I.A.H.). Det var den positive herkomst. Og samtidig mødtes revyen med det borgerlige dramas forfald. Revyen kender ikke til nogen samlet handling, den henter sine virkemidler fra alle områder, som overhovedet kan bringes i forbindelse med teatret, den er fri i strukturen og ejer samtidig noget uhyre naivt i sin ligefremme underholdning. Osse „Fahnen“ havde på grund af sin opløsning i mange enkeltscener haft tilløb til revyen.

Jeg havde i lang tid haft en idé om at anvende denne form rent politisk; med en politisk revy ville jeg opnå større propagandistiske virkninger end med stykker, hvis ubehjælpssomme opbygning og hvis problemer, som let førte ud på et psykologiserende skråplan, atter og atter rejste en mur mellem scenen og tilskueren. Revyen gav muligheden for en „direkte aktion“ i teatret.

Revyen skulle slå ned som en jernhammer med hvert eneste nummer, ikke med ét, men med dusinvis af eksempler skulle den bevise aftenens ledemotiv: Ceterum censeo, societatem esse delendam!¹ Eksemplet skulle varieres, man måtte ikke længere vige udenom. Derfor havde man brug for det brogede. Eksemplet måtte konfronteres med tilskueren, det måtte lede over i spørgsmål og svar, dynges op – en trommeild af eksempler måtte bringes til veje og drives ind mellem masserne. Tusinder kommer ud for det – osse du! Tror du, det kun er noget, der gælder de andre? Nej, det gælder osse dig! Det er typisk for det samfund, du lever i, du undgår det ikke – her er det igen og her er det igen! Og det hele under skrupelløs anvendelse af alle muligheder: musik, chanson, akrobatik, hurtigtegning, sport, lysbilleder, film, statistik, skuespillerscene, tiltale.

Rigsdagsvalgene i 1924 gav stødet. Det kommunistiske parti forlangte et arrangement. (Tanken var begyndt at slå igennem. Mas-

¹ Iøvrigt mener jeg, samfundet bør omstyrtes. (O. A.)

serne ville med egne øjne se et stykke af verden ved møderne, partiet havde forstået nødvendigheden af at benytte scenen som propagandainstrument.) Teksten blev lavet sammen med Gasbarra, som var udsendt af partiet. Vi tog noget fra gamle tekster og skrev nyt til. Meget var kun skrevet løst sammen, teksten var fuldstændig upræsentios, men netop det tillod en at indskyde aktuelt stof lige til det sidste.

„Rød revy“. Masserne valfartede til den. Da vi kom derhen, stod der i hundredevis på gaden og prøvede forgæves på at komme indenfor. Arbejderne sloges om pladserne. I salen en mængde og en trængsel og en luft, der kunne få en til at falde om. Men ansigterne strålede og dirrede efter forestillingens begyndelse. Musik. Lysene slukkedes. Blandt publikum er der to oppe at skændes, det forskrækker folk, skænderiet forplanter sig videre til midtergangen, rampen ligger badet i lys, og de to uenige kommer til syne nede foran tæppet. En herre i høj hat kommer til. Bourgeois. Han har sine egne verdensanskuelser og indbyder de to til at tilbringe en aften sammen med ham. Tæppet går op! Første scene. Nu går det slag i slag. Ackerstrasse – Kurfürstendamm. Lejekaserner – champagnesaloner. Portier struttende af blå og gyldent vedhæng – betlende krigsinvalid. Hængevom og tyk urkæde – tændstiksælger og skodsamlere. Hagekors – organiserede mordere – Hvad gør du med knæet – Hil dig med sejrskrans. Mellem scenerne: Lærred, biograf, statistiske tal, billeder! Nye scener. Den betlende krigsinvalid bliver smidt ud af portieren. Sammenstimlen foran restauranten. Arbejdere trænger ind og ødelægger beværtningen. Publikum spiller med. Hej, hvor de pifter, skriger, buldrer, hepper, hvirvler rundt med armene og hjælper til i tankerne ... uforglemmeligt!

Fra: **Wie es anfang!** Om Piscator-Teatrets historie af Jakob Altmeier.

I de „røde revyer“ fik det pædagogiske en ny variant i det sceniske. Intet måtte være uklart, tvetydigt og virkningsløst, den politiske relevans måtte hele tiden være soleklar. Den „politiske diskussion“, som op til valg herskede på værksteder, fabrikker og gader, måtte i sig selv blive et scenisk element. Fra de gamle operetter tog vi figurerne „compère“ og „commère“ og forvandlede dem til typerne „proletar“

og „bourgeois“, som holdt sammen på den løst sammenføjede handling, drev helhedens forløb fremad og fortolkede de enkelte billeder.

Jeg brugte projektioner og førte således den linie videre, som jeg havde påbegyndt i „Fahnen“.

En særlig vigtig opgave havde musikken. Jeg må sige, at vi i Edmund Meisel, som jeg allerede havde mødt ved forskellige arrangementer i Internationale Arbeiterhilfe, fandt en musiker, der forstod, hvad det gik ud på: den musikalske linie skal ikke blot være illustrerende og underlæggende, den skal selvfølgelig og helt bevidst fortsætte den politiske linie: musik som dramaturgisk middel.

„Titusinder af proletarer har i løbet af de sidste 14 dage set denne revy i deres distrikter: i Pharussalene, i Hasenheide, i Lichtenberg, i Sophiesalene og i andre af Berlins store mødelokaler ... Billedernes virkning på de opstemte og grådige tilskuere er uden fortilfælde. Intet andet teater har et sådant publikum, som i den grad lader sig rive med, ja som faktisk spiller med.“

Franz Franklin i **Rote Fahne** den 8. december 1924.

Revyen slog an. Alligevel var det atter en økonomisk fiasko, med det laveste aftenbudget (500 mark tror jeg). De arbejdsløses uhyre antal, den dårlige finansielle organisation o.s.v. bevirkede, at partiet ikke kunne beslutte sig til at gøre revytruppen til et permanent foretagende.

Men det umiddelbare resultat må vel ses i oprettelsen af de proletariske teaterforeninger, som nu dukkede op overalt. Den „røde revy“ blev et fast begreb i agitationsarsenalet og er endnu den dag i dag ikke forsvundet ud af bevægelsen.¹

Når man fra en vis side altid forsøger at konstruere en modsætning mellem de politiske teatergrupper og mit arbejde, vil jeg meget gerne have lov til at sige, at den faktisk ikke eksisterer. Allerede selve problemstillingen er falsk. Man kan ikke spille det proletariske amatørteater ud mod det revolutionære professionelle teater. For det første viser udviklingen, at dette teater – sådan som det indtil i dag har eksisteret i mine foretagender – er opstået af det amatørermæssige

¹ Siden da er der opstået i hundredvis af teatertrupper i Tyskland, de har undertiden med stor succes drevet agitation i kabaret-revyagtig form: blandt trup-pene kan nævnes „Rotes Sprachrohr“ (Det røde talerør), „Rote Blusen“ (De røde bluser), „Rote Raketen“ (De røde raketter), „Die Nieter“ (Nitterne), „Galgenvögel“ (Galgenvuglene) o.s.v.

proletariske propagandateater. For det andet kæmper de to spilleformer på forskellige afsnit af vores kulturelle front, de har altså forskellige opgaver. Det revolutionære professionelle teater er på grund af sin sammensathed og sit omfang bundet til et bestemt sted, mens teatergrupperne og teaterforeningerne, som er opstået i hundredvis i hele Tyskland, virkelig kan trænge propagandistisk igennem til arbejderne med hele deres dybde og bredde. Til gengæld har det professionelle teater så mulighed for at tiltrække befolkningslag, som ellers ville holde sig borte fra vores bevægelse. (Der ses for en gangs skyld bort fra det store eksperiment med det dramatiske, skuespillerne og det tekniske.) Jeg finder det ørkesløst at undersøge, hvilken af de to opgaver der er den vigtigste. Jeg anser det proletariske amatørteater for at være lige så værdifuldt som mit eget arbejde, så længe amatørteatret sigter imod propagandaens mål og ikke forsøger at efterligne kunstteatret. De former, som opstod i den første „røde revy“, har vist sig at være rigtige til amatørteatrets formål. Hovedopgaven forekommer mig at være en videreudvikling og uddybning af disse former. Både det revolutionære professionelle teater og det revolutionære amatørteater er forstadier til det proletariske kulturteater, teatret, hvor det socialistiske fællesskabs kulturelle liv vil manifestere sig, når de økonomiske og politiske forudsætninger er skabt.

Derimod anser jeg det for at være fuldstændig forkert af disse grupper at begynde „at spille teater“ med utilstrækkelige tekniske midler og skuespillerkræfter, det vil sige at arbejde med en dramatik, som efter de nærværende forhold er alt for problematisk og psykologiserende, og som desuden er opstået på den moderne borgerlige scenes betingelser. Det vil betyde, at man forlader den vej, som ikke kun er gyldig for mig, og begynder at gå tilbage, hvor man kom fra.

Af let forståelige grunde har man i proletariske amatørteaterkredse ofte den opfattelse, at en forbedret opsætning, en bedre anvendelse af det store sceneapparat og brug af professionelle skuespillere betyder en forringelse i politisk respektiv revolutionær henseende. Denne opfattelse er fejlagtig, i hvert fald når den stilles så groft op. Hvad drejer det sig om? Der ligger en stor kraft i dilettantismen: dens umiddelbarhed, dens indre friskhed, det intuitive, amatørsmæssige, førstegangspræstationens hele oprindelighed med alle dens utilstrækkeligheder, men osse med hele dens uopbrugte lidenskabelighed. Det er det, som jeg osse gerne ville bevare i hele arbejdet på det såkaldte „revolutionære professionelle teater“. Jeg afskyr rutinepræstationer, det professionelle og det stagnerede. Men kan dilettant-

ismen bevare sin oprindelighed i længden? Jeg har netop gjort den iagttagelse, at den proletariske amatørskuespiller, som er udifferentieret og entydig i sine virkemidler, lettere falder for fristelsen til at klamre sig til en gennemprøvet virkning, fordi han er afskåret fra den professionelle skuespillers mange muligheder, og at dilettantismen meget tidligere løber den risiko at blive hængende i en hul, usand rutine, blot med den forskel, at den ligger på et lavere niveau.

Hvad er det da for argumenter, som anføres imod anvendelsen af professionelle skuespillere, sceneapparat, ja hele teaterinstitutionen? De er lige så absurde som påstanden om, at et revolutionært tidsskrift af ideologiske grunde nødvendigvis må fremstilles på den Gutenberg'ske håndpresse i stedet for på en moderne rotationsmaskine. Formålet vil altid være det væsentligste: den stærkeste propaganda gennem den bedste præstation. Og hvis jeg overhovedet skal regne noget til min fortjeneste, så er det netop at have stillet et samlet teater til tjeneste for den revolutionære bevægelse og at have omformet det i overensstemmelse med dens mål. Og dette har resulteret i, at nye muligheder rent teatermæssigt har åbnet sig gennem selve teatret.

VIII DET DOKUMENTARISKE DRAMA

„Trotz alledem!“ (Trods alt!) er den første opførelse, som teknisk og scenisk udelukkende bygger på det politiske dokument. (Grosses Schauspielhaus, den 12. juli 1925).

Stykket opstod af en historisk mammutrevy, som jeg skulle iscenesætte om foråret for arbejder-kultur-kartellet i Grosener Bergen i anledning af Sankt Hansfesten. Denne revy, hvis manuskript jeg bad Gasbarra om at lave, skulle i forkortet form omfatte den menneskelige histories revolutionære højdepunkter fra Spartakus-oprøret til den russiske revolution, og samtidig i lærebilleder give en skitse af den samlede historiske materialisme. Denne opførelse skulle være af kæmpemæssige dimensioner. Vi regnede med 2000 medvirkende, tyve store projektører skulle oplyse den arenaagtige dalgryde, og vi havde tænkt os at anvende store, symbolsk monstrøse attributer til at karakterisere visse komplekser (vi havde for eksempel tænkt at lade en tyve meter lang panserkrydser symbolisere den engelske imperialisme). Jeg flyttede til Schmöckwitz for hele tiden at kunne kontrollere arbejdet på skuepladsen. Scenariet var udarbejdet, musikken (Edmund Meisel) lå færdigskitseret, da kulturkartellet under ledelse af Ernst Niekisch (efter mange omskiftelser er han nu forkæmper for den folkelige „socialisme“) pludselig fik politiske betænkeligheder. Mens forhandlingerne stod på, opfordrede KPD os til at arrangere en opførelse i Grosses Schauspielhaus på partidagen i Berlin. Man havde endnu ikke gjort sig tanker om form og indhold, det hele ville følge i løbet af det næste par dage ved en forhandling i centralkomiteén. Idéen til hele denne foranstaltning stammede fra det kommunistiske parlamentsmedlem Ernst Torgler, vores gamle ven og medarbejder fra de „røde revyers“ tid.

Gasbarra og jeg holdt råd om, hvad der skulle ske. Det var umuligt at overføre vores arrangement fra Gosener Bergen til Grosses Schauspielhaus. På den anden side havde det ugelange arbejde med vores revy vænnet os til at tænke i store historiske baner, og ethvert færdigt stykke arbejde forekom os at være utilstrækkeligt. Gasbarra foreslog, at vi tog et afsnit fra vores udkast og lavede et selvstændigt stykke ud af det. Stykket skulle handle om epoken fra krigsudbruddet til mordet på Liebknecht og Luxemburg. Som udtryk for at den

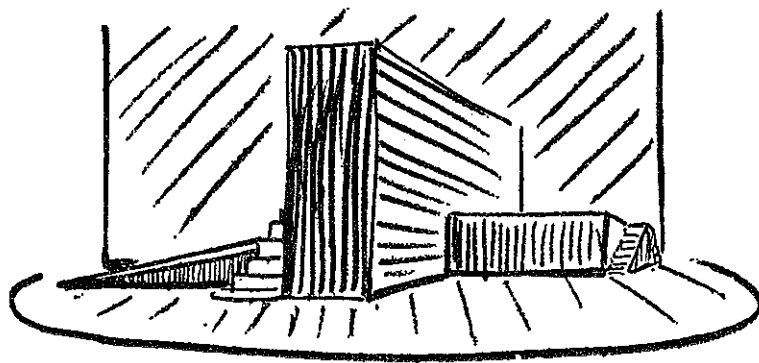
social revolution fortsatte selv efter nederlaget i 1919, fik revyen følgende Liebknecht-ord som titel: „Trods alt!“ Planen vakte nogen hovedrysten hos partiinstanserne i centralkomiteéns besluttende råd, fordi vi ville lade skuespillere fremstille personer som Liebknecht og Luxemburg. Mange mente osse, at det var farligt at lade medlemmer af regeringen, Ebert, Noske, Schneidemann, Landsberg o.s.v. optræde. Til sidst bifaldt man planen, fordi man ikke kunne foreslå noget bedre, men man vedblev at være skeptisk, især fordi vi havde mindre end tre uger til vores forberedelser.

Opførelsen var et kollektivarbejde: forfatterens, instruktørens, musikerens, scenografens og skuespillerens enkelte arbejdsprocesser greb uophørligt ind i hinanden. Samtidig med manuskriptet skabtes sceneopbygningen og musikken, og så igen manuskriptet, samtidig med iscenesættelsen skabtes. Man arrangerede scener mange steder rundt omkring på teatret, allerede inden man havde gjort teksterne til dem færdige. For første gang skulle film forbindes organisk med sceneforløbene. (Det havde været hensigten i „Fahnen“, men blev ikke realiseret.)

Forbindelsen mellem to kunstformer, der tilsyneladende står i modsætning til hinanden, har taget umådeligt megen plads op i mine kritikeres diskussioner og i den offentlige bedømmelse. Jeg selv anser ikke dette moment for at være særlig vigtigt. Dette punkt er blevet pure afvist, og det er blevet overdrevent hyldet, men kun sjældent er det blevet vurderet rigtigt. Anvendelsen af film lå på linie med anvendelse af lysbilleder i „Fahnen“. (Bortset fra at jeg allerede i Königsberg havde konciperet den sceniske omformning i store træk ved hjælp af film, selv om det endnu var stærkt begrænset af hensyn til det dekorative.) Det var blot en udvidelse og forfining af midlet, hensigten var og blev den samme.

Senere har man ofte hævdet, at jeg skulle have overtaget denne idé fra russerne. I virkeligheden kendte jeg næsten intet til det sovjet-russiske teaters forhold dengang – vi fik kun sparsomme oplysninger om opførelser o.s.v. Jeg er ikke senere blevet bekendt med, at russerne havde anvendt film lige så funktionelt som jeg. I øvrigt er prioritetsspørgsmålet fuldstændig betydningsløst. Dette skulle kun bevise, at det ikke drejede sig om et teknisk legeværk, men om en spirende teaterform, som byggede på vores fælles historisk-materialistiske ideologi.

Hvad må jeg da bestræbe mig på i hele mit arbejde? Ikke på en blot og bar propaganda for en ideologi ved hjælp af klischeer og slagord, men på at levere et bevis for, at denne ideologi og alt, hvad



Spillestillads (praktikabel) til »Trods alt!«
Grosses Schauspielhaus, Berlin

man kan udlede af den, er det eneste gyldige i vor tid. Man kan påstå meget; men en påstand bliver ikke sandere eller gyldigere af at blive gentaget. Det uigendrivelige bevis kan kun bygges op på en videnskabelig forståelse af stoffet. Det kan jeg kun, når jeg – oversat til scenens sprog – overvinder de private sceneudrag, det udelukkende individuelle ved personerne og skæbnens tilfældige karakter. Hvilket sker ved at skabe en forbindelse mellem handlingen på scenen og de store historisk virksomme kræfter. Det er ikke tilfældigt, at stoffet bliver hovedsagen i hvert eneste stykke. Det er det, der skaber livets konsekvens og lovmæssighed, og først herigennem får den private skæbne sin højere mening. Hertil har jeg brug for midler, som viser vekselvirkningen mellem de store menneskelige-overmenneskelige faktorer og individet eller klassen. Filmen var et af disse midler. Men ikke andet end et middel, som kan udskiftes med et andet og bedre i morgen.

I »Trods alt!« var filmen dokument. Fra rigsarkivets materiale – sympatisører stillede det til vores rådighed – hentede vi frem for alt autentiske optagelser fra krigen, fra demobiliseringen og en parade af samtlige herskerhuse i Europa o.s.v. Optagelserne viste brutalt krigens gru: angreb med flammekastere, sønderflængede menneskedynge, brændende byer; krigsfilmene var endnu ikke kommet »på mode«. På de proletariske masser måtte disse billeder virke mere aktiverende end hundrede referater. Jeg fordelte filmen over hele stykket, og hvor den ikke slog til, tog jeg lysbilleder til hjælp.

Som grundform for scenebilledet lod jeg bygge en såkaldt praktikabel, en terrasseformet, uregelmæssigt leddelt bygning, der på den

ene side havde en flad hældning, på den anden side trapper og podium. Dette stillads stod på en drejeskive. Jeg byggede de enkelte spilleflader ind i terrasser, nicher og korridorer. Derved opnåede jeg enhed i den sceniske opbygning og en uafbrudt afvikling af stykket ligesom en eneste medrivende strøm.

Her var der endnu større afstandtagen fra det dekorative i scenebilledet end i »Fahnen«. Princippet med den rent formålstjenlige sceneopbygning dominerede for at understøtte spillet, for at gøre det tydeligere og mere udtryksfuldt. Det selvstændige stillads, der på en drejeskive er en verden for sig, ophæver den borgerlige scenes »kukasse«. Det kunne osse stå i det tomme rum. Det firkantede sceneudsnit er kun en forstyrrende begrænsning.

Program / 10 Pfennig

GROSSES SCHAUSPIELHAUS

Sonntag, den 12. Juli 1925

Zur Eröffnung des Parteitages der KPD.

Trotz alledem!

Historische Revue aus den Jahren 1914 bis 1919
in 24 Szenen mit Zwischenfilmen

Regie: Erwin Piscator

Musikalische Leitung: Edmund Meisel / Bühnenausstattung:
Joh. Heerfeld
Hintergrund: Schauspielhaus Berlin, Bühnen, Proletarische Sprechchor und
Spieltheaterchöre, unter Föhrlich-Paul, Kommunistischer Jugendrat

Szenenfolge

- Berlin in Erwartung der Kriege / Potsdamer Platz von Wilhelmshagen, von Falkenhäusen / Schulze, Lehmann Franz, Willy, Paul / Zeitungsverkäufer, Berliner Publikum
- Sitzung der sozialdemokratischen Reichstagsfraktion vom 29. Juli 1914.
Ebert, Landsberg, Scheidemann, David, Legien, Bauer, Haase, Dath, Dittmann, Ledebour, Liebknecht / Die Fraktionsgenossen
- Im kaiserlichen Schloß zu Berlin / 1. August 1914
Wilhelm II., Reichskanzler v. Bethmann-Hollweg, Kriegsminister v. Falkenhayn, eine Ordonnanz, Proletarier, Bürger
- Sitzung der sozialdemokratischen Reichstagsfraktion vom 2. August 1914
Ebert, Landsberg etc., die Fraktionsgenossen / Proletarier
Film: Mobilisierung, Ausmarsch, Das Morden beginnt
- Reichstagsitzung vom 2. Dezember 1914 (zweite Abstimmung über die Kredite)
Abgeordnete aller Parteien / Stimmen: v. Bethmann, Reichstagspräsident Kapp, Liebknecht / Ebert, Scheidemann, Noske, Ledebour, Liebknecht
- In einer Berliner Granatendeschere
Franz, Willy, Paul, Gustav, Der Unterschmer / Arbeiter der roten Weiten und der genöthigen Richtung
1. Mai 1916 / Potsdamer Platz
Proletarier, Liebknecht, Die Schutzleute Becker und Rothke, 1 Polizei-Offizier
- Die Rede Landsbergs zur Aufhebung der Immunität / Liebknecht vom 11. Mai 1916
Landsberg, Der Reichstag

9. Liebknecht vor dem Kriegsgericht am 23. August 1916
Die Stimme Liebknechts

Film: Das Morden geht weiter (Authentische Aufnahmen aus den Schichten des Weltkrieges)

10. Im Granatrichter
Deutsche Soldaten, 1 Offizier, 1 französischer Soldat

Film: Aber das Proletariat will sich nicht länger mißbrauchen lassen. Rußland erhebt sich. Lenin spricht.

11. Der Munitionsarbeiterstreik von 1918 / 30. Januar / im Treppenhof
Paul, Willy, Adolf, Gustav, Streikende Arbeiter, Ebert, Dittmann, Polizei-Offizier, Schutzleute

12. Berlin in Erwartung der Revolution / Potsdamer Platz von Wilhelmshagen, von Falkenhäusen, Schulze, Lehmann, Willy, Paul, Zeitungsverkäufer, Berliner Publikum

13. Der 9. November / im Reichskanzlerpalais
Ebert, Scheidemann, Bauer, Landsberg, Noske
Auf der Straße

Das demonstrierende Proletariat, Liebknecht

14. Reichskanzlei / Landsbergs Arbeitszimmer / 3. Dezember
Landsberg, Unteroffizier Krebs

15. Chausseestraße / 6. Dezember
Spontane Demonstration, Die Truppe »Rothere«

16. Redaktion »Die Rote Fahne«
Liebknecht, Rosa Luxemburg, Karl Radek, Franz, Willy, 1 Seiser, 1 Arbeiter

17. Reichskanzlei / Eberts Arbeitszimmer / 9. Januar 1919
Ebert, Scheidemann, Braun, Landsberg

18. Auf dem Alexanderplatz
Franz, Willy, Paul, Bewaffnete Arbeiter

19. Sitzung im »Revolutionenrat« / 11. Januar
Rosa Luxemburg, Liebknecht, Ledebour, Die revolutionären Obleute, Die Unabhängigen

20. Der Sturm auf das Polizeipräsidium
Willy, Franz, Stimmgen

21. Der letzte Abend / 15. Januar
Rosa Luxemburg, Liebknecht, Mitglieder der Elawobwehr

22. Vorhölle im Eden-Hotel / Am gleichen Abend
Weißgardisten, Igor Runge, von Pfütz-Hartung / Rosa Luxemburg, Liebknecht

23. Tiergarten / Am Neuen See
2 Passanten / Stimmen: Runge, Pfütz-Hartung / Liebknecht

Schluß: Der Aufmarsch des Proletariats. Liebknecht lebt!

Ansprache: Ruth Fischer / Gemeindegemeinschaften
Tendenz: Leitung: Franz Durrer / Bühnenleitung: Paul Hoffmann

Druck: Friedrichshagen-Druckerei G. & H. Berlin SW 46, Friedrichstraße 221

Hele opførelsen var én eneste montage af autentiske taler, afhandlinger, avisuddrag, opråb, flyveblade, fotografier og film fra krigen og revolutionen. Og alt det i Grosses Schauspielhaus, som Max Reinhardt engang havde bygget for at iscenesætte det borgerlige (klassiske) drama. Han følte vel også, at man var nødt til at nærme sig masserne – men han nærmede sig dem med fremmed vare fra den anden bred. „Lysistrata“ („Kvindernes oprør“), „Hamlet“, men osse „Floria Geyer“ og „Dantons Tod“ forblev manegestykker, der var fortegnet til det alt for store og grove. Massens medspil fra tilskuerummet var ikke begrundet i den programmatiske holdning og gav som følge deraf intet ekko, der nåede ud over det „gode iscenesætterindfald“.

Heller ikke Karlheinz Martins bevægelsesekspressionisme lykkedes det for: hverken i det klassiske drama eller i „Die Maschinenstürmer“ – kun i „Die Weber“. Her blev arena og tilskuerum identiske. Og endnu mere afgørende: den sommer lavede Beye publikumsorganisationer i fagforeningerne. Nu sad der klassebevidste arbejdere i teatret; stormen brød løs. Hver gang jeg havde følt tomheden i huset, havde jeg osse altid gjort mig tanker om de midler, som man skulle beherske dette virkelige masseteater med. Nu havde jeg dem – og den dag i dag mener jeg, at de er den eneste mulighed for et masseteater i Berlin.

For første gang blev vi konfronteret med den absolutte, selvoplevede virkelighed. Og den havde nøjagtigt samme spændingsmomenter og dramatiske højdepunkter som det opdigtede drama, og der gik de samme vibrationer ud fra den. Den nødvendige forudsætning bliver dog, at det drejer sig om en politisk virkelighed (som i bund og grund „kommer alle ved“).

Jeg må indrømme, at osse jeg imødeså denne aften med spænding. Og det var en dobbelt spænding: for det første var jeg spændt på, om vekselvirkningen mellem elementerne på scenen ville fungere, og for det andet, om der virkelig ville ske noget af det, som vi havde planlagt.

Ved generalprøven var alt stadig fuldstændigt kaos. 200 mennesker løb råbende og skrigende rundt mellem hinanden. Meisel, som dengang netop havde konverteret til negermusikken, fuldførte en allerhelvedes larmende koncert med et tyvemandsorkester, Gasbarra kom hele tiden løbende med nye scener, indtil jeg lænkede ham til projektionsapparaterne, Heartfield gav ene mand og med fremskudt underkæbe samtlige sætstykker en gang brun maling fra øverst til nederst, ingen af filmindslagene kom på det rigtige tidspunkt, skue-

spillerne vidste for en dels vedkommende overhovedet ikke, hvor de skulle være, og hvad mig angår, begyndte hele den masse af materiale, som endnu ikke var ordnet, at vokse mig over hovedet. Folk, der sad på tilskuerpladserne den aften, forlod teatret klokken 3 om morgenen uden en anelse om, hvad der var gået for sig på scenen. Selv de scener, der var færdige, tilfredsstillede os ikke længere. Der manglede noget: publikum.

Tusinder fyldte Grosses Schauspielhaus på premiereaftenen. Hver en stol var taget i brug, alle trapper, korridorer, indgange var fyldt til bristepunktet. Begejstringen over at kunne være tilskuere beherskede på forhånd denne levende masse, man mærkede et usædvanligt beredskab over for teatret, sådan som man kun kan finde det hos proletariatet.

Men meget snart ændredes dette indre beredskab til virkelig aktivitet: massen overtog iscenesættelsen. De, der fyldte huset, havde selv oplevet det meste af denne epoke, det var virkelig deres skæbne, deres egen tragedie, som blev spillet for dem. Teatret var blevet virkelighed for dem, og meget snart var det ikke længere scene contra tilskuerum, men ét eneste stort mødelokale, én eneste stor slagmark, én eneste stor demonstration. Det var denne enhed, der den aften definitivt bragte beviset for det politiske teaters agitationskraft.

Den kraftige virkning, som anvendelsen af film havde, viste, at den ikke blot var rigtig hinsides alle teoretiske diskussioner, når det drejede sig om at gøre politiske og samfundsmæssige sammenhænge synlige, altså med hensyn til indholdet, men osse rigtig i en højere forstand, altså med hensyn til formen. Her gentog erfaringen fra „Fahnen“ sig. Overraskelsesmomentet, som skabtes af skiftet mellem film og spilledscene, var meget virkningsfuldt. Men stærkere endnu var den dramatiske spænding, som film og spilledscene gav hinanden. De drev skiftevis hinanden i vejret, og man opnåede med visse mellemrum en lidenskabelig aktivitet, som jeg kun sjældent har oplevet på teatret. Da for eksempel socialdemokraternes afstemning om krigskrediten (spilledscene) efterfulgtes af en film, der viste et stormangreb og de første døde, havde vi ikke blot karakteriseret den politiske hændelse, men samtidig bevirket, at folk blev rystede, vi havde altså skabt kunst. Deraf følger, at den stærkeste politisk-propagandistiske virkning ligger på linie med den stærkeste kunstneriske udformning.

„Grosses Schauspielhaus ... hovedakten: En plenarforsamling i krigsrigsdagen ... Teksten i den stenografiske rigs-

dagsprotokol. Tilfældet ville, at jeg var på orlov i Berlin den krigsdag og overværede dette rigsdagsmøde. Bethmann Hollweg står atter i generalsuniform og takker Gud for den rige velsignelse, han osse i disse år har betænkt vores marker og vange med. Alligevel sloges rigsdagsmedlemmerne om et brødmærke efter mødet. De tusind mennesker i teatret lo spottende, skrabede med fødderne og truede med de knyttede næver. Atter står en soldat i tyndslidt frakke neden for talerstolen og larmer op imod taleren: Karl Liebknecht. Og så står han virkelig på gaden og uddeler flyveblade og holder en tale imod krigen. Bliver arresteret, og da mængden lader ham blive ført bort uden at kæmpe imod, lyder der et brøl af smerte og selvanklage i tilskuerummet."

Fra **Frankfurter Zeitung** den 1. april 1929 (**Wie es anfang!**)

Rote Fahne den 14. juli 1925: „Disse billeder var storartede: Når der blev talt fra masserne, når arbejder-skuespillerne kom med tilråb. Det skulle de borgerlige teaterdirektører prøve at gøre os efter med deres underbetalte, udasede, plagede kræfter."

Jakob Altmeier i **Frankfurter Zeitung**: „Og det var det store indtryk. Så kunne man trække al tendens og alle overdrevener fra, men man gik ikke længere uforstående ud i nat-ten og ud på gaden. Så kunne Jessner trylle med „Wallensteins Tod" og „Der Prinz von Homburg", så kunne Reinhardt forberede en himmel med sin „Som man behager", efter forestillingerne forekom byen én altid at være en urskov, hvor man ikke kunne finde sig til rette igen ... Men efter sådan en revy følte man det, som om man havde badet. Kræfterne voksede frem! Man kunne udmærket både svømme og ro på gaden. Færdsel og lys, brusebad og teknik havde en mening."

Neue Berliner 12 Uhr: „Som oplæg til den kommunistiske partidag spiller arbejdere og skuespillere i fællesskab dramatiseret verdenshistorie under ledelse af E. P. i Grosses Schauspielhaus. En slags vildt kraftstød, der er stuvet sammen af scener fra krigen og revolutionen, larmende af tendens, men alligevel – så længe der bliver fremstillet nøgne,

virkelige begivenheder – af en næsten uventet, højst inderlig virkning – overbevisningen ... og dens fanatiske, rørende hellige udtryk flyder sammen til noget, som på højdepunkterne fører gådefuldt til det samme synlige resultat som hele den høje dramatiske kunst."

Welt am Abend den 17. juli 1925: Ikke desto mindre forekommer det os, at det ikke kommer an på viljen, men på virkningen i kunsten. Og så skal det siges, at denne revy skabte en kontakt med publikum og bragte højdepunkter, som man kun kan notere ved helt geniale dramatiske frembringelser."

Da der osse kom en sådan tilstrømning af tilskuere den næste aften, at hundredvis af folk måtte gå forgæves, bad jeg indtrængende om at få lov til at køre forestillingen i hvert fald 14 dage for at få dækket omkostningerne. Osse Torgler gik energisk ind for denne tanke. Man brugte tusinder på almindelig og dermed næsten virkningsløs plakatpropaganda. De afgørende instanser skyede imidlertid endnu en gang risikoen, og således gentog den bitre erfaring sig for gud ved hvilken gang: trods alt bifald og al succes, trods massetilstrømningen, som ethvert borgerligt teater ville have misundt os, betød denne station heller ikke noget fremskridt udadtil for det politiske teater.

IX EN PARAFRASE OVER DEN RUSSISKE REVOLUTION „Sturmflut“, Folkescenen 1926.

I mellemtiden havde jeg sluttet en fast, flereårig kontrakt med Folkescenen, der gav mig ret til selv at finde de stykker, som jeg ville iscenesætte. Først valgte jeg på grund af manglende tid Alfred Paquets „Sturmflut“, selv om jeg var fuldstændig klar over stykkets svagheder.

Indhold: Revolutionen sejrer. Men man mangler penge til at føre den igennem. Granka Umeitet, revolutionens fører, sælger derfor Skt. Petersborg til en gammel jøde, som sælger den videre til England. Granka og hans mænd drager ud i skovene. Kærlighedsforviklinger mellem ham og en svensk kvinde, som går over til det modsatte parti (legemliggjort ved hvidgardisten Ssarín). I hemmelighed vender Granka tilbage til Skt. Petersborg, opvigler proletariatet og erobrer byen tilbage til revolutionen.

„Det er ikke en revolutions historie. Ikke Lenins levnedsskildring. Ikke en fremstilling af Sovjetrusland. Ikke engang et miljøstykke ... Det drejede sig ikke om en afskrift af virkeligheden. Derimod drejede det sig om at indfange vor tids kræfter i et par skikkelser, der symbolsk ... fremkalder følelser, ligesom de fremkalder virkelighed.“ (Alfons Paquet i forordet til „Sturmflut“, bogudgaven.)

Altså digtning i stedet for virkelighed, symbol i stedet for dokument, følelser i stedet for erkendelse. Lad os nu engang se, om det digteriske stykke virkelig borger for større overbevisningskraft – og dermed osse stærkere virkning – end det politiske stykke.

Om forholdet mellem virkelighed og symbol

Symbolet er fortættet virkelighed, et entydigt tegn for en bagvedliggende mangfoldighed eller størrelse, kendetegnet for en kultur, som kan tillade sig at forkorte materialet stenografisk, og som er klar over begreberne, så den kun behøver at antyde dem: typisk for epokenes begyndelse og afslutning. Men symboler er ikke varemærker. Symbolet må ikke blive til en kliché af virkeligheden. I det øjeblik et

symbol kan måle de kræfter, som det står for, viser det næsten altid sin utilstrækkelighed. Symbolet vidner om det svundne og det kommende, begge dele er ikke til at kontrollere. Men det er aldrig en erstatning for virkeligheden, som har symbolvirkning i sine mest banale former. Historiske højdepunkter er symboler selv i deres helt konkrete omfang. Det er forkert at trække det stoflige ud af den slags stof, hvorved man fratager det legemet i stedet for at drive det i vejret.

„Sturmflut“ lærte os, at forsøget på at afpolitisere det politiske stof og „hæve det digterisk“ nødvendigvis fører til halvhjertethed (inkonsekvens). Således blev „Sturmflut“ et tilbageskridt i forhold til „Fahnen“ og „Trods alt!“

„Der er en uoverensstemmelse mellem denne fabels udformning og den dokumentariske fremstilling af kendsgerninger. Det viser sig i personerne, der for det første har privateksistens, for det andet er politiske eksponenter og for det tredje er symboler, uden at det på noget tidspunkt bliver klart, hvad det er, de siger som privatpersoner, som politikere eller som symboler. I „Fahnen“ holdt Paquet sig til det udigteriske, men stærkt virkende dokument. I „Sturmflut“ (allerede titlen („Stormflod“) er ment dels konkret, dels symbolsk) visker han grænserne ud ... han giver ... en stor politisk typologi ... men han individualiserer sin typologi og strækker den yderligere.“

H. Ihering, *Börsen-Courier* den 22. februar 1926.

Kun få digtere kan tåle en konfrontation med virkelighedens verden i dens fulde omfang. Hvorfor har Paquet ikke sat sig ud over materialet som i „Fahnen“ og gennem et udsnit af den russiske revolution forsøgt at klarlægge denne gigantiske omvæltning helt ned til rødderne, en opgave, som havde været stor nok i sig selv, hvis han havde holdt sig til det historiske dokument? Nærer man i det hele taget ikke alt for megen ærefrygt for sproget som middel og alt for lidt ærefrygt for materialet, den virkelige begivenhed? Paquet har ikke noget svar på dette spørgsmål. Han fastslår, som om det drejede sig om en nyopdagelse, at „Granka ikke er selve Lenin. Lenin drog aldrig „ud i skovene“. Lenin havde ingen tolstojske særheder ... Lenin har aldrig solgt Skt. Petersborg ... Lenin har ikke et eneste øje-

blik mistet forbindelsen med masserne ... Lenin har aldrig ... ladet sig influere af en kærlighedsaffære ... Han har aldrig været naturburschikos o.s.v." Altså intet andet end en udviskning af begivenheder og figurer, ingen „fortætning“, men derimod opløsning og medfølgende forvirring.

„... mens alt, der gik over scenen som revolutionsdrama eller tendens, netop hentede sin virkning i litteraturen, i den ufriserede kunst. Når Paquet er svag, er det ikke, fordi han ikke er digter, men derimod fordi han stadig er alt for meget digter.“

H. Ihering, **Börsen-Courier** den 22. februar 1926.

Det svækkede osse stykkets tendensvirkning. Det fik heller ikke den nødvendige politiske virkning. („Jeg skriver ... ikke tendens, ikke idédigtning. Jeg bruger kun vor tids nye midler til at stile mod virkninger, som alene den „tidløse“ kunst formår at frembringe ... Jeg tror, at jeg lige til det sidste ikke har underkastet mig andre love end kunstens.“ A. Paquet.) Dermed havde man på en vis måde atter ophævet den nye funktion, som jeg havde kæmpet for at give teatret gennem hele mit hidtidige arbejde. Og når Paquet siger følgende om sin behandling af stoffet: „For min skyld kan man kalde det romantik; digtningen har ret til at være romantisk!“, så må jeg dengang som nu svare ham ud fra mit standpunkt: det er forkert! Over for et sådant stof har digtningen i vore dage ikke ret til at være romantisk. Det er ikke ret, det er uret.

Om forholdet mellem tendens og sandhed

To modsætninger? Overhovedet ikke, de er tværtimod helt identiske i en tid, hvor sandheden er revolutionær. Tendens, et ofte misbrugt begreb, blev et synonym for usandfærdighed, eller i hvert fald for en afvigelse fra sandfærdigheden i en bestemt retning og med et bestemt formål. Jeg har aldrig været interesseret i tendens, som medfører en fordrejning og forvanskning af kendsgerningerne. Tværtimod! Jeg har altid gerne slået en sandhed fast, vist en virkelighed, klarlagt årsager „på bekostning“ af tendensen, når den ikke gav sig selv i dette konstaterende stof. Den stærkeste tendens, man kan udtænke, opstår af intet andet end den objektive, uretoucherede, rå virkelighed, og det forekommer mig, at der i vore dage ikke blot er brug for det stær-

keste revolutionære sindelag, men osse for den højeste kunstneriske kunnen for netop at kunne gøre denne virkelighed synlig på et nyt plan.

FILM

Med denne opførelse blev der taget et stort skridt fremad, hvad angår en gennemarbejdning og forfining af filmscenerne. Det var første gang, der var mulighed for at optage film specielt til stykket. Derved forstærkedes filmindslagenes dramaturgiske karakter.

„Dimensionsproblemet melder sig osse på scenen. Film er ikke længere ... trick eller stilistisk nuance ... Film er dramaturgisk funktion.“

H. Ihering, **Börsen-Courier**, den 22. februar 1926.

Samtidig med at filmens funktion blev udvidet, forblev den praktiske udarbejdelse ikke upåvirket af stoffets skæve struktur. De personlige forløb i stykket fortsatte nødvendigvis i rent personlige forløb i film og scene.

„Sturmflut“ skulle gøres færdig på tre en halv uge. Alfons Paquet havde arbejdet på stykket i et år – havde skrevet en bog – på én gang drama og roman – episk bredt ... mens de dramatiske udladningers højdepunkter krævede brat stigning, skarp adskillelse.

Ved udformningen var stykket stærkt påvirket af scene-teknikken ... men da det kom i berøring med scenen, opdagede vi, at scenen måtte virke i nye former, og omvendt skulle stoffet i højere grad end i andre stykker gennem dramaturgisk koncentration o.s.v. tilpasses de nye scene-midler, både med hensyn til skuespillere og teknik. En fuldstændig omformning begyndte, så man kan med rette sige, at stykket opstod på scenen. Arbejdet krævede noget nyt af os allesammen, eller i hvert fald noget uvant. Jeg kunne ikke sætte i scene efter en fastlagt plan og et udtænkt regiegrundlag, jeg kunne ikke som sædvanlig have den samlede iscenesættelse færdig i hovedet. Skuespillerne kunne lige til de sidste prøvedage ikke overskue deres rol-lers komplekse helhed – de måtte lade deres egen fantasi spille med for at udfylde, digte og fremstille nyopståede linier og forgreninger. (På den måde vokser der et nyt en-



Erwin Piscator

semble frem hos os, et ensemble, hvor medlemmerne selvstændigt er med til at skabe det fælles værk. Paquet oplevede, hvordan der viste sig nye, vigtige sammenhænge i det intuitive samarbejde mellem alle implicerede kræfter. Opbygningen ændrede sig, den måtte rives ned og bygges på ny. Dette var sikkert ikke altid til fordel for det rent digteriske, men her forekom det pludselig os alle, at scenens lov var selve livets lov. Vi måtte for enhver pris indfange dette liv, spænde vores tid fast: det fik alle andre betænkeligheder til at træde i baggrunden.)

E. P. i en artikel i **Der neue Weg** den 16.4.1926.

Stykket skulle altså omarbejdes under prøverne. Jeg var fuldstændig optaget af begivenhederne omkring den russiske revolution, var fortrolig med alle politiske og sociale sammenhænge og skæringspunkter, kendte alle problemer og vanskeligheder og måtte samtidig iscenesætte et stykke, hvor det hele løb forvirret, uklart, blegt og halvfærdigt sammen. Er der overhovedet nogen der tror, at det var for at se min egen person bekræftet eller på grund af instruktørmonomani, at jeg her og senere atter og atter havde overtaget arbejdet med at spalte et stykke helt ned til fundamentet, bygge dets struktur om, føje nyt til og kræve ny tekst af den plagede forfatter lige til premieren? Eller var jeg måske ikke nødt til at gøre det af samvittighedsfuldhed over for stoffet og de mennesker, der kom til dette stykke for at få svar på deres spørgsmål? Selv med fare for at blive ufuldkommen og udelade virkninger? Svaret findes i slutningen af den netop citerede artikel:

„Ikke „kunst“, nej: begyndelse! Vi lader alt være undergivet formålet. Formålet er undergivet målet. Sådan set – og osse set ud fra min person – var jeg naturligvis kritisk over for resultatet. Og derfor var stykket „Sturmflut“ osse ufærdigt, da det blev opført. Ufærdigt fordi midlerne, som vi brugte til vores forsøg, var ufærdige.

Hvorfor skulle vi drive form og indhold frem til den yderste dygtighed for at skabe kunst? Vi skaber bevidst det ufærdige. Desuden har vi slet ikke tid til at bygge det formelle op. Alt for mange nye revolutionerende tanker trænger sig frem mod lyset, tiden er for kostbar til, at vi kan vente på den sidste afklaring. Vi tager midlerne, som vi finder dem – skæld os bare ud – og skaber overgangseffekter med dem.“

Min professions særkende, min afhængighed lod mig naturligvis ikke altid gennemføre en spilleplan, sådan som jeg tilsigtede den ud fra min verdensanskuelse. (Desuden er det jo osse vanskeligt at finde stykker, som er konsekvente og alligevel succesrige, selv når alle andre hindringer er ryddet af vejen – hvad året med Piscator-Scenen beviste). Alligevel passede jeg omhyggeligt på, at der ikke stod nogen bevilling på spil, når jeg valgte et stykke. „Jeg kunne iscenesætte dem.“ Problemerne var jo heller ikke „politiske“, men „menne-skelige“. Opgaven bestod altså i at rykke baggrunden frem i billedet, udarbejde den og inddæmme det personligt-individuelle i den. Der-ved uddifferentieredes midlerne, og jeg gennemprøvede de virknin-ger, som senere skulle vise sig at være væsentlige. Det var stykker af Eugene O'Neill: „Unter karibischen Mond“, Hans José Rehfisch: „Wer weint um Juckenack“, Rudolf Leonhard: „Segel am Horizont“, Paul Zech: „Das trunkene Schiff“ og Maxim Gorki: „Natherberget“.

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

Rudolf Leonhard, lyriker og aforist, får sig selv til med ånd og endog spidsfindighed at lave en abstrakt tese af de mest

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

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

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

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

„Segel am Horizont“ og „Das trunkene Schiff“ var de iscenesættelser, som havde størst betydning for mig. I det første fik rekvisitten (et skib) en selvstændig funktion, hvorved den svage slutning dramatisk blev til et af stykkets stærkeste momenter. – I „Das trunkene Schiff“ fik projektionen en ny udformning. Der projiceredes tegninger af George Grosz, og man fik således et mellemled til omverdenen, de store sociale og politiske begivenheder. Scenehandlingen udspillede i et rum, der var omsluttet af tre store projektion vægge, hvorpå man projicerede de billeder, som var adækvate for den pågældende scene. (Oprindelig ville jeg bygge disse tre vægge sammen til et prisme og sætte et drejeligt stel under dem.) Under overfarten i „Das trunkene Schiff“ brugte jeg film ikke blot som illustration, men som billedlig udformning af de rimbaudske feberfantasier.

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

Lidt efter lidt opstod der som følge af den form for samarbejde, som mine opførelser nødvendiggjorde, et menneskeligt-kunstnerisk, men osse på en vis måde politisk fællesskab; de fleste herfra deltog senere i secessionen i 1928 og har siden den tid været tilknyttet det politiske teater: Genschow, Hannemann, Kalser, Steckel, Venohr o. a. Særligt frugtbart var mit arbejde med Heinrich George, en instinktiv, fantasifuld skuespiller, der (til trods for Ehm Welk) osse kommer forfatteren og instruktøren til hjælp.

Med tiden opbyggedes der en ny slags spillestil i mine opførelser, hård, entydig, usentimental. Samtidig fik jeg gennemført en ny opfattelse af skuespillerens opgave med rollen. Bort fra det chargerende, fra den lette konturtegnning af karakteren, men osse bort fra den overdifferentierede karakterisering, der var penslet ud til de mindste sjæle-

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

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

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

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

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

„... bliver der spillet ... så man kan anbefale mange andre teatre i Berlin at tage det som forbillede. Her er ikke et starsystem af store kanoner, men en skuespillerstab, som er grebet af digterens oplevelses voldsomhed og fylde helt ned til de mindste biroller. Samtidig er den tæmmet under en ledelse, der anviser hver enkelt hans rette plads. Det er ganske forbløffende, hvilken magtvilje der udgår fra denne spinkle, endnu meget ungdommelige Erwin Piscator. Sammenligner man hans iscenesættelse med den slaphed, der lader tingene og skuespillerne køre deres eget løb ... sådan som man sidst så det i Shakespeares „Richard den Anden“ på Deutsche Theater, må man kreditere Piscator så meget desto mere. En mand, der ved, hvad han vil, og som ikke har brug for at tage hensyn til syngende solotenor i sin flok, der er sammensat af virkelige kapaciteter. Med sand ildhu tjener hver enkelt ikke (som man kunne vente) sig selv, men ene og alene digterens sag, og derved tilvejebringes et indtryk, der på baggrund af de mere beskædede midler har ulige mere ret til at kræve at blive kaldt et ægte kunstværk end den kunstlede publikumplagende stilhumbug, der pinagtigt er på jagt efter evigt nye effekter, og som efterhånden er blevet toneangivende for indstuderingerne i Berlin. – Her – her kommer det hele an på Ja og Nej.“

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

XI DÅRLIGE PAVIRKNINGER

Spiegelberg var manden, som i „Røverne“ erstattede filmen, verdens-kuglen og det løbende bånd, det var mit dramaturgiske trick, mit regulativ, mit barometer. Jeg havde den „frækhed“ at bruge denne mands-ling til at efterprøve, om Karl Moor nu alligevel ikke var en romantisk nar, og om røverbanden i stedet for at være kommunister netop kun var røvere i ordets sandeste betydning, ganske vist udstyret med alle de finesser, en digterisk hjerne kan udtænke. Ingen forstod denne dramaturgiske saltomortale. Ganske vist havde jeg begået en stor fejl: jeg skulle have ladet denne mand gå gennem stykket i sin noget tidløse jaket, sin snavsetbrune bowler og med chaplinstok, mens alle andre var udstyret med historiske kostumer, sådan som skolebørnene kender dem, i stedet for de „tidløse kostumer“, de havde i min iscenesættelse. Det var besynderligt at se, hvor alvorlig denne lille mand, Schillers egentlige skurk, blev, da jeg gennemgik de ideologiske forbindelsestråde, som forbandt ham med hans kammerater og omverdenen. Hvor tragisk blev han ikke, når man havde klippet alle de hu-



moristiske og „skurkagtige“ arabesker af ham, og hvordan gennemførte han ikke sin revolution, han, som ikke havde nogen rig far på et herskabeligt slot bag sig, som ikke var en „smuk“ helt med tenoral stemme og stor patos, som ikke havde en „elsket“ førers ydre kvalifikationer! Hvor hårdt og ubønhørligt tvinger skæbnen ham ikke med alle blot tænkelige midler til at gå vejen til ende helt ud i den yderste konsekvens. Han blev repræsentant for vores hårde sociale situation, et forbindelsesled mellem i dag og i går. Han afslører Schillers patos, han afslører den svage ideologiske baggrund, men han ærer sin digter, idet han – netop han – lever den dag i dag, mens den verden, som omgiver ham, er død. Schillers herlige passager, røversangen klinger sandelig som vidunderlig musik. Slottet: en simultanscene, borg, besiddelse og magt, hvor monologerne forbindes til en terzet af had, hævn, kærlighed, troskab og anger – som i den store opera. Osse dette får egenverdi og rum, beruser og driver blodet til hjertet. Kunst! Ja, og ægte, ægte Schiller, den vidunderligste tyske dramatiker! I „Røverne“ og i „Kabale og Kærlighed“ er han den borgerlige revolutionære og er derfor alt for revolutionær for vore dages borgerskab. Og selv uden min sonde Spiegelberg i sig er han opladet til at puste på flere generationers borgerskab, så de sætter sig på halen af bar forskrækkelse. Det er kun for proletariatet, at manden har været død i 100 år.

„Fronttrop-røverne“. For kort tid siden meddelte aviserne, at Statsteatret havde til hensigt at bringe en opførelse af Schillers „Røverne“ med moderne kostumer. Et eksperiment af rent kunstnerisk karakter. Men vores nationalister bliver umådeligt ophidsede over det. De er nemlig af den anskuelse, at man ikke kan fremstille moderne røvere i andet end middelalderkostumer; således taler **Deutsche Zeitung** uden videre om de „herlige fronttrop-røvere“ i dagens morgenudgave.“

(Vorwärts).

Problemet vedrørende klassisk digtning i det moderne teater blev taget op til debat efter opførelsen af „Røverne“ i marts og Jessner-iscenesættelsen af „Hamlet“ i september 1926. Navnlig tog den videnskabelige kritik temaet op, og Ihering behandlede det – særligt – indgående i sin pjece „Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?“ (R, J, P eller klassikerdød?). Ihering, som behandler spørgsmålet i snæver forbindelse med tidens samfundsmæssige struktur og altså kun behøver at tage et enkelt skridt for at komme fra den borgerlige tænke-

måde og over i den marxistiske, bliver derved nødvendigvis ført frem til den klassiske digtnings „indhold“. Og det til et indhold, som henfører til hans egen epoke.

„Det var klart, at heller ikke Schiller kunne forblive uberørt af kulturværdiernes store omvurderingsproces. Schiller, som altid havde instinkt for det store verdenshistoriske stof, for dramaets objektive indhold, måtte „afgoethes“ ... Dette blev blot forsøgt i et drama, som ikke var opstået under Goethes indflydelse: „Røverne“. Men dette forsøg af-dækkede alligevel nutidens forhold til Schillers problematik. Erwin Piscator dæmpede i „Røverne“'s første to akter Karl Moor, der er revolutionær af private, følelsesmæssige grunde, til fordel for den systematisk revolutionære, Spiegelberg, som er revolutionær af sind. Til den ende var der brug for meget brutale ændringer i teksten, det var sandelig farligt og uschillersk. Men denne iscenesættelse opkastede et grundspørgsmål. Røverfremstillingen, som tilsyneladende viste instruktørens yderste suverænitet over for det digteriske værk, betyder i sandhed overvindelsen af opfattelses-spillelederen og den formelt eksperimenterende instruktør. Denne forestilling, hvis anden del simpelthen var dårlig som Schiller-forestilling, blev væsentlig, fordi den atter gav teatret indhold i stedet for æstetiske finesser. Og substansen kom osse fra klassikeren.

... Det var anledningen til en ændring af spilleplanerne. Det var for så vidt ikke af betydning for den klassiske digtnings problem, at den klarede dette spørgsmål for selve klassikeren m. h. t. iscenesættelse og fremstilling. Men det var vigtigt for det gamle drama, at den førte det over i den moderne digtning, i det aktuelle tidsstykke og atter gjorde Schiller frugtbar for nutiden.“

Herbert Ihering i „Klassikertod?“

Det er kun muligt at nærme sig den klassiske digtning og gøre den levende, når man sætter den i samme relation til vores generation, som den i sin tid har været i til sin egen. Det har ikke noget at gøre med formelt legeværk (moderne kostumer, Hamlet i kjole og hvidt, slot som fort o.s.v.). Det formelle er kun et udtryk for en bestemt åndelig holdning (sådan som det altid bør være). Det var osse det afgørende synspunkt for min iscenesættelse af „Røverne“. Det ånde-

lige sigtekorn for mig er og bliver proletariatet og den sociale revolution. De er mit arbejdes gradestok. Indre og åndelige problemer skal ikke diskuteres i det tomme rum. Det kan først blive frugtbart, når man har et formål, et formål med sigte mod samfundet. Det er med rette, at Ihering stiller spørgsmålet om publikums behov i første række. Men hvem er dette publikum? På Stats-Teatret bestod det af den konservativ-demokratiske og liberal-reaktionære presses læsere. De applauderede kraftigt, blev begejstrede over røverflokkens storm, og næste morgen kunne de læse i deres aviser, „at nationens helligste klenodier var blevet trukket ned i sølet.“ Hvad følger heraf? I denne periode kan man næppe tale om et publikum, som har et åndeligt behov, et publikum, som danner en åndelig enhed. Det borgerlige publikum er så sønderrevet, så selvmodsigende, så opløst, at man næppe kan bruge dets åndelige behov som målestok. Det er anderledes med proletariatet. Det vælger og vrager med sit rene klasseinstinkt. Og jeg har netop iscenesat „Røverne“ for dette publikum, selv om det ikke sad i parkettet i Stats-Teatret.

I en udførlig artikel (*Frankfurter Zeitung* den 2. juli 1929) ændrer Bernhard Diebold Iherings spørgsmålstegn til „Klassikersøvn“. Diebold er imod aktualiseringen af det klassiske drama og foreslår at „forbyde klassikerne i 5 år – så tørster vi efter klassikere!“ I stedet for ommontering kræver han „hjemmelavet“ arbejde af mig, så længe disse „digtere“ endnu ikke er „ude“.

„Lige så sikkert som det er, at vores scene – på grund af sjælenes momentane svaghed og vores publikums fuldstændigt karakterløse åndelige tilstand – forlanger en objektiv, kølig dramatik om den sociale virkelighed i stedet for en vag oplevelsespoesi – lige så sikkert er det osse, at man ikke kan nedfryse varme klassikere à la Piscator, men at man simpelthen bør kræve nye stykker af nye digtere i stedet for at ændre Coloriane og Karl Moor til æstetisk uigenkaldelighed i indhold og formudtryk.

Karl Moor som antihelt byder ikke Schiller et nyt liv på egne ruiner, men med Spiegelberg som moralsk heros er Schiller definitivt og uden indvendinger udleveret til klassikerdøden ... Et Spiegelbergdrama stammer ikke fra Schiller, det skal digtes af – lad os sige Brecht. Eller vi kan gå direkte til Piscators digtere vner og kræve hjemmelavet arbejde.“

Bernhard Diebold i **Tod der Klassiker**.

Efter min mening kan man ikke løse dette problem på en så enkel måde. Frembringelsen af en dramatik, som i form og tendens er i overensstemmelse med vores teater, er en proces, hvis udvikling man ikke kan adskille fra vor tids almindelige samfundsmæssige udvikling. Indhold, problemer og former er ikke nogen à la carte-sag. Osse her kommer teatrets behov i første række, og det borgerlige teater havde indtil for to år siden ingen grund til at fremlægge sociale for slet ikke at tale om revolutionære temaer til diskussion.

Jeg tror ikke, at det er ubeskedent af mig at sige, at et af resultaterne af mit arbejde er skabelsen af en „konjunktur for revolutionær dramatik“. På én gang, nemlig efter året med Piscator-Scenen, var „tidsteatret“, det vil sige den aktuelle, socialt betoned dramatik, blevet en brugsartikel, som de bedre teatre ikke længere mente at kunne undvære. Der var skabt et behov, og produktionen havde travlt med at opfylde dette behov. Derfor er der indtil videre ikke kommet „digtere“, men konjunkturister ud af det. Dette fænomen har intet at gøre med den ægte revolutionære dramatis langsomme udvikling. I morgen arbejder de samme herrer med individualpsykologi eller romantik, alt efter behov. Den digtning, som Diebold hentyder til (selv om han ikke udtrykker det klart) vil hente kraften fra den selv samme jord, som det revolutionære teater hviler på. Uden hensyn til publikums „trang“, henvendt til massernes behov.

Efter iscenesættelsen af „Røverne“ har jeg gjort nogle principielle betragtninger over spørgsmål nummer to, om, hvorvidt den klassiske digtning kan eller bør gøres levende.

Principielle betragtninger

Hvis der fandtes en tidsbevidst generation, ville der osse være en besejret. I det mindste ville alle tidligere epokers liv være absorberet så meget af den nuværende, at man ikke længere ville vide af problemet om „klassikerens fornyelse“, ligesom Shakespeare i grunden fik folk til at glemme alt, hvad der havde været før ham. De levende bestanddele ville blive suget op, de andre ville falde af og blive slettet. Vores tid ville være stærk nok til at kunne sætte nye oplevelser op over for gamle, således at ikke blot konstruktionen, men osse størstedelen af de klassiske stykkers indhold ville virke overflødige, tomme, ja næsten latterlige. (Hvilket fremskridt fra postkussen til flyvemaskinen, fra brevet, der var uger undervejs, til radioen med den store rækkevidde, hvilket fremskridt fra krigsførelsen i 1814 til

krigsførelsen i 1914, fra den småborgerlige residens til den kapitalistiske og proletariske verdensinternationale.) Men vi er blevet døde af virkelighedens brøl. Den dag, da skuddet lød i Sarajevo, mistede den forrige generation sine idealer, og vores generation er presset op mod muren af begivenhedernes tryk. Slaget var hårdt. Man må langsomt komme til hægterne og begynde at formulere de jernhårde erkendelser, som har stået deres prøve i kanonbulderet.

I mellemtiden skal „Molok-Teatret“ have noget at æde (af indre og ydre nødvendighed), og man leder febrilsk efter kongruente bestanddele i den gamle litteratur. Lad os opstille nogle teser, ud fra hvis principper vi fulde af forhåbning til fremtiden og uden resignation kan gå i lag med det eksisterende.

1

Man begår en fejl i bedømmelsen af det berettigede eller uberettigede i det klassiske dramas omformning til det moderne teaters behov, når man trækker paralleller til andre kunstmråder. Faktisk har vi stadig et rent musealt forhold til maler- og billedhuggerkunsten. Desværre! Dramaet derimod må – hvad man ikke længere kan bestride – rykkes ud af sin rent historiske, etymologiske interesse og over i den givne publikumsgenerations forestillingsverden.

2

Til forskel fra et lyrisk digt, der engang har slået på en følelsesstreng, som svinger videre gennem århundreder, er den dramatiske kunst en frembringelse, som (med få undtagelser) er bundet yderligere til sin tid på grund af sin afhængighed af døgnets begivenheder, samfundet, de økonomiske problemer. (Alle kulturepokers teater står og falder med „aktualiteten“.) Tiden, som trækker sit spor hen over værket, lader til en given tid det ene eller det andet element i stykket fremstå eller forsvinde. Enhver levende epoke finder kongruente bestanddele i det foregående og trækker dem atter frem i lyset.

3

Instruktøren kan ikke blot være „værkets tjener“, da dette værk ikke er noget stift og endegyldigt, tværtimod er det

med tiden blevet overgroet, har fået patina og har assimileret nyt bevidsthedsindhold. Det bliver således instruktørens opgave at finde det standpunkt, som kan føre til en blotlæggelse af det dramatiske værks rødder. Dette standpunkt kan man ikke vælge vilkårligt eller ved spekulation: kun når instruktøren føler sig som tjener og eksponent for sin tid, vil det lykkes ham at fikser det standpunkt, som han har tilfælles med det afgørende, de kræfter som former epokens væsen.

4

Af hvilken beskaffenhed er dette standpunkt så? Det kan være artistisk eller ideologisk bestemt. Kun i det sidste tilfælde rummer kunstværket det forhold, som rækker ud over det enkelte tilfælde og er forpligtende over for fremtiden. Den artistiske form forbliver ikke blot overfladisk, men fortaber sig osse i vilkårlige kombinationer.

5

Hvor begynder denne vilkårlighed? I vores svaghed. I vores uklarhed. I vores lystige indfald, i den manglende erkendelse af det, vi allerede har nået ad tankens og følelsernes vej. I spekulation i det kommercielle, i anerkendelse, i originalitet. I vores undvigen det absolutte, som hvert eneste sekund kræver en bekendelse. (Ved kunstigt at skjule de tilstedeværendes oplevelses- eller fantasihuller). I omgåelsen af det direkte, som kræver handling; i flugten ind i „løsningen“, som kun bliver en nuance.

6

I sin blomstringstid har teatret altid haft forbindelse med det folkelige fællesskab, og i dag, hvor folkets brede masser er politisk vågne og med rette kræver at præge statens form efter deres idéer, er teatrets skæbne – hvis det da ikke skal være et præcist anliggende for the upper ten – forbundet med denne masses behov, krav og smerte, så må det briste eller bære. I sidste ende har det kun til opgave at sørge for, at publikum bliver sig alt det bevidst, som mere eller mindre uklart og forvirret ligger i dvale i dets underbevidsthed.

Facit: Var krig og revolution vores oplevelsers, vores er-

farings, vores ideologis store omformende kræfter? Hvis de ikke var det, mister kunsten sin berettigelse. Ethvert forsøg på at oprette en menneskelig kultur, ethvert forsøg på at bringe mennesket nærmere til menneskene og menneskene nærmere til verden forekommer nytteløst.

Helt enkelt og uden patos og fordomme og fjendskab og partiskhed – i et sekunds våbenstilstand: hvad er kunst egentlig for noget? Hvilke elementer består den af? Er dens elementer ikke det menneskelige hjertes ønsker, og er dens krav ikke betinget af den klare forstand? Og vokser ønske og krav ikke for hver eneste dag, som man må gennemleve? Og det, som ikke blev opfyldt i de foregående årtier, svulmer det ikke umætteligt op? Kan et idol bestå, dersom det ikke udsættes for livets reale krav?

XII GEWITTER ÜBER GOTTLAND Folkescenen, marts 1927

„Signalerne forøges. Litteraturens flagspørgsmål rulles ud.“ Med denne konstatering blandede Béla Balázs (*Berliner Börsen-Courier* februar 1927) sig i debatten, som i slutningen af 1926 var blusset op på hele fronten af dagblade og litterære tidsskrifter om „åndens frihed“ og „den rene kunsts redning“.

Det er ikke tilfældigt, at denne kamp pludselig brød ud med en sådan heftighed. Spørgsmålet Det politiske teater, som jeg hele tiden lagde frem til diskussion i mine iscenesættelser, blev trukket ud af teorien og den uforpligtende diskussion og „ned“ til den daglige politiske kamp i samme øjeblik, som folkescenen endelig indså nødvendigheden af at tage stilling til det politiske teaters problemer, d.v.s. til sit eget eksistensproblem.

I nogle år havde man kunnet se bort fra mine iscenesættelsers principielle side – nu var der ikke flere kompromiser. Tre „revolutionære eksperimenter“ imod ti brave, uangribelige, „rene kunstdramaer“ – offentligheden ville ikke længere tage eksperimenternes mængde for gode varer. Offentligheden var alarmeret. Offentligheden indlod sig ikke længere på kompromiser. Offentligheden begyndte at forstå, at de enkelte iscenesættelser på Folkescenen ikke var tilfældige eksperimenter, men at de indgik i en sammenhæng, og at man fulgte en linie, hvis mål blev klarere og klarere. Hvad var det for et mål, og hvor gik vejen hen?

Imod folkeforgiftningen i pressen, filmen og på scenen! KUNDGØRELSE FRA RINGEN AF NATIONALE KVINDER

„... må der råbes vagt i gevær ... en advarsel imod de demoraliserende, klasseophidsende kræfter, som i de sidste år og måneder har påvirket de brede masser med disse tre ting som de vigtigste faktorer i deres ideologiske menings-tilkendegivelser. Dette skal være en kamp ikke blot med ord, men med målbevidst handling ...

Alfred Mühr talte om den kristelig-nationale verdensanskuelses teater. Han påpegede, at ethvert teater havde sin faste publikumskreds og – hvis det ikke er et kom-

mercielt teater – en bestemt verdensanskuelse. Kun de kristelige-nationale kredse har intet teater ... Det er deres egen skyld ... Hvorfor er vi ikke aktive, lige så aktive som Piscator ... Vi demonstrerer kun i ledende artikler som i tilfældet med „Røverne“, og vi kan ikke sætte os positivt til modværge ... Det stortyske Teaterfællesskab er startet. Dermed er vores teater grundlagt.“

Deutsche Zeitung.

På frontens venstre fløj forsøgte man at finde et fælles ståsted. Béla Balázs skrev:

I **Berliner Börsen-Courier** den 1. december bebrejder Herbert Ihering, som så sandelig er en af de mest beslutsomme fanebærere, Bernard Guillemin, at han benytter den poetisk forfalskede idé om „åndens frihed“ som påskud for den frie karakterløshed ... Men karakter betyder jo – for så vidt den er klar og entydig – parti! For „publikum“ og „masse“ eksisterer jo ikke som et ensartet element, der har en vilje (selv om den måske er ubevidst), lige så lidt som der eksisterer en „nation“ i denne forstand. For publikum bliver ikke sønderrevet af teatret, men derimod af forskellige karakterer ... Der findes ikke en virkelig karakter, end ikke en umotiveret, som ikke er politisk ... i et karakterteater kan der ikke være borgfred. Og når Ihering kræver af teatrene, at de hejser flaget, kræver han partiteater, fordi kun det kan have et homogent publikum, fordi det kun er her, der kan opstå en virkelig, dionysisk kontakt mellem scene og tilskuer ... „Den litterære samvittighed“ er aldrig så nødvendig som i tider, hvor sandhederne bliver skrevet på fanerne ... Vi tror, at en levende og betydningsfuld kunst kun kan opstå på baggrund af et virkeligt progressivt sindelag.“

Herbert Ihering svarede:

„Béla Balázs har ret, når han i sin artikel knytter teater- og litteraturkritikken sammen med de politiske pligter. Problemet ligger i dag i værdispørgsmålet og stofspørgsmålet. Spørgsmålet om den kunstneriske værdi besvares ikke af en revolutionær dramatiker som Toller. Stofspørgsmålet

besvares allerede nu: muligvis af Upton Sinclair i et drama „Gesang im Gefängnis“ eller af Leo Lania i hans „Generalstreik“. Her er de æstetiske spørgsmål om digt, fabel og udformning ikke afgørende, derimod spørgsmålene om fordeling og gruppering af stoffet, erkendelse og bekendelse til den saglige tendens i modsætning til den deklamatoriske. Den naturlige tendens er den, som stoffet leverer af sig selv, ikke den, der forsættigt er båret frem og stillet op ...

Klare linier! Beslutninger, ikke sammenblandinger. I den forstand kan der eksistere et partiteater, hvis produktivitet består i dets evne til at trænge gennem alle lag. Det er teaterkritikkens politiske opgave at hjælpe til med opbygningen fra partiteater til menneskehedspolitisk verdens-teater. Men ikke at bygge dette verdensteater på grundlag af æstetiske forestillinger fra 1900, sådan som man kunne tænke sig det i dag.“

Kravet om „klare linier“, som blev proklameret fra venstre, blev taget op af højre fløj med lige så stor bestemthed – men man må næsten sige med større politisk indsigt. Mens offentligheden – det vil sige borgerskabet, hvorfra Berlins teatre rekrutterede deres gennemsnitspublikum, som nu var mobiliseret gennem diskussionen, hvis dybere årsager det næppe forstod – stirrede tryllebundet på denne mærkværdige Folkescene, der pludselig var blevet „en sag“, begyndte kampen blandt Folkescenens medlemmer om den selvforståelse og klarhed, som så energisk blev krævet af dagspressen fra højre og venstre side. Her var det Folkescenens ungdom, som stadig mere indtrængende forlangte, at Folkescenen skulle have mod til endelig at drage konsekvenserne af vejen til det politiske drama, en vej, som man indtil nu kun var slået tøvende og uvilligt ind på. På de møder, som ungdomsafdelingerne holdt for at diskutere repertoire og de enkelte opførelser, lød der pludselig en ny aggressiv tone – det principielle krav om tidsstykker, om politisk teater overdøvede den uforpligtende debat om det værdifulde eller værdiløse i de enkelte opførelser.

TRAGEDIE OG SKUESPIL PÅ FOLKESCENEN

„Folkescenens ungdom har på sine sidste møder klart og entydigt kunnet formulere den grundtanke, som må være Folkescenebevægelsens vej og indhold. Folkescenens ungdom har enstemmigt (hvad der er sjældent for en bevæ-

gelse inden for den arbejdende ungdom, ja for arbejderstanden overhovedet) bekendt sig til den lov, som Folkescenens grundlæggere, de socialistiske kammerater i året 1890, må have haft et lige så bevidst forhold till! Den 14. marts vedtog ungdomsafdelingernes fremmødte medlemmer enstemmigt følgende resolution:

„Folkescenen, der støttes af arbejderne, må udtrykke en klar holdning i et levende, målbevidst repertoire. Folkescenens proletariske ungdom afviser den borgerlige opfattelse af kunstens neutralitet. Da teatret er et vigtigt instrument i arbejderklassens frihedskamp, skal scenen genspejle livet og viljen hos det proletariat, der kæmper for verdensrevolutionen.“

Det er naturligvis ikke i harmoni med Folkescenens bestyrelse, som under dette møde formulerede og truede og bød velkommen og lovede og forbød: denne ungdom har ikke dens sympati; den kan forsvinde fra Folkescenen, hvis den ikke kan finde den oplevelse i „Kong Lear“, som ifølge bestyrelsen er almengyldig for alle medlemmerne: fordi Folkescenen må og skal forblive neutral!

Denne kunstens neutralitet blev demonstreret kærligt-tragisk med førsteopførelsen af „Tragödie der Liebe“ på Schiffbauerdamm-Teatret den 21. marts. – En fuldstændigt passiv kærligheds- og ægteskabstragedie, der var skrevet for 30 år siden, uvirkelig, i bund og grund ligegyldig og overflødig.

Opførelsen blev næsten pure afvist af den samlede presse. I stedet for at føre polemik bringer vi et referat fra den borgerligt fromme **12-Uhr-Mittag-Zeitung**, som vi er nødt til at bifalde.

„Det, der skete på Folkescenen i lørdags, er usandsynligt. Man opførte et stykke, der var så opløst, så forstøvet, så hensmuldret, så forældet, at det næppe finder sin lige. Det var så at sige en hån imod Folkescenens protesterende ungdom, det var så at sige for at vise alle fremskridtsvenlige, at her hersker den stærkeste reaktion. Denne Folkescene vil ikke opføre alt det, der er ungt og levende, opruskende og bevægende. Men måske skal det først drives så vidt, at disse farcer, der ikke længere har noget med teater at gøre, drukner i latter, og at den skimlede råddenskab glemmes, fordi man fra anden side starter en mod-

bevægelse, som denne oprivende handle måde på det kraftigste er med til at fremskynde. Hvis Folkescenen går så meget som et skridt videre ad denne vej, så vil det uundgåeligt medføre, at man ikke længere regner med den. Den har allerede forspildt en stor chance, chancen for at blive taget alvorligt.“

Hvordan reagerede Folkescenen på sin krise, som var blevet til slagord for teaterkritikken, og som stod på dagsordenen i medlemmernes diskussioner og ved det kunstneriske udvalgs møder? Bestyrelsen sendte herr Springer i felten, og han forklarede i **Weltbühne** – at der ham bekendt ikke var nogen krise inden for Folkescenen.“

Johannes Jahnke i **Ausrufer**, februar 1927.

Kampen tilspidsedes til en duel, som blev udkæmpet i *Weltbühne* mellem Arthur Holitscher og Folkescenebestyrelsesmedlemmet Georg Springer. Den 8. marts 1927 skrev Arthur Holitscher følgende i *Weltbühne* under overskriften *Om Folkescenens krise*:

„Den evige bekymring for det storartede, efter min mening katastrofalt storartede hus på Bülowplatz, bekymringen for medlemstallet, der bølgede op og ned på grund af arbejdsløsheden, forklarede meget af det, som set udefra måtte virke reaktionært på dem, der var utilfredse med den nuværende Folkescenes virke. Det forklarer, hvorfor administrationen med angst og bæven modsætter sig „eksperimenterne“, som vi utilfredse netop anser for at være den eneste nødvendige bestanddel, det eneste uafviselige bud, ja for at være Folkescenens eksistensberettigelse – et element, der i øjeblikket fuldstændigt mangler i repertoire. Efter premieren på værker, som er af den politiske karakter, vi kræver, værker, som vidner om en proletarisk følelse i denne tids begivenheder, sender medlemmerne i hundredevis af breve til Folkescenens kontor, alle med det samme indhold: „Lad os være i fred for alle disse problemer, sult, revolution, klassekamp, elendighed, korruption, prostitution; vi får mere end nok af det til vores partimøder, på vores arbejde, hjemme og i vores naboskab!“

Den politiske udvikling i Tysklands og især i Berlins arbejderstand, hvis holdning for en menneskealder siden dannede grundlaget for Folkescenen, løber parallelt med

selve Folkescenen. Den slatne småborgerånd har udviklet sig og bredt sig overmægtigt i den tyske arbejder. Den har ikke blot tilintetgjort kampviljen, men osse næsten hele den tyske gennemsnitsproletars klassebevidsthed. De mere radikale elementer i det tyske proletariet ved ikke, hvad de skal stille op med Folkescenen, de holder sig væk fra den. De vil ikke dysses i søvn af kunsten, men de er på den anden side for økonomisk dårligt stillede til at kunne anskaffe et medie, hvor de kan give udtryk for deres egen kunstvilje. Da Folkescenens administration adlyder instinktet og kravene fra den store medlemsskare, som så modvilligt følger denne tids kamp, ja som stiller sig direkte afvisende over for den, må den være indstillet på ikke at irritere dette instinkt, men imødekomme det. Et parallelfænomen viser, hvor dette fører hen: ligesom det tyske socialdemokrati allerede er parat til en koalition med partier, hvis tendens står i diametral modsætning til dets eget historiske kald, for at opnå ligegyldigt hvilke fordele og besætte større eller mindre poster: så er Folkescenen i løbet af de sidste år med Kultusministeriets velsignelse gået i koalition med det reaktionære Folkesceneforbund – en helt naturstridig forbindelse, som har resulteret i et dårligt kompromisprodukt, en udflydende hybridform, især i de teatre, der nu retter sig efter både deres røde og sorte medlemmer. Folkescenen er sunket stadig længere ned mod det niveau, hvor brugsforeningernes fællesindkøb af teaterbilletter befinder sig.

Georg Springer svarede under den samme overskrift i *Weltbühne* den 22. marts 1927:

„Folkescenen har hverken til hensigt eller nogen tradition eller mulighed for simpelthen at gøre ordet „folk“ identisk med „radikalsocialistiske arbejdere“. Den har utvivlsomt viljen til at åbne adgangen til kunst, i første omgang teatret, for arbejderne, og den ser det den dag i dag som sin hovedopgave at rydde proletarietets vej til kulturgoderne. Men hverken i Berlin eller endnu mindre ude i provinsen er Folkescenens medlemmer udelukkende proletarer; og hvis vi absolut skulle indskrænke begrebet det meningsberettigede, produktionsværdige folk efter radikalsocialistisk tæn-

kemåde, så ville det være ensbetydende med en sprængning af Folkescenen. Efter Hollitschers mening skulle man osse lukke alle de arbejdere, der var organiserede i SPD, ude fra det rette folkebegreb, og da der som bekendt er meget store splittelser blandt Tysklands kommunister, kan man ikke se bort fra udfaldet af en sådan politisering af folkebegrebet.

Derfor holder vi os til et kulturbegreb, der er i overensstemmelse med en kunstnerisk bevægelse, og som giver mulighed for, at vort folks brede lag kan finde et oplevelsesfællesskab hinsides fraktionssplittelserne.“

Men kampen, som nu var blusset op, kunne ikke kæmpes til ende teoretisk. Folkescenens bestyrelse erkendte, at den måtte drage konsekvenserne af sine medlemmers revolte. Naturligvis ikke med en klar afgørelse – men efter hævdvunden skik med en indrømmelse, som skulle – sådan tænkte man – berolige oppositionen. Således førte det frem til min iscenesættelse af Ehm Welks „Gewitter über Gottland“.

Bestyrelsens hensigt var klar: værket var revolutionært i indholdet, handlingen udspillede i 1400-tallet og var altså garderet imod en alt for farlig aktualitet i min iscenesættelse, et tidsdrama, hvis dokumentariske kerne var skubbet over i det teatraliske.¹ Bestyrelsen havde blot overset en detalje, en enkelt sætning. Den stod på titelbladet til dette værk og lød som følger: „Dramaet foregår ikke blot i 1400-tallet.“

Ganske vist havde forfatteren selv forsømt at drage de dramaturgiske konsekvenser af sin erkendelse. Dramaet var i sprog og diktation blevet hængende i det middelalderlige, historiske drama; kampen mellem den kapitalistiske Hansa og Vitalianernes kommunistiske forbund var ikke gjort tydelig nok i sin hentydning til og betydning for nutiden. Der gik en kløft gennem værket, bruddet mellem intentionerne, værkets åndelige linie og dets „digteriske“ udvandedhed.

Forfatteren ville vise, at kampen mellem Hansa og Vitalianerforbundet går igen i alle århundreder – under forskellige navne, at dramaet om den mislykkede opstand har almindelig gyldighed. Men intentionen med tidsangivelsen „ikke blot i 1400-tallet“ var ikke omplantet dramatisk. Altså opridsede jeg middelalderens politiske, religiøse og sociale magtforhold i en særlig film, en dokumentarisk bag-

¹ „De konservative antog det, fordi det er et „traditionelt digterværk“. Folkescenens ungdom gik ind for det, fordi det har en tendens. Det er naturligvis forkert, den slags indrømmelser betaler sig aldrig.“ Herbert Ihering i *Berliner Börsen-Courier*.

grund for handlingen i stykket. Så løftede jeg dramaets enkelte figurer op i det typiske, idet jeg gjorde de forskellige helte tydelige i deres funktion og stillede den følelsesmæssigt revolutionære Störtebecker, der burde være nationalsocialist i dag, op over for det nøgterne kendsgerningsmenneske Asmus, typen på den rationelt revolutionære, som mest fuldkomment legemliggøres af Lenin. Og derfor optrådte Asmus osse med Lenins maske. Störtebecker og hans kampfæller lod jeg på film marchere frem mod tilskuerne, mens de samtidig skifter kostume, således at tilskueren i løbet af få sekunder kan følge revolutionens og dens eksponenters lovmæssighed gennem århundrederne og op til vore dage.

Den sociale revolutions principper omplantes i deres uundgåelighed, i deres almengyldighed fra Hamburg til Shanghai, fra året 1400 til marts 1927, opførelsesdatoen.

Resultatet:

„Den aften var der virkelig ikke tale om kunst længere. Politikken havde spist den med hud og hår. Man var intetanende kommet til et kommunistisk valg- og agitationsmøde, stod midt i en Lenin-fests jubel. Til sidst steg Sovjetstjernen strålende op over scenen.“

Der Tag.

„Et af de rystende filmbilleder, som Piscator viser ... et af de uforglemmelige biografbilleder: hver eneste gang en eller anden Lenin igen bliver halshugget ... vender han hver eneste gang atter tilbage i en ny skikkelse og med ny virkning. Ja, ved denne mands død skrev jeg ord for ord i hans russiske mindebog: „Denne døde vil altid genopstå – i hundrede former – til der råder retfærdighed i jordens kaos.“ Bolschevisme? Det hedder noget forskelligt i alle bibler. – Da Shanghai nu fyldte hele lærredet, brød en enestående storm løs i hele salen ved bevidstheden om at opleve disse forløb, som de aldrig havde set. Ens politiske stilling til dette tæller knap nok. Den følelsesmæssige kendsgerning taler, taler, skriger.“

Alfred Kerr.

Mens *Vorwärts* (Hochdorf) fandt „instruktørens kunst fuldstændigt prisgivet“ og skrev: „Vi må kræve det samme som Piscator. Vi kan ikke unddrage os ham. Vi mangler lysten til at gå teoretisk i rette med

ham. Vi undrer os blot, vi undrer os over, at han aldrig har givet et fuldstændigt bevis for muligheden af at forbinde film og levende teater med hinanden“, fastslår *Der Tag*: „Biografforestillingen og den dramatiske opførelse er forbundet så uorganisk som overhovedet muligt og modsiger hinanden i ét væk.“

Mens herr Fechter i *Deutsche Allgemeine Zeitung* erklærede, at „så megen kedsomhed kan ikke engang Folkescenepublikummet holde ud selv under tilstedeværelsen af en blændende godt organiseret klak“, erklærede Manfred Georg i *Berliner Volkszeitung*: „Sjældent er sløret blevet revet bort fra de stort set blinde øjne med en sådan kraft.“ Mens Kurt Pinthus skrev om „Piscators kolossalregie imod digteren Ehm Welk“ og ytrede ønske om, at „denne forestilling, stykke som opførelse, ikke havde fundet sted“, var Morits Loeb i *Die Morgenpost* af den opfattelse, at „Piscator i handling gendriver alle litterater, alle skuespillere, som i dag med papirer og argumenter gør oprør imod instruktørens alt for store rolle og påståede almagt.“

Men mens kritikerne tilsyneladende ikke kunne blive enige om opførelsens virkning, dokumenterede denne virkning sig i offentligheden som udelukkende politisk. Det politiske teater sprængte det konventionelle teaters grænser, ligesom det havde sprængt forfatterens drama. Den løsladte energi flød fra scenen ud til offentligheden, ligesom den var flydt fra scenen og ud i parkettet. Fronterne marcherede op, modsætningerne stødte hårdt sammen. *Der Tag* havde skrevet: „Folkescenens ledere har hele tiden betonet deres rent kunstneriske bestræbelse, hinsides og over al politik. Hvordan kunne de så tillade denne opførelse?“ Folkescenens bestyrelse svarede:

Folkescenens bestyrelse ser et misbrug af friheden i iscenesættelsesformen af det stykke, der med dets billigelse er antaget til opførelse på teatret på Bülowplatz: „Gewitter über Gottland“ af Ehm Welk; iscenesættelsesformen er et misbrug af den frihed, som bestyrelsen af principielle grunde overlader de personer, der er betroet Folkesceneteatret kunstneriske ledelse. Ehm Welks stykke, som ikke blev antaget på grund af en bestemt tendens, men på grund af dets digteriske værdi – naturligvis under fuldstændig forståelse af stoffets indre forbindelser med nutidens problemer – fandt i iscenesættelsen af Piscator, hvis kunstneriske betydning anerkendes, en tendentiøs om- og udformning, som ikke udsprang af nogen form for indre nødvendighed. Folkescenens bestyrelse fastslår udtrykkeligt, at udnyttelsen af værket til ensidig politisk propaganda er foregået

uden dens vidende og billigelse, og at denne form for iscenesættelser står i opposition til Folkescenens principielle politiske neutralitet, som den er forpligtet til at bevare. Den har allerede truffet forholdsregler for at sikre sin opfattelse af Folkescenens opgaver den nødvendige anseelse.

Bestyrelsen fik medhold af reaktionen – fra *Mecklenburger Warte* i Rostock:

„Så vidt man kan bedømme situationen udefra, ser det ud til at dreje sig om et modværge fra de idealistiske kræfter, som stadig findes inden for Folkescenen, og som tragter efter at gøre sig fri af den jødiske omklamring.“

– til *Vorwärts*:

„Bestyrelsens holdning var nødvendig for at sikre Folkescenens idé mod forkerte udlægninger.“¹

For at undgå disse forkerte udlægninger tog bestyrelsen straks de forholdsregler, som den havde antydnet i erklæringen: den strøg dele af filmen.

Tillidsvotum til Piscator fra Berlins Folkescenes medlemmer og skuespillere

Søndag aften blev der protesteret på det kraftigste på Folkescenen af medlemmer og andre tilskuere på grund af lemlæstelsen af Piscators iscenesættelse af skuespillet „Gewitter über Gottland“. Efter slutningen af første del lød der voldsomme råb på Piscator under bifaldet for skuespillerne. Da tilskuerne ikke forlod rummet, bad „Claus Störtebecker“s fremstillere, Heinrich George, om ro og erklærede (sikkert på alle skuespillernes vegne): „Man har øvet vold imod os; under pres er vi mod vores vilje nødt til at spille uden film, derfor er der forhandlinger i gang, som endnu ikke er afsluttet.“

Tillidsvotum til Folkescenens bestyrelse

På et møde vedtog Folkescenens administration og det

kunstneriske udvalg efter en livlig diskussion følgende resolution med 37 stemmer mod 4: „Bestyrelsen har administrationens og det kunstneriske udvalgs fulde tillid, når den tager skridt, der tjener til at sikre Folkescenens karakter som tværpolitisk kulturorganisation.“ Over for visse rygter om, at der forhandles mellem Folkescenen og Statsteatrene og Operaen om en „organisatorisk koncentration“ eller en sammenlægning af abonnementerne, erklærer Folkescenens bestyrelse, at den ikke kender noget til de planer; den tænker ikke på at opgive eller indskrænke Folkescenens selvstændighed.“

Vossische Zeitung den 3. marts 1927.

Min erklæring:

Min iscenesættelse af „Gewitter über Gottland“ er intet misbrug af den frihed, som er indrømmet Folkescenens kunstneriske ledelse. Stoffets præciserede og anerkendte indre forbindelse med nutidens problemer (Ehm Welk skriver selv: „Skuespillet foregår ikke blot i 1400-tallet“) finder et tidssvarende kunstnerisk udtryk. Jeg bestrider, at min iscenesættelse ene og alene er tendentiøs, og jeg hævder, at såvel filmens forbindelse med talescenen som den dramaturgiske idé, der har givet filmen indhold, kun har været dikteret af kunstneriske synspunkter, som både blev anerkendt af bestyrelsen for Folkescenen, en stor del af pressen og størstedelen af publikum. Jeg har ikke ændret indstilling over for min iscenesættelse, der var tænkt som og skal opfattes som et samlet værk. Bestyrelsens holdning over for sin egen instruktør – det må vel være et enestående tilfælde i teaterhistorien – krones nu ved dens egenmægtige lemlæstelse af min iscenesættelse med udeladelse af alle væsentlige filmdele. Jeg er nødt til at nægte bestyrelsen mit samtykke til disse forholdsregler. Jeg fralægger mig herved ansvaret for kommende opførelser af „Gewitter über Gottland“.

Kritik af bestyrelsen:

„Hold dig fast! ... Den „politiske propaganda“ i Piscators iscenesættelse var overhovedet ikke „ensidig“ (da 1848 for at tage et eksempel næppe betyder bolschevisme) – derimod har den med ubestridelig ret vist den smertefulde og

¹ Sammenlign det samme blads kunstneriske kritik (s. 102).

langsomt fremadskridende jordiske udvikling fra slavestat til folkestat filmisk. Er det forbudt? Længe leve den stærke, modige, tyske republik! Der er et ordsprog, som Folkescenen kan mærke sig med henblik på en så sjælden og udmærket instruktør som Piscator – det lyder: „Brudgommen beklager sig over, at bruden er for smuk.“

Her må ordsproget få denne tilføjelse: „Og han generer sig ikke for bagefter at fornægte sin egen brud.“ Stakkels brudgom!“

Alfred Kerr (*Berliner Tageblatt* marts 1927)

Solidaritet med Piscator

Folkescenens bestyrelse har henvendt sig til offentligheden med en erklæring imod Erwin Piscators iscenesættelse af Welks „Gewitter über Gottland“. Samtidig har den autoritært vansiret og lemlæstet Piscators værk med skadelige indgreb.

Bestyrelsens forsøg på at begrunde sin rigoristiske fremgangsmåde over for den mest levende og lovende kæmpende kunstner i dens midte ved at henvise til den forpligtelse til „principiel politisk neutralitet“, der påhvilede ham, er i modstrid med den ånd, som Folkescenen blev skabt i. Troen på, at man skal udelukke ethvert politisk-socialt indslag i et moderne drama, der behandler moderne problemer, er naturligvis en stor vildfarelse. Men ikke nok med det, bestyrelsen overskrider sine beføjelser – i grotesk miskendelse af sine funktioner – og optræder som censor, der ikke blot forbyder et meget koncentreret værk med ét strøg, men osse egenhændigt forkorter, fork luder og således giver et falsk billede af det egentlige og værdifulde arbejde.

Den laver fusk i håndværket for en kunstner, hvis teaterreformatoriske begavelse selv hans modstandere er nødt til at erkende, tager offentligt afstand fra ham, forklejner hans ubestridelige fortjeneste i forryngelsen af den stadig mere stagnerende Folkescene, mens den efter vor mening skulle prise sig lykkelig over at have en sådan mand i sine rækker, et så dristigt og ubønhørligt hoved, som har tjent og som tjener Folkescenens sag på ærlig vis.

Med denne hæslige behandling for øje anser vi det for vores pligt at forsikre Erwin Piscator om vores sympati og

vores glæde ved hans arbejde, imod enhver form for modstand fra en bureaukratisk gruppe, som synes at have glemt sin fortid.

Joh. R. Becher; Bernard v. Brentano; Paul Bildt; Ernst Deutsch; Tilla Durieux; Erich Engel; Fritz Engel; Gertrud Eysoldt; Erwin Faber; Emil Faktor; Jürgen Fehling; Lion Feuchtwanger; S. Fischer; Manfred Georg; Alexander Granach; George Grosz; Wilhelm Herzog; Herbert Ihering; Erwin Kalser; Alfred Kerr; Kurt Kersten; Egon Erwin Kisch; Fritz Kortner; Leo Lania; Heinrich Mann; Thomas Mann; Karlheinz Martin; Edmund Meisel; Gerda Müller; Traugott Müller; Max Osborn; Alfons Paquet; Max Pechstein; Kurt Pinthus; Alfred Polgar; Ernst Rowohlt; Leopold Schwarzschild; Hans Siemsen; Ernst Toller; Kurt Tucholsky; Paul Wiegler; Alfred Wolfenstein.

Uvej r over Folkescenen

„Gruppen af naturvenner i gymnastik- og sportsforeningen Fichte-Berlin har taget stilling til tilfældet Piscator under et protestmøde, hvor hundredevis af naturvenner og sportsudøvende arbejdere var mødt op. I en enstemmig vedtaget resolution forlanger forsamlingen en videreførelse af kampen for genoprettelsen af den kunstneriske frihed, som Folkescenens bestyrelse har lagt i lænker, og for en frisk proletarisk-socialistisk ånd i Folkescenebevægelsen.“

Albert Weidner anklager:

Piscators iscenesættelse af Ehm Welks drama „Gewitter über Gottland“ er i forrige nummer blevet vurderet kritisk af Hans W. Fischer. Kunstnerisk er den overhovedet ikke noget „noli me tangere“. Piscator, der uden tvivl er en instruktør af det mest moderne format, har åbenbart ikke haft tid til at lade sit arbejde modnes. Det er beklageligt. Men det er værre, at han gjorde vold på stykkets digter; i stedet for at indleve sig i hans værk skubbede han ham til side og fordrejede hans stykke tendentiøst. De, der kræver „kunstnerisk frihed“ for Piscator, ved åbenbart endnu ikke noget om, at digteren Ehm Welk forlod teaterprøverne i protest et par dage før premieren på stykket, at hans hustru fortalte Folkescenens direktion, at man til premieren kunne regne med at se digteren på rampen for at protestere

offentligt mod Piscators opførelse. At han agtede at trække sit stykke tilbage igennem sit forlag. Og alt det uden at digteren havde haft en anelse om indholdet af de sovjetiske filmbilleder, som rev opførelsen af sidste akt fuldstændigt og stilnedbrydende i stykker! De ved vel heller ikke, at Ehm Welk under premieren forlod teatret i det øjeblik, Piscators Sovjetstjerne satte det partipolitiske stempel på opførelsen.

Kunstnerisk frihed! råber I, venner. Javel, hvor bliver så digterens kunstneriske frihed af? Da jeg foreholdt jer det i førstekammeret, råbte I til mig: digteren var jo indforstået med Piscators iscenesættelse. Imidlertid ved jeg helt sikkert, at det ikke er sandt – I har taget fejl. Vil I nu gå med til digterens frihed?

Folkescenens bestyrelse har under pres af protesterne imod opførelsens partipolitiske tendens foranlediget direktør Holl, Folkescenens kunstneriske leder, til at befri Ehm Welks drama for Piscators sovjetstaffage. Det har medført en storm af harme; den form den offentlige erklæring fik var virkelig ikke særlig heldig; kompetencen er osse diskutabel. Men når digteren, der indtil nu beskedent har holdt sin bitterhed for sig selv, henvender sig til Folkescenens kunstneriske udvalg med en klage, må det så ikke nødvendigvis beskytte hans kunstneriske frihed mod instruktørens private tendens? Burde De, min kære Hollitscher, have tøvet et eneste sekund som udvalgsmedlem?

Den, der vil gribe Folkescenens thespiskærre i egerne for at bringe den fremad, bør ikke for en tendens' skyld behandle en digters værk som det rene skidt. Han må bekvemme sig til at tage del i det tunge, ansvarsfulde arbejde, han må samarbejde med de mennesker, som har skabt denne organisation af berlinske arbejdere og har forvaltet den trofast under de største vanskeligheder.

Ehm Welk erklærer:

Til Forbundet af tyske Folkescene-foreningers bestyrelse.

Mine ærede herrer!

De ønsker en erklæring fra mig i anledning af sagen Folkescenen versus Piscator. Jeg ville ikke komme med en sådan erklæring, for denne „sag“ vedkommer ikke mig, jeg anser den snarere for at være et privatanliggende mel-

lem bestyrelse og instruktør. Men da man fra begge sider tydeligt nok gør sig bestræbelser for at trække mig ind i sagen, vil jeg sige følgende:

Jeg misbilliger bestyrelsens protest imod instruktøren, fordi han har handlet ud fra politiske bevæggrunde. Jeg har skrevet „Gewitter“ som et politisk stykke og har billigt en politisk iscenesættelse. Jeg efterkom osse gerne instruktørens krav om en klarere udarbejdelse af den revolutionære idé, og jeg har ikke haft indvendinger mod lys og film, jeg har oven i købet arbejdet ivrigt med på dette. Osse omlægningen af nogle af scenerne har jeg godkendt, og jeg har – ganske vist efter at have modsat mig det i lang tid – erklæret mig indforstået med indføjelse af nye scener.

Derimod har jeg gennem dramaturgen dr. Kayser, under prøverne og i breve til herr Piscator, protesteret energisk og umiskendeligt imod, at man ødelægger teksten; imod skuespilleren George, som i hele scener ikke sagde et eneste ord efter manuskriptet, men derimod en masse sludder og vrøvl, såsom: „Nej, se dér! Ih, du store japaneser! Kammerat i nød og død!“ og hundrede andre latterligheder af samme slags. Imod at instruktøren ikke blot ikke skred ind over for de replikker, men oven i købet begyndte at foretage betydelige ændringer for deres skyld. Jeg har protesteret imod filmens og den sceniske staffages tagen overhånd; imod at teksten blev inficeret med banaliteter, partislægord og funktionærfraser: imod overmålet af revolutionære profetier. Kort sagt altså ikke imod en politisk iscenesættelse – jeg ønskede den størst tænkelige skarphed – men imod den form for iscenesættelse, som blev til et politisk og kunstnerisk formål i sig selv, og som skilte regie og stykke og nødvendigvis måtte give regiearbejdet en rent optisk virkning, der var uafhængig af stykket, ja, der var ødelæggende for stykket. For at nå dette mål ofrede man alt det, som var egnet til at uddybe stykkets personer, og der blev et hult ridderspil tilbage. Således opstod – som nogle kritikere rigtigt bemærkede – en grandios regiepræstation, et kolossalregie imod stykket. Regiet var absolut et stort kunstværk, det var stærkere og mere kunstnerisk end stykket, men det var kunstnerisk angribeligt, hvis man førte det bort fra dets herskerposition og tilbage i et scenetale-

stykkets tjeneste. Hvis stykket virkelig var svagt, så kunne et sådant regie ikke forstærke det, kun tilintetgøre det. Hvis man forudsætter, at teksten var ubekendt, havde „Florian Geyer“ og „Røverne“ og „Eduard der Zweite“ heller ikke kunnet tåle, at man distraherede og vildledte tilskuerne på den måde.

Jeg har ikke til hensigt at ændre det mindste i min opfattelse af kollektivarbejdet efter disse erfaringer. Jeg er osse trofast over for de teatermål, som Piscator har proklameret i sin saglige tale i Herrenhaus. Når disse ikke kan bringes helt i harmoni med den praktiske iscenesættelse af „Gewitter“, så er det en biting. Og ligesom jeg ikke vil stille mig op som skjold foran „Gewitter“s Piscator, så vil jeg endnu mindre bruges som stormbuk imod ham. Jeg har allerede fremlagt mine grunde.

Det vil være ondskabsfuldt at sige, at jeg med en sådan opførsel hænger min kappe op efter vinden: denne kappe – hvis jeg da nogen sinde har haft et sådant dekorationsstykke – har ligget i rendestenen siden den 23. marts. Jeg agter at vende tilbage uden den. Da jeg ikke har bedt om ordet, håber jeg, at man vil lade mig være i fred for skænderiet om truslen mod kunst og kunstnere. Så jeg kan glæde mig over foråret og den kinesiske sydarmés march.

Med højagtelse
Ehm Welk.

Erwin Piscator korrigerer:

Allerede før antagelsen af skuespillet „Gewitter über Gottland“ gjorde den samlede kunstneriske ledelse herr Welk opmærksom på, at det var nødvendigt at omarbejde tekstens stil til den kommende opførelse. Under prøverne viste det sig, at man ikke blot var nødt til at ændre store stykker tekstligt, men osse dramaturgisk.

Herr Welk indså dette og foretog selv alle væsentlige ændringer. Det er altså en stor usandhed at påstå, at jeg har øvet vold imod ham.

Herr Welk var ikke blot indforstået med stykkets politiske iscenesættelse, han skrev osse selv følgende tilføjelse til stykket: dette stykke foregår ikke blot i 1400-tallet, og han siger selv, at hans hovedfigur Asmus hælder mod den Leninske diktation, og at Störtebecker er „junker, besat monarkist, baltikummer“.

Han har selv skrevet teksten til det filmiske forord, han valgte projektionsbilleder sammen med teatermaleren Traugott Müller, og han kendte og godkendte idéen med filmen inklusive den opstigende stjerne.

På grund af manglende tid har hverken herr Welk eller direktør Holle eller jeg selv set en færdig generalprøve, hvilket havde til følge, at jeg allerede om aftenen kunne fralægge mig ansvaret på forhånd. Nødvendigheden af at overholde terminen blev påtvunget mig med argumenter, som jeg i øjeblikket ikke kan offentliggøre.

Jeg beklager, at jeg er tvunget til dette dementi, og at jeg må afvise enhver anden formulering.

Det bliver altså kun et spørgsmål om sekundære indvendinger, som jeg fuldt ud kender, og som angår enkeltpræstationer. Jeg indrømmer, at jeg osse så stykkets utilstrækkeligheder under den prøve, at der var fejl, som ikke havde forekommet mig så betænkelige før på grund af stoffets bærekraft, og at det som følge deraf var mig, der til sidst henledte digterens opmærksomhed på, at han endnu kunne nå at trække stykket tilbage inden opførelsen. Det var i dette øjeblik, forfatteren forlod prøven. Vi kom til en forståelse igen. Men nu virker det efterhånden latterligt at høre folk skrigende op om „digterens manglende frihed“ og om personligt iscenesættediktatur, når de burde vide, at begge dele kun har til hensigt at hjælpe værket til et godt resultat, og at alle på teatret er taknemmelige, når de kan begynde dér, hvor de i dag almindeligvis ikke engang er, når de holder op: nemlig ved et færdigt stykke.

Kampen om Piscator. Folkescenens venstre fløj har indkaldt til et møde med emnet „Folkescenen, det levende teater og de sidste begivenheder“ onsdag den 30. marts kl. 20 i det tidligere førstekammers festsal. Arthur Hollitscher er leder af denne demonstration. Erwin Piscator taler om sin iscenesættelse af „Gewitter über Gottland“ og om de tvistigheder, der er opstået på Folkescenen ved den lejlighed. (Pressemeddelelse).

Berliner Volkszeitung meddelte:

Mellem femten hundrede og to tusinde mennesker var mødt op. Festsalen i Herrenhaus var overfyldt; som vi meddelte i morges måtte der afholdes en paralleldemonstration. Harme, begejstring og en politisk propagandavilje fyldte publikum. Det drejede sig om mere end „tilfældet Piscator“. Ungdommen kom til orde. En enstemmig protest imod Folkescenens bestyrelse, en bekendelse til tendens: nu må man afgøre, om Folkescenen som hidtil skal være et foretagende, der på en gang snor sig til venstre og højre, eller om den sin tradition tro igen udelukkende skal være en scene for arbejderne. Folkescenens opposition udgør medlemsminoriteten, den var nødt til at gøre sig klart, at der kun bør kæmpes rent sagligt: nogle af talerne gjorde sig for megen anstrengelse for deres patos' (personlige) resonans.

Arthur Hollitscher indledte demonstrationen: „Folkescenen er på vej til at blive et forretningsforetagende – en stor del af medlemmerne blev forkvaklede – Folkescenens bestyrelse erklærede, at denne protestdemonstration ikke angår den. Folkescenen er et kulturvåben, vi vil ikke lade os rive dette sidste våben af hænde!“

Erwin Kalser kom på skuespillernes vegne med den erklæring, som er gengivet i sin helhed i morgenbladet. At det samlede kunstneriske personale helt og holdent stod

bag Piscator, besvarede med et tordnende bifald. Victor Blum talte på Folkescenens statisters vegne, en solidaritetserklæring for Piscator. Ernst Toller, der hilstes med stærkt bifald, talte om drama – idé – tendens: „Drama, det vil sige kamp, enten radikalt eller overhovedet ikke. Proletaren, som i dag står på scenen, bærer en fane – det generer småborgeren. I dag er proletaren ikke kun et følelsesmenneske, han er bærer af en idé. Folkescenen har intet ansigt, ingen karakter, har ikke mod til at gøre sig upopulær.“ Toller talte så om sin egen sag, hvad der var unødvendigt. (Som bekendt fører Toller en proces mod Folkescenen, da den har antaget et af hans dramaer, men ikke lader det opføre).

Efter Toller trådte teaterlederen Jessner op på talerstolen. Stærkt bifald.

„De må kunne forstå, at jeg ikke udtaler mig om problemet Folkescenen. Folkescenetanken er så stærk, at den vinder ved opposition. I dag vil jeg ikke udtale mig om fremstilling, kunst o.s.v., og jeg vil heller ikke komme ind på, at osse jeg bestræber mig for at skabe en front imod den oversukrede fremstilling og imod klassikernes oversukrede fremstillingsform.

Jeg ville gerne fremkomme med en berigtigelse, og det i solidaritet med min kollega Piscator.

Man kunne læse i forskellige aviser, at hele denne maktion er sat i gang for at skabe en „Reibaro“¹ mellem Folkescenen og de statslige teatre. Det hed sig, at Erwin Piscator ville være en hindring ved en eventuel sammenslutning af Folkescenen og de statslige teatre. Dertil må jeg sige, at jeg for det første ikke kender noget til en sådan sammenslutning. Men jeg må bestemt osse sige, at hvis en sådan sammenslutning kom på tale, ville Piscators eksistens overhovedet ikke være nogen hindring ud fra stats-teatrenes leders synspunkt.“

Og efter at Jessner havde afgivet en solidaritetserklæring for sin iscenesætterkollega Piscator – minutlangt bifald. Jessner korrigerer: Han kender intet til en påstået sammenslutning af Stats-Teatret og Folkescenen: „Jeg kan heller ikke tænke mig, at mine skuespillere er så tåbelige at

¹ Billetsalgsskabet Reinhardt-Barnowsky-Rotter-Scenerne.

vægre sig imod at arbejde under Piscators instruktion, sådan som man kan læse det i nogle af bladene. Jeg er ikke blot bundet juridisk til Piscator gennem en kontrakt.¹ Jeg behøver ikke at bekymre mig for kunstneren Piscator. Piscator trænger ikke til moralsk oprustning – han er en af det nye teaters største personligheder!”

Karlheinz Martin protesterede imod en „voldtægt af kunsten”.

Erwin Piscator blev hilst med et tordnende bifald. „Kammerater!” Derpå endnu større bifald, bravoråb.

„Mit tilfælde,” erklærede Piscator, „er Folkescenens tilfælde – Folkescenens bestyrelse burde selv bestyres – vi ønsker ingen flugt tilbage til fortiden – vi har brug for bekendelse osse på scenen!”

Dernæst talte Kurt Tucholsky, hvis tale var aftenens alvorligste og vittigste, mest virkningsfulde og mest politiske. „Når berlineren vil vide, hvornår, i hvilket år han lever, så går han hen og ser russiske film! Vi kan ikke forestille os tendensløs kunst! Man må have mod til uretfærdighed i retfærdighedens navn!” Tucholsky slutter med kravet: „For vores tid!”

Langt ud over de teaterinteresseredes kreds, langt ud over det kunstneriske problem blev kampen om iscenesættelsen en politisk kamp, der navnlig blev ført med megen forbitelse fra højre, som sigtede til teaterlederen Jessner. På en yderst behændig måde benyttede de den æstetiske småborgerideologi til at tilsløre deres angreb på en statslig magtposition.

Det bebudede „efterspil”:

I den præjsiske landdag er der fremsat en tysknational forespørgsel, der omhandler teaterlederen Jessners erklæring ved demonstrationsmødet den 22. marts 1927 i Herrenhaus. Ifølge den har Jessner afgivet „en solidaritetserklæring for sin kollega Piscator” og udtalt, at han ikke kender noget til en sammenslutning af Folkescenen og de statslige teatre. Og han har osse på det bestemteste sagt, at hvis en sådan sammenslutning kom på tale, ville Piscators eksistens overhovedet ikke være nogen hindring ud fra statsteatrenes

¹ Jeg havde skrevet kontrakt med Statsteatret for 3 iscenesættelser udelukkende for denne sæson. E. P.

leders synspunkt. Nu spørges der ... om statsministeriet billiger en eventuel forlængelse af den kontrakt, som teaterlederen Jessner har sluttet med Piscator, og om man påtænker en sammenslutning af Statsteatret og Folkescenen.

„Hvad har kultusministeren tænkt sig at gøre?” spørger *Tägliche Rundschau* og giver følgende oversigt over avisernes meninger:

I hovedsagen går forespørgslen ud på, om herr Becker billiger Jessners velvilje over for Piscator, og om Statsteatret undertiden skal være Piscator-Scene. Indtil videre kan herr Becker studere de aviser, som beskæftiger sig med denne forespørgsel. I **Berliner Tageblatt** (nr. 166) kan han se, at man i demokratiske kredse venter, at han vil ekspedere denne forespørgsel hurtigt:

Ved den tysknationale forespørgsel, som næppe er af nogen betydning, er Folkescenen kommet i et selskab, som det vel ikke finder det behageligt at være i.

Kultusministeren kan se af **Deutsche Zeitung** (nr. 2), at de brede folkelige kredse kun har medlidenhed tilovers for de tysknationale drømmeres forespørgsel:

Hvad kommer der ud af forespørgslen? Teaterlederen Jessner og hans første politiske skuespiller Fritz Kortner har så mange bagmænd i regeringen, at de ikke bliver forstyrret af sådanne „forespørgsler”. Tværtimod føler de sig bekræftet. Man fører ikke kulturkamp med „forespørgsler”, kun med åndelige våben.

Derimod kan kultusministeren ved at blade **Kreuz-Zeitung** (nr. 163) igennem se, at de tysknationale venter „et tilfredsstillende” svar af ham:

„Landdagen er stærkt interesseret i kultusministeriets holdning til dets teaterleders aspirationer, og den er interesseret i at høre, om kultusministeriet billiger planer, som for statens penge vil skaffe statsfjendtlig propaganda indpas på scenen. Den præjsiske kultusminister er nu nødt til at tage klar stilling til Jessners tydeligt fremtrædende tendenser, som er direkte politiske. Vi venter et svar, der osse vil være tilfredsstillende for fremtiden.”

Til sidst vil kultusministerens øje falde på en artikel i **Frankfurter Zeitung** (nr. 264), fordi den har overskriften „Teaterslaget”. Der kan man bl. a. læse:

„Har instruktøren ret til at omforme et drama åndeligt imod digterens vilje, og ville en sådan omformning være kunstnerisk og fantasifuld? Har ånden ikke altid en højere ret end regien?

Hvad har kultusministeren tænkt sig at gøre for at afslutte dette teaterslag ærefuldt?”

Højre begynder et modangreb

Republikken tåler denne radikale politiske bevægelse, som åbent bekender sig til realiseringen af proletariats ideologi med alle til rådighed stående midler. Hovedvåbnet er teatret. Den ny tids teater, proletarens teater, den politiske og kulturelle demonstrations teater. Teatret efter russisk forbillede, sådan som man så det i filmene „Panzerkrydsen Potemkin“ og „Mutter“. Og hvad med os? Hvor står vi? Hvem stiller sig op imod det venstreorienterede teater i Tyskland, mod den radikale Folkescene, mod det politiske statsteater? Hvem demonstrerer imod kulturrevolutionen?

Alfred Mühr.

Denne appel førte den kommende sommer til grundlæggelsen af „Die Grossdeutsche Theatergemeinschaft“, der var tænkt som et politisk modstykke til os. Bortset fra én opførelse har man i offentligheden ikke hørt mere til dette interessante eksperiment.

Flyveblad fra „De stortyske“

Deres Højvelbårenhed!

Som tysk menneske kan De vanskeligt tilslutte Dem de såkaldte berlinske kulturscener. Folkescenen driver entydig politisk propaganda mellem saglige iscenesættelser. Osse Statsteatret skal man nærme sig med forsigtighed efter de berygtede iscenesættelser af „Røverne“ og „Hamlet“. Man kan aldrig være i sikkerhed for overraskelser her. Og så blev det intetanende familiepublikum alligevel budt på storbyens prostitution i alle dens modbydelige, naturalistiske fremtoninger i Rehfishs „Razzia“ på Schiller-Teatret, der hører ind under Statsteatrets virksomhed ...

I en sæson på otte måneder, der begynder i det berlinske Wallner-Teater den 1. oktober 1927, får medlemmerne hver måned et betydningsfuldt værk at se. Alvoren skal

parres med sund munterhed. Man påtænker følgende repertoire:

„Andre Hofer“, et tyroler-drama af Franz Kranewitter; „Zeit auf Flaschen“, en tidskomedie af Friedrich Freska; „Die Laterne“, et drama om den franske revolution af F. Walther Ilges; „Die Reise gegen Gott“, et drama om tysk længsel efter hjemstavnen af Rolf Lauckner; „Mammon“, en bondekomedie af Helmuth Unger; endvidere „Thomas Paine“ af Hanns Johst, „Katte“ af Burte, „Mutter Landstrasse“ af Schmidthonn.

Vi håber, at vi kan hilse Deres højvelbårenhed velkommen som medlem af Det Stortyske Teaterfællesskab.

Undertegnet af nogle af fællesskabets konsulenter:

Generalløjtnant v. Altrock (Militært ugeblad) ... Ritmester Bleeker-Kohlsaat (byrådsmedlem og formand for det tysknationale folkepartis kredsforening for de nordlige forstadskommuner) ... Heinrich Förstemann (stormester for Pankgreverne) ... Oberstløjtnant Guthmann (Stålhjelm, Frontsoldaternes Forbund, Landsforbundet, Berlin) ... landsretsdommer Jenne (Det tyske Richard Wagner-selskab) ... lærer Kümmelberg (Sammenslutningen af børnerige familier).



Morgen- 24. MAI 1927
Auschnitt aus der Abend- Ausgabe des Reichs-

Kommunisten-Theater am Nollendorfsplatz?

Zu den Plänen Erwin Piscators, eine eigene Bühne zu errichten, erfahren wir — teilweise in Richtigkeit anderer Meldungen —, daß die Grundlage für das Unternehmen durch den Aufbau einer eigenen Besucherorganisation geschaffen werden soll. Piscator hofft, hierfür die organisatorische Unterstützung durch eine Anzahl linksgerichteter Organisationen zu erhalten, während von einer anderwärts gemeldeten Finanzierung durch die kommunistische Partei nicht die Rede sein kann. Von den Schauspielern der Volkssühne sind mit Grunach, Steddel, Kallert und Fröhlich bereits Verträge für das neue Unternehmen ab-

Foran afgørelsen

Nyt valg af bestyrelse eller secession – det er det mindste, som dette røre må føre med sig. Det ville være en forbrydelse imod idéen at lade øjeblikkets impuls ligge ubenyttet hen. Når træghed dominerer midten, når den ene medlemsfløj er en stædig tilhænger af Sceneforbundet og den anden fløj en stædig tilhænger af det udtalte: så må der ske et brud, et nyt, forynget teater – over for Folkescenen! Det ville være døden atter at give sig til at lave kompromiser, atter at slutte overenskomster, atter at lave sammenblandinger, atter at arbejde for denne „retning“. Piscators opførelse af „Gewitter über Gottland“ har skabt splittelse. Denne splittelse bør ikke tales ihjel.

Herbert Ihering.

XIV TEATRENES OPPOSITION TIDENS OPPOSITION

1927. Alt er atter som før krigen („og lige før den næste krig!“ sang Walter Mehring, ganske vist i visen „Hoppla, wir leben!“). Slagene mod den indre fjende var udkæmpet, stort set sejrrikt for det borgerlige samfund. Men nu er der tilsyneladende fred. Den røde ansigtskulør er hektisk, feberagtig. Selv om regnskaberne atter stemmer, er der et eller andet der ikke stemmer i borgerskabets holdning.

Konsolidering

1927 var et år med højkonjunktur for Tyskland. Arbejdsløshedstallet, der i 1926 bevægede sig mellem 2 millioner og 1½ million som følge af deflationskrisen og kun gik ubetydeligt ned om sommeren, sank i 1927 fra 1,8 millioner i januar til 500.000 i juni-juli og til omkring 300.000 i oktober. Det var de laveste tal, som vi overhovedet har haft i de sidste år. Osse antallet af konkurser gik stærkt tilbage: imod 2000 om måneden i begyndelsen af 1926 forblev det temmelig konstant ved 400 konkurser og 100 likvidationer i 1927 (i førkrigstiden var der regelmæssigt 800 konkurser om måneden). Produktionen steg overordentligt, råjernsproduktionen steg for eksempel fra 22.000 t dagligt i 1926 til 36.000 t dagligt i 1927. Rigsbanens fragtkørsel, en vigtig målestok for vareomsætningen, var i 1927 gennemsnitligt 25 % højere end i 1926.

Opsvinget var for en stor del fremkaldt af tilstrømningen af udenlandsk kapital, der sandsynligvis beløb sig til cirka 4 milliarder mark – et rekordtal. Til trods for erhvervslivets store pengebehov, som det er reglen i hausseperioder, var rentefoden af ovennævnte grund temmelig lav. Rigsbanksdiskontoen blev for første og eneste gang siden stabiliseringen sænket til 5 %, hvilket foranledigede riget til det forføjede Reinhold-lån. Selv om industrien klagede over, at det kun drejede sig om en varemængdekonjunktur, d.v.s. at dens profit ikke svarede til stigningen i omsætningen, var 1927 et virkeligt godt år osse for disse foretagender. Man følte sig for første gang økonomisk stabiliseret, og

følgelig var der osse roligt politisk. Højregeringen var udefra set (verdensøkonomikonferencen i Genève) temmelig liberal. Alt i alt et billede på konsolideringen.

Richard Lewinsohn (Morus).

Alene tanken om grundlæggelsen af en revolutionær scene i en tid, hvor kapitalismen konsolideres relativt, syntes besynderlig. Ekkoet, som vækkede teatret, var et tegn på det borgerlige samfunds indre splittelse. De bedste elementer så med klar erkendelse af deres åndelige eksistens, at „teatret på Nollendorfplatz“ kunne bygge en bro ind i fremtiden. Læger, jurister, lærere, forfattere, der – da de kun er henvist til deres arbejdskraft – objektivt hører til proletariatet, men som med tusind tråde er knyttet til borgerskabet, rykkede villigt, ja begejstret ud på vores front. Den store liberal-demokratiske presse blev deres talerør. Sideløbende var der naturligvis en overklasse, som var fuldstændig holdningsløst grisk efter sensationen, som de ventede sig af dette teater. Noget, som altid gentager sig i historien, når en klasse, der er ved at gå i opløsning, opgiver sig selv og derved hjælper sine politiske modstandere på teatret til et sejrrigt fremstød. „Figaros bryllup“ er et klassisk eksempel. Den nationalistiske presse – det må man retfærdigvis lade den – så klassemæssigt klart på situationen.

„Kampen om teatret er langt mere end et æstetisk spørgsmål ... således vil dets teater altså være det mest mondæne af det mondæne, det sidste crie for Kurfürstendamm-publikummet. Kokainen er død, Piscator-Scenen lever ... men dette røde foretagende belyser osse en meget alvorlig tidssituation, for vi må på ingen måde undervurdere de farer, som dette teater udsætter visse befolkningslag for. Det kan ikke længere skade snobben, og det når ikke ud til pjalteproletariatet. Men den kritikløse lille mand, der af gammel vane altid har fulgt den socialdemokratiske parole, kan af denne kost blive radikaliseret endnu mere i folkeophidsende retning.

Tag den 20. august 1927.

Men hvordan stillede proletariatet, hvis ideologiske udtryk Piscator-Scenen repræsenterede, sig til oprettelsen af denne scene. Socialdemokratiet forholdt sig stort set skeptisk. Det frygtede vel, at dets bitre fjende, KPD, ville få et enestående propagandainstrument i teatret. På den anden side var det venstreorienterede socialdemokrater, først

og fremmest det sachsiske landdagsmedlem Seydewitz, der energisk var gået i brechen hos Folkescenens bestyrelse for oprettelsen af sær-afdelingerne og dermed for vores idé.

KPD var naturligvis positivt indstillet over for foretagendet lige fra første dag, selv om man på begge sider var enige om, at Piscator-Scenen som institut på ingen måde var bundet partimæssigt og ikke kunne gælde som partiforetagende.

„Åbningen af et berlinsk teater, som er direkte under Piscators ledelse, har større betydning, end noget andet teater har haft. Åbningen af Piscator-Scenen er et kapitel af den offentlige teaterkamp i vore dages Tyskland.

Det er med urette, at kammerat Fritsche har rettet følgende bebrejdelser mod Piscator i sin **Pravda**-artikel:

„Betragter man programmet, skuespillerne og osse Tolers stykke, som Piscator åbnede sit teater med, med større opmærksomhed, så ser man klart, at det hele snarere røber en radikalt intelligent, revolutionær småborgerlighed end proletarisk-kommunistisk ideologi.“

Dette er en fordringsfuld teoretikers arrogance. Og teoretisk har kammerat Fritsche naturligvis ret. Men i praksis ser sagen alligevel anderledes ud. Man må og bør ikke glemme, i hvilke politiske omgivelser Piscator måtte kæmpe for sit teaters position ... et maximalprogram, et hundrede procent socialistisk program ville have været den bedste løsning.

Men taktisk handlede Piscator overordentligt modent, da han osse knyttede så store teaternavne som Tilla Durieux, Max Pallenberg og andre til den unge skuespillertrup.

Altså forekommer kammerat Fritsches helt igennem venlige bebrejdelse os malplaceret. Når alt kommer til alt, sker der fejlgreb i alle foretagender, og meget i Piscator-Scenens virke kan i det store hele forekomme os naivt. Men vi er nu engang dialektikere og dialektiker-materialister; vi ser ethvert fænomen forholdsmæssigt objektivt og ikke abstrakt. Under sådanne omstændigheder: et teater som Piscators, der har sat sig offentlig, revolutionær klassekamp som mål, et teater, som ser sig selv som en forpost for arbejderbevægelsen, må vi byde hjerteligt og kammeratligt velkommen i dets leder Piscators skikkelse.

Ognew, **Pravda**.

I virkeligheden blev teatret grundlagt uden hjælp fra partiet eller Sovjetrusland, i modsætning til hvad usædvanligt velinformerede aviser mente at vide. Alligevel lå Piscator-Scenen ideologisk og politisk tæt op ad KPD uden at binde sig partipolitisk. Når KPD på trods af dette skaffede den laveste tilskuerprocent hele det følgende år, så skyldtes det, at netop de radikale arbejdere stod økonomisk svagt.

Det proletariske publikum lod sig først og fremmest repræsentere gennem „Folkescenens særafdelinger“.

Hvad ønsker Folkescenens særafdelinger?

De henvender sig først og fremmest til jer, som må tjene andre på værksteder og kontorer, men som sammen med jeres lidelsesfæller vil bygge en ny fremtid uden undertrykkelse; til jer, som kan se, at nutiden domineres af illusoriske kulturværdier, og som er besluttet på at overvinde dem gennem en ny kultur, der formes efter jeres broderlige sindelag; til jer, som i kampens tjeneste vil gøre brug af alle de udtryk og kræfter, der findes i vore dage.

Herunder hører ikke mindst teatret. Menneskenes og folkenes liv har til alle tider afspejlet sig i det dramatiske spil, der til alle tider har været baggrund for videreuddannelse. Derfor bør det ikke være os ligegyldigt, hvordan livet i vores tid påvirkes af teatret.

Teatret må være et instrument for vores vilje til nyt fællesskab! Det må bevidst stille sig til tjeneste for de sociale og politiske idéer, som ønsker en ændring af de nuværende forhold. Vi har brug for en scene, som entydigt og eftertrykkeligt giver viljen, der lever i os, et kunstnerisk udtryk.

Vi føler os knyttet til Folkescenen, der i stedet for et kommercielt teater ønsker et teater, som støttes af folkemasserne selv. Vi anerkender det uafhængige kunstneriske arbejde, som udføres af den organisation, der er vokset frem af det arbejdende folk. Som medlemmer af denne organisation vil vi trænge ind i alle de kunstneriske åbenbarelser, som er store og levende. Men derudover kræver vi teaterpræstationer, som ikke skyer ensidighed og tendens for at tjene vores idéer om et nyt samfund.

I Erwin Piscator fik Folkescenen en instruktør, hvis form og kunstneriske bestræbelser i Gorkis „Natherberget“, i Paquets „Fahnen“ og „Sturmflut“, i Welks „Gewitter über Gott-

land“ og i andre opførelser viste os, hvor stærkt revolutionær scenekunst kan virke, og hvor meget den kan fremskynde vores mål. Som leder af en selvstændig scene på teatret på Nollendorfplatz får Piscator nu større frihed i sit arbejde.

Folkescenens særafdelinger sætter Erwin Piscators nye scene i første række. De tilbyder kun deres medlemmer tre-fire forestillinger i foreningens eget hus, teatret på Bülowplatz, og et par forestillinger på teatret på Schiffbauerdamm eller i Thalia-Teatret (undtagelsesvis osse en opera), men derudover fem forestillinger på Piscator-Scenen. Alle opførelser foregår om aftenen, billetprisen er Folkescenens sædvanlige (1,50 mark pr. forestilling).

Hjælp med til at gøre Folkescenens særafdelinger mægtige og stærke! Vis, hvor stor massernes vilje er til at have et tidsteater, som støtter de proletariske massers kamp med nye kunstneriske midler! Dette er henvendt til alle hjem, alle værksteder, alle kontorer: Meld jer ind i særafdelingerne! Særafdelingernes hvervekomité.

Et nydeligt arbejdsfællesskab

„... Særafdelingerne er ventil for Folkescenens bolschevistiske tilbøjeligheder!“ **Kreuz-Zeitung** den 14. juli 1927.

En ejendommelig beslutning

„Beslutningen synes at være et beskedent forsøg på at fjerne den adskillelse, der efter sigende eksisterer mellem en scene, som bekender sig til folkeoplysende tanker, og et teater, der udelukkende forlanger forkyndelse af de kommunistiske partitanker.“

Tägliche Rundschau den 14. juli 1927.

Særafdelingerne var en særlig organisation inden for Folkescenebevægelsen. De var opstået af „Folkesceneungdommen“, en sammenslutning af ungarbejdergrupper blandt medlemmerne. Denne ungdom var blevet en kamptrop for vores idéer under kampen om mine iscenesættelser, først havde den kun været tilknyttet åndeligt, men efter at have forstået nødvendigheden af strammere organisatoriske forbindelser havde den udviklet sig til en fast fraktion. Da teatret var grundlagt, flokkedes ungdommen om dette nye hus, og Folke-

scenen indvilligede i at anerkende disse særafdelinger som en særlig medlemsfraktion. Det nye teater gav Folkesceneungdommen nye impulser og deres agitation en bredere basis, således at særafdelingerne ved teatrets åbning kunne fremvise et forholdsvis flot medlems-tal på 16.000, mens Folkesceneungdommen aldrig var nået op over 4.000 medlemmer. Det er en kendsgerning, at medlemmerne overvejende var unge mennesker: det forekom mig at være så meget mere vigtigt og værdifuldt netop at have disse begejstrede mennesker, der var åbne over for alle indtryk og oplevelser, som fast publikum på teatret. For størstedelen var det unge arbejdere, der netop befandt sig midt i produktionsprocessen og derfor var overordentligt vigtige som gradestok for vores arbejdes pædagogiske værdi.

Men i forhold til Berlins proletariske masser var disse 16.000 medlemmer kun en lille flok. Når man tænker på, at denne nye scene lige fra den første dag førte en vigtig kamp for proletariatet, at denne scenes idéer fik virkninger langt ud over Tysklands, ja selv Europas grænser, så må man indrømme, at det næsten kunne se ud som om proletariatet svigtede endnu engang, når kun 16.000 arbejdere var parate til at binde sig for en sæson, for fem opførelser på vores teater.

Men endnu mere paradoksal er følgende tilståelse: hvis endnu flere arbejdere havde fulgt vores opfordring, hvis vi havde kunnet mange-doble vores 16.000 medlemmer, så havde dette publikum alligevel ikke været nok at køre teatret på: vi ville ikke have forhøjet entréen på 1,5 mark, men teatrets daglige budget kunne ikke dækkes af disse indtægter. Denne erkendelse var osse grunden til, at jeg fra begyn-delsen påstod som et krav, at et proletarisk teater kun kunne bygges op som et massernes teater, som et teater med plads til tre-fire tusind. I et hus med en rumkapacitet på 1200 tilskuerpladser og et budget på 1800 mark kan man i dag ikke dække omkostningerne for et ber-linsk teater, når det er henvist til et rent proletarisk publikum.

Dette paradoks i teaterstrukturen rummer hele denne tids paradoks: det viser sig at være umuligt at opbygge et proletarisk teater i vores samfundssystem. Et proletarisk teater forudsætter, at proletariatet osse råder over de materielle midler til teatrets understøttelse, det forud-sætter altså, at proletariatet konstituerer sig politisk og økonomisk som herskende magt. Indtil da kan vores scene ikke være andet end et revolutionært teater, som bruger sine midler til proletariatets ideo-logiske befrielse, til at gøre propaganda for den sociale omvæltning, som løser teatret fra sine selvmodsigelser sammen med proletariatet. At vi ikke gjorde os illusioner om at løse det selvmodsigende i vores situation, at vi alligevel ikke opfattede disse selvmodsigelser som

absolution¹, men derimod følte det som en forpligtelse til – støttet af årenes erfaringer – at arbejde vores åndelige linie så meget skar-pere og mere entydigt frem – måske var dette et af de væsentligste aktiver ved grundlæggelsen af vores scene.

¹ I den følgende tid havde blade som *Der Klassenkampf*, *Vorwärts*, *Die Aktion* (herr Pfemferts) det meget let i deres spot over Piscator-Scenens „juvelsmyk-kede og kjoleklædte“ publikum. Bortset fra den manglende forståelse for situa-tionen, som lå i denne billige hån (hvem solgte herr Pfemfert sine bøger til på Kaiserdamm?) – kunne Piscator-Scenen lige så lidt selv vælge sit publikum.

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

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

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

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

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

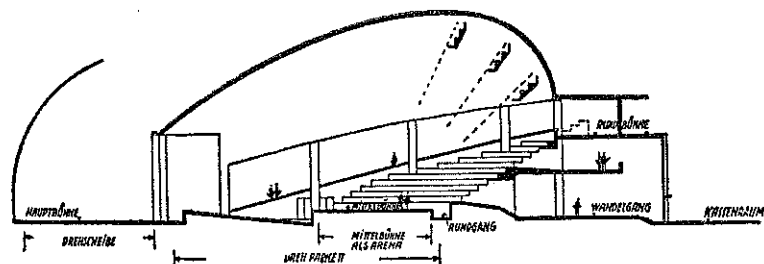
I forhold til objektet kræver netop teatret en enorm investeringskapital. Allerede inden tæppet går op første gang, har husleje, lys, varme, kontor, teknisk apparat, prøver, skuespillergager, scenografi o.s.v. kostet en formue. Hele foretagendets eksistens afhænger af premierens succes eller fiasko. 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 filmoperatorrum, 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 ikke tilfredsstillede mig fuldstændigt. Enhver anden ville have opfattet det som et uhørt lykketræf, mig forekom det at være en stor risiko.

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

TOTALTEATRET



Teatrets arkitektur har en snæver forbindelse med formen af den foreliggende dramatik, respektive der er en vekselvirkning mellem disse to. Men dramatik og arkitektur har rødder tilbage til deres epokes samfundsform.

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

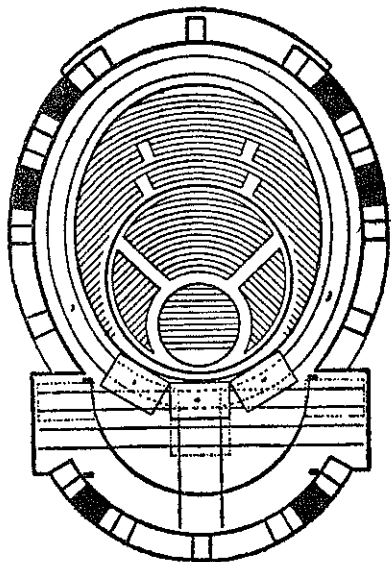
Denne form måtte stå i modsætning til teatrets egentlige opgaver, i det øjeblik dramatikken respektive de samfundsmæssige forhold kom ud for en ændring. Når jeg sammen med Walther Gropius gik i gang med at skitsere en teaterform, der svarede til de ændrede forhold, så skete dette ikke alene på grund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

moderne teaterbyggeri, piscatorteatrets nybygning i berlin
den nye arkitekturs frembrud i teatrets rumlige 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 proscaenium, 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. perspektivscener 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 hårdnakkede krav bragte den endelige løsning, som nu snart skal realiseres. mit „totalteater“ (d.r.p.a.) gør det ved hjælp af sindrige tekniske indretninger muligt for den givne instruktør at spille på perspektivscenen eller på prosceniet eller på rundarenaen eller eventuelt samtidig på flere af disse scener under den samme forestilling. det ovale tilskuerhus hviler på 12 søjler. bagved en ovalspids' tre søjleintervaller ligger den tredelte perspektivscene, der omslutter de fremskudte tilskuerrækker som en tang. der kan på en og samme tid spilles på midterscenen eller på en af sidscenerne eller på alle tre scener. et horisontalt paternosterværk med to rækker transportable scenevogne muliggør et meget hurtigt og meget hyppigt sceneskifte og undgår alle drejescenens ulemper. i forlængelse af sidscenerne og bagved tilskuerummets søjler fører et bredt galleri rundt med amfiteatralsk voksende tilskuerrækker, som scenevogne vil kunne køre op til, således at visse sceniske forløb kan spilles lige op og ned ad tilskuerne. den mindste, forreste parketskive kan sænkes, således at den befriet fra tilskuerrækkerne kan

bruges som prosceniumsspillemasse i kælderens, som de forreste tilskuerrækker omslutter som en tang. fra midtergangen kan skuespilleren stige op i tilskuemassen 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 projektfelter 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 forudsat de muligheder, der er for filmprojektion på de tre perspektivsceners samlede rundhorisont ved hjælp af et system af forskydelige filmforevisere, det samlede tilskuerum – vægge og lofter – kan bruges som projektfelter (d.r.p.a). til dette formål spændes der projektfeltsskærme ud mellem tilskuerummets 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 projektfelter fra et filmtårn, man har sænket ned fra loftet inde i tilskuerummet. her står osse skyapparatet, der for eksempel fra sit centriske punkt

projicerer skyer, stjernebilleder eller abstrakte lysbilleder på husets loftshvælvning, altså bliver den hidtidige projek- tionsflade (biografen) udskiftet med projektorrummet; det reale tilskuerrum, som er neutraliseret af lysets fravær, bliver i kraft af projektorlyset til et illusionsrum, til skue- plads for de sceniske begivenheder.

dette teaters mål er altså ikke en materiel ophobning af raffinerede tekniske indretninger og tricks, alle disse ting skal helt og holdent tjene til at anbringe tilskueren midt i de sceniske hændelser, så skuepladsen rumligt tilhører ham og ikke kan slippe bort fra ham bag tæppet. i øvrigt er det efter min mening teaterarkitektens opgave at gøre scene- instrumentet så upersonligt, føjeligt og variabelt, at det intetsteds binder instruktøren, og at de forskellige kunst- neriske opfattelser lader sig udvikle.

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

walter gropius, direktør for bauhaus, dessau.

E I N L A D U N G Z U M A B O N N E M E N T

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

DIE DARSTELLER

SYBILLE BINDER	ELLEN FRANK
LILLO DAMMERT	LOTTE LODWIGER
YELLA DORFLOX	RENEE STORAWA
BERTL EISENBERG	HELENE WEIGEL
HAN CARL ETZ	WELLMONE
HANS BAUMANN	ERWIN KALSER
GERHARD BIENERT	FRITZ KORTHEK
PIKTOR BLUM	JOSEF KOSTENJ
WOLFGANG BOTTCHER	LEOPOLD LINDTBERG
ERNST BUSCH	ERST LÖHNER
ERST DEUSCH	HANS OBERLANDER
ADOLF FISCHER	MAX PÄLLENBERG
GUSTAV FROHLICH	ALFRED SCHÄFER
FRITZ GENSCHOW	JAKOB SCHIFFS
PAUL GRÄTZ	LEONHARD STECKEL
ALEXANDER GRABACE	HANS H. TWARDOWSKI
HEINZ GREIF	HERMANN VALLENTIN
GÖTTER HABEL	ALBERT WENDT
KARL HANEMANN	KURT WEISSE

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

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 Jan Brod und
nach Jaroslav Hasek	Uraufführung	Hans Reimann
Rasputin	Uraufführung	von Alexei Tolstoi
Assa	Uraufführung	von Alexei Tolstoi
Ringe um den Sinsaatwall	Uraufführung	von Wilhelm Herzog
Goldgrube	Uraufführung	von Upton Sinclair
Weizen	Uraufführung	von Bert Brecht
Haimweh	Uraufführung	von Franz Jung
Bankersdienst	Uraufführung	von Alfred Wolfenstein
Troilus und Cressida	Uraufführung	von Shakespeare
Wozzeck	Uraufführung	von Georg Büchner

unter der Führung von

ERWIN PISCATOR

Die Anstaltung leiteten TRAUGOTT MÜLLER, GEORGE GROSZ, JOHN HEANHEIL,
die Assistenten EDUARD MEISEL und FRANZ OSBORN, den Pianist KURT WITTEZ

ABONNEMENTSBEZUGEN UNTER

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 rum- kapacitet 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 arbejderpubli- kummet.

PISCATOR-SCENENS MIDLER

Ikke blot de enkelte opførelser, men teatret i sin helhed var et eks- periment, 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 eksperimen- t 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 dramati- ske 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 pro- duktion. (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 helt uafviseligt).

Vi var altså bagud på to af teatrets mest afgørende punkter, arkitekturen og dramatikken. Men som så ofte gav disse to mangler positive resultater. Der opstod en ny dramaturgi, en politisk-sociologisk dramaturgi. Det var ingen recept, som vi nu fik i hånden, stort set blot en ny betragtningsmåde, som vi indordnede og bearbejdede vores halvfærdige eller helt ufærdige dramatiske stof under: og den nye sceneform voksede frem af manglen på en revolutionær arkitektur. Osse disse resultater var kun overgangsværdier, nødforanstaltninger, men i deres positive kerne pegede de mod den fremtidige udvikling.

DEN SOCIOLOGISKE DRAMATURGIS GRUNDTRÆK

1. Menneskets funktion

Menneskets stilling, dets fremtoning og dets funktion inden for det revolutionære teater er fundamentalt for det, som jeg har kaldt for „en ny betragtningsmåde“; mennesket og dets emotioner, dets relationer, af privat art eller samfundsmæssigt betinget, eller dets forhold til overnaturlige magter (Gud, skæbne, fatum eller i hvilken skikkelse denne magt nu har optrådt i tidens løb) – ophøjede begreber for dramatikere og dramaturger i alle århundreder! Men det var beholdt Folkescenen, d.v.s. dens åndelige eksponenter, som den første at fremstille det menneskelige så at sige kemisk rent og i det hele taget at gøre det til teatrets og dramatikens egentlige kerne som „das Ding an sich“. Tesen om „kunsten for folket“ blev på omvejen over det „menneskeligt store“ forvandlet til sin direkte modsætning: „kunstens suverænitet“. En lang vej, som går over den borgerlige individualismes stationer med deres udbredelse af private sjælesmerter – og hvilken ironi ligger der ikke i, at det netop var Folkescenen, som fulgte denne vej helt ind i en blindgyde, hvor der ikke var nogen vej tilbage til det samfundsmæssige.

Dette kompleks af spørgsmål, som hænger snævert sammen med skuespillerkunsten, måtte rulles fuldstændigt op af en dramaturgi, der tog sit udgangspunkt i teatrets ændrede funktion. Samtidig måtte vi hele tiden gå tilbage til bevægelsens udgangspunkter. For det er ikke en vilkårlig ændring, vi har med at gøre, men derimod en ændring, som først og fremmest skabtes af forholdene. Og disse forhold hedder krig og revolution. Det var dem, der ændrede menneskene,

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

Krigen begravede definitivt den borgerlige individualisme under ståltorden og ildlavin. 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 klasses 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 dramatiks heroiske faktorer er ikke længere individet med dets private, personlige skæbne, men tiden og massernes skæbne.

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

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

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

Som revolutionære marxister kan vores opgave ikke kun bestå i at kopiere virkeligheden kritikløst, kun at opfatte teatret som „sin tids spejl“. Det er lige så lidt dets opgave som udelukkende at besejre denne tilstand med teatrets midler, at gøre en ende på disharmonien ved at tilsløre den, at fremstille mennesket som fremtøning i ophøjet størrelse i en epoke, som i virkeligheden forvrænger det samfundsmæssigt, kort sagt at virke idealistisk. Det revolutionære teaters opgave består i at tage virkeligheden som udgangspunkt, at gøre den samfundsmæssige uoverensstemmelse til et anklagende, 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.

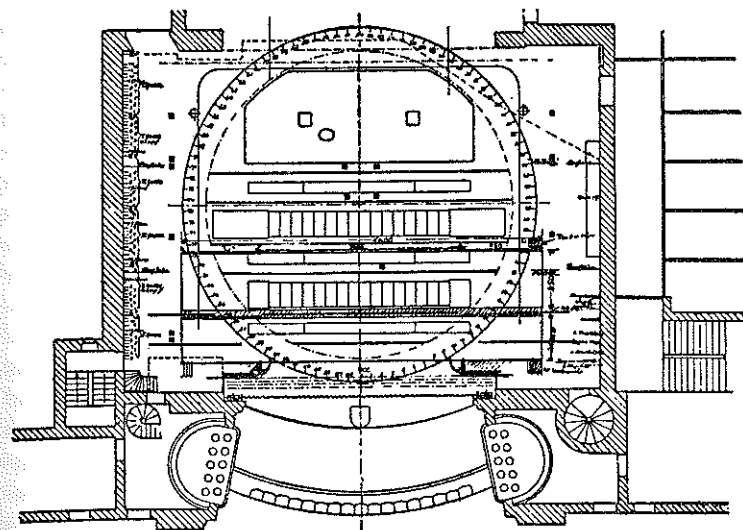
Når jeg altså betegner de private sceners ophøjelse til det historiske som grundtanken bag enhver scenehandling, så kan der ikke menes andet med det end en ophøjelse til det politiske, økonomiske og sociale. Det er gennem disse tre ting, at vi sætter scenen i forbindelse med vores liv.

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, repræsentative teater.

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

Fra Det proletariske Teater til „Gewitter über Gottland“ tilstræbte jeg, næret af forskellige kilder, at ophæve denne borgerlige sceneform og sætte en form i stedet, som ikke længere betragter tilskuerne som et fiktivt begreb, men inddrager dem som en levende kraft i teatret. Denne tendens, som selvfølgelig er politisk i sit udgangspunkt, indordner alle tekniske midler under sig. Og når disse midler stadig virker ufuldkomne, nødtvungne, overbetonede, så kan man finde årsagerne til det i modsætningsforholdet til et scenehus, hvis udformning det ikke har bestemt.



Scenegrundplan fra teatret på Nollendorplatz

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 Nollendorplatz 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 var der i virkeligheden?

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

Formålstjenligt byggeri.

Disse formålstjenlige bygværker er ganske vist først og fremmest forsøg. Da materialet hovedsageligt består af jern, træ og shirting, er det soleklart, at den konstruktive gennemførelse af de påtænkte bygværker afviger fuldstændig fra det gamle system. For eksempel: I vores iscenesættelse: „Hoppla, wir leben!“ udgøres sceneopbygningen af et jernstillads: tre tommers gasrør, 11 gange 8 gange 3 meter. Vægt ca. 4000 kilo. Det siger sig selv, at man ikke kan bygge eller ombygge sådan et stillads i løbet af få minutter, til trods for at det var mobilt og stod på en drejeskive.

Allerede under prøverne til det næste stykke, „Rasputin“, som ligeledes udspillede i et jernstillads' halvkugle, der skulle genopbygges hver dag, stod vi over for vanskeligheder, som forekom udenforstående uovervindelige. Ved at manøvrere og eksercere behændigt med opbygnings- og nedrivningsfolkene blev det muligt at stille de to kvartkuglekonstruktioner, 15 gange 7,5 gange 3 meter, vægt ca. 1000 kilo, op på bagscenen. Følgende arbejde måtte til for at flytte bygværket ind på scenen til prøven næste dag:

Når forestillingen „Hoppla, wir leben!“ var til ende, arbejdede 16 mand i 3 timer med at flytte de halvkugleformede jernkonstruktioner ind på scenen og stille stilladset fra „Hoppla, wir leben!“ ud på bagscenen. Næste morgen arbejdede et lignende hold med at genopbygge halvkuglen med dens podier o.s.v. til prøven. Klokken 4 skulle prøven være forbi, og der krævedes 24 mand til at rydde op på scenen og gøre klar til aftenforestillingen. Denne manøvre blev udført 3 uger i træk. Det arbejde, der skulle laves på kuplen, kunne kun udføres på scenen om natten. 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 dekorationen og natteprøver og dekora-tions- og belysningsprøver. Af disse tal kan man se, hvilke

uhyre summer man måtte give ud; fordi det skortede på tilstrækkeligt store værksteder, og magasinerne lå uensigtsmæssigt.

Hvordan skal man nu fjerne disse vanskeligheder? Da pladsspørgsmålet spiller en af de vigtigste roller for vores iscenesættelser, må det siges højt og tydeligt, at det er helt umuligt gnidningsløst og uangribeligt at skabe et sådant maskineri, som vi har brug for, med de til rådighed stående rum, hvad enten det drejer sig om scene, magasin, værksted eller andre arbejdsrum. Vi har ikke brug for en scene med alle mulige og umulige indretninger, vores ideal ville være en stor montagehal med mange mobile broer, elevatorer, kraner, hejseværk og motorer, store sidemagasiner og bagscene, transportable skydebroer, hvor man med en løftestang kan flytte tusinder af kilo op på scenen i løbet af kort tid, uden menneskelig arbejdskraft og uden at forstyrre prøverne eller lignende arbejde. Hvor kunne man spare kostbar tid, penge, menneskekræfter og opslidende natarbejde, hvis man for eksempel på få minutter kunne flytte hele jernstilladset fra „Hoppla, wir leben!“ ind i sidemagasinet ved hjælp af en elektromotor, eller hvis „Rasputin“-kuglen samt drejeskiven på kort tid kunne rulles ind fra det bageste magasin, og hvor ville det have været vidunderligt, hvis transportbåndene fra „Schwejk“ kunne monteres i det andet sidemagasin og derfra transporteres ind på scenen, når der var brug for dem. I stedet for at have en stor, praktisk elevator med en bærekraft på 1000 kilo måtte vi benytte en smal trappe til transport af byrder på helt op til 30 centner. En større lastelevator skulle føre op til alle højtliggende scener. Værkstederne skulle tilsluttes hinanden, hvilket ville gøre det muligt at arbejde ordentligt, desuden skulle de indrettes med alle mulige maskiner; for den tekniske scenevirksomhed er så mangesidet, at de bedste maskiner er uundværlige hjælpemidler for den. Hvad gavn har jeg af et snedkerværksted, når jeg kun kan bygge dele, der er højst 2 meter brede, eller hvad skal man med et klejnsmedeværksted, hvor der ikke er plads til 4 meter lange jernstænger. Det er utilgivelige fejl, som ikke bør gentages ved om- og nybygning i dag. Det er virkelige, tekniske vanskeligheder. Byg – i stedet for det vidunderlige, luksuriøse tilskuershus af jern, beton, glas og

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 repertoire, 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 besnærende på mig.

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

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

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

Produktivt fællesskabsarbejde

En frase, hvis indre berettigelse næppe nok bliver efterprøvet, lyder som følger: Jo større selvstændighed man når til, jo mere afhængig bliver man af kræfter, som man ikke behøvede at tage hensyn til, da man befandt sig i en underordnet stilling: i stedet for at have én herre må man nu tjene en anonym mangfoldighed af magter.

En sådan udvikling skal efter almindelig overbevisning være uundgåelig inden for teatret, og derfor må instruktøren, som er besluttet på at gå sine egne veje, der ikke behøver direktøren eller lederen, altid høre, at han selv – hvis han befandt sig i en ansvarsfuld stilling – ville kunne indse, at hans forslag var uigennemførlige, og at kompromiser – hensyn til publikum, hensyn til driften – er teatrets eksistensgrundlag. Jeg må tilstå, at en sådan argumentation næsten er endnu mere uforståelig for mig nu, hvor jeg er selvstændig direktør. Tværtimod ser jeg hver dag på ny den store mulighed, som min selvstændighed giver mig – ikke at forstå som en vilkårlig frigørelse fra alle indflydelser, tilskyndelser og krav, men i retning af en målbevidst opbygning af teatret, hvor alle værdifulde kræfter bliver truk-

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 reneste 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 overensstemmelse 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 maskine 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 selvfølgelig og enkelt, filmmanden, dramaturgen, scenearkitekten kender på forhånd alle hensigterne 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 sædvanlige teaterdrifts diktatoriske princip, som gør direktøren lige så ufri som hans undergivne, beviser et demokratisk fællesskabs princip, der er i en idéns tjeneste, sin produktivitet, 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' diplomati 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 navn er et varemærke, og den, der bruger det varemærke, må betale for det!“

Jeg kan ikke huske, om der i det hele taget kom en ordentlig arbejdskongres ud af stiftelsesmødet, hvor Erich Mühsam, den gamle anarkist og Wedekinds litterære kampfælle, læste op af en fantastisk detaljeret forordning, som han selv havde forfattet. Derimod er der kommet værdifulde henvisninger fra de enkelte medlemmer af kollektivet i løbet af sæsonen, og mange af dem har uegennyttigt og offervilligt deltaget i vores arbejde. Det var et eksperiment, som nødvendigvis hørte til i Piscator-Scenens første år, og som jeg håber at kunne gentage med succes. Alligevel drog nogle af forfatterne på en vis måde personligt nytte af tilskyndelserne og forslagene til kollektivet, idet de hjemme i lønkommeret tog fat på de temaer og problemer, som egentlig var forelagt kollektivet, behandlede og varierede dem ud fra eget initiativ. Erich Mühsam skrev for eksempel „Judas“ efter sådanne tilskyndelser, og på samme måde skrev Walter Mehring „Kaufmann von Berlin“ (som den anden Piscator-Scene på Nollendorfplatz skulle åbne med), Lania skrev stykket „Konjunktur“; Döblin 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, var meget mere glædeligt, hovedsagelig velsagtens fordi det blev udført af unge og begejstrede kræfter.

Planen om at oprette et værksted på Piscator-Scenen opstod ved erkendelsen af, at et nyt teaters stil kun kan være et resultat af en proces, som så vel forfatteren som skuespilleren og sceneteknikeren og musikeren må drages ind i. Denne indre samhørighed, den organiske sammenvoksning af alle teatrets dele kan ganske vist forberedes teoretisk, men kun realiseres gennem det praktiske arbejde. Den normale teaterdrift, forpligtelserne, som det – nu det engang er kommet ud i samfundsstrømmen – må overholde, levner kun lidt plads og tid til eksperimenterne og den indadrettede oplysningsvirksomhed. Her får værkstedet et laboratoriums opgave, her kan teatrets medlemmer og alle tilknyttede kræfter hele tiden prøve nye opgaver i praksis, lære at se teatrets områder fra alle punkter, samtidig med at de yder og nyder i samarbejdet. Et værksteds opgave skal ikke blot være en indtrængende forståelse af et eller andet tilfældigt drama, 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 diktation, 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 åndeligt fællesskab. Det skal bevidst være en tumbleplads, en forberedelsesarena. Til denne opgave tjener osse kurser, som afholdes for værkstedets medlemmer, og foredrag, som behandler alle nutidens væsentlige politiske og åndelige problemer, men samtidig osse omfatter sprogundervisning, rollestudier og gymnastikundervisning. Skemaet tilrettelægges efter det givne stykke.

PROTOKOL OVER VÆRKSTEDETS STIFTELSESMØDE

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 tilknytning til teatret, som de har gennem en kontrakt, og over i en åndelig samhörighed, som helt og holdent tjener teatret og teatrets idé. Da man ikke kan nå en sådan åndelig samhörighed fra den ene dag til den anden, må man forberede sig. Værkstedet skal være en forberedelse for alle. Værkstedets mål er altså at skabe et fuldkomment teater, der som et smidigt instrument giver udtryk for vores ideologi. Da denne ideologi er aktiv, må vort teaters skuespillere opdrages til at være aktive medlemmer. Ud over dette har værkstedet en mængde andre opgaver:

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

For at begynde på det praktiske arbejde så hurtigt som muligt foreslår direktionen, at man opretter 3 grupper. Denne inddeling skal ikke gælde som nogen vurdering af de enkelte medlemmer, men kun skabe mulighed for arbejdsdeling. Omgrupperinger kan ske til hver en tid. Bedømmelsen af det arbejde, som holdene har udført, skal foretages af fællesskabet. Man foreslår, at hold 1 som første praktiske arbejde forbereder iscenesættelsen af Sinclairs „Gagenvögel“ og Jungs „Heimweh“. Hold 2 be-

arbejder eventyret; hold 3 beskæftiger sig sammen med Piscator med amnesti-bekendtgørelsen og en Max Holz-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 repertoires 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, stilkundskab, 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.

XVI MØDET MED TIDEN

„Hoppla, wir leben!“

3. september til 7. november 1927

Da vi valgte åbningsstykket, stolede vi ikke på de færdige værker. Vi ville – sådan som man altid havde krævet af os – begynde med et stykke, som i snævert samarbejde med scenen var opstået af vores forestillingskreds. Det var Wilhelm Herzogs „Rings um den Staatsanwalt“. Ifølge stoffet skulle dette stykke have været af programmatisk betydning, en slags stor politisk revy. Det omfattede hele revolutionsperioden, hvis drivkræfter skulle afdækkes i en politisk interessant personlighed. Vi havde mulighed for at analysere november-revolutionen i dette stof, at vise alle faktorer i dens udvikling og undergang, kort og godt kunne denne revy udvikle problemer, som var historisk interessante og hvad virkning angår stadig have stor, aktuel betydning. Vi havde bestilt dette stykke hos Herzog og havde osse givet ham rigeligt i forskud for det, og mens jeg var bortrejst i juli måned, kom de første scener. Jeg blev umådeligt skuffet. De indeholdt ikke noget af alt det, som vi havde diskuteret i fællesskab, det var en død, udramatisk, tør gengivelse af historiske dokumenter. Jeg kunne lige så godt have lagt *Vorwärts* og *Rote Fahne* ved siden af hinanden og ud fra dem skabe dramaturgien på scenen. (Herzog havde skrevet sådanne regiebemærkninger som: „Og så følger et bakkanal“ og „Vittigheder flyver frem og tilbage“.) Herzogs svigten og den afmålte tid, som vi havde til rådighed, tvang os til definitivt at kassere dette værk som åbningsstykke og vælge et andet.

Revyens oprindelige mål blev tilnærmelsesvis nået i et udkast, som Toller havde givet mig i foråret. Grundidéen var et sammenstød mellem verden af 1927 og en revolutionær person, som havde tilbragt otte år på et sindssygehospital.

Osse denne idé gav mulighed for at ridse en hel epoke socialt og politisk op. Men som altid hos Toller blev det dokumentariske blandet sammen med det digterisk-lyriske. Alle vores bestræbelser under det videre arbejde gik ud på at give stykket en realistisk underbygning. Man kan ikke bevise noget imod den borgerlige verdensordning, når beviserne ikke stemmer, og de stemmer ikke, når det er følelserne, der giver udslaget. Navnlig „helten“ Karl Thomas blev allerede angrebet kraftigt under den første oplæsning i min gamle lej-

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, mål 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, jekunstens 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 sindssygehospital; 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 sindssygehospitalet	tilbagevenden til fængslet	Sindssygehospital

(Lydin-scene) Fra gasmaskerne filmisk
til: masserne overgang til officersbry- Fængsel
drager forbi tet, smeltedigel, krigsbille- (Bankesamtaler)
der, kørt baglæns. Thomas hænger
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, som senere blev bebrejdet os både fra radikal og fra borgerlig side:

Thomas er alt andet end klassebevidst proletar. Han har lige så lidt forbindelse med borgerskabets verden som med proletariatets verden. Temaet viser ikke vejen for et af revolutionens vaklende elementer. Ud fra dette synspunkt ville selvmordet naturligvis være forkert. Thomas er i virkeligheden en anarkistisk sentimental type, der logisk nok går i stykker. Han er beviset på det modsatte. Det, han beviser, er den borgerlige verdensordens vanvid.

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

Da jeg besatte hovedrollen, begik jeg bevidst den „fejl“ at lade Alexander Granach forvandle den til en proletarisk type. Derved undgik jeg Tollers „helt“, som vender tilbage i alle hans stykker; men

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 uafsladeligt 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 programstykke.

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 spillescenen, skulle det firkanterede 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 firkanterede 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 trækrullerne ikke fungerede ideelt. (Det var disse trækruller som var skyld i, at scenen blev kaldt „Trækrullescene“ i det første programhæfte).

Denne etagescene er ikke identisk med Kreislerscenen. Trods en vis ydre lighed var den i princippet Kreislerscenes direkte modsætning. Hvis Kreislerscenen i det mindste hidtil blot har været ensbetydende med en multiplicering af scenen gennem en opdeling, så er etagescenen et selvstændigt stillads, som er lukket om sig selv, og for hvilket sceneudsnittet kun er en yderligere hæmning. I virkeligheden tilhører etagescenen allerede en anden scenearkitektur.

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

(Pressemeddelelse den 7. september 1927).

Scenens struktur er bestemt af den intensive anvendelse af film. Filmene er allerede med i Tollers manuskript i store træk. Ved gennemarbejdelsen skete der betydelige udvidelser. Det var væsentligt at udløse den enkeltes skæbne af de almindelige historiske faktorer, at forbinde Thomas' skæbne dramatisk med krig og revolution. På ét punkt er filmen i endnu højere grad af dramatisk-funktionel betydning, og det er oven i købet i stykkets dramaturgiske rotationspunkt, grundidéen: sammenstødet mellem verden og et menneske, der har været isoleret i otte år. Her måtte vi vise ni år med alle deres rædsler, tabeligheder, ligegyldigheder. Man måtte give publikum et begreb om dette tidsrumms uhyrlighed. Kun ved at man opridsede denne afgrund, kunne sammenstødet virke med hele sin vægt. Intet andet medium end filmen er i stand til at rulle otte uendelige år op i løbet af syv minutter.

Alene disse „mellemfilm“ havde et manuskript med op imod fire hundrede oplysninger om politik, økonomi, kultur, samfund, sport, mode o.s.v. Til selve stykket blev der lavet et regulært filmmanuskript, som krævede et flere uger langt historisk forarbejde. På grundlag af dette manuskript, som blev udarbejdet på det dramaturgiske

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 Nollendorfplatz 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 kobledes jeg højttalermeddelelse, 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 denne generations skuespilleruddannelse og den nye, uvante scenearkitektur, som jeg anbringer skuespilleren i. Det er helt naturligt, at skuespilleren, der er vant til at spille mellem den gamle, borgerlige scenes stående dekorationer, først langsomt finder den stil, som passer til mit sceneapparat. Det er et spørgsmål om mangeårig skoling og erfaring. I begyndelsen synes skuespilleren, som er vant til den borgerlige scene, at mit apparatur er ham fremmed, ja fjendtligt. Han føler sig fortabt i de kæmpemæssige maskinelle bygninger, som kun giver ham ringe ro til at udfolde sig i individuelle glanspræstationer. Det er kun med besvær, at han vænner sig til den præcision, som filmen påtvinger ham. Og dialogen på transportbåndet må forekomme ham at være lige så umulig. Men det er altsammen kun i begyndelsen. Hvis han først har levet sig ind i denne verden, så føler han, at denne scene i virkeligheden er en hjælp for ham, at den støtter ham i hele hans rolle, idet den sindrigt indlemmer ham i den samlede opførelse. Det er fuldstændigt latterligt at påstå, at skuespilleren ikke skulle kunne spille foran filmbilledet, fordi det flade lærred er i strid med hans plastiske spil. Denne påstand må efterhånden være forældet, jeg har aldrig kunnet forstå, hvordan den flade film adskiller sig fra den gamle flade malede kulisser eller det flade prospekt. Tværtimod har jeg hver gang gjort den erfaring, at det levende menneske indlemmes levende og interessant i filmen. Og når der stadig er noget disharmonisk i det, så ligger det som sagt i, at den rigtige spillestil endnu ikke er definitivt udarbejdet til det nye sceneapparat.

Spillestilen. Den er dog ikke til at skille fra opfattelsen af hele spillets væsen. Jeg har allerede andetsteds forklaret, hvordan jeg opfatter skuespillerens opgave inden for den revolutionære scenes rammer. „Hoppla, wir leben“ var et udmærket eksempel. Her stod rollerne i skarp klassemæssig modsætning til hinanden: de klassebevidste proletarers gruppe, typen på den socialdemokratiske partifunktionær, der er kommet til tops, sådan som han blev legemliggjort af Kilmann, opkomlingenes klasse, typen på det liberaliserende bourgeoisie og gruppen fra l'ancien régime, den gamle adel, der var legemliggjort i grev Lande og politimajoren, og endelig nationalsocialisten. Her var hver eneste rolle faktisk et skarpt formuleret udtryk for et samfundslag. De personlige anlæg og det individuelle kompleks var ikke udslagsgivende, det var derimod typen, repræsentanten for en bestemt samfundsmæssig og økonomisk anskuelse. Kun to figurer udgjorde en undtagelse, stykkets tragiske og komiske helt, småborgeren Pickel, som søger republikkens ideale legemliggørelse, og arbejdereren 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 jernstills. 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 kimed uophørligt. Det var en sand heksekedel af arbejde. Og hver dag blev der holdt nye møder, hvor blandt andet det dramaturgiske kollektiv konstituerede sig, programerklæringer 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 hæmninger, 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. Fra dette synspunkt er overvindelsen af politik, d.v.s. den samfundsmæssige kamp, en livsnødvendig forudsætning for kunsten. Men for at nå denne tilstand må teatret, som det bliver sagt tydeligt et andet sted i artiklen, „tage kampen op imod samfundet inden for sine egne rammer for igen at blive til et fællesskabs kulturelle, centrale faktor“.

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

PREMIEREN

Den 3. september 1927 lod Piscator-Scenen tæppet gå for første gang. Efter de sidste ugers arbejde var jeg kun opfyldt af én følelse: Nu kan man ikke længere ændre noget. Arbejdet var udført, selv om der osse var mange ufærdige dele, og intet var filet helt til. På premiereaftenen (forestillingen begyndte klokken 19) talte jeg klokken 19,45 med Gasbarra og Guttmann, som sad i et kælderrum og klippede film sammen, som skulle køres klokken 20. Jeg traf endog nye beslutninger under forestillingen og benyttede den store pause til at lyse endnu et par af slutdelens scener ud. Da publikum stod i gangene klokken 18,45, var vi stadig ved at prøve slutfilmen med bankesignalerne.

Premierepublikumets sammensætning var virkelig mærkværdig. *Vorwärts* (den 5. september 1927) skrev: „På den ene side de fine folk, der havde valgt kjolesæt og smoking i aftenens højtidelige anledning, og deres damer klædt i vinterpelse, som mølkuglerne var taget tidligt ud af, og smykket med perlecolliers, der måske allerede var betalt – på den anden side de sunde sommerbrune ynglinge og piger klædt i kattun, med vandrerbukser og schillerkraver!“ *Vorwärts* glemte kun at tilføje, at netop sidstnævnte repræsenterede særafdelingerne, som bladet tidligere ikke havde kunnet angribe hånligt nok for at være umodne skrålhalse. Det var dem, der fra tilskuerrummet gjorde den første aften til en politisk begivenhed. Da tæppet gik ned efter fængselsscenen og mor Mellers sidste ord: „Der er kun ét at gøre – at hænge sig eller at ændre verden“, istemte den proletariske ungdom spontant „Internationale“, som vi alle stående sang med på lige til slutningen. Til stor forbavselse for „de fine folk“, der ganske vist bevidst havde betalt 100 mark for en siddeplads i „det kommunistiske hetzteater“, men ikke havde troet, at aftenen ville ende med en politisk demonstration. En mærkbar forbavselse, dels pinlig, dels forceret lystig, gik gennem rækkerne i parkettet.

Hoppla, wir leben – – –

Piscator eröffnet am Samstag seine kommunistische Gedächtnis- und Politikrevue mit „



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 Fabne*, 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). Gør det med god kunst.“

Alfred Kerr (**Berliner Tageblatt**).

„Hvis man skulle vurdere „Hoppla, wir leben!“ efter den gamle målestok, ville man sige: et magert stykke, en vidunderlig iscenesættelse. Men Piscators nye scene gør fordring på en ny målestok ... For nu træder han åbent frem på sit teater som agitator for et politisk parti og ser intet andet end et propagandamedie i teatret ... Men netop fordi han befinder sig på toppen af sin karriere, netop fordi han er ubeskeden nok til at køre kunsten af sporet, vil han sikkert ikke ret længe være så beskeden at fortsætte som propagandamager for sit parti.

Monty Jacobs (**Vossische Zeitung**).

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

Hvorfor har man startet dette teater? „For at befri kunsten for politik.“ Piscator jager djævelen ud med Beelzebub, gør det ganske enkelt med politik. Allerede i Tollers scener understreger han tingene, hvor han kan komme afsted med det. Toller persiflerer, Piscator lyver. Han bruger igen filmen som middel, men den vanhelliger blot hans formål. Dette delvis ret elegante, for ni tiendedels vedkommende utvivlsomt godt borgerlige publikum bliver gjort bekendt med, at det er krapyl, at der skal gøres op med det. At det – hopla, vi lever – er den desværre endnu ikke helt røde menneskeheds udskud.

Ludwig Sternaux (**Berliner Lokalanzeiger**).

„Piscators vanvittige hetz imod alt det, der er tyskeren ærværdigt og helligt, havde osse kunnet finde sted mange andre steder – vi ser den endog i hans „Røverne“ på Stats-teatret og endnu stærkere i „Gewitter über Gottland“ på Folkescenen. Men herr Piscator sætter selv boller på suppen, han installerer en kommunistisk hetzbiograf, fuldstændig uden at tage hensyn til, hvad forfatteren har at sige. Og nu da han har sit eget teater, kan han jo gøre, hvad han har lyst til. Det er ikke underligt, at alt var så afsindigt på hans teater i lørdags, at det næppe har sin lige.

(**Hamburger Nachrichten**).

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

(**Tägliche Rundschau**).

„Hvad skal det alt sammen i det hele taget til? Er dette fremtidens 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**).

„Abningen af Piscator-Scenen har sat lavineagtig skred i vores usalige kulturelle udviklings påtrængende problem. Begreber som sædelighed, religion, indre opløftelse, æstetik, fordybelse i sjælen synes overhovedet ikke at vække nogen følelser længere ... Vi bør utrætteligt fortsætte oplysningen og sætte os til modværge imod undermineringen af vort kulturliv. Den kristne opdragelse af vores ungdom spiller en vigtig rolle i denne forbindelse, og det er glædeligt 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 spørgsmål 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 „den politiske opgave“, som dette teater tjener. Parkettets stærke bifald gjaldt i hvert fald den kunstnerisk dristige regie, der med mod og held går nye veje.“

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

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

Alfred Kerr (**Berliner Tageblatt**).

„Denne gang har Toller haft blikket rettet mod verden. Men på vej hen til teatret bliver denne verden atter uskarp. Konturne flyder ud. Sproget bliver mat ... Piscator kender ikke til denne romantik. Han viger ikke udenom. Han giver Tollers „gemytlige“ stil sin sceneografis stålstillads. Dette apparat præsenterer alt forfra og bagfra med forskydelige, gennemsigtige vægge, med projektfilmsflader og filmslør ... en fænomenal teknisk fantasi har skabt et under.“

Herbert Ihering (**Berliner Börsen-Courier**).

„Vore kredse kan overhovedet ikke gøre sig nogen forestilling om, hvordan denne proletariske tidsrevy præsenteres, hvordan den laves journalistisk virkningsfuldt og slagfærdigt. Hvis de vidste noget om denne iscenesættelses kunstneriske udtryk, ville de ikke helme, før de kunne sætte deres teater, deres borgerlige Folkescene, deres nationale, tidssvarende kampteater op imod kommunistteatret, „proletariatets kulturvåben“.“

(**Deutsche Zeitung**).

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

Max Hochdorf (**Vorwärts**).

„Man kan med føje lige så godt kalde Piscator for aftenens forfatter som Toller. Han har lavet et kæmpearbejde. (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.

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 vi havde været nødt til at tage den af plakaten efter 14 dage, sådan som vi troede på premieraftenen, så havde vi ikke haft råd til at afløse den med et så omfangsrigt og vanskeligt værk som „Rasputin“.

Vedrørende antagelsen af „Rasputin“: Vi var på det rene med, at vi havde antaget „en bragende knaldsucces“. Det, som interesserede os, var stoffet, den russiske revolutions opståen. Men for en gangs skyld set „fra oven“. De herskende klassers forfald, det rådne og overmodne. Dertil kom et pædagogisk moment: efter et stykke, som behandler den tyske revolution („Hoppla, wir leben!“), ville vi bringe et stykke om den russiske.

Senere er det ofte blevet bebrejdet os, at vi har ladet den russiske efterrevolutions dramatik repræsentere i Tyskland af en udpræget „medløber“ som Alexej Tolstoj.

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

Med henblik på vores publikum, som vi nu troede at kende nogenlunde, forekom „Rasputin“ i hvert fald at levere et anvendeligt skelet. Et stort stof, et spændende, interessant forløb, skarpe og overbevisende karakterer. Dramaet havde kun én fejl, ganske vist en grundfejl, netop

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 ubarmhertigt 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 baggrund, men som politisk realitet.

Den fuldstændige sprængning af den hidtidige dramatiske form betinges af denne principielle indstilling til det historiske skuespil; det er ikke den dramatiske hændelses indre spænding, der er væsentlig, men derimod epokens episke forløb, så nøjagtig som muligt og så omfattende som muligt fra rødderne og ud til de yderste virkninger. Dramaet er kun vigtigt for os, såfremt det er muligt at gøre det dokumentarisk. Til denne dokumentariske udvikelse og fordybelse tjener filmen, tjener den vedvarende afbrydelse af de ydre hændelser ved hjælp af projektioner og scener, der – anbragt mellem akterne og afgørende vendepunkter i handlingen – bliver til udblik, som historiens projektør skærer i tidens yderste mørke.

For os drejer det sig ikke om Rasputins eventyrlige skikkelse, om zarinaens sammensværgelse eller om huset Romanovs tragedie. Her skal opstå et stykke verdenshistorie, hvori den russiske mirakelmunk Rasputin er lige så meget helt som hver eneste tilskuer i parkettet og på etagerne i dette teater. De var jo heller ikke kun tilskuere i skyttegravene ved Stochod og i Karpaterne, men derimod modspillere i det zaristiske sammenbruds store drama, de har været med til at bestemme de sociale kræfter, som det nye Rusland er vokset frem af, de udgør en sluttet enhed, et stykke verdenshistorie: teaterpublikummet i 1927 og – Rasputin, huset Romanov, krigen og folket, som rejste sig imod dem.

Efter at vi havde slået os ned i nærheden af Berlin i første halvdel af september for at bearbejde stykket uden at blive forstyrret af teaterdriften, beskæftigede vi os først med at studere kildematerialet.

Kildemateriale for „Rasputin“s dramaturgi:

Maurice Paléologue (fransk ambassadør i Skt. Petersborg): Am Zarenhof während des Weltkrieges.

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

S. D. Sasonoff: Sechs 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 optegnet 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 eftertrykkeligt visionen om det uundgæelige, om alle begivenheders sluttede enhed i de år. Jeg opdagede, at man ikke engang kunne tyde Rasputins mindste politiske rænker og skaktræk uden at ty til den engelske politik i Dardanellerne eller de militære begivenheder på vestfronten. Jeg fik en påtrængende forestilling om jordkloden, hvor alle begivenheder udfoldedes snævert forbundet og i gensidig afhængighed.

Denne lektur resulterede altså i to ting: jordkloden eller i det mindste halvdelen af globussen blev dramaets spillestillads, og Rasputinskæbnen blev udvidet til hele Europas skæbner.

Det var kun muligt at udvide stoffet, at sprænge dramaets oprindelige snævre form ved at indføje nye scener. Dette vældige stofområde skulle ordnes ud fra tre synspunkter: det militærisk-politiske og det økonomiske på den ene side, og det revolutionære, som de proletariske modstandere repræsenterede, på den anden side – tre „strømlinier“, som skulle ledes igennem det oprindelige manuskript. Til den ende havde man allerførst brug for en kronologisk opdeling af stoffet, hvor man fastsatte alle stykkets begivenheder efter dato. Allerede denne opgave, som tilfaldt det dramaturgiske kontor, oversteget forberedelsesarbejdet til „Hoppla, wir leben!“ ganske betydeligt. Vi lavede en kalender. Punkterne, hvor de almindelige politiske begivenheder faldt sammen med stykkets hændelser, fremkom i den kronologiske oversigt som i et matematisk regnestykke. Her i handlingens rotationspunkter indføjedes de nye billeder. I alt er der føjet nitten nye scener til stykkets oprindelige otte; da stykket var gjort tekstligt færdigt, omfattede det tidsrummet fra begyndelsen af 1915 til oktober 1917.

Gasbarra og Leo Lania sørgede i fællesskab for de nye scener. Hvordan dette foregik, fremgår tydeligt af en bearbejdelsesskitse af 1. akt.

Oprindelig havde første akt af Tolstojs drama tre scener. De udspillede i Zarskoje Selo i Zarinaens fortrolige veninde Wyrubowas værelse, i Rasputins lejlighed i Skt. Petersburg og i zarens hovedkvarter. Akten sluttede med de tyske zeppeliners angreb på zarens hovedkvarter.

I vores bearbejdelse efterfulgtes den korte originalscene i Wyrubowas værelse af et billede fra en forstadskneipe i Skt. Petersburg, hvor massernes fortvivlede stemning kom til udtryk.

Scenen skulle vise den stigende revolutionære bølge, som havde grebet storbyernes masser efter den sejrtræende tyske offensiv under Hindenburg og tilintetgørelsen af den 10. russiske armé. Scenen i kneipen udspillede i marts 1915 og sluttede sig dermed tidsmæssigt til

Tid	Scen	Politiske begivenheder kort.	Den russiske front	Vestfronten	Drige front
1915 Januar	Zarskoje Selo Wyrubowas værelse ...	Legion kræver Ludlow's udlukelse fra rigsdagen	Den nye, offensive anordning i Schlieffen og Polen Rusland tilbagetrækker sig ved Sudomera Vinterangreb i Karpaterne (an.) Vinterangreb i de naturlige sømpe. Tysk offensiv under Hindenburg	Kampen ved Kurland fra La Basse Storm på eng. stillinger Storm på fronten mellem Slaget ved Somme 28.1. Storm på højderne ved Oronne af australske regimenter	Engl. linieskibe i Formidabelt torpedet ved Plymouth - Slaget ved Heligoland Første zeppelinangreb på den eng. kyst
Februar Marts	Scenen med de tre avgjorte russere	18.3. SPD vælger for 3. gang Demonstration mod krigens fortsættelse	10. russiske armé erobret og slægt- givet. 7. januar 1915. 100.000 soldater 300 kanoner taget som bytte. Slægt selvmord (marts) Russernes 2. indtrængning i Østpreussen resultat 20. Preussisk-kræfterne oplyst (fejl) Falkenberg i Karpaterne Storm på Zwinin af østlige og tylsere	16.2.-20.3. Vinterangreb i Champagne Englændernes gennemdriftning (indene, kanadiske) ved Grenchy nord for Chappelle mæjke Storm på Loreto Kampen mellem Mas og Mosel (Preussens, St. Mihiel, Combray) 27. Engelsk nederlag ved St. Julien 22. Fransk nederlag ved Maa 29. Dødsruten bekræftet med 36 om grænser, 4. armé gennembrud ved Langemarck	Den allierede flådes Dardaneller-angreb. „Boveret“, „Introuble“, „Ocean“ sænket
April					Allierede tropers landing i Gallipoli
Maj		22. Thomas, medlem af det bret. arbejderparti bliver tgl. am- munitionminister 23. Italien går ind i krig	Tysk fremmarch mod Metz Gennembrudsang fra Gorlice-Tarnow ind i Rusland Rusland tilbagetrækker sig over San syd for Weichsel	Fransk allieringsoffensiv under Joffre ind i Champagne ind i Artois og La Bassée og engl. under French ind i La Bassée og Arras 12. Franske amfibi-angreb i kamp (18.300 soldater og 30000 ved Artois)	Luftens sænkning (2. V) Slaget ved Sea-Lo-Bair. Forsøg på at storme Dardanellerne fra land. Engl. linieskibe „Colub“, „Triumph“, „Majestic“ sænket.
Juni		Den tyske hær fremmarch ind i Belgien Hollands erobret Overgang over Dijnestr. Lombard erobret, Russernes tilbagegang ved Bug	Den tyske hær fremmarch ind i Belgien Hollands erobret Overgang over Dijnestr. Lombard erobret, Russernes tilbagegang ved Bug	Luftens sænkning (2. V) Slaget ved Sea-Lo-Bair. Forsøg på at storme Dardanellerne fra land. Engl. linieskibe „Colub“, „Triumph“, „Majestic“ sænket.	
Juli					30.-4. juli. Første luftangreb 18.-27. Andet luftangreb
August		20. SPD vælger for 4. gang 21. SPD vælger for 4. gang	Store tyske offensiv fra Oberen ind i Belgien Worms erobret (8.) Novos-Georgievsk erobret (20.) 8 gennemløb 85.000 mand 700 kanoner Sik ved Styr erobret	Luftens sænkning (2. V) Slaget ved Sea-Lo-Bair. Forsøg på at storme Dardanellerne fra land. Engl. linieskibe „Colub“, „Triumph“, „Majestic“ sænket.	
September		18.3. SPD vælger for 3. gang Demonstration mod krigens fortsættelse	Russernes vældige fremstød over hele linien (fra Pripet-Styr rumen, grænse) linien (8.11. Konference i Zamovsk (23. Fredsdemonstra- tion i Berlin	Joffre store offensiv Efterfølgende i Champagne (23. nov.) Efterfølgende i Champagne (23. nov.) Efterfølgende i Champagne (23. nov.) 22. Krigsdrift i Champagne (23. nov.) 22. Krigsdrift i Champagne (23. nov.)	Engl. troppeangreb ved Sea-Lo-Bair ind i Artois og La Bassée på Antons-alleen.

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. Scenen, der sluttede med, at de fortvivlede arbejdere forbandede Wilhelm II, førte 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 sig sammen mod os for at tilintetgøre Tyskland. Husarer! Krigens brændende fakkelt er blevet slynget ind i den dybeste fred. En forbrydelse, der er uhørt i sin frækhed. Det kræver eksemplarisk afstraffelse og hævn. (Vender sig i en anden retning). Deres Excellence, De har vist mig det 10. korps i fortræffelig tilstand, og glæden ved det militære håndværk lyser ud af folkenes ansigter. Jeg behøver kun at henvise til den måde, som folkene udstøder deres „Godmorgen“ på. (Vender sig i en anden retning). Husarer! Se til, at I kommer tilbage til mig med faner, der er rene, pletfri og uden lyder! Hver en forræder ...

Franz Josef: Forræderne skal klynges op: En tjekke, ikke? Nå, er det en rutener. Nej, nej, benåde ham, det kunne aldrig falde mig ind. Han skal hænges ... han skal hænges ...

Nikolaus: Og hvad med mig? Er der overhovedet ingen, der regner med mig? Ministerpræsidenten har gjort dit, ministerpræsidenten har gjort dat ... har jeg slet ikke noget at skulle have sagt? – Kære ambassadør, jeg ønsker, at Frankrig går så stor og stærk som overhovedet muligt ud af denne krig. Jeg underskriver på forhånd alt, hvad Deres regering måtte ønske. Tag De bare den venstre Rhinbred, tag Koblenz, ja, tag mere endnu, hvis De finder det nødvendigt. Jeg har anmodet min generalstab om at begynde 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 Østrigs dumhed og ubehjælpssomhed, der er blevet en snare for os.

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

Nikolaj: Måske er der brug for et sonoffer for at redde Rusland. 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 proletariet – 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 tæppet. I lynhurtig rækkefølge skulle de enkelte segmenter i halvkuglen åbne og lukke sig, hvorved den samlede halvkugle forvandlede til skueplads for den pågældende scene ved hjælp af projektion direkte på halvkuglen. Men som sædvanlig var de tekniske muligheder utilstrækkelige i sammenligning med idealet.

Jeg havde tænkt mig en smidig, elegant, hurtigt og lydløst virkende teatermaskine og naturligvis ikke det, som Alfred Kerr senere ikke med urette karakteriserede som „en listekrybende skildpadde af grå teltdug.“ Min mistro blev allerede vakt af teltdugen, som var spændt ud over et stålstillads (i virkeligheden var det et meget dyrt ballonstof, der ved hjælp af endnu en kostbar metode fik et lag sølv for at gøre det egnet til filmprojektion). Men som altid måtte jeg bøje mig for min scenemesters sagkyndige argumenter og min administrerende direktørs budgetovervejelser. Faktisk viste det sig senere, at klapperne over de enkelte scenesegmenter kun kunne anbringes og bevæges med uhyre vanskelighed i den billigste konstruktion. De blev et permanent faremoment (under en af de første opførelser gik en af de store klapper løs og truede med at blive slynget ud i tilskuerrummet, når skiven drejede, hvilket kun blev forhindret ved scenearbejder Arndts ånds-nærværelse). Senere brugte vi overhovedet ikke klapperne i de store scener og kørte ind på scenen med åbne udsnit.

FILMEN

Globussen i forbindelse med filmen gav et overraskende resultat. Vi havde først troet, at globussen ville forvrænge filmbilledet til uigenkendelighed. Derfor havde jeg foranstaltet langvarige undersøgelser om muligheden for at projicere filmen fra første etage gennem et prismesystem, der var indbygget i rør, for i det mindste at ophæve en smule af den forvrængning, som globussens hvælving forårsagede. Det viste sig altså sammen at være fuldstændigt overflødigt. Netop på den hvælvede flade opstod der et ejendommeligt plastisk og levende billede.

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

Denne kalender var en ramme, overspændt med lærred, 2½ m bred og lige så høj som sceneudsnittet; den kunne meget let skubbes frem og tilbage i scenerammens højre side. Sin tilblivelse skyldte den

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 indføre 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 forstæet, 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 gennemlevede i løbet af nogle uger cirka 100.000 m egnet materiale.

Dertil kom så det uendeligt store materiale, der gemte sig i uge-revyer, 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 ikke forlange, at nogen skal kunne beherske Nikolaj den Andens anerække, zardømmets historie og betydningen af den russiske ortodoksi. Men tilskueren må beherske disse ting, hvis han vil forstå stykket. (Jeg ser naturligvis bort fra dem, som for enhver pris vil vedblive at være ignoranter, og som anser teatret for at være et „avant de coucher ensemble“ anliggende. Lærefilmen udvider stoffet rumligt og tidsmæssigt. Jeg havde brug for et genealogisk rids af huset Romanov for at „forklare“ den sidste zar fuldstændigt, for at vise ham som slutresultatet af en lang række generationer, der var mærket af mord, vanvid, bedrag, udskejelser og mystik (og ikke for at bagtale „kejsere og konger“ tendentiøst, ikke for at drive „bolschevistisk hetz“). Tilskueren skulle ikke vurdere zaren som et tilfældigt engangsforetagende. Derfor indledte jeg stykket med denne „primitive historieundervisning“, zarportrætterne, som kalenderen kommenterede med „Dør pludselig“, „Dør vanvittig“, „Begår selvmord“. Historieforfalskning? Ubestridelige kendsgerninger, som man kan slå op i en hvilken som helst Ruslandshistorie. For enden af denne række skærer projektøren den sidste Romanovs fremtoning ud af mørket. Filmen slukkes. Tynget af sit hus' tragiske last viser Nikolaj den Anden sig – en skikkelse, der allerede er blevet et symbol – mens hans skæbne, Rasputins skygge, vokser op bag ham i overnaturlig størrelse. Dermed har vi præsenteret 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, tvingende nødvendigt resultat af en udvikling, der havde været århundredr. Man måtte vise fattigdom, hungersnød, sløvhed, undertrykkelse og oprør, der blev kvalt i starten, som et motiv, der hele tiden gentog sig, hele tiden øgedes, indtil det brød ud i den triumferende fanfare i 1917. Dette var anden del af det filmiske forspil, som nåede frem til den historiske situation, hvor stykket tog sin begyndelse. Efter det sidste filmbillede, hvor man så russiske regimenters nytteløse

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 bønfalder 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 rygende skov af skorstene, så havde denne (satiriske) kontrast blotlagt den imperialistiske krigs væsen helt ned til rødderne. – Ligesom i „Gewitter über Gottland“ (se side 101) anvendte jeg osse filmen som skæbnens projektion på fremtiden i „Rasputin“. Filmen fortætter scenens virkelige indhold, idet den fremviser de handlende personers fremtid. (Zarfamiliens nedskydning på film i sidste akts „besværgelsesscene“).

„... således veksler et realistisk princip med et idealistisk princip i det græske drama ... således veksler den antikke spilledscene med det – antikke kor ... Og filmen i Piscator-dramaet kunne være det moderne kor. Lige bortset fra at den realistiske del tilfalder chorus filmicus, og at spille-scenerne holder de ideale taler. Parallellen ligger dybere. Meget dybere.

Når det antikke kor optrådte som ideel tilskuer, som visdomssiger, som skæbneaner, som dømmende dæmon, som kollektivt udtryk for et folks og en guds stemme, så skabte det først og fremmest den almene atmosfære omkring Orestesernes og Klytæmnestraernes individuelle drama. Det er nøjagtigt den samme psykiske funktion, som Piscator-filmen udfylder med den største virkning. Osse her taler massens kor som kollektiv og som skæbne. Osse her påkalder man først tidens guder og magter i almindelighed, før den enkelte talers særskæbne hæver sig fra den skæbne, som angår os alle.“

Bernhard Diebold: „Piscator-dramaet“.

EKKOET EFTER „RASPUTIN“

Retssagerne

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

realisere mine intentioner så skarpt og klart som muligt. Vore bevægelse grunde til at opføre dette værk og bearbejdelsens formål og form retfærdiggjordes 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 regulært retsmøde, hvor man skulle tage stilling til den midlertidige kendelse 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 imødekommeelse 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 interesseret tilskuer fik man ikke igen lige med det samme. Billetdamen kunne ikke komme sig over sin forbavelse: „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, undersætsig mand i fyrrerne, skarp ørnene over hårde læber

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

„Intet er sandt, intet er sandt – denne Tolstoj er en sjuft – skulle jeg have været spion? Det er kun min kærlighed til freden! Fordi jeg var imod krigen. Gik til zaren: Deres 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 sandelig blande mig, de tyske depoter tilhører private, dem udleverer jeg ikke. Og da jeg kommer til den franske ambasadør – Paléologue – siger fyren, at tyskerne har købt mig. – Sig det én gang til, Paléologue, og jeg giver dig to ørefigner på stedet, sagde jeg. – Jeg er kun forretningsmand, jeg har aldrig været politiker, jeg vil gøre forretninger, hvordan skal jeg kunne gøre forretninger med Frankrig, når man her oppe på scenen – hvad ved denne Tolstoj om, hvad jeg har haft at gøre med Rasputin ...! Hvordan skal jeg dog kunne gøre forretninger i Paris, når aviserne skriver, at jeg optræder som tysk spion her?! Stryg ordet, for min skyld kan man kalde mig svindler, det skal ikke komme an på det – men spion?“

Piscator lovede fornøjet at stryge ordet spion.

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

Denne ordning skulle kun være provisorisk. „I næste måned kommer jeg til Berlin igen, så vil vi føre en stor retssag om Deres protest imod min midlertidige kendelse. Jeg kommer, herr Piscator, og tager allesammen med, zarens ministre og storfyrster og fyrst Jussupov og Trepov, zarens minister, som optræder hos Dem og nu sidder i bankens repræsentantskab sammen med mig, min bedste ven. Sådan en retssag bliver dét! De vil få at se, hvor man har bagtalt mig. Er jeg politiker? Jeg er kun en simpel forretningsmand! Og Deres opførelser, ja, regien er udmærket. Den slags har jeg forstand på!“

Mon den tyske ret vil give Mitja Rubinstein attest på, at

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 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 aktuelle teater anerkender i fremstillingen af sådanne personligheder, kan kun være den historiske sandhed. Når jeg i mine bestræbelser på at vise et vendepunkt i den europæiske historie osse har bragt den forhenværende tyske kejser på scenen, så lå det mig ifølge hele min ideologi fjærnt at vise denne person som et vrængbillede. Jeg har bestræbt mig på at tegne hans væsen – i det omfang det har været historisk bestemmende – med alt det kildemateriale, der har været tilgængeligt for mig, så rent, at selv den tilskuere, som sympatiserer med ekskejseren, må nå frem til den overbevisning, at man i det tyske riges skæbnedage havde betroet ledelsen af butikken til en mand, der ikke viste sig denne opgave voksen. Samtidig tænker jeg som historisk materialist ikke på at give den forhenværende kejser skylden helt alene. Den anklage, som jeg rejser, er ikke rettet mod individet, men imod systemet, som muliggør et så forkert valg af fører. Jeg betoner altså endnu en gang, at det helt og holdent ville være i modstrid med den samlede opførelses stil at fremstille enkeltpersoner på en hadsk og fornærmende måde. Det, som det drejede sig om for mig, var at give et billede af alle de kræfter, som havde foranlediget den europæiske politiks uhorste sammenbrud i årene fra 1914 til 1918.

Det aktuelle teaters opgave er dog ikke opfyldt ved at fremstille historiske begivenheder for deres egen skyld. Man må drage konsekvenser for nutiden af disse begivenheder, man må advare vores tid ved at optegne indre politiske og sociale sammenhænge og efter evne forsøge at gribe afgørende ind i udviklingens gang. Vi opfatter ikke kun teatret som et spejl for tiden, men som et middel til at ændre tiden. Derved viser det sig, at summen af sandheder, som udgør og bestemmer livet, er forbundet med den højere sandhed, som altid er blevet anset for at være den sande kunsts kriterium. Formidlingen af en bestemt historisk-filosofisk erkendelse, sådan som den fremkommer af de rene, historiske sandheder, er for mig ensbetydende med slutkravene til kunsten overhovedet. Ud fra dette synspunkt ville en polemik imod enkeltpersoner forekomme mig smålig og betydningsløs – osse når det gælder 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 beklævelse 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
Grande, overfoged
Attesteret kopi

N.
19.Q.88 27.

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 sig imod en af stykkets scener, i hvilken sagsøgeren optræder i handlingen samtidig med den tidligere kejser Franz Josef og zar Nikolaj den Anden.

Rettens medlemmer har bivånet opførelsen den 23. november 1927 og derved fået følgende indtryk:

Scenen er indføjlet i originaldramaet „Rasputin“. Den måske, under hvilken sagsøgeren fremstilles, er umiskendelig. Sagsøgeren bringes i forbindelse med de to nævnte kejsere. Ordene, som forfatteren lader dem sige, bevæger sig i tilsvarende tankegange. Idet den tidligere kejser Franz Josef fremstilles som fuldstændig idiot og zar Nikolaj den Anden som en bigot og karakterløs dumrian, trænger den opfattelse sig på, at sagsøgeren skal karakteriseres lige-sådan.

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

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

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

Sagsøgerens legitime interesser er krænket, for så vidt som han fremstilles for publikum på en nedsættende måde, der kun har til hensigt at tilfredsstille sensationslyst og nysgerrighed, og som er uden sammenhæng med det oprindelige dramas emne. Derved må kravet anses for berettiget 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

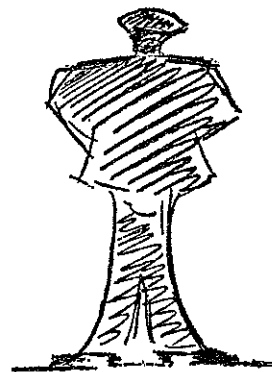
Landsrettens I. afdeling 4. kammer for civile sager
sign. dommer. Dümcke
Udfærdiget.

Berlin den 24. november 1927

Underskrift
Retssekretær ved landsrettens I. afdeling.
Attesteret.
sign. Siebden, advokat.

„Den i eftermiddags bekendtgjorte retskendelse, der i overensstemmelse med ekskejsersens 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 ekskejsersens



Felix Gasbarra: Piscator under en prøve

havde protesteret imod fremstillingen af sin person på denne scene. Lania læste de vigtigste sætninger op fra den midlertidige kendelse, som landsrettens I. afd. havde forkyndt om eftermiddagen. Publikum, som brød ud i latter nogle gange under oplæsningen af kendelsen, kvitterede for sceneændringen med stort bifald. Det kom ikke til videre demonstrationer."

(Pressemeddelelse).

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

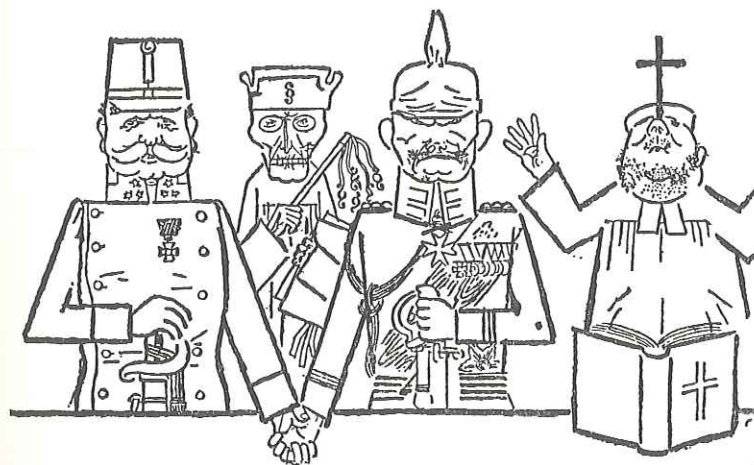
XVIII DEN EPISKE SATIRE

„Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ (Den gode soldat Schwejks eventyr)

23. januar 1927 til 12. april 1928

Den betydning, som krigen havde fået i det sidste årtis digtning, afspejlede tydeligt de store spændinger i Europas sociale og åndelige udvikling. Men mens andre digtere „tager stilling til“ krigen, kommer til en forklaring med den, er Jaroslav Haseks roman bemærkelsesværdig, fordi krigen – så at sige – ophæver sig selv i bogen. Her er krigen set gennem den jævne mands temperament. Schwejk er den sunde menneskeforstands triumf over frasen. Da Hasek og hans helt Schwejk befinder sig hinsides alle traditionelle og anerkendte begreber, hinsides enhver konversation, så oplever vi her det jævne menneskes konfrontation med masse mordets og militarismens unatur på et plan, hvor enhver mening forvandles til sludder, al heroisme til latterlighed og den af Gud indstiftede verdensorden til et grotesk galehus.

Efter at vi havde givet et rids af et årti i tysk historie i „Hoppla, wir leben!“, og efter at vi havde vist den russiske revolutions rødder og drivkræfter i „Rasputin“, ville vi i „Schwejk“ vise hele krigens kompleks i satirens lys og anskueliggøre humorens revolutionære kraft.



Fra tegnefilmen til »Schwejk«

Desuden blev vi fristet af muligheden for at føre Pallenberg frem i en rolle, som kunne give denne store karakterskuespiller lejlighed til at udfolde hele sin kunst efter de lange rutineprægede år.

Lige fra begyndelsen stod det mig klart, at en dramatisering af „Schwejk“ ikke burde være andet end en tro gengivelse af romanen, hvorfor opgaven gik ud på at kæde det størst mulige antal markante episoder sammen, således at de gav et totalt haseksk verdensbillede. Desuden måtte man finde en måde, der kunne gøre Haseks satire, som kommenterede de enkelte episoder, lige så levende på scenen. Mens vi brød vores hoveder med disse principielle spørgsmål og problemer vedrørende dramatiseringen, fik vi det bearbejdede manuskript, som Max Brod og Hans Reimann, der var i besiddelse af retighederne, havde lavet en gang tidligere. Vi fik vore værste anelser bekræftet. Det, vi stod med, var ikke Hasek, men en officersoppasserfarce, som for de „komiske“ virkninger skyld og i sine bestræbelser på at lave et rigtigt „teaterstykke“ havde ladet Haseks satire fuldstændig upåagtet.

Hvad skulle man gøre? En bearbejdelse af denne bearbejdelse forekom helt håbløs, fordi Brod og Reimann jo havde taget deres udgangspunkt i noget, som stod i diametral modsætning til vores indstilling, og fordi deres bearbejdelse havde fundet sted på et plan, som der efter vor opfattelse ikke førte nogen bro over til. Men Brod og Reimann var i besiddelse af alle rettighederne, og således var vores hænder bundet. Langvarige forhandlinger begyndte, tiden gik, og man kom ikke ud af stedet, indtil jeg besluttede mig til selv at foretage bearbejdelsen sammen med Brecht, Gasbarra og Lania i håb om, at Brod og Reimann stillet over for den fuldbyrdede kendsgerning ville



Hans Reimann
Lania

Bert Brecht

anerkende det rigtige i min fremgangsmåde og erklære sig indforståede med vores bearbejdelse, som denne gang så sandelig ikke kunne mistænkes for at være et overgreb på forfatteren.

Som altid under større projekter forlod jeg Berlin og oprettede hovedkvarter på et lille hotel i nærheden af Neubabelsberg. Efter at jeg var blevet klar over dramatiseringens grundtræk, trådte den nævnte medarbejderstab i aktion, og den fik jævnlig selskab af Max Brod og Hans Reimann, vores scenograf Traugott Müller, scenemesteren Otto Richter og Otto Katz. Jeg konfererede i timevis med George Grosz, der som „tænkende tegner“, som han selv gerne kaldte sig, straks levede sig ind i mine idéer med den uhyre saglige kraft, som var karakteristisk for ham. Brecht kom undertiden i sit første automobil, som blev betragtet med megen forbavselse, blandt os var han den eneste, som havde sådan en vogn dengang, og jeg husker med fornøjelse, hvor tit vi allesammen måtte skubbe bagpå, fordi tændingen svigtede, indtil vi havde fået ham hen på et stejlt stykke af vejen, som Brecht så rullede ned ad med en fed cigar i munden, mens han muntert vinkede til os. Men vi manglede ellers ikke afveksling. Jeg øvede mig i pistolskydning, til værtsfolkene bekymring især på træerne i krohaven, hængte en sandsæk op i løvet for at lade min vrede over alle modstandere gå ud over den, og da jeg altid har lagt stor vægt på mine medarbejders kropslige „fitness“, fik jeg Fritz Sommer, vores værksteds træner, til at komme herud to gange om ugen, og særlig Lania udgød mange sveddråber i hans hårde skole. Brecht stod udenfor og så på det hele gennem det åbne vindue med et udefinerbart grin. Grosz derimod deltog gerne i den slags øvelser og elskede frem for alt den femten minutter lange løbetur i skoven i korrekt, blå træningsdragt. Måske en søndagsturist må have troet, at han så en flok straffefanger på flugt. Om aftenen samledes vi om et stort bord i den hyggelige skænkestue, og diskussionens bølger gik højt. Navnlig Hans Reimann, der som bekendt er professionel humorist, og som hele tiden prøvede på at forsvare sin kaserngårdsfarce, befandt sig ikke i nogen let stilling. I øvrigt gik arbejdet ret hurtigt fra hånden, og især Brecht bidrog til sin del med lange, docerende udredninger om „glidebanen“, som vi i lang tid ikke vidste, hvad han mente med, indtil vi opdagede, at han talte om Schwejks march til Budweg. I det hele taget holdt Brecht overordentligt meget af at klæbe en etiket på tingene endnu inden indholdet lå fast. Efter ca. 4 uger vendte vi tilbage til Berlin med et manuskript, som kunne tjene som grundlag for min iscenesættelse.

DEN SCENISKE FORM

For første gang havde vi ikke at gøre med et stykke, som, hvad enten det var godt eller dårligt, sprogligt eller scenisk udtrykt, stadig tog hensyn til teatrets form, vi stod med en roman. Og det en roman, hvor alt til trods for hovedpersonens passivitet er indstillet på bevægelse; Schwejk transporteres – til fængslet, fra fængslet – Schwejk følger kuratoren på vej til messe, Schwejk køres til mønstring i rullestol, han bliver kørt til fronten i jernbanetog, han marcherer i dagevis for at lede efter sit regiment, kort sagt, alt omkring ham er i stadig bevægelse, alt er en vedvarende strøm. Det er storartet, sådan som hele krigens rastløshed kommer til udtryk i det episke stofs bevægelse.

Eksempel på et scenisk bevægelsesforløb i „Schwejk“

II. 2 (anabasis)

Bånd 1 fra højre til venstre

Schwejk marcherer. Fra venstre til højre. Syngende.

På bånd 1 (fra højre til venstre) køres stående ind:

Gammel kone. Møde.

Bånd 1 standser:

Dialog til „... regiment iler“.

Bånd 1 fra højre til venstre:

Schwejk marcherer videre.

Den gamle kone kører stående ud.

På bånd 1 køres ind:

Kilometersten, træer, skilt: Maltschin kommune.

Bånd 2 fra højre til venstre:

Knejpen køres ind.

Bånd 1 og 2 standser:

Scene til „... den hurtigste vej til regimentet“.

Bånd 1 og 2 fra højre til venstre:

Knejpen køres ud.

Schwejk marcherer.

På bånd 2 køres ind:

Høstak (snorken 8 sekunder).

Scene til „... hvis de ikke var deserteret“.

Bånd 1 kører (1/2 minut).

Bånd 2 med fra venstre til højre.

Allerede første gang jeg læste romanen og længe før vi tænkte på dramatiseringen, havde jeg en forestilling om alle hændelsernes uaf-

brudte og rastløse løb. Da det kom på tale, at vi skulle bringe netop denne roman på scenen, fortættedes denne forestilling for mig til transportbåndet som konkret middel.¹

Sceneformen fremkom altså endnu en gang fuldstændig af stoffet, i det mindste af stoffets – om jeg så må sige – kunstneriske aggregat-tilstand. Og kun helt tilfældigt og i forbigående „betød“ denne sceneform igen en samfundsmæssig tilstand: en samfundsordens opløsning og forsvinden. Og stykkets dramaturgiske udformning fremgik så igen af sceneformen.

DRAMATURGI PÅ TRANSPORTBÅND

Alle tidligere forsøg på at overføre romaner til scenen er stort set mislykkedes. I de fleste tilfælde blev der ikke andet tilbage end hovedpersonens figur, som – idet han blev flyttet over i et andet handlingsforløb – mistede det karakteristiske i sin atmosfære og derfor selv blev utroværdig som person.

Dramatiseringen af Jaroslav Haseks roman var en endnu vanskeligere opgave. Her forelå der ikke engang en roman som et sluttet hele, men en gigantisk samling anekdoter og eventyr, der desuden ikke engang var færdig. Schwejk var fastlagt som person fra begyndelsen og udviklede sig ikke i det videre forløb. Han optrådte aldrig handlende, men altid kun lidende, kunne tænkes i enhver situation, blot ikke i sin egen dødssituation. Romanens forløb var udelukkende bestemt af begivenheder i tiden fra 1914 til midt i verdenskrigen. Alle de elementer, som Haseks værk bestod af, bortset fra den episke bredde, som havde brug for bånd, syntes altså at modsætte sig en dramatisk bearbejdelse.

Den første metode, der anvendtes, var ovennævnte dramatisering i gammel forstand. Schwejk blev som figur taget ud af romanen og indsat i en udtænkt handling. Som man kunne forudse, fik man kun ubrugeligt stof ud af dette forsøg. Til trods for at vi havde overtaget de bedste tekstaf-

¹) „P. har en teknisk fantasi, som man aldrig har været ude for før, han har sluppet alle scenens kræfter løs, fralokket den alle dens hemmeligheder, hans transportbånd er virkelig mere end et trick, P. har ophævet stedets, tidens og rummets klassiske enhed og givet scenen karakteren af det vidunderlige, det trolddomsagtige tilbage takket være en genial beherskelse af de mest moderne tekniske midler.“

Fra: *Die Welt am Abend* den 24. januar 1928, Kurt Kersten.

snit i originalværket, mistede Schwejk fuldstændig sin egen atmosfære. Hans fortællinger og pointer manglede tilløbet, Haseks omstændelige behandling af stoffet viste sig at være tvingende nødvendig, mens dramatiseringen indsnævrede hændelserne og gjorde dem små. Den handling, som man udefra havde anbragt Schwejk i, det var iøvrigt en kærlighedshistorie, slog osse bunden ud af det politisk principielle i Haseks digtning. Det var ikke længere omverdenen og dens repræsentanter, der var det afgørende, men de betydningsløse enkeltpersoner, som var ført sammen med ham på grund af komediens sceniske fornødenheder. Stødene, som Hasek retter imod monarkiet, bureaukratiet, militæret og kirken, mister al deres kraft på denne måde. Schwejk, der tager alt alvorligt, til det bliver latterligt, der adlyder alt, til det bliver til sabotage, der siger ja til alt, men på en måde, som tilintetgør det, blev et fæ af en officers-oppasser, som uden sit vidende vender sin premierløjtnants skæbne til det godel

Det uheldige udfald af dette forsøg, som bearbejderne i øvrigt kørte helt igennem, indtil de havde et færdigt teaterstykke, beviste endnu en gang, at det er forkert at omfrisure romaner dramatisk til teaterstykker. Som følge af dette måtte man tage afstand fra „dramatiseringen“ af figuren og i stedet for et teaterstykke om Schwejk bringe dele af romanen på scenen.

Denne plan stødte kun på én eneste vanskelighed: vor tids sceneform. Det syntes umuligt at beherske stoffets episke forløb med teatrets gamle midler. På det bevægelige scenegulv måtte man hele tiden sønderrive Haseks forløb til enkeltscener, hvilket var i fuldstændig modstrid med romanens karakter. Piscator gjorde det umulige, idet han forvandlede det faste scenegulv til et rullende scenegulv. Med et sikkert greb fandt han det scenemiddel, som svarede til romanens episke forløb: transportbåndet.

Dermed var problemet løst ikke blot teknisk, men osse dramatisk. Bearbejderne behøvede ikke længere at lede efter en scenisk opbygning, der var originalstoffet fremmed, men kunne indskrænke sig til at udvælge de af romanens scener, der var mest virkningsfulde dramatisk og tekstligt spilleklare. Grupperingen af stoffet kunne ligge tæt op ad Hasek, og tilbage var kun spørgsmålet om at gøre om-

verdenen, som var afgørende for Schwejks figur, scene-mæssigt levende. Som altid besvarede Piscator dette spørgsmål med film, blot med den forandring, at han denne gang udformede den som tegnefilm. Der, hvor Hasek i begyndelsen af sine kapitler kommer med direkte og principielle kommentarer om temaet, anbragte Piscator George Grosz' filmede tegninger. På denne måde opnåede han en virkelig komprimering af Schwejks modparter.

(På dette sted kan jeg nævne, at Piscator en tid lang tænkte på at lade Schwejk være den eneste figur på scenen og kun lade modspillerne fremkomme som tegninger).

Schwejks medspillere blev derimod – hvis de ikke var handlingsbærende elementer – legemliggjort i form af dukker. Oprindeligt havde man samtidig planlagt en langt strengere inddeling, som svarede til figurernes forskellige klasseideologier.

Efter at have fastlagt scenens udformning og de sceniske midler havde dramaturgien kun tilbage at sammentrænge romanen, som det mindst tager 24 timer at læse, i hovedtrækkene til en tid på 2½ time uden at ændre dens karakteristiske stil. (Desværre kan man ikke fordele Schwejk over fem aftener, sådan som Piscator engang foreslog). For overhovedet at kunne spille originalpartierne var det nødvendigt at forkorte og sammentrænge dem stærkt, ja, til dels osse at gruppere dem fuldstændigt om. På den anden side passede man nøje på ikke at gå uden for Haseks originaltekst.

I slutningen lå en vanskelighed, som faktisk ikke var ryddet helt af vejen. Hasek døde, mens han arbejdede på manuskriptet, og man kunne ikke gætte sig til en mulig slutning. Enhver vilkårlig slutning måtte synes voldsom, enhver naturlig ville ikke være virkningsfuld på scenen. Den meget omtalte himmelscene, hvis tilblivelse ligeledes skyldes et sted hos Hasek, nemlig „Der Traum des Kadetten Biegler“ (Kadetten Bieglers drøm), ville have betydet en nybearbejdelse, der havde været forstyrrende for figuren, da den ikke var til at bestride ud fra originalmanuskriptets grundfond. Man måtte altså med eller mod sin vilje stille sig tilfreds med en kompromisløsning, som på én gang er schwejksk og virkningsfuld på scenen.

Den vej, som her blev betrådt, åbner overordentlige per-

spektiver for fremtiden. Den åndelige revolution, som vi befinder os midt i, bevirker ikke blot en radikal omformning af de rent tekniske midler, men fører til at der åbnes for nye stof- og formområder. I vore dage kan teatret ikke længere binde sig til en dramatisk form, som er opstået på bestemte sociale og tekniske betingelser, i et øjeblik, hvor disse betingelser undergår en grundlæggende ændring. En ny form for skuespil opstår, foreløbig endnu ufærdig og kun et mellemstadium, men fuld af uendelige muligheder. Borgerlige kunsthistorikere kan med æstetiske love forsøge at stille deres kunstformers „renhed“ op over for „vandalismen“ hos en klasse, der er ifærd med at rejse sig. Piscator har erobret den revolutionære roman for scenen, en dåd, der er mere værd end al æstetiserende snak.

Gasbarra (*Welt am Abend*, januar 1928).

TRANSPORTBÅNDET

Osse skuespillerne fik fuldstændig nye problemer. Det var første gang, en skuespiller skulle fremstille hele sin rolle, mens han kørte, gik og løb. Det forudsatte, at båndene var absolut støjfri. Under de første forhandlinger med fabrikken lovede man os at opfylde denne grundlæggende betingelse. Da vi første gang – det var den 8. januar 1928 – hørte båndene i funktion, var det som at stå over for en dampmølle, der arbejdede for fuld kraft. Båndene smældede, hvædede og knaldede, så hele huset rystede. Det var umuligt at trænge gennem støjen, selv om man råbte så højt, man kunne. En dialog på disse rasende uhyrer var fuldstændig utænkelig. Vi sank vist ned i parkettets stole og lo fortvivlet. Det var 12 dage før premieren. Teknikerne forsikrede ganske vist, at de ville kunne formindske støjen, der var ikke længere tale om den lovede lydløshed. En langvarig retssag truede, og opførelsen syntes at være bragt i fare. Som altid opdagede jeg, at min idé kun kunne realiseres for en brøkdels vedkommende. Denne gang var situationen vanskeligere endnu, fordi vi i Pallenberg havde en skuespiller, som ganske vist var en uhørt villig og opofrende medarbejder, men som var meget sensitiv, og som det uvante apparatur naturligvis gjorde nervøs, navnlig da det ikke engang fungerede. Nu begyndte et møjsommeligt arbejde med at forbedre båndene hvert eneste minut, jeg ikke skulle bruge scenen til prøver. Med uhyre mængder grafit, sæbe og smøreolie, ved at stive scenegulvet af med tunge træstempler, ved at indbygge nye lejer, lægge filt mellem kædeleddene

og under hele båndet blev larmen til sidst formindsket så meget, at den ikke længere opslugte teksten fuldstændig. Alligevel måtte skuespillerne stadig tale med stærkt hævet stemme for at trænge igennem.

Den øvrige sceneopbygning var uhyre enkel. Ud over de to transportbånd var der ikke andet end to lærredsrammer på hele scenen, den ene bag den anden, og som afslutning et stort lærred. Rekvistterne kørte dels ind på den åbne scene på transportbåndene, dels hang de i trækruller, så de kunne bevæges hurtigt ud og ned. Det var den enkleste, reneste og samtidig mest foranderlige scene, som jeg nogen sinde havde konstrueret. Alt gik rask og tilsyneladende ubesværet fra hånden.

En særlig ting ved dette sceneapparat var dets iboende komik. Alt, hvad der foregik teknisk på denne scene, kaldte uvilkårligt på latteren. En fuldent overensstemmelse mellem stof og apparat syntes at være skabt. Jeg havde osse forestillet mig noget i retning af en knock-about-stil, noget, som mindede om varieté og Chaplin.

SCHWEJK-BEARBEJDELSENS SLUTNING

Pressen har gentagne gange bebrejdet os den forfejlede slutning. Samtidig har man overset, at vi ville spille „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ ((Den gode soldat Schwejks eventyr)) af Jaroslav Hasek og ikke et „stykke“ med eksposition, klimaks og katarsis. Hasek var død, før han kunne afslutte eposet, og Vanek, udgiveren af det efterladte værk, var heller ikke nået frem til en slutning. Et sådant stof kan virkelig kun udtømmes med heltens død. Vi stod altså i et dilemma og var os det fuldstændigt bevidst. Der fremkom forslag til en mulig slutning på værket i det uendelige.

Slutninger til Schwejk

Den oprindelige slutning hos Brod-Reimann:

Forlovelse mellem premierløjtnant Luksacs og Stelka.

Schwejk beder om den ære at få lov til at stå fadder for eventuelle børn.

Grosz foreslår:

Rigtig knock-about-scene „alt i ruiner“
eller

alle sidder rundt omkring som skeletter med dødsmasker.
De skåler med hinanden.

Lania foreslår:

Schwejk sidder i Kelch og venter på Woditschka. Verdenskrigen er forbi. Men i stedet for Woditschka kom-

mer Brettschneider. Samtale. Schwejk bliver atter arresteret. (I det gamle Østrig har intet egentlig ændret sig. Schwejk forbliver det asociale menneske, sprængstoffet, opløseren af enhver samfundsorden).

I lang tid den bedste idé til slutningen; indtil løsningen blev fundet: sluts scenen skulle spilles i himlen.

Alle disse slutninger tilfredsstillede os ikke helt. Den definitive slutningsidé fandt jeg til sidst i romanen. Jeg må desværre betone det så kraftigt, fordi denne sluts scene, som ikke blev spillet, senere blev anset for at være Max Brods åndelige ejendom, og fordi man bebrejdede mig, at jeg havde strøget netop denne engagerende og digteriske scene af angst for dens politiske virkninger.

Kadetten Bieglers drøm hos Hasek havde givet idéen til scenen: „Schwejk i himlen“. Efter at have kæmpet med samtlige jordiske autoriteter skulle Schwejk i denne scene konfronteres med „overjordiske“ autoriteter, og stillet over for ham skulle osse de vise sig uvirkelige, ikke eksisterende. Denne idé forelagde vi Brod, som greb den med begejstring, og efter en indgående samtale med Gasbarra, som udviklede en dramaturgisk grundidé til denne scene, skrev han den på en måde, der var fuldstændig tilfredsstillende for os allesammen. Senere har man påstået, at jeg har undladt at spille denne scene af frygt for at virke for radikal. I virkeligheden viste det sig under prøverne, at stykket ikke kunne bære den gru der lå i krøblingernes opmarch hos Gud.

Anvisning for besættelsen af sidste scene Krøblinger hos Gud.

Engagere tigger uden ben,
20 statister med dukker,
5-6 rigtige krøblinger,
En, som hele tiden træder i sine indvolde,
En med benet over skulderen,
En med hovedet under armen,
Arme og ben hængende ud af en rygsæk. Alle smurt ind i
ler og blod,
To små piger med hinanden i hånden, blodige ansigter.

Denne scene er blevet spillet, og det skete ved den første lukkede op-

førelse for Folkescenes særafdelinger. Til akkompagnement af Radetzskymarchen marcherede denne blodige, sønderflængede soldaterflok over scenen på transportbåndet, i spidsen en krigsinvalid, som havde fået begge ben skudt af, og som besværligt måtte forsøge at humpe sig frem på stumperne. Gud, denne scenes modspiller, havde Grosz tegnet på en så gyseligt grotesk måde til filmen, at han skrumpede kendeligt ind under samtalen med Schwejk.

Under opførelsen opdagede vi, at det ikke gik på den måde. Scenen, der ydermere var blevet for lang i Brods udgave, havde måske kunnet få lov til at blive, hvis vi havde haft endnu 10 dage til prøver. Men nu havde vi ikke længere tid til at iscenesætte scenen, sådan som den krævede det.

Det var grunden til, at vi faktisk ikke havde nogen slutning på stykket, da vi nåede til presseforestillingen. Så afsluttede vi det med aftalen mellem Schwejk og Woditschka: „Klokken seks efter verdenskrigen“ uden at være tilfredse med denne løsning. Men man kunne netop ikke finde nogen slutning til dette stof, og så forekom det os at være bedst at afbryde pludseligt, ligesom Hasek osse måtte lade sit værk være afsluttet.

Den form, som opstod i forbindelse med „Schwejk“, var visselig ikke fuldkommen og definitiv. Den var ligesom i „Rasputin“ en dramatisk form, der var bestemt for den kommende generations digtere. Hvis vi havde haft tid til det, havde vi kunnet udarbejde mangt og meget mere prægnant, skarpt og virkningsfuldt.

Man må dog aldrig glemme, under hvilke betingelser vores teater måtte tilkæmpe sig hvert eneste stykke nyland. Hvis vi havde kunnet benytte alle de dage og uger, som gik tabt under debatter med de to oprindelige bearbejdere, til positivt arbejde på stykket, så ville meget utvivlsomt have set anderledes ud – derimod forekommer det mig at være en uretfærdig bebrejdelse, at vi skulle have overset romanens bedste steder og sammenstillet de mindre virkningsfulde. I ugevis havde vi atter og atter gennemarbejdet bindene om Schwejk, talrige venner af teatret, som tog del i arbejdet af litterær interesse, hjalp ligeledes med til at finde de bedste steder frem. Jeg tror ikke, at vi har overset noget som helst, der havde kunnet finde anvendelse efter den plan, som vi allesammen havde lagt i fællesskab. Vi måtte ganske vist udelade mange scener, simpelthen fordi opførelsen ellers ville have varetaget seks timer i stedet for tre. Vi lagde scenerne til side i håb om at kunne opføre „Schwejk“s anden del i den kommende sæson.

Ved ubegribelig indiskretion fik offentligheden for tidlig besked om denne plan, hvorefter Max Brod straks meldte sig med sine krav



Volke, Schwaab

George Grosz: Fra trickfilmen til »Schwejk«

pr. brev. Det er et spørgsmål, om en Anden del ville have haft den samme virkning. Måske ville denne del faktisk kun være blevet endnu en samling anekdoter, for den første „køreplans“ bevægelsesforløb var allerede udtømt med handlingen fra hjemmet til fronten.

SCENEBILLEDE OG FILM

I „Schwejk“ var omverdenen, som jeg fremstillede gennem film og marionetter, af endnu større betydning end i de andre stykker, hvor figurerne til dels fortolkedes af sig selv.

Disse marionetter var overhovedet ikke „et af mine kunstneriske indfald“, de repræsenterede derimod det politiske og samfundsmæssige livs stagnerede typer i det gamle Østrig. Vi skelnede desuden mellem en hel række nuancer: halvmariionetter, marionetagtige typer, halvmennesker. Schwejk stod som det eneste menneske over for denne fantastiske verden. En tid lang troede jeg sågar, at jeg kunne drive denne idé til dens yderste konsekvens og lade Schwejk-Pallenberg optræde som den eneste skuespiller overhovedet, mens den samlede omverden skulle mekaniseres gennem film, marionetter og højttalere.

Den endelige gennemførelse så således ud: dels brugte jeg livløse dukker, hvis holdning og masker var rædselsfuldt overdrevne (som

de groteskdukker, Grosz, Heartfield og Schlichter for eksempel havde fremstillet i dadaperioden), dels bar skuespillerne masker, hvor deres funktions særegenhed ligeledes blev overdrevet (for eksempel forestillede jeg mig „stikkeren“ med et langt stilkeøj og et kæmpemæssigt øre).

Hos de marionetagtige typer og halvmennesker lå overdrivelsen i skuespillermasken og kostumet. For eksempel fik fængslets slutter en kæmpenæve, som var fremstillet af gaze og vat, og som straks karakteriserede ham. Det hele gik ud på at dele typerne tydeligt og let overskueligt op og at overdrive de enkelte figurer til det kløvnagtig-symboliske.

Til dette arbejde kunne ingen anden end min gamle ven George Grosz komme på tale. Således opstod et stort grafisk værk, som osse interesserede statsadvokaten, og hvis blade blev genstand for „gudsbespottelsesprocessen“ imod Grosz og Malik-Verlag. Tegningerne til „Schwejk“ omfattede omkring 300 blade.

Rekvisitten var af lige så stor betydning for „Schwejk“s stil. Osse rekvisitten havde en komisk funktion og skulle som følge deraf overdrives karikerende. Desværre var der meget, som ikke kom længere end til tilløbet.

Filmen blev af altoverskyggende betydning for karakteriseringen af omverdenen i „Schwejk“. Men denne gang kunne jeg i overensstemmelse med stilen, som stoffet krævede, ikke nøjes med den naturalistisk-dokumentariske film. Osse filmen skulle indordnes i den samlede opførelses karikerende, satiriske element, og på min tilskyndelse opstod så den politisk-satiriske tegnefilm, som Grosz lavede. Her fuldførte militærets, kirkens og politiets marionetter deres komisk-grufulde bevægelser.

Grosz' store fortjeneste i denne film lå dog ikke kun i den virkeligt geniale typetegning, men frem for alt i at han med filmen løftede Schwejk respektive Schwejks omverden ud af den historiske bundethed og derved etablerede forbindelsen til aktualiteten. Militærlægerne, officererne, statsadvokaterne var skikkelser, som endnu den dag i dag lever i Prøjsen-Tyskland. Dermed fortsatte stykket kampen på dagens politiske plan.

Randtegninger til temaet

Da John Heartfield og jeg opfandt fotomontagen i mit Sünder-atelier klokken 5 en tidlig majmorgen i 1916, anede ingen af os noget om de store muligheder eller den tornefulde, men succesrige vej, som denne opdagelse ville byde

på. Som det netop så ofte går her i livet, var vi stødt på en guldåre uden at vide det. Samtidig drog unge eventyrere jo overalt afsted til det ukendte land Dada – og visse opdagelser ligger jo altid næsten færdige i luften. Osse Erwin var en af vore; han var dengang stadig soldat i Flandern. Han havde allerede hørt om os og udtrykte sin sympati med teforsendelser. (Det var i den tid, da kunsthonningen var smykket med jernkorset, og man spiste den såkaldte krigsmos som pålæg – altsammen formedelst mærker). Erwin, dristig og sej som sin forgænger, den gamle, stridbare bibeloversætter Piscatorius, holdt den spidse næse lige op mod vinden, mens han ligesom vi lidenskabeligt var på ud-kig efter nye muligheder. Jeg ved, at han allerede dengang gik rundt med en fiks og færdig plan om Piscator-Scenen. Erwin, kan du stadig huske, hvordan du længe før russerne ledte den berømte dada-matiné som regievægter på en høj stige, mens en ude i kulisserne bag dig hylede langtrukne, grovkornede taler ud i hovedet på publikum? Parentes slut.

I hvert fald anbragte Erwin fotomontagen inden for scenens rammer nøjagtig efter hensigten, ommonterede let den gamle kulissetrolldom og gav scenen det liv og den begivenhedsfylde, som det rigtige teater må have. Tag engang



Fra filmen »Schwejk« af George Grosz

og gå hen i et tilfældigt andet godt teater, så forstår De, hvad det er, jeg mener. Som mange pionerer bliver Erwin ikke stående ved det én gang prøvede – et stykke af den gamle Wagner-længsel lever osse i ham, og således ser vi ham ofte på den tornefulde søgen efter det store samlede kunstværk, som omfatter alle kunstarter i fællesskab. Hvilken ophøjet drøm og tanke, hvilken mulighed – hvilket udvidet spillerum for den moderne scenetrolldom! Erwin ser som ethvert nogenlunde seende menneske, for eksempel osse vore dages frygteligt latterlige kunstforretning, aktieforretningen, de rene børsanliggender, og som den prædikant han er af natur, søger han osse profetisk at styre kunsten hen på et større virkefelt.

Således stillede Erwin simpelthen et stort tegnebræt beklædt med hvidt papir op bagest på scenen til tegneren, og derefter akkompagnerer jeg spillet på scenen med store hieroglyfer, smutter kontrapunktisk op og ned, understreger, tegner den smukkeste, nødvendige følgetekst og de hasekske ondskabsfuldheder, som er underforstået. Det er en kendsgerning, at Erwin har skabt et helt stort virkefelt for ny grafik, så sandelig en tegnemanège, som er meget mere tillokkende for vore dages tegner end skimlet æstetforretning og bibliofile grafiske kradserier for dannede folk.

Her kan tidens ofte fremmanede „Daumiers“ så mane mene tekel og skræmmebilleder på væggen. – Sikken et middel for kunstneren, som slet og ret vil tale til massen. Naturligvis kræver en ny flade nye midler, et nyt, klart, knapt tegnstilsprog – sikkert en stor opdragelsesmulighed for forvirrede hoveder og kaotikere! Her kan man heller ikke stille noget op med det impressionistiske sjaskeri. Filmisk skal strengen være klar, enkel og ikke for tynd (på grund af overblændingen), den skal desuden være hård, noget i retning af tegningerne og træsnittene i gotiske blokbøger og de lapidariske steninskriptioner på pyramiderne.

Værsgo, du unge maler og tegner af i dag, her har du en væg til din rådighed. Hvis du har noget at sige, så benyt den!
George Grosz.

Ved siden af tegnefilmen blev *den naturalistiske film* naturligvis osse brugt, frem for alt når det drejede sig om at skabe atmosfæren til de enkelte scener, altså i Prags gader, på jernbanerejsen o.s.v. Vi havde

sendt vores optagelsesleder Hübler-Kahla til Prag i egen person for at optage gadebillederne. Scenebilledet med transportbåndet krævede en helt ny, særlig optagelsesteknik, som stødte på store vanskeligheder. Vi skulle bruge et absolut roligt billede, som drog forbi i marchtempo. Da apparatet måtte monteres på en bil, fik man permanent flakkende billeder på grund af bilen, der rystede hen over Prags gaders toppede brosten. Kun ved gentagne gange at klippe de bedste steder sammen kunne man opnå et nogenlunde tilfredsstillende resultat.

Til sidst forsøgte jeg at forbinde naturalistisk film og tegnefilm i marchen til Budweis og i slutningens krigsscener. I Budweis-„anabasen“ kopierede jeg tegnede træækker på forbidragende naturoptagelser, hvorved den håbløse marches kontinuitet kom meget stærkere til udtryk. I mellemscenerne førte denne film organisk over i de tegnede diapositiver.

I slutscenen – jeg havde ganske vist først fået dette indfald en halv time inden premieren i et fortvivlet forsøg på at redde den forkerte slutning – projicerede jeg et uendeligt bånd af tegnede kors, som løb fra horisonten og ud mod tilskueren, på den faste projektion af sønderflængede soldaterkroppe. Under premieren ventede vi spændt på den overordentlige effekt, som først var blevet afprøvet en halv time tidligere. Desværre ventede vi forgæves. Den faste projektion kom til syne, men blegt, de vandrende kors udeblev derimod. Da forestillingen var til ende, viste det sig, at operatøren uden den mindste smule omtanke ganske vist havde kørt filmen, men med lukket blænde.

SCHWEJKS FIGUR OG PALLENBERG

Et særligt omstridt spørgsmål var det, om Schwejk virkelig er en fuldstændig idiot, som ikke ved, hvad han siger og gør, altså helt ubevidst og kun ved sin enfoldige holdning fører krigen og alle autoriteter ad absurdum, eller om han kun foregiver at være så enfoldig, men i virkeligheden handler ganske bevidst. I hvert tilfælde var vi enige om, at hans persons eksistens var tilstrækkelig til, at alle autoritetsbegreber som kirke, stat, militær i sig selv faldt sammen over for ham. Schwejk fungerer ikke ved at angribe eller negere noget, tværtimod fungerer han netop ved at bekræfte alt bestående, og det til den yderste konsekvens.

Det var Schwejks betydning: at han ikke blot er en ren og skær spasmager, som gennem sit halløj sådan set bekræfter ting og forhold, men at han derimod er en stor skeptiker, som gennem sin ubøjelige, utrættelige bekræftelse i virkeligheden benægter alt. Schwejk – sådan argumenterede vi – er dybest set et asocialt element, ikke en revolu-



George Grosz

tionær mand, som ønsker en ny ordening, men en type uden samfundsmæssige bindinger, en type, som osse ville virke undergravende og opløsende i et kommunistisk samfund.

Set fra vores synspunkt kunne ingen anden i Tyskland end Max Pallenberg komme i betragtning til denne rolle. Denne besætning er netop meget ofte blevet bebrejdet os fra politisk venligtsindet side med den begrundelse, at vi opelskede et stjernesystem på vores teater. Nå, jeg ved ikke rigtigt, hvad man mener med det. For mig at se kan man kun tale om kvalitetsskuespillere – eller om talentløse. Tildelingen af en rolle kan aldrig ske ud fra andre synspunkter end dette: rollen skal udfyldes fuldstændigt af det menneske, som legemliggør den. Om det så er en begynder eller en stjerne, er flintrende ligegyldigt. Det er ofte en stjerne. Hvorfor skulle vi ikke kunne bruge en begavelse, selv om det osse er de økonomiske forhold, som har gjort ham til „stjerne“. Og det kan dog kun være berettiget at angribe dette, når man stiller en sådan skuespiller frem for hans egen skyld, d.v.s. når man skaber rollen til hans person, som alt andet, mening, stykke, opførelse, regie o.s.v. så underordner sig. Men her var det modsatte netop tilfældet. Vi spillede ikke Schwejk for Pallenbergs skyld, skabte ikke rollen til ham, derimod krævede stykkets rolle og mening Pallenberg. Man kan kun stille kravet sådan: den største virkning gennem den bedste d.v.s. rigtige besætning. Netop når man, som vi, vil opnå en politisk virkning.

Pallenberg, der virkelig var en ideel Schwejk, har på beundringsværdig måde tilpasset sig stykkets sceniske og tekniske forhold og en-

semblet. Set fra denne side var han altså heller ikke vores „stjerne“ i normal forstand. Pallenberg, som var afgørende præget af Reinhardts skole, havde en voldsom indre anstrengelse nødig for at klare denne nye, matematiske måde at spille teater på. Han klarede denne omstilling med forbavsende lethed og elasticitet og skabte som skuespiller en figur, som man uden overdrivelse kan henregne til teaterhistoriens udødelige figurer.

„Spilletets midtpunkt er Pallenbergs Schwejk, den vidunderlige udformning af en legendarisk folkefigur, fra hvilken der udgår en suggestiv virkning, som om den virkelig havde eksisteret i Prag, han rummer noget af et uskyldigt lidende, godt dyr, som ikke ved, ikke kan vide, hvorfor det må lide så meget ondt. Undertiden er der noget uendeligt ydmygt og sørgmodigt i blikket, i stemmen, en stakkels fyr af ulykkesfuglen Schlemihls nåde og på én gang af Candides og Eulenspiegels slægt. Pallenberg har genskabt og nyskabt Schwejk. Det taler for Piscator, at en så enestående skuespiller som Pallenberg har fundet hen til ham, og det taler endnu mere for ham, at Pallenberg tilpasser sig, behersker sig.“

Fra: **Die Welt am Abend** den 24. januar 1928, Kurt Kersten.

XIX ØKONOMI-KOMEDIEN KONJUNKTUR PISCATOR-SCENEN LESSING-TEATRET

8. april til 3. maj 1928

Den 1. marts 1928 overtog vi teater nummer to i Berling, Lessing-Teatret. Det var en gammel bygning i byens nordvestlige del, den havde haft sin glansperiode under Otto Brahm.

Jeg var ikke særligt opsat på at få endnu et teater, men jeg forstod Otto Katz' argumentation for det. „Schwejk“ med Pallenberg på Nollendorfteatret trak stadig fulde huse, og vi ville ikke afbryde opførelsen midt i successen udelukkende af hensyn til vores abonnenter, sådan som vi desværre allerede havde været nødt til med „Hoppla, wir leben!“ og „Rasputin“. I begyndelsen af sæsonen havde vi udbudt et abonnement, som omfattede 7 forestillinger, og overtaget en forpligtelse over for Folkescenens særafdelinger til at opføre mindst 5 stykker. Vi var dog kun kommet op på 3 opførelser i februar, og „Schwejk“'s spilletid var – troede vi – uoverskuelig.

Desuden havde vi en kunstnerisk forpligtelse over for fru Durieux, rent bortset fra hendes fortjenstfulde andel i hele foretagendets tilblivelse. Vi fandt det stadig mere påtrængende nødvendigt at give hende en rolle. Lania „Konjunktur“ med den store kvinderolle i centrum forekom os at være den bedste lejlighed til det. Så gav jeg altså – skønt tøvende – mit samtykke til overtagelsen af teater nummer to. Under en samtale, som fandt sted engang på den tid, da vores teater blev grundlagt, havde Lania (hvis „Generalstreik“ jeg havde foreslået Folkescenen i sin tid under den engelske minearbejderstrejke, fordi stoffet og formen efter min mening gjorde krav på en opførelse) foreslået en komedie-idé, som jeg syntes glimrende om. Han ville vise, hvordan der bliver sjakret med revolutioner, og bevise, at idéen sejrer på trods af de personer, som vil misbruge den. Komedien, hvis foreløbige titel var „Rot gegen Weiss“ (Rød imod hvid), knyttes til begivenhederne i Kina; i handlingens centrum står en kinesisk general, som falder i klørne på en behændig direktør, der udnytter ham finansielt som en slags bussemand for borgerskabet. De komiske resultater af denne forretning, som direktøren går fallit på, udgør stykkets skelet.

Komedien viste sig at være forfejlet i denne første udformning. Hovedindfaldet bar ikke hele stykket, handlingen virkede ikke overbevisende. Lania var ikke selv tilfreds og besluttede sig til at arbejde

stykket om fra grunden, hvorved han osse på forhånd ville tage hensyn til mulighederne i besætningen. Det var det første forsøg på en produktion, som var inspireret af vores teater og dets nødvendigheder: forfatteren som scenens befuldmægtigede, der lige fra begyndelsen går i gang med at løse sin opgave i nær kontakt med instruktøren og med alle teatrets muligheder og forudsætninger for øje.

I juli kørte vi sammen til Heringsdorf, og mens jeg traf forberedelser til „Hoppla, wir leben!“ sammen med Gasbarra og Toller, arbejdede Lania på den nye udgave af „Rød imod hvid“, som nu fik titlen „Konjunktur“. I slutningen af juli var to akter af komedien færdige, og da Lania læste stykket højt for os, syntes vi, at det var udmærket, og fru Durieux ventede sig stor virkning og stor succes af hovedrollen. Vi agtede at lade stykket opføre som nummer to.

Jeg har allerede udførligt forklaret, hvorfor vi besluttede os til at lade „Rasputin“ følge efter „Hoppla, wir leben!“. Men jo mere intensivt vi beskæftigede os med „Konjunktur“, og jo mere vi erkendte vort teaters opgaver, jo mere viste det sig, at vi ikke kunne stille os tilfreds med komedien i dens sidste udgave. Vi erkendte, at vi ikke burde blive på problemernes overflade, at man forlangte af os, at vi gik i dybden, og at stoffet var alt for alvorligt og vigtigt til udelukkende at tjene som baggrund for et morsomt indfald.

Dette stof hed „petroleum“. Stoffet viste sig endnu engang at være det primære, og netop dette stof, som var særligt aktuelt på grund af Upton Sinclairs roman „Oil“ og den øjeblikkelige politik, krævede en ulige større fordybelse og forøgelse, end det var tilfældet i Lanias komedie.

Det indså Lania. Da det fristede ham at komme med stykket på vores scene, gav han afkald på at få antaget sin udgave af „Konjunktur“ på de forskellige andre teatre og gik for tredje gang i lag med værket.

Jo mere intensivt vi to nærmede os problemet og stoffet, jo større viste vanskelighederne sig at være. I fællesskab gennearbejdede vi bøger, statistikker og økonomiske rapporter, og det blev stadig mere klart for os, at i stoffet til „Konjunktur“ lå kimen til en økonomiskomedie i den store stil, at der var muligheder, som åbnede helt nye perspektiver for teatret. Men – det var i begyndelsen af februar, og Lessing-Teatret skulle åbne med Lanias stykke den første marts. Et uløseligt dilemma. På den ene side var det nødvendigt at spille Lanias stykke, på den anden side var stoffet og problemet i komedien alt for godt til at blive bagatelliseret i den sædvanlige lystspilform. En

tilbundsgående bearbejdelse, som vi kunne tænke os, ville have krævet uger og måneder.

Arbejdet kunne kun blive et kompromis. Endnu en gang viste de ydre omstændigheder, tidsmanglen og de forretningsmæssige nødvendigheder sig at have større magt end vores egne ønsker og hensigter. Leo Lania skrev bl. a. følgende i programhæftet om stoffets udformning og sine hensigter:

Det tilfredsstillende os ikke længere kun at vise virkningerne, kun at bruge politik som interessant baggrund for nogle små psykologiske trolddomskunststykker. Vi vil ikke se episoder i tiden, men selve tiden, og vi vil forstå den helt klart, hele tiden erkende den i dens indre sammenhænge. Men det moderne teater står hjælpeløst og intetanende over for en sådan forøgelse og bearbejdelse af politisk stof. Når jeg i det hele taget kunne foretage forsøget i min komedie, er det kun takket være den dramaturgiske og regiemæssige støtte, som jeg har fået af Erwin Piscator.

Denne komedies centrum er petroleum. Det er meningen at vise det komplekse af økonomiske spørgsmål, som beherskes af dette stof, lovene for og faserne i dets økonomiske udvikling og dennes politiske virkninger. Som skueplads for stykket har jeg valgt Albanien – selv om dette land foreløbig ikke har stor betydning for det internationale petroleumsmarked – fordi den verdenspolitiske kamps ydre etaper netop her kunne følges i det små lige fra begyndelsen. Heller ikke Trebitsch-Lincolns forbindelser til Albanien er dokumentariske. Men han er en så utvetydig repræsentant for den eventyrertype, som sætter sit præg på alle røvertogterne og de blodige fejder omkring Mexikos, Bakus og Mossuls voldsomt omstridte oliekluder, at jeg tog mig den frihed at tildigte Trebitsch-Lincoln endnu en historisk heldedåd, respektive at forlægge denne fra Kina og Tyskland til Albanien. Piscators iscenesættelse tog sit udgangspunkt i ønsket om at gøre stoffet plastisk synligt i hele dets saglighed og virkning gennem sceneopbygningen. Hans forslag og idéer til regien har vist mig vejen, og jeg anstrengte mig for at realisere de intentioner, som ikke udsprang af et spontant indfald eller øjeblikkelig inspiration, men som voksede frem af de opgaver og idéer, som denne scene vil

tjene. Denne komedie er befrugtet af dem og opstået af vores kollektive samarbejde.

I overensstemmelse med disse tanker lagde jeg en „fremadskridende sceneopbygning“ til grund for min iscenesættelse, og denne sceneopbygning udførtes i snæver forbindelse med handlingen. Fra den tomme scene – den nøgne mark – skulle kampen om en tilfældigt fundet olie kilde fra den første spæde begyndelse udvikle sig lavineagtigt, og samtidig ser tilskuerne opbygningen af en scenebygning, som demonstrerer olieproduktionens tekniske fremgangsmåde. Fra opdagelsen af petroleumskilden til boreforberedelserne, fra opførelsen af boretårne til oliens kommerialisering som vare skulle handlingen – rivalitet, mord, svindel, korruption, revolution – køres for tilskueren og således inddrage ham i hele den internationale petroleumspolitik forretning.

Men kun i første akt lykkedes det os at realisere vores intuition. I anden akt måtte stykket atter tilsluttes den oprindelige komedies handling, fordi hovedrollen ellers ville have været fuldstændig tabt på gulvet. Denne modsigelse kom vi ikke ud over. Mens den nye udgave kun havde petroleummens magt som helte- og hovedfigurer, skulle vi nu redde komedieudgavens etablerede heltindefigur, der funktionelt næppe burde være til stede som mere end en episode i det nye stykke. Kompromiser i alle ender og kanter. Som altid hævnedes kompromiserne sig.

Det begyndte med, at vi måtte udsætte opførelsen af „Konjunktur“, først i fjorten dage, så i fire uger. I mellemtiden måtte man finde på en midlertidig løsning i Lessing-Teatret (se side 222). Prøverne på „Konjunktur“, som var stærkt hæmmet af, at vi hele tiden skulle nybearbejde stykket fra dag til dag, slæbte sig afsted og gik helt i stå, da Tilla Durieux blev syg og måtte sende afbud til prøverne.

I mellemtiden arbejdede jeg sammen med Lania på den ledsagende film, som denne gang skulle have en ganske særlig funktion i stykket og sammenstilles ud fra nye synspunkter.

Ligesom jeg rullede handlingen scenisk-dynamisk op og derved gav sceneopbygningen, rekvisitten en særlig betydning, således skulle filmen ikke blot opridses og udvide stykkets baggrunde, ikke udelukkende være illustration, men levere komediens ramme i ordets sande betydning.

Denne journalist-komedie skulle udvikles af avisen, det vil sige, at hele scene-åbningen blev lukket af en avisside, et lærred, der ligesom en avisside var opdelt i forskellige spalter, der hver for sig sva-

rede til en bestemt skueplads på scenen. Mens kampen om olie kilden mellem de rivaliserende grupper udviklede sig på scenen, kampen mellem den italienske og den franske koncern, rasede pressekrigen mellem Frankrig og Italien på lærredet, og den verdenspolitiske modsætning blev fremvist ved hjælp af skrift og tegnefilm. Derved opnåede jeg en ualmindelig enkelhed og overskuelighed i forløbene, som anskueliggjordes plastisk ligesom i en lærebog. Avissiden trængte sig hele tiden frem, blev hele tiden flyttet et andet sted hen eller gennembrudt, så der var frit udsyn over scenen; handlingen begyndte på nøjagtig det samme punkt, som avis kommentatoren standsede på. Da avisen til sidst gik op i flammer, havde den albanske revolution nået sit højdepunkt med antændelsen af olie kilderne.

Det forekommer mig, at vi med iscenesættelsen af „Konjunktur“, som man sandelig ikke kan beskyldes for at være overladt med apparatur og besværet af tekniske midler, nåede sæsonens mest afrundede præstation, hvad angik en forenkling af scenemidlerne og en afspænding af formen.

Med „Konjunktur“ begav vi os for første gang ind på den aktuelle økonomiske politiks område. Det var et kildent spørgsmål for os, fordi Sovjetunionens position i denne økonomisk-politiske kamp om afsætningsmarkeder for olie blev berørt: dens forbindelser respektive modsætninger til de olieproducerende og -sælgende amerikanske og engelske koncerner og dens stilling som konkurrent inden for den kapitalistiske verdensøkonomi.

Hvis stykket blot havde indskrænket sig til dette problem, så havde der måske været mulighed for utvetydigt at kaste lys over det fra alle sider. Man ville have kunnet vise, at Sovjetunionen bevidst drev kapitalistisk verdensøkonomisk politik for netop at bevare sin betydning for den internationale arbejderbevægelse. Men her var problemet koblet sammen med fabelen om en national revolution i et olieområde, hvor Sovjetunionen på den ene side trådte frem som økonomisk faktor og på den anden side som revolutionær. I stykkets næstsidste udgave, som vi kaldte „Borodin-udgaven“, optrådte den kvindelige hovedfigur samtidig som repræsentant for det russiske Naphta-syndikat og som agent for den tredje internationale. Ondskabsfulde eller uvidende personer kunne drage den tilbageslutning af dobbeltstillingen, at Sovjetunionen anstiftede nationale revolutioner for at komme i besiddelse af olie på gunstige vilkår.

Under generalprøven fremgik det for en forsamling, som jeg med vilje overvejende havde sammensat af politiske personer, at fru Barsins skikkelse stemplede den sovjetrussiske politik som uoprigtig og

tvetydig. Det var netop ikke muligt at lade to interesserfærer, som Sovjetunionen gjorde sig alle tænkelige anstrengelser for at holde klart adskilt, repræsentere af én figur uden at tilføje Sovjetunionen svære skader. Vi ville have opnået det stik modsatte af det, som vi havde til hensigt med denne opførelse, en virkning, som osse ville have fået uoverskuelige følger for vores teater. Jeg var indstillet på, at jeg hellere ville lukke teatret end godkende en opførelse, som havde tilladt blot den mindste tvivl om scenens politiske holdning.

Generalprøven sluttede klokken 3 om natten, det var den 7. april 1928. Kritikken mødtes i Lessing-Teatrets direktionskontor, hvor der lugtede indelukket, som havde der aldrig været åbnet et vindue siden Otto Brahms tid. Borodinudgaven blev erklæret umulig fra alle sider. Jeg kunne helt og fuldt se det berettigede i angrebene, selv om mangt og meget i argumentationen forekom mig at være sat på spidsen.

Udenfor blev det langsomt dag, den dag, hvor premieren skulle finde sted om aftenen. Blege, med forvågede ansigter, uvaskede, ubarberede, fuldstændigt udmattede af et arbejde, som knapt nok havde givet os tid til at spise og sove i tre uger, stod vi overfor et indstuderet stykke, der næppe var noget at ændre ved, og som vi alligevel ikke kunne opføre. Det var den værste nervebelastningsprøve, som vi havde været udsat for, mens vi havde haft teatret. Lania fik et nervesammenbrud. Den eneste, som – evindeligt sugende på sin sorte cigar og med læderkasketten trukket forvovent ned i panden – virkede rolig, ja næsten munter, var vores gamle ven Bert Brecht. Han så muligheden for at omlægge hele den kvindelige hovedfigurs rolle sammen med Lania og Gasbarra. En udsættelse af premieren på mindst to dage var ganske vist en selvfølgelig forudsætning, og så var det stadig spørgsmålet, om fru Durieux ville gå med til denne ændring. Det var virkelig et frygteligt krav til hende, nu fuldstændig at skulle kuldaste en rolle, som hun jo havde bygget op efter en bestemt linie. Otto Katz og frøken Wellhöner fik den utaknemmelige opgave at overbevise fru Durieux om nødvendigheden af nybearbejdelsen.

I mellemtiden var klokken blevet 5. Udenfor var en herlig forårsdag begyndt. Jeg forbandede endnu engang min profession. På vores skuldre lå en byrde, som vi dårligt kunne bære. Når jeg tænkte på, at Karlheinz Martin skulle begynde iscenesættelsen på „Der letzte Kaiser“ om otte dage, ville jeg helst være flygtet et sted hen, hvor jeg ikke skulle se og høre mere til teater. I stedet for kørte vi ud til min lejlighed, hvor vi arbejdede på den nye udgave af „Barsin“ til ud på eftermiddagen. Det var ikke uden en vis komik, at den figur, som hidtil havde repræsenteret den tredje internationale og det rus-

ske Naphta-syndikat, nu skulle optræde som repræsentant for de sydamerikanske ABC-stater, og at hun kun havde foregøglet sin rolle som sovjetagent. Denne løsning tillod os at lade rollen forblive tekstligt uændret lige til slutningen for så at afslutte stykket med et „genialt overraskelseskup“. Jeg kan ikke påstå, at jeg følte mig særligt godt tilpas over for alt dette. Stykket, der – bortset fra de første scener – led af en alt for svag dialog- og sceneføring, måtte rykke endnu længere over i den rene lystspilsgenre med denne slutning. Men hvilken anden mulighed havde vi, hvis vi i det hele taget ville redde opførelsen? Med en ny voldsom kraftanstrengelse, der slugte vores sidste kræfter, blev stykket skrevet om under hensyntagen til hovedrollens nye funktion. Selv om fru Durieux ligeledes var på randen af et nervesammenbrud, holdt hun med beundringsværdig disciplin ud til opførelsesdagen. Hvis vi ikke har værdsat hendes beredskab til at bringe ethvert offer for at redde opførelsen tilstrækkeligt dengang, så må det skrives på kontoen for den overbelastning og pirrelighed, som de daværende forhold skabte.

Det ekko, som „Konjunktur“ gav i offentligheden, var ikke mindre fuldt af modsigelser end ved de andre opførelser i sæsonen. Det er interessant, at højrepressen, som tidligere ikke havde kunnet gøre nok for at stemple vores opførelser som triste og kedelige, pludselig tordnede imod denne iscenesættelses „Overdrevene Broadwaystil“ og „operettehalløj“.

Således skrev **Der Tag**:

„Piscator laver „Overdreven-Broadwaystil“. Moskva, Hollywood og al boulevarderiet fra et forældet Europa mødes i et kulminationspunkt. Hele verden som en kæmpemæssig galeanstalt. Verdensrevolutionen har allerede brug for operetten til at lokke hunden bag ovnen frem.“

Og **Der Lokal-Anzeiger**:

„Courths-Mahler hos Piscator. Det er der fremtid i. Her er vejen ud af herr Tollers blindgyde. Det er et genialt skridt, lige så dristigt som genialt, resolut at anbringe Piscator-Scenen under fru Hedwig Courths-Mahlers stjerne fra nu af.“

Deutsche Zeitung fandt det meget „kedeligt“, *Tägliche Rundschau* „søvndyssende“ – „Piscator-Scenen dør skælvende hen i marasmus.“ En undtagelse var denne gang *Berliner Börsen-Zeitung*:

„Leo Lantias forehavende med at skrive en komedie om økonomien fortjener ubetinget mere opmærksomhed end alle de håndværksmæssige arbejder, som søger at fremstille det, der allerede er vist en million gange, en lille smule anderledes.“

I det hele taget ydede de økonomiske eksperter – som for eksempel Morus i *Die Weltbühne* – stykket langt større retfærdighed end mange kulturjournalister, som ganske vist indrømmede, at de ikke var sagkyndige i de økonomiske spørgsmål, komedien behandlede, men som dog ikke generede sig for at afvise mekanismen i den internationale svindel, der fremlagdes i „Konjunktur“, som forkert og som fantasi hos en litterat, der ikke magtede de virkelige problemer.

Den demokratiske presse fremførte denne gang først og fremmest politiske synspunkter.

For *8-Uhr-Abendblatt* var komedien ikke tilstrækkeligt revolutionær:

„Jeg afviser ikke Piscators repertoire, fordi det er for revolutionært – jeg afviser det, fordi han mangler det store revolutionære sindelag. Han er – for at sige det fyndigt – en kompromisets fanatiker, han er en reaktionær person, hvis kunstneriske samvittighed dysses i søvn. Det er ikke det borgerlige publikum, som skal værges sig imod ham – tværtimod bliver de, der tilstræber en konsekvent udvikling og har sat sig den som livsopgave, nødt til at holde hans højst tvivlsomme metoder under luppen.“

Herr Felix Hollaender så det reaktionære i komedien i, at „herr Lania heller ikke vil være uvenner med borgeren; derfor lader han stykket afslutte af en raffineret kvinde, hvis forretningsgeni og charme etablerer et interessefællesskab mellem det kapitalistiske Amerika og Sovjetrusland“. Hvor forkert denne bebrejdelse er, kan man se af de foregående sider, hvor jeg har forklaret, at årsagerne til at ændre komediens slutning netop var politiske nødvendigheder.

Vossische Zeitung tog det ilde op, at „publikum morede sig over Trebitsch-Lincolns plattenslageri og lo ad det. Denne morskab er rent borgerlig, og man plejer ellers at finde den ved operetter og franske farcer. Det er Piscator-Scenens formål at gøre borgerne til kommunister. Men kommer hans scene ikke snarere til at gøre kommunisterne til borgere? Når begge klasser føler den samme glæde over de samme yndlinge – og glæde er altid en besiddelse – er de da ikke nødt til at

falde hinanden i armene? Når begge parter ler, er klassekampen forbi, og herr Piscator er den sociale freds fader.“

B. Z. fastslog, at stykket byder på „forsøg og idéer, som rusker op i folk, fjernt fra den træge rutine, som teatret stagnerer i uden disse forsøg og idéer. Det er ikke blot noget nyt. Ikke blot nyt apparatur, ny teknik.“

Vorwärts fandt, at „idéen med komisk og satirisk at gøre Trebitsch-Lincoln til kaptajn i en international svindlerfarce er en formue værd. For fremtiden har Leo Lania, som vovede dette, indlagt sig lige så stor fortjeneste i tysk dramatik som Schiller med „Wilhelm Tell“ og „Jungfrau von Orleans“. Stykket, instruktøren og skuespillerne var mere interessante, end vi hidtil har set hos Piscator. Her var der mere teater og liv end sidste vinter. Tendensen kørte ikke sig selv ihjel. Dramatikeren, instruktøren og skuespillerne eksperimenterer nok, men det virker, som om de flytter et skridt længere frem imod det teater, som vi ønsker: det teater, der er teknisk og tankemæssigt beslægtet med vor tid og mere end idiotisk underholdningsvrøvl.“

Kerr, Ihering og kritikkerne på *Rote Fahne* rørte ved det principielle i stoffet og de principielle problemer i beherskelsen af det.

„Gå altså derhen: mere jer vil I ikke, men I kan blive klogere. Det er dét, det er dét, det er dét, som det kommer an på. Forskån os for digterne.“

Alfred Kerr.

„Et episk stof af gigantiske dimensioner. Historien om hvordan en krig opstår på grund af spekulation og økonomi. Lille årsag, stor virkning. Et glas vand hos Scribe. Fundet af en olie kilde i dag. Private intriger hos Scribe; kamp mellem økonomiske grupper i dag. Det er klart, at gruppekonflikter med andre historiske forudsætninger ikke kan fremstilles med et hofintrigestykkets midler.“

Lantias „Konjunktur“ har taget skridtet fra et glas vand til petroleum. En udmærket begyndelse. En begyndelse ud af intet. En pantomime slår temaet an; episk reportage fortsætter det. Stilen kommer med stoffet. Et forbilledligt samarbejde mellem forfatter, instruktør, scenearkitekter, skuespillere. Hvis komedien havde udvidet sig herfra og indtaget større kredse, så ville der ganske vist ikke være opstået et storslået værk og en kvalitetspræstation, men noget, som var vigtigere: et skema til brug for fremtidige

scenearbejder, som er grupperet omkring et kompleks, et grundrids for gruppestykker, et scenario for kollektiv-skæbner.

Men nu begynder bruddet. En lignende proces som i Eisenstein-filmen for nylig. Det haster med at få en episk beherskelse af det store tidsstof, film og teater lægges om; fornyer deres udtryksmuligheder. Men de gamle scene- og filmlove gør krav på deres ret og gennemsyrrer de nye til-løb med deres konventioner. Piscators opførelse er den mest stabile, som han har lavet i denne sæson."

Herbert Ihering.

„Der er ingen tvivl om, at der her bliver taget fat på et pro-blem, som er tusinde gange vigtigere, tusinde gange mere aktuelt end en eller anden smuk sjæls kærlighedssorger, lyriske ynglinges psykologiske forvridninger og lignende „menneskelige problemer“, som man behandler med flid og stræbsomhed i den borgerlige litteratur. Det er typisk for de borgerlige litteraters hele stupiditet at finde dette emne „kedeligt“ og „fantasiløst“, mens det tilsyneladende skal være interessant at få at vide, hvilke følelser der rørte sig i drengen X under fadermordet, i damen Y under hendes syttende tilfælde af ægteskabelig utroskab og i lystmorde-ren Z under udførelsen af hans bestilling.

Det er altsammen lystigt, fængslende, farverigt, levende. Det har altsammen en sund, bidsk skarphed: saltsyre, som opæder de olieholdige fredsfraser og folkeforbundsevan-gelier og med grotesk skarphed prisgiver det kapitalistiske systems svindel og ryggesløshed. Af disse elementer og i dette spil kunne man have lavet noget i retning af en vittig politisk karikatur med et indslag af operette og revy, hvis ikke ...

Hvis ikke temaet: kampen om jordolien, imperialismens kæmpekonflikt, den næste verdenskrigs grundlag, havde været så stort, så omfattende, så overvældende, at det slår Lantias og Piscators udformning i stykker, ligegyldigt hvor de rører ved det!

Og således viser det sig, at man ikke kan betvinge den moderne verdens afgørende problem i en dramatisk hand-

ling, som fremlægger hele sin tendens med et anstrøg af operette. Det er det afgørende punkt."

Rote Fahne, Berlin den 12. april 1928.

„Konjunktur“ gik kun i små fire uger med stadig færre og færre til-skuer. Slutningen på første etape begyndte at tegne sig for mit teater.

Idéen om et værksted var næsten allerede blevet til virkelighed på Folkescenen. Nu hvor vi havde vort eget teater til rådighed, var en gennemførelse af idéen en selvfølge. Dengang skulle den under navnet „Den unge Folkescene“ tjene til at aktivisere Folkesceneteatret. Hos os var forholdene på forhånd anderledes. Vores teater havde nu den opgave, som ville være tilfaldet værkstedet ved Folkescenen. Derfor så jeg dets hovedbetydning på det dramaturgiske område. Man kunne ikke vente, at de unge ledere og instruktører ville udvikle vores scenetekniske eller politiske grundidéer mere end det regulære teater, som i sin helhed var eksperimentelt. Men det måtte være særligt egnet til at udarbejde et stykke ud fra scenepraktis. Samtidig havde værkstedet den fordel, at det ikke var hæmmet af materielle hensyn, hensyn til aftenrepertoiret og publikum.

Værkstedet var tænkt som en lærlinge-korporation, der først og fremmest lærte af sit eget arbejde. I pressen fik værkstedet osse anvist den opgave at udvikle en ny fremstillingsstil og prøve nye scenemidler. Det var delvis rigtigt, for i værkstedet skulle man forsøge at lave „skole“ ud af alt det, som intuitivt og tilfældigt kom frem under prøver og opførelser på det regulære teater. Meningen var ikke at opelske efterlignere, derimod skulle værdier fra det tilfældiges sfære tages op og fastholdes i en form, som var prøvet og udviklet gennem eksperimenter og gentagelser.

Om stilspørgsmålet

Jeg har aldrig i nogen af mine opførelser ladet mig lede af nogen som helst stil i kunstbegrebets forstand. Stilen var for mig noget underordnet i det givne øjeblik, jeg havde hele tiden kun tanke for at skabe den største virkning, og vel at mærke sagvirkningen, sådan som den er givet af stoffet. (En virkning, som er identisk med den politiske ved rigtigt valg af stof). For at opnå virkningen har jeg taget midlerne, hvor jeg fandt dem, gjort teatermidler bedre, hentet midler uden for teatret. Men i tidens løb måtte der jo i en vis forstand fremkomme en bestemt måde at bruge disse midler på, der måtte opstå en „stil“. Mange har for-

vekslet denne stil med midlerne og kaldt den „teknisk“, mange har rigtigt erkendt, at denne stil var uadskilleligt forbundet med det politiske princip, at „idéen skaber den advækkate stil.“

„... Teknik som udtryk ... De mest moderne udtryksmidler arbejder i dette polyteknikum ... de stammer fra halvkunstens og demi-musernes område: det er fragmenter og idéer fra filmen, revyen, dansen, jazzmusikken, højtaleren. Men mens disse former for underkunst tidligere for det meste kun tjente det rene sjov, bliver de nu gjort ædru, saglige og rene og af en ordnende hånd stillet under et højere princip: idéen.“

Bernhard Diebold: „Piscator-dramaet“.

Den naturlige forudsætning var, at værkstedet ikke betragtede sin opgave fra et formelt, æstetisk synspunkt, men at drivkraften i dets arbejde osse var viljen til politik. Betydende nok forblev værkstedet imidlertid betydeligt mere uforpligtet politisk end Piscator-Scenen. Det er vanskeligt at finde en forklaring på dette, hvis man ikke vil acceptere den manglende politiske modenhed og stærke overvurdering af formelle begreber, som unge mennesker let bukker under for.

I løbet af sæsonen har værkstedet præsteret fire opførelser (Franz Jung: „Heimweh“ (Hjemvé), Upton Sinclair: „Singende Galgenvögel“ (Syngende galgenfugle), Otto Rombach: „Der heilige Krieg“ (Den hellige krig), Erich Mühsam: „Judas“).

Oprindeligt anså jeg en opførelse for at være betydningsløs. Forberedelserne, arbejdet med stykket forekom mig at være vigtigere end selve stykket. Men synspunkterne ændrede sig. Jeg vil hverken bebrejde den enkelte eller helheden. Jeg ved selv, hvor voldsomt de regulære opførelser lagde beslag på alle kræfter, og at værkstedet uden ond vilje fra nogen side led under det i sin rolige udvikling. Men det forekommer mig dog, at det navnlig syntes at være vigtigere for eleverne og begynderne at optræde i en rolle for pressen end at lære og arbejde. Det samme gjaldt forfatterne og alle de øvrige implicerede.

Nu til stykkerne. „Heimweh“ var blevet valgt på teaterledelsens forslag. Franz Jung havde været en af de første, som forsøgte at virke revolutionært med sine stykker. Det proletariske Teater havde bragt hans første stykker (se side 48). Vi har ventet os meget af ham, men hans hvileløshed, der drev ham fra oprettelse af mærkværdige kontorforetagender til ledelse af tændstikfabrikker og fra journalistik til for-

retningsmæssige transaktioner, havde indtil videre ikke levnet ham tid til at modnes. Vi havde en løs forbindelse med ham i alle årene. På mit forslag var hans bjergværksdrama „Annemarie“ antaget til en matiné på Folkescenen. Min udtræden forhindrede, at det blev opført. Nu da jeg havde mit eget teater til rådighed, forekom det mig at være min pligt at give ham ordet. Stykket i sig selv følte jeg mig fremmed overfor. Alle de stykker, han havde lavet i mellemtiden, „Geschäfte“ (Forretninger), „Legende“ og „Heimweh“ var opløsningsstykker, hvor det hele beroede på vage gestus, afbrudte sætninger, halve ord.

Det var som om der var en, der bevægede munden for at fortælle sine sidste og bedste tanker, uden at man alligevel kunne høre et ord. Det var rystende for mig at høre Jung forklare meningen med „Heimweh“, som var det stykke, han lagde mest vægt på.

Det væsentligste for en iscenesættelses sceniske udformning må være at trænge de stiliserede scenebilleder tilbage og nærme sig den fotografiske virkelighed så meget som muligt. Med „Heimweh“ forsøger jeg at løsne den traditionelle, stive overførelse af det dramatiske fremstillede følelsesindhold til tilskueren. Spænding og afspænding skal forplante sig umiddelbart til tilskueren, uden at dette naturligt må forberedes under en handling. Hertil medvirker forsøget på at udnytte nye fremstillingsmidler (kinesiske skuespillere i modsætning til tyske), og anvendelsen af en hovedsagelig rytmisk betonet overførelse ved hjælp af pantomime, musik o. a.

Stykket, som ikke skal bedømmes med de sædvanlige værdimål for et drama, giver netop Piscator-Værkstedet mulighed for at realisere de mål, som den har antydnet ovenfor.

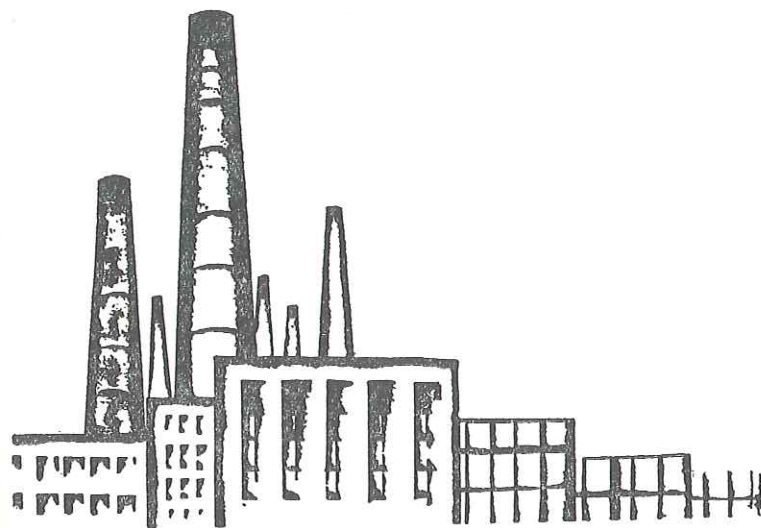
Franz Jung.

Bagefter var det en let sag for tilskuerne og presserepræsentanterne at rejse sig hovedrystende og erklære værkstedets første eksperiment for forfejlet. For os gjaldt det om atter at konfrontere Jung med teatrets realiteter (hvorfor vi osse havde ladet ham arbejde fuldstændigt frit med instruktionen og skuespillerne); derfor kunne resultatet først opnås på længere sigt – om da overhovedet.

Dermed være ikke sagt, at „Heimweh“ ikke osse havde haft kvaliteter som opførelse. Steckel, som forestod iscenesættelsen, havde fuldstændigt overladt det tekniske udstyr og det dekorative til John Heart-

field, som præsterede udmærkede ting, navnlig i projektionen, hvor han kunne arbejde med det fotografiske materiale, han var fortrolig med. Ganske vist nåede opførelsen ikke ud over den æstetiske virkning. Derved blev det bekræftet, at de midler, som jeg havde skrabet sammen overalt, som jeg havde forbundet, opfundet for at opnå en politisk virkning, var fuldstændig forfejlede, når de mistede deres sigte selv på et stadium, hvor de begyndte at blive til „stil“. Netop i forbindelse med „Heimweh“ så jeg tydeligt, hvor forfejlede alle reformatoriske forsøg måtte være, når de ikke gik ud fra et centralpunkt, et ideologi, en politisk vilje.

„Når Erwin Piscator uropfører Franz Jungs skuespil „Heimweh“ som sit værksteds første arrangement, viser han sin hengivenhed over for en forfatter, som har krav på eksperiment: Dengang han anonymt lavede proletarisk teater i Wedding og andre steder, havde han allerede opført Jungs proletariske tendensstykke „Die Kanaker“ (indfødte på Sydhavsøerne). Med midler, der var grove, håndværksmæssige, men som tager kraftigt fat om sagen. Med handlingen i hans folkestykke fra proletarbevægelsen udvidet



Sceneprojektion til »Judas« (Iscenesættelse: Lindtberg, scenebilleder: Veli Samik)

ved et dialogisk opgør mellem Wells og Lenin. Som dramatikere har Jung ikke udviklet sig stort. Men Piscator har ud fra sin ideologi skabt grundlaget for en ny teaterkunst, der lader det, som Jung primitivt antydede i „Die Kanaker“, langt bag sig. Hvis opførelsen tjente til at rense Jungs dramatiske skaben, så har matinéen gjort fyldst, helt uanset tilhængeres og modstanderes piben og klappen.“

Lutz Weltmann (**Das blaue Heft**, 1. februar 1928).

Derefter fulgte „Singende Galgenvögel“ af Upton Sinclair, „Der Heilige Krieg“ af Otto Rombach og – iscenesat af Leopold Lindtberg – Erich Mühsams „Judas“, hvor opførelsen faldt sammen med digterens 60 års fødselsdag. Et stykke, der uprætenttøst og med sunde teatermidler overførte Judas-problemet til arbejderbevægelsen. Figurerne var lånt fra tildragelserne omkring rådsrepublikken i München. En ren, sympatisk opførelse blev til. Enkelte stemmer stemmer i pressen opkastede senere spørgsmålet om, hvorfor vi ikke for længst havde taget stykket op på aftenrepertoiret.

Som jeg sagde i begyndelsen, var meningen med værkstedet ikke udtømt med opførelserne for offentligheden. Hovedarbejdet lå i undervisningstimerne. Der var lavet en fast læseplan, med bestemte timer for taleundervisning (Gustav Müller og frøken Wellhöner), scene studie (Erwin Kalser), scenebillede (Traugott Müller), dramaturgi (Gasbarra, Leo Lania), sprog og almindelige kundskaber (historie, kunsthistorie, litteratur o.s.v.). Desuden havde jeg indlagt en træningstime under Fritz Sommers ledelse, og denne time var obligatorisk både for værkstedet og for alle ansatte ved teatret. Beherskelse af kroppen, sikre, klare bevægelser, som kun sporten opdrætter til, forekommer mig at være ubetingede forudsætninger for den moderne skuespiller.

Alt i alt bragte værkstedets første år tilløb, som kunne have udviklet sig til en gennemorganiseret skole efter vores opfattelse, hvis ikke teatrets økonomiske katastrofe havde sat en brat stopper for alt videre arbejde.

Værkstedets arbejde og dets medlemmers fællesskab har dog nu engang ikke været uden virkning. „De unge skuespilleres gruppe“, som gæstoptådte i Berlin og rundt om i landet med Lampels „Revolte im Erziehungshaus“ (Revolte på opdragelsesanstalten) i sæsonen 1928/29, var opstået på værkstedet. Et stykke af Lampel („Putsch“ (Opstand)) havde været under forberedelse på værkstedet, „Revolte“ havde været forelagt os, ganske vist på et tidspunkt, da teatret i praksis allerede var ophørt at eksistere.

Rapport fra værkstedsgruppe III

I. Taleundervisningen.

Taleundervisningen ved frøken Wellhöner finder sted dagligt fra 11,30 til 12,30 umiddelbart efter gymnastiktimerne. Alle elever får to gange to timer ugentligt.

II. Rolle- og ensemblestudier.

1. Efter lægeforbud har fru Durieux trukket sit tilsagn om at give undervisning i rollestudiet tilbage.
2. Herr Granach har lovet at undervise, hvad han dog indtil videre har været forhindret i på grund af filmoptagelser og hæshed. Han ønsker at arbejde på et ældre, kendt stykke (evt. Wedekind!!) med gruppe 3.
3. Undervisningen ved herr dr. Kalser (scenestudie) er begyndt. Indtil nu har gruppen haft to timer. Efter forslag fra dr. Kalser bliver der arbejdet med gammelt materiale (Strindberg, Wedekind, Tjekov). Gruppeledelsen tvivler på værdien af dette arbejde og beder om at få oplyst, om denne form for undervisning er i overensstemmelse med det, der blev planlagt som „eksperimentelt rollestudie“.

III. Opførelsen af et stykke.

Forsøget på at finde et stykke har endnu ikke ført til noget endegyldigt resultat. Til sidst blev „Der Barbier von Rosslagen“ (Barberen fra Rosslagen), en komedie af Wellenkamp, taget i betragtning. Iscenesættelse: Lindtberg.

IV. Deltagelse i gruppe I's opførelser.

Følgende er beskæftiget:

Greif og Samih i „Heimweh“, Frank, Löbinger, Kostendi, Greif, Oberländer i „Singende Galgenvögel“.

V. Medlemsskab.

Foranlediget af uklarheder om medlemsskabet og fremkomne officielle og uofficielle ændringer af medlemstallet beder gruppeledelsen om en principiell ordning af medlemsreglerne. Gruppeledelsen foreslår, at man fastsætter følgende:

1. At der ved skuespilfagene og opførelserne kun bør deltage sådanne medlemmer, som under besøg har givet indtryk af, at en sådan deltagelse har mening.
2. At eksterne (ikke fastengagerede) medlemmer enten

slet ikke eller definitivt bliver optaget i værkstedet, men at deres tilhørsforhold til værkstedet ikke er afhængigt af, om de optræder som statister eller ej.

Den 1. december 1927.

Gruppeledelsen: Heinz Greif, Hans Oberländer, Lotte Löbinger.

Beretning om værkstedsgruppe II's virksomhed indtil den 1. december 1927

1. Forberedende arbejde til den planlagte opførelse af eventyret, som skulle være gruppens første opgave.
2. Nogle medlemmers medvirken (Genschow, Lindtberg, Lönner, Weisse) ved opførelsen af „Mutter“ den 13. november som et led i KPDs tiårsfest.
3. Nogle medlemmers medvirken (Busch, Genschow, Lindtberg) ved Hölz-matinéen den 27. november.
4. Følgende fra gruppe II er beskæftiget ved prøverne til „Galgenvögel“: Dammert, Busch, Lindtberg, Weisse.
5. Efter at have læst mange stykker besluttede man ved en konference den 28. november at bruge P. M. Lampels „Putsch“ til gruppe II's første opførelse; samtlige medlemmer af gruppen er betænkt med frugtbare opgaver i besætningsplanen.
6. Under den samme konference blev herr Haenel valgt ind i gruppens arbejdsudvalg i stedet for herr Lönner, som er trådt ud af gruppen.
7. Gymnastiktimerne blev regelmæssigt besøgt af gruppens medlemmer. Spørgsmålet om stemmelære er endnu ikke klaret for gruppe II.

Arbejdsudvalget: Haenel, Lindtberg, Lilo Dammert.

XXI SAMMENBRUDET

Jeg kommer nu til et kapitel, som udgør en af lidelsesstationerne på en ufrivillig teaterdirektørs passionsvej. Jeg siger ufrivillig, fordi min ærgerrighed aldrig har været rettet mod denne post og jeg næsten altid uden egen medvirken er blevet tvunget til den af omstændighederne. Man kan se årsagerne til sammenbruddet ud fra mange synspunkter, alt efter den stilling man har indtaget over for dette teater. Det er indlysende, at jeg kun vil lade mig lede af objektive synspunkter, når jeg i det følgende foretager en opklaring af årsagen. Personlige fejl falder sammen med saglige omstændigheder. Nu halvandet år efter begivenhederne kan man se, hvor tæt alt er kædet sammen, og det er vanskeligt at afveje den enkeltes skyld eller uskyld nøjagtigt.

„Berlins yngste og ubestrideligt mest aktive scene, Piscator-Scenen på Nollendorfplatz, er kommet i økonomiske vanskeligheder. Når dette først når ud til offentligheden nu, så er dermed ikke sagt, at vanskelighederne først er opstået nu. Tværtimod var de gamle økonomiske vanskeligheder allerede ved at blive fjernet. Der var allerede tale om løfterige forhandlinger angående en nyfinansiering. Men nu har en konkursbegæring på grund af skatterestance pludseligt tilspidset situationen og bevirket, at der er blevet indkaldt til kreditormøde.

Dette kreditormøde har besluttet at lade Piscator-Scenen G.m.b.H.'s¹ status revidere grundigt af et kreditorudvalg, som er valgt ved mødet, og at arbejde på en tilbagetrækning af konkursbegæringen. Det ser ud til, at konkursbegæringen faktisk vil blive trukket tilbage. Skattegælden udgør osse kun 53.000 mark af de samlede passiver på 450.000 mark. Over for disse står aktiver på ca. 223.000 mark.”

(Pressemeddelelse).

Lad os først undersøge mine personlige fejl. Det er rigtigt, at de iscenesættelser, jeg har lavet i løbet af denne ene sæson, har opslugt store summer.

¹ G.m.b.H. = selskab med begrænset ansvar.

Ved alle disse iscenesættelser blev der arbejdet med scenen lige til sidste sekund. Der var brug for en uhyre mængde lys, materiale, apparatur og mennesker for at opfylde de krav, som jeg måtte stille, kunstnerisk, ud fra det politiske. Alt var eksperimentelt, var et fremstød i ukendt område. Eksperimenter koster penge. Teatret har det ligesom teknik og videnskab, hvor man må investere store summer, før man når et resultat. Var det forkert, at jeg stillede for store krav? For mig talte kun ét synspunkt: at give vores sag en så indtrængende og virkningsfuld form som overhovedet muligt.

I de første seks måneder talte alt ikke blot for en kunstnerisk-politisk succes, men osse for en økonomisk. Jeg bad om kasseregnskabet hver aften, jeg fik tilfredsstillende oplysninger hver aften. Publikum trængtes ved Nollendorfteatrets kasseluger. Skiltet med „Udsolgt“ var et dagligt syn. „Schwejk“ gav rekordindtægter på 7-9.000 mark pr. aften. Der var intet, der tydede på, at teatrets budget ikke var fuldstændigt afbalanceret. Jeg havde fuld tillid til Otto Katz, min administrerende direktør, som jeg havde udstyret med de samme rettigheder og indtægter som mig selv for at have en medhjælper, der drog lige så megen omsorg for foretagendet, som hvis det havde været hans eget. Desuden var jeg fuldstændig opslugt af mit arbejde på scenen, så jeg havde hverken kunnet opdrive tilstrækkelig tid eller indre styrke til osse at kontrollere forretningsanliggender helt ned til de enkelte poster.

Det var en stor fejl – sandsynligvis den afgørende – at give efter for Otto Katz' pres og overtage Lessing-Teatret (se side 203). Selv om min mistro til vores teaters rentabilitet osse var svundet i stor udstrækning på grund af den uventet store succes, så var det dog kun tøvende og ikke uden en vis usikker forudelse, at jeg gav mit samtykke til den nye forpagtningskontrakt.

Begivenhederne fulgte hurtigt og skæbnesvangert.

På Nollendorfteatret kører „Schwejk“, på Lessing-Teatret skal „Konjunktur“ på plakaten den 1. marts. Vi håber, at Pallenberg vil spille Schwejk til engang i sommer eller i det mindste maj måned med. I stedet for erklærer Pallenberg, at han på grund af sin Sydamerika-tournée ikke står til disposition længere end til den 12. april. Derved kommer teatret på Nollendorfsplatz i en tvangssituation, hvor vi er nødt til at opføre et nyt stykke. Det er Jean Richard Blochs „Der letzte Kaiser“ (Den sidste kejser), hvis regie jeg nødtvungen må overlade til en gæsteinstruktør, Karlheinz Martin.

„Konjunktur“ når frem til opførelse den 8. april i stedet for den 1. marts. Omarbejdelsen varede fire uger længere, end vi havde for-

udset. Da lejekontrakten løber fra 1. marts, er vi nødt til med eller imod vores vilje at bringe et eller andet færdigt stykke på Lessing-Teatret. Vi beslutter os for Upton Sinclairs „Galgenvögel“, som var prøvet i værkstedet og i en vis forstand osse var gjort parat til en aftenopførelse. Det bliver en fiasko. Fjorten dage efter må vi tage det af plakaten og atter tage „Hoppla, wir leben!“ op, som vi endnu ikke anser for at være udspillet i Berlin. Osse det viser sig at være en fejltagelse. Alligevel er vi nødt til at lade stykket blive på repertoiret, til „Konjunktur“ er parat til opførelse.

Der bliver arbejdet febrilsk på begge teatre. Overanstrengelse blandt de gamle kræfter falder sammen med kun halv arbejdsindsats fra de nye. Under disse omstændigheder har vi ikke længere den fulde tillid til Blochs stykke. Deficit vokser lavineagtigt på Lessing-Teatret. Heller ikke „Schwejk“ går ligesom i begyndelsen. Overtagelsen af Lessing-Teatret har sin del af skylden: publikum tror, at vi har opgivet Nollendorfteatret. Nu har vi kun ét kort tilbage, som vi må sætte alt ind på: „Konjunktur“, en skæbnetung titel i denne situation.

„Der letzte Kaiser“ sluger enorme summer. Martin har den bedste besætning, Frieda Richard, Sybille Binder, Ernst Deutsch, Albert Steinrück. Derudover store dekorationer. En „blænde“, som efter behag kan forstørre og formindske sceneudsnittet ligesom et fotografiapparats iris. Filmoptagelser specielt til stykket. Et projektionsapparat, som viser „bølger“ på lærredet. Det er Martins gode ret, hvorfor skulle han ikke osse benytte mine midler – og hvem ville have mod til at nægte en gæsteinstruktør de midler, som man ikke selv mener at kunne undvære. Otto Katz' sagnomspundne elskværdige smil er blevet en smule stift. Endnu kan vi klare alle løbende forpligtelser. Men hvor er det svært.

Den 8. april kommer „Konjunktur“ op.

Den 14. „Der Letzte Kaiser“.

Ingen af dem er en kassesucces. Vi holder stykkerne gående til begyndelsen af maj, mens vi hele tiden håber på et omslag. De to stykkers budget beløber sig til 7.000 mark pr. aften. De sidste reserver mobiliseres. Så rammer skattemyndighedernes konkursbegæring os. På grund af 16.000 mark.

Piscator-Scenen var bygget på et blandet billetsalgssystem: på abonnement, Folkescenens særafdelinger og almindeligt billetsalg; abonnement og Folkescene skulle være sikkerhed imod fiasko, det almindelige billetsalg skulle være den væsentligste indtægtskilde. Men nu viste det sig,

at disse systemer ikke var forenelige. Teatrets omkostninger, den høje forpagtningsafgift, gagerne og det tekniske apparat krævede, at man udnyttede succesen med en lang række forestillinger. Abonnement og Folkescenens særafdelinger satte sig imod dette. Man måtte tilfredsstille abonnenterne og særafdelingerne, som først kunne se tre stykker på Nollendorfplatz i marts, og man tog Lessing-Teatret til hjælp. En skæbnsvanger fejl. Piscator-Scenen kom ud i en krise, ikke mindst som følge af de organisatoriske forholdsregler, som man netop havde tænkt som en sikring imod krisen.

Virkningerne blev så meget alvorligere, da Piscator kunstnerisk ikke arbejdede med resultater, men med eksperimenter. Piscators famlende arbejdsform, hvor han dramaturgisk på ny opbyggede alt fra grunden, krævede netop tid, ro, besindelse og var i strid med toteatersystemet. Et teater kan tillade sig en udvidelse, når det kan støtte sig til en mangfoldighed af stykker og skuespillere, og når det dyrker et mangfoldigt, farverigt godtkøbsrepertoire. Men et teater kan ikke udvides, når det tager sit udgangspunkt i en idé og når det arbejder sig frem til den dramaturgiske basis for denne idé og når det endnu ikke har afhjulpet manglen på egnede stykker. Piscator-Scenen har selv skabt sig konkurrence i Lessing-Teatret. Herbert Ihering.

Det, der nu skete, havde ikke længere noget at gøre med Piscator-Scenens idé. Det var kun redningsaktioner for om muligt at holde styr på foretagendet. Lessing-Teatret blev overtaget af Emil Lind, som førte det videre med et elendigt engelsk kriminalstykke („Haus nr. 17“) og med Paul Graetz i hovedrollen. Nollendorfteatret holdt vi i gang til den 31. maj med „Marlborough zieht in den Krieg“ (Marlborough drager i krig) af Marcel Achard, instruktion Erwin Kalser. Så overdrog vi osse dette hus til Emil Lind, som spillede „Feldherrnhügel“ (Feltterrehøjen). Dermed var Piscator-Scenen foreløbig holdt op med at eksistere. Den gamle idé blussede op som for sidste gang, da skuespillernes kollektiv, som var blevet stiftet i mellemtiden, opførte Erich Mühsams „Judas“, der oprindeligt var blevet spillet af os i forbindelse med hans 60 års fødselsdagsfest. Heller ikke det kunne længere ændre teatrets skæbne.

Hvor meget var nu enkeltpersoner skyld i, og hvad skyldtes forholdene?

Der var sket et vist stemningsomslag hos det borgerlige publikum efter „Singende Galgenvögel“. Dette stemningsomslag hang sammen med Piscator-Scenens hemmeligholdelse. I foråret 1927 var vi trådt frem med et bestemt, måske for vidt spændende program. Vores teaters begyndelse var af offentligheden blevet anset for at være indledningen til en ny teateræra.

For så vidt dette skete ud fra saglige synspunkter og ud fra rigtig vurdering af vores situation var der ikke noget at indvende imod det. Men man bebyrdede os – og her begynder den forbrydelse, man begik imod vores foretagende – med hele tyngden af en sensation, som man uafbrudt ventede skulle vokse og vokse. På denne måde blev vores teater, som netop havde brug for en rolig udviklingsperiode efter de første stormende tilløb, fra publikums side udsat for et pres, som intet foretagende ville have kunnet holde stand imod. Jeg må tilstå, at heller ikke jeg som instruktør havde kunnet unddrage mig dette pres. Jeg så tydeligt, hvordan idéen med vores teater langsomt blev forskudt i den berlinske premiefabriks maskineri. Man kunne med en vis præcision forudsige, hvornår publikum i skuffelse ville vende os ryggen, hvornår sensationen ville være opbrugt for dette publikum, der var ligeglad med afklaringen og fordybelsen i vores problemer.

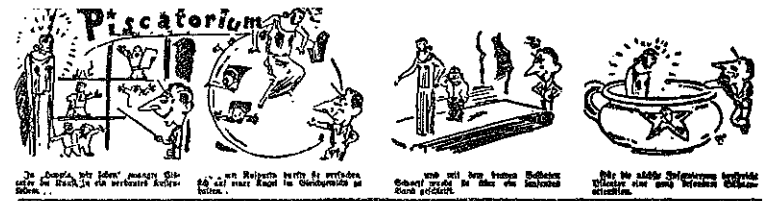
„Det var til at forudse, at de snobbende kapitalister fra Vestberlin, som i begyndelsen strømmede begejstret herud, hurtigt ville falde bort. For dem var „karakterteatret“ ikke andet end et litterært slagord. Den, der forlader sig på dette selskab, er forladt. Alle de institutioner, som havde tillid til dets påståede litterære fordringer, gik hurtigt til grunde: Berthold Viertels udmærkede „trup“ holdt én sæson: „Skuespillerteatret“ og „Det dramatiske Teater“ måtte lukke butikken kort efter deres oprettelse. For Piscator-Scenen var timen inde, da de sensationslystnes behov for moralske lussinger var stillet. Men det proletariske publikum kunne umuligt bære et så kostbart foretagende, ikke engang hvis det havde fyldt teatret til sidste plads. Piscator havde heller ikke kunnet klare en eneste af sine store iscenesættelser for den entré, som disse ubemidlede befolkningsslag formåede at tilvejebringe.“

Welt am Montag den 18. juni 1928.

Selv om mange anser „Konjunktur“ for at være min mest modne og harmoniske iscenesættelse, tror jeg alligevel, at det var her, det psykologiske øjeblik indtraf, hvor det borgerlige publikum kom i teatret med uopfyldelige krav eller i det mindste indvendig havde besluttet sig til kun at opgive sin reservation over for et nyt, usædvanligt regietrick. Nu var „Konjunktur“ et stykke, hvor det i endnu højere grad end tidligere gjaldt for mig om at kaste lys over stoffet, de internationale økonomipolitiske forhold og petroleumsproblemet. Jeg havde absolut ingen regiemæssige ekstravagancer i sinde, og når jeg alligevel osse iværksatte en ny form for sceneopbygning her, var det, fordi den opstod som en nødvendig følge af stoffet. Jeg kan udmærket forestille mig, at en vis del af publikum var skuffet over den harmoniske brug af scenemidler som film og højtaler, og at et ægte æsels fremkomst på scenen ikke var nogen compensation for, at jeg ikke afdækkede Lessing-Teatrets tag eller lod Hindenburg optræde i egen person denne gang. Dette stemningsomslag kunne i sig selv have været belejligt for mig. Hvis vi dog bare kunne komme ud af det sensationelles overophedede atmosfære på den måde. Men på den anden side var tabet af netop denne del af publikum en yderst alvorlig økonomisk trussel for foretagendet.

Og mens borgerskabet endelig følte sig snydt for en sensation, kritiserede proletariats ordførere teatrets holdning, fordi den ikke forekom dem at være revolutionær nok.

Jeg har allerede påpeget andetsteds, at teaterdrift inden for det kapitalistiske økonomiske system ikke udelukkende er afhængig af ledelsens vilje, at teaterproduktionen netop ikke kan gøre sig uafhængig af det publikum, som subventionerer den gennem entré. Der burde kun være meget få, som med kendskab til min person og min hidtidige udvikling vil bestride mit sindelags absolutte vilje og ærlighed. Men de to ting alene er ikke tilstrækkeligt til i det lange løb at lade et teater, hvis eksistens er afhængigt af indtægter, bero på en bestemt holdning. Alle venstreorienterede kritikere, som sikkert af ren interesse for den fælles sag mente at kunne bebrejde Piscator-Scenen en stadig større afvigelse fra den lige revolutionære linie, glemte, at vores repertoire af økonomiske grunde måtte passe til den progressive del af både proletariats og borgerskabet. Hvor meget jeg anstrengte mig for at arbejde ud fra uangribelige politiske synspunkter, kan man netop se af tilfældet „Konjunktur“, hvor vi hellere ville lukke teatret i tre dage, hvilket betød et bortfald respektive tab på 20.000 mark, end at opføre noget, som i mindste måde kunne udsætte den revolutionære bevægelses interesser for fare. Det ville have været fuldt ud



Karikatur i Nachtausgabe

berettiget at forlange en mere radikal holdning af scenen, hvis netop de samme ordførere havde sat alt ind på at give større dele af proletariats lejlighed til at opleve teatret. Men her svigtede man over hele linien. Vi var økonomisk set gået til den yderste grænse for at give proletariats en mulighed for at gå i teatret. Kan man give os skylden for, at det ikke gjorde mere brug af det? Selv et stykke som „Judas“, der var af interesse for proletariats, og hvor billetterne ikke var dyrere end i en gennemsnitsbiograf, kunne ikke engang dække skuespillerkollektivets beskedne krav længere, fordi teatret forblev tomt til trods for det intensive hvervearbejde, der blev indledt i alle virksomheder og organisationer. Det var det sidste eksperiment, som Piscator-Scenen foretog i den sæson i tillid til arbejdermassernes solidaritet.

Omslaget i situationen faldt utvivlsomt sammen med erhvervelsen af Lessing-Teatret. Overtagelsen af endnu et teater var den alvorligste dispositionsfejl, man kunne begå. Der er intet, der ligger mig fjernere end at rette en bebrejdelse imod Otto Katz' personlige redelighed eller hans absolutte hengivenhed for foretagendet. Den eneste skyld, som jeg kan tillægge ham, og som han ikke selv frikender sig for, består i at have kontrolleret foretagendet alt for lidt. Der findes kun meget få, der er i stand til at beherske teatret som forretning. Jeg ved, at der netop i denne form for forretningsvirksomhed gør sig så mange faktorer gældende, som ikke lader sig overskue til mindste detalje, og som altid giver teaterforretningen noget af hasardspillets karakter. Jeg nærer ingen betænkeligheder ved at erklære, at denne kontrol af foretagendet osse skulle være en kontrol af min måde at arbejde på. Det store kunstneriske krav forudsætter det store pekuniære krav, det store eksperiment forpligter til at sørge for stadig større sikkerhed for succes, og der kommer stadig flere og flere nye poster til det fastlagte budget. Allerede det normale teater har en stor risikokvota, og den forøgedes naturligvis til det dobbelte eller

tredobbelte på vores teater. Følgelig skulle man have truffet de forretningsmæssige dispositioner med dobbelt så stor og tre gange så stor forsigtighed, man kunne ikke sætte alt ind på en chance for at få succes. Men en sådan ekspansion burde under ingen omstændigheder have fundet sted på et tidspunkt, hvor udgifterne uden mit vidende allerede havde oversteget indtægterne. Osse for Katz kan eksperimentet være forekommet vigtigere end rentabiliteten. Men rentabiliteten burde have været det vigtigste for netop ham, for han var ansvarlig for rentabiliteten og jeg for det eksperimentelle. Hvis man for eksempel i rette tid havde fortalt mig, hvordan foretagendets virkelige situation var, så ville jeg aldrig have givet mit samtykke til overtagelse af Lessing-Teatret. Således fik jeg lov til at blive i den tro, at jeg ledede det berlinske teater, der gik bedst – indtil den formiddag (jeg var netop i gang med arbejdet på „Konjunktur“ i teatret på Nollendorfplatz), da man meddelte mig, at gageudbetalingen for den kommende termin kun kunne sikres ved et personligt lån. I samme øjeblik vidste jeg, at foretagendet var økonomisk fortabt.

Men der spillede osse andre faktorer ind. På den tid stod vi for at skulle slutte en kontrakt, som ville sikre os huset på Nollendorfplatz i yderligere 4 år. Dens ikrafttræden afhang af en deponering af en kaution på 100.000 mark. Teatret på Nollendorfplatz havde vundet betydeligt i værdi i løbet af vores spilletid. Det var atter blevet et vigtigt teater i Berlin, et objekt, som det forekom mange teaterdirektører at være umagen værd at kæmpe om. I pressen udsprede man allerede rygter om, at teatret ville gå over på andre hænder til næste år. Vi vidste, at den fireårige kontrakt, som vi skulle underskrive, kun kunne overholdes, hvis det gik økonomisk godt. Men vi havde ingen anden mulighed.

For ikke at stå uden hus til næste år var vi altså tvunget til at båndlægge en sådan sum i et øjeblik, hvor vi havde brug for vores driftskapital til sidste pfennig.

Den 15. juni afgav jeg bevillingen. Et kollektiv bestående af personalet trådte i stedet for G.m.b.H. (se side 221). Under de største personlige afsavn og med beundringsværdig disciplin og hengivenhed for sagen arbejdede alle videre – selv de, der stod os politisk fjernt – og stadig i håb om at kunne holde foretagendet i gang til det blev saneret.

Selvfølgelig skulle vi ikke have ladet tingene køre uden straks at gøre et forsøg på at tage modforholdsregler. Vi ville i første omgang kunne dække de nødvendige forpligtelser ved at optage et lån på

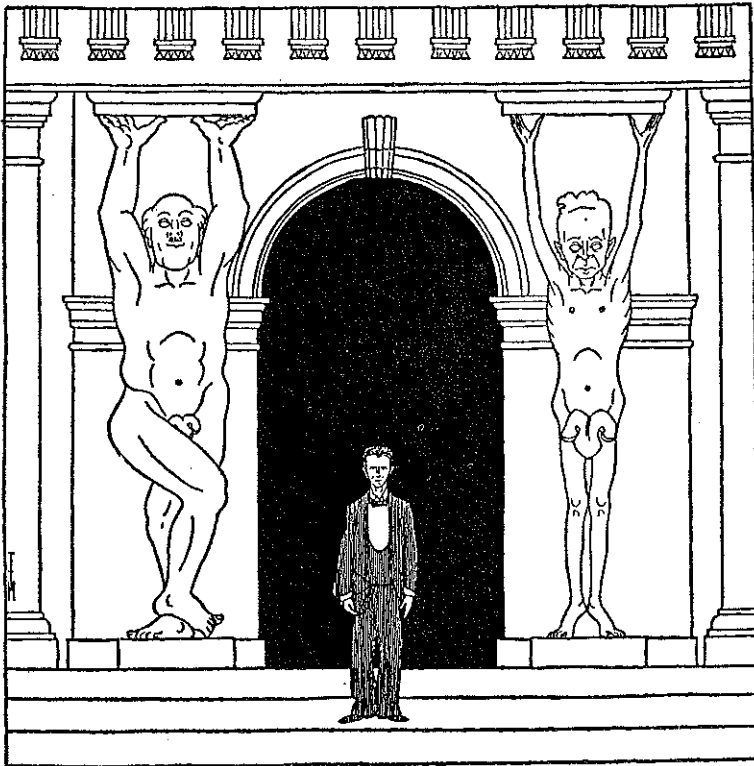


Programmet til »Judas«

120.000 mark. Scenens tidligere pengemand havde til dels af personlige grunde trukket sig tilbage, og et nyt konsortium var ved at blive dannet. Dette konsortium hjalp ganske vist til med at overvinde den akutte krise, men ville kun være med til en gennemgribende sanering på betingelse af, at foretagendet først atter måtte gøres rentabelt ved egen kraft. Indtil den 20. maj var det lykkedes os at udbetale fuld gage, og på trods af det store regnskabsmæssige deficit eksisterede håbet om at opretholde den løbende virksomhed med indtægterne fra „Nr. 17“ og „Feldherrnhügel“.

Begge stykker svingede stærkt kasse-mæssigt, men viste dog en tydelig tendens opfejer. Navnlig „Feldherrnhügel“ udviklede sig fra dag til dag i god retning. Men skattemyndighederne mente ikke længere at kunne give henstand med en restance på 16.000 mark og indgav konkursbegæring. Den møjsommeligt opretholdt økonomiske bygning begyndte at vakle. Denne begæring og det kreditormøde, som Piscator-Scenen derefter indkaldte til, havde katastrofale følger for besøget på begge teatre. Forretningen var borte, som var den pludselig blevet skåret væk. Det nye finanskonsortium stod fast ved sin betingelse om, at deficit måtte fjernes før enhver hjælpeaktion. Under disse omstændigheder var det en betingelse, der ikke kunne opfyldes. Som følge deraf så vi os tvunget til at foreslå skuespillerne oprettelsen af et kollektivforbund og at overlade bevillingen til dette.

Zeichnung von Th. Fe. Helwig.



Piscator baut am Kurfürstendamm (neben dem Theater der Komiker) ein antikes Schauspielhaus.
Säulenhellige: Alfred Kerr und Karl Kraus.

Fra *Simplicissimus*, årg. 1928

Piscator bygger et antikt teater på Kurfürstendamm (ved siden af Theater der Komiker). Søjlehelgener: Alfred Kerr og Karl Kraus.

I Kortrijk (Belgien) stod jeg på trappen foran rådhuset. En grå oktoberdag lå over den flade firkantede markedsplads. Kolonne efter kolonne drog forbi. Englænderne havde lukket Ypernbuen. Pludselig lå pladsen tom og tavs. En kvinde med paraply drejede om hjørnet, da en granat slog ned i et hus over hende. Med uhyre kraft styrtede huset sammen, en støvsky hang på det sted, hvor det netop havde stået. Pladsen lå livløs som før. – Da gik denne kvinde, som jeg ikke engang tænkte på længere, tværs over pladsen med sin paraply og forsvandt rundt om hjørnet.

Dette eksempel fortæller jeg, fordi det har relation til mig selv. Jeg så ikke kvindens ansigt. Hendes gang virkede søvngængeragtig. Hun må have været meget forundret over, at hun stadig kunne gå.

Sammenbruddets katastrofe ramte mig lige så uventet. Osse jeg er forundret over, at jeg stadig kan gå. Og jeg fortsætter min vej, stadig med braget efter krakket i ørerne og støvskyen fra det sammenstyrtede hus bag mig. For selv om forholdene er tusinde gange stærkere end menneskene, er der osse noget skæbnebestemt i mennesket selv. Når alt kommer til alt, er jeg ingen eventyrer, hele min kamp (og min hårdnakkethed) gælder åndelige opgaver. Det „forretningsmæssige“ er for mig kun et middel, der tjener formålet.

Jeg kan næppe være mere forsigtig. Vel kan det forretningsmæssige ordnes med større forsigtighed, men det er ikke til at skille fra teaterproduktionen. Under normale omstændigheder ligger afgørelsen af, om forretningen går eller ej, osse i produktionen. Og i produktionen bør jeg ikke gøre nogen indrømmelser til „det forretningsmæssige“.

Der er gået fem fjerdingår, siden jeg måtte lukke teatret på Nollendorfplatz, fem fjerdingår med det hårdeste og mest anstrengende arbejde, som ikke har noget med mit egentlige erhverv at gøre. Forretningsforhandlinger, konferencer, møder, beregninger, alt bliver indhentet til overmål, alt det, som måske havde kunnet redde foretagendet, hvis det var sket et år tidligere. Men alle projekter falder fra hinanden igen, overalt er der døde øren. En bankier siger: „Nej, lad nu være, hvad tror De, man vil sige på børsen, hvis jeg giver Dem penge.“ Tre gange er jeg lige ved at kunne realisere planerne om et nyt teater, men hver gang falder finansbygningen sammen. Endelig

bliver vennerne, som jeg har gjort interesserede, fristet af tilbuddet: Komische Oper. Stiftelsen kommer i orden. Med alle mulige kontraktmæssige sikringer. A-conto-betalingen på forpagtningen skaffes på et pantebrev. De mest drevne sagførere står faddere. Det hjælper alt sammen intet. James Klein, ejeren af Die komische Oper, går konkurs, og huset kommer på tvangsauktion. Min gruppe afslår at byde med. Huset går atter tabt, men ikke kun huset, osse à-conto-udbetalingen på 30.000 mark.

Teatret rykker atter uden for rækkevidde. – Alle forberedelser kan kun udføres med halv energi, for intet er sikkert. Man vover ikke at slutte nogen kontrakter, hverken angående stykker eller med skuespillere. Da får vi atter tilbudt teatret på Nollendorfplatz. I sammenligning med Die komische Oper er det en uhyre lettelse. Alt udstyr er til stede, personalet er indarbejdet. Fordelen ved det hele vejer tungere end enhver overtro. I løbet af en dag, fra klokken 5 om eftermiddagen til klokken 2 om natten, forhandler vi os frem til et resultat. Næste dag sidder vi atter i de rum, som for os alle repræsenterer et afgørende afsnit af vort liv. Virksomheden begynder at køre. Det politiske teater tager atter kampen op.

Dengang var jeg gældfri, i dag trykker erfaringerne og gælden, som jeg personligt må hæfte for, og som beløber sig til et sted mellem 50.000 og 60.000 mark. Problemerne er ikke blevet mindre. Det er et stort arbejde og en vældig opgave. Men målet, som er temaat i denne bog, det politiske teater, som stiller sit arbejde til tjeneste for den proletariske klasses kamp, står stadig så urokkeligt for vores øjne som nogensinde. I alle offentlige tilkendegivelser og erklæringer har jeg hele tiden umiskendeligt givet udtryk for, at det teater, som jeg leder, hverken tjener til „at fremstille kunst“ eller „at gøre forretning“. Jeg betoner atter og atter, at et teater, som jeg har ansvaret for, er revolutionært (inden for de økonomiske grænser, der sættes for det) eller – at det ikke eksisterer. Borgerskabet kan tage disse udtalelser til sig med et sursødt smil og atter trække sig tilbage til den kunstneriske bedømmelses linie, proletariatet – skulle man mene – havde i løbet af disse ti år kunnet lære, hvad et teater betyder propagandistisk for dets bevægelse. Man venter støtte og samarbejde. Særafdelingerne er forblevet trofaste, de står i spidsen for arbejdsudvalget med kammeraterne Jahnke, Stein, Berndt, Bork, Brie, Schirrmeister og Zscheile, som har delt både gode og dårlige tider med os. Og da teatret igen begyndte at antage fast form, følte jeg mig forpligtet til at aflægge regnskab for dem – de ved, at man kun vil kunne

nå resultater ved aktivt medarbejde, positiv kritik og virkelig hjælp fra arbejdernes side.

... Når jeg har givet denne aften overskriften „regnskab“, så er det, fordi jeg frem for alt selv ønsker at blive klar over vores teateridés omfang, betydning og udvikling. Men osse for jer, særafdelingerne, for den samlede offentlighed, vil jeg klarlægge de begivenheder, som har fundet sted siden demonstrationen i Herrenhaus, for at kunne gå gældfri i gang med det nye arbejde.

Jeg kan dog kun komme til ét resultat, når jeg sammenligner min egen udvikling med andres, for derefter at følge mottoet, som jeg begyndte iscenesættelsen af „Rasputin“ med: „Vi begynder altid forfra.“ Her er det nødvendigt at gå langt tilbage for at fastslå, hvor uforandrede mine anskuelser om kunst og politik er forblevet gennem ti år. Jeg er ikke sentimental. Men når jeg tænker på mine saglige og usaglige modstanderes forskellige bebrejdelser, så er jeg forbavset over, hvor hurtigt fortegnene skifter. Hvor har man dog været hurtig til at afsløre, at jeg kun havde denne overbevisning for at gøre forretninger med den, kunstforretninger; hvor har man dog været hurtig til at forsøge at stemple mig som konjunkturist ... Hvis man tror, at jeg er „helbredt“ for mine politiske idéer, så tager man fejl. Tværtimod. Jeg ser med stadig større tydelighed, at kun den yderste konsekvens opretholder den politiske og dermed den kunstneriske virkning for os. Dertil hører imidlertid – på grund af opgavens vanskelighed – en politisk-moralsk kredit, som gør mig i stand til at arbejde på langt sigt. Det er ikke alle arbejder, der vil kunne være uangribelige fra alle sider, navnlig da der mangler dramatik, som er i overensstemmelse med vores teater. Det afgørende er fremstødets uforandrede retning. I aften har jeg villet vise, at jeg i ti år ikke har gjort andet end at udføre det arbejde, som jeg har valgt ud fra min politiske overbevisning, og som er kommet mig i hænde.

Uddrag af foredraget i Herrenhaus den 25. marts 1929.

Situationen i 1929

Naturligvis vil man aldrig kunne vurdere vores teater rigtigt i hele dets omfang uden samtidig at foretage en grundig analyse af den al-

mindelige samfundsmæssige og politiske situation. En sådan analyse ville alene fylde en hel bog. Derfor er jeg nødt til at indskrænke mig til et par stikord her. Piscator-Scenens første periode lå i en relativt stabil, rolig tid. Piscator-Scenens anden periode, den periode, som nu ligger foran os, ser langt mindre rolig ud. Proletariske organisationer som Rote Frontkämpfer-Bund (Forbundet af røde frontkæmpere) bliver undertrykt, „nationale“ organisationer har lov til at forberede deres opmarch velplanlagt og roligt. „Faren fra højre“ vokser synligt. Bombeattentater er signaler om stadig stigende aktivitet i de kredse, på hvis jagtmarker Erzberger, Rathenau og hundreder af socialdemokratiske og kommunistiske arbejdere er blevet liggende. Store industri-folk sympatiserer offentligt med det „legale diktatur“, og socialdemokraterne har travlt med at genoprette forbindelsen. En umådelig spænding ligger over verden. Hæren af arbejdsløse er ikke blevet én mand mindre, er endda med visse mellemrum vokset. Enorme økonomiske kampe ligger bag os (Ruhr-lock out'en), og endnu større er i vente. I hastig rækkefølge afholdes der internationale konferencer, hvor det borgerlige Europa forsøger at finde en udligning mellem divergerende interesser og grupper. Altsammen næsten resultatløst. Folkeforbundet, staternes internationale central for imperialistiske krav af enhver art, viser sig afmægtigt. Der rustes febrilsk. Emnet „den næste krig“ diskuteres overalt uden ængstelse, sagligt og som var det helt igennem aktuelt. Et segment, en sjettedel af globusscenen, hvor denne generations skæbne udspiller sig, stikker som en pæl i kødet på stormagterne. Til denne latente omvæltning, der sker hver dag, ja hver time, kommer yderligere den åndelige revolution: rystelsen af de traditionelle former for samliv (ægteskab), den voksende kløft mellem den kodificerede lov og de faktiske forhold (justitsproblem), omvurderingen af alle videnskabelige og filosofiske erkendelser, revisionen af det absolutte (Einstein).

Denne vældige omordningsproces, i hvilken en ny samfundsordens fødsel tegner sig ligesom for hundredeoghalvtreds år siden, kan ikke gå sporløst hen over hovedet på teatret. Faktisk er der en tydelig forandring at spore i de sidste tre år. Osse det borgerlige teater har fået et nyt forhold til epokens problemer. Kunstteatret begynder at uddø. Det er næppe muligt at holde den rene kunsts linie længere (den politiske reaktions forsvarslinie). Publikum interesserer sig ikke længere for den. Heller ikke det borgerlige publikum. Opskræmt af det tvivlsomme i dets egen eksistens begynder det osse at afkræve teatret svar på politiske og samfundsmæssige spørgsmål.

Efter Piscator-Scenens første etape kunne man se en tydelig ven-

stredrejning i de berlinske teatres repertoire. Frem for alle tog Folke-scenen Piscator-Scenens linie op. Under pres fra særafdelingerne blev der spillet stykker, som i det mindste gjorde et forsøg på at udrede aktuelle spørgsmål. Men osse det udpræget kommercielle teater interesserede sig pludselig for aktuel dramatik. Og dermed kommer jeg til et punkt, som kræver den skarpe afgrænsning fra vores side. Den ideologi, som kun det politiske teater kunne vokse frem af, og den politiske vilje, som utvetydigt var rettet imod en omformning af samfundet, blev til et konjunkturanliggende. Smarte dramatikere vejrede tidsstof. Bestemt ikke for at hjælpe til med at styrte den samfundsorden, som lovede dem fede tantiemer. Bestemt ikke for at gøre arbejdernes sag til deres egen. Tidsteatret, aktualitetsdramatikken, det politiske teater blev til en forretning. Det er indlysende, at jeg må trække en skarp skillestreg mellem mig og denne form for teater, hvis hele mit arbejde ikke skal forfalskes i sin kærne. Der er en principiel forskel på, om et teater forvandler et tidsproblem til „kunst“, eller om et teater tager kunsten til hjælp for at tilkæmpe sig et politisk vigtigt resultat. Det er én ting at betro en håndværksmæssigt stor skuespiller en social anklage, hvorved der opstår en stor skuespillerpræstation, en helt anden ting at levere en stor skuespillerpræstation for dermed at rejse en social anklage. Målet for teatrets vilje vil altid være afgørende. Og i grænsetilfælde er man nødt til at se tilbage på arrangørens person, hans hidtidige holdning og fortid, man må undersøge, hvad han er god for, før man fælder en dom.

Man har til dels taget mig det meget ilde op, at jeg har taget del i en opførelse som „Rivalen“ (teatret i Königer Strasse, marts 1929). Jeg skal åbent indrømme, at jeg hverken ville have antaget stykket til mit teater eller have bragt det i denne form. Min økonomiske situation tvang mig til at overtage stykket og få det frem på relativt kort tid. Mangen en tvetydighed kunne have været undgået. Alligevel opfatter jeg ikke stykket som en glorificering af krigen, har aldrig anset det for at være en sådan. Når soldaternes march på transportbåndet til slut (tilbage til fronten) er blevet anset for at være en apoteose af den yderste pligtopfyldelse, så beror det på en fuldstændig forkert udlægning af mine hensigter. Tværtimod ville jeg i slutningen give udtryk for det håbløse, uafvendelige og dræbende i en sådan march, som jeg selv så ofte har oplevet. Over for dette stod stykkets kampscene, som jeg forsøgte at lægge al krigens gru i, og

af hvilken man sandelig ikke kan udlede, at jeg pludselig har fået sympati for skyttegravene. Når alt kommer til alt, burde jeg i det mindste nok have kunnet forvente en større personlig kredit i stedet for advarselsråd, som faktisk gjorde et ideologisk problem ud af en „undladelsessynd“.

Konjunkturerne, som naturligvis ikke er tilfældige, og som ved siden af alt det forretningsmæssige osse har deres dybere, politiske betydning, har imidlertid samtidig gjort atmosfæren afslappet. Det politiske teater er kommet ud over sensations-stadiet. Det bliver ikke længere bedømt som „det sidste skrig“ af et publikum, som kun kan opægges af geværskalver, roterende kugler og revolutionssange. Det har mistet sin „attraktion“ som opvisningsnummer. Til stor fordel for dets egentlige bestemmelse. Måske vil man nu indse – osse i videre, borgerlige kredse – at man må bedømme Piscator-Scenen anderledes end underholdningsteatret, at den ikke resorberer nye stoffer for igen at give dem fra sig som kunst, men at den virkelig er ude på at klarlægge og løse disse spørgsmål.

Dermed vil der blive skabt et nyt forhold mellem publikum og os. Det vil blive et roligere forhold. Men det vil osse samtidig betyde en adskillelse. De bedste, selvstændige, fordomsfrie lag vil støde til os; medløberne, de, der blot er nysgerrige, vil holde sig borte.

Men hvordan forholder det sig med den del af publikum, som måtte se et udtryk for dets vilje i dette teater – proletariatet? Erfaringen går som en rød tråd gennem denne bog, gennem mine foretagenders historie: proletariatet er – hvad grunden end må være – for svagt til at opretholde sit eget teater. I den retning har intet ændret sig, tværtimod. Arbejdernes situation er blevet forværret så meget, at sågar særafdelingerne måtte gå betydeligt formindsket ind i sæsonen 1929/30. Som tidligere står vi altså på en forpost, afskåret fra arméens egentlige hoveddel, og må sørge for selv at hente kraft fra det (åndeligt) erobrede område til at fortsætte. Så meget desto mere har vi brug for arbejdernes moralske og politiske støtte. Jeg mener at kunne forlange, at man overvejer alle mine bevæggrunde, alle situationens vilkår, alle objektive vanskeligheder, hvortil osse hører spørgsmålet om den dramatiske produktion, inden man angriber mig fra denne side. Foretagendet, som det eksisterer i dag, er ingen tilfældig stiftelse, ingen hurtigt sammentømret bygning med vilkårligt sammenkrabede midler. Det er vokset organisk frem af den første spæde begyndelse og er kun blevet større og større ved den betydning, idéen rummer i sig selv. Den, der i dag råder mig til kun at spille i for-

samlingssalene, at „vende tilbage“ til arbejderne, glemmer blot, at alle disse foretagender hidtil ikke er brudt sammen ved et tilfælde, han glemmer først og fremmest, at hverken et teaters eller et menneskes udvikling lader sig skrue tilbage efter behag. Andre bebrejder mig, at min opførelsesstil er „mekaniseret“. De anser Stanislavskij for at være mere revolutionær, fordi hans naturalistiske fremstillingsmåde svarer til proletariatets tilstand. En enorm fejltagelse! Det er ikke tilfældigt, at den åndelige revolutionering af teatret falder sammen med den tekniske omformning af dets midler. Jeg tror osse, at jeg i denne bog har leveret tilstrækkelige beviser for, at teknikken har udviklet sig organisk af det åndelige. I øvrigt forekommer det mig at være en lidt for latterlig påstand, at proletariatets scene ikke bør tilegne sig de sidste tekniske erobringer. – Endelig er der en del af mine meningsfæller, som betvivler ærligheden af min ideologi, og som – med henvisning til forskellige ydre ting – mener at burde bebrejde mig, at jeg er renegat, personligt ærgerrig og grisk. Hvordan forholder det sig med det?

Jeg generer mig ikke for at rulle dette tema op i fuld offentlighed og fremlægge mit privatliv. I ordets almindelige betydning eksisterer der ikke længere noget privatliv for mig.

På grund af mit arbejdes form blev jeg i stadig højere grad identificeret med enhver præstation på teatret. Jeg hæftede osse for de andres andel. Jeg blev eksponent for en bevægelse og måtte tage ulemperne og fordelene på mig. Man bliver underkastet en bedømmelse, og osse ubekendte danner sig et billede, som naturligvis kun kan være delvis korrekt. (Det er ejendommeligt at læse meninger om og vurderinger af sig selv, at se sig selv afbildet i avisen. Til højre og venstre for sig har man en figur, der ligner en, men som man alligevel ikke er identisk med). Karl Kraus lader mig tale berlinsk i en artikel. Jeg er overhovedet ikke berliner. Den citerede dialog passer altså på forhånd ikke. Heller ikke den antydende tilbageslutning, at det skulle være gået feminint til på scenen ved „Røverne“. For andre er jeg stor og har fuldsæg. Jeg er undsluppet en eller anden matrosopstand i Kiel. Disse fysiske karakteristikker passer lige så lidt som de åndelige diagnoser. Venner kan kontrollere en sådan bedømmelse, det kan læseren eller den fremmede ikke. Når en sådan person kæmper for en sag, så vil man ramme sagen ved at fælde dom over personen uden at tænke på, at denne person ser et ideal i denne sag, og at han jo ikke uden videre er i stand til at legemliggøre dette ideal selv. Idéen opstiller et mål, som den enkelte naturligvis halter langt bag-

efter. Modsætningsforholdet mellem den øjeblikkelige tilstand og dette mål strækker sig helt ind i vores privatliv.

Vi lever ikke i en kommunistisk stat. Den identitet, som den russiske kunstner ser mellem den samfundsmæssige tilstand og sit arbejde, må vi nødvendigvis savne her. Vi støder dagligt sammen med begreber, forhold og mennesker, som er langt fra vores ideelle mål, og som vi alligevel ikke kan ignorere, som vi må regne med og arbejde med. Det uundgåelige resultat er en dyb kløft mellem vores eksistens og vores vilje.

Hvis man var sentimental, kunne man kalde disse konflikter for tragiske. Er man marxist, må man med eller imod sin vilje overbevise sig selv om denne tilstands nødvendighed.

Den ukendte, som er indlemmet i alle de mange andres række, lever et andet liv end den kendte. Dengang boede jeg på et møbleret værelse; det gik mig ikke godt. Men jeg var opfyldt af tidens idéer, og jeg stillede virkelig ikke mit erhverv til tjeneste for dem for at forbedre min personlige position. Den smeltede bort, blev identisk med de forhåbninger, som proletariatet knyttede til dets revolutions sejr. (Eller troede man, at jeg spekulerede på kammerat teaterlederens post på Det røde Statsteater?). Man var virkelig et lille led i denne store, proletariske bevægelse, den var regulativet for vores handlinger. Enhver individuel tilbøjelighed blev med magt trængt tilbage, hvis ikke den veg af sig selv. Dengang lærte jeg det relative i den personlige vurdering at kende, og jeg må sige, at jeg ikke har følt nogen større tilfredsstillelse, end da jeg blev afindividualiseret og absorberet af massebevægelsen.

Det ændrede sig, da jeg på fagets vegne blev tvunget til at klatre op ad det ene trin efter det andet: Jeg blev kendt, mærket borgerligt-individuelt. Man behandlede mig som et menneske af en særlig egenart, en instruktør mellem andre, begavet, mange tilføjede endda: af format.

Det kan man ikke værge sig imod. Gennem min virksomhed som teaterdirektør og instruktør bliver jeg tvunget til at træde frem. Jeg må spille arbejdsgiver. Jeg må lade mig kritisere ud fra kunstæstetiske synspunkter. Jeg tjener flere penge. Det „sociale niveau stiger“. Det møblerede værelse opgives. Man stiller krav af repræsentativ art. Jeg får min egen femværelses lejlighed ved siden af Central-Teatret. I begyndelsen hænger der røde faner som gardiner, og bordet er en gammel billardplade, som vi har vendt om. Senere blev møblementet ligegodt forbedret sådan, at *Nachtausgabe* kunne skrive: „I et småborgerligt miljø i Oranienstrasse sidder kommunisten Piscator ...“ Ne-

derst i dette hus lå der en beverding: hele huset lugtede af alkohol, hvilket til tider ikke virker ubehageligt på mig, jeg er ikke afholdsmand. Da lejekontrakten udløb, erklærede Gropius, som dengang lavede planerne til det nye teater, at han var parat til at indrette en lejlighed (4. sal, 5 værelser) for mig i Katharinenstrasse efter moderne boligprincipper. I stedet for døre med fyldinger og påklistede ornamenter blev der indsat glatte døre, værelserne blev malet hvide, der blev sat stalmøbler i dem. Men endnu mens lejligheden befandt sig i den gamle stand, hed det i indviede kredse, at Piscator bygger et slot i Grunewald. Gamle proletariske bekendte sværgede højt og helligt, at de netop havde set mig køre forbi i en Rolls-Royce. (Da jeg gik i femte klasse, havde jeg engang en cykel). – Da min teaterfotograf Stone nu oven i købet havde lavet optagelser fra lejligheden, og de mod min vilje blev offentliggjort i *Dame*, var jeg definitivt dømt. Og sådan et menneske vil være kommunist? Ja, det vil jeg, men er jeg det? Jeg kunne have lyst til at nævne, at der er folk, som tager rødt slips på, når de går til et arbejdersmøde, og som tager det af igen, når de kommer hjem. Det har jeg aldrig været med til. Det, man kalder marxistisk viden, er ikke afhængigt af tøjet. Kommunismen er ikke sentimentalt føleri, den er begrundet af samfundsforholdene, som vi vil ændre i kraft af vores fornuft, hvorved følelserne absolut ikke spiller den eneste rolle. I vore dage behøver man ikke at optræde i et klædebon af hårdug for at forstå eller prædike kommunisme, man skal derimod optræde så uforløjet som muligt. Ville det ikke være forløjet, hvis jeg tog afstand fra ting, som jeg anser for at være gode og fremmende for arbejdet? Fra en rationalisering af mit privatliv? For kun at gøre en indrømmelse til dem, der leder efter angrebepunkter, hvad enten de er til at finde eller ej? Allerede som dreng generede jeg mig, når jeg gik forbi arbejdere i mine nye gule støvler og i et smukt gråt sæt tøj. Men kunne jeg hjælpe dem ved at gå i arbejdstøj? Selvfølgelig er der ingen, der stærkere end jeg føler kløften i den moderne samfundsorden. Ville jeg ellers kæmpe for at få den afskaffet? Og det forekommer mig, at det er dét, kun dét, det kommer an på.

Vores program

„Hold nu op med at lave mere politik,“ sagde en venstreorienteret socialdemokrat til mig. „Deres program har været for partipolitisk for mig“ (i parentes bemærket en gennemgående mening). „Ikke radikalt nok,“ siger demokraterne så. „Sådan et politisk teater skulle vi osse have,“ siger de tysknationale og nationalsocialisterne. Som man

ser, er det et sælsomt teater. Men er modsigelserne i bedømmelsen, modsigelserne i kravene ikke modsigelser i selve forholdene? Netop fordi det politiske er eller kunne være en så væsentlig faktor, kommer det til voldsomme meningsudvekslinger om det.

Men teatret er ikke entydigt, det må man indrømme. Det kan ikke være entydigt. Selv når man fjerner ordet „proletarisk“ fra husets facade og kun lader ordet „revolutionært“ blive tilbage. (Utilfredsstillende for mig som alt det udtalte og halve). Der er for meget, det skorter på. Først og fremmest på stykker. Uanset sindelagets konsekvens og skarphed må stykket osse have en chance for at blive en succes. Den ledende artikel alene er ikke nok. Teatret har brug for det, som er teater. Det er dets virkemiddel. Kun da kan det gøre krav på at være virkelig propaganda. Men vi må først erobre dette område. Der er tilløb til, at produktionen stiger i denne forstand. Men først må forfatterne lære at behandle stoffet i hele dets saglighed og fatte dramatikken i livets store, enkle manifestationer. Teatret kræver naive, direkte, ukomplicerede, psykologiske virkninger. De fleste forfattere vurderer publikum forkert. Det har sværere ved at kontrollere „Ødipus“ end en hverdagsbegivenhed. Og hvis den ikke passer, hvis den ikke bliver vist soleklart i sit forløb, hvis ikke selve hændelsens nøgternhed bliver det dramatiske element, ja, så passer digtningen heller ikke.

Jeg tror, at tiden selv vil tvinge litteraturen til at komme til en forklaring med sig. Digteren er ikke længere den halvt tragiske, halvt latterlige fremtoning, som han så ofte var for halvtreds år siden. Han lever ikke længere ved siden af tingene, det kan han ikke længere, for det kan ingen; tingene rykker selv uundgåeligt frem imod alle. Teknikken har gjort Jorden lille. Men samtidig har den medført en sammenslutning. Ingen kan længere holde sig udenfor, lukke øjnene for problemerne, ikke engang når de ikke angår en personligt. Den samlede menneskehed er blevet aktualiseret. Restbeholdningerne af svundne ideologier (middelalder, barok, biedermeier, ja, stenalderen, som for eksempel har overlevet i Ildlandet helt op til vore dage) smelter hurtigt bort. Den enkeltes liv bliver bragt op på højde med 1930; måske en beskeden højde, men det er jo nu engang en standard, som er mere virkelig for nutiden end standarden i 1850. Det er denne enkelte, som hver aften tager plads i teatret. Måske har han en halv time

tidligere hørt velkomsttaler fra Kalifornien i radioen, måske blev det sidste japanske jordskælv vist for ham i ugerevyen i går. For ti minutter siden læste han i avisen om det, der skete i Kapstaden for to timer siden. Dette menneske har et verdensbillede, og det er ikke et verdensbillede fra sidste år, men fra dette minut. Vil litteraturen vove at præsentere ham for et tilstøvet panoptikon, hvor smertens, glædens, håbets, længslens voksmarionetter er stivnede i den samme holdning for al evighed? Kan den tillade sig at fornægte denne teatergæsts liv, idet den selvbeholdende viser rundt mellem tankeabstraktioner, formlege og fantasiens misfostre? Den må være virkelig, til det yderste virkelig, hensynsløs sand, allerede dersom den blot vil afspejle dette liv. Men hvor meget virkeligere og sandere må den ikke være, når den vil koble sig selv ind som bevægende kraft i dette liv! Allerede fremlæggelsen af en sandhed, som går ud over det blot aktuelle, virker revolutionerende. Digteren, som er sig sin kunstneriske pligt bevidst, må, hvad enten han vil eller ej, i denne situation blive en revolutionær digter.

Med stadig større klarhed udvikler jeg en plan om, at teatret skal give emnerne til forfattere, som dramatiserer stoffet i snævert samarbejde med teatret, og at det overhovedet ikke skal antage færdige stykker mere.

Det tager tid, før en sådan dramatik opstår. I mellemtiden må vi begynde og bruge stykker, som i det mindste bringer stoffet. Hvordan forholder det sig med vores spilleplan?

Piscators 40 stykker. Ved særafdelingernes møde i Herrenhaus, hvor Piscator talte, var der særlig interesse for hans udtalelse om, at „han med henblik på det kommende repertoire har foretaget et snævert udvalg på ca. 40 stykker, men at ingen af dem tilfredsstiller hans krav helt og holdent“. Piscator-Scenen har faktisk kunnet sammenstille 40 stykker, som ud fra det ene eller det andet synspunkt kan komme på tale på Piscator-Scenen selv eller på et teater, der står den nær. Vi nævner dem her, men af let forståelige grunde har vi ikke kunnet medtage flere stykker, som endnu er i deres vorden, eller som der for tiden bliver ført forhandlinger om.

Af operaer respektive syngespil kommer følgende på tale: „Mahagonny“ (Brecht og Weil), „Den stumme fra Portici“ (Aubert), „Figaros bryllup“ (Beaumarchais) og følgende dramatiserede romaner: „Der Streit um den Sergeanten Grischa“ af Arnold Zweig, „Die Amerikanische Tragödie“ af Theodore Dreiser, „Vom weissen Kreuz zur roten Fahne“ af Max Hölz, „Schwejk“ (anden del) af Jaroslav Hasek, og følgende tidsstykker (Tyskland): „Der Kaufmann von Berlin“ (Walter Mehring), „Die Bluttat von Gernersheim“ (Hans Borchard), „Cyankali“ (Friedrich Wolf), „§ 218“ (Credé), og historiske stykker (Tyskland): „Die letzten Tage der Menschheit“ (Karl Kraus), „Die Gesellschaft der Menschenrechte“ (F. Th. Csokor), „Der Hessische Landbote“ (Walter Gruber), og følgende tidsstykker (Rusland), som samtidig er historiske stykker: „Die Schiennen dröhnen“ (Kirson), „Kronstadt“ og „Panzerzug“ (Ivanov), „Die Mühle“ (Bergelson), „Menschen auf der Barrikade“ (Béla Balász) og „Asew“ (A. Tolstoj), af tidsstykker (internationalt) et mexikansk „Petroleumsstück“ (Alfons Goldschmidt), „Marsch auf Mossul“ og „Cattaro“ (Friedrich Wolf), tre „Sacco und Vanzetti“-stykker (Maxwell Anderson, Leonhard Frank, Erich Mühsam), „Heer ohne Helden“ (Wiesner), og af klassikere: „Timon i Athen“ (Shakespeare), „Der Friede“ (Aischylos-Feuchtwanger), „Røverne“ (Schiller), „Emilia Galotti“ (Lessing).

Desuden havde Piscator talt alle de emner med, som han gerne ville have dramatiseret eller selv dramatisere: ægteskab, presse, retsvæsen, sport, medicin, bankvæsen og endvidere historiske eller tidspolitiske emner som: Fredericus Rex, den franske revolution, samtaler med Lenin, kolonispørgsmålet o.s.v. Dertil kommer endelig den pædagogiske og filosofiske litteratur, som Brecht er ved at lave: „Aus nichts wird nichts“ (Intet kommer af intet) og „Johann Fatzer“.

Fra **Die junge Volksbühne** nr. 5.

Når disse linier går i trykken, har det første slag i sæsonen 1929/30 allerede stået, og meningskampen er allerede blusset op. Vi kender alle vores svagheder bedre end nogen kritiker, vi gør os ingen illusioner, vi ved aldeles udmærket, hvor utilstrækkeligt vort arbejde er. Ganske vist på et tidspunkt, hvor jeg – hvis jeg levede i Sovjetunionen

– ville begynde med det egentlige iscenesættelsesarbejde, mens jeg nu under tyske forhold må slippe stykket ud – af økonomiske grunde. Der er hele tiden et gabende svælg mellem viljen til en idé og det opnåelige.

Slutkapitlet til denne bog, som blev skrevet i de korte pauser mellem dag- og natprøverne på iscenesættelsen af „Kaufmann von Berlin“, var endnu ikke sat, da den „offentlige menings“ lavine væltede ned over os. Den 6. september 1929 begyndte Piscator-Scenens anden sæson på teatret på Nollendorfplatz med Walter Mehrings „Der Kaufmann von Berlin“. Alle problemer, alle det politiske teaters afgørende punkter, som er blevet berørt i denne bog, blev endnu en gang sammenfattet i denne iscenesættelse og dens ekko. Opførelsens virkning var stærkere og fuld af flere modsigelser, ja, man kunne næsten sige mere lidenskabelig end nogensinde. I dette øjeblik formår vi endnu ikke at overskue konsekvenserne, at forudse den anden Piscator-Scenes skæbne – men hinsides succes eller fiasko forekommer denne opførelses problematik og dermed det politiske teaters problematik mig at være så væsentlig, at den fortjener at udgøre slutningen på denne bog.

Det, som forekom os at være det vigtigste og mest værdifulde i „Der Kaufmann von Berlin“, og som fik os til at antage dette stykke, var det tidshistoriske stof: „Et af de skændigste kapitler i nyere tysk historie“, som vi skrev i programmet, „en epoke, hvor en „anonym skæbne“ franarrede det tyske folk næsten halvdelen af dets formue, eksproprierede hele middelstanden, pressede arbejderne ned under den kinesiske kulis levestandard og dømte hundredetusinder til en tilværelse mellem liv og død. Dette blev opnået ved hjælp af et af de mest grandiose illusionsnumre, som verdenshistorien kender: inflationen.“ – Fra begyndelsen var vi os bevidst, at dette vældige stof kun var kontureret i stykket, og at handlingen savnede saglighed både i det sociale og det økonomiske. Det skal ikke forstås som nogen desavouering af Mehring. Inflationen er et af de vanskeligste emner, der overhovedet findes. Dens årsager og mekanik er den dag i dag voldsomt omstridte spørgsmål, som osse nationaløkonomer og politikere i den marxistiske lejr har fuldstændig divergerende meninger om. I månedsvis blev inflationsproblemerne genstand for indgående økonomiske analyser under forarbejdet til opførelsen, hvortil vi hidkaldte nationaløkonomer fra den marxistiske og borgerlige lejr som Alfons Goldschmidt, Fritz Sternberg og Morus-Lewinsohn. Men jo længere dette arbejde skred fremad, desto klarere så vi, at et sådant stof over-

hovedet ikke kunne magtes på én aften, at der skulle en hel cyklus af stykker til.

I overensstemmelse med stoffet så jeg fra begyndelsen tre trin i stykket: et tragisk (proletariatet), et tragigrotesk (middelstanden) og et grotesk (overklassen og militæret). Denne sociologiske opdeling var årsag til scenens tre-etage-system, der var materialiseret af elevatortbroer. Hvert af disse sociale trin skulle have sin egen scene – øverst, i midten, nederst – og klasserne skulle så krydse hinanden, når de dramaturgiske skæringspunkter krævede det. De forskellige lags bevægelse mellem og imod hinanden skabte det dramaturgiske spillefelt. Og Kurt Kersten havde fuldstændig ret, når han skrev følgende i *Welt am Abend* (den 7. september 1929): „Der var to måder at skildre inflationen på: enten med finansmænd og sværindustrifolk på den ene side og det revolutionære proletariat på den anden side, eller ... hvordan inflationen fik et helt folk til at forsumpe moralsk, og den revolutionære bevægelse ... bliver slået ned af inflationens udnyttende og ophavsmænd.“ Vi så heller ikke anderledes på stykket fra begyndelsen. Han glemmer kun, at den slags dramaer, han kræver, ikke kan trækkes i en automat; at de proletariske og revolutionære forfattere, som han anbefaler mig at lade et ord falde til, nok er udmærkede marxister, men desværre aldrig har givet mig ét eneste anvendeligt stykke. Som følge deraf må jeg beskæftige mig med produktionen, som den foreligger. Vi opdagede, at proletariatet næsten manglede fuldstændigt i Mehrings stykke. En manko, som vi havde besvær med at korrigere lige fra begyndelsen af det dramaturgiske arbejde. Men for ikke at ødelægge stykket fuldstændigt, fandt vi på at fundamentere det økonomiske og sociale i store, indlagte sange, sådan som i „kantaten om krig, fred og inflation“. Proletariatet skulle manifestere sig som handlende kraft i disse sange. Vil man bebrejde mig noget her, så kan det kun være, at jeg atter har undervurderet vanskeligheden ved at udvide stoffet i et givet stykke, at jeg ikke har regnet nok med den kunstneriske selvrådighed og måske heller ikke med grænserne for forfatterens arbejdskraft, og at jeg ikke har regnet realistisk nok med faktoren disponibel tid. I hvert fald forblev stykkets udvidelse i denne retning fragmentarisk. Kritikerne på *Rote Fabne*, *Welt am Abend* og *Berlin am Morgen* fortalte mig intet nyt. Jeg ville virkelig ikke have været kompetent til at sætte mit navn i forbindelse med det politiske teaters, hvis jeg ikke af mig selv havde opdaget, at inflationens mest aktive modspiller, proletariatet, manglede i dette stykke. De uophørlige anstrengelser, der blev gjort for at korrigere denne fejl, beviser, at jeg følte det som en alvorlig mangel. (Indled-

ningskantaten, sangen om det tørre brød, scenen med de tre skræddersvende hos Leschnitzer, den statistiske lønfilm, tretrinssangen til sidst, hvoraf kun det nederste proletariske trin blev tilbage o.s.v.). Det er kedeligt og lidet overbevisende altid at skulle sige, at omfanget af den opgave, vi stillede os, samt manglen på tid og vores kræfters begrænsning hindrede os i at nå det mål, som vi ser for os ved begyndelsen af alle iscenesættelsesarbejder.

Stykkets anden fundamentale svaghed stod os osse klart. I programhæftet til opførelsen skrev vi: „Der var endnu en vanskelighed: I „Kaufmann von Berlin“ er handlingens midtpunkt en østjøde. Tidsforholdene gør ham til medskyldig. „De dummes socialisme“ som August Bebel engang har kaldt antisemitismen, rykker dermed farligt nær. For os hører Kaftan til det andet trin, det tragikomiske. En kapitalismens jasiger, som går til grunde i kapitalismen. En svindler, hvis havesyge kun skjules dårligt af det etiske motiv, hans kærlighed til sin syge datter.“ Mehring tog heller ikke dette etiske alibi alvorligt. For os var Kaftan en udbytter, i det mindste en nyder som alle andre, hvorved hans racemæssige respektive religiøse tilhørsforhold var os fuldkomment ligegyldige. Men over for offentligheden trådte jøden Kaftan frem i forhold til kapitalisten Kaftan. Når vi sigtede på kapitalisten, måtte vi nødvendigvis ramme jøden. Og det var netop det, vi ikke ville. Vi ville aldrig yde bistand til en antisemitisk hetz; for det var ikke et raceproblem, ikke forholdet mellem indvandret jødedom og bosiddende tyskhed, men kun et socialt problem, et klasseproblem, som vi havde stillet til debat i dette stykke.

Saglige kritikere som Alfred Kerr, Manfred Georg, Bernhard Diebold, Walter Steinthal, Emil Faktor o. a. har ikke et øjeblik følt, at der i opførelsen var nogen som helst tendens imod jødedommen. „Unpleasant play“, skrev Kerr, for han vidste lige så nøjagtigt som vi, at visse – jeg kunne næsten sige – nationalistisk-jødiske kredse – på forhånd forkaster, at en jøde optræder på scenen, fordi de føler det rettet imod sig. Ud fra hele jødedommens historiske udvikling kan jeg udmærket forstå, at den, efter i århundreder at være blevet anset for at være et fremmedlegeme, føler enhver understregning, enhver fremtræden, enhver omtale af problemet som fjendtlig. Men jeg kan ikke tilgive, at man af hensyn til et ressentiment ikke kan tale ud om visse ting på et teater, hvis principielle indstilling er at sige sandheden. – Samtidig forekommer „skyld“-fordelingen mig – hvis man nu engang skal tage hul på raceproblemet – netop at være helt igennem objektiv og retfærdig i Mehrings stykke. Ingen kunne være tegnet mere skrupelløs, demagogisk og udspekuleret end den

„kristne“ sagfører Müller, som efter tur sætter den nationale frase, rigsbankdiskonten og private sværmerier ind på at stige op i sværindustriens sfærer via et åbenlyst bedrageri i slutningen af stykket. Her er det osse kun den national-bornerte, der kan bebrejde mig, at jeg har fornægtet min „tyskhed“.

Hvor forskelligt man har set på netop dette spørgsmål i stykket, fremgår af, at den liberale presse anser stykket for antisemitisk, mens den nationale presse derimod – for så vidt den ikke løgnagtigt træder i skranken for beskyttelse af osse de jødiske symboler og institutioner (!) – anser det for at være filosemitisk og efter denne opførelse betegner mig som „en af jødernes slaver“.

Misforståelsen på det ideologiske område – både til venstre og mod midten – suppleres af den misforståelse, som „Der Kaufmann von Berlin“ blev udsat for med hensyn til dets scenetekniske apparatur. Den scene, jeg havde forestillet mig, var den enklest tænkelige. Ovenfra skulle tre lette broer, som kunne bevæges med samme fart som en elevator, passe til de to transportbånd, der var anbragt på drejeskiven (en konstruktion, som det under normale forhold var legende let at løse). Det var det ideelle apparatur til dette stykke. På båndene vandrede Kaftan gennem Berlin, som Schwejk i sin tid vandrede til Budweis, drejeskiven kombineret med båndene kørte frem med Berlins gader, scener lod sig gennemskære, idet broerne hejsede nye scener ned, det hele skulle have været løst på en næsten legende let, enkel måde. Hvad var grunden til, at apparatet i stedet for at gøre stykket flydende knuste scenerne med hele et jernmaskineris vægt? Hovedulempen er – som jeg allerede har påpeget i forbindelse med „Hoppla, wir leben!“ – at jeg er tvunget til at installere nogle forbedringer i en teknisk forældet scenearkitektur. På den måde kan alting kun blive stykværk. Men selv inden for disse grænser er apparaturet til „Der Kaufmann von Berlin“ ti gange for tungt, svært og ubehjælpsomt. Hvem bærer skylden? I stedet for lette trækonstruktioner fik jeg leveret kæmpemæssige brokonstruktioner, som var monteret på jernbjælker, og som ville have gjort en havn al mulig ære. I stedet for at glide stille op og ned, hævede og sænkede de sig med enerverende langsomhed under motorernes rungende sang. Således fik de den stik modsatte betydning, og projektet blev i bedste tilfælde et råt udkast til en scene, som den engang måtte kunne blive. Mon vi, som har skabt disse skitser under store anstrengelser, med ofre i tid og penge og en uindskrænket personlig indsats, engang vil komme i besiddelse af en sådan scene?

Fra alle sider lyder bebrejdelsen: Piscator vil for meget. Enkle styk-

ker, enkle dekorationer – man forlanger med andre ord gammelt teater af mig. Og hvorfor ikke? Hvorfor atter og atter disse uhyrer af opførelser, som sluger kræfter, penge og tid, og hvor jeg alligevel altid kun i øjeblikke når det, som forekommer mig at være teatrets egentlige væsen. Sådant som vores scene har udviklet sig praktisk og teoretisk i disse år, ser den sig hele tiden stillet over for helt specielle opgaver. Det er ikke vores opgave at opføre proletariske miljøstykker i naturalistisk stil. Vi kan ikke skrue udviklingen tilbage til et punkt, hvor den begyndte for 50 år siden. Denne opgave kan borgerlige teatre osse udføre i dag, og det gør de osse. „De unge skuespilleres gruppe“ viser „Revolte im Erziehungshaus“ hos Saltenburg, „Die Stempelbrüder“ (Arbejdsløshedsunderstøttelsesmodtagerne) vil komme op hos Hartung. Det behøves der ingen Piscator-Scene til. Hvor mærkværdigt det end må lyde: vores opgave indskrænker sig ikke til den enkelte opførelse. Det er næsten ligegyldigt, hvordan den enkelte opførelse virker, hvilke svagheder den lider af, hvilke fejl den rummer, om den er en fejltagelse. Vores mål er at ophæve det borgerlige teater, ideologisk, dramaturgisk, rumligt, teknisk. Vi kæmper for teatrets nydannelse, en nydannelse, som kun kan finde sted på linie med den samfundsmæssige revolution. Derfor må vi sandsynligvis atter og atter i en vis forstand strande på forholdenes mangelfuldheder, fordi denne nydannelse ikke kan ske isoleret. Så meget erkender jeg nu.

Tror jeg alligevel på det politiske teater, under disse forhold, i denne tid, med vores midler? Selv over for den situation, som er opstået ved opførelsen af „Der Kaufmann von Berlin“, svarer jeg: ja. Hvis der er noget, der har leveret beviset for, at dette teater ikke har mistet sin politiske karakter til trods for alle kompromiser og tveetydigheder, til trods for alle misforståelser fra kammeraters, venners, sympatisørers og saglige kritikeres side, så er det det rasende skrig, som i dagevis efter opførelsen steg Walter Mehring og mig i møde fra den politiske reaktions blade, og som dagligt vræler imod mig fra trussels- og smædebreve.

„PISCATOR HAR LOV TIL AT OPHIDSE FOLK TIL BORGERKRIG!“

„Piscator er ensbetydende med ophidselskampagne til borgerkrig ... Men denne „handling“ (i stykket) er spækket med ondsksfulde sangnumre og indledes af et „oratorium“, som svulmer af had. Selvfølgelig håner man osse alt det, der står som udtryk for national storhed og værdighed for tyskerne og osse for de anstændige tyske jøder ... Hetz-

apostlene, der i dette tilfælde (borgerkrigen) som altid fejgt vil forsøge at liste sig bort, bør være vis på, at der findes folk, som vil huske det smuds, som gør den tyske scene til et galehus

og et marked for den mest nedrige gemenhed."

Der Tag den 8. september 1929.

„Piscator gør denne hverdagshistorie (stykkets) til et tendensdrama imod kapitalen ..."

Nachtausgabe den 7. september.

„... en revy med et barnligt rasende had ... alt, hvad der er tysk og kristent, alt, hvad der er uniform, alt, hvad der er præsisisk-tysk fortid og tradition, bliver i perfide vrængbilleder trukket ned i smudset! Potsdam med klokkespillet, den store konge, krigsgeneralerne, vores marcher, vores helligste sange, vores faner: „Lort! Væk med det.“"

Berliner Lokal-Anzeiger den 7. og 8. september.

„... Og i sange, som overhovedet ikke har noget med dette stykke at gøre ... fremstilles alt militær på den mest hæsligt forvrængede måde. Fremstilles militærets adfærd som en blanding af bornerthed og samvittighedsløshed. Prises selv Frederik den Store i en trickfilm.“

Börsen-Zeitung den 8. september.

„... man kan osse vurdere det hele ud fra et kunstnerisk standpunkt ... Men når Piscator bevidst vil levere politisk teater, så må hans præstation først og fremmest vurderes politisk. Set på den måde er den bolschevistiske agitators sidste arbejde en skamløshed uden lige, som det samlede tyske folk afgjort må beskytte sig imod af renlighedsgrunde.“

Königsberger Allegemeine Zeitung den 8. september.

Jeg har ikke været ude på at skaffe mig de højreorienteredes had på halsen. Bestemt ikke i dette stykke, hvor reaktionen næsten ikke kunne vises i sammenhæng med sin virkelige rod, storindustrien. Men virkningen fortjener at fastholdes. På trods af dens entydighed er der osse en misforståelse her: scenen med de tre gadefejere og soldatens lig, scenen, som fra højre til venstre er blevet opfattet som en forhåelse

imod den jævne soldat. Det kunne aldrig falde mig ind at fornærme ofret for de kredse, i hvis jargon han bliver betegnet som „den almindelige mand“. Walter Mehring har taget stilling til dette i *Berliner Tageblatt* den 13. september.

„Den værste ophidselse fremkaldtes af en sangscene: da inflationens helvedesspøgeri er forbi, kommer de tre gadefejere og afslutter stykket. De finder papirpenge (den devaluerede løn), en stålhelmet (den devaluerede magt), et lig (liget er blevet liggende, afsjælet, devalueret. „Det har engang været et menneske.“) Og gadefejerne afsiger atter den onde dom: Lort! væk med det! (Jeg skrev ikke soldat, men lig. Jeg skrev ikke: man smider ham på møddingen! Jeg er ikke ansvarlig for en skuespillers ubehændighed ved premieren. Da Piscator læste digtet, sagde han, at det var den mest rystende og tragiske scene i hele stykket). Men hvornår er man begyndt på at identificere forfatteren med en objektiv erkendelse af alle væseners værdiløshed efter døden? Et „nationalt“ blad skrev, at jeg håner verdenskrigens døde! Mod en sådan bagvaskelse – efter alt hvad jeg har skrevet – forsvare jeg mig ikke. Jeg giver et andet svar: denne krig har kostet tolv millioner døde! Se dog engang i Frederiks krigsbog, hvordan man smed ligene i massegrave. Men det kan I ikke se, for den blev forbudt, forbudt i alle lande!

Hamlet: Tror du, at Alexander så sådan ud i jorden?

Horatio: Ja, netop sådan.

Hamlet: Og lugtede sådan? Føj! (kaster hjerneskalen bort).“

Hvor bliver retslægen af?

LIGSKÆNDING HOS PISCATOR

„På Piscator-Scenen udspillede følgende scene i går aftes i slutningen af en barnlig og betydningsløs opførelse, som der fældes dom over andetsteds: Liget af en soldat føres på et transportbånd hen til tre gadefejere. Liget er passende grelt belyst, de tre gadefejere siger i en sang, at soldaten er myrdet med rette, fordi han har skudt på mennesker. Så bliver liget på den groveste måde smidt op på en kærre, og

for at gøre det endnu mere gement rusker en af gadefejerne i ligets hoved. Piscator-Scenens publikum, som for 95 procents vedkommende plejer at være sammensat af højkapitalistiske eller proletariske tilhængere af kommunismen, kunne i alt kun opdrive tredive-fyrre mennesker, som klappe ad denne scene, mens hele resten af teatret skreg harmfuldt op.

Vi fastslår ikke denne gemene scenes indhold endnu en gang for at kalde på censor, selv om der er grund til, at politiet sørger for, at det ikke ved en gentagelse af denne scene kommer til uroligheder, som kan udsætte teaterpublikummets liv for fare. Men vi opfordrer politiet til at lade den pågældende retslæge interessere sig for denne scene af hensyn til den offentlige sikkerhed. Der findes mordere og ligskændere, som på grund af deres dyriske tilbøjeligheder ikke kan gøres ansvarlige for deres gerninger efter normal lovgivning. Den, der har iscenesat denne scene, den, der har spillet med i den, og den, der har finansieret den, bør ikke undre sig, når han bliver henregnet under straffelovens § 51 om moralsk mindreværd. Politiet har til opgave at bringe de mennesker, som ikke vil kunne drages til ansvar for deres forbrydelser, i sikkerhed for deres egen skyld. Det forekommer os, at det ubetinget er politiets opgave over for dem, der har betalt eller medvirket i ligskændingen på Piscator-Scenen." **Nachtausgabe** den 7. september.

De, der ringede med klokker og hængte faner op over hele Tyskland, når ikke én, men tusinder af døde soldater blev skovlet ned i massegraven, benytter en scene i et teaterstykke, ikke til at styrte mig eller teatret – det ville være en alt for lille ting – men som anledning til at løbe storm imod denne svage stat med fornyet raseri, til at indlede offensiven imod masserne, hvis frihedsvilje og fremmarch altid har været dem en vederstyggelighed. Man starter en progromstemning, som via mig skal ramme alt det, som er fremskridtsvenligt, som be-sejrer deres plumrede anti-ånd, alt det, som peger mod fremtiden. En herr Palm fråder af raseri i *Deutsche Zeitung* den 10. september:

„Tyske Piscatorer foran fronten: Erwin Piscator er atter vågnet. I åndsformørkelse trækker han korset ned i snavset. Hans maskineri smider døde soldater på møddingen.

Hans tanke: agitation. Hans værk: partiteater i stedet for kunst. Hans vilje: undergravning. Hans mål: Moskva.

Kurt Tucholsky forgifter sjæle med sin pen. En litteraturrens Piscator. Foran os et fotografi. På fotografiet adskillige tyske generaler. Nedenunder af Kurt Tucholsky: „Dyrene kigger på dig!“

George Grosz håner Gud. Han ser kun den kristne Gud som karikatur. Han er Piscatoren med tegneblyanten.

Alfred Kerr hilser og opmuntrer alle Piscatorer. Han selv er en kritikkens Piscator. Han roser alt nedbrydende, alt det, som trækker noget „ned i møget“; han kræver kulturbolschevisme. Enhver foragtelliggørelse af religion, fædreland og tradition stempler han som oplevelse, som kunst.

Kerr er en type. En jiddisch type. Typen på den jødiske presse. Den samme presse, som udskriger antisemitismen som åndsformørkelse. Men som ellers roser, priser og kræver alt, hvad der er anti, som den største åndelige dåd. Typen på den presse, der rosende ser en ny kunstform i alt det, som samvittighedsløst sætter sig ud over anderledes tænkendes fornemmelser og helligste følelser.

Piscatorerne optræder stadig mere skamløst. De slynger deres foragt i hovedet på os med stadig større frækhed. Snavset, som bliver smidt over til os fra den anden side, hober sig stadig højere op. Skal vi gå til grunde i det?

Piscatorerne, deres beskyttere og befordreere arbejder med gift. De dræber storbyerne med gas og trænger langsomt frem på landet. Her hjælper harmens gasmasker ikke længere. Arbejd med modgift.

Lad ikke det skidt, som er smidt over til jer, blive liggende. Saml det op. Smid det tilbage. Lige ind i samtlige Piscators spottende flab.

Lad være med at klage og beklage jer. Bliv ikke vrede og protester ikke. De frække karle fortolker det kun som intolerance fra jeres side. Forsvar jer. Gør navnet „reaktion“ til et æresnavn.

Slæb jøderne op på scenen. Vis deres løgnagtighed. Vis deres undergravelsesånd. Vis deres kræmmerånd. Vis købmanden i Berlin, som ikke er fra Berlin. Som den dag i dag bor på Kurfürstendamm og i villaerne ved Grunewald. (Til trods for Mehring og Piscator).

Rak dem ned. Lad jer ikke holde tilbage. Krænk deres

253

TILLÆG

Erwin Piscator skrev dette tillæg med henblik på den franske udgave af Det politiske Teater (1961), hvor det skulle have været trykt som forord. På grund af forsinkelser blev det imidlertid først trykt i tidsskriftet Théâtre populaire, no. 47, 1962.

Man kunne skrive tykke bøger om de begivenheder, som fandt sted efter Det politiske Teaters udgivelse i 1930, og som i rædsel har overgået det, denne bog genkaldte. Dengang var politisk teater for mig et absolut krav. Og undertiden blev det noget mere: Noget, der næsten gik i opfyldelse, nemlig i det omfang, hvor det med støtte i de politiske begivenheder omsider fik et kunstværks rækkevidde. Dette teater, som blev et af midtpunkterne for såvel arbejdernes som kunsternes og politikernes interesse i Berlin, var netop ved at komme ud over forsøgsstadiet. Og osse i udlandet blev det fulgt med opmærksomhed. Man kunne næsten sige, at det politiske teater fik en tragisk skæbne: den politiske kunst må være rettet imod fremtiden, og hvis den sakker bagud, mister den sin betydning, sin storhed og oven i købet sin øjeblikkelige virkning. Det havde imidlertid aldrig været min hensigt at skabe journalistisk teater, og det ærgrede mig at se udtrykket „aktuelt teater“ erstatte „politisk teater“. De sandheder, et virkeligt politisk teater viser, må overleve aktualiteten. Jeg tog mit udgangspunkt i aktualiteten, men bestræbte mig samtidig på at bygge mit teater op på videnskabelige og historiske principper, som i sig selv rummer en begrundelse på længere sigt, en kunstnerisk begrundelse.

I vore dage taler man om de berømte tyvere og regner ikke med at få så gunstig en konjunktur igen. Den slags udtalelser gør mig altid skeptisk, for i virkeligheden var intet let dengang, og ikke alt, der glimrede, var guld. Tyverne bragte den første skuffelse for den ungdom, som endnu „holdt stand“, og hvis tro man skulle gøre til skamme. I dag er det god tone at trække på smilebåndet ad deres tro. Og alligevel er det den, der – i dag som i går – får mennesket til at begynde forfra igen. Troen blev født i skyttegravene ved Ypres og Langemark, og for krigsårenes generation bestod den i at se noget i mennesket, der var langt mere værdifuldt end alle de idéer, man ville ofre det for. Over for nutidens vrede unge mænd (og det er ikke lutter unge), som gør nar af denne holdning, kan de gamle vrede mænd ud fra deres erfaring indvende – og de unge må så igen erkende det engang i fremtiden, når det bliver deres tur – at man kun kan bidrage til at forbedre eller rettere ændre verden ved hårdnakket at holde fast ved en tro.

Og dog, min generations digtere gik ikke ram forbi; der var mange, der lod sig drive til fortvivelse. Da jeg første gang talte med min ven George Grosz i New York i 1939 og brugte ord som „fremskridt“ og „ændre verden“, havde han nær sat mig på porten. Ernst Toller havde det ligesådan. Hans stykke „Hoppla, wir leben!“, som jeg havde sat op i 1927, da vi åbnede teatret på Nollendorffplatz, viste sig at være profetisk i den udstrækning det fremstillede de dominerende kræfter i epokens samfund. Tollers resignerede helt hængte sig, Toller begik selvmord i 1939 på hotel Mayflower i New York. Han havde mistet troen på fremtiden og accepteret håbløsheden. Og de sidste ord, Tucholsky skrev i sit svenske eksil, var: „Nu har jeg fået nok.“

Trods alt det, vi ved om de negative elementer i vores moderne liv, i „la Dolce Vita“, i denne langsomme overgang til „Wirtschaftswunder“, hvor al tænkning går til grunde, er det uomgængelige krav stadig: ikke at opgive kampen. Da jeg engang i en kommentar til en iscenesættelse gik helt tilbage til Adam og Eva, bebrejdede pressen mig, at jeg endnu en gang begyndte helt forfra som en skolelærer med løftet pegefinger. Jeg gjorde det, fordi jeg havde givet mine medarbejdere, mit publikum og mig selv dette motto: „Vi begynder altid helt forfra!“, og jeg kan ikke se, hvorfor denne fremgangsmåde ikke skulle være den mest naturlige i verden. Barnet på gaden kender ikke noget til de gamle resignerede herrer. Hver generation begynder helt forfra, ligesom hvert individ. Meyerhold sagde engang til mig: „Forstår De, hvert femte år laver jeg personligt en revolution på scenen imod mig selv.“

Jeg har aldrig forestillet mig, at kunst, i det foreliggende tilfælde teaterkunst, kunne udøve nogen som helst politisk magt, en tankegang som en tysk teaterteoretiker, Ernst Schumacher, har villet tillægge mig. Og alligevel havde alle mine iscenesættelser, som man har set i Det politiske Teater, som formål at kæmpe imod krig, for et retfærdigt samfund og for enighed nationerne imellem.

Straks i begyndelsen af bogen skriver jeg, at min tidsregning begynder den 4. august 1914, og at krigen var min skole. Dengang fortalte man mig hele tiden, „at det taler man ikke om endnu“, fordi sårene stadig var for friske, og pludselig lød refrainet „det taler man ikke om mere“, fordi det allerede var for sent ...

Men ekspressionismens midler eller dem, der søgte at illustrere den patetiske parole: „Aldrig mere krig!“, var ganske åbenbart ikke i stand til på egen hånd at sætte en effektiv stopper for fjendtlige kræfter som nazismen. Mens jeg iscenesatte Romain Rollands „Le

Temps viendra“ i mit teater i den gamle Jakobsstrasse i 1923, demonstrerede „Stahlhelm“ (Frontsoldaternes Forbund) for første gang. Denne demonstration kom ikke uventet: reaktionen, som allerede havde grebet om sig igen i januar 1919, blev stærkere for hver dag. Men begivenheden overbeviste mig om, at der imod „Aldrig mere krig!“ allerede var ved at rejse sig et „Krig igen!“ Man måtte hurtigst muligt finde nye midler, analyse- og meddelelsesmidler. Disse nye midler kom ikke udefra som en pludselig konstrueret form, de dannedes af sig selv og blev det episke teaters fundament. Min ven Bertolt Brecht nåede frem til en idé om teatret, der ligger tæt op ad min, hvilket han selv skriver til mig i 1947 i dette brev: „Lad mig for en ordens skyld sige dig, at blandt dem, der har lavet teater de sidste tyve år, har ingen stået mig så nær som du.“ Jeg svarede ham i følgende vendinger: „Jeg tror til gengæld ikke, at nogen forfatter er kommet min idé om teatret nærmere end du.“ Jeg ser helst ikke, at man skelner mellem forfatter og instruktør, og det er derfor beklageligt, at tilfældet har forhindret et rigtigt samarbejde mellem Brecht og mig. Brecht skriver i et andet brev: „Jeg har svært ved at forestille mig, at der uden dig med held kan gennemføres en kamp imod provinsialisme og tom sentimentalitet, en kamp for et stort politisk modent teater.“ Jeg kan kun beklage!

„LA RÉVOLTE DES PÊCHEURS“ (Fiskernes oprør)

Er det ikke „logisk“, at man kom for at arrestere mig i Berlin i 1933 den nat, Rigsdagen brændte? Faktisk blev en mand arresteret i min seng, men da han hed Schmidt, blev han Gud være lovet løsladt tre dage senere. Jeg sov efter al sandsynlighed godt den nat cirka tusinde kilometer længere østpå, hvor jeg var ved at optage en film. Til en af mine sidste iscenesættelser i Berlin havde jeg sammen med Plivier bearbejdet „Les Forçats de l'Empereur“ (Kejserens galejslaver), en af verdenslitteraturens store romaner om krigen til søs. Stykket havde været opført på Lessing-Teatret og Piscator-Scenen. Derefter skulle vi lave en film over bogen med et russisk-fransk produktionsselskab, der hed Meschrabpom. Men filmen blev ikke optaget, for den skulle omhandle matrosopstanden i Kiel, og Sovjetunionen havde grund til at frygte en diplomatisk intervention fra tysk side. I sidste øjeblik besluttede vi at lave en film over Anna Seghers bog „La Révolte des Pêcheurs de Sainte-Barbara“ (Sainte-Barbara-fiskernes oprør). Jeg var heldig: den film reddede mit liv. Og uheldig: trods intensivt arbejde kunne filmen kun optages meget langsomt ligesom alle andre film, der dengang blev optaget i Sovjetunionen, og den forfejlede sit mål.

Den var tænkt som en tysk film – de tyske skuespillere omfattede først og fremmest Paul Wegener, Lotte Lenya og Erwin Kalser – og lovpriste dannelsen af en slags folkefront imod nationalsocialismen. Men Hitler overtog magten, før arbejdet var færdigt. Faktisk roser adskillige kritikere den dag i dag „La Révolte des Pêcheurs“; de vil ganske vist ikke anerkende dens politiske indhold, men medgiver den udtryksfuldhed og kunstnerisk værdi. I dag, hvor denne film er kommet lidt på afstand, kan den på det rent formelle plan siges at ligge Pudovkins og Eisensteins produktioner temmelig nær. Men dengang adskilte disse film sig klart fra hinanden: man befandt sig endnu på overgangsstadiet mellem stumfilm og tonefilm, og jeg havde næsten lige så store tekniske som politiske vanskeligheder. De sovjetiske filminstruktører havde endnu ikke besluttet sig til frivilligt at opgive deres storartede stumfilm. Dialogen var endnu ikke blevet et selvstændigt element, den blev nærmest betragtet som en hindring på et tidspunkt, hvor man stadig klippede i korte sekvenser.

Derfor kunne følgende episode finde sted, da jeg ville bevæge kameraet, mens jeg filmede: produktionsledelsen og de andre medarbejdere frarådede mig det bestyrkede. I min nød ringede jeg til Eisenstein og forklarede ham hensigten: i stedet for at give løsrevne dialogstykker, ville jeg forbinde dem ved hjælp af kameraets bevægelser. Efter en lang pause fik jeg det kategoriske svar: „Kameraet står fast, det bevæger sig ikke.“ Og ganske rigtigt, det sovjetiske kamera bevægede sig ikke i næsten ti år, og det varede længe, før den sovjetiske filmproduktion beherskede tonefilmen lige så mesterligt som stumfilmen.

Nogen tid senere (det må have været omkring 1936) så jeg filmen i Paris og fik æresoprejsning, selv om det var lidt sent. En fagforening for sømænd og fiskere forærede mig en gave med ordene: „I ti år har vi forgæves forsøgt at organisere en fagforening for sømænd og fiskere i Algier, Tunis og Marokko. Men dagen efter vi havde vist Deres film, blev fagforeningen oprettet.“

Da den blev spillet første gang i Vesttyskland for to år siden, skrev *Die Welt* den 14. marts 1960: „Kortfilmfestivalen, der har været afholdt i Vesttyskland, sluttede med en sand apoteose; Erwin Piscators hidtil eneste film „La Révolte des Pêcheurs de Sainte-Barbara“, der blev optaget for 25 år siden, blev vist for første gang i Forbundsrepublikken ... Man troede, at den var gået tabt efter premieren i Moskva i 1934. Man har nu fundet tre kopier af den (i henholdsvis Warszawa, København og Bruxelles) og dermed opdaget et hidtil ukendt højdepunkt inden for filmen. Vil man nu begynde at vise

denne film i de tyske biografer?“ *Deutsche Volkszeitung* havde den 18. marts 1960 denne kommentar: „Når man ser med hvilken suverænitæt Erwin Piscator bruger filmmediet, må man beklage, at han ikke er fortsat med at bruge kameraets kunstneriske muligheder. Han har ladet det blive ved denne ene film. Vil en vesttysk udlejer have mod til at indlemme dette gamle filmiske mesterværk i sit program? Det er utilladeligt at lade denne film forsvinde i glemsel.“ Og man kunne læse i den allerede citerede *Die Welt*: „Det er ikke desto mindre sandt, at Piscator med denne sene premiere i Tyskland har fået stor personlig succes (...) Ligesom Eisenstein havde den dengang fyrreårige Piscator forstået – og udnyttet – den samfundskritiske funktion, som nærbilledet kan have. Som Eisenstein gjorde det i beskrivelsen af skyderiet på trappen i Odessa, gengiver Piscator ikke blot en begivenhed i udmærket komposition, men med billedassociationer, som han opnår ved klipning og montage. På den måde lykkes det ham at sætte visse detaljer i relief. Piscator har ud fra den samme idé som sin russiske ven brugt massescenen mesterligt som tolkning af og objektiv ækvivalent til den kollektive handling. Scenen med ligtoget, der bliver kilometerlangt, før det møder strejkens modstandere, er fascinerende. Lige så fascinerende som massescenerne i Schauspielhaus i Bochum for to år siden i Piscators iscenesættelse af Georg Kaisers stykke „Gaz“ ... Jeg bringer kun disse positive citater for at vise, hvor åbne biografkritikerne i dag er over for et politisk kunstværk, der i teatret tredive år tidligere havde bragt dem ud af fatning og fået dem til at rejse børster.“

„SCHWEJK I ANDEN VERDENSKRIG“

1936. Paris. Neuilly-sur-Seine. Rue de la Ferme. Jeg var blevet gift og boede i et lille hus med min kone. Venskaberne fra den periode er uforglemmelige. Det sidste lys før krigens mørke sænkede sig over os alle. Hvor var det en kort tidsfrist, vi havde fået til at glemme 14–18, til at lære hinanden at kende og række hinanden hånden ved denne historiske korsvej, hvor hver enkelt måtte træffe sit eget valg! Vennekredsen bestod blandt andet af Georges og Ludmilla Pitoëff, Charles Vildrac, Henri-René Lenormand, Jean-Richard Bloch, Léon Moussinac, André Malraux, Paul-Vaillant Couturier, Louis Aragon, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty og Armand Salacrou, hvis stykke „Les nuits de la colère“ (Vredens nætter) jeg senere skulle sætte op i New York. Jeg arbejdede med Jeanson på en film over „Den gode soldat Schwejk“, som Brecht osse skulle arbejde med på ligesom i den første version i Berlin i 1929. I 1937 blev 1929's

Schwejk aktuel igen, og det skulle han atter blive fem år senere, i 1942.

Det år besøgte Brecht mig i New York, og vi talte om en helt ny version af Schwejk: „Schwejk i anden Verdenskrig“, som vi ville sætte op sammen. Men Brecht forsvandt mod Hollywood, og den amerikanske „Schwejk“ blev ikke færdig til tiden, ej heller „Krig og Fred“.

Der var ganske indlysende vanskeligheder for os emigranter, når vi ville behandle et politisk emne, det så man osse allerede i forbindelse med „La Révolte des Pêcheurs“. Det er klart, at vi som tyskere især tænkte på specielle tyske problemer. Og hvem andre end tyskerne selv skulle vi egentlig have i tale for at svække deres krigsvilje? Naturligvis var vi ikke ude på at skade de kræfter, der gik sammen imod Hitler. For os var nationalsocialismen og fascismen ikke kun en national tysk fare, men i høj grad en international fare. „Schwejk“ blev ikke desto mindre forbudt i den amerikanske hær i 1942. Dette skridt kan nok være forståeligt, men det var jo udemokratisk, og det irriterede os, for så vidt som det til syvende og sidst var demokratiet, man kæmpede for. Ad denne omvej blev „Schwejk“ aktuelt stof for tredje gang. Når jeg går så langt tilbage i tiden, skyldes det, at fænomenet gentog sig på en endnu tydeligere måde i forbindelse med „Krig og Fred“.

„KRIG OG FRED“

I Zürich blev jeg en dag før krigen præsenteret for en amerikansk filmproducent, der senere under navnet Spiegel er blevet berømt i filmverdenen. Han havde planer om at arrangere en tourné i USA med skuespillere fra Schauspielhaus i Zürich, blandt andet med den helt fremragende skuespiller Albert Bassermann. Jeg skulle tage mig af tournéens kunstneriske ledelse og arbejde med regien. Senere bad denne herre mig om at tage ham med i min vogn til Paris, da han var forfulgt på grund af gæld. Jeg gjorde, hvad han bad mig om, og han flyttede ind i vores lejlighed i Neuilly. Takket være ham lærte jeg den engelsk-amerikanske producent Gilbert Miller at kende. Nu kunne jeg endelig begynde at tale om en idé, som jeg havde haft længe, og som for øjeblikket lå mig særligt stærkt på sinde: teaterbearbejdelsen af „Krig og Fred“. Da Miller spurgte mig, hvem der skulle bearbejde bogen, foreslog jeg Alfred Neumann, og han accepterede straks: Miller havde allerede opført et stykke af Neumann i New York og London: „Le patriote“ (patrioten).

Selv om selve iscenesættelsen var meget vigtig for mig i min øjeblikke-

lige situation, så jeg mere end dette i projektet. Marchen mod Moskva og Napoleons nederlag kunne vises som en advarsel imod en Hitlers diktatoriske intentioner, men kunne osse bruges til at styrke modstandernes fredsvilje. Jeg regnede med, at hvis det lykkedes for mig at sætte et stykke op, der bidrog til kampen for fred og advarede imod et land, hvor man åbenlyst genoprustedes og var fast besluttet på at nå sine mål gennem krig, så ville det politiske teater igen få en mening. Omstændighederne gjorde dette stykke til noget i retning af min moralske pligt.

Det er muligt, at denne idé synes utopisk, men på det tidspunkt interesserede den ikke kun Gilbert Miller: borgmesteren i Versailles ville osse arrangere „fredsspil“ med udgangspunkt i mit projekt. Jeg indledte ligeledes forhandlinger med den belgiske minister Huismans om at arrangere „fredsspil“ i Ypres, der så at sige havde været mine pacifistiske idéers vugge. På denne måde ville jeg demonstrere for freden i Tysklands nabolande; kort sagt skabe et Bayreuth eller Salzburg for „fredsspil“. Vi havde planlagt at henvende os ikke blot til franske kunstnere, musikere, skuespillere og filmfolk, men til alle deltagende landes kunstnere. Vi kom blandt andet i kontakt med Arthur Honegger, Hanns Eisler, Georges Auric, Albert Maltz og Group Theatre i New York. Naturligvis var jeg ikke så gal, at jeg virkelig troede, at disse spil blot i lille målestok ville modarbejde de oprustende kræfter effektivt: men de skulle endnu en gang og i sidste øjeblik vise demokratiets fredsvilje.

Men ak, det var allerede for sent. Begivenhederne tog fart. I arbejdstitlen blegnede ordet „fred“, og ordet „krig“ blev realitet.

Det lykkedes mig at opføre „Krig og Fred“ i USA. Men det blev nærmest en opførelse som enhver anden, der allerede var blevet gjort uaktuel af begivenhederne. Vi befandt os da midt i krigen og ramte ved siden af med dette stykke. Det skulle have været spillet i Tyskland ...

Det blev det osse, men først meget senere, efter at jeg i 1951 var vendt tilbage til et splittet land. Næppe var krigen forbi, før der opstod nye politiske fronter i Tyskland, og dette gamle stykke fik nu igen efter mange metamorfoser ny politisk betydning. Et fænomen, jeg allerede har omtalt, optrådte atter: man indvendte, at „det taler man ikke om endnu“ og at „det taler man ikke om mere“. Naturligvis forudså man ikke truslen om en nært forestående katastrofe. Men mens jeg skriver disse linier umiddelbart efter den 13. august 1961, bygger man en mur midt i Berlin, som både reelt og symbolsk adskiller Øst og Vest.

Stykket blev første gang opført i Tyskland den 20. marts 1955 på Schillerteatret. Det var resultatet af tyve års forarbejde. Stykket blev ualmindeligt fint modtaget ved generalprøven (41 fremkaldelser). Det tyske publikum var altså blevet modtageligt for de intentioner, der havde været drivkraften i mit arbejde. Som man vil se af følgende anmeldelse, forholdt det sig anderledes med en stor del af pressen:

„Enhver, der dagen efter (opførelsen af „Krig og Fred“) læste den berlinske presses teaterstof, har kunnet konstatere, at Piscators iscenesættelse ligesom i de gode gamle dage kan forventes at fremkalde et „Piscator-tilfælde“. For de vestberlinske teateranmeldere har i skøn samdrægtighed, hvad man ikke længere troede muligt, hverken anerkendt bearbejdelsen, instruktionen eller fremstillingen. De har støttet deres afvisning på meget solide æstetiske domme, som er mere eller mindre gyldige. Men de har ikke kunnet hindre mange Piscatorvenner i at afsløre de politiske fordomme, der gemte sig bag disse æstetiske domme.

Socialistisk Forum, et organ for fremtrædende debatglade socialdemokrater i Berlin, har i den anledning arrangeret en aften med emnet „Det engagerede teater og kritikens ængstelse“ den 28. maj 1955 i studenterhuset på Steinplatz. Når diskussionen om det engagerede teater blev en tillids erklæring til Piscator, skyldes det dels instruktørens egne strålende udtalelser og hans venners sans for retorik, dels teaterkritikernes usædvanlige tavshed; de var alle indbudt, men mødte fåtalligt op. Til gengæld udtrykte de sig meget klart på deres blades kultursider.

„Hvad man end mener om Piscator, hans kunst og hans politiske meninger, må man erkende en ting: han har beriget det stagnerede berlinske teaterliv med en æggende og eksplosiv iscenesættelse. Han har kastet en stridshandske ind i teatrets arena, og diskussionen er fulgt af sig selv. Det er det, der har tilskyndet os til at samle de vigtigste elementer i „Tilfældet Piscator“ i et skrift for således at forny debatten.“

I mine udtalelser til S.P.D.'s Socialistisk Forum i Berlin havde jeg udtrykt min forbavselse over at måtte konstatere, „at der i Berlin pludselig eksisterer en bagstræverisk, ja, reaktionær anmelderbagtrop, mens publikum derimod viser forståelse og slutter op om teatret“. Jeg kom ind på spørgsmålet om dramatisk bearbejdelse af episke værker og henviste til Shakespeare, hvis episke stykker virker langt mere dramatiske end for eksempel det franske teaters og de følgende epokers ikke-episke værker. Jeg henviste osse til filmkunsten, hvis udvikling

helt klart munder ud i en ny form for episk teater og retrospektivt bekræfter mine teorier. Trods forestillingens begrænsninger og mangler, som jeg var mig lige så bevidst som kritikken, måtte jeg anerkende den, fordi „denne manifestation i virkeligheden ikke er en teaterforestilling for mig, men et tankemoment, en rekonstruktion af en erindring ved hjælp af nye midler; et opbyggeligt øjeblik for så vidt som det gav mig styrke til at holde ud og endog – som i oldtiden – mod til at se lidelsen i øjnene og til at udtrykke den i en form, der er præget af storhed, og, i den tro, jeg har genfundet, til menneskesindets mod, hente kraft til at føle denne lidelse og tænke den helt igennem igen for til sidst at beherske den og måske blive i stand til at overvinde den. Kunstnerens problem har siden 1914 været, at han ikke længere må være „kunstner“, i den betydning at denne kvalifikation mere eller mindre (alt efter talentet) tillod ham at lade sin individualisme gå forud for den almene interesse. Problemet er, at enhver handling, enhver attitude og enhver adfærd ligesom talentet indebærer et moralsk krav. Politik er blevet et moralsk krav. Når det er sagt, beklager vi mere end nogen, at vi ikke har et geni som Schiller til vores rådighed, så vi kunne realisere den fuldkomne overensstemmelse mellem form og indhold.“

Man havde bebrejdet mig, at jeg „ikke var tilstrækkelig kompliceret“, og for at gendrive dette erklærede jeg nu:

„Fra første sætning søger jeg at gøre mig forståelig, jeg sigter mod analyse, klarhed, enkelhed, og hvis det er nødvendigt for forståeligheden, er jeg tilbøjelig til forenkling. Udtrykket „didaktisk teater“ er blevet suspækt ligesom udtrykkene „propagandateater“ og „teater med politisk tendens“, men det forudsætter en meget bevidst og velovervejet brug af meget præcise intellektuelle midler, der er lige så sjældne i dag, som de var i går. Jeg har tidligere kaldt dette teater det politiske teater; i dag ville jeg kalde det „ideologisk teater“. Og selv om det at bekende sig til en ideologi kunne synes „primitivt“, ville det være vigtigere end at fremlægge et eller andet indviklet og uforståeligt produkt. For – som Tolstoj sagde – „fordærvet kunst kan være uforståelig for nogle, men sund kunst er altid forståelig for alle“. Jeg tror, at tyskerne i dag er modne til ubetinget realistisk sandhed, og jeg tror på, at den kunstner, som er i stand til at fremlægge denne sandhed så enkelt som muligt, er sig sit ansvar bevidst.“

Jeg udbreder mig så meget over denne forestilling, fordi den blev vist i Paris 1955 på Théâtre Sarah-Bernhardt som led i Théâtre des Nations. Dette teaters direktør, A.-M. Julien og hans generalsekretær, Claude Planson havde set forestillingen i Berlin og udvalgt den blandt

mange andre. Der skete det samme i Paris som i Berlin: usædvanligt stor publikumssucces og en blandet pressemodtagelse. Jeg havde tidligere talt med Jean Vilar om en opførelse af „Krig og Fred“ på T.N.P. i en bearbejdelse af Arthur Adamov; Gérard Philippe skulle have spillet André Volkonsky. Men denne plan blev ikke til noget. Imidlertid fremkaldte stykket heftig diskussion overalt, hvor det blev spillet: i Tyskland (Berlin, Darmstadt, Krefeld, Tübingen), i Warszawa, i Budapest og i Sverige (Uppsala), hvor den samlede svenske presse så det som en stor dramatisk begivenhed.

DRAMATIC WORKSHOP

Jeg har boet langt fra Tyskland i næsten tyve år, dels af tvang, dels af fri vilje.

I 1938 mistede jeg mit tyske statsborgerskab. Min bog, Det politiske Teater, var naturligvis blevet forbudt af nazisterne. For at fragte mig mit statsborgerskab påstod man, at jeg havde underskrevet en appel til Saars befolkning om ikke at stemme på Hitler. Det drejede sig naturligvis ikke om, hvorvidt Saar skulle høre til Frankrig eller Tyskland, men om at sørge for, at Hitler ikke fik en ny politisk sejr. Jeg er sikker på, at alle, der underskrev appellen, gjorde det i den ånd, for at protestere imod et chauvinistisk Tyskland. Da jeg havde mistet mit statsborgerskab, bosatte jeg mig i Antibes, hvor jeg ventede på endelig besked, om man ville beslutte sig for at opføre „Krig og Fred“ i Versailles, Ypres, New York og London. En aften da min kone og jeg kom hjem fra biografen, ramte bilens lyskegler noget hvidt, der lå foran køkkendøren. Jeg troede først, det var en side fra et manuskript. Man da jeg åbnede køkkendøren indefra, så jeg det var en lille hvid kat. Jeg gav den lidt mælk og satte den ud igen. Næste dag kom kattekillingen tilbage med fem af sine søskende, og moderen kom om eftermiddagen. Hvad var der sket? De englændere, der boede i nabohusene, var rejst i al hast; de herrer Chamberlain, Daladier og Hitler havde „talt sammen“ i München; Chamberlain var steget ud af flyvemaskinen i Croydon, havde viftet med et lille stykke papir og sagt de ord, som historien senere har givet en ironisk klang: „Peace in our time.“ Man var begyndt at sælge Europa billigt til Hitler. En franskmænd trak på skuldrene foran en plakatsøjle: „Hvorfor lade os dræbe for tjekkernes skyld?“

Kattekillingen i Antibes blev min skæbnes symbol. Jeg fik at vide, at jeg måtte forlade Frankrig. Nytårsdag 1939 befandt min kone og jeg os om bord på et skib, der førte os til USA. Flere af mine venner, Franz Werfel, Walter Mehring, Fritz von Unruh, mente stadig ikke,

at situationen var alvorlig, og de blev i Frankrig. Senere lykkedes det nogle af dem at forlade Frankrig efter et koncentrationslejrophold; andre blev overrumplet af invasionen, fængslet og ført tilbage til Tyskland. Man kan forestille sig under hvilke omstændigheder.

Jeg emigrerede til USA som lærer i dramatisk kunst og blev ansat ved New School for Social Research, hvor man oprettede en særlig afdeling for teater og fortolkningskunst under min ledelse. Vi kaldte denne afdeling Dramatic Workshop. I begyndelsen var der kun få elever. For at give dem en praktisk uddannelse oprettede jeg næsten omgående et værkstedsteater, der fik en central placering i Dramatic Workshop; værkstedsteatret arbejdede i festsalen, hvor jeg som første stykke opførte „Kong Lear“.

Dramatic Workshop blev et af USA's største teaterinstitutioner takket være „Bill of Rights“: mange af de demobiliserede soldater, der fik studiestipendier, valgte skuespillerfaget; det var en stor gevinst for skolen. Den talte helt op til tusind elever og hundrede lærere og havde tres værksteder og to teatre til rådighed: det ene med cirka tre hundrede pladser, The President Theatre, lå i 48. gade, det andet, „Rooftop Theatre“ med cirka tusind pladser lå på 2. avenue oven over Det Nationale Jødiske Teater. Det lykkedes mig at få disse to teatre til at fungere hver dag, så næsten alle de studerende fik adgang til scenen og kunne arbejde der. Værkstedsklasserne virkede i dette arbejde som en slags kontrolrelæ; således havde man sikret sig en stadig berigende vekselvirkning mellem teori og praksis. Forestillingerne tjente som en slags illustration til den forelæsningsrække, som Dr. Collin holdt over teaterhistorien. Blandt de opførte stykker kan jeg nævne: Den indbildt syge“, „Kong Lear“, „Sorg klæder Elektra“, „Fra den kommer alle slette egenskaber“ (af Tolstoj), „Aristokraterne“ (af Pogodin). Den største succes på New School var ubetinget Sartres „Fluerne“.

Selv om kurser for forfattere og teaterfolk ikke var noget ukendt i USA, havde de hidtil kun fungeret sporadisk. Jeg var overbevist om en sådan institutions betydning – O'Neill og mange andre fremragende forfattere havde fulgt den slags kurser – og jeg udvidede den meget i min „teaterskole“. John Gassner, chefdramaturg på Guild Theatre, påtog sig ledelsen af Dramatic Workshop's „Playwrite Department“, som mange forfattere var med i, f. eks. Tennessee Williams og Arthur Miller. Vigtigt faktum: institutionen sigtede mod at etablere en nær kontakt mellem de unge forfattere og skuespillerne. Med dette for øje oprettedes et kursus, „New Play“, i New York. Dette kursus gav forfatterne mulighed for at få efterprøvet deres

stykker; de blev kritiseret, diskuteret og ændret. Så vidt jeg ved, eksisterer der ikke nogen tilsvarende institutioner i de europæiske lande (USSR undtaget); men er det da ikke vigtigt for den talentfulde forfatter at få mulighed for ikke blot at lære sit erhvervs midler at kende, men osse at kunne efterkomme fjernsynets og radioens voksende krav?

Men jo stærkere denne læreanstalt udviklede sig, jo større vanskeligheder fik de to teatre. Som man ved, er de amerikanske teaterforeninger meget nøjeregnende: de fremførte krav, som Dramatic Workshop, der var fuldstændigt afhængig af understøttelser og indskrivningsgebyr, ikke kunne opfylde. Der var altså ingen anden udvej (jeg anfører denne detalje, fordi den forekommer mig karakteristisk) end at opføre abonnenterne som elever. Det medførte, at vi udover de regulære elever til tider havde tredive-fyrre tusinde indskrevne. Denne form for teaterskoleorganisation blev senere taget op af „Off Broadway“-teatrene, hvoraf de betydeligste som „The Interplayers“, „Off Broadway Inc“ og „The Living Theatre“ (under Judith Malinas ledelse) blev skabt og ledet af tidligere elever fra Dramatic Workshop. Skønt man prøvede at bruge alle metoder, f. eks. Stanislavskijs og Tjekovs, beholdt skolen det episke og dialektiske teaters grundprincipper. Jeg nøjedes med at vise, hvordan eleven skal forholde sig til kunstværket, hvad han skal være opmærksom på for at nå frem til en objektiv holdning.

Trods mit arbejdes resultater mødte jeg ikke velvilje fra den amerikanske administration, som til tider blev influeret af maccarthysisme. Det var grunden til, at jeg forlod landet. Men jeg opgav ikke tanken om at starte en teaterskole, der ligesom i USA kunne blive en uafhængig læreanstalt.

HJEMKOMSTEN TIL TYSKLAND

I 1951 foreslog jeg at oprette en sådan skole i Tyskland. Desværre var den begejstring, man havde lagt for dagen efter nationalsocialismens kunstneriske tomrum, allerede opbrugt. Trangen til at se udenlandske stykker, især de franske og amerikanske, var blevet mindre; til gengæld konstaterede jeg, at en vis virtuositetskult havde holdt sig både blandt skuespillere og instruktører: man søgte åbenbart tilflugt i en stil uden præcist indhold; det blev så at sige en antiopfattelse af verden. Der eksisterede ikke længere private teatre som det, jeg havde haft på Nollendorfplatz; de mæcener, som årtier før havde støttet private foretagender som Max Reinhardts og mit, var der ikke

længere. For eksempel var han, der havde støttet teatret på Nollendorfplatz økonomisk, blevet dræbt af nazisterne.

De små værksteder og kældre, som i Tyskland opfører de stykker, der ville få et mindre publikum i de understøttede teatre, kan ikke erstatte de tidligere private teatre. Det er ikke avant-gardeteatre; man kan finde det samme repertoire på national- og stadsteatre. Søger man politisk teater, vil man snarere finde spor af det i kabaret'er (Stachelschweine, Insulaner, Lach- und Schiessgesellschaft, Komödchen). Nu da det tyske „Wirtschaftswunder“ i vid udstrækning har elimineret visse modsætninger, mangler det politiske teater, hvadenten det står til højre eller venstre, terræn til at udvikle sig på. I Tyskland, og ikke kun i Tyskland, er teatret ikke længere et interessecentrum. Det har ikke mere noget særpræg, påtager sig ikke længere noget intellektuelt ansvar, og det lader sig lede af en „politik“, hvis man kan sige det sådan, der domineres af improvisation, tilfældighed, febrilskhed og sans for at have samme forestilling længe på plakaten. Når man almindeligvis beklager, at teatret af i dag ikke kan sammenlignes med 20'ernes teater, skyldes det, at teatrets største særkende i vore dage er konformitet.

Jeg, der kom fra udlandet og så på dette Tyskland med helt friske øjne, følte det afmægtige i situationen, næsten som den døvhed, man af og til hjemsøges af efter kanonild. Jeg vidste, at man, efter alt hvad der var sket i dette land, ikke skulle råbe for højt. Man måtte tale stille og forsigtigt. Det udtrykte jeg i et kort essay „Om kunsten at lytte“:

„Jeg tror, vi må skabe større ro inden for teatret. Jeg tror ikke, at publikum har mistet evnen til at lytte. Siden hvornår skulle det tyske publikum, der er verdensberømt for sin kultur og sin hengivenhed over for teatret, være blevet mere utålmodigt end det amerikanske publikum, som vi har vænnet os til at se ned på? O'Neill krævede og gennemførte, at hans stykker „Sorg klæder Elektra“ og „Ismanden kommer“ blev spillet uforkortet, og de varer cirka fem-seks timer med en times pause ...

Jeg tror, at det aktuelle fænomen kan forklares med, at vi er endt med kun at opføre en dramatisk handling, ja næsten hysterisk hænger os i rytmen, i overdreven iscenesættelse og lapidarstil. Vi har således givet afkald på det velvære, en tilskuer skulle føle, når han sad godt begravet i sin lænestol. I biografen følger tilskueren det stadig sådan, det er afslappende at se og lytte, mens spændingen i teatret er permanent og til sidst går over i en slags ubehag. Skulle den historie, man fortæller, ikke få større vidde i teatret? Har den episke stil ikke

fået en ny mission nu? Skulle følelserne og tankerne ikke netop i dag finde et større virkefelt ved at fortælle om de vigtigste begivenheder (på det politiske plan) eller om de underordnede begivenheder, som alle bidrager til at fremkalde den dramatiske konflikt? Alt dette forudsætter snarere en stræben efter naturlighed og enkelhed. Dette, som ikke nødvendigvis betyder en tilbagevenden til „det primitive“, forudsætter snarere en stræben mod naturlighed og enkelhed, som i hvert fald udelukker den sygelige optagethed af formuleringen.

Hvis man når så vidt, vil mennesket måske være mere tilbøjeligt til at lytte. Man må ikke trætte tilskueren, hvis man forventer, han skal tænke. Tværtimod, for at kunne tænke, har han brug for afspænding. Hvordan skulle man få lyst til at tænke, når man under stykket har måttet udføre et vanskeligt dechifreringsarbejde? Osse hjernen sidder på en orkesterplads, den kræver, at man langsomt og roligt fremlægger klare begivenheder, som den kan fæstne sig ved.“

Og i dag, i 1961?

I dette Tyskland, som jeg vendte tilbage til for ti år siden efter næsten tyve års fravær, marcherer unge værnepligtige mænd rundt i de store, små og allermindste byer og synger de gamle marchsange. Og alligevel ligger der atter døde mellem deres og min ungdom, de femoghalvtreds millioner dræbte fra anden verdenskrig. Hvordan kan et menneske, der kender gårdsdagen, i dag undgå at se morgendagens, den tredje verdenskrigs kranier, i disse unge marcherendes ansigter?

Kunsten synes ikke desto mindre at være blevet fuldstændig non-figurativ, abstrakt, blottet for sand meddelelse; man tillægger den ikke længere det samme mål som i sin tid Tolstoj og Diderot, der grundlagde teatret som moralsk institution, og Schiller, der fulgte i Diderots spor, mente at måtte tillægge den. Skulle kunstnere, der er trofaste mod hinanden og begavet med fantasi og følsomhed, virkelig i dag unddrage sig et krav, som – noget nærmere vor tid – en Romain Rolland, en Jean-Richard Bloch, en Henri Barbusse og en Roger Martin du Gard stillede sig selv?

Var det ikke Romain Rolland, der i 1914, i begyndelsen af krigen, rettede en appel til kunstnere og intellektuelle i alle lande om at rejse sig imod krigstilskyndere og fatalister i deres lande? Ingen fulgte Romain Rolland. Næsten alle tyske digtere og forfattere foretrak at adlyde kejseren: „Jeg kender ikke længere noget parti.“ Romain Rolland forlod selv sit fædreland. Jeg mødte ham i Paris i 1936 ved opførelsen af hans stykke „Le 14 juillet“ (Den 14. juli). Denne mand, der lignede en aristokrat af den gamle skole, var osse åndsaristokrat,

en sand inkarnation af sine ædle humanitære idéer. Han havde ligeledes skrevet stykket med den meget optimistiske titel „Le temps viendra“ (Den tid vil komme). Den tid kom ikke i 1918, den kom heller ikke i 1945. Men Romain Rolland havde ikke sagt: den er kommet ...

Efter anden verdenskrig „troede“ jeg ligesom i 1918, at den gigantiske erfaring, menneskene havde hentet ved at gennemleve årene fra 30 til 40, ville have ændret dem og fået dem til at tænke. Jeg vil ikke tale om resignation, eller har jeg allerede gjort det? Jeg vil snarere med Romain Rolland tale om „den tid, der kommer.“ Den tid må komme, hvor mennesket og samfundet bliver ændret. Hvis ændringen ikke sker gennem menneskets direkte handling, vil den fremkomme af omstændigheder, som det har skabt; måske vil den endog kun ske efter katastrofer, der ikke tillader erfaringens brug, eftersom disse katastrofer ifølge mange lærde kan risikere at medføre verdens ende. Tollers stykke „Hoppla, wir leben!“ gælder bestemt lige så meget for 60'erne som for 20'erne.

„Har De skiftet mening, har Deres idealer undergået en forandring?“ spurgte man mig i 1951, da jeg vendte tilbage til mit land. Det var i Berlin, mit hotelvindue vendte ud imod en uendelig ruinemark.

„Skulle jeg forandre mig?“ svarede jeg. „Se dog disse ruiner udenfor; det er det, der er forandret.“

Siden er disse ruiner blevet glaspaladser. Skal de endnu en gang forvandles til ruiner? Gid skæbnen må skåne os for dette. Men vores skæbne er politikken, som Napoleon sagde (idet han citerede Voltaire) ... Hvilken kunst har vi så brug for i dag? Tror De ikke, at det er politisk kunst, trods alt?

Erwin Piscator, august 1961.

NAVNEREGISTER

Achard, Marcel 224
 Adamov, Arthur 266
 Aischylos 60, 242
 Alexandra, Keiserinde af Rusland 167
 Almas, José 59
 Altmeier, Jakob 64, 74
 Anderson, Maxwell 242
 Antoine, André 38
 Anzengruber, Ludwig 21
 Aragon, Louis 261
 Arndt 172
 Auber, Daniel-François-Esprit 242
 Auric, Georges 263

 Baake, Kurt 38, 55, 177
 Bab, Julius 55
 Bäck, Grete 59
 Baerwald, Ilse 59
 Balász, Béla 95, 96, 145, 242
 Balzac, Honoré de 24
 Barbusse, Henri 270
 Barta, Janos 44
 Bassermann, Albert 262
 Baty, Gaston 261
 Barta, Janos 44
 Beaumarchais, Pierre-Augustin
 Caron 242
 Bebel, August 245
 Becher, Johannes R. 28, 107, 145
 Becker, Carl Heinrich 115
 Beierle, Alfred 41
 Bergelson, David 242
 Bernauer, Rudolf 154
 Berndt 232
 Beye 72
 Bieletzky 177
 Bienert, Gerhard 59
 Bildt, Paul 107
 Binder, Sybille 223
 Bloch, Jean-Richard 222, 223, 261, 270
 Blüher, Hans 28
 Blum, Victor 113, 155

Bogdanow, Alexander 49
 Bogdanowitsch, Alexandre
 Viktorowna 167
 Borchard, Hans 242
 Bork 232
 Bormann, H. H. 162
 Brahm, Otto 38, 203, 208
 Brecht, Bertolt 90, 136, 145 f., 171,
 186 f., 208, 242, 259, 261 f.
 Brentano, Bernard von 23, 107
 Brie 232
 Brod, Max 186 f., 193, 194, 195 f.
 Bucharin, Nikolaj 167
 Büchner, Georg 39
 Burte, Hermann 117
 Busch, Ernst 220
 Büsing, Eduard 28

 Chamberlain 266
 Chaplin, Charles Spencer 193
 Charell, Eric 63
 Churchill, Sir Winston S. 167
 Collin 267
 Courths-Mahler, Hedwig 209
 Couturier, Paul Vaillant 261
 Credé, Carl 242
 Csokor, Franz Theodor 242

 Daladier 266
 Dammert, Lilo 220
 Däubler, Theodor 28
 De Nora, A. 23
 Deutsch, Ernst 107, 223
 Diderot, Denis 270
 Diebold, Bernard 49, 90 f., 175, 176,
 215, 245
 Döblin, Alfred 60, 145, 146
 Dostojewskij, Fedor M. 24
 Doyle, Conan 23
 Dreiser, Theodore 242
 Drescher, Johann August 59
 Dullin, Charles 261

Durieux, Tilla 107, 121, 127, 203 f.,
 206, 208 f., 219

Ebert, Friedrich 69
 Ehrenstein, Albert 28
 Einstein, Albert 234
 Eisenstein, Sergej 212, 260, 261
 Eisler, Hanns 263
 Engel, Erich 107, 126
 Engel, Fritz 107
 Erdmann, Nikolaj 164
 Ernst, Otto 23
 Erzberger, Matthias 234
 Eysoldt, Gertrud 107

Faber, Erwin 107
 Faktor, Emil 107, 245
 Fechner, Gustav Theodor 23
 Fechter, Paul 103
 Fedortschenko, Ssofya 167
 Fehling, Jürgen 107
 Feuchtwanger, Lion 107, 242
 Fischer, Hans W. 107
 Fischer, Karl 45
 Fischer, Samuel 107
 France, Anatole 24
 Frank, Ellen 219
 Frank, Leonhard 242
 Franklin, Franz 65
 Freksa, Friedrich 117
 Fritsche, Wladimir M. 121
 Fülöp-Miller, René 167

Garami, N. 44
 Gasbarra, Felix 18, 44, 64, 68, 72, 144,
 145, 157, 158, 168, 171, 186, 192,
 194, 204, 208, 218.
 Gassner, John 267
 Genschow, Fritz 84, 220
 Georg, Manfred 103, 107, 163, 245
 George, Heinrich 84, 104, 108
 George, Stefan 23
 Goering, Reinhard 40
 Goethe, Johann Wolfgang von
 24, 34, 88
 Goldberg, Jacques 57
 Goldschmidt, Alfons 41, 242, 243
 Goll, Iwan 45
 Gorki, Maxim 45, 48, 52, 82, 83 f., 122
 Gorter, Alberta 52

Graetz, Paul 224
 Granach, Alexander 107, 152, 219
 Greif, Heinz 219
 Gropius, Walter 128 ff., 239
 Grosz, George 28, 33 f., 36, 84, 107,
 187, 191, 193, 195, 197 ff., 251, 252,
 258
 Gruber, Walter 242
 Guillemin, Bernard 96
 Gumbel, Emil J. 28
 Guttman, Simon 155, 158

Haenel, Günter 220
 Haller, Hermann 63
 Hannemann, Karl 59, 84
 Hartleben, Otto Erich 38
 Hartung, Gustav 247
 Hasek, Jaroslav 185 ff., 242
 Hauptmann, Gerhardt 21
 Hausmann, Raoul 33
 Heartfield, John 33, 36, 46, 72, 197,
 216 f.
 Helfferich, Karl 32
 Henckels, Paul 61
 Herald, Heinz 40
 Herzfelde, Helmut, se: John Heartfield
 Herzfelde, Wieland 28, 33
 Herzog, Wilhelm 107, 126, 143 f.,
 145, 150
 Heym, Georg 23
 Hindenburg und Beneckendorff,
 Paul von 168, 177, 226
 Hitler, Adolf 260, 262, 263, 266
 Hochdorf, Max 102, 162
 Hofmannsthal, Hugo von 23
 Holitscher, Arthur 41, 99, 108, 112
 Holl, Fritz 54, 57, 61, 108, 111
 Hollaender, Felix 161, 210
 Hollmann, Werner 59
 Hölz, Max 149, 242
 Honegger, Arthur 263
 Hübler-Kahla, Johann Alexander 200
 Huelsenbeck, Richard 28, 33

Ibsen, Henrik 21, 39
 Ihering, Herbert 49, 55, 77, 78, 79,
 88 f., 96 f., 101, 107, 118, 155, 162,
 211 f., 224
 Ilges, F. Walther 117
 Ivanov, Vsevolod V. 164, 242

- Jacobs, Monty 160
 Jahnke, Johannes 99, 232
 Jeanson 261
 Jessner, Leopold 74, 88, 113 ff.
 Johst, Hanns 117
 Jouvett, Louis 261
 Julien, A.-M. 265
 Jung, Franz 33, 48, 50, 51, 52, 148, 215 f., 217 f.
 Junker, Hermann 41
 Jussupov, Fyrr Felix F. 178
- Kaiser, Georg 40, 83, 261
 Kalsar, Erwin 84, 107, 112, 218, 219, 224, 260
 Kanner, Heinrich 167
 Katz, Otto 126, 143, 145, 187, 203, 208, 222, 227 f.
 Kautsky, Karl 167
 Kayser, Rudolf 109
 Kayssler, Friedrich 56, 85
 Kerr, Alfred 49, 84, 102, 106, 107, 160, 172, 211, 245, 251, 252
 Kershenzew, Platon 49
 Kersten, Kurt 107, 189, 202, 244
 Kessel-Iszowski, Joseph 167
 Kirson, Vladimir M. 164, 242
 Kisch, Egon Erwin 107
 Klabund 23
 Klein, James 232
 Klein, Robert 63
 Kleinschmidt 167
 Koch, Ernst 155
 Kortner, Fritz 107, 115
 Kostendi, Josef 219
 Kranewitter, Franz 117
 Kranz, Herbert 41
 Kraus, Karl 237, 242
- Lampel, Peter Martin 218, 220
 Landauer, Gustav 28, 38
 Landsberg, Otto 69
 Lania, Leo 18, 59, 62, 97, 107, 144, 145, 146, 157, 165, 168, 171, 177, 183 f., 186, 193, 203 ff., 208, 210, 211, 218
 L'Arronge, Adolf 37
 Lasker-Schüler, Else 28
 Lauckner, Rolf 117
 Ledebour, Georg 25
- Lenin, Vladimir I. 31, 77 f., 102, 167, 171
 Lenormand, Henri-René 261
 Lensch, Paul 25
 Lensky 167
 Lenya, Lotte 260
 Leonhard, Rudolf 36, 41, 44, 82 f.
 Lessing, Gotthold Ephraim 242
 Leudet, Maurice 167
 Lewinsohn, Richard 120, 210, 243
 Liebknecht, Karl 25, 33, 68 f., 167
 Lind, Emil 224
 Lindtberg, Leopold 218, 220
 Löbinger, Lotte 219
 Loeb, Moritz 103
 Lönner, Ernst 220
 Ludendorff, Erich 167
 Ludwig, Storchertug af Hessen 177
 Ludwig, Emil 167, 179
 Lützenkirchen, Mathieu 21
 Luxemburg, Rosa 25, 33, 68 f.
- MacCarthy, E. 268
 MacShure, Cyrus 59
 Maeterlinck, Maurice 23
 Malina, Judith 268
 Malraux, André 261
 Maltz, Albert 263
 Mann, Heinrich 23, 107
 Mann, Thomas 23, 107
 Martin, Karlheinz 36, 41, 72, 107, 114, 208, 222, 223
 Martin du Gard, Roger 270
 Matthias, Leo 45
 Mehring, Franz 38
 Mehring, Walter 33, 119, 145, 146, 162, 242 f., 245 f., 249, 266
 Meinhard, Carl 154
 Meisel, Edmund 65, 68, 72, 107, 161
 Messer, August 23
 Meyerhold, Vsevolod 29, 85, 258
 Miljukow, Paul 167
 Miller, Arthur 267
 Miller, Gilbert 262
 Morus, se: Richard Lewinsohn
 Moussinac, Léon 261
 Mstislawski, C.D. 167
 Mühr, Alfred 95, 116
 Mühsam, Erich 145, 146, 215, 218, 224, 242
- Müller, Gerda 107
 Müller, Gustav 218
 Müller, Traugott 107, 111, 153, 187, 218
 Mynona 28
- Naschiwin, I. W. 167
 Naumoff, J. K. 167
 Neft, Heinrich 55, 61
 Nestriepke, Siegfried 38, 55, 57
 Neumann, Alfred 262
 Nickisch, Ernst 68
 Nietzsche, Friedrich 23, 24
 Nikolaj II., Keiser af Rusland 164 ff.
 Noske, Gustav 69
- Oberländer, Hans 219
 Oertel, Curt 155
 Ognew, Nikolaj 121
 O'Neill, Eugene 82, 267, 269
 Osborn, Max 107
- Paléologue, Maurice 166, 167 f.
 Pallenberg, Max 121, 186, 192, 200 ff., 222
 Palm 250
 Paquet, Alfons 60, 62, 76 ff., 80, 107, 122
 Pechstein, Max 107
 Perret, Auguste 129
 Pfemfert, Franz 28, 31, 125
 Philippe, Gérard 266
 Pinthus, Kurt 103, 107
 Piscator, Johannes 22 f.
 Pitoëff, Georges og Ludmilla 261
 Planson, Claude 265
 Plivier 259
 Ploetz, Karl 167
 Poelzig, Hans 129
 Pogodin, Nikolaj 267
 Polgar, Alfred 107
 Possart, Ernst von 21
 Presber, Rudolf 34
 Pröszsy 167
 Pudovkin, V. 260
 Pusjkin, Alexander S. 24
- Rasputin, Grigorij 164 ff.
 Rathenau, Walther 234
 Reed, John 167
- Rehfish, Hans José 52, 82, 116
 Reimann, Hans 186 f., 193
 Reinhardt, Max 29, 40, 41, 54, 56, 72, 74, 88, 202, 268
 Remarque, Erich Maria 135
 Richard, Frieda 223
 Richter, Otto 139 ff., 153, 187
 Richter, Wilhelm 50
 Rilke, Rainer Maria 23
 Rimbaud, Arthur 23, 83, 84
 Rolland, Romain 52, 61, 86, 258, 270 f.
 Roloff, Fränze 59
 Rombach, Otto 215, 218
 Rosenow, Emil 21
 Rotter, Alfred 53, 55
 Rotter, Fritz 53, 55
 Rowohlt, Ernst 107
 Rubiner, Ludwig 41
 Rubinstein, Dimitri 177 ff.
 Rutra, Arthur Ernst 45
- Saint-Aubien 167
 Salacrou, Armand 261
 Saltenburg, Heinz 247
 Samih 219
 Sartre, Jean-Paul 267
 Sasonoff, S. D. 167
 Sass 47
 Scheidemann, Philipp 69
 Schiller, Friedrich 87 ff., 242, 265, 270
 Schirrmeister, Hermann 232
 Schlichter, Rudolf 197
 Schmidtbonn, Wilhelm 117
 Schopenhauer, Arthur 23
 Schüller, Hermann 36, 41
 Schumacher, Ernst 258
 Schwarzschild, Leopold 107
 Scribe, Eugène 211
 Seghers, Anna 259 f.
 Seydewitz, Max 121
 Shakespeare, William 24, 41, 86, 88, 91, 135, 138, 242, 264, 267
 Shaw, George Bernard 24
 Siemens, Anna 49
 Siemens, Hans 107
 Sinclair, Upton 48, 96, 148, 204, 215, 218, 223
 Sinowjew, Grigorij 167
 Sommer, Fritz 187, 218
 Spiegel 262

Springer, Georg 55, 99, 100
 Stalin, Josef W. 167
 Stanislavskij, Konstantin S. 85, 237, 268
 Steckel, Leonhard 59, 84, 216
 Stein, Werner 232
 Steinrück, Albert 21, 30, 223
 Steinthal, Walter 245
 Sternaux, Ludwig 160
 Sternberg, Fritz 243
 Sternheim, Carl 36, 40
 Stone, Sascha 239
 Strindberg, August 21, 23, 36, 40, 219
 Suchanow 164
 Thompson 167
 Tjekov, Anton 219, 268
 Toller, Ernst 34 f., 41, 45, 96, 107, 113,
 121, 126, 145, 150 ff., 155, 160, 204,
 209, 258, 271
 Tolstoj, Alexej 164, 168, 177, 178, 242
 Tolstoj, Leo N. 23, 24, 52, 262 ff.,
 267, 270
 Torgler, Ernst 68, 75
 Trakl, Georg 28
 Trautner 45
 Trepov 178
 Tretjakoff, Vasilij K. 164
 Trotzki, Lew D. 31, 49
 Tucholsky, Kurt 107, 114, 145, 251,
 258
 Unger, Helmut 117
 Unruh, Fritz von 40, 266
 Vanek, Karel 193
 Velde, Henry van de 129
 Venohr, Albert 84
 Verhaeren, Émile 44
 Verlaine, Paul 23
 Viertel, Berthold 225
 Vilar, Jean 266
 Vildrac, Charles 261
 Voltaire, J.-F. de 271
 Warburg, Max 177
 Wedekind, Frank 21, 23, 36, 40, 146,
 219
 Wegener, Paul 260
 Weidner, Albert
 Weill, Kurt 242
 Weisse, Kurt 220
 Welk, Ehm 84, 101, 103, 105, 107 ff.,
 122
 Wellenkamp, Bruno 219
 Wellhöner, Margarete 208, 218, 219
 Weltmann, Lutz 218
 Werfel, Franz 23, 266
 Wiegler, Paul 107
 Wiesner 242
 Wilde, Oscar 21, 23
 Wildenbruch, Ernst von 21
 Wilhelm II., tysk kejser 32, 166, 170,
 179 ff.
 Wille, Bruno 38
 Williams, Tennessee 267
 Windelband, Wilhelm 23
 Winkler, G. 38
 Wittfogel, Karl A. 48
 Wolf, Friedrich 242
 Wolfenstein, Alfred 107
 Wundt, Wilhelm 23
 Wyrubowa, Anna 167, 168, 177
 Zamka 167
 Zech, Paul 45, 82, 83
 Zickel, Martin 52
 Zola, Émile 23, 24
 Zscheile 232
 Zweig, Arnold 242

REGISTER OVER DRAMATISKE ARBEJDER

Andre Hofer (F. Kranewitter) 117
 Annemarie (F. Jung) 52, 216
 Asew (A. Tolstoj) 242
 Aristokraterne (Pogodin) 267
 Cattaro (F. Wolf) 242
 Charleys tante (Charley's Aunt)
 (Brandon Thomas) 28
 Cyankali (F. Wolf) 242
 Dantons Tod (Georg Büchner) 59, 72,
 165
 Das Erbe (K. Fischer) 45
 Das Fleisch hat seinen eigenen Geist
 (F. Wedekind) 40
 Das Geschlecht (F. von Unruh) 40
 Das graue Haus (J. Barta) 44
 Das Mandat (N. Erdmann) 164
 Das Rad (P. Zech) 44
 Das trunkene Schiff (P. Zech) 82 ff.
 Den gode soldat Schwejks eventyr (Die
 Abenteurer des braven Soldaten
 Schwejk) (J. Hasek/ Max Brod og
 Hans Reimann) 141 ff., 185 ff., 203,
 222 f.
 Den indbildte syge (Le Malade
 imaginaire) (Molière) 267
 Den stumme fra Portici (La Muette de
 Portici) (D.-F.-E. Auber) 242
 Der abtrünnige Zar (Carl Haupt-
 mann) 57
 Der Barbier von Rosslagen (B. Wellen-
 kamp) 219
 Der Erlösung entgegen (N. Garami) 44
 Der Friede (Aischylos/L. Feucht-
 wanger) 242
 Der heilige Krieg (O. Rombach)
 215, 218
 Der hessische Landbote (W. Gruber)
 242
 Der Kaufmann von Berlin (W.
 Mehring) 146, 242, 243 ff.
 Der Krüppel (K. A. Wittfogel)
 43, 46, 48
 Der letzte Kaiser (Jean-Richard Bloch)
 222 f.
 Der liebe Augustin (F. Lichtenecker) 57
 Der Prinz von Homburg (H. von
 Kleist) 74
 Der Streit um den Sergeanten Grischa
 (Arnold Zweig) 242
 Die Bluttat von Germersheim (H.
 Borchard) 242
 Die Feinde (M. Gorki) 45, 48
 Die Frau kommt heim (E. Sass) 44
 Die Gesellschaft der Menschenrechte
 (F. T. Csokor) 242
 Die Haft (Trautner) 45
 Die Kanaker (F. Jung) 48, 51, 217 f.
 Die Kleinbürger (M. Gorki)
 Die Laterne (F. W. Ilges) 117
 Die letzten Tage der Menschheit
 (K. Kraus) 242
 Die Macht der Finsternis (L.
 Tolstoj) 53
 Die Maschinenstürmer (E. Toller) 72
 Die Morgenröte (Les Aubes) (Émile
 Verhaeren) 44
 Die Mühle (D. Bergelson) 242
 Die Oktober-Revolution (Sucha-
 now) 164
 Die Reise gegen Gott (R. Lauckner) 117
 Die Schienen drönen (V. M. Kirson)
 242
 Die Spanische Fliege (F. Arnold og
 E. Barch) 28
 Die Tat (A. E. Rutra) 45
 Die Wandlung (E. Toller) 34, 35, 41
 Die Weber (G. Hauptmann) 37 f.,
 39, 59, 72
 Die Zeit wird kommen (Le Temps
 viendra) (Romain Rolland) 52, 61,
 86, 258 f., 271

Eduard der Zweite, se: Leben Eduards des Zweiten
 Emilia Galotti (G. E. Lessing) 242
 En amerikansk tragedie (An American Tragedy) (Theodore Dreiser) 242
 En Skærsommernatsdrøm (A Midsummer Night's Dream) (W. Shakespeare) 57
 Entfesselung (L. Matthias) 45
 Et drømmespil (A. Strindberg) 40

 Fahnen (A. Paquet) 57, 58, 59 ff., 63, 65, 69, 71, 73, 77, 122
 Familie Selicke (A. Holz-J. Schlaf) 39
 Feldherrnhügel (Roda Roda-C. Rössler) 224, 229
 Figaros bryllup (Le Mariage de Figaro) (P. A. C. de Beaumarchais) 120, 242
 Florian Geyer (G. Hauptmann) 72, 110, 165
 Fluerne (Les Mouches) (J.-P. Sartre) 267
 Fra den kommer alle slette egenskaber (L. Tolstoj) 267
 Friheit (H. Kranz) 41

 Gaz (Georg Kaiser) 261
 Generalstreik (L. Lania) 97, 203
 Gesang im Gefängnis, se: Singende Galgenvögel
 Geschäfte (F. Jung) 216
 Gewitter über Gottland (E. Welk) 95 ff., 112, 118, 122, 126, 138, 160, 176

 Hamlet (W. Shakespeare) 72, 88, 89, 116
 Hanna Jagert (O. E. Hartleben) 39
 Hans Hucklebein (O. Blumenthal-G. Kadelburg) 28
 Haus Nr. 17 224, 229
 Heer ohne Helden (Wiesner) 242
 Heimweh (F. Jung) 148, 215, 216 ff., 219
 Henrik den Fjerde (King Henry IV) (W. Shakespeare) 41
 Hoppla, wir leben! (E. Toller) 119, 140 ff., 150 ff., 164, 168, 172, 175, 176, 185, 203, 204, 223, 246, 258, 271
 Ismanden kommer (Iceman Cometh) (Eugene O'Neill) 269
 Judas (E. Mühsam) 146, 215, 218, 224, 227
 Kabale og kærlighed (Kabale und Liebe) (F. Schiller) 88
 Kater Lampe (E. Rosenow) 21
 Katte (H. Burte) 117
 Kong Lear (King Lear) (W. Shakespeare) 98, 267
 Konjunktur (L. Lania) 146, 203 ff., 222 f., 226 f.
 Krig og Fred (L. Tolstoj) 262 ff.
 Kronstadt (V. V. Ivanov) 242
 La Révolte des Pêcheurs de Sainte-Barbara (Der Aufstand der Fischer von St. Barbara) (Anna Seghers/E. Piscator) 259 f., 262
 Lasalles Tod (I. Goll) 45
 Leben Eduards des Zweiten (C. Marlowe: Edward the Second/B. Brecht-L. Feuchtwanger) 110
 Legende (F. Jung) 215
 Le patriote (Der Patriot) (Alfred Neumann) 262
 Le 14. juillet (Romain Rolland) 270
 Le Temps viendra, se: Die Zeit wird kommen
 Les nuits de la colère (A. Salacrou) 261
 Lysistrata (Aristofanes) 72
 Mahagonny (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny) (B. Brecht og Kurt Weill) 242
 Mammon (H. Unger) 117
 Marlborough zieht in den Krieg (Marlborough s'en va-t-en guerre) (Marcel Achard) 224
 Marsch auf Mossul (F. Wolf) 242
 Masse-Mensch (E. Toller) 45
 Menschen auf der Barrikade (B. Balász) 242
 Mutter (K. A. Wittfogel) 220
 Mutter Landstrasse (W. Schmidtbonn) 117
 Natherberget (M. Gorki) 82, 83 f., 122

Panzerzug (V. V. Ivanov) 242
 § 218 (C. Credé) 242
 Peer Gynt (Henrik Ibsen) 57
 Preussische Walpurgisnacht (F. Gasbarra) 44
 Prinz Hagen (Prince Hagen) (Upton Sinclair) 48
 Putsch (P. M. Lampel) 218, 220

 Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand (A. Tolstoj) 31, 140 ff., 164 ff., 185, 195, 203, 204, 233
 Razzia (H. J. Rehfish) 116
 Revolte im Erziehungsheim (P. M. Lampel) 218, 247
 Richard den Anden (King Richard II) (W. Shakespeare) 86
 Rings um den Staatsanwalt (W. Herzog) 150
 Rivalen (What Price Glory) (Maxwell Anderson og L. Stallings) 86, 235
 Russlands Tag 44, 45, 46, 48
 Røverne (Die Räuber) (F. Schiller) 87 f., 96, 110, 116, 126, 127, 160, 237, 242

 Sacco und Vanzetti (Anderson, L. Frank, E. Mühsam) 242
 Scheunenviertel (Toller) 126
 Schwejk i anden Verdenskrig (Schwejk im zweiten Weltkrieg) (B. Brecht) 261 f.
 Seeschlacht (R. Goering) 40
 Segel am Horizont (R. Leonhard) 82 ff.
 Singende Galgenvögel (Singing Jailbirds) (Upton Sinclair) 97, 148, 215, 218, 219, 223, 225
 Som man behager (As You Like It) (W. Shakespeare) 41, 74
 Sommer i Tyrol (Im weissen Rössl) (R. Benatzky) 28
 Sorg klæder Elektra (Mourning Becomes Electra) (Eugene O'Neill) 269
 Stempelbrüder (H. Minnich) 247
 Sturmflut (A. Paquet) 76 ff., 122

 Thomas Münzer (I. Goll) 45
 Thomas Paine (H. Johst) 117
 Timon i Athen (Timon of Athens) (W. Shakespeare) 242
 Tragödie der Liebe 57, 98
 Trotz alledem! 68 ff., 77

 Unterm karibischen Mond (The Moon of the Caribbees) (Eugene O'Neill) 82

 Volpone (B. Jonson) 57
 Vom weissen Kreuz zum roten Fahne (Max Hölz) 242
 Vor dem Tore (E. Sass) 44

 Wallensteins Tod (F. Schiller) 74
 Wer weint um Juckenack (H. J. Rehfish) 82
 Wie lange noch, du Hure bürgerliche Gerechtigkeit (F. Jung) 48, 50
 Zeit auf Flaschen (F. Freksa) 117

BILLEDPLANCHER

„Der Kaufmann von Berlin“ af WALTER MEHRING

Piscator-Scenen 1929
Scenebillede: Laszlo Moholy-Nagy

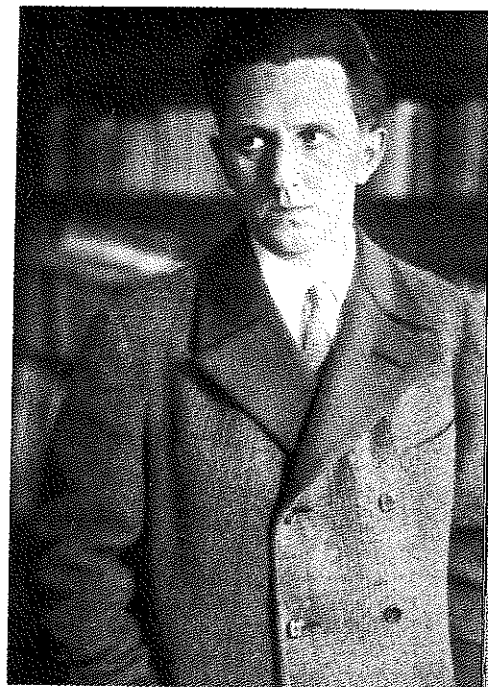


Fra Erwin Piscators familiehistorie

øverst til højre: Erwin Piscator,
35 år gammel

i midten: Fotografi af Piscator som barn

nederst: Johannes Piscators
bibeloversættelser og kommentarer
(ca. 1600)



Erwin Piscator 1915-1918



I Flandern



I skyttegraven ved Ypern



På lazarettet i Lophem
(Belgien)

Det proletariske Teater 1920



øverst: Scene fra »Russlands Tag«
Scenebillede: John Heartfield

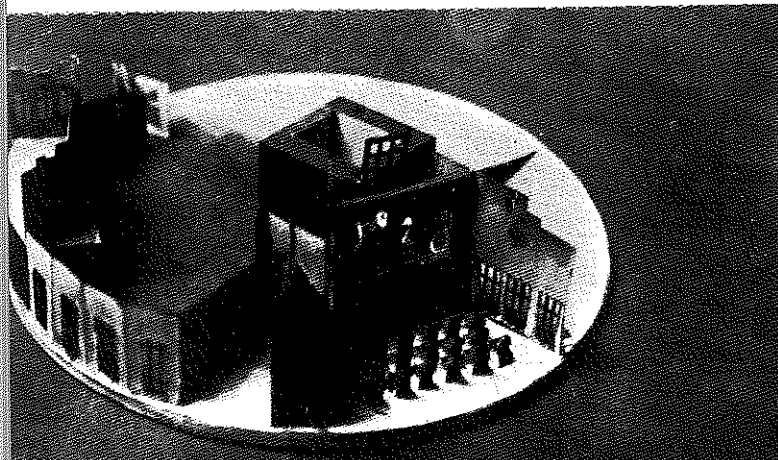


til højre: Scene fra
»Der Krüppel« af
K. A. Wittfogel
I hovedrollen
Erwin Piscator (siddende)

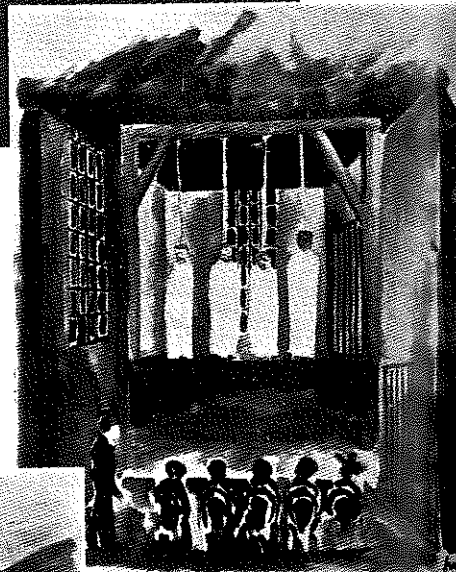
R.R.R. (Revue Roter Rummel) 1924

Scene: skudt ved strandet

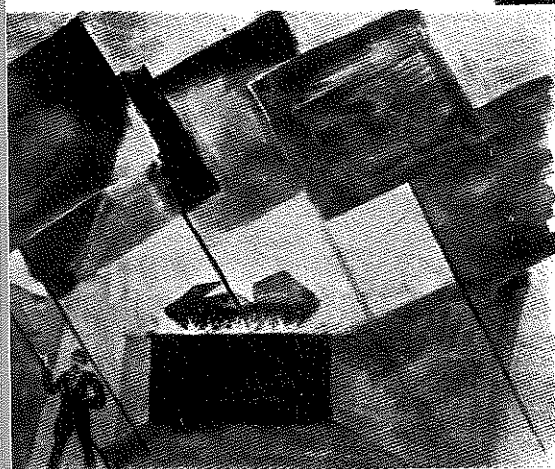




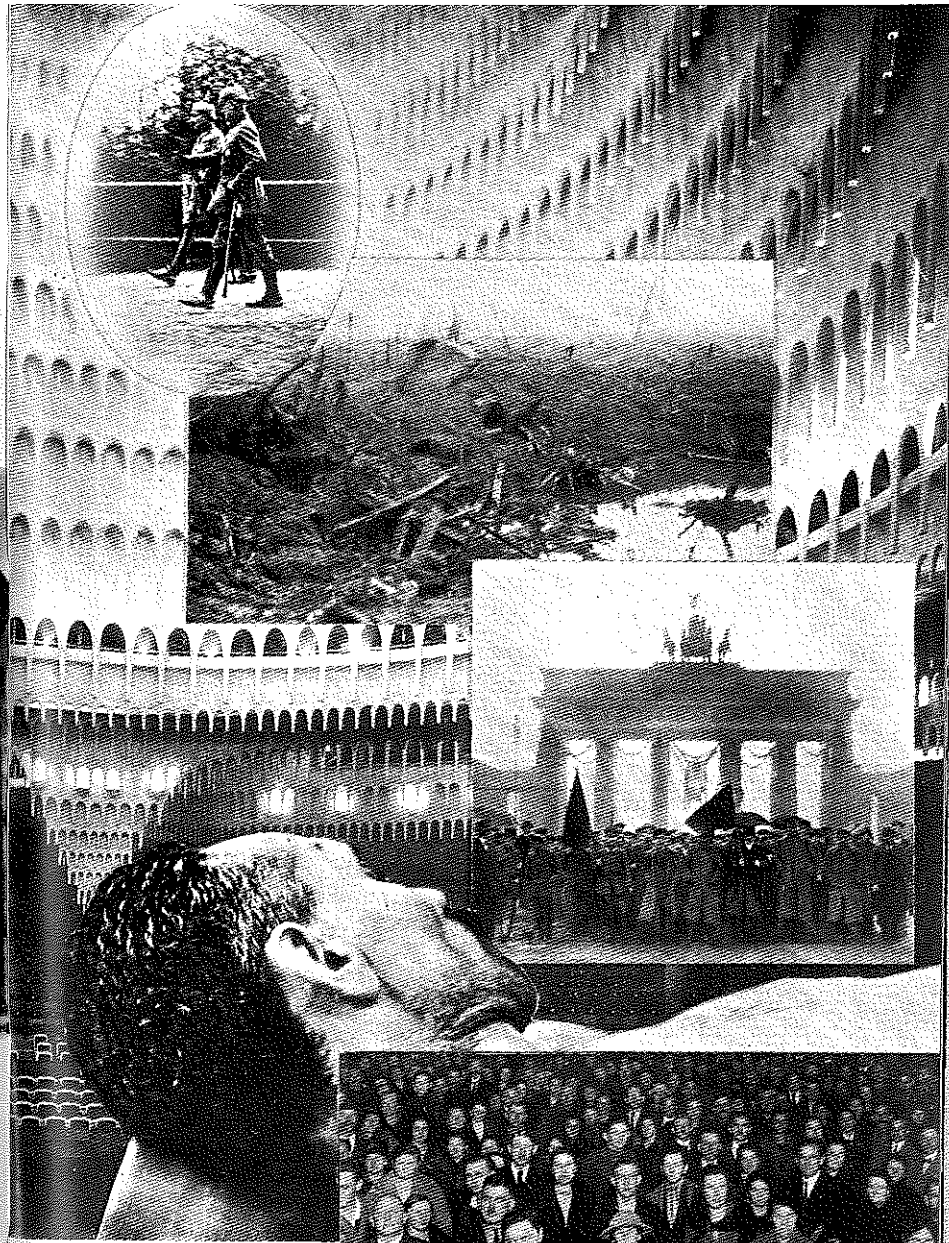
Scenemodell til »Fahnen«
Scenebillede: Edward Suhr



Sceneskitse af Edward Suhr
(Henrettningsscene IV akt)



Slutbillede i »Fahnen«
(Fra sofitterne sænkes faner
ned over ligkisten)



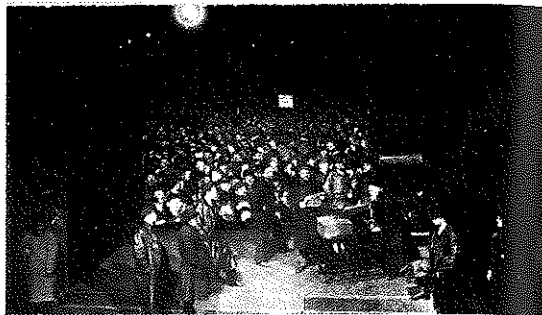
Film- og projektionsbilleder:
bl.a. den døde Karl Liebnecht

til højre: Tilskuere.
På talerstolen Edmund Meisel

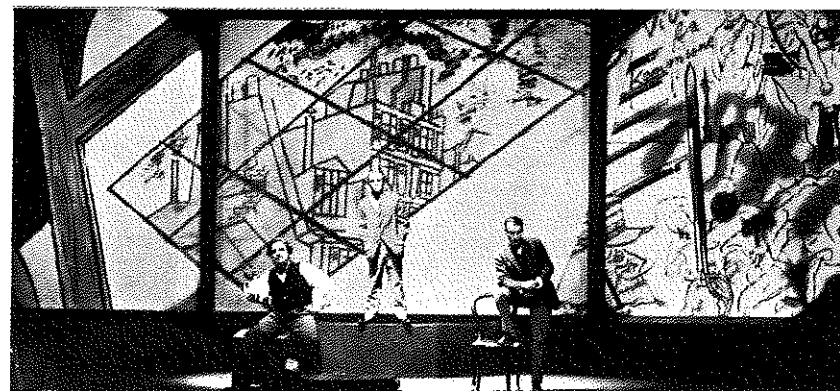




Piscator og Hübler-Kahla
under udendørsoptagelserne
til »Sturmflut«



Scenebillede i akt
(Sct. Petersborg sælges til England)
Perspektivisk forlængelse af scenen
ved hjælp af film

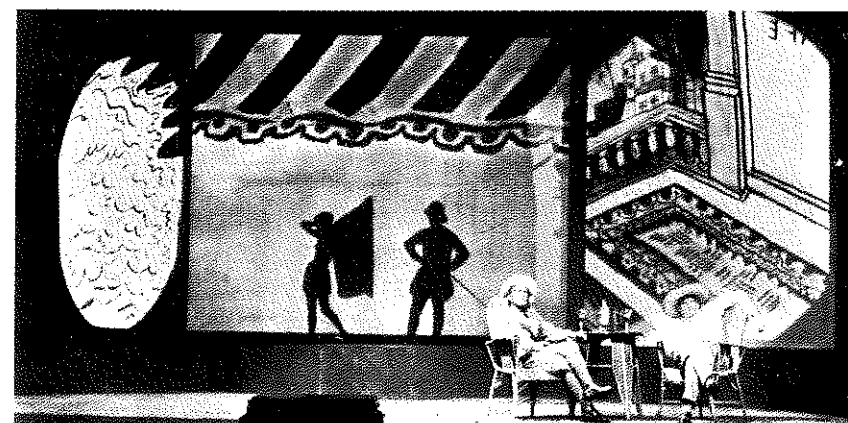


Projektions-kulisser (tegninger af George Grosz)

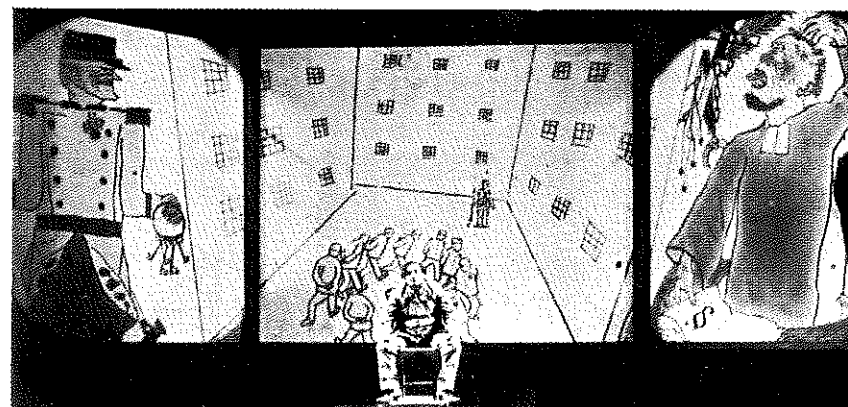
Værelse i Paris



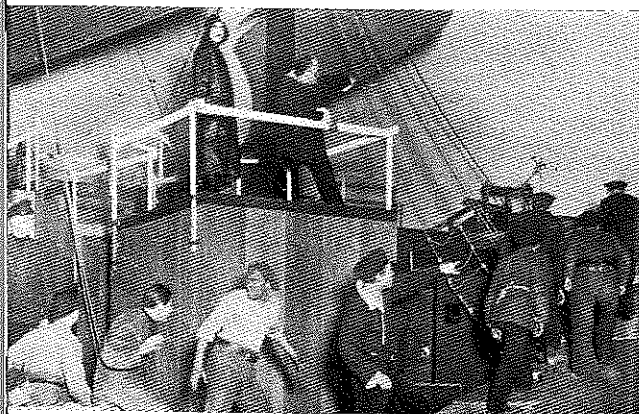
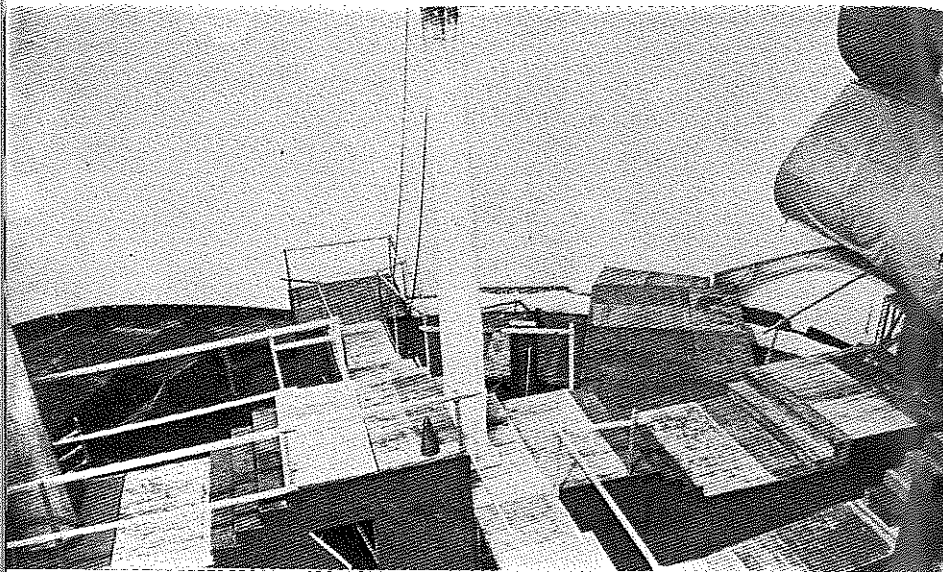
Kombination
af scene og film



Café i Aden



Fængsel i Frankrig



Scenebillede
Traugott Müller

Skibspraktikabel
på drejeskive



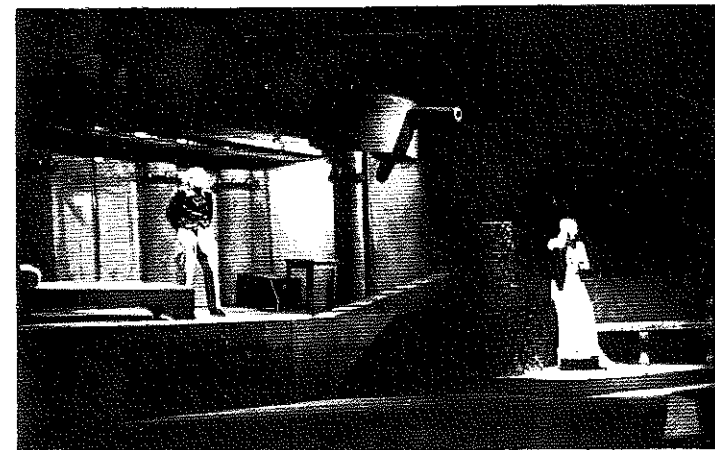
Scenebillede
Edward Suhr

Scenebillede
Traugott Müller

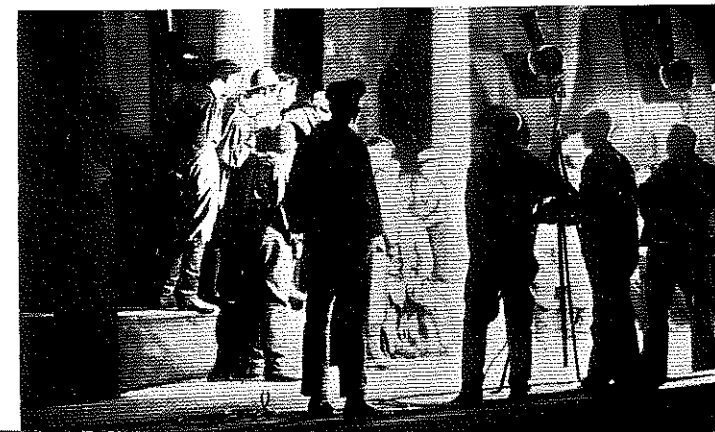


til højre: Rollers befrielse
Schweizer (Hardt), Moor
(Ebert), Roller (Harlan),
Spiegelberg (Bildt)

i midten: Den gamle
Moors slot. Simultanscene
– Franz (Erwin Faber),
Amalia (Maria
Koppenhöfer)

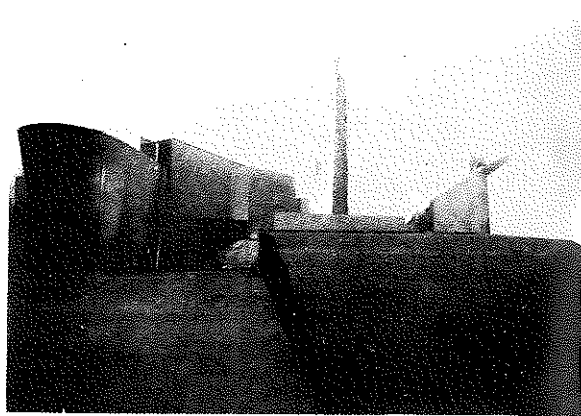


nederst: Under en prøve
Skovscene med røverne





til venstre:
Still-projektion
i forbindelse med
rammebilledet

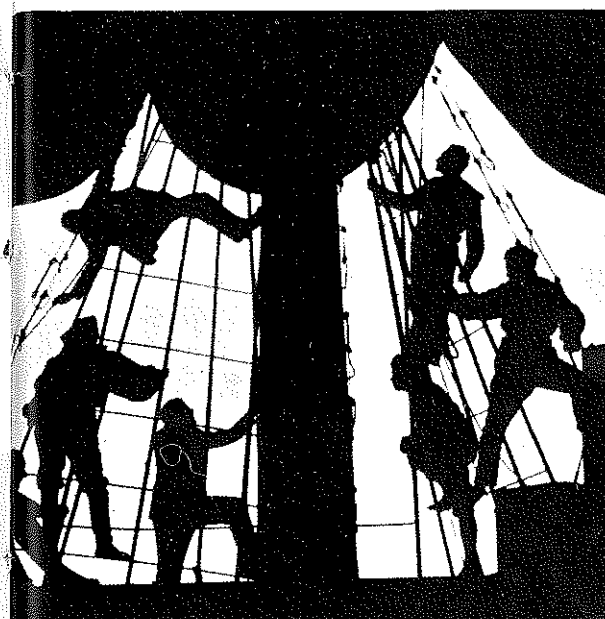
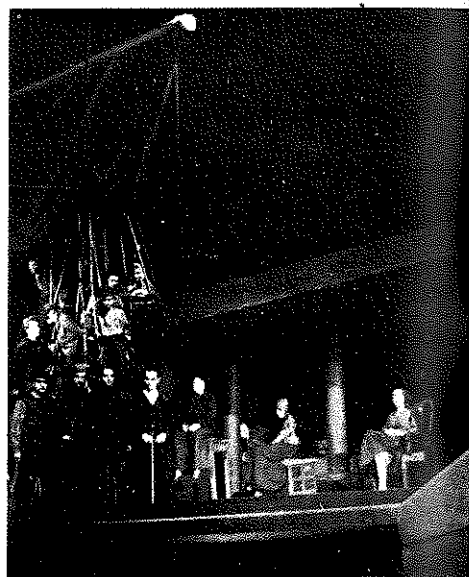


Scenebillede: Traugott Müller
Filmregie: Erwin Piscator
Filmoptagelser: Curt Oertel

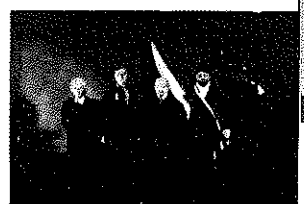
øverst til højre: Spillestillads-skib og skråning

til venstre: Filmisk oprids af revolutionens
forvandlinger gennem århundrederne (masseaktion)

nederst til højre: scene på vitalianernes skib

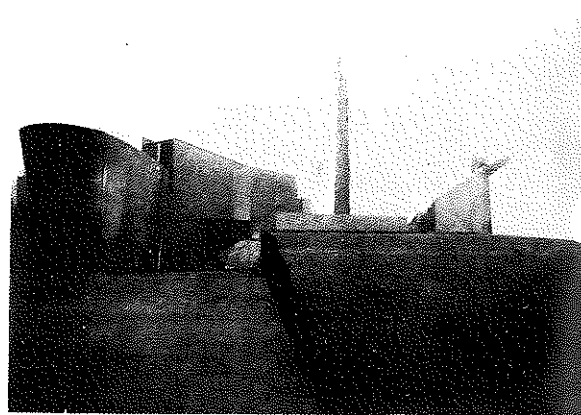


nederst: Til venstre Heinrich George (Störtebecker)
til højre Alexander Granach (Asmus)





til venstre:
Still-projektion
i forbindelse med
rammebilledet

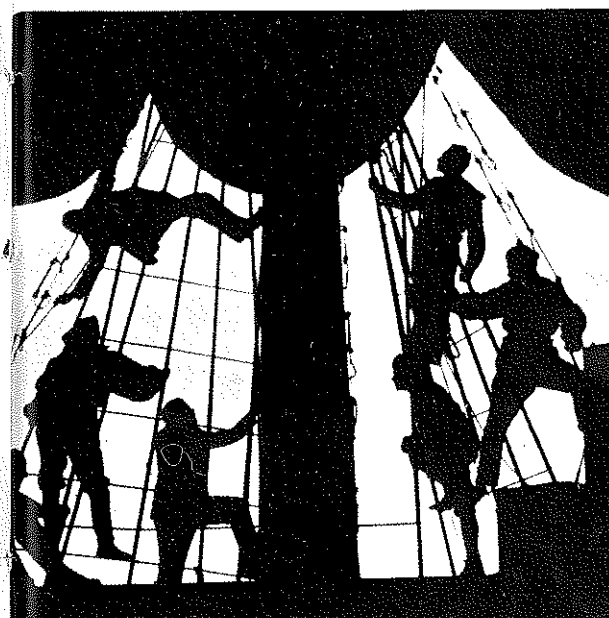
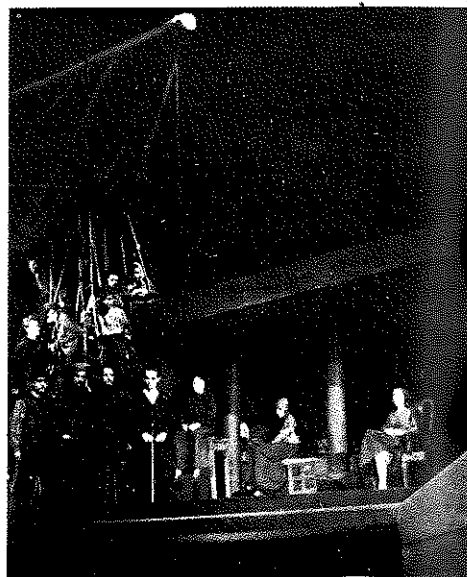


Scenebillede: Traugott Müller
Filmregie: Erwin Piscator
Filmoptagelser: Curt Oertel

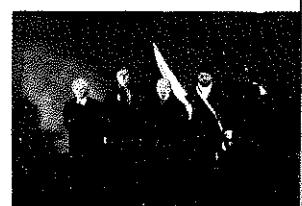
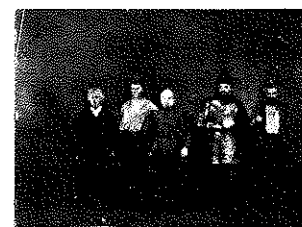
øverst til højre: Spillestillads-skib og skråning

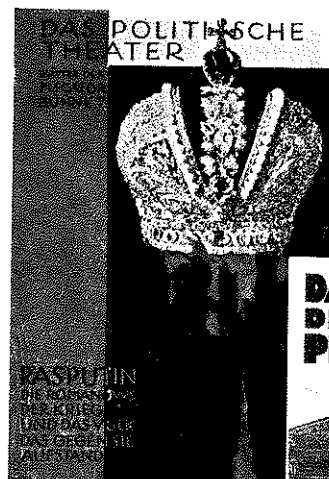
til venstre: Filmisk oprids af revolutionens
forvandlinger gennem århundrederne (masseaktion)

nederst til højre: scene på vitalianernes skib



nederst: Til venstre Heinrich George (Störtebecker)
til højre Alexander Granach (Asmus)





herover: Til »Rasputin«
Omslag: John Heartfield

til højre:
Abningsprogrammet til
»Hoppla, wir leben!«
Omslag: Traugott Müller

**SCHULTER AN
SCHULTER**
Wörter der Arbeiterklasse



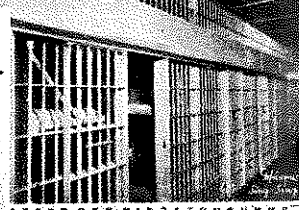
*Die Abenteuer
des braunen Soldaten Schweiß*

ovenover: Til »Schwejk«
Omslag: George Grosz

**DAS PROGRAMM
DER
PISCATORBUHNE
NUMMER 1**



Til »Konjunktur«
Omslag:
John Heartfield

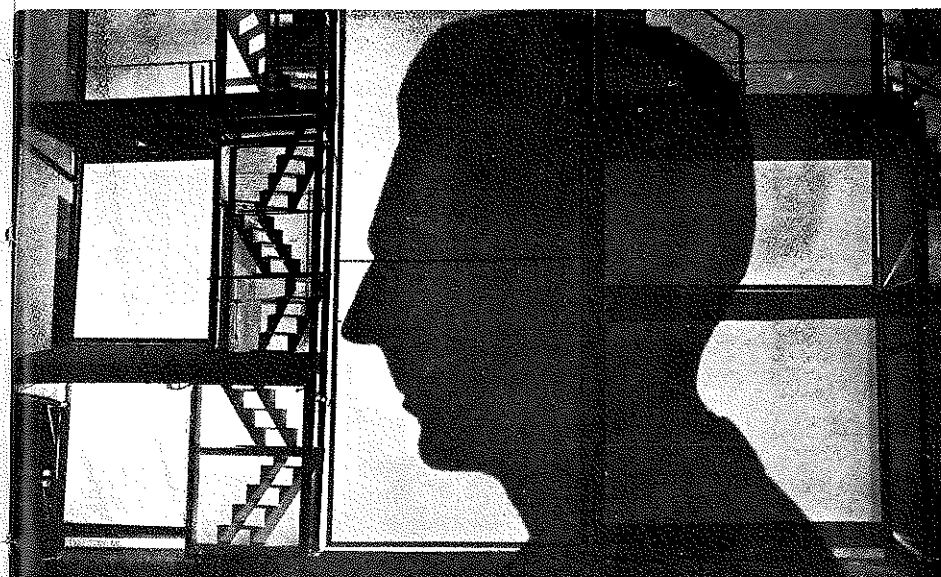


herover: Til »Singende
Galgenvögel«
Omslag: John Heartfield

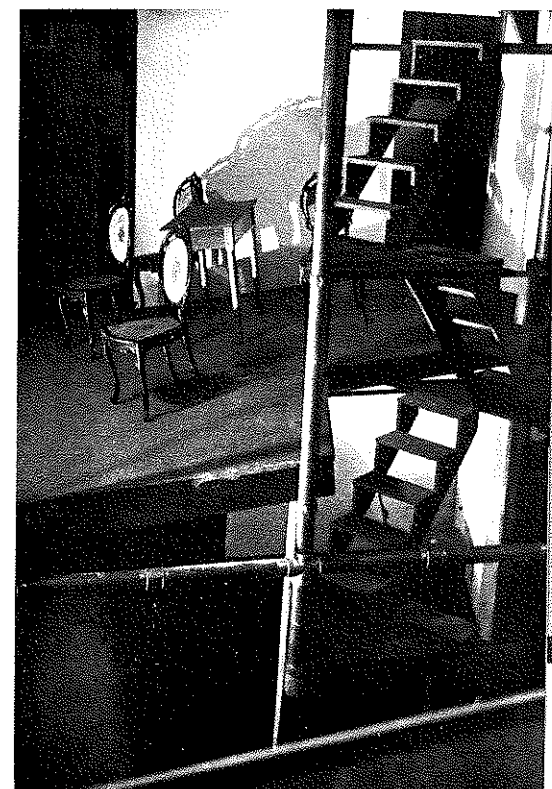
til venstre: Til »Der letzte
Kaiser«
Omslag: Doris Homann



LETZTERES PISCATOR-WERK
THEATER AM NOLLENDORF-PLATZ

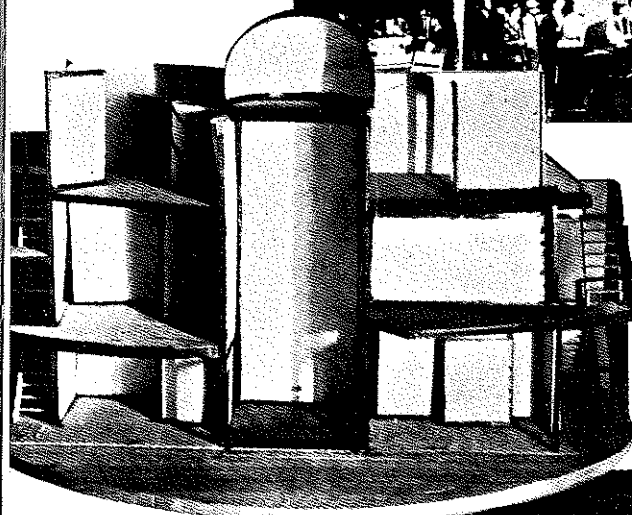


Lystransparent etagescene til
»Hoppla, wir leben!«
med Piscators silhouet
(Montage: Sascha Stone)



Udsnit af en etage
i spillestilladset
med trappeindgang

»Hoppla, wir leben!«
 Scenemodel
 Udkast:
 Erwin Piscator
 Konstruktion:
 Traugott Müller



herover: Valgscene
 Kombination af scene og
 film (lærred i midten)



Scenen under prøverne til »Rasputin«

øverst: Globussens midterstykke
 (hængende)
 I forgrunden spillestilladset fra »Hoppla,
 wir leben!« (stående)



Prøve på
 »Hoppla, wir leben!«
 Fra venstre til højre:
 Granach, Piscator,
 Graetz, Toller,
 Traugott Müller (bagest)

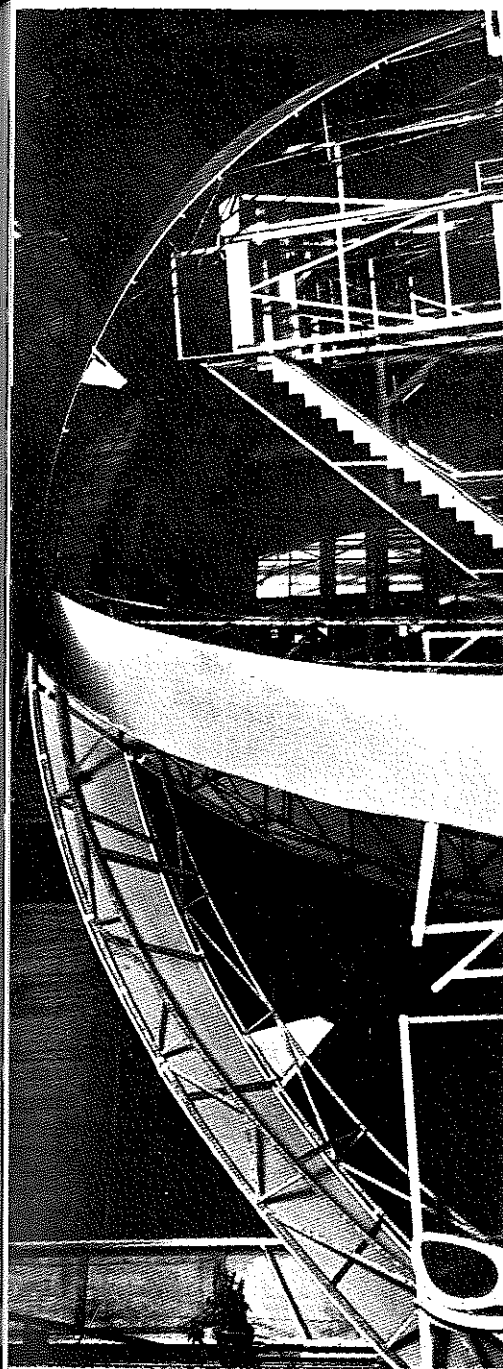


i midten: Selvstændigt spillestillads
 på drejeskive

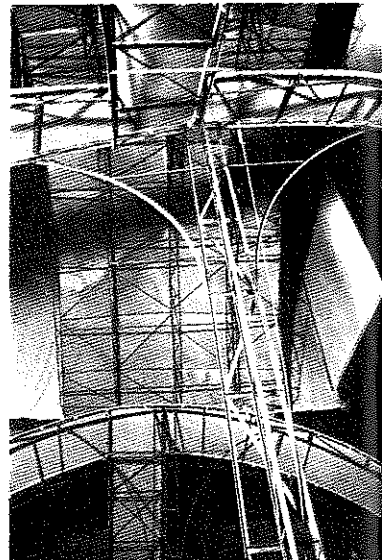
nederst: Simultanscener i 4 spillefelter
 (IV akt) med projektionsbaggrund



Sceneindgangen fra gården til teatret på Nollendorfplatz
 Opbygning af stilladset til »Hoppla, wir leben!«



Globusscenens øverste halvdel
med åbne spilleudsnit
(Billedet står på højkant)



øverst: Et kig ind i segment-
globus-scenens kuppel
(»Rasputin«)

nederst: Globussen på drejeskiven
med oprullet topsegment



øverst til venstre: Russisk soldat
(Erich O. Peters);
i midten: Trotzki (Oskar Sima); til højre:
Lenin (Alexander Granach)
i midten til venstre: Zaren (Erwin Kaiser)
til højre: Zarinaen (Tilla Durieux)

nederst til venstre: Storfyrst Pawlowsitch
(Richard Duschinski);
i midten: Dr. Lizawer (Leopold Lindtberg)
til højre: Minister Dobrowolsky
(Gerhart Bienert)



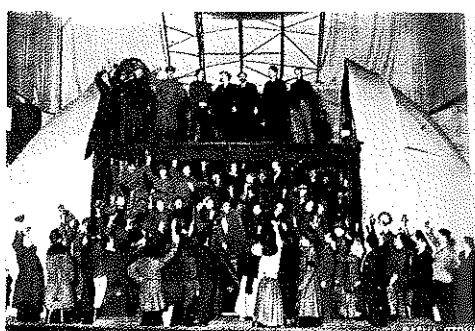
Midtersegment, nederste halvdel
Værelse i Zarskoje Selo.
Zarinaen, zaren, Wyrubowa
(Sybille Binder)



Sideselement, nederste halvdel
Zarens hovedkvarter



Portsegmenter med overliggende
trekantsegment.
Forlystelsesetablissement i
Sct. Petersburg. Zigøjnerkor.
Til venstre: Wyrubowa,
minister Dobrowolsky



Midtersegment, åbent foroven og forinden.
Ruslands arbejder- og soldaterråd
2. kongres.
Bolshevikernes magtovertagelse.
Øverst: Lenin, Trotzki, russisk soldat



Folkekommissær for uddannelse Lunatscharski og Piscator
under en prøve på »Rasputin«



Forspillet slutning
Rasputins skygge
(øverste lærred)
vokser op bag
zarens skikkelse
(på det øverste
globusudsnit)

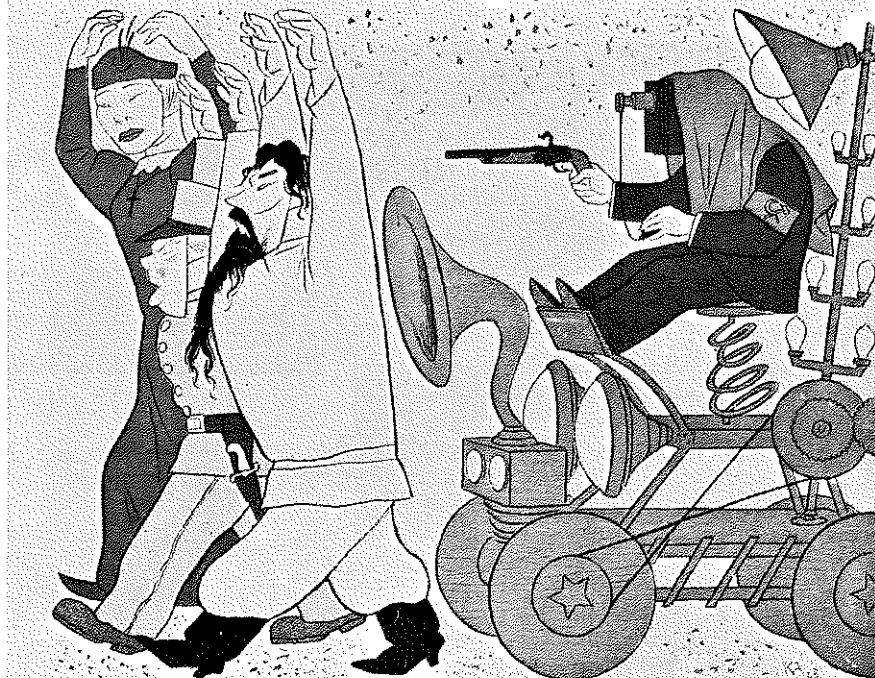
til venstre: Scenen med Foch-Haig.
Tredelt film på det øverste lærred
(panserkrydser som skueplads)
og samlet bakkeflade
(offensiven på vestfronten)

herunder: Scene i zarpaladset, zarinaen,
hendes veninde Wyrubowa, minister
Protopopow. Samtidig på det øverste
lærred: Nedskydning af zarfamilien.
Til højre: Kalenderoplysning

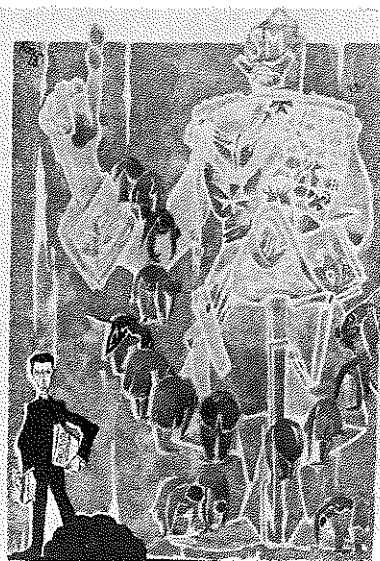


Die Piscatorbühne

Paul Wegener



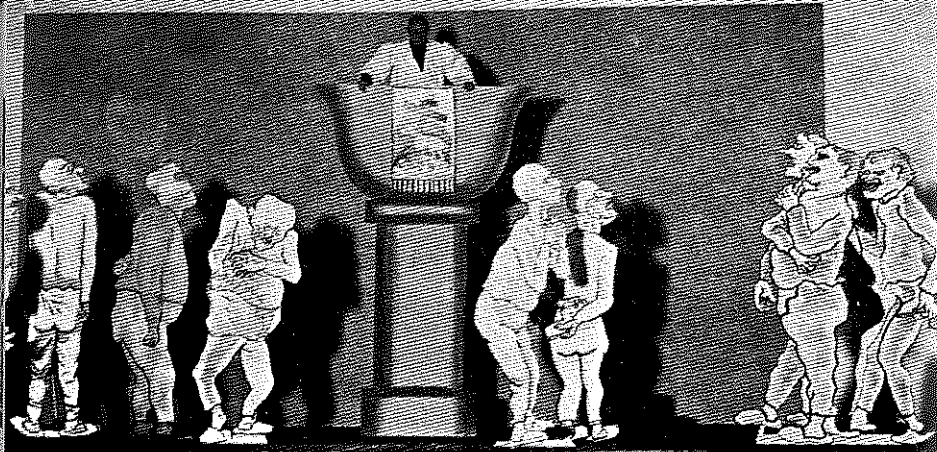
herover: Den mekaniserede Thespiskærrer.
På bukken Piscator, foran ham Tilla
Durieux, Max Pallenberg og Paul Wegener.
En karikatur af den »vold«, som øves
mod skuespillerne ved hjælp af apparatet.
(Fra Simplicissimus, 1928)



til venstre: Angående Wilhelm II's retssag
imod Piscator. Reklame af Guds nåde.
Piscator: »Og HAN er alligevel en stor
strateg. Fabelagtigt som han har
arrangeret dette reklamefelttog for mig!«
(Fra Ullk, 1928)

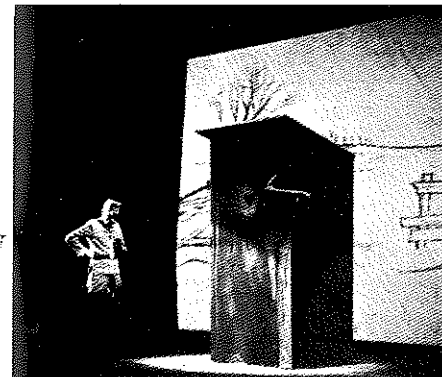
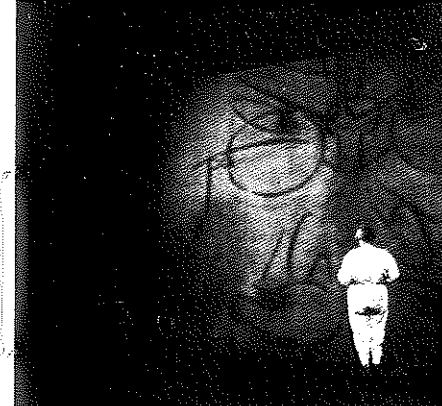


Max Pallenberg



øverst: I fængelseskapellet
Præsten (Szöke Szakall),
straffefanger: marionetter.
Udkast: George Grosz
Scenen kørt ind på transportbåndet

i midten: På vej til fronten.
Schwejk taler en feldwebel i gulvet.
Soldatermarionetter i jernbanevognen
nederst: Slutscenen som kun blev
spillet én gang i »Schwejk«.
Krigsinvalidernes parademarch
for Gud (på transportbåndet)



øverst til venstre: Schwejk og
militærlægen (tegnefilm)

øverst til højre: Schwejk indsættes
(Projektionskulisse)

i midten til venstre:
Feltgendarmariets gård. Gendarmen
(Oscar Sima) (Projektionskulisse)

i midten til højre: I kasernegården



Transportbåndene med
projektionspassager, set oppefra

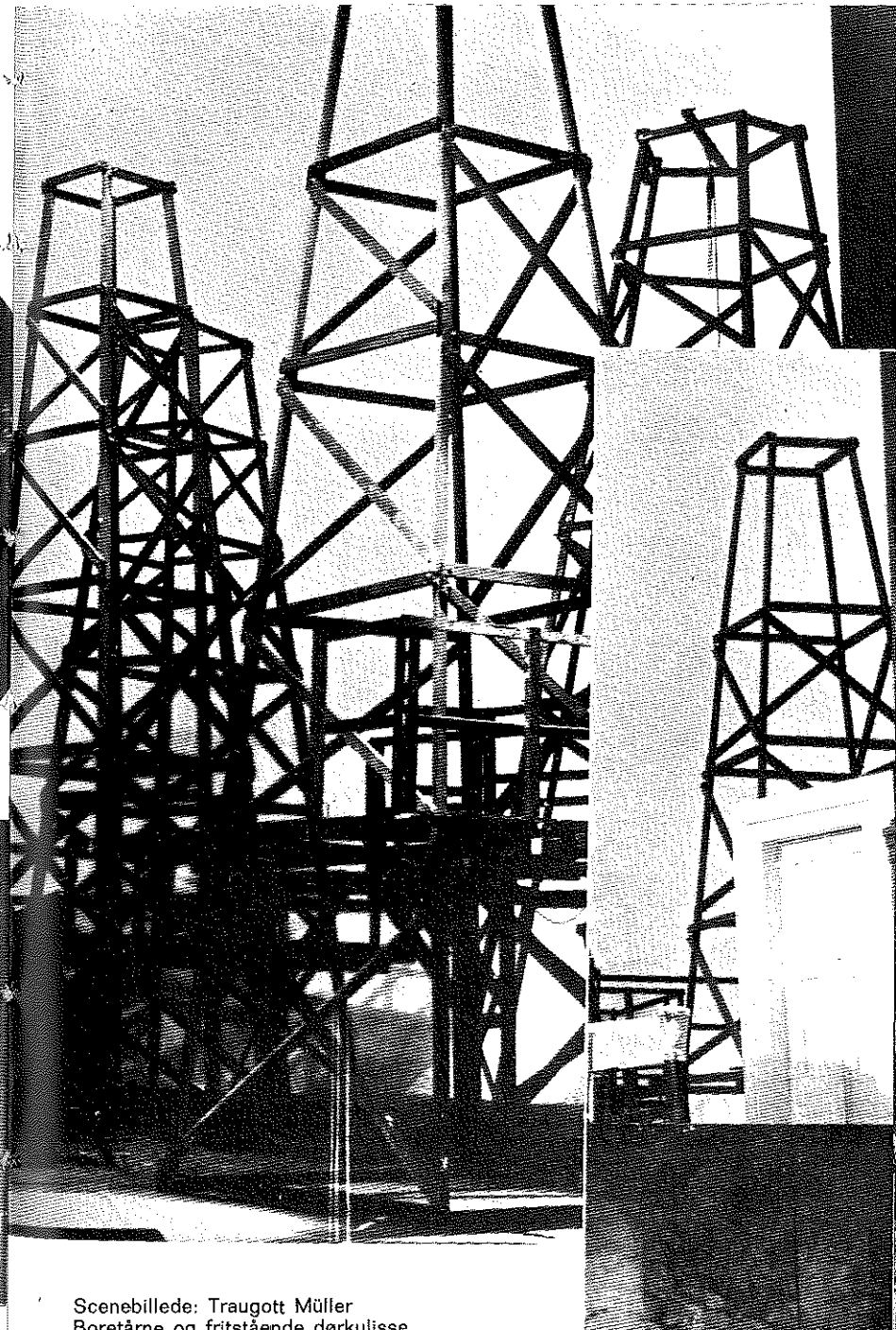


øverst: Fængselsscene
(drøm). Røde Adams
(Alexander Granach)
Nell (Renée Stobrawa)

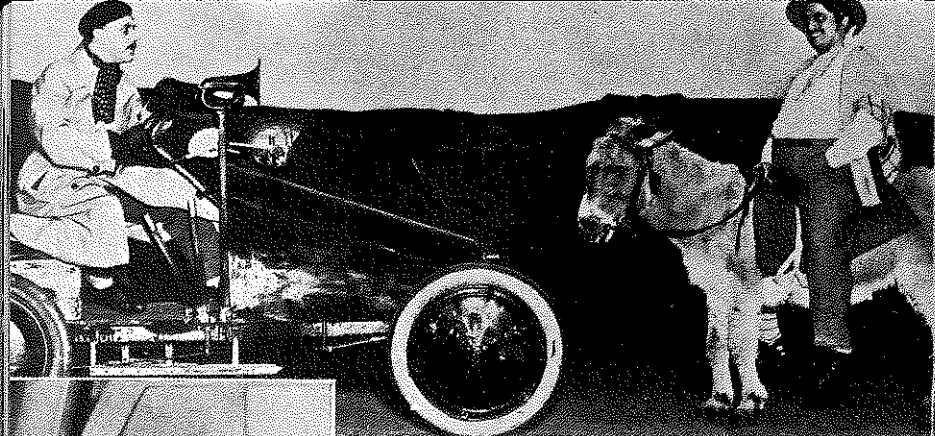
i midten: Scene i
»tanken« (masecelle)



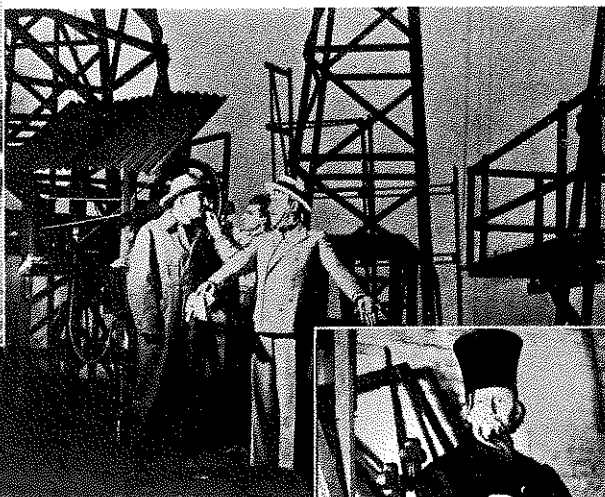
Drømmescene (slørbaner til projektion)



Scenebillede: Traugott Müller
Boretårne og fritstående dørkulisser



Albansk olieområde
Møde mellem Frankrigs repræsentant (Erwin Kaiser)
og en albaner (Leonhard Steckel)



i midten til venstre:
Curt Bois som diktator

i midten til højre:
Ved boretårnene



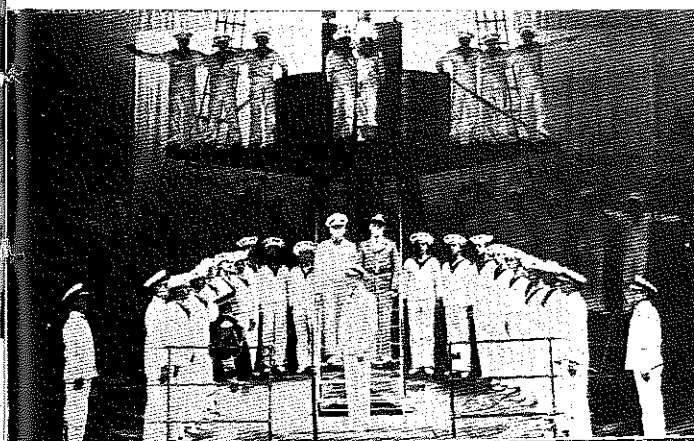
Tilla Durieux som sydamerikansk
olieagent

Curt Bois som munk
fra Athos-bjerget

„Der letzte Kaiser“ af J. R. BLOCH

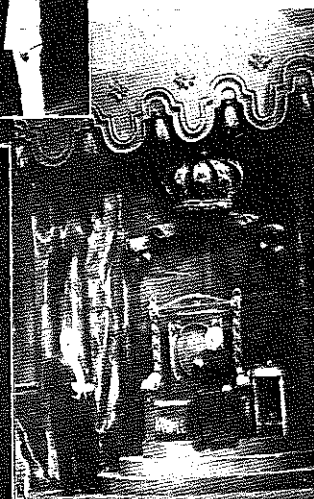
Piscator-Scenen 1928

Isenesættelse: Karlheinz Martin. Scenebillede: Reinhold Schön



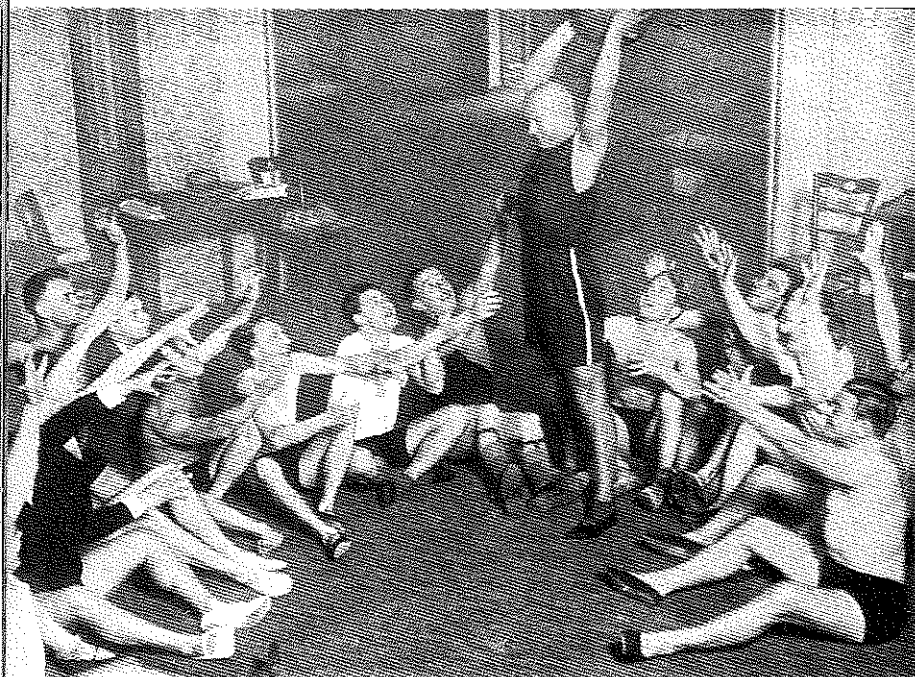
Om bord på
panserkrydseren,
hvor prinsen
(Ernst Deutsch)
hører, at han er
udråbt til kejser

Albert Steirnück



nederst: Slutbillede foran
»Proletaren«s redaktion

i midten til højre: Tronsalen: Samtale mellem kejser-
inden (Frieda Richard) og kansleren (Albert Steirnück)



Gymnastiktime med Fritz Sommer

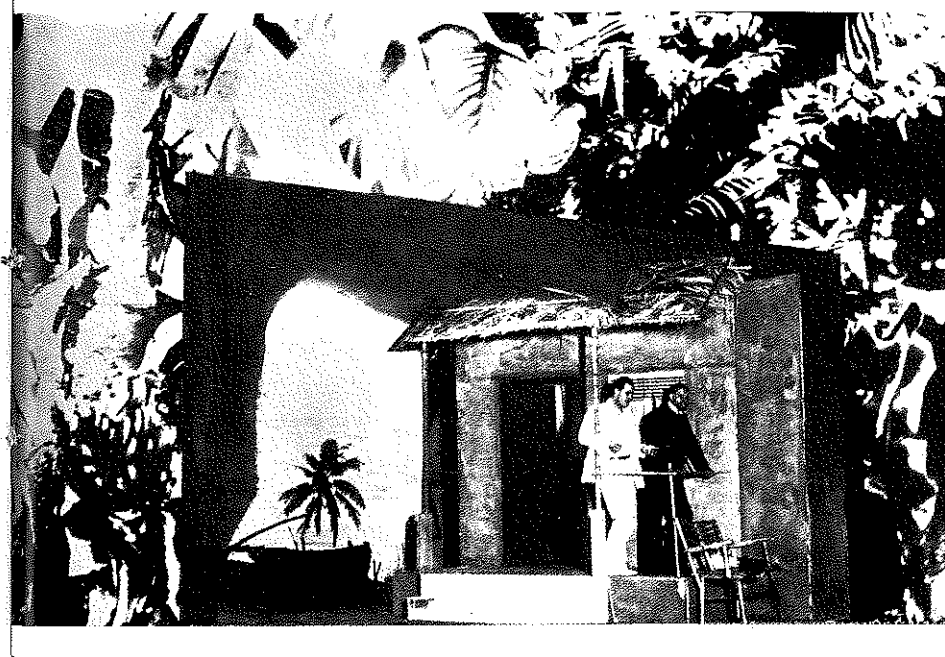


Filmklasse i
Piscator-Scenens
værksted



øverst: Havneknæjpe
(Rammerne: projektionsbillede)

nederst: På en sydhavsvø
(Rammerne og baggrunden: projektionsbillede)



Teatret i Königgrätzer Strasse 1928

Ernst Busch (til venstre) og Albert Venohr
(herunder) som amerikanske soldater



nederst: Scene i dækningen
Fra venstre til højre: Speelmanns, Berndt, Albers, Kortner



TTT Teatrets Teori og Teknikk er en nordisk udgivelsesrække, der præsenterer og analyserer skuespillerteknik, den pædagogiske uddannelse, æstetiske og tekniske retningslinjer inden for regi og scenografi, scenerummet samt sociologi og psykologi. Artiklerne er på dansk, norsk og svensk.

TTT udkommer 3 gange om året i tidsskrift- eller bogform.

TTT kan fås gennem boghandlerne eller kan bestilles direkte hos Odin Teatrets Forlag, box 11, 7500 Holstebro, Danmark (giro 15 02 85). Prisen varierer efter publikationernes omfang.

Arsabonnement 1970 d. kr. 81,-

Hidtidige udgivelser:

- TTT 1** Jerzy Grotowski, Jacques Polieri (udsolgt).
- TTT 2** STANISLAVSKIS METODE AF FYSISKE HANDLINGER, Torporov, Korzeniewski, Bentley. D. kr. 11,25.
- TTT 3/4** Antonin Artaud, S. I. Witkacy (udsolgt).
- TTT 5** DRAMATIKEREN SOM ISCENESÆTTER AF SIN EGEN TEKST. Chr. Ludvigsen, Roger Blin, Samuel Beckett, Søren Melson, Jean Genet (udsolgt).
- TTT 6** MYTEN OM COMMEDIA DELL'ARTE. D'Amico, Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Jevreinov, Vatangov, Strehler, Fo (udsolgt).
- TTT 7** Jerzy Grotowski, TOWARDS A POOR THEATRE (i bogform og på engelsk). 262 sider, 97 illustrationer. D. kr. 51,00.
- TTT 8** PÆDAGOGIKK. Brook, Marowitz, Chaikin, Dullin, Jouvett, Rodio, Grotowski (udsolgt).
- TTT 9** DET SCENISKE SPRÅK. Kleist, Barrault, Lecoq, Decroux, Craig, Fo, Nono. D. kr. 15,00.
- TTT 10** TEATERPSYKOLOGI. Fumaroli, Bergler, Glücksman, Belo, Graversen, Decroux, Lecoq, Esslin, Fo. D. kr. 18,50.
- TTT 11** Erwin Piscator, DET POLITISKE TEATER (i bogform).

Under udgivelse 1970:

- TTT 12** RUSSISK KONSTRUKTIVISME. Meyercho'ld, Eisenstein, Ripellino. Ripellino, ca. D. kr. 17,-.
- TTT 13** FOLKETS SCENE. Théâtre populaire, ca. D. kr. 17,-.
- TTT 14** Sandsynligvis DEN HEMMELIGE TRADITION I NO-TEATRET, Zeami (i bogform).

**Et af hovedværkerne i vort århundredes teaterlitteratur:
»Det politiske teater« af Erwin Piscator (1893-1966),
som i årene efter første verdenskrig førte klassekampen
og verdenspolitikken frem på scenen, skabte grundlaget
for det dokumentariske drama, samtidsskildringen som
engageret politisk drama.**