

Asja Lacis
**Revolutionär
im Beruf**
Berichte über
**proletarisches
Theater,**
über
Meyerhold, Brecht,
Benjamin
und Piscator
Herausgegeben
von
Hildegard Brenner

Passagen

Rogner & Bernhard

Asja Lacis — 1891 in Lettland geboren; seit 1914 Schauspiel-, Regie- und später Filmstudium in Moskau; Anfang der 20er Jahre als Regisseurin und Schauspielerin in Deutschland, u. a. Regieassistentin am Münchener Kammertheater bei Brechts »Leben Eduards des Zweiten von England«; lebt mit dem aus Olmütz stammenden Regisseur und Theatertheoretiker Bernhard Reich; Begegnung mit Benjamin 1924, machte später Benjamin mit Brecht bekannt; 1925/26 Regisseurin eines gewerkschaftlichen Agitprop-Theaters in Riga; 1928/30 Filmressortleiterin bei der Handelsabteilung der Sowjetischen Botschaft in Berlin; Regieassistentin von Piscator bei der Verfilmung von Anna Seghers' »Der Aufstand der Fischer von St. Barbara« in der Sowjetunion; sowjetisches Internierungslager; setzte als Regisseurin in den 50er Jahren auf lettischen Bühnen Brecht durch. — Veröffentlichte Aufsätze über proletarische Regie und Dramaturgie, zu Piscator u. a. Buchveröffentlichung: »Revolutionäres Theater in Deutschland«, Moskau 1935 (russ.). Lebt heute in Riga und Moskau.

Asja Lacis

REVOLUTIONÄR IM BERUF

Berichte über proletarisches Theater,
über Meyerhold,
Brecht, Benjamin und Piscator

Herausgegeben von
Hildegard Brenner

München 1971: Rogner & Bernhard

Reihe Passagen
Editor: Axel Matthes

832.909 LAC
142970

Erste Auflage 2000 Exemplare

Alle Rechte vorbehalten

© Verlag Rogner & Bernhard GmbH., München

Der Text »Programm eines proletarischen Kindertheaters«, entnommen Walter Benjamin, »Über Kinder, Jugend und Erziehung«, es 391, der Auszug »Neapel«, entnommen Walter Benjamin, »Schriften. Band 2«, Frankfurt/Main 1955 und die Gedichte »An Walter Benjamin, der sich auf der Flucht vor Hitler entleibte« und »Zum Freitod des Flüchtlings W. B.«, entnommen Bertolt Brecht, »Gesammelte Werke, Band 4 — Gedichte«, Frankfurt/Main 1967, wurden abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlages, Frankfurt/Main

Die zum größten Teil bisher unveröffentlichten Bilder entstammen dem Archiv von Asja Lacis (1, 2, 3, 4, 6, 18, 20, 21, 22, 23, 24), dem Archiv der Deutschen Akademie der Künste in Berlin (5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17), dem Fotoarchiv des Berliner Ensembles (7) und dem Archiv des Henschel Verlages, Berlin (19). Satz in der 10 und 8 Punkt Concorde mit Kursiv

Klischees von Brend'amour, Simhart & Co., München

Gesamtherstellung Druckerei Ludwig Auer, Donauwörth

Printed in Germany, Oktober 1971

ISBN 3 920802 77 2

Teil I — *Städte und Menschen*

St. Petersburg, Moskau 1913/17	
Bechterew, Meyerhold, Majakowski, das Studio Kommissarschewski	9
Orel 1918/19	
<u>Proletarisches Kindertheater</u> — Programm einer ästhetisch-politischen Erziehung (Benjamin) . . .	20
Riga 1920/22	
Theaterstudio an der Arbeiterhochschule	32
Berlin, München 1922/24	
Expressionistisches Theater, Brecht	35
Capri 1924	
Benjamin — »Neapel«	41
Riga 1925, Moskau 1926/27	
Theater in der Illegalität, Kinderkino	52
Berlin 1928/30	
Brecht, Becher, Benjamin — über Sowjetdramaturgie, Brief Benjamins an A. Lacis	58
Murmansk, Odessa 1931/33	
Filmarbeit mit Piscator	74
Walmiera 1948/57	
Theater für Kolchosbauern	77

Teil II — *Revolutionäres Theater in Deutschland* (Aus der gleichnamigen russischen Buchveröffent- lichung von 1935)

Piscator, Initiator des Agitprop-Theaters	81
Organisiertes Arbeitertheater	87
Neue Forderungen, neue Arbeitsformen	100
Theaterpolitische Ereignisse	104
Aktivitäten zu den Reichstagswahlen 1930 . . .	107
Im Kampf gegen den Polizeiterror	111
Nachwort von Hildegard Brenner	121
Register	127
Bilder	131



I — Städte und Menschen



St. Petersburg, Moskau 1913/17
Bechterew, Meyerhold, Majakowski,
das Studio
Kommissarschewski

Meine ersten Kinderjahre verbrachte ich in Lettland auf dem Lande in einem Haus, das der deutsche Baron Wolf Handwerkern vermietete. Mein Vater war Sattler und Schneider. Wir hatten ein sehr kleines Zimmer, dessen größten Teil ein Webstuhl einnahm. Meine Mutter webte Decken und Laken für den Eigenbedarf. Meine Welt war eine kleine Fläche hinter dem Webstuhl. Spielsachen hatte ich nicht, nicht einmal eine schäbige Stoffpuppe. Ich hatte keinen Wintermantel und keine Lederschuhe, deshalb saß ich den ganzen Winter in meiner Ecke. Wenn aber an den Scheiben des kleinen Fensters die Eisblumen blühten, das war mein Glück. Ich kniete auf einem Schemel und schaute hypnotisiert auf den Eisbildschirm, wo ich meine Märchenfiguren auftauchen sah. Am häufigsten sah ich das häßliche kleine Entchen, Rotkäppchen und die Prinzessin aus dem »König Drosselbart«.

Mein Vater wollte in einer Fabrik arbeiten. Wir übersiedelten in die große Stadt Riga. Meine ersten Eindrücke waren mehr akustischer Art: Wenn der Zug im rigaer Bahnhof stehenblieb — begrüßten uns schrilles Pfeifen und Keuchen der Lokomotive, und Dampf nebelte uns ein. In unsere kleine Wohnung, direkt gegenüber der Waggonfabrik, wo mein Vater arbeitete, drangen die Sirene und das Klingeln der Pferdebahn. Im Hofe, wo ich spielte, war alles: verschiedenes Zeug, Kisten, verrußte Tonnen. Meine Spielgefährten waren jüdische Kinder. Die Kisten, Tonnen und sogar das Dach des Schuppens wurden von uns als Spielflächen benutzt.

Am Johannistag nahm mich die Mutter zur Düna mit, wo die Frauen mit Johanniskraut und Blumenkränzen handelten. Es waren versilberte Ruten, vielfarbige Büschel und grellbunte Papierblumen. Viele Häuschen standen unweit der Mole. »Überall sieht man die Ware abgemalt auf Schildern oder auf die Hauswand gepinselt.« So beschrieb es viel später Walter Benjamin

in »Einbahnstraße«. Mein Vater war ein fortschrittlicher Arbeiter, an der Revolution 1905 hat er teilgenommen und mir Flugblätter zum Austragen gegeben. Er wollte, daß ich Bildung erhielte, um frei und selbständig leben zu können. Er brachte mich in einem Privatgymnasium unter, der Direktor war Schriftsteller. Mit diesem Gymnasium waren die besten lettischen Dichter, Musiker und Maler verbunden. Sie kämpften für die nationale lettische Kultur und Kunst. Im Gymnasium bekam ich die soziale Ungleichheit und Ungerechtigkeit zu spüren. Das Gymnasium besuchten Töchter von Fabrikanten, hohen Beamten und »grauen Baronen« (so nannte man die Großbauern). Ich war das einzige Arbeiterkind. Ihre Schulkleider waren aus teuren Stoffen, mein Kleidchen war aus dem billigsten Stoff. Sie lachten mich aus und beleidigten mich, aber die Lehrer unterstützten mich, weil sie meine Liebe zu Literatur und Kunst sahen. Ich lebte im Dunstkreis der Literatur. Ich verschlang Byron, Lermontow, Dostojewski. Einige Lehrer gehörten der dekadenten und symbolistischen Schule an. Sie beeinflußten mich. Und ich begeisterte mich für Przybyszewski, Andrejew, Maeterlinck, Sologub, Balmont. Ich haßte die Kleinbürgerlichkeit, die das Leben verzäunte, mit ihren bornierten Regeln und Konventionen. Meine Heldinnen waren Hedda Gabler, die unbedingte Hilde Wangel, die Anfissa (Andrejew) und Monna Vanna. Die Atmosphäre des Weltschmerzes und der Überfeinerung des Individualismus drohten, mich meiner Klasse zu entfremden. Ich wollte unter allen Umständen Hochschulbildung erwerben. Die erste Hochschule für Frauen waren die »Bestuschew-Kurse« in St. Petersburg. Dort hat die Krupskaja studiert. Ich erfuhr, daß beim Psychoneurologischen Institut ein zweijähriger Studiengang für allgemeine Bildung besteht, der für alle Fakultäten (Medizin, Jura, Chemie usw.) obligatorisch ist. In diesem Institut wurden auch Frauen aufgenommen. Ich fuhr nach St. Petersburg mit einem Bündel und einem Rubel in der Tasche. Das Institut leitete Professor Bechterew. Er sammelte fortschrittliche Gelehrte um sich, zum Teil Marxisten, die aus den staatlichen Universitäten entfernt worden waren.

In den Human-Disziplinen lehrten namhafte Wissenschaftler: der Bolschewik Professor M. Reissner las Kriminalpsychologie. In seinen Seminaren veranstaltete er Dispute. Ein Disput behandelte den Dialog zwischen Iwan und dem Teufel aus dem Roman »Die Brüder Karamasow« Dostojewskis. Der Teufel entwickelt die Zukunftskonzeption — man müsse in der Menschheit die Idee von Gott zerstören und mit Hilfe der Wissenschaft und seines eigenen Willens die Natur beherrschen, er müsse Mensch-Gott werden. Und da er erkennt, daß das Leben nur ein Augenblick ist, wird er seinen Nachbarn selbstlos lieben. Aber zu einer solchen Entwicklung braucht es unendlich lange Zeit. Um diese Thesen entbrannten wilde Diskussionen — denn unter den Studenten gab es viele politische Gruppierungen: In den Zirkeln unserer lettischen Landsmannschaft studierten Sozialdemokraten Marx und Plechanow, sie stritten mit Anarchisten und Nationalisten verschiedener Schattierungen. Professor Reissner führte klug den Disput so, daß er das politische Bewußtsein der Studenten auf den richtigen Weg leitete. Ich verkehrte mit der Tochter Professor Reissners, Larissa, die man auch in Deutschland als Verfasserin des Buches »Hamburg auf den Barrikaden« kennt. Sie war extravagant — trug einen grellen indischen Schal, auf ihrer Schulter hockte ein Chamäleon, wenn man es anrührte, wechselte es die Farbe. Interessant war das von Professor Anitschkow geleitete Seminar, so eines zum Thema: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. »Also sprach Zarathustra« hatte ich schon als Gymnasiastin gelesen. Jetzt studierten wir »Die fröhliche Wissenschaft« und »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«. Damals waren viele Studenten von Nietzsche begeistert. Die belletristische Form erleichterte es uns, den Sinn aufzunehmen. Es imponierte, daß Nietzsche forderte, offen für unsere Ziele und Ideale und ohne christliches Pseudomitleid zu kämpfen. Diese harte Offenheit stand im scharfen Kontrast zu den Sitten der bürgerlichen Kreise, wo Worte und Taten auseinandergingen.

Wir erfuhren, daß Nietzsche das Tragische aus dem Kultus hervorgehen läßt, und seine Unterscheidung der

sokratischen, apollinischen und dionysischen Kunstart. Ich war für das Dionysische in der Kunst. Mir gefiel schon im Gymnasium Hedda Gablers »Weinlaub im Haar«. Oft kamen mir Zweifel, aber je mehr ich zweifelte, um so heftiger verteidigte ich das Dionysische.

Die Theater Petersburgs erstickten in einer Atmosphäre von Bürokratie und Akademismus. Doch einige Genies waren nicht umzubringen — die kaiserlichen Theater hatten große Schauspieler, zum Beispiel den dämonischen Sänger und Schauspieler Fjodor Schaljapin. Als ich studierte, gastierte in Petersburg das Moskauer Künstlertheater. Es war wirklich, wie Brecht sagte, ein Ensemble von Stars. In »Die Brüder Karamasow« spielten Leonidow den Mitja, Katschalow den Iwan, die Germanowa die Gruschenka, auch die Episodenrollen waren mit großen Schauspielern besetzt. Das Spiel war so überzeugend, daß ich mir eine andere Deutung nicht vorstellen konnte. Damals hypnotisierte mich Dostojewski — das Leiden des Dichters für die Erniedrigten und Beleidigten machte auf mich einen tiefen Eindruck.

In den kaiserlichen Theatern war W. Meyerhold als Regisseur tätig. Seine Aufführungen sprengten den Akademismus und verjagten den Geist des Würdenträgers. Er inszenierte F. Sologubs »Die Geiseln des Lebens« (den ewigen Konflikt zwischen Sehnsucht und Realität). Das Proszenium war mit blauem Stoff bedeckt. Auf der Bühne waren unendlich viele Türen, durch welche die handelnden Personen auftraten, abgingen, erschienen, verschwanden — ein buntes Fließband — Symbol für den unsinnigen Wirrwarr des Lebens.

Das Publikum vor den Kopf zu stoßen und die Kritik zu verärgern — das verstand Meyerhold. Sogar als er das Salonstück des englischen Dramatikers A. Pinero, das harmlose, liberale Sittenbild »Auf halbem Wege« inszenierte, baute er mit dem Künstler Golowin eine Dekoration aus verschiedenen Kuben. Es gab einen Skandal: Die Schauspieler weigerten sich zu spielen, einer der bekanntesten Theaterkritiker dieser Zeit, Kugel, schrieb: Meyerhold verwandelte das akademische Theater in eine futuristische Hanswurstiade.

Im kaiserlichen Marientheater studierte Meyerhold die Oper »Elektra« von Richard Strauss ein, der damals als extremer Modernist galt. Wieder attackierte man ihn — warum nimmt er ein ganz unverständliches, historisches Werk, das das Andenken Sophokles' beleidigt? Es gab auch Rezensenten, die anerkannten, daß dieses Werk einen Schritt vorwärts zum modernen Musikdrama bedeutet. Wir Studenten solidarisierten uns mit ihnen. Meyerhold war wirklich ein Hans-Dampf-in-allen-Gassen. Da inszeniert er Glucks »Orpheus und Eurydike« im Suworin-Theater, incognito Beaumarchais' »Der Barbier von Sevilla«, konsultiert »Die Kameliendame«, hilft die »Gesellschaft der Schauspieler, Künstler und Musikanten« organisieren und fährt von Zeit zu Zeit nach Terioki (Finnland), um dort auf einer großen abgelegenen Datscha, am Meer, ein Theater aufzubauen. Das Emblem dieses Theaters zeigt einen lächelnden weißen Pierrot auf lila Hintergrund, nach der Skizze des bekannten Malers Sapunow — das stimmte zu den Harlekinaden und Entremeses Cervantes', die dort aufgeführt wurden. Außerdem leitete er die Klasse szenischer Bewegung in seinem Studio. Das war kein Zufall — er suchte, wie man am besten Gedanken *räumlich* ausdrückt. Das waren die ersten praktischen Vorbereitungen zu seiner berühmt gewordenen Theorie des Arrangements. In diesem Studio wurden »Die Unbekannte« von Alexander Blok und »Die Liebe zu den drei Orangen« von Carlo Gozzi aufgeführt. Meyerhold übersetzte und bearbeitete die »Drei Orangen«. In dem Studio wurden interessante Experimente unternommen, um die Prinzipien der Comedia dell'arte und des spanischen Theaters zu erneuern. Die dünne Broschüre »Die Liebe zu den drei Orangen« ging unter uns Studenten von Hand zu Hand. Der Herausgeber Doktor Dappertutto — war W. Meyerhold. Ich erinnere mich an den sensationellen Artikel, in dem Dappertutto den Kritiker Eichenbaum glänzend abfertigte, der den baldigen unvermeidlichen Untergang des Theaters voraussagte, denn das Theater sei keine Kunst mehr. Meyerhold entwickelte folgende Gegenthese: das naturalistische Theater sei keine Kunst, man müsse es überwinden, und dann wird für

die nächsten Generationen Theater Kunst werden. Zu dieser Zeit kam auch sein Sammelband »Über Theater« heraus. Er war Initiator öffentlicher Diskussionen über das Theater. Hauptthema: Epoche, Theater, Repertoire. Der große Reformator des Theaters trat schon damals heftig gegen die sklavisches Nachahmung der Wirklichkeit auf und forderte neue Interpretationen der Klassiker. Heute muß man Ostrowskis Stücke anders darstellen, als sie seinerzeit geschrieben wurden, behauptete er.

Retrospektiv sehe ich, daß die petersburger Zeit mir viele Anregungen gab, die mein Leben beeinflussten. Ich erinnere mich auch an die Wirkung, die die Stadt auf mich machte. Wenn ich unter dem Puschkindenkmal mit seiner expressiven Dynamik, unter den sich bäumenden Pferden an der Newa stand und über die Fontanka wanderte, durch die milchigen weißblauen Nächte, die sogar die Toten in Unruhe versetzen, da zogen an mir die Helden Puschkins, Lermontows, Gogols und Dostojewskis vorbei — mit Weltschmerz sich quälend, in dem weißen Nebel verschwindend, Ausweg suchend. Die Steinkasematten der Festung Schlüsselburg sehe ich noch heute deutlich. Wände aus rohem Stein, von dem die Wassertropfen herunterflossen. Ein Steintisch mit schweren eisernen Ketten an einem Ring in der Steinwand befestigt, ein eisernes Bett an den Stein gekettet — oben ein kleines vergittertes Lichtloch. In diesen Marterschächten haben große Persönlichkeiten ihre Ideenkraft und ihren geistigen Mut bewiesen.

Dekabristen . . .

Später in Moskau habe ich Wera Figner kennengelernt — sie saß etwa zwanzig Jahre in einer dieser Zellen. Sie war aktiv in der Internationalen Arbeiterhilfe tätig. Ich bewunderte und verehrte sie — den Kreisen der Hölle entronnen, strahlte sie Güte und Helle aus. Wladimir Majakowski sah ich zum ersten Mal auf der Straße. Er trug eine grellgelbe Jacke — die berühmte »sholtaja kofta« — mit ungleichem Kragenschnitt — von einer Seite rund, von der anderen spitz. Die Gasenbuben liefen ihm nach. Er kam auch zu uns in das psychoneurologische Institut und las seine futuristischen Gedichte. Sie spalteten das Publikum. Die soliden

Damen und Herren bewarfen ihn mit höhnischen Protestrepliken, die Jugend jubelte ihm zu — der Meinungsstreit ging manches Mal in ein Handgemenge über; wenn es bei einer Diskussion blieb, so dirigierte Majakowski das Auditorium. Seine Zwischenrufe säbelten die Opponenten nieder, und die nahmen schleunigst die Beine in die Hand.

Ungewöhnlich verlief das Gastspiel des ersten »Futuristischen Theaters der Welt«, wie es sich selbst ankündigte. Der Schlager war die zweiaktige Tragödie »Wladimir Majakowski« — Regisseur und Hauptdarsteller war — in gelber Jacke — Majakowski in eigener Person. Vorhänge bildeten die Bühne, zwischen ihnen große Plakate. Auf einem war eine Stadt abgebildet — Equipagen, Straßenbahnen und rennende Menschen. Ein Kreuz und Quer, eins über dem anderen, wie der Turm zu Babel — das sollte Aufregung und Verwirrung auslösen, was die Futuristen bezweckten. (Piscator, Wolf, Wangenheim und Brecht verwendeten bekanntlich oft Plakate als Dekorationselemente.) Ich erinnere mich an folgende Szene: Auf einem Felsen im Nördlichen Polarmeer sitzt Majakowski, auf dem Kopf einen Lorbeerkranz. Er trägt die gelbe Jacke. Es treten zwei geschminkte Frauen auf. Sie tragen in jeder Hand eine Kanonenkugel, die Tränen bedeuten, die auf den Poeten fallen. Er nimmt die Kugeln, wickelt sie sorgfältig in Zeitungspapier und verpackt sie in seinem Koffer. Dann steht er auf, setzt den Hut auf und sagt ins Publikum:

Gut denn!
den Weg gebt frei!
Ich wähnte —
daß hier alles mir eitel Freude sei;
mit Glanz im Auge
würd ich den Thron besteigen,
ein Grieche, verzärtelten Körpers . . .

Das Publikum piff und brüllte wie toll: »Majakowski ist ein Idiot und ein Verrückter, haltet diesen Schwindler fest! Gebt unser Geld zurück!« Von der Bühne kam in ausgezeichnete Diktion die Antwort: »Selbst seid ihr Deppen!« Für mich war die Verhöhnung der speißi-

gen Selbstgenügsamkeit und Selbstzufriedenheit wie ein Schluck erfrischenden Narsans.

Später begriff ich, daß, wer auf allgemein festgelegte Meinungen spuckt, höchste Tapferkeit zeigt.

Goncourt hatte recht, als er schrieb: »Es ist manchmal notwendig, alle die alten heiligen Meinungen krachend zusammenzuschlagen, die ewigen Entzückungen, die ästhetischen Programme der Akademieprofessoren, den Kunstglauben, der vom kritischen Geiste weniger hat als der religiöse Glaube.« In diesen Tagen der politischen Reaktion freuten wir uns über die Revolte Meyerholds und Majakowskis gegen den kleinbürgerlichen Kult der Mittelmäßigkeit, des äußerlichen Anstands und des Wohlergehens, über die Revolte gegen die sentimentale heuchlerische Nächstenliebe, hinter der sich erbarmungsloser Egoismus verbarg. Uns gefiel, mit welcher Raserei Meyerhold und Majakowski die bürgerliche und kleinbürgerliche Amoralität auspeitschten.

Im Jahre 1914 brach der Krieg aus. Ich kam nach Riga, Orel, Moskau. In Moskau blieb ich, weil ich Theaterwissenschaft studieren wollte. Ich trat in das Studio Fjodor Kommissarschewskis ein — des Bruders der russischen Duse Wera Kommissarschewskaja, selbst Regisseur mit eigenem Credo. Er suchte das echt schöpferische, sich in Gedankenwelt und Ausdrucksform des Werkes einfühlende Theater. Er hielt den Regisseur für unbedingt notwendig, doch sagte er in seinen »Präludien zum Theater« (1916): »Der Regisseur ist kein Diktator mit der Knute, sondern er ist der die anderen hinreißende primus inter pares.« Er war für ein philosophisches Theater, doch betonte er, der philosophische Gehalt des dramatischen Kunstwerks müsse im emotionellen Inhalt ergriffen werden. Kommissarschewski erstrebte ein sehr stark verallgemeinerndes Spiel. Er schrieb: Der Schauspieler, der den Harpagon darzustellen hat, »darf nicht vergessen, daß er die mythische Materialisierung der Leidenschaft des Geizes gestalten soll«, und von den Darstellern der ostrowskischen Kaufherren verlangte er, sie sollten die bornierte Brutalität dieser Figuren bis zum Alpdruck steigern.

Moskau war ein Zentrum der aus Lettland vor den Deutschen Geflüchteten. In Moskau arbeitete das Büro der lettischen Flüchtlinge, das die materiellen und geistigen Interessen der Letten vertrat. Schulen gaben Vorträge, Konzerte, es wurden Abende für die Intelligenz organisiert usw. Mein früherer Gymnasialdirektor Kenin hatte eine leitende Stellung. Schriftsteller, Publizisten und Künstler gehörten verschiedenen künstlerischen und politischen Parteien an. Unter ihnen war eine Gruppe Dekadenter: der damals demokratische Schriftsteller Linard Laizens und die Bolschewiken Leon Paegle und Robert Pelsche. In einer der Flüchtlingschulen arbeitete ich als Lehrerin. Ich kam in einen Gewissenskonflikt — ich sollte Bibelgeschichte lehren. Aber mein Studium in Petersburg hatte mich zu einer kämpferischen Atheistin gemacht. Ich fand einen Ausweg — und ersetzte Bibelgeschichte durch Dichtung. Ich nahm die kleinen Christusgeschichten Selma Lagerlöfs. Ich besorgte Plastilin, und die Kinder modellierten kleine Enten. Ich verteilte die Rollen: Ein Knabe war der kleine Christus, der andere der kleine Judas, die anderen Kinder beobachteten das Spiel der beiden. Die Christus-Enten waren schöner als die Judas-Enten — der neidische Judas wollte sie zerschlagen, da mußten die Beobachter die Enten retten. Sie mußten sie schnell packen und blitzschnell weglaufen. Da kam der Schulinspektor herein. Jetzt fliege ich hinaus! Aber das Spiel gefiel dem Inspektor, und diesmal zog ich mich aus der Klemme.

Am Tage war ich Lehrerin, abends war ich Theater-schülerin. Im Lehrplan des Kommissarschewski-Studios nahmen die theoretischen Disziplinen einen großen Raum ein. Theorie der Literatur las Sachnowski, ein bekannter moskauer Regisseur. Ich erinnere mich seiner feinfühligem vergleichenden Analyse des Stils von Dostojewski und Turgenjew. Geschichte des mittelalterlichen Theaters trug Panschin, ein Spezialist, vor. Theorie der Bühnenkunst las Kommissarschewski selbst. Praktisches Training leiteten der Schauspieler Pewzow und Kommissarschewski. Hauptzweck war, die Phantasie zu entwickeln — deshalb machten wir viel Improvisationen mit Texten. Das Studio war dem

Theater Kommissarschewskis angegliedert — wir wirkten oft in Massenszenen und in kleinen Rollen mit. Zum Beispiel in Aristophanes' »Lysistrata« und in »Der Pförtner Wanjka und der Page Jean« von Sologub. Ich erinnere mich an die geheimnisvolle Atmosphäre in der Aufführung »Die Brautwahl« nach Hoffmann, an die szenische Groteske »Eine garstige Anekdote« nach Dostojewski. Kommissarschewski wollte einen denkenden Schauspieler.

Das moskauer Theaterleben unterschied sich von dem Petersburgs. In Moskau gaben die privaten Theater und Studios den Ton an. Stanislawski und Nemiro-witsch-Dantschenko mit ihren Tschechow- und Dostojewski-Inszenierungen waren schon weltberühmt. In Moskau sprach man sehr viel über das »Kammertheater«, geleitet von Tairow, das durch seine Experimente faszinierte und bewies, welche starke artistische Möglichkeiten im »bedingten« Theater stecken. Alles war anders als im naturalistischen Theater und auch als bei Meyerhold. Der Text, die Arrangements, die Bewegungen waren durchrhythmisiert. Besonders hinreißend war die Schauspielerin Alice Koonen. Eine Schauspielerin tragischen Formats. Sie sprach in gehobenem Rhythmus, ließ die Vokale klingen, dazu das Spiel ihrer Hände. Wachtangow tat seine ersten Schritte als Gründer eines Studios. Man kann sagen, das moskauer Theater hatte viele Richtungen und war experimentierfreudig. Die Experimentierlust zeigte sich selbst in den Theatern der »kleinen Form«, deren es damals in Moskau viele gab. Das Kabarett »Die Fledermaus« brachte interessante künstlerische Anregungen.

Die Stadt Moskau war architektonisch das Gegenteil von Petersburg. Statt übersichtlicher geometrischer Linien der Straßen und Plätze — ein Wirrwarr und Kreisen von Gassen und Quergassen, der Arbat-Rayon — ein Labyrinth. Nur der mit besonderem Raumgefühl Begabte fand ohne den Ariadnefaden heraus. Wahrscheinlich setzt keine Stadt so starke Kontraste direkt nebeneinander. In Moskau klebte eine schäbige Hütte an einem aristokratischen Renaissancebau. Über den moskauer Kreml kann man Bücher schreiben. Meine Erinnerungen heften sich an Andrei Rubljows Ikonen

»Die Dreieinigkeit«, an die architektonisch wunderbar komponierten Kathedralen. Die Basiliuskathedrale in der Nähe des Lenin-Mausoleums, das bescheiden dasteht, ist stets von einer Menschenmenge umringt. In der Villa des reichen Kaufmanns Tschukin befand sich die berühmte Privatsammlung westeuropäischer moderner Malerei. Da waren Degas' Ballerinen, Gauguin, Manet, Monet, Cézanne — ich will nicht alle aufzählen, aber Picasso muß man nennen. Als ich das erste Mal in Begleitung eines Bekannten von Tschukin in die Galerie kam, empfing uns der Hausherr selbst. Er führte uns sofort in einen abgesonderten Raum — wo Picassos Gemälde aus der gelben Periode gesammelt waren. Es waren hauptsächlich geometrische Figuren. Tschukin sagte uns: »Als ich diesen Picasso bekam, ging ich zwei Wochen nicht aus dem Raum hinaus. Ich schlief hier.« Ich bemerkte wirklich eine Bettstelle. Theoretisch konnte ich Picasso kaum fassen, aber ich spürte in ihm eine ungeheure schöpferische Kraft, eine gewaltige Persönlichkeit. Visionen der Zukunft. Ich habe oft die Tschukinvilla besucht und holte mir hier immer neue Kraft. Einige Jahre später, in Paris, sagte mir Fernand Léger, als ich ihn in seinem Atelier besuchte: »Eine Schande für Frankreich, daß eine ganze Periode Picasso in Moskau ist!«

Orel 1918/19

Proletarisches Kindertheater — Programm einer
ästhetisch-politischen Erziehung (Benjamin)

Als ich die letzten Examen im Studio ablegte — wurde der Winterpalast in Petrograd erobert, die Rätemacht war da. Aus Petrograd sprang die Revolution nach Moskau über. Vereinzelte Gruppen der Junker hielten sich noch einige Tage. Das Studio arbeitete weiter. Wenn ich abends nach Hause ging, piffen die Kugeln über meinen Kopf. Die Revolution änderte die Beziehungen zwischen den Menschen, die Auffassung von der Arbeit, es eröffneten sich ganz neue Perspektiven. Im Studio bildeten sich feindliche Gruppen, man forderte eine sofortige Änderung des Repertoires und des Lehrplans. Ein großer Teil der Lehrer an der lettischen Flüchtlingschule war überzeugt, daß die Sowjetmacht sich nicht lange halten würde. Aber die linken Schriftsteller, Lehrer und Studenten »witterten Morgenluft«.

Als ich die ersten Aufrufe »An alle, an alle!«, unterzeichnet von Lenin, an den Mauern der Häuser las, war ich ganz für die Sowjetmacht. Ich wollte ein guter Soldat der Revolution sein und unter ihrer Führung das Leben verändern, und das Leben veränderte sich ringsum — das Theater drang auf die Straße vor und die Straße ins Theater. Der »Theateroktober« brach an.

Das Veränderungstempo in den Theatern war verschieden — einige verhielten sich längere Zeit skeptisch und zögernd. Doktor Dappertutto aus Petersburg, der unermüdliche Experimentator, nahm als einer der ersten unter den Theaterleuten entschiedene Stellung für die Sowjets. Er suchte Kontakt mit den Arbeitern in Fabriken, mit den Rotarmisten, mit dem Komsomol — und organisierte überall Theaterzirkel. Er trug Rotarmistenuniform. Seine petrograder Inszenierung der »Eroberung des Winterpalais« gab das Vorbild für Masseninszenierungen unter freiem Himmel, wo Tausende mitwirkten und Zehntausende zuschauten. Seine Inszenierungen revolutionärer Stücke: »Mysterium Buffo«, »Die Erde bäumt sich«, »Trust D. E.« u. a.

führten die früheren Versuche fort (Aufhebung der Rampe, Freilegung der Theatermaschinerie, Sprechen mit dem Publikum, »bedingter« Dekorationsstil) und brachten wichtige Neuerungen (die parteiliche direkte Publizistik, soziologische Charakteristik, die offene revuehafte Dramaturgie, die Konstruktionsbühne usw.). Er wurde der Führer des Theateroktobers genannt. Meine Regisseur- und Kritikertätigkeit in Orel, Riga, Moskau, Kasachstan und Walmiera schuldet Meyerhold viel. Heute sehe ich deutlich, welche Kraft in seinem »bedingten Theater« und in seiner Philosophie des Arrangements enthalten war und mit welcher unerschöpflichen Phantasie er die theatralischen Ausdrucksmittel handhabte.

1918 kam ich nach Orel. Ich sollte im Stadttheater von Orel als Regisseur arbeiten, also ein gebahnter Weg. Doch es kam anders.

Auf den Straßen von Orel, auf den Marktplätzen, auf den Friedhöfen, in Kellern, in zerstörten Häusern sah ich Scharen verwahrloster Kinder: die Besprisorniki. Darunter waren Burschen mit schwarzen, monatelang nicht gewaschenen Gesichtern, zerlumpten Jacken, aus denen die Watte in Strähnen hing, breiten langen Wattehosen, die mit einem Strick festgebunden waren, bewaffnet mit Stöcken und Eisenstangen. Sie gingen immer in Gruppen, hatten einen Häuptling, stahlen, raubten, schlugen nieder. Kurz gesagt, es waren Räuberbanden — Opfer des Weltkriegs und Bürgerkriegs. Die sowjetische Regierung bemühte sich, die streunenden Kinder in Erziehungshäusern und Werkstätten sesshaft zu machen. Aber sie brachen immer wieder aus.

In den städtischen Heimen waren die Kriegswaisen untergebracht. Ich besuchte sie. Diese Kinder hatten zu essen, waren sauber gekleidet, hatten ein Dach überm Kopf, aber sie blickten drein wie Greise: müde, traurige Augen, nichts interessierte sie. Kinder ohne Kindheit... Dagegen konnte man nicht gleichgültig bleiben, da mußte ich etwas tun, und ich begriff, daß Kinderliedchen und Reigen hier nicht genügten. Um sie aus ihrer Lethargie herauszuholen, bedurfte es einer Aufgabe, die sie ganz zu ergreifen und ihre traumati-

sierten Fähigkeiten freizusetzen vermochte. Ich wußte, welche ungeheure Kraft im Theaterspielen steckt. Ich wohnte in einem schönen aristokratischen Haus, wo, wie man erzählt, die Helden von Turgenjews »Adelsnest« gelebt haben sollen. Die Zimmer hatten große gotisch geschnittene Fenster, man sah durch die alten Akazienbäume bis in die Flußniederung. Diese Räume waren wie geschaffen für Kindertheater. Ich ging zum Leiter des städtischen Volksbildungswesens und entwickelte ihm mein Projekt. Dem Iwan Michail Tschurin gefiel der Plan. Die Zimmer wurden vereinigt. Es entstand ein Saal, die Wände wurden mit Fresken geschmückt. Wir rechneten mit fünfzig Kindern, es kamen hunderte.

Ich war überzeugt, daß man die Kinder durch das Spiel wecken und entwickeln könne. Einfach wäre es gewesen — ein passendes Kinderstück finden, die Rollen verteilen, mit den Kindern proben und die Aufführung fertigstellen. Das hätte gewiß die Kinder eine Zeitlang beschäftigen können, würde aber ihre Entwicklung kaum gefördert haben. Sobald man ein vorgegebenes Stück mit Kindern probt, arbeitet von Anfang an alles auf ein festes Ziel hin — die Premiere. Die Kinder spüren unablässig einen fremden Willen, der sie leitet und zwingt — den Willen des Regisseurs. Auf diesem Weg hätte ich mein Ziel nicht erreichen können — ihre ästhetische Erziehung, die Entwicklung ihrer ästhetischen und moralischen Fähigkeiten. Ich wollte die Kinder dazu bringen, daß ihr Auge besser sieht, ihr Ohr feiner hört, ihre Hände aus dem ungeformten Material nützliche Sachen gestalten. Dazu teilte ich die Arbeit in Sektionen ein. Um das Auge, das Sehen zu entwickeln, malten und zeichneten die Kinder. Diese Sektion leitete Viktor Tschestakow, der später als Bühnenbildner mit Meyerhold arbeitete. Ein Pianist leitete die musikalische Erziehung. Dann gab es das technische Training; die Kinder bauten Requisiten, Gebäude, Tiere, Figuren usw. Weitere Sektionen meines Schulmodells in Orel waren Rhythmus und Gymnastik, Diktion und Improvisation. Verborgene Kräfte, die durch den Arbeitsprozeß freigesetzt, die Fähigkeiten, die ausgebildet wurden, vereinigten wir durch die *Improvisation*.

So entstand das Spiel. Kinder spielten für Kinder. Das System von Beschäftigungen wurde in eine anspruchsvollere, zugleich kollektive ästhetische Form überführt. Die bürgerliche Erziehung war auf die Entwicklung einer besonderen Fähigkeit, eines besonderen Talents ausgerichtet. Sie fördert den Menschen *einseitig*. Um mit Brecht zu sprechen: sie will den einzelnen und seine Fähigkeiten »verwurstet«. Die bürgerliche Gesellschaft verlangt von ihren Mitgliedern, daß sie so bald als möglich Waren produzieren. Dieses Prinzip wird in der Kindererziehung in allen seinen Aspekten offenbar. Wenn z. B. solche Kinder Theater *spielen*, so haben sie *das Resultat* vor Augen — die Aufführung, den Auftritt vor dem Publikum. Dabei geht die Freude am spielenden Produzieren verloren. Der Regisseur steht als Pädagoge fortwährend im Vordergrund und drillt die Kinder. (Ein treffender Witz: Was ist ein Telegrafmast? Ein redigierter Tannenbaum. — Leider werden auch unsere Kinder sehr oft so redigiert.)

Ziel der kommunistischen Erziehung ist es, auf Grund eines hohen allgemeinen Bildungsniveaus Produktivität freizusetzen, dies bei speziellen wie nichtspeziellen Begabungen. Meine proletarische Herkunft sowie das Studium bei Professor Bechterew in Petersburg verwiesen mich auf dieses Erziehungsprinzip, und ich versuchte, es in Orel auf die proletarisch-ästhetische Kindererziehung anzuwenden.

Ausgangspunkt für Erzieher und zu Erziehende war für uns *die Beobachtung*. Die Kinder beobachten die Dinge, ihre Beziehungen zueinander und ihre Veränderbarkeit; die Erzieher beobachten die Kinder daraufhin, was sie erreicht haben und wie weit sie ihre Fähigkeiten produktiv anwenden können. Nicht nur im Studio wurde das Beobachten geübt und durch das Zeichnen, Malen, Musizieren weitergeführt, sondern auch im Freien. Früh am Morgen und wieder am Abend gingen wir mit den Kindern nach draußen und machten sie aufmerksam, wie die Farben durch Entfernung und Tageszeit sich ändern, wie verschieden Töne und Geräusche morgens und abends klingen, und daß die Stille singen kann . . .

Mit den Kindern, die aus den städtischen Heimen ins

Turgenjew-Haus kamen, gab es keine Schwierigkeiten. An die Besprisorniki aber kam ich lange Zeit nicht heran. Als ich sie das erste Mal auf dem Markt ansprach und sie aufforderte, zu uns zu kommen, verhöhnten sie mich, drohten mit Stöcken und schickten mich dorthin, wofür es im Deutschen vielleicht gar kein Wort gibt. Aber ich kam wieder. Sie gewöhnten sich an mich und an unsere Dispute, so daß, wenn ich längere Zeit ausblieb und dann wiederkam, sie mich als alte Bekannte mit Geheul umringten.

Im Turgenjew-Haus ging die Arbeit unterdessen weiter. Wir beobachteten, daß die Kinder schon danach verlangten, Phantasie und erworbene Fähigkeiten an Objekten zu materialisieren. Eine wichtige Etappe, denn dieses Bedürfnis will befriedigt werden, soll die kindliche Phantasie sich nicht verirren. Wir gingen also zu Improvisationen mit konkreten Stoffen über.

Ich hatte ein Kinderstück von Meyerhold gewählt: »Alinur« (nach dem Märchen von Oscar Wilde »Der Sternenknabe«). Die Kinder wußten von meinen Plänen nichts. Ich gab ihnen als Improvisationsaufgabe eine Szene daraus: Räuber sitzen im Wald um ein Feuer und prahlen mit ihren Taten. Mitten in eine solche Szene fiel dann, wenig später, der erste Besuch der Besprisorniki in unserem Haus. Die Kinder sprangen auf und wollten vor den Eindringlingen flüchten. Diese sahen zum Fürchten aus: Papierhelme auf dem Kopf, gepanzert mit Zweigen und Blechstücken, in den Händen Piken und Stöcke. Ich überredete die Kinder, weiter zu improvisieren und auf die Eindringlinge nicht zu achten. Nach einer Weile trat Wanjka, ihr Häuptling, in den Kreis der Spielenden, gab seiner Gruppe einen Wink — sie drängten die Kinder beiseite und begannen, selber die Szene zu spielen. Sie renommierten mit Mordtaten, Brandstiftungen, Beraubungen, wobei sie sich gegenseitig an Grausamkeiten zu übertrumpfen suchten. Dann standen sie auf und schauten mit höhnischer Verachtung unsere Kinder an: »So sind Räuber!!« Allen pädagogischen Regeln zufolge hätte ich ihre wilden und schamlosen Reden unterbrechen müssen — doch ich wollte Einfluß auf sie gewinnen. Ich gewann das Spiel tatsächlich — die Besprisorniki ka-

men wieder und wurden später das Aktiv unseres Kindertheaters.

Das improvisierende Spiel war für die Kinder Glück und Abenteuer. Sie begriffen viel, und ihr Interesse regte sich. Es wurde ernsthaft gearbeitet — geschnitten, geklebt, getanzt und gesungen, Texte wurden gelernt. So entstand die Figur vom tatarischen bösen Knaben Alinur, der seine Mutter beleidigte und andere Kinder terrorisierte. Das Stück öffentlich aufzuführen wurde erst dann diskutiert, als die Arbeit der einzelnen Sektionen zur Synthese drängte. Da entstand die Forderung eines kollektiven Tuns — die moralisch-politische Erziehung im sozialistischen Sinne — und der Wunsch, das Spiel auch den Kindern der ganzen Stadt zu zeigen. Die öffentliche Aufführung wurde zu einem Fest. Die Kinder unseres Studios gingen in einer Art Karnevalszug zur Freilichtbühne der Stadt. Sie trugen die Tiere, die Masken, die Requisiten und Dekorationsteile durch die Straßen und sangen dazu. Kleine und große Zuschauer schlossen sich an. Abends folgten uns viele auf dem Rückweg zum Turgenjew-Haus.

Unsere Methode hatte sich bewährt. Wir erhielten den Beweis, daß es richtig war, die Leiter gänzlich zurücktreten zu lassen. Die Kinder glaubten, daß sie alles selber machten — und spielend schafften sie es. Ideologie wurde den Kindern nicht aufgedrängt und nicht eingedrillt, sie eigneten sich an, was ihren Erfahrungen entsprach. Auch wir, die Erzieher, lernten und sahen vieles neu. Wie leicht Kinder sich Situationen anpassen können, wie erfinderisch sie sind und wie empfindlich sie reagieren. Selbst Kinder, die unbegabt und begrenzt schienen, zeigten unerwartete Fähigkeiten und Talente. Bei der Aufführung lösten sich überraschend Spannungen, die die wilde Phantasie ihrer Erfindungen sichtbar machte.

1928 in Berlin erzählte ich von meiner Arbeit Johannes R. Becher und Gerhart Eisler. Das Modell einer ästhetischen Kindererziehung gefiel ihnen, und sie schlugen vor, ein solches Kindertheater im Liebknecht-Haus zu errichten. Ich sollte das Programm ausarbeiten. Walter Benjamin hatte schon in Capri (1924) von meinem Kindertheater erfahren und ein außerordent-

liches Interesse daran gezeigt. »Ich werde das Programm schreiben«, sagte er, »und deine praktische Arbeit theoretisch darlegen und begründen.« Er schrieb es wirklich. Aber in der ersten Fassung wurden meine Thesen ungeheuer kompliziert dargestellt. Im Liebknechthaus las man und lachte: Das hat dir ja Benjamin geschrieben! Ich gab Walter Benjamin das Programm zurück, er solle verständlicher schreiben. So entstand das »*Programm eines proletarischen Kindertheaters*« in einer zweiten Fassung (die erste ist noch nicht wieder aufgefunden):

VORBEMERKUNG

Jede proletarische Bewegung, die einmal dem Schema der parlamentarischen Diskussion entronnen ist, sieht unter den vielen Kräften, denen sie plötzlich unvorbereitet gegenübersteht, als die allerstärkste aber auch allergefährlichste vor sich die neue Generation. Die Selbstsicherheit des parlamentarischen Stumpfsinns kommt gerade daher, daß die Erwachsenen unter sich bleiben. Über Kinder dagegen haben Phrasen gar keine Gewalt. In einem Jahre kann man erreichen, daß im ganzen Lande die Kinder sie nachsprechen. Die Frage ist aber, wie man es erreicht, daß in zehn oder zwanzig Jahren nach dem Parteiprogramm gehandelt wird. Und dazu vermögen Phrasen nicht das Mindeste.

Die proletarische Erziehung muß vom Parteiprogramm, genauer: aus dem Klassenbewußtsein, aufgebaut sein. Aber das Parteiprogramm ist kein Instrument einer klassenbewußten Kindererziehung, weil die an sich höchst wichtige Ideologie das Kind nur als Phrase erreicht. Wir fragen ganz einfach, aber wir werden auch nicht aufhören zu fragen, nach den Instrumenten der klassenbewußten Erziehung proletarischer Kinder. Dabei werden wir vom wissenschaftlichen Unterricht im folgenden absehen, weil viel früher als Kinder (in Technik, Klassengeschichte, Beredsamkeit etc.) proletarisch gelehrt werden können, sie proletarisch erzogen werden müssen. Mit dem vierten Lebensjahre beginnen wir.

Die bürgerliche Erziehung der kleineren Kinder ist, der Klassenlage der Bourgeoisie entsprechend, systemlos. Selbstverständlich hat die Bourgeoisie ihr Erziehungssystem. Die Unmenschlichkeit seiner Inhalte verrät sich eben nur darin, daß sie vor dem frühen

Kindesalter versagen. Auf dieses Alter kann nur das Wahre produktiv wirken. Von der bürgerlichen Erziehung der kleinen Kinder hat die proletarische zu allererst durch System sich zu unterscheiden. System aber heißt hier Rahmen. Es wäre für das Proletariat ein ganz unerträglicher Zustand, wenn so wie in den Kindergärten der Bourgeoisie alle sechs Monate eine neue Methode mit den neuesten psychologischen Raffinements in ihre Pädagogik den Einzug hielte. Überall, und da macht die Pädagogik gar keine Ausnahme, ist das Interesse an der »Methode« eine echt bourgeoise Einstellung, die Ideologie des Weiterwurstelns und der Faulenzerei. Die proletarische Erziehung braucht also unter allen Umständen zuerst einmal einen Rahmen, ein sachliches Gebiet, *in* dem erzogen wird. Nicht, wie die Bourgeoisie, eine Idee, *zu* der erzogen wird.

Wir begründen jetzt, warum der Rahmen der proletarischen Erziehung vom vierten bis zum vierzehnten Lebensjahre das proletarische Kindertheater ist.

Die Erziehung des Kindes erfordert: *es muß sein ganzes Leben ergriffen werden.*

Die proletarische Erziehung erfordert: *es muß in einem begrenzten Gebiet erzogen werden.*

Das ist die positive Dialektik der Frage. Weil nun das ganze Leben in seiner unabsehbaren Fülle gerahmt und als Gebiet einzig und allein auf dem Theater erscheint, darum ist das proletarische Kindertheater für das proletarische Kind der dialektisch bestimmte Ort der Erziehung.

SCHEMA DER SPANNUNG

Dahingestellt lassen wir, ob nicht oder ob doch das Kindertheater, von dem nun die Rede sein wird, den genauesten Zusammenhang mit dem großen Theater auf den Höhepunkten seiner Geschichte hat. Dagegen müssen wir mit aller Entschiedenheit feststellen, daß dieses Theater nichts gemein hat mit dem der heutigen Bourgeoisie. Das Theater der heutigen Bourgeoisie wird ökonomisch durch den Profit bestimmt; soziologisch ist es vor und hinter den Kulissen vor allem Instrument der Sensation. Anders das proletarische Kindertheater. So wie der erste Griff der Bolschewiki die rote Fahne erhob, so organisierte ihr erster Instinkt die Kinder. In dieser Organisation hat sich als Zentrum das proletarische Kindertheater, Grundmotiv der bolschewistischen Erziehung, ent-

wickelt. Zu diesem Faktum gibt es die Gegenprobe. Sie geht auf. Nichts gilt der Bourgeoisie für Kinder so gefährlich wie Theater. Das ist nicht nur ein restlicher Effekt des alten Bürgerschrecks, der kinderraubenden fahrenden Komödianten. Hier sträubt vielmehr sich das verängstete Bewußtsein, die stärkste Kraft der Zukunft in den Kindern durch das Theater aufgerufen zu sehen. Und dies Bewußtsein heißt die bürgerliche Pädagogik das Theater ächten. Wie würde sie erst reagieren, wo das Feuer, in welchem Wirklichkeit und Spiel für Kinder sich verschmelzen, so eins werden, daß gespielte Leiden in echte, gespielte Prügel in wirkliche übergehen können, aus der Nähe ihr spürbar wird.

Jedoch: die Aufführungen dieses Theaters sind nicht wie die der großen Bourgeoisietheater das eigentliche Ziel der angespannten Kollektivarbeit, die in den Kinderklubs geleistet wird. Hier kommen Aufführungen nebenbei, man könnte sagen: aus Versehen, zustande, beinahe als ein Schabernack der Kinder, die auf diese Weise einmal das grundsätzlich niemals abgeschlossene Studium unterbrechen. Der Leiter legt auf diesen Abschluß weniger Wert. Ihm kommt es auf die Spannungen an, welche in solchen Aufführungen sich lösen. Die Spannungen der kollektiven Arbeit sind die Erzieher. Die übereilte, viel zu späte, unausgeschlafene erzieherische Arbeit, die der bourgeoise Regisseur am Bourgeoischauspieler vollzieht, fällt in diesem System fort. Warum? Weil im Kinderklub kein Leiter sich halten könnte, der irgendwo den echt bourgeoisen Versuch unternehmen wollte, unmittelbar als »sittliche Persönlichkeit« auf Kinder zu wirken. Moralische Einwirkung gibt es hier nicht. Unmittelbare Einwirkung gibt es hier nicht. (Und auf diesen beruht die Regie im bourgeoisen Theater.) Was zählt, ist einzig und allein die unmittelbare Einwirkung des Leiters auf Kinder durch Stoffe, Aufgaben, Veranstaltungen. Die unvermeidlichen moralischen Ausgleichungen und Korrekturen nimmt das Kollektivum der Kinder selbst an sich vor. Daher kommt es, daß die Aufführungen des Kindertheaters auf Erwachsene als echte moralische Instanz wirken müssen. Es gibt keinen möglichen Standort für überlegenes Publikum vorm Kindertheater. Wer noch nicht ganz verblödet ist, der wird sich vielleicht schämen.

Aber auch das führt nicht weiter. Proletarische Kindertheater erfordern, um fruchtbar zu wirken, ein Kollektiv als Publikum ganz unerbittlich. Mit einem Worte: die Klasse. Wie denn andererseits nur die Arbeiterklasse ein unfehlbares Organ für das Dasein der Kollektiva besitzt. Solche Kollektiva sind die Volks-

versammlung, das Heer, die Fabrik. Solch ein Kollektivum ist aber auch das Kind. Und es ist das Vorrecht der Arbeiterklasse, für das kindliche Kollektivum, welches der Bourgeoisie nie zu Gesicht kommen kann, das offenste Auge zu haben. Dieses Kollektivum strahlt nicht nur die gewaltigsten Kräfte aus, sondern die aktuellsten. Unerreicht ist in der Tat die Aktualität kindlichen Formens und Gebarens. (Wir verweisen auf die bekannten Ausstellungen der neuesten Kinderzeichnung.)

Das Kaltstellen der »moralischen Persönlichkeit« im Leiter macht ungeheure Kräfte frei für das eigentliche Genie der Erziehung: die Beobachtung. Sie allein ist das Herz der unsentimentalischen Liebe. Jede erzieherische Liebe, welcher nicht in neun Zehntel aller Fälle des Besserwissens und des Besserwollens die Beobachtung des kindlichen Lebens selbst den Mut und die Lust verschlägt, taugt nichts. Sie ist sentimental und eitel. Der Beobachtung aber — hier fängt Erziehung erst an — wird jede kindliche Aktion und Geste zum Signal. Nicht so sehr, wie dem Psychologen beliebt, Signal des Unbewußten, der Latenzen, Verdrängungen, Zensuren, sondern Signal aus einer Welt, in welcher das Kind lebt und befehlt. Die neue Erkenntnis vom Kinde, die in den russischen Kinderklubs sich ausbildete, hat zu dem Lehrsatz geführt: das Kind lebt in seiner Welt als Diktator. Daher ist eine »Lehre von den Signalen« keine Redensart. Fast jede kindliche Geste ist Befehl und Signal in einer Umwelt, in welche nur selten geniale Menschen einen Blick eröffnet haben. Allen voran tat es Jean Paul.

Es ist die Aufgabe des Leiters, die kindlichen Signale aus dem gefährlichen Zauberreich der bloßen Phantasie zu erlösen und sie zur Exekutive an den Stoffen zu bringen. Das geschieht in den verschiedenen Sektionen. Wir wissen, daß — um von der Malerei allein zu sprechen — das Wesentliche auch in dieser kindlichen Betätigungsform die Geste ist. Konrad Fiedler hat in seinen »Schriften über Kunst« als Erster bewiesen, daß der Maler kein Mann ist, der naturalistischer, poetischer oder ekstatischer sieht als andere Leute. Vielmehr ein Mann, der mit der Hand da näher zusieht, wo das Auge erlahmt, der die aufnehmende Innervation der Sehmuskeln in die schöpferische Innervation der Hand überführt. Schöpferische Innervation in exaktem Zusammenhang mit der rezeptiven ist jede kindliche Geste. Die Entwicklung dieser kindlichen Geste zu den verschiedenen Formen des Ausdrucks, als Anfertigung von Requisiten, Malerei, Rezitation, Musik, Tanz, Improvisation fällt den verschiedenen Sektionen zu.

In ihnen allen bleibt die Improvisation zentral; denn schließlich

ist die Aufführung nur die improvisierte Synthese aus ihnen. Die Improvisation herrscht; sie ist die Verfassung, aus der die Signale, die signalisierenden Gesten auftauchen. Und Aufführung oder Theater muß eben darum die Synthese dieser Gesten sein, weil nur sie die unversehbare Einmaligkeit hat, in welcher die kindliche Geste als in ihrem echten Raume steht. Was man als runde »Leistung« aus Kindern herausquält, kann nie an Echtheit mit der Improvisation sich messen. Der aristokratische Dilettantismus, der es auf solche »Kunstleistungen« der armen Zöglinge abgesehen hatte, füllte schließlich nur deren Schränke und Gedächtnis mit Plunder, der sehr pietätvoll behütet wurde, um in Erinnerung an die frühere Jugend die eigenen Kinder wiederum zu plagen. Nicht auf die »Ewigkeit« der Produkte, sondern auf den »Augenblick« der Geste stellt alle kindliche Leistung es ab. Das Theater als die vergängliche Kunst ist die kindliche.

SCHEMA DER LÖSUNG

Dem erzieherischen Aufbau der Arbeit in den Sektionen steht die Aufführung gegenüber als der Spannung die Lösung. Vor ihr tritt der Leiter gänzlich zurück. Denn keine pädagogische Klugheit kann vorhersehen, wie Kinder die geschulten Gebärden und Fertigkeiten mit tausend überraschenden Varianten zu einer theatralischen Totalität zusammenfassen. Kommt schon für den Berufsschauspieler die Erstaufführung als ein Anlaß der glücklichsten Varianten in der einstudierten Rolle nicht selten in Betracht, so bringt sie im Kinde das Genie der Variante zur vollen Herrschaft. Die Aufführung steht der erzieherischen Schulung gegenüber als die radikale Entbindung des Spiels, dem der Erwachsene einzig und allein zusehen kann.

Die Verlegenheiten der bürgerlichen Pädagogik und der heranwachsenden Bourgeoisie machen sich neuerdings in der Bewegung für »Jugendkultur« Luft. Der Widerstreit, den diese neue Tendenz zu vertuschen bestimmt ist, liegt in den Ansprüchen der bürgerlichen, wie jeder politischen, Gesellschaft an die unmittelbar politisch niemals zu belebenden Energien der Jugend. Vor allem der kindlichen. Nun versucht »Jugendkultur« den aussichtslosen Kompromiß: sie entleert den jugendlichen Enthusiasmus durch idealistische Reflektionen über sich selbst, um unmerklich die formalen Ideologien des deutschen Idealismus durch die Inhalte der Bürgerklasse zu ersetzen. Das Proletariat

darf sein Klasseninteresse an den Nachwuchs nicht mit den unsauberen Mitteln einer Ideologie heranbringen, die bestimmt ist, die kindliche Suggestibilität zu unterjochen. Die Disziplin, welche die Bourgeoisie von den *Kindern* verlangt, ist ihr Schandmal. Das Proletariat *diszipliniert* erst die herangewachsenen Proletarier; seine ideologische Klassenerziehung setzt mit der Pubertät ein. Die proletarische Pädagogik erweist ihre Überlegenheit, indem sie Kindern die Erfüllung ihrer Kindheit garantiert. Der Bezirk, in dem dies geschieht, braucht darum nicht vom Raum der Klassenkämpfe isoliert zu sein. Spielweise können — ja müssen vielleicht — seine Inhalte und Symbole sehr wohl in ihm Platz finden. Eine förmliche Herrschaft über das Kind aber können sie nicht antreten. Sie werden das nicht beanspruchen. So bedarf es denn auch im Proletariat all der tausend Wörtchen nicht, in denen die Bourgeoisie die Klassenkämpfe ihrer Pädagogik maskiert. Auf »unbefangene«, »verständnisvolle«, »einfühlende« Praktiken, auf »kinderliebe« Erzieherinnen wird man verzichten können.

Die Aufführung ist die große schöpferische Pause im Erziehungswerk. Sie ist im Reiche der Kinder, was der Karneval in alten Kulturen gewesen ist. Das Oberste wird zu unterst gekehrt und wie in Rom an den Saturnalien der Herr den Sklaven bediente, so stehen während der Aufführung Kinder auf der Bühne und belehren und erziehen die aufmerksamen Erzieher. Neue Kräfte, neue Innovationen treten auf, von denen oft dem Leiter unter der Arbeit nichts ahnte. Erst in dieser wilden Entbindung der kindlichen Phantasie lernt er sie kennen. Kinder, die so Theater gespielt haben, sind in dergleichen Aufführungen frei geworden. Im Spielen hat sich ihre Kindheit erfüllt. Sie nehmen keine Restbestände mit, die später eine unsentimentale Aktivität durch larmoyante Kindheitserinnerungen hemmen. Dieses Theater ist zugleich für den kindlichen Zuschauer das einzig brauchbare. Wenn Erwachsene für Kinder spielen, kommt Lafferei heraus.

In diesem Kindertheater liegt eine Kraft, welche das pseudorevolutionäre Gebaren des jüngsten Theaters der Bourgeoisie vernichten wird. Denn wahrhaft revolutionär wirkt nicht die Propaganda der Ideen, die hier und da zu unvollziehbaren Aktionen anreizt und vor der ersten nüchternen Besinnung am Theaterausgang sich erledigt. Wahrhaft revolutionär wirkt das *geheime Signal* des Kommenden, das aus der kindlichen Geste spricht.

Riga 1920/22

Theaterstudio an der Arbeiterhochschule

Eine für mich entscheidende Etappe war die Arbeit in Riga. (Persönliche Umstände hatten mich hierhin zurückgeführt.) Die Kommunistische Partei war in Lettland verboten, aber sie setzte ihre vor allem propagandistische Tätigkeit fort. Ich arbeitete mit.

In Riga gab es eine Volksuniversität, hauptsächlich junge Arbeiter studierten dort. In der Leitung hatten Kommunisten zeitweilig die Mehrheit. Sie schlugen mir vor, ein Theaterstudio aufzubauen. Ich leitete dieses Studio.

Die Verhältnisse waren ungeheuer schwierig. Die Polizei verbot unsere Stücke, oft mitten in der Aufführung, es gab Haussuchungen, Verhaftungen. »Verfolgtes Theater« nannte man uns.

Wir veranstalteten Improvisationen mit revolutionären Themen und lasen die Verse revolutionärer lettischer Poeten (Rainis, Laizens, Paegle) und der ersten proletarischen Dichter Sowjetrußlands (Majakowski, Kirillow, Gastew, Gerassimow). Wir lasen Bechers expressionistische Gedichte, die einen starken Eindruck machten, auch Verhaerens »Novemberwind« und »Die schwarzgekleidete Frau«. Unter den Literaten, die sich an der Arbeiteruniversität sammelten, war auch eine Gruppe junger Dichter, die »Gruppe 6«. Sie gab eine kleine Sammlung revolutionärer Gedichte heraus. Das Büchlein hieß »Nurst« (»Nieder!«).

Improvisation war ein Lehrfach. Wir luden die Arbeiter aus den Betrieben und über den Club der linken Gewerkschaften ein, an diesen Lehrstunden teilzunehmen. Es spielten junge Arbeiterinnen und Arbeiter. Ich versuchte, sozial eindeutige Charakteristik mit groteskem Schauspielstil zu verbinden. Die Bühne war konstruktiv, Kostüme hatten wir keine, die Schauspieler trugen Trainingsanzüge mit charakteristischen Details. Ich erinnere mich an eine Improvisation, die unsern Protest ausdrücken sollte. Im rigaer Zentralgefängnis waren revolutionäre Arbeiter und Schriftsteller arretiert, und gerade damals wurden einige von ihnen erschossen. Wir improvisierten das Zentralgefängnis:

eingesperrte Arbeiter, die Tür geht auf, Wächter kommen mit einer Liste und rufen Namen auf, die Aufgerufenen werden abgeführt, die andern bleiben zurück, Schweigen, nach einer Weile hört man Schüsse. Danach die Gespräche der Gefangenen, Wut und Haß, der Kampf geht weiter.

Der Polizei waren unsere Improvisationen nicht unbekannt. Meistens saßen ein oder mehrere Polizisten in unseren Proben. Diesmal wurde das Studio umstellt, und wir alle wurden vorübergehend eingesperrt.

Wir suchten Wege, ein größeres Publikum zu erreichen, so mit Leon Paegles »Die Gesichter der Jahrhunderte«. Die Aufführung wurde zu einem Ereignis für die Stadt. In einer historischen Revue stellt Paegle den Kampf zwischen Herren und Sklaven dar, den Kampf der Unterdrückten gegen die Unterdrücker — im alten Ägypten, in Griechenland, im Mittelalter und den Bauernkriegen, die Revolution von 1905 bis zu den Kämpfen in unserer damaligen unmittelbaren Gegenwart, 1921. Wir hatten das Stück zur Aufführung unter freiem Himmel angemeldet, erhielten auch die Erlaubnis, da es sich um ein »historisches Stück« handelte. Nur das Singen der Internationale in der Schlußszene hatte die Zensur gestrichen. Dafür haben wir uns etwas anderes ausgedacht: einen großen Zug der Schauspieler und Mitwirkenden durch die ganze Stadt. Auf einigen Wagen saßen Schauspieler mit ihren Requisiten, die meisten gingen zu Fuß. Sie sangen, riefen Losungen, sprachen ihren Part aus dem Stück. So zogen wir in Kostümen und Masken — als Ägypter, Griechen, als Priester, Bauern und Soldaten — zum »Sonnenpark«. Das war eine unerhörte Sache für Riga. Die Leute sammelten sich auf den Straßen, an den Fenstern, sogar auf den Dächern. Sie ergriffen Partei. Einige schrien, es lebe die Freiheit, öffnet die Gefängnisse, Freiheit für die Arbeiterkultur, und warfen uns rote Blumen, rote Stoffetzen, um kleine Steine gewickelt, zu. Von der andern Seite bewarf man uns mit Kartoffeln, Eiern, Unrat und schrie nach der Polizei.

Die Polizei griff nicht ein, da sie einen Aufstand der linken Gewerkschaften vermutete und wohl fürchtete,

wir seien bewaffnet. Im Park erwarteten uns an die 5000 Zuschauer, meistens Arbeiter. Sie gingen nicht weg nach der Vorstellung. Sie sangen die Internationale und ein Lied für die Gefallenen (die Erschossenen), das die Polizei besonders haßte.

Die Inszenierung hatte zur Folge, daß im »Sonnenpark« nun jedes Jahr »Konstruktive Spiele« von Linard Laizens aufgeführt wurden. Erst 1928 wurden sie verboten. Die lettischen Dramatiker waren von Meyerhold und Majakowski angeregt worden. Wie das »Proletarische Theater« Piscators und die Agitproptruppen setzten sich die »Konstruktiven Spiele« vom bürgerlichen Theaterstück ab. Paegle und Laizens benutzten die offene Form, operierten mit Abkürzungen und sozialen Symbolen, akzentuierten das Sozialtypische. Beide waren talentierte Berufsschriftsteller. Ihre Werke sind den szenischen Kompositionen Friedrich Wolfs vergleichbar (»Von New York bis Shanghai« und »Tay Yang erwacht«).

Nach der Aufführung »Die Gesichter der Jahrhunderte« wurde ich für kurze Zeit verhaftet. In der Leitung der Arbeiterhochschule bekamen die Menschewiki die Majorität, man verlangte von mir ein bürgerliches Repertoire, ich brach meine Tätigkeit ab.

Ich hörte, daß in Berlin die Partei legal ist. Ich las von einer mächtigen Volksbühnenorganisation in Berlin, von dem weltberühmten Reinhardt und interessanten neuen Regisseuren expressionistischer Richtung. Mit Mühe und viel Schlauheit bekam ich einen Paß und — fuhr nach Berlin. Das war 1922. Ich suchte den lettischen Bildhauer Sahle auf, dessen grandioses Freiheitsdenkmal im Stadtzentrum von Riga steht. Er wohnte in dem Hause, in dem damals die russischen Schriftsteller-Emigranten lebten. Sahle hat mir sein Zimmer abgetreten, ich wohnte dort viele Tage. Da waren Alexei Tolstoi, Boris Pilnjak, Andrej Bely, Remisow und andere. (Die drei ersten kehrten in die Sowjetunion zurück.) Ich erinnere mich noch heute, wie Frau Remisow jede Nacht laut weinte. Man erzählte mir, sie sei aus Sehnsucht nach Moskau erkrankt. Alexei Tolstoi organisierte Expeditionen in Nachtlokale. Wir fuhren durch zahllose wirre Gäßchen, gingen eine stockdunkle Treppe hinauf. Nach einem Signal wurde die Tür geöffnet. Wir traten in einen Märchenraum mit Bäumen, Blumen und nackten Frauen. Es war sehr warm und duftete nach Hyazinthen.

Maria Leiko — Lettin, die bei Reinhardt große Rollen spielte und bereits ein Filmstar war, lud mich zu sich ein. Dort waren Fritz Lang, Alexander Granach, Bernhard Reich und andere. Ich war überrascht, welch großes Interesse sie für das sowjetische Theater hatten. Man fragte mich nach Stanislawski und ganz besonders nach Einzelheiten der Experimente Meyerholds und Tairows. Fritz Lang fragte mich, ob ich nicht seine Massenaufnahmen in Neu-Babelsberg zum »Müden Tod« sehen wolle. Unerwartet gab er mir eine kleine Episodenrolle — eine extravagante Expressionistin. Später schlug er mir vor, eine Hunnenfürstin im Nibelungenfilm zu spielen, aber Reich hat es mir verboten — die Rolle spielte dann Elisabeth Bergner. Reich führte mich zu seiner Premiere »Der singende Fisch« von dem jungen Dramatiker Alfred Brust. Die Inszenierung gefiel mir — es bestand eine Ähnlichkeit zu

Kommissarschewskis Prinzipien. Die Schauspieler sprachen ganz leise, die Bewegungen waren dynamisch und das Arrangement spiralartig. Seelische Überfeinerung war zu spüren, schien manchmal ins Mystische überzugehen. Das Theaterleben in Berlin war vielfarbig und mannigfaltig. Reinhardt machte auf mich keinen großen Eindruck. Ich sah auch »Hamlet« mit Moissi — man sagte mir, das sei eine aus den Fugen geratene Aufführung. Ich wunderte mich: in Moskau mußte auch die hundertste Aufführung glänzen wie neu. Jessners »Wilhelm Tell«, »Richard III.«, »Napoleon« waren von Tyrannenhaß erfüllt, und das ging mir nahe. Die unerhörte Dynamik und der wilde Rhythmus des Spiels wirkten auf mich hinreißend.

In der Aufführung von Ernst Tollers »Die Maschinenstürmer« im Großen Schauspielhaus spielte Hans Rodenberg einen Judas — ich sehe noch seinen merkwürdigen Kopf mit rotem wildem Schopf, sein blasses Gesicht erstarrte manchmal zu schmerzlicher Maske. Ich war überrascht und erschüttert, als am Schluß der Premiere der Regisseur Martin, für den riesigen Beifall dankend, sich ans Publikum wandte und sagte: »Der Beifall gehört dem Dichter — Ernst Toller. Er kann nicht der Premiere beiwohnen, weil er in der Festung sitzt, ich schlage vor, ihm ein Danktelegramm der Zuschauer ins Gefängnis zu schicken.« Brausender Beifall. Ich dachte unwillkürlich an mein Riga, wo revolutionäre Dichter gerade jetzt im Gefängnis saßen: Bei uns wäre das Telegramm nicht abgegeben worden, und der Vorschlagende hätte noch in derselben Nacht im Gefängnis gesessen. Das Thema Karl-Heinz Martins war die Vernichtung der Individualität des Menschen im Kapitalismus und seine Verwandlung in eine Marionette. Die heutigen Schriftsteller nennen das Entfremdung. Seine Kollegen sagten, er arbeite kalt und grafisch, aber ich hatte im Gegenteil den Eindruck von vulkanischen und wüsten Verzerrungen.

Tagelang stand ich unter dem Eindruck von Tollers »Masse Mensch«, die Jürgen Fehling in der Volksbühne inszenierte. Mich elektrisierte das Pathos des revolutionären Kollektivs, das ich in Riga auch auszudrücken versucht hatte. Bei Fehling wurden die Be-

ziehungen zwischen den Menschen sehr merkwürdig und assoziationskräftig, deshalb gelang ihm Barlach so gut. Diese Aufführungen der drei Regisseure gaben mir nicht nur ästhetische Anregungen, sondern auch wichtige Erkenntnisse: Ich sah deutlicher die verbrecherische Struktur des Kapitalismus und faßte Sympathie zu der bürgerlichen Intelligenz, die gegen dieses Leben protestierte.

Mit Reich ging ich von Berlin nach München. An den Münchener Kammerspielen war Brecht engagiert. Er bereitete seine Inszenierung »Leben Eduards des Zweiten von England« vor. Mit Bert Brecht, wie er sich damals nannte, bekam ich sofort Kontakt. Er fragte mich über die Oktoberrevolution und die sowjetischen Theater aus. Er erzählte von seinem Inszenierungsplan für »Eduard II.« und sprach über die Soldatenszenen. Ich meinte — man müsse alle Soldaten weiß schminken, und sie müßten unter Kriegstrommeln mechanisch marschieren wie Marionetten. Das gefiel Brecht sehr gut, und er machte mir sofort den Antrag, bei ihm als Assistent mitzuarbeiten. Ich probierte die Massenszenen. Ich habe versucht, die Statisten in einen festen Rhythmus zu bringen. Ihre Gesichter sollten unbewegt und gedankenlos sein. Sie wußten nicht, warum sie schießen und wohin sie gehen. Das war meine Konzeption. Doch fehlte etwas an den Soldatenszenen. Valentin, der einer Probe beiwohnte, meinte: »Blaß sind's. — Furcht haben's.« Brecht setzte noch hinzu: »Müde sind's.« Jetzt war alles in Ordnung — die Szenen bekamen eine Farbe mehr. Brecht führte merkwürdig Regie. Er arbeitete ungewöhnlich genau, einen Tonfall und eine Bewegung, die ihm wichtig schienen, konnte er unendlich oft wiederholen — er blieb dabei immer höflich und geduldig, pöbelte niemals die kleinen Schauspieler an. Er wollte, daß sich in jeder Bewegung der ganze Charakter aussage: Er formte Dialog und Vers anders, als die Schauspieler es gewohnt waren. Er wollte ihnen das Verschwommene, Nebelhafte, das Allgemeine abgewöhnen. Das war schon der Anfang des *gestischen Sprechens*. Für die Schauspieler war die Arbeit mit ihm schwer, weil Brecht immer etwas Neues vorschlug und ihnen sogar während der Generalprobe

neue Texte zusteckte. Aber seine schöpferische Kraft überwältigte sie, und sie arbeiteten interessiert und geduldig. Er gab mir den jungen Prinzen Eduard zu spielen. Ich erinnere mich, wie er mit mir die Stelle »Gott gebe ihnen Erlaß zu dieser Stunde...« durcharbeitete. Ich sollte ganz monoton mit langsamem Crescendo sprechen und nach dem höchsten Punkt plötzlich abfallen.

Ich habe noch nie auf der Bühne Geschichtsdramen in einem so betont einfachen Stil gesehen. Mit Caspar Neher baute Bert eine Dekoration ohne opernhafte Prunk, auch die Kostüme des Königs und der Lords waren aus einfacher Sackleinwand, und die Schauspieler sollten ohne das Pathos der offiziellen Personen sprechen. An Brecht, dem Regisseur, gefiel mir seine Fähigkeit, kollektiv zu arbeiten. In München bildete sich um Brecht eine Arbeitsgruppe: Feuchtwanger, Caspar Neher, Reich und ich, mit der er systematisch die Ergebnisse der laufenden und die Aufgaben der kommenden Proben beriet.

Brecht war eine auffallende Erscheinung unter den Theaterleuten. Äußerlich hatte er nichts von einem »Artisten« — er trug einen grauen Sportanzug ohne Krawatte und niemals einen Hut, sondern eine Schirmmütze. Er kannte keine glatten weltmännischen Manieren — manchmal war er ungeschickt und sogar verlegen. Er sprach leise, sehr selten schrie er, aber wenn — dann schrie er so schrill, daß es einem durch Mark und Bein ging. Er war echt herzlich, vermied es aber, seine Herzlichkeit zu zeigen. Er war auch im Verkehr mit Freunden zurückhaltend, spendete selten Komplimente. Wenn er gerührt war, hielt er den gesenkten Kopf schief und brachte ein langgedehntes ja-ja-a hervor. Wenn er schon jemanden zum Freunde wählte, dann blieb er dabei. Geriet sein Freund in Schwierigkeiten, war er immer bereit zu helfen. Als Brecht einen Vertrag für mich von der Direktion der Münchener Kammerspiele verlangte, lehnte sie kategorisch ab: »Eine Kommunistin in unserem Theater, ausgeschlossen!« Brecht blieb hart und stellte ein Ultimatum, er riskierte nicht wenig. Die Direktion gab nach, doch sofort nach der Premiere wurde ich aus München aus-

gewiesen. Brecht brachte mich nach Augsburg in sein Elternhaus, wo ich einige Tage in dem Zimmer wohnte, in dem er seine Jugendjahre verlebt hatte. Später verschaffte mir Brecht eine Unterkunft bei einer Arbeiterfamilie. Obwohl die Räteregierung erst vor ein paar Jahren blutig niedergeschlagen worden war, jetzt eine erzreaktionäre Regierung herrschte und die Kommunistische Partei in Bayern verboten war, hofften die Arbeiter doch auf eine Revolution. In der ärmlichen Wohnung versammelten sich Arbeiter, sie baten mich, von dem Leben in der Sowjetunion zu erzählen, ich tat es. Heute wundere ich mich, wieso man mich nicht verhaftet hat.

Brecht und seine erste Frau Marianne bemühten sich sehr darum, in München Aufenthaltserlaubnis für mich zu erwirken. Das gelang, und ich kam wieder nach München.

Brecht war schonungsvoll. Ein kleines Beispiel: Bei der Premiere von »Eduard dem Zweiten« passierte eine schreckliche Sache. Zur Premiere kamen aus Berlin Leopold Jessner, Herbert Ihering und andere Größen. Ich war sehr aufgeregt. Ich mußte quer über die Bühne gehen — mitten auf der Bühne fiel ich hin, in ganzer Länge. Ich war sehr unglücklich — ich habe die wichtige Premiere verpatzt! Das kann mir Brecht nie verzeihen! Ich kam nicht zu dem Festessen nach der Premiere und drückte mich einige Tage vor Brecht. Bei Zusammenkünften war er freundlich wie früher und erwähnte mit keinem Wort mein »Unglück«. Ich dachte, Brecht habe nichts bemerkt, vielleicht unterhielt er sich in diesem Augenblick mit jemand. Später in Berlin schrieb er für mich in der »Kameliendame« eine kleine Rolle — Esther, eine Freundin von Margaritha Gautier. Da hatte ich mehr Glück und sogar Erfolg. Später, irgendwann, in seinem berliner Atelier, sagte Brecht ganz unerwartet: »Du glaubst wohl, ich hätte nicht gesehen, wie du in München auf der Premiere hingefallen bist?« Jetzt war das eine schmerzlose, amüsante Erinnerung. Ich schwieg belustigt und gerührt.

Ich erzählte Brecht auch die komische Episode, wie meine kleine Tochter Daga, damals acht Monate alt, auf allen Vieren in das Zimmer gekrochen kam, wo ich repe-

tierte. Brecht lachte und sagte, wenn die Daga schon mit acht Monaten das Theaterstudio besuchte, da kann sie ja heute den Jungen Eduard spielen. Daga spielte auf der Stelle und sprach furchtlos und laut meinen Satz: »Warum machen sie solchen Lärm, Vater?« — Als wir mit Daga bei Brechts in der Wohnung waren, kurbelte Brecht ein uraltes Grammophon mit einem Riesenrohr an — und sie nannte Brecht einen Grammophononkel. Unseren Freunden gab sie eigene Namen — Egon Erwin Kisch war der Zauberonkel (er machte ihr Kunststücke vor), Ernst Toller der Märchenonkel (so stellte sie sich einen Märchenprinzen vor).

Brecht mißachtete die kleinbürgerlichen Vorstellungen über anständiges Benehmen. Sie waren ihm so wesensfremd, daß er sie gar nicht verstand. Brecht hatte, wahrscheinlich aus einem Autofriedhof, ein altes Fahrzeug herausgeangelt, zusammenmontiert und fuhr mit der Zigarre im Mund munter herum. Oft holte er mich ab. Als wir das erste Mal fuhren, fauchte und klappte der alte Kasten ganz toll. Die Passanten blieben stehen, drehten sich um — was lärmt denn da? Vorne hatte Brecht eine dreieckige Fahne aus grobem Leinen befestigt, darauf stand: *Brecht*. Ich genierte mich und sagte Brecht unzufrieden: »Warum hast du deinen Namen auf diesen Klapperkasten geschrieben?« Brecht fragte mich: »Müssen wir schnell hinkommen?« Ich antwortete: »Ja!« »Fahren wir schnell?« Wieder sagte ich: »Ja!« »Also erreichen wir, was wir wollen?!« Gegen diese praktische Vernunft konnte ich nichts einwenden.

Den Frühling und Sommer verbrachten wir mit Reich in Italien — (die kleine Tochter Daga erkrankte an Lungenentzündung, und die Ärzte empfahlen dringend Capri). Wir machten Station in Rom, in Neapel und blieben einige Monate in Capri. Wir wohnten in einem Häuschen, das ganz von dichtem Weinlaub eingeschlossen war. In der Nacht sah man deutlich den Gipfel des Vesuvs und manchmal ein Glühen.

In Capri hielt sich auch Sofia Krilenko, die Schwester des bekannten Revolutionärs, der damals Kommissar des Justizwesens war, auf. Bernhard Reich und ich besuchten mit ihr den Futuristenführer Emilio Marinetti und Maxim Gorki in Sorrento. Marianetti wohnte in Capri, in einer Villa in einem großen schönen Park. In seiner Wohnung standen für die damalige Zeit ungewöhnliche Möbel. Wir hatten in Moskau die zehn Gebote des Futurismus von Marinetti studiert und darüber diskutiert. Er erzählte uns von Gabriele d'Annunzio und las uns sein Kriegsstück vor. Seine Frau trug nur zwei Farben — Schwarz und Weiß.

Einmal, unerwartet, war Brecht mit Marianne da. Er beschrieb sehr lebhaft Positano und schlug uns vor, dort Caspar Neher zu besuchen. In einem Motorboot fuhren wir hin. Positano war ein ganz besonderer Ort. Er sah wie ein Bienenstock aus, die Menschen wohnten in Zellen — in Felsen eingemeißelt. Damals war es noch ganz wild dort — nur wenige Künstler, die keinen Komfort brauchten und ihn sogar verachteten, lebten in Positano.

Reich mußte für einige Wochen nach München. Ich ging oft mit Daga einkaufen auf die Piazza. In einem Laden wollte ich einmal Mandeln kaufen. Ich wußte nicht, wie Mandeln auf italienisch heißen, und der Verkäufer begriff nicht, was ich von ihm haben wollte. Neben mir stand ein Mann und sagte: »Gnädige Frau, darf ich Ihnen helfen?« »Bitte«, sagte ich. Ich bekam die Mandeln und ging mit meinen Paketen auf der Piazza — der Herr folgte mir und fragte: »Darf ich Sie begleiten und die Pakete tragen?« Ich

schaute ihn an — er fuhr fort: »Gestatten Sie, daß ich mich vorstelle — Doktor Walter Benjamin« — ich nannte meinen Namen.

Mein erster Eindruck: Brillengläser, die wie kleine Scheinwerfer Lichter werfen, dichtes dunkles Haar, schmale Nase, ungeschickte Hände — die Pakete fielen ihm aus der Hand. Im ganzen — ein solider Intellektueller, einer von den Wohlhabenden. Er begleitete mich ans Haus, verabschiedete sich und fragte, ob er mich besuchen dürfe.

Schon am nächsten Tage kam er an. Ich war in der Küche (wenn man diese Bude Küche nennen kann) und kochte Spaghetti — mit einem Strohwedel fachte ich das Feuer an. Ich hatte ein graues Kleid an, an einer Seite hing ein ausgerissenes Dreieck (ich hatte es vergessen). Er schloß sofort Freundschaft mit Daga. In der »Einbahnstraße« erzählt er von einem kleinen Mädchen, das sich weigerte, den Gast zu begrüßen, weil es sich noch nicht gewaschen hatte, aber nachdem sie sich gewaschen hatte, kam sie nackt zur Begrüßung ins Zimmer. Das war Daga. Als wir die Spaghetti aßen, sagte er: »Ich beobachte Sie schon zwei Wochen — wie Sie in Ihren weißen Kleidern mit Daga, die so lange Beine hat, über die Piazza nicht gehen, sondern flattern.«

Es entwickelte sich ein lebhaftes Gespräch. Ich erzählte von meinem Kindertheater in Orel, von meiner Arbeit in Riga und in Moskau. Sofort war er für ein proletarisches Kindertheater und für Moskau entflammt. Ich mußte ihm ausführlich erzählen, nicht nur vom moskauer Theater, sondern auch von den neuen sozialistischen Sitten, von den neuen Schriftstellern und Dichtern, ich nannte Libedinski, Babel, Leonow, Katjew, Serafimowitsch, Majakowski, Gastew, Kirillow, Gerassimow — ich erzählte von der Kollontai und von Larissa Reissner. Er revanchierte sich und erzählte mir von der modernen französischen Literatur, von André Gide und dem Roman »Die Falschmünzer«, von Marcel Proust, den er ganz unglaublich fand, und übersetzte mir vom Blatt einige seitenlange Beschreibungen. Er gab in einigen Sätzen literarische Porträts von Vildrac, Duhamel, er übersetzte mir Lieblingsstellen

aus Novellen von Giraudoux, dessen Intellektualität und feinfühlig seelische Analysen er rühmte — später in Berlin gab er mir Kafkas unvollendeten Roman »Amerika« zu lesen. Kafka machte auf mich einen gewissen Eindruck, später verschaffte ich mir »Das Schloß« und den »Prozeß«. Er brachte mir die Anekdoten und die kleinen Geschichten von Heinrich von Kleist, von denen er sehr begeistert war; einer seiner Lieblingsschriftsteller war Jean Paul.

Benjamin führte in Capri ein unregelmäßiges Leben, oft aß er gar nicht zu Mittag, höchstens eine Tafel Schokolade.

Einmal kam er fröhlich an und sagte: Endlich habe ich ein wunderbares Quartier gemietet, sehen Sie es an. Zu meinem Erstaunen glich das Quartier einer Höhle in einem Dschungel aus Weintrauben und wilden Rosen.

Er erzählte manches von seinen eigenen Arbeiten. Ich bat ihn, mir Charles Baudelaire in seiner Übersetzung vorzulesen. Schon früher gefiel mir Baudelaire sehr. Er sprach viel über Goethe, mit besonderer Begeisterung über »Die Wahlverwandtschaften«. Er meinte, daß dies in seiner Psychologie und Problematik ein ganz modernes Werk sei, und sagte, daß er an einem Essay über die »Wahlverwandtschaften« arbeite. Er steckte tief in der Arbeit am »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. Als ich von ihm erfuhr, daß es sich um eine Analyse der deutschen Barocktragödie des 17. Jahrhunderts handele, daß diese Literatur nur wenige Spezialisten kennen, diese Tragödien niemals gespielt werden — zog ich eine Grimasse: wozu sich mit toter Literatur beschäftigen? Er schwieg eine Zeit, dann sagte er: Erstens bringe ich in die Wissenschaft, in die Ästhetik eine neue Terminologie. Was das neuere Drama betrifft, so gebraucht man da die Begriffe »Tragödie, Trauerspiel« wahllos, nur als Worte. Ich zeige den prinzipiellen Unterschied zwischen Tragödie und Trauerspiel. Die Dramen des Barock drücken Verzweiflung und Verachtung der Welt aus — sie sind wirklich traurige Spiele. Während die Haltung der griechischen und der eigentlichen Tragiker der Welt und dem Schicksal gegenüber unbeugsam bleibt. Dieser Unter-

schied in Haltung und Weltempfindung ist wichtig. Er muß beachtet werden und führt schließlich zu einer Unterscheidung der Gattungen — nämlich der Tragödie und des Trauerspiels. Die Barockdramatik ist tatsächlich der Ursprung der in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts verbreiteten traurigen Spiele.

Zweitens, sagte er, sei seine Untersuchung nicht bloß eine akademische Forschung, sondern habe unmittelbaren Bezug zu sehr aktuellen Problemen der zeitgenössischen Literatur. Er betonte ausdrücklich, daß er in seiner Arbeit die Barockdramatik in der Suche der Formsprache als analoge Erscheinung zum Expressionismus bezeichnet. Deshalb habe ich, sagte er, so ausführlich die künstlerische Problematik der Allegorie, der Embleme und des Rituals behandelt. Die Ästhetiker bewerteten bisher die Allegorie als ein zweitrangiges Kunstmittel. Er wollte beweisen, daß die Allegorie ein künstlerisch hochwertiges Mittel sei, mehr noch, es sei eine besondere Form des künstlerischen Wahrnehmens.

Damals war ich mit seinen Antworten nicht zufrieden. Ich fragte, ob er auch in der Weltanschauung der Barockdramatiker und der Expressionisten Analogien sehe und welche Klasseninteressen sie ausdrückten? Er antwortete unbestimmt und fügte dann hinzu, er lese jetzt Lukács und beginne sich nun für eine materialistische Ästhetik zu interessieren. Damals, in Capri, habe ich nicht recht den Zusammenhang zwischen Allegorie und moderner Poetik verstanden. Retrospektiv begreife ich jetzt, wie scharfsinnig Walter Benjamin die modernen Formprobleme durchschaut hat. Schon in den zwanziger Jahren taucht in den Agitpropstücken und in der Dramatik Brechts (»Mahagonny«, »Das Badener Lehrstück vom Einverständnis«) die Allegorie als vollwertiges Ausdrucksmittel auf. In der westlichen Dramatik, zum Beispiel in den Dramen von Genet, auch bei Peter Weiss, ist das Ritual ein wichtiger Faktor.

In Capri erzählte er mir, daß seine Arbeit über das deutsche Trauerspiel sehr große Bedeutung für seine Karriere habe. Er wollte sie als Habilitationsschrift bei einer Universität einreichen. Da er in vielen Punk-

ten von den traditionellen Dogmen abweiche und indirekt gegen Johannes Volkelt, den Papst der Ästhetik, polemisiere, werde er Schwierigkeiten haben, und er werde diplomatisch vorgehen müssen.

Jetzt las ich wieder einmal das Buch und begreife, wie naiv Walter war. Obwohl die Schrift richtig akademisch aussieht, mit gelehrten Zitaten, auch in französischer und lateinischer Sprache, gespickt ist und sich auf ein ungeheures Material bezieht, so ist dennoch ganz klar, daß dieses Buch kein Gelehrter geschrieben hat, sondern ein Poet, der in die Sprache verliebt ist und Hyperbeln anwendet, um einen glänzenden Aphorismus zu bilden. Übrigens schrieb mir Walter Benjamin Gedichte. Sie waren in archaischen Versmaßen, in Hexametern und Alexandrinern, abgefaßt, inhaltlich reich und meisterhaft in der Form.

Benjamin begleitete mich zu einem Festo in Capri und Anacapri. Wir standen auf der Piazza und sahen ein wunderbares Schauspiel: Feuerraketen in den verschiedensten Farben sausten durch die Nacht und warfen doppelte Reflexe: oben in den Himmel und unten in das Meer. So unglaublich phantasievolle Kombinationen von Ornamenten hatte ich noch nie gesehen. Wir waren hypnotisiert. Als er mich nach Hause begleitete, sagte er: »Das kostet den Staat tolle Gelder. Die oben verstehen aber, daß es sich auszahlt. Das Volk braucht nicht nur panem, sondern auch circenses.«

Einmal hatte er ein Lehrbuch der hebräischen Sprache bei sich, er sagte, daß er Hebräisch lerne. Vielleicht werde er nach Palästina fahren. Sein Freund Scholem verspreche ihm dort eine gesicherte Existenz. Ich war sprachlos, dann kam es zu einer scharfen Auseinandersetzung: der Weg eines normal denkenden progressiven Menschen führt nach Moskau, aber nicht nach Palästina. Ich kann ruhig sagen, daß Walter Benjamin nicht nach Palästina fuhr, das habe ich erreicht.

Wir fuhren mit Benjamin nach Pästum, wo wir die Ruinen eines antiken Theaters besichtigten. Wir waren in dem vom Vesuv verschütteten Pompeji und gingen kreuz und quer durch Neapel. Wir sahen große Armut: Ganze Familien wohnten auf der Straße, um die Miete

zu sparen. Ich sah in einem Korb einen Säugling, der an einer großen Flasche saugte. In der Flasche war eine rote Flüssigkeit. Walter erzählte mir, daß die Mütter den kleinen Kindern Wein geben, damit sie fest schlafen und ihnen Ruhe lassen. Einmal sagte ich, daß die Häuser porös aussehen. Wenn ich nach Hause fahre, werde ich Dekorationen mit unzähligen Spielflächen bauen lassen.

Benjamin sagte: Schreiben wir zusammen einen Artikel — »Neapel«. Den haben wir geschrieben. »Neapel« wurde in der »Frankfurter Zeitung« vom 19. August 1925 gedruckt. Hier einige Passagen daraus:

Phantastische Reiseberichte haben die Stadt betuscht. In Wirklichkeit ist sie grau: ein graues Rot oder Ocker, ein graues Weiß. Und ganz grau gegen Himmel und Meer. Nicht zum wenigsten dies benimmt dem Bürger die Lust. Denn wer Formen nicht auf faßt, bekommt hier wenig zu sehen. Die Stadt ist felsenhaft. Aus der Höhe, wo die Rufe nicht heraufdringen, vom Castell San Martino gesehen, liegt sie in der Abenddämmerung ausgestorben, ins Gestein verwachsen. Nur ein Uferstreifen zieht sich eben, dahinter staffeln die Bauten sich übereinander. Mietskasernen mit sechs und sieben Stockwerken, auf Untergründen, an denen Treppen herauflaufen, erscheinen gegen die Villen als Wolkenkratzer. In den Felsengrund selbst, wo er das Ufer erreicht, hat man Höhlen geschlagen. Wie auf Eremitenbildern des Trecento zeigt sich hier und da in den Felsen eine Türe. Steht sie offen, so blickt man in große Keller, die Schlafstelle und Warenlager zugleich sind. Weiterhin leiten Stufen zum Meer, in Fischerkneipen, die man in natürlichen Grotten eingerichtet hat. Trübes Licht und dünne Musik dringt abends von dort nach oben.

Porös wie dieses Gestein ist die Architektur. Bau und Aktion gehen in Höfen, Arkaden und Treppen ineinander über. In allem wahrt man den Spielraum, der es befähigt, Schauplatz neuer unvorhergesehener Konstellationen zu werden. Man meidet das Definitive, Geprägte. Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr »so und nicht anders«. So kommt die Architektur, dieses bündigste Stück der Gemeinschaftsrhythmik, hier zustande. Zivilisiert, privat und rangiert nur in den großen Hotel- und Speicherbauten der Quais — anarchisch, verschlungen dörflerisch im Zentrum, in das man vor vierzig Jahren große Straßenzüge erst hineingehauen hat. Und nur in

diesen ist das Haus im nordischen Sinn die Zelle der Stadtarchitektur. Dagegen ist es im Innern der Häuserblock, wie er, als sei es mit eisernen Klammern, an seinen Ecken zusammengehalten ist durch die Wandbilder der Madonna.

Niemand orientiert sich an Hausnummern. Läden, Brunnen und Kirchen geben die Anhaltspunkte. Und nicht immer einfache. Denn die übliche Neapolitaner Kirche prunkt nicht auf einem Riesenplatze, weithin sichtbar, mit Quergebäuden, Chor und Kuppel. Sie liegt versteckt, eingebaut; hohe Kuppeln sind oft nur von wenigen Orten zu sehen, auch dann ist es nicht leicht, zu ihnen zu finden; unmöglich, die Masse der Kirche aus der der nächsten Profanbauten zu sondern. Der Fremde geht an ihr vorüber. Die unscheinbare Tür, oft nur ein Vorhang, ist die geheime Pforte für den Wissenden. Ihn versetzt aus dem Wirrsal schmutziger Höfe ein Schritt in die lautere Einsamkeit eines hohen geweihten Kirchenraums. Seine Privatexistenz ist die barocke Ausmündung gesteigerter Öffentlichkeit. Denn nicht in den vier Wänden, unter Frau und Kindern geht sie hier auf, sondern in der Andacht oder in der Verzweiflung. Nebenstraßen lassen den Blick über schmutzige Stiegen in Kneipen hinabgleiten, wo drei, vier Männer, in Abständen, hinter Tonnen verborgen wie hinter Kirchenpfeilern, sitzen und trinken.

In solchen Winkeln erkennt man kaum, wo noch fortgebaut wird und wo der Verfall schon eingetreten ist. Denn fertiggemacht und abgeschlossen wird nichts. Porosität begegnet sich nicht allein mit der Indolenz des südlichen Handwerkers, sondern vor allem mit der Leidenschaft für Improvisieren. Dem muß Raum und Gelegenheit auf alle Fälle gewahrt bleiben. Bauten werden als Volksbühne benutzt. Alle teilen sie sich in eine Unzahl simultan belebter Spielflächen. Balkon, Vorplatz, Fenster, Torweg, Treppe, Dach sind Schauplatz und Loge zugleich. Noch die elendste Existenz ist souverän in dem dumpfen Doppelwissen, in aller Verkommenheit mitzuwirken an einem der nie wiederkehrenden Bilder neapolitanischer Straße, in ihrer Armut Muße zu genießen, dem großen Panorama zu folgen. Eine hohe Schule der Regie ist, was auf den Treppen sich abspielt. Diese, niemals ganz freigelegt, noch weniger aber in dem dumpfen nordischen Hauskasten geschlossen, schießen stückweise aus den Häusern heraus, machen eine eckige Wendung und verschwinden, um wieder hervorstürzen.

Auch stofflich hat die Straßendekoration mit der theatralischen enge Verwandtschaft. Papier spielt die größte Rolle. Rote, blaue

und gelbe Fliegenwedel, Altäre aus farbigem Glanzpapier an den Mauern, papierne Rosetten an den rohen Fleischstücken. Dann die Kunstfertigkeiten des Varietés. Jemand kniet auf dem Asphalt, neben sich ein Kästchen, und es ist eine der belebtesten Straßen. Mit bunter Kreide malt er auf den Stein einen Christus, darunter etwa den Kopf der Madonna. Indessen hat ein Kreis sich geschlossen, der Künstler erhebt sich, und während er neben seinem Werk wartet, eine Viertelstunde, eine halbe, fallen spärliche, gezählte Münzen aus der Runde auf Glieder, Kopf und Rumpf seiner Figur. Bis er sie aufliest, alles auseinandergeht, und in wenigen Augenblicken das Bild zertreten ist.

Unter solchen Fertigkeiten ist nicht die letzte, Maccaroni mit den Händen zu essen. Gegen Entgelt zeigt man es Fremden. Anderes macht sich nach Tarifen bezahlt. Händler geben einen festen Preis für die Stummel von Zigaretten, die nach Schluß der Cafés aus den Ritzen geklaut werden. (Früher ging man mit Windlichtern auf die Suche.) Neben den Resten aus Speisewirtschaften, gekochten Katzenschädeln und Muscheln werden sie an den Ständen im Hafenviertel verkauft. — Musik zieht umher: nicht trübselig für die Höfe, sondern strahlend für Straßen. Der breite Karren, eine Art Xylophon, ist mit Liedertexten farbig behangen. Hier kann man sie kaufen. Einer dreht; der andere, daneben, erscheint mit dem Teller vor jedem, der träumerisch stehenbleiben sollte. So ist alles Lustige fahrbar: Musik, Spielzeug, Eis verbreiten sich durch die Straßen . . .

Im September fuhr ich nach Paris zu Reich. Ende Oktober kehrten wir nach Deutschland zurück. Wir lebten in Berlin. In Berlin kam ich oft mit Benjamin zusammen. Wir liebten leidenschaftlich Städte. Er sagte, eine Stadt richtig kennenlernen kann man nicht in kurzer Zeit. Er lehrte mich, Berlin richtig zu sehen, die offenkundigen und versteckten Widersprüche (Kurfürstendamm, Grunewald — berliner Norden). Er wollte mit mir andere Städte sehen und darüber schreiben. Er lud mich nach Granada ein. Ich hatte andere Pläne und konnte nicht nach Granada fahren. Aber wir fuhren per Schiff nach Hamburg. Wir sahen im Hafen Riesenschiffe und machten Streifzüge durch St. Pauli. (Das Urbild der Brechtschen Netzstadt Mahagonny.) Ich erinnere mich an das Café, in das eine Arena eingebaut war. In der Arena ritt eine rosageschminkte

nackte Frau. Es roch nach Pferdestall. Die Unternehmer der Vergnügungsindustrie verstanden gut, daß es leichter ist, das Gold aus den Taschen der Männer zu holen, als aus Flüssen.

In Berlin lebte Benjamin in geordneten Verhältnissen. Seine Eltern besaßen im Grunewald eine Villa, wo auch er wohnte. Er kannte ausgezeichnet die berliner Restaurants und ihre Spezialitäten. Er lud mich oft ein, und es machte mir Vergnügen, wie fachmännisch und elegant er ein Menü zusammenstellte. Er diskutierte oft mit einem jungen Philosophen, an dessen Namen ich mich nicht erinnere. Sie diskutierten in einer speziellen Terminologie, so daß ich ihrem Gespräch nicht folgen konnte. Einmal fuhr uns auf einer Autostraße ungeheuer schnell, ich glaube, Bruno Frank. Benjamin sollte ihn bei einem Roman für den Ullsteinverlag beraten. Er erzählte, daß sein Sohn Stefan einen Kurs rhythmischer Gymnastik besuche, und riet, Daga auch dort hinschicken. Stefan werde sie abholen. Ich ging mit Daga einige Male hin. Stefan benahm sich wie ein kleiner Kavalier, höflich und galant. Manchmal erzählte mir Walter, er habe einen Bruder, der sei Arzt und Kommunist. Ich wollte ihn sehr gern kennenlernen. Benjamin versprach, mich mit ihm bekanntzumachen, aber er hielt sein Wort nicht. Er bat mich mehrmals, ihn Brecht vorzustellen. Einmal ging ich mit Brecht in ein Restaurant. Brecht sagte, daß ich in der neuen pariser Toilette sehr vornehm aussehe, und in seinem groben Anzug komme er gar nicht in Betracht. Da habe ich ihm gesagt, Benjamin möchte ihn kennenlernen. Brecht war diesmal einverstanden. Die Zusammenkunft fand in der Pension von Voß (gegenüber der Spichernstraße), wo ich damals wohnte, statt. Brecht war sehr zurückhaltend, sie kamen später selten zusammen.

Benjamin bemühte sich in dieser Zeit, eine Privatdozentur zu bekommen — das gelang ihm nicht. Er war sehr verstimmt.

Daß der Kapitalismus nichts tauge, darüber brauchten wir nicht zu diskutieren. Er war gegen den Kapitalismus, sah auch in der Tolstoischen moralischen Selbstvollendung nicht die Rettung, er war für eine gewalt-

same Änderung des kapitalistischen Staates. Ich traf in Deutschland viele Intellektuelle, die so dachten wie Benjamin.

Oft spielte sich zwischen uns so oder ähnlich folgender Dialog ab: »Du bist gebildet, hast einen klugen Kopf, hast ein Spezialgebiet — und hast keine materielle Existenzgrundlage.« Walter schwieg. Ich fuhr fort: »In Riga ging es mir materiell auch nicht gut: Warum? Weil ich gegen den bürgerlichen Staat kämpfte, sonst hätte ich viel Geld verdienen können. Aber wo stehst du, Meister der Kultur? Dein Bruder ist in der Kommunistischen Partei! Warum du nicht?«

Walter sagte: »Nun ja, du hast es ja sehr leicht.« Er sagte sogar: »Mit dir ist es wie mit einem Pferd, das Scheuklappen trägt. Es sieht nur geradeaus, und der Weg erscheint ihm gerade. Für mich ist das schwerer, komplizierter, ich muß noch an viele andere Sachen denken.«

Benjamin trat nicht in die Kommunistische Partei ein, aber er suchte Kontakt zu Kommunisten und besuchte Veranstaltungen des Bundes proletarischer Schriftsteller.

Oft erzählte er mir seine Träume. Ich hörte sie ungern und unterbrach ihn, aber er erzählte doch. Ich wunderte mich, wie ein so aufgeklärter, vorurteilsloser Mann sich mit Träumen beschäftigen kann. Jetzt habe ich in seinem Essay »Erfahrung und Armut« folgende Stelle gelesen: »Auf Müdigkeit folgt Schlaf, und da ist es dann gar nichts Seltenes, daß der Traum für die Traurigkeit und Mutlosigkeit des Tages entschädigt und das ganz einfache aber ganz großartige Dasein, zu dem im Wachen die Kraft fehlt, verwirklicht zeigt. Das Dasein von Micky-Maus ist ein solcher Traum der heutigen Menschen.« Jetzt habe ich Benjamins Interesse für Träume verstanden.

Für ihn war sehr wichtig, welche Dinge und Gegenstände ihn umgaben. Besondere Leidenschaft hatte er für Bücher. Er sammelte sie unermüdlich, hatte seltene Exemplare und war stolz auf sie. Er gewöhnte sich an Sachen, die ihn umgaben. In seiner Wohnung stellte ich in einem Korb Sachen ab. Ihm gefielen ein turkmenischer Teppich und ein Sofakissen in einer modernen Farb-

komposition, ein Modell der sowjetischen Künstlerin A. Exter. Vor meiner Abreise holte ich meine Sachen. Walter wollte sich aber von dem Teppich und dem Kissen nicht trennen. Ich ließ sie ihm — er war glücklich. Als er mich in Riga und Moskau besuchte, sagte er mir, daß die Sachen sich bei ihm eingelebt hätten. Wenn er mir eine Überraschung brachte, so sah man es dem kleinen Geschenk an, daß er lange gewählt und jedes Detail überlegt hatte. Dinge, mit denen er zusammenstieß, waren ihm Wesen — störende oder helfende. Er sprach oft darüber, daß für den Ausgang einer geschäftlichen Besprechung die Position der Möbel Bedeutung habe.

Die Bemerkungen darüber in »Poliklinik« und »Bürobedarf« (»Einbahnstraße«) erinnern mich an unsere Gespräche.

Ich bekam einen Brief von Leon Paegle, in dem er mich einlud, ein politisches Theater beim Klub der linken Gewerkschaften in Riga zu leiten: Ich solle sofort kommen.

Ich fuhr mit Daga nach Riga. Reich wurde nach Moskau eingeladen. In Riga hatte ich sehr viel Arbeit. Ich inszenierte Einakter von Leon Paegle, von Laizens, von Mirbeau, Szenen aus Tollers »Masse Mensch«, »Die Maschinenstürmer«, »Hinkemann«.

Erfinderisch mußten wir sein in unserer Repertoirewahl, um uns die Polizei vom Leibe zu halten. So kamen wir zu den Scharaden, den Rätselspielen. Wir stellten die Silben von Wörtern szenisch dar, die zusammengesetzt dann die Lösung ergaben. So zum Beispiel bedeutet die Silbe ber- (von Berlin) lettisch schütteln. Wir zeigten Getreideschütteln, eine schwere Arbeit, die in unsern Dörfern den Knechten abverlangt wird. Wir zeigten, wie die Knechte von den Kulaken abhängig sind, und wir zeigten die Kleinbauern. So informierten wir das Publikum — über die Kämpfe in Deutschland, den Aufstand von Max Hoelz in Thüringen und vieles andere. Es war eine Art dokumentarische Szenenmontage.

Die jungen Arbeiter, die abends in den Klub kamen, brachten ihre Kinder mit. Ich organisierte sie, und wieder spielten Kinder für Kinder. Leon Paegle und Linard Laizens schrieben spezielle Stücke für die Kinder, so »Knüppel aus dem Sack« und »Die Nähmaschine und die Mühle«. Es wird erzählt von einem Menschen, dem sein letztes Produktionsmittel, eine Nähmaschine, weggenommen wird. Er wird zum Bettler. So wurden elementare ökonomische Tatsachen den Kindern anschaulich und im Spiel beigebracht. Aus diesem Spielen entstand die erste kleine Pioniergruppe in Riga. Die Kinder wurden zu Konspiratoren. Sie kannten die Polizei, vor allem, wenn sie in Zivil kam, besser als wir. Es war der Tag vor einer Premiere. Ich ging zur Probe, — den Kopf voller Sorgen, vor mir stand — Walter Benjamin. Er liebte zu überraschen, aber diesmal

gefiel mir seine Überraschung nicht. Er kam von einem anderen Planeten — ich hatte keine Zeit für ihn.

Er hatte viel Zeit, Riga kennenzulernen. In der »Einbahnstraße« und in »Waffen und Munition« beschrieb er die Begegnung, und die Beschreibung Rigas findet sich im »Stereoskop«.

Die Arbeiter Rigas wußten, daß in der neuen (bevorstehenden) Aufführung die bürgerliche lettische Regierung frontal angegriffen wird, und sie kamen zur Premiere in Scharen. Der Klub war überfüllt — die Zuschauer saßen auf den Fensterbrettern, standen in den Gängen, um die Eingänge in den Saal. Benjamin wollte natürlich eine Aufführung von mir sehen und geriet da in ein fürchterliches Gedränge. Als ich ihn nach der Vorstellung traf, sah er erbarmungswürdig aus: Der weiche Hut war zerknüllt, Rock und Hemdkragen hatten sich verschoben, er war wie durchgedreht. Er erzählte, die Menge drückte ihn an einen Türpfosten, schleuderte ihn in den Saal. Um nicht zerquetscht zu werden, mußte er auf ein Fensterbrett klettern. Einige rauchten sogar im Gedränge, er blieb beinahe ohne Atem. Was auf der Bühne vorging, konnte er da nicht verstehen. Ihm hat nichts gefallen, mit Ausnahme einer Szene: Ein Herr im Zylinder unterhält sich unter einer Laterne mit einem Arbeiter.

Man warnte mich, die lettische Regierung wolle mich verhaften. Auf Grund des Kerenski-Gesetzes müßte ich vier Jahre Zentralgefängnis bekommen. Der sowjetische Konsul empfahl mir, schleunigst in die Sowjetunion zu fahren. Ich beantragte ein Visum und bekam es. Im März 1926 war ich mit Daga in Moskau. Reich logierte mich vorerst ins Hotel »Liverpool« (heute: »Ural«) ein. Zu derselben Zeit wohnten im »Liverpool« der »rasende Reporter« Egon Erwin Kisch und Ernst Toller, mit denen wir uns sehr befreundeten. So bildete sich dort zufällig ein Inselchen deutscher Kultur.

Man schlug mir vor, im Theater zu arbeiten. Aber ich sah mich in den moskauer Straßen nach Besprisonniki um. Ich sagte, ich wolle mit Kindern arbeiten. Ich leitete einen Sommerkinderplatz in Sokolniki, in einem Park. Ich setzte durch, daß die Kinder Frühstück, Zeug

für Sportkostüme bekamen; die älteren Kinder nähten für alle. Es wurden Bleistifte, Farben, Bücher gesammelt und Spiele organisiert. Die Kinder fühlten sich wohl. Am Anfang waren es dreißig Kinder, am Ende des Sommers zweihundert. Zum Abschied veranstaltete ich ein theatralisiertes Fest. Die Komsomolzen des Sokolniki-Bezirktes halfen mir.

Im September bekam ich einen Nervenzusammenbruch und mußte ins Hospital. Reich verständigte Benjamin davon, daß ich gefährlich krank sei. Schon damals war es sehr schwer, eine Einreisebewilligung in die Sowjetunion zu bekommen. Benjamin bekam sie. Als er in Moskau eintraf, befand ich mich schon in der Rekonvaleszenz im Sanatorium Rott, das in der Nähe der Gorkistraße lag. Dort gab's freie Besuchszeit, ich durfte auch ausgehen. Benjamin kam jeden Tag, geduldig spielte er mit mir Domino. (Es gab davon eine Fotografie; sie ist leider verlorengegangen.) Oft gingen ich, Reich und Benjamin spazieren. Benjamin war verhältnismäßig ruhig, mit Begeisterung beschrieb er die wundervolle Basilius-Kathedrale. Er hatte den guten Willen, sich in das ungewöhnliche Milieu einzuleben und es zu verstehen. Manches gefiel ihm, manches befremdete ihn, manches machte ihn nachdenklich. Er war baff über unsere Bedürfnislosigkeit. Die Neugier und der Sammlergeist hinsichtlich seltsamer und seltener Gebräuche, die so charakteristisch für ihn waren, arbeiteten auf vollen Touren. Er erzählte von dem beispiellos merkwürdigen Nebeneinander von Neuem und Überbleibseln lächerlichen Provinzialismus'. Auf den Stufen zu seiner Villa in italienischem Barock hockt eine Frau in Filzstiefeln, neben ihr ein Sack, sie verkauft Sonnenblumenkerne und schüttet sie in einen lackierten Holzbecher mit Ornamenten in Schwarz und Rot. Wir erklärten ihm die damalige Literaturpolitik, die Unterschiede zwischen den einzelnen literarischen Gruppierungen. Er besuchte die moskauer Theater. Den stärksten Eindruck machte auf ihn Meyerhold. Ihn frappte die Bedeutung, die das Theater im Leben der Moskauer hatte. Tausende versammelten sich in einem großen Saal, um über Meyerholds »Revisor«-Inszenierung zu diskutieren. Sie folg-

ten mit jeder Fiber dem Disput, machten Zwischenrufe, applaudierten, schrien, pfften. Die russischen Redner begeisterten Benjamin, er meinte, die Russen seien geborene Volkstribunen. Es sprachen unter anderen Majakowski, Meyerhold, Bely. So etwas könne man in Berlin nicht sehen.

Benjamin berichtete über diesen Disput in »Die literarische Welt« — »Ist Meyerhold erledigt?« Benjamin hatte darin recht, daß die Opposition gegen Meyerhold damals stärker wurde. Aber er wußte wahrscheinlich nicht, daß auch jede neue Inszenierung Meyerholds von einem Teil des Publikums kritisiert wurde. Auch war das, was er über die Jugend schrieb, unrichtig. Die Jugend war *für* Meyerhold. Die Protestrufe der Jugendlichen während des Disputs galten nicht dem *Künstler* Meyerhold, sondern dem *Redner*, der oft im Eifer der Polemik zu weit ging. Übrigens brachte Meyerhold nach dem »Revisor« eine Serie ausgezeichnete und Neues schaffender Inszenierungen. Also war er nicht erledigt.

Reich schrieb damals für die »Große Sowjetenzyklopädie«. Er vermittelte Benjamin die Bekanntschaft mit den Leitern des literarischen Teils. Benjamin machte einen ungewöhnlich guten Eindruck auf die Redakteure. Sie bestellten bei ihm den äußerst wichtigen Beitrag über Goethe. Er schrieb einen umfangreichen Essay.* Die »Wetschernaja Moskwa« (die Moskauer Abendzeitung) druckte Benjamins Aufsatz über einen im Ausland nicht bekannten, doch hervorragenden deutschen Schriftsteller — über wen, kann ich mich nicht erinnern . . . vielleicht über Hölderlin oder Lichtenberg.

Als ich wieder arbeiten konnte, interessierte sich die moskauer Abteilung für Volkserziehung für meine Idee, Kino für Kinder zu organisieren. Grigori Roscholl, der damals noch als Methodiker bei der Abteilung für außerschulische Erziehung arbeitete, unterstützte diese Idee.

* Teilabdruck in der »Literarischen Welt« vom 7. Dezember 1928, ferner in »Alternative«, Nr. 56/57 (1967), S. 221 ff. Benjamins Artikel wurde für die »Große Sowjetenzyklopädie« redaktionell bearbeitet; außer Benjamin zeichnen dort zwei weitere Autoren für den Beitrag.

Der berühmte Trödelmarkt — Sucharewka. Tags trieben sich die unbeaufsichtigten Kinder der Gegend dort herum und lernten die Kunst des Verkaufens, des Begaunerns und des Geldherausschlagens. Nachts okkupierten die Besprisorniki das Terrain und errichteten dort ihre Lager. Ganz in der Nähe befand sich ein recht großes Kinotheater — »Balkan«. Das paßte. Im »Balkan« ein Kinderkino organisieren, hieß den Kampf gegen den »Geist« der Sucharewka aufnehmen.

Zu dieser Zeit kam ich oft mit N. Krupskaja, die im Narkompros arbeitete, zusammen. Sie lehnte kategorisch ein speziell für Kinder präpariertes Theater ab, wo Erwachsene sich zu Kindern herablassen, sich »kinderlieb« machen, aber tatsächlich Kinder für dumme Wesen halten. Sie meinte, Kinder seien kleine Menschen, die viel begreifen, und man müsse viel Verstand und Takt haben, um sie richtig zu erziehen. Sie war dafür, im Kinderkino die besten Filme für Erwachsene in verständlicher Auswahl zu zeigen. (Als der »Oktober« Eisensteins dem Repertkom vorgeführt wurde, kam in einer kleinen Rolle Lenin vor, er saß auf einer Bank. Eisenstein besetzte damals die Rollen meistens nicht mit Schauspielern, sondern mit »Typagen«. Für Lenin hatte er jemand gefunden, der ihm fotografisch ähnlich war. Dieser Typage-Lenin gefiel Krupskaja nicht. Aber sie fürchtete, den Regisseur zu beleidigen und wußte nicht, *wie* es ihm delikat sagen. Sie begann: Eisenstein ist ein großer Regisseur, der »Oktober« ist ein wundervoller Film, und dann fügte sie leise hinzu: Iljitsch saß nicht so, überhaupt müsse man sich gar nicht so quälen, um die fotografische Ähnlichkeit herauszubekommen, die Hauptsache sei, die Persönlichkeit Lenins fühlen zu lassen.)

Von der Leitung des Sojus kino wurde eine Kommission eingesetzt, die aus den vielen Filmen die besten und interessantesten herausuchte und den Fonds für das Kinderkino zusammenstellte. Den Kindern gefielen »Die Flügel des Knechts«, und »Abrek Sauz« am besten. Die kleinen Zuschauer des Kinderkinos waren keine passiven Konsumenten, sie fertigten das Expositions material: Plakate, Zeichnungen, Gedichte, Auszü-

ge aus der Geschichte und der Literatur für jeden Film an. Sie hatten auch die Ordnung im Vorführungssaal aufrechtzuerhalten. Als Johannes R. Becher im November 1927 in Moskau war, wollte er das Kinderkino ›Balkan‹ anschauen. Es schneite, und wir fuhren in einem Schlitten hin.

Berlin 1928/30

Brecht, Becher, Benjamin — über Sowjetdramaturgie,
Brief Benjamins an A. Lacis

1928 wurde ich von Sojuskino, Narkompros, nach Deutschland abkommandiert. Die Gruppe ›Proletarisches Theater‹, deren Mitglied ich war, bevollmächtigte mich, Kontakte mit dem Bund proletarischer Schriftsteller* aufzunehmen. Anfang Herbst 1928 kam ich in Berlin an. Die sowjetische Handelsvertretung stellte mich in der Filmabteilung ein — ich wurde zum Referenten für Kultur- und Schulfilm ernannt. In Berlin kam ich sehr oft mit den drei Bs zusammen: Brecht, Becher, Benjamin.

Brecht war damals schon eine Weltberühmtheit. Seine »Dreigroschenoper« hatte am 31. August Premiere gehabt. Sie lief im Theater am Schiffbauerdamm. Mit Helli Weigel gingen wir zusammen zu einer Vorstellung. Der reiche Brecht war ein guter Freund geblieben, wie in früheren armen Jahren. Er empfahl mich Klemperer als Regisseurin. (Aber die erste Bekanntschaft mit Klemperer vermittelte Benjamin.) Klemperer machte mir den Vorschlag, »Hoffmanns Erzählungen« zu inszenieren. Ich hatte Angst und sagte ab. Brecht fragte mich wiederum genau aus, wie Meyerhold und Tairow inszenieren, über Majakowski, über Tretjakow, über die marxistische Kritik und Kunsttheorie und natürlich über das Leben in der Sowjetunion.

Einmal fand eine Besprechung im engen Kreise bei Becher zu Hause statt, anwesend waren einige proletarische Schriftsteller und Brecht. Zwischen Becher und Brecht entwickelte sich eine literarische Diskussion. Ich nahm für Brecht Partei. Becher rief mich in den Korridor und sagte aufgeregt: Was fällt dir ein?! Du kommst aus Moskau und unterstützt einen kleinbür-

* Es handelt sich um den Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS). Zum BPRS und zur im folgenden erwähnten RAPP, der Russischen Assoziation Proletarischer Schriftsteller, vgl. Helga Gallas: Marxistische Literaturtheorie, Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, Neuwied und Berlin 1971. — ›Rappowzy‹ sind die Mitglieder der RAPP.

gerlichen Schriftsteller. Und er sagte weiter: Du bist in eine falsche Gesellschaft geraten: Brecht plus Benjamin.

Becher organisierte im Bund der deutschen proletarischen Schriftsteller meinen Vortrag über die zeitgenössische Sowjetdramatik. In meinem Referat erzählte ich sehr ausführlich über Wischnewski, Anatoli Glebow, Bill-Belozerkowski, aber weniger über die Rapowzy: Afinogenow und Kirschon. Mein Vortrag erweckte Interesse — manche Regisseure fragten, wo man Bill-Belozerkowskis »Sturm«, »Mond von links« und Glebows »Inga« zu lesen bekommen könnte. Ich verschaffte die Bücher, und tatsächlich wurden diese Stücke in Deutschland aufgeführt. Becher gefiel das Referat, aber er sagte, ich müsse mehr von den RAPP-Dramatikern erzählen. Er schlug mir vor, den Vortrag in einem großen Saal für Arbeitslose zu wiederholen. Ein Riesensaal, er war voll. Die Arbeitslosen hörten aufmerksam zu. Mitten im Vortrag wurde ich aber gestört. Dem Podium gegenüber, am Eingang, wurde geschrien: »Weg mit der roten moskauer Agitatorin!« Die Saalordner warfen sich den Eindringlingen — SA-Männern — entgegen. Es entwickelte sich eine Schlägerei — die Schlagringe klatschten. Wie aus dem Boden gestampft kamen Rotfront-Jungen zu mir. Sie riefen: Genossin, hab keine Angst — aber du mußt sofort weg! Becher packte mich am Arm und zog mich von der Bühne weg. Er führte mich — Treppen auf, Treppen ab über einen Hof, über eine Gasse und nochmals über einen Hof. Wir landeten an einer Straßenecke und gingen in eine Bierkneipe. Wir setzten uns an einen Tisch, und Becher bestellte Würstchen und Bier. Er meinte, das käme oft vor. Wo es kommunistische Versammlungen gibt, ist die SA sofort da. Aber Rotfront haut ihnen in die Schnauze.

Im ganzen war Benjamin jetzt konzentrierter, stärker mit der Praxis, mit der Erde verbunden. Er schrieb auch viel einfacher als früher. In dieser Zeit traf er sich öfter mit Brecht. Benjamin begleitete mich beinahe immer zu den öffentlichen Veranstaltungen des Bundes proletarischer Schriftsteller in Arbeiterhallen, wo Becher, Weinert, Eisler auftraten. Diese Veranstaltun-

gen waren ausgezeichnet, großartig. Besonders wenn Erich Weinert seine Gedichte sprach — er elektrisierte mit seinem revolutionären Pathos den ganzen Saal.

Die Kommunisten und die Sympathisierenden glaubten damals, daß die proletarische Revolution bald in Deutschland ausbrechen und siegen würde. Obwohl die Kommunisten in hartem Kampf gegen den mächtigen deutschen Kapitalismus und gegen die Nazis standen, war die Stimmung kämpferisch, zukunftsicher. Diese Stimmung übertrug sich auch auf Benjamin. Doch wurde er besorgt, wenn er an das deutsche Kleinbürgertum dachte. Es ist eine große Masse. Welche Rolle wird diese Mittelklasse, berüchtigt durch Egoismus, Borniertheit, Ignoranz, Mangel an Rückgrat, spielen? Wie wird sich die Masse der Ladenbesitzer, der Eigentümer der kleinen Betriebe, die ihren Besitz, ihre scheinbare wirtschaftliche Unabhängigkeit wild verteidigen, zur proletarischen Revolution verhalten? Die hitlerische Demagogie ist dumm und grob, offenkundig lügnerisch . . . Dennoch macht sie auf das Kleinbürgertum Eindruck. Wenn Hitler es in den Griff bekommt, so wird dies sehr gefährlich werden. Er meinte, man müsse das Kleinbürgertum ideologisch bearbeiten, es rechtzeitig gewinnen. Das ist ungeheuer wichtig. Er meinte, daß man zu wenig tut. Ähnliche Befürchtungen und Erwägungen hörte ich aus dem Munde Brechts. Siegfried Kracauer (den ich später kennenlernte), erzählte, daß er an einer Schrift über die politische Psychologie des deutschen Kleinbürgers arbeite. Sein Buch schickte er mir später nach Moskau.

Wenn Friedrich Wolf in Moskau über die politische Situation Ende der zwanziger Jahre sprach, hob er immer hervor, daß er sich damals schon mit der Psychologie des Kleinbürgertums und dessen Empfänglichkeit für den Faschismus beschäftigte und deshalb »Die Jungen von Mons« schrieb.

In der Zwischenzeit hatte sich Walter mit der marxistischen Literaturtheorie, die damals im Zeichen Plechanows stand und die Arbeiten der sowjetischen Literaturwissenschaftler verwendete, gehörig beschäftigt. Er verstand, daß diese Methode eine neue Grundlage gibt, die besser, wissenschaftlicher den

Gang der literarischen Prozesse, das System der sie bestimmenden Faktoren untersuchen läßt. Er hatte aber Fragen und Zweifel. Er sagte mir, mit Hilfe der Plechanowschen fünfgliedrigen Kette sei man imstande, ein schematisches Bild herzustellen, das Auskunft über die verschiedenen Faktoren gibt, die auf einen Schriftsteller wirken, wenn er ein Werk schreibt. Aber, meinte er, in der Wirklichkeit kommen die Faktoren oft in ganz besonderen, einmaligen Kombinationen vor. Die Plechanowsche Methodologie interessiere sich nicht dafür. Und dann kam er auf den Hauptpunkt: Die heutige marxistische Literaturgeschichte bestimmt die philosophischen Anschauungen, die politische Position des Schriftstellers, die politische Rolle des Werkes, aber sie verhält sich zu gleichgültig gegenüber der Untersuchung und Bewertung der ästhetischen und poetischen Seite des Werkes.

Ich stritt heftig mit ihm, warf ihm vor, daß er von der idealistischen Schulästhetik nicht loskommen könne. (Benjamin diskutierte vornehm, sprach ruhig, schrie niemals, aber er zuckte mit dem Kopf, wenn ihn ein Einwurf beleidigte.) Später begriff ich, daß er recht gehabt hatte und die Schwäche vieler Kritiker von damals — die Vulgärsoziologie — erkannt hatte.

Heute habe ich mich oft gefragt, was steckt denn in den einst so gar nicht populären Schriften Benjamins, das jetzt in Deutschland und in anderen Ländern so stark interessiert? Ich sprach darüber mit Reich. Er sagte ungefähr folgendes: Wir lasen in den Klassikern des Marxismus, daß die herrschenden Ideen der Epoche stets diejenigen Vorstellungen sind, die die herrschende Klasse von ihrer Herrschaft hat. Wir lasen es, nahmen es zur Kenntnis — und das war alles. Benjamin aber machte sich Gedanken, wie die herrschende Klasse es fertigbringt, mit ihren Ideen die Massen anzustecken; welche Manöver sie macht, welche Ränke sie spinnt — das untersuchte Benjamin mit aufregendem Scharfsinn. Kaum hatten sich durch die technische Reproduzierbarkeit der Künste die Manipulationsmöglichkeiten weiter vervollkommenet, als Benjamin prompt die Betriebsgeheimnisse der Massenbeeinflussung eruierte. Die Tatsachen, die Benjamin seinerzeit beobachtete, alarmieren die heuti-

gen Menschen. Benjamin gilt deshalb zurecht als Zeitgenosse.

Gerhard Seidel schickte mir das Buch »Walter Benjamin — Lesezeichen«, das er im leipziger Reclam Verlag herausgegeben hat. Ich hatte meine spezielle Freude daran, erkannte ich doch beim Schriftsteller charakteristische Züge des Menschen Benjamin wieder. Er besprach leidenschaftlich gern unverdient vergessene Klassiker und unterbewertete »kleine« Schriftsteller. Er kollektionierte sie gleichsam.

Ich las Benjamins Einleitung zur Publikation »Die Rückschritte der Poesie« von Carl Gustav Jochmann, einem Balten. Benjamin rühmte dessen geistige Selbständigkeit, persönlichen Freimut und das konsequent fortschrittliche Denken. Jochmann ist gründlich vergessen. Selbst unsere lettischen Spezialisten kennen kaum den Namen. Ich war freudig überrascht, als ich in dem Essay einen ausführlichen Einschub über einen rigaer Freund Jochmanns, Garlieb Merkel, fand. Vor dem Namen Merkel habe ich seit meiner Schulzeit Ehrfurcht. Im Gymnasium erzählte man uns von diesem Deutschen, der sich für das Schicksal des unterdrückten lettischen Volkes interessierte und seine traurige Geschichte erforschte. Dieser Mensch fühlte die Erniedrigung eines fremden Volkes, als ob es sein eigenes wäre. Sein Buch »Die Letten« nahm einen Ehrenplatz in der Bibliothek jedes lettischen Intellektuellen ein. Merkel war der erste, der den Kampf um die Beseitigung der Leibeigenschaft in Lettland aufnahm.

Benjamin machte mich mit interessanten Persönlichkeiten bekannt, die für meine Arbeit nützlich waren. Er stellte mich dem Verfasser des »Radetzkymarsches« Joseph Roth vor. Siegfried Kracauer lernte ich bei Benjamin kennen. Kracauer schrieb für die »Frankfurter Zeitung« und war eine Autorität der Filmkritik. Er sah wie ein Afrikaner aus, paffte pausenlos seine imposant gewundene Pfeife.

In der Sowjetunion stellten die Enthusiasten des Dokumentarkinos ausgezeichnete Filme her: Dsiga Wertow, der Begründer der Richtung Kinooko (Kinoauge) und Esfira Schub. (Ihr Film: »Die Romanowdynastie« war aus alten Fotografien und Kinochroniken mon-

tiert.) Ich war von ihnen begeistert und wollte auch etwas für sie tun. Benjamin riet mir, Filme von Wertow und von Schub dem Kracauer zu zeigen. Wenn sie ihm gefallen, dann sind Wertow und Schub für Deutschland Stars. Ich lud Kracauer ein, und speziell für ihn wurde ein Wertow-Film im Vorführungsraum der Handelsvertretung gezeigt. Ich beobachtete ihn, er sah den Film zuerst mit Aufmerksamkeit, dann mit Interesse, dann mit Begeisterung. Einige Tage später veröffentlichte die »Frankfurter Zeitung« den Aufsatz Kracaurs über das sowjetische Kinooko — eine Lobeshymne. Wertow und die Schub waren nach Berlin berufen — es wurde eine Separatvorführung des Films vor einem geladenen Publikum in einem Saal eines vornehmen berliner Hotels organisiert; der Erfolg in Deutschland befestigte die Position der Dokumentaristen in der sowjetischen Kunst. Wertow schenkte mir seine Fotografie mit Widmung — »in Dankbarkeit der Kämpferin für das Kinooko«.

Walter Benjamin gefiel sehr, daß ich Empfindungen und Eindrücke nicht verstecke, sondern impulsiv ausdrücke — deshalb versuchte er oft, mir eine Überraschung zu machen. Einmal nahm ich seine Einladung an und besuchte ihn im Grunewald. Der Tisch war raffiniert gedeckt — da waren Souvenirs, Delikatessen und Naschwerk. Die verschiedenen Dinge gefielen mir sehr, und ich freute mich. Er war sehr zufrieden und wollte etwas Ungewöhnliches tun. Er stand auf, zeigte mit einer großen Geste auf die Bücher und sagte: Nimm ein Buch... welches du willst. Einfach gesagt. In seinem Zimmer waren ringsum Bücher — von der Diele bis zur Decke: große, kleine, in einfachen Umschlägen und in alten kostbaren Lederbänden: Ich ging und schaute die Bücher an: Plötzlich sah ich einen schmalen goldgelben Streifen — ich ging dicht heran, zog das Büchlein heraus, zeigte es Benjamin: »Dieses will ich!« Er wurde blaß, nach einer Pause sagte er leise und heiser: Das ist die Erstausgabe der »Stella«. (Vielleicht irre ich mich und es war die Erstausgabe der »Natürlichen Tochter«, denn in seinem Testamententwurf vermachte er mir die Erstausgabe der »Natürlichen Tochter«.)

Er flüsterte vor sich hin: ich mußte es doch wissen . . . Ich kannte seine Leidenschaft für Bücher und verstand, daß der Verlust der »Stella« ihn sehr schmerzen mußte. Aber wenn ich ihm das Buch zurückgebe, nimmt er es um keinen Preis. Mir kam ein Einfall: ich warf das Büchlein auf den Tisch und sagte: Hundert Mark. — Er zog rasch die Brieftasche heraus.

Er war gefällig, besorgte mir ein Zimmer. Als ich in Berlin erkrankte, brachte er mich zu dem berühmten Professor Kurt Goldstein, der zufällig in Berlin war. Goldstein sagte, in einer Fünfminutenvisite könne er nicht heilen. Ich solle zu ihm, nach Frankfurt am Main, in sein kleines Privatsanatorium kommen und eine Heilkur machen. Ich fuhr nach Frankfurt. Merkwürdigerweise begleitete mich Benjamin, der sonst immer mit mir in andere Städte reisen wollte, nicht nach Frankfurt und zeigte sich überhaupt nicht. Vielleicht wollte er dorthin nicht wegen seiner komplizierten Beziehungen zum frankfurter Institut für Sozialforschung.

Auch als Patientin interessierte ich mich in Frankfurt für die Popularisierung der sowjetischen Dramatik. Meine Agitation hatte Erfolg. Auf meine Empfehlung nahm das Frankfurter Stadttheater Bill-Belozerkowskis »Mond von links« zur Aufführung an. Bill fuhr speziell aus Moskau zur frankfurter Premiere. Das Publikum amüsierte sich bei dieser Komödie, die Galerie verlangte stürmisch den Autor. Bill-Belozerkowski erschien auf der Bühne, die russische Hemdbluse über den Hosens, in hohen Stiefeln. Die frankfurter Patrizier verzogen die Gesichter, die Studenten auf der Galerie klatschten Beifall. Noch heftiger. Die Zeitungen waren empört: Wie ist denn das passiert? Wer hat es zugelassen, daß gestiefelte bolschewistische Barbaren ins Stadttheater — in die Zitadelle deutscher Kultur — eindringen?

Einige Tage später erzählte mir Professor Goldstein betrübt, die Stadt habe den Dramaturgen, der sich für den »Mond von links« eingesetzt hat, entlassen. In einer Architektenkonferenz, die in Frankfurt stattfand — der Schweizer Schriftsteller und Architekt Siegfried Gideon war Sekretär der Konferenz — sprach ich über

sowjetische Dramatiker, auch über Glebow und dessen Schauspiel »Inga«, das die faktische Emanzipation der Frau darstellte. Ein Zwischenrufer fragte: Emanzipation — Gleichberechtigung?! Aber auch in der Sowjetunion kriegt die *Frau* die Kinder. Ich machte eine Pause und fragte den Zwischenrufer mit gespielter Erstaunen: Wissen Sie denn nicht, daß man in der Sowjetunion erfolgreiche Versuche unternommen hat — daß auch Männer Kinder gebären können? Es entstand eine lange Pause: die Leute sahen verdutzt drein — dann brach ein schallendes Gelächter aus. Sie hatten den Scherz begriffen. Ich hatte gewonnen.

Das Referat über sowjetische Dramatik wurde in der Zeitschrift der Bühnengenossenschaft »Die Scene«, 5/1929, abgedruckt. Im folgenden einige Passagen daraus:

Im Westen hat man folgende Vorstellung: in Sowjetrußland ist die Diktatur der Arbeiter und Bauern errichtet worden; jeder Schriftsteller, dessen Werke unter der Herrschaft dieser Diktatur publiziert werden, in Büchern oder auf den Brettern des Theaters, ist seiner Ideologie nach proletarisch; der in Sowjetrußland lebende und veröffentlichende Schriftsteller wird also identifiziert mit einem im Interesse des Proletariats schreibenden Schriftsteller und so kurzerhand die Sowjet- mit der proletarischen Literatur gleichgesetzt.

Nichts aber ist falscher als diese Auffassung. Tatsache ist, daß in einem Lande, in einem Gesellschaftssystem, in dem der Klassenkampf herrscht, und ein solches Land ist die UdSSR, und ein solches System ist die Diktatur des Proletariats — dieser Klassenkampf in den verschiedenen, einander bekämpfenden Ideologien der Kunstwerke zum Ausdruck kommen muß und tatsächlich zum Ausdruck kommt. Infolgedessen heißt Sowjetliteratur nicht proletarische und nicht revolutionäre Literatur, sondern Literatur, die in Sowjetrußland unter dem Zeichen schärfsten Klassenkampfes entstanden ist. Innerhalb dieser Sowjetliteratur gibt es bürgerliche, großbäuerliche und proletarische Literatur, je nachdem, ob in der Ideologie des betreffenden Kunstwerkes der proletarische, großbäuerliche oder bürgerliche Koeffizient sich durchsetzt.

Gerade weil in den Berichterstattungen, den Informationen über die Sowjetunion der vorhandene Klassengegensatz verwischt wird, verwischt auch infolge des nicht genau eingestellten Blickwinkels,

von dem aus eine fremde Literatur betrachtet wird, kommen so haarsträubende Irrtümer und Mißverständnisse vor, daß unzweifelhaft bürgerliche Schriftsteller, wie Babel, Fedin, Lidin etc. in Deutschland als Repräsentanten des revolutionären russischen Schrifttums gelten. Wenn ich Sie über die Sowjetdramaturgie unterrichten will, so möchte ich vor allem Ihre Illusionen, daß alles, was in Sowjetrußland auf der Bühne erscheint, auch proletarisch oder zumindest revolutionär ist, zerstören, möchte ich Sie auf den in den Werken vor sich gehenden Klassenkampf aufmerksam machen.

Als das Proletariat die Macht übernahm, hatte es in seiner Mitte sehr wenig Arbeiter, die kraft des Talentes, der Erfahrung, des Kulturniveaus imstande gewesen wären, schriftstellerische Werke und noch weniger schriftstellerische Werke in einer so schwierigen, komplizierten Form, wie es das Drama ist, hervorzubringen. Heute, im elften Jahr der Sowjetherrschaft, interessiert sich nicht nur ein gewisser Teil des Proletariats, das unter dem Kapitalismus von den Kulturgütern ausgeschlossen war, für die Literatur als Leser, sondern er schafft auch literarische Werke und sogar dramatische. Die Schriftsteller interessieren sich heute besonders für die dramatische Gattung. Ein Beamter der Repertoire-Prüfungskommission zum Beispiel erzählt, daß seit geraumer Zeit die Zahl der eingereichten Stücke sich annähernd verdreifacht hat. Diese Steigerung der dramatischen Produktion schlägt bereits in eine Veränderung der Qualität um. Wenn in den ersten Jahren der Sowjetherrschaft eine Hegemonie der Poesie, später eine Hegemonie der erzählenden Dichtung bestand, so verliert heute die Belletristik ihre begünstigte Stellung, und die Zeit der Dramatik bricht an.

Also vollzieht sich in der Sowjetliteratur ein Platzwechsel der Gattungen, und zwar in einer Reihenfolge, die uns aus der allgemeinen Geschichte der Literaturgattungen bekannt ist: erst die Poesie, dann die Belletristik, schließlich die Dramatik. Es ist nur natürlich, daß sich dieser Prozeß für jede neue Klasse, die zur Herrschaft kommt, wiederholt. Aber das für die Sowjetliteratur Charakteristische ist nicht nur, daß dieser Platzwechsel vor sich geht, während in den gegenwärtigen Literaturen der kapitalistischen Staaten die Gattungen ihre festen Plätze halten, sondern daß der Platzwechsel in der Umgebung eines kulturellen Wachstums ungeheuer schnell vor sich geht. Während es noch vor sieben Jahren tatsächlich keine Sowjetdramatik gab, das Repertoire der Theater damals entweder mit ausländischen Werken oder mit

für die Bühne eingerichteten und hergerichteten Romanen, den sogenannten Inszenirowkas, gefüllt wurde, so verfügt die Sowjetdramatik jetzt bereits über etwa zwanzig qualifizierte Dramatiker. Dieses Wachstum geht in einem Kampf gegen erbitterte Gegner vor sich, in einem Kampf, der, um siegreich zu Ende geführt zu werden, die subtile Kunst der Taktik verlangt, in einem Kampf, der ein dauerndes Manövrieren verlangt. Es ist nun natürlich, daß in einem Gesellschaftssystem wie der Diktatur des Proletariats die Dichtung williger, bewußter, bedachter ihre gesellschaftliche Funktion ausführt, als in anderen Systemen, daß der Künstler die Literatur im Einklang mit der allgemeinen Taktik hier bestätigen, da angreifen, hier sich absetzen, dort dem Kampf eine neue Wendung geben muß. Infolgedessen ergibt es sich, daß in den sieben Jahren Sowjetdramatik die Tageslosungen häufig gewechselt haben, daß das Bild der Sowjetdramatik in ihren plötzlichen Bewegungen, Entwicklungen dem Laien so verwirrend erscheint. Infolgedessen ergibt es sich, daß hervorragende, sehr begabte Künstler mit diesen Veränderungen der Kampftaktik nicht mitgekommen sind, daß gar manche, die zu Beginn der Sowjetära als die Fahnenträger des revolutionären Künstlertums sich an der Spitze befanden, sich jetzt in den letzten Reihen befinden. Dies ist der Fall Meyerholds oder Majakowskis etwa. Der häufige Richtungswechsel, sowohl in der Thematik als auch im Stil, erinnert an den Zustand, der in der bürgerlichen Literatur seit 1910 herrschte. Auch damals wechselten die verschiedenen Richtungen: Expressionismus, Kubismus, Dadaismus etc. in schneller Folge. Während aber in jenem Zeitraum der Wechsel im sinkenden Interesse des Lesers und der Zuschauer seine Ursache hatte, so ist der Wechsel, der gegenwärtig in der UdSSR zu beobachten ist, auf ein immer intensiver werdendes Interesse des Lesers und Zuschauers zurückzuführen. Es machte den Dramatikern die größte Schwierigkeit, sich auf die Veränderungen der Zuschauerinteressen einzustellen, wie sie der Übergang aus der Periode des Kriegskommunismus in die des NEP (Neue ökonomische Politik) mit sich brachte.

Als das Theater und damit die Dramatik für Sowjetrußland eine Rolle zu spielen begann, waren der Bürgerkrieg und die Periode des Kriegskommunismus beendet. Aber die Psychologie des Kriegskommunismus behauptete sich noch in den ersten Jahren des NEP. Es ist nur zu verständlich, daß, solange der Geist des Kriegskommunismus die Gemüter beherrscht, der Geist eines Kommunismus, dessen nächstes Ziel ist, dem Gegner die Waffen

aus der Hand zu schlagen, die glimmenden revolutionären Bewegungen im Westen anzufachen, daß in dieser Periode erstens Revolution nur als Kampf mit Schrapnellfeuer, in Schützengräben verstanden werden konnte und zweitens das Hauptziel der revolutionären Taktik sein mußte, die Massen für die Teilnahme an einer so verstandenen Revolution zu gewinnen. Das Theater und seine Dramaturgie konnten nicht anders als agitatorisch sein. Dieser Agitation waren durch den Stand der Dinge die Themen vorgeschrieben. Die Tyrannen des Zarismus wurden gezeigt und ihre Schreckensherrschaft an den Pranger gestellt. Man agitierte gegen den Terror des internationalen Kapitals, mit Vorliebe gegen das amerikanische Kapital. Das politische Pamphlet entstand.

Ein bedeutender Themenkomplex bleibt noch zu nennen: die Verherrlichung der russischen revolutionären Bewegungen der Oktoberrevolution und des Bürgerkrieges. Entscheidende Wendepunkte in der revolutionären Bewegung wie die Dekabristenbewegung (1825), das Jahr 1881, das Jahr 1905 (der blutige Sonntag, die Niederschießung der Demonstranten vor dem Winterpalast), das Jahr 1917, die Februar- und Oktoberrevolution wurden dramatisiert. Im »Sturm« von Bill-Belozerkowski erhielt dieser Dramentypus seine endgültige Form.

Für die proletarischen Dramen, die den Bürgerkrieg behandelten, war die Einheit des Sujets charakteristisch. Individuelle Handlungen wurden zu einem sozial bestimmten Komplex zusammengefaßt, die Epoche statt der Fähigkeiten und des Leidens des Einzelnen in den Vordergrund gestellt. Der Akzent lag auf dem Kollektiv. In der Periode des NEP stellten gerade die Menschen das Problem, ihre Fehler, Irrtümer, Korruptionen, die Überwindung dieser Fehler und Irrtümer. Das tägliche Leben gleicht einer Gefahrenzone mit tausend Hindernissen, an denen die Energie sich zermürbt, mit tausend Fallen, in die man fällt, mit tausend Versuchungen, denen man nachgibt. Das individuelle Leben, der Weg des Individuums, wird jetzt ungeheuer interessant, wird das Wichtige, das dargestellt werden muß. Anstelle des historischen Genres tritt das Genre des Milieustückes. Der Akzent liegt auf dem Individuum. Ferner: der NEP bedeutet eine Veränderung der Taktik. Anstelle der Agitation tritt die Propaganda für die Ziele des Sozialismus, und dazu müssen die Hindernisse auf dem Weg zu diesem Ziel deutlich benannt werden, zumal sie in der Natur des Menschen liegen, in Verkommenheit, Nachgie-

bigkeit, Lasterhaftigkeit, Passivität. Unter solchen Umständen erhalten die Literatur und das Theater den Charakter einer moralischen Beeinflussung, Einwirkung; und wirklich tritt auf der Gegenseite, im Zuschauer, das Bedürfnis: aufgeklärt, belehrt, gewarnt zu werden, immer stärker auf. Es ist klar, daß das Milieustück unter solchen Umständen zum Thesenstück tendiert.

Diese Wendung, die die Sowjetdramaturgie im NEP ausführen mußte, wurde unter schweren Auseinandersetzungen verwirklicht, wobei man feststellen muß, daß die ausgegebenen Losungen nicht sehr glücklich gewählt waren. Sie lauteten: »Weg mit der nackten Agitka«, »Zurück zu [A. N.] Ostrowski«, »Der Zuschauer will sich selbst sehen«.

Andererseits brach sich das in den Aufbauanstrengungen liegende Pathos Luft; es entstand ein Genre, das die ökonomische Arbeit verherrlicht, ein Industriedrama, das in der europäischen Dramenliteratur keine Entsprechung hat, am ehesten noch in den Industrieromanen von Pierre Hamp.

Das erste Stück, das gegenwärtiges Leben auf die Bühne brachte und großen Erfolg beim Publikum erzielte, war Romaschows »Luftkuchen«, — ihm lag ein eben vorgefallener Kriminalprozeß zugrunde: die Korruption eines roten Direktors, eines ehemals verdienten Revolutionärs, beeinflusst von einem NEP-Mann und der ihm verbündeten Bohème. Dieses Stück ist seiner Art nach nichts anderes als eine Reportage, nach den herkömmlichen Regeln für den Theatergebrauch eingerichtet. Damit ist die Ära des sogenannten NEP-Mann-Stückes eingeleitet. Ein und dasselbe Grundschema kehrt in vielen Variationen wieder: Die Korruption des Kommunisten durch das NEP-Mann-Milieu, die Verwicklung des Kommunisten in eine unsaubere Geschäftsaffäre. Die Aufdeckung des Verbrechens, die verhaftende Miliz, die regelmäßig in solchen Stücken auftritt, ist technisch ein *deus ex machina*, Organ einer höheren moralischen Instanz, das Organ des sozialistischen Staats.

Ende 1927 ausgegeben, haben zwei Losungen die Gemüter beherrscht: Verbesserung der künstlerischen Qualität und die Forderung, den lebendigen Menschen darzustellen — also Psychologie des individuell sich äußernden Menschen. Beide Losungen gehen Hand in Hand.

Damit ist ein Punkt erreicht worden, an dem das für die proletarische Dramaturgie Eigentümliche aufgegeben worden ist: das Herausheben des starken siegreichen Kollektivs, und damit sind die Grundgedanken der proletarischen Kunst verleugnet. In Wirk-

lichkeit sind sie nur scheinbar aufgegeben und stellen sich auf einem anderen, auf einem höheren Niveau wieder her. Denn die Aufmerksamkeit, die der proletarische Dramatiker dem Individuum schenkt, schenkt er ihm nur in der Klassenperspektive, also in der Perspektive eines Kollektivs, während die Aufmerksamkeit, die der bürgerliche Dramatiker, etwa Andrejew oder Tschechow, der Psyche seiner Individuen geschenkt hat, außerhalb der Klassenperspektive bleibt, indem er entweder das Individuum gegen die Klasse oder außerhalb der Klasse stellt.

Das Stadium, in das die Sowjetdramaturgie zur Zeit tritt — das Stadium der vertieften *psychologischen Menschengestaltung in seiner dialektischen Entwicklung* — das Stadium des Pathos, des Ökonomischen — ist von schweren Auseinandersetzungen begleitet. Es ist klar, daß die bürgerlich gerichteten und bürgerlich beeinflussten Schriftsteller die psychologische Methode dazu ausnutzen, um mit ihr die bürgerliche Ideologie einzuschmuggeln, die These des »allgemein Menschlichen«. Es ist weiter klar, daß selbst die der proletarischen Ideologie nahestehenden Dramatiker von dem bürgerlichen Psychologismus angesteckt werden, daß innerhalb der Sowjetdramaturgie der Differenzierungsprozeß fortschreitet. Ebenso klar ist es, daß in diesen Prozessen, Kämpfen, Polemiken, der Begriff der proletarischen Ideologie im Kunstwerk sich klärt.

Die Praxis des revolutionären Kunstwerks kann nicht erfolgreich sein ohne die Theorie. Die auf dem Gebiet der Dramaturgie, auf dem Gebiet des Theaters tätig sind, ziehen dies in Rechnung. Die Gruppe der um das proletarische Theater kämpfenden Dramatiker, Regisseure, Kritiker hat im Verein mit der kommunistischen Akademie eine Kommission konstituiert, in der die betreffenden Probleme wissenschaftlich, auf marxistischer Grundlage analysiert werden sollen. Der erste Vortrag, von Professor Nawitzki, Leiter der Theaterabteilung, war eine Polemik. Er sprach zum Thema »Die Soziologie des Jubiläums des Moskauer Künstlertheaters« und rechnete mit den Vertretern der bürgerlichen Ideologie ab, die jedes Jubiläum, Tolstoi oder Stanislawski, benutzten, um die Öffentlichkeit zu hypnotisieren. Der Kampf um die proletarische Kunst hat alle Bereiche ergriffen.

Ich hatte mich erholt und sollte nach Moskau zurückfahren. Vor meiner Abreise sprachen wir mit Benjamin über die Zukunft — es wäre für ihn nützlich, in die

Sowjetunion zu kommen, und man suchte dort gerade ausländische Spezialisten — Marxisten. Wir verabredeten, daß er hierher übersiedeln werde.

Ich möchte anmerken, daß die Widmung der »Einbahnstraße«: »Diese Straße heißt ASJA-LACIS-STRASSE nach der die sie als Ingenieur im Autor durchgebrochen hat« erklärt, daß Walter Benjamin eine sehr wichtige Änderung seiner Weltanschauung durchgemacht und die *eine* Straße gefunden hatte.*

Bert Brecht lud mich zum Abschied in seine Atelierwohnung ein — er schenkte mir ein Spielzeug, mit dem ich oft spielte, wenn ich zu ihm kam. Das waren zwei Boxer: ein weißer und ein schwarzer. Wenn man das Spielzeug aufdrehte, so liefen sie boxend durchs Zimmer. In Moskau ließ ich sie oft boxen. Ich bekam Briefe von Walter. Sie behandelten persönliche Dinge, aber auch große Lebensfragen. Er schrieb seine revolutionären Ansichten über die Krise der bürgerlichen Demokratie, über den Verfall der von Reklame abhängigen bürgerlichen Kunst — er haßte Reklame und die Gier nach Sensationen, er schrieb aber auch über die großen berliner theatralischen Ereignisse (Jessner, Piscator, Brecht). Die Gedichte, die er mir schickte, geschrieben mit zierlichen, wie gedruckten, ganz kleinen Buchstaben. Ich konnte sie nur mit Hilfe der Lupe entziffern. Sämtliche Briefe sind verlorengegangen.

Benjamin eine Position in der Sowjetunion vorzubereiten, war nicht einfach — es begann die Periode des allgemeinen Mißtrauens gegen Ausländer. Ich berichtete wahrheitsgemäß von der schwierigen Lage. In dem Entwurf eines Antwortbriefes aus dem Jahr 1935 an mich heißt es:

Asja,

ich war sehr froh, Deinen Brief zu erhalten. Und ich finde es ausgezeichnet von Dir 1) etwas für mich versucht zu haben 2) mir davon nicht vorher berichtet zu haben.

* In den von Theodor W. und Gretel Adorno herausgegebenen »Schriften« Benjamins ist diese Widmung weggelassen. Zur Auseinandersetzung mit den Intentionen der Herausgeber s. »Alternative«, Nr. 56/57 (1967) und 59/60 (1968).

In der sehr schlechten Lage, in der ich bin, macht es den Leuten Spaß, billige Hoffnungen in mir zu erwecken.¹ Man wird daher gegen Hoffnungen so empfindlich wie ein Rheumatiker gegen Zugluft. Es ist sehr angenehm, einen Menschen zu wissen, der unter solchen Umständen keine Hoffnungen macht und wäre es auch nur weil er zu faul zum Briefschreiben ist. Dieser Mensch bist Du also und Du stehst damit auf einem der wenigen befestigten erhöhten Plätze, die es in meiner ziemlich überschwemmten »Seele« noch gibt. So war Dein Nichtschreiben mir fast so viel wie Deine Stimme, wenn ich sie nach so viel Jahren wieder hören könnte.

Ich habe in den ersten zwei Jahren Emigrationsdasein Beweise von großer Geschicklichkeit abgelegt. Es kann aber leicht der Augenblick kommen, wo diese Beweise keinen mehr interessieren — und mich selbst interessieren sie schon lange nicht mehr. Die Umstände, die meinen Aufenthaltsort von unvorhersehbaren Kombinationen abhängig machen, erschweren eine große Arbeit auf lange Sicht sehr. Noch mehr wird sie durch die Desorganisation des Marktes erschwert, die nur noch der Belletristik einigen Spielraum übriggelassen hat.

Mir fällt ein, daß ich Dir eine meiner letzten großen Arbeiten² mit gleicher Post schicken will. Vielleicht kann sie in Moskau erscheinen. Sie müßte dort interessieren. Dagegen bitte ich Dich natürlich um Dein Buch.³

Meine Arbeiten erscheinen fast alle, wie die eben erwähnte, in der Zeitschrift für Sozialforschung. Die nächste kommt in einigen Wochen heraus und behandelt die Literatur zur Soziologie der Sprache aus den letzten zehn Jahren. Da sind auch wichtige russische Forschungen von Marr und Wygotski von mir verarbeitet worden.⁴ Eine große Rezension des Dreigroschenromans von mir erscheint im April.⁵

Diesen Roman hast du hoffentlich gelesen. Ich denke, daß er in der Weltliteratur einen Platz neben Swift haben wird. Vielleicht gehe ich im Sommer wieder nach Dänemark.

Ein Freund von mir, großer Röntgenologe, wird vermutlich in einiger Zeit nach Rußland gehen, um dort zu arbeiten. Ich werde ihn Dir schicken.⁶

Wenn er nicht in einem halben Jahr für mich eine Arbeit in Rußland gefunden hat, wird er nichts mehr von mir hören. — Und dabei ist er einer meiner ältesten Freunde!

Mein Sohn verläßt jetzt Deutschland und wird in Italien zur Schule gehen. Dagegen bin ich nicht mehr bei meiner Frau — das war

auf die Dauer zu schwierig. Ich werde wohl jetzt nach Paris gehen. Schreibe mir dorthin an die Adresse meiner Schwester, die Du am Ende des Briefes findest.

Wo steckt die Steffin?⁷ Von ihr habe ich lange nichts mehr gehört. Hoffentlich ist sie halbwegs gesund geworden. Nun möchte ich Dich in Deinem Rentierpelz sehen und neben ihm durch die Straßen von Moskau gehen.

Dieser Brief ist schon nicht mehr kurz und wenn Du gleich schreibst, Asja, so kommt ein längerer.

Walter

Bei antifaschistischen Emigranten erkundigte ich mich nach Benjamin . . . Ich erfuhr, daß er bei Brecht und der Weigel zwei oder drei Sommer zu Gast war (Brecht und Benjamin waren damals schon miteinander befreundet).

1 Horkheimer hatte Benjamin gegen Ende 1934 ein amerikanisches Stipendium in Aussicht gestellt. Die Hoffnungen darauf zer-
schlugen sich jedoch.

2 »Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers«, publiziert in der »Zeitschrift für Sozialforschung« 3/1934, Heft 1.

3 Anna Lacis: »Revolutionäres Theater in Deutschland« (russ.), Moskau 1935.

4 Der Artikel »Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat.« erschien in der »Zeitschrift für Sozialforschung« 4/1935, Heft 2.

5 Die Rezension »Brechts Dreigroschenroman« sollte in der Zeitschrift »Die Sammlung«, Amsterdam, erscheinen. Er wurde nicht veröffentlicht, weil Benjamin sich mit Klaus Mann wegen des unzumutbar niedrigen Honorars überwarf.

6 Egon Wissing, Vetter und Freund Benjamins. Die Begegnung mit Asja Lacis kam nicht zustande. Wissing ging bald darauf nach Amerika.

7 Grete Steffin, mit der Benjamin im Briefwechsel stand.

Murmansk, Odessa 1931/33

Filmarbeit mit Piscator

Meschrabpom, die Internationale Arbeiterhilfe, die auch eine Filmproduktion betrieb, hatte Piscator nach Moskau gerufen. Er sollte den »Aufstand der Fischer von St. Barbara«, eine Novelle von Anna Seghers, verfilmen.

1931 kam Piscator nach Moskau. Da er kein Russisch sprach und ich Piscator schon von Berlin her kannte, trafen wir uns (ich studierte damals an der Filmhochschule), und er bot mir an, mit ihm als Regieassistentin zu arbeiten. Ich war einverstanden. Eineinhalb oder zwei Jahre habe ich dann mit Piscator an diesem Film gearbeitet.

Einige Aufnahmen wurden in Moskau gedreht, die meisten in Murmansk und Odessa. In Murmansk drehten wir auf großen Schiffen, den Trawlern, die Fischfangszenen. Die Schiffe waren zugleich Fischfabriken.

Von Murmansk fuhren wir nach Odessa. Wir trafen dort — der Film sollte in zwei Versionen und Sprachen produziert werden — zwei Schauspielergruppen, eine russische und eine deutsche. Aus Berlin waren Paul Wegener, Lotte Lenia, Leo Reuss und viele andere gekommen.

Manches klappte nicht in Odessa. Wenn uns etwas fehlte, so einmal die Kappe für den Aufnahmeapparat, dauerte das Wochen, bis wir es bekamen. Der Aufenthalt der deutschen Truppe verlängerte sich unfreiwillig. Schauspieler, Regisseure und Mitarbeiter wohnten in einem Hotel am Meer, »London Stay«. Es war ein Gutsbesitzerhaus, und der Koch war geblieben. Wegener war ein leidenschaftlicher Gourmand. Er wollte die russischen Spezialitäten kennenlernen und genau wissen, wie man sie zubereitet. Und da der Koch wirklich ganz ausgezeichnet war, gab es an Wegeners Eßisch Szenen wie zu Zeiten der Alchimie: verschiedene Flaschen, Teller und Kessel standen da, dann mehrere Kochapparate und eine Menge Gewürze. Mit ihnen hantierte Wegener, und er verlangte dies und das und bereitete verschiedenerlei Gerichte und Salate zu. Am

Abend lud er uns ein, wir sollten kosten — und wir aßen. Es war sehr lustig, aber mit der Arbeit ging es nicht voran.

Es gab noch andere Schwierigkeiten: Der Bühnenbildner mußte eine Stadt bauen. Die Projekte waren fertig, aber Piscator war nicht zufrieden damit. Zufällig kam John Heartfield durch Odessa. Er war unterwegs von Moskau nach Berlin, wo ein Vertrag auf ihn wartete. Er wollte Piscator eigentlich nur begrüßen. Der aber stürzte sich auf ihn: Johnny, ich brauche Dich! Ich brauche Dich unbedingt! Du mußt bleiben! Er entwickelte ihm seine Vorstellungen, wie man die Stadt bauen müsse, und daß nur er, Heartfield, und niemand sonst auf der Welt diese Stadt bauen könne. John Heartfield ließ sich begeistern, fing an zu zeichnen. Die beiden rückten an einen Tisch voller Papiere und Stifte, arbeiteten, schrieben, zeichneten, diskutierten — schließlich hatten wir den neuen Stadtbauplan. Es waren doch wohl knapp zwei Wochen darüber vergangen. Da stürzte Heartfield zu uns herein, wir übersetzten gerade etwas, und schrie wie von Sinnen: Mensch, was hast Du mir angetan?! Ich habe doch einen Vertrag in Berlin! Das bringt mich ins Gefängnis!

Ich erzähle das, um zu zeigen, welch eine hypnotische Kraft Piscator hatte. Wem er auch seine Sache, seine Perspektiven und Zukunftspläne darlegte — niemand konnte ihm widerstehen.

Die Stadt wurde gebaut, Heartfield war längst in Berlin, und wir dachten, nun ginge es weiter mit den Dreharbeiten. Eines Morgens aber war die Stadt nicht mehr da. Ein außergewöhnlich heftiger Sturm und die Wellen hatten sie weggefeht.

Unter diesen Umständen kam die deutsche Fassung nicht zustande. Wegener, der die Hauptrolle spielte, konnte nicht länger bleiben.

Die russische Fassung ist fertiggestellt worden. Es gab darin interessante Szenen, so die Beerdigung des alten Fischers. Piscator brauchte hunderte von Statisten für den Trauerzug. In Moskau riß man schon Witze, denn Piscator hatte gefordert: auf der Stelle 500 Zylinder, 500 Fracks, aber altmodische, und zwar aus gutem

Stoff. Woher sollte man in jenen Jahren so viele Zylinder und so gutes Tuch bekommen? Es waren keine 500, die kamen, aber doch genug, daß es eine ›große Szene‹ wurde. Piscator leitete damals die Internationale Theaterorganisation. Wir trugen uns mit Plänen für ein Internationales Theater in Moskau. Als ich im Lettischen Staatstheater in Moskau später Friedrich Wolfs antifaschistisches Stück »Bauer Baetz« inszenierte, kam Piscator gelegentlich zu den Proben. Er verhalf mir zu manchem Arrangement und schrieb eine sehr positive Kritik in der »Prawda«.

Ich wurde gezwungen, zehn Jahre in Kasachstan zu verbringen. —

Als ich zurückkehrte, wurde ich in Lettland, in der Stadt Walmiera, Oberregisseur des dortigen staatlichen Schauspielhauses.

Ich bemühte mich, die abgerissenen Verbindungen mit Deutschland wiederherzustellen. Ich schrieb Friedrich Wolf, er antwortete mir und schickte seine Bücher. In der »Prawda« las ich, daß Brecht der Lenin-Friedenspreis verliehen wurde; ich schrieb ihm. Brecht antwortete sofort, und als er nach Moskau fuhr, bat er mich und Reich, nach Moskau zu kommen und uns zu treffen. Ich fragte nach Benjamin, er antwortete: Benjamin ist gestorben. Als ich Einzelheiten wissen wollte, sagte er bloß — Benjamin wollte sich von seinen Büchern nicht trennen, sie haben ihn zugrunde gerichtet. Er wollte mich schonen und sagte nicht die volle Wahrheit. In Berlin erzählte mir Elisabeth Hauptmann vom voreiligen Selbstmord Walter Benjamins, sie gab mir die zwei Gedichte Brechts über Benjamin zu lesen:

AN WALTER BENJAMIN
DER SICH AUF DER FLUCHT VOR HITLER
ENTLEIBTE

Ermattungstaktik war's, was dir behagte
Am Schachtisch sitzend in des Birnbaums Schatten
Der Feind, der dich von deinen Büchern jagte
Läßt sich von unsereinem nicht ermatten.

ZUM FREITOD DES FLÜCHTLINGS W. B.

Ich höre, daß du die Hand gegen dich erhoben hast
Dem Schlächter zuvorkommend.
Acht Jahre verbannt, den Aufstieg des Feindes beobachtend
Zuletzt an eine unüberschreitbare Grenze getrieben
Hast du, heißt es, eine überschreitbare überschritten.

Reiche stürzen. Die Bandenführer
Schreiten daher wie Staatsmänner. Die Völker
Sieht man nicht mehr unter den Rüstungen.

So liegt die Zukunft in Finsternis, und die guten Kräfte
Sind schwach. All das sahst du
Als du den quälbaren Leib zerstörtest.

Walmiera, früher Wollmar, ist eine historische Stadt in Lettland, heute Zentrum eines landwirtschaftlichen Bezirks mit einzelnen Industriebetrieben. Ich arbeitete dort als Chefregisseur. Unser Theater war meistens auf Reisen, unser Publikum, Kollektivbauern, neugierig und wissensdurstig. Die Kolchosniki gingen nicht selten zehn Kilometer zu Fuß, auch bei Frost und Regen, wenn wir kamen. Wir spielten Zeitstücke und Klassiker, von diesen aber nur solche, die uns durch die Kritik hilfreich schienen, so zum Beispiel »Die lettische Legende«, die Rainis dramatisierte; die soziale Komödie »Der Sieg« von Andrej Upitz. An russischen Klassikern inszenierten wir Gogols »Heirat« und den »Revisor«, Ostrowskis »Der einträgliche Posten« und »Der Ball«.

Ich arbeitete viel mit den Zuschauern, die Proben in den Kolchos-Clubs waren öffentlich. Die Bauern, da sie uns bei der Arbeit sahen, sagten uns unbefangen ihre Kritik. Als wir Brecht 1955 in Moskau trafen, sagte ich ihm, daß ich gerne seinen »Kaukasischen Kreidekreis« in Walmiera inszenieren möchte. Allerdings habe das Stück für uns zu viele Personen. Brecht antwortete sofort: Ich mache für dein Theater eine gekürzte Fassung. — Er wollte es tun, aber diese Fassung kam nicht zustande. Unerwartet ist Brecht gestorben.

Später inszenierte ich für ein Ein-Mann-Theater »Mutter Courage«. Ilga Swanowa spielte — in lettischen Theaterklubs, in Wilna, Minsk, Omsk, Nowo-Sibirsk und andernorts, bislang etwa sechzig Vorstellungen.

II — *Revolutionäres Theater in Deutschland*
(Aus der gleichnamigen russischen
Buchveröffentlichung von 1935)
Übersetzt von N. K. Zatirow



Ende 1923 trat der deutsche Kapitalismus in eine Phase der zeitweiligen ökonomischen und politischen Stabilisierung.

Das machte sich sehr deutlich bemerkbar. Ich war damals gerade von Berlin, meinem Wohnort, für einige Monate nach München und später nach Paris gefahren. Als ich Ende 1924 zurückkehrte, erkannte ich die Stadt fast nicht wieder. Sie war strahlend erleuchtet, und die Zahl der Automobile hatte sich mehr als verdoppelt. Auf den Hauptstraßen kam es zu Verkehrsstauungen, wie sie seit langem in New York, Paris und London gang und gäbe waren. Die Industrie arbeitete auf Hochtouren, sie erreichte binnen kurzem den Vorkriegsstand, ja übertraf ihn sogar. Der unerträgliche Druck der Inflation, der auf der Arbeiterklasse und den Kleinrentnern gelastet hatte, war gewichen. Das Proletariat führte den bisher oft bürgerkriegsartig ausgetragenen Klassenkampf jetzt in Form von Streiks und politischen Kampagnen, darauf bedacht, die revolutionären Kräfte zu sammeln und die Mehrheit der Arbeiterklasse zu gewinnen. Indessen aber zeigten sich am Horizont neben dem vielgerühmten ›Silberstreifen‹ bereits die drohenden Anzeichen einer neuen Krise in Politik und Wirtschaft.

Der Dawesplan, der das besiegte Deutschland im Würgegriff hielt, zwang die Bourgeoisie zu grausamen Rationalisierungsmaßnahmen und Massenentlassungen von Arbeitern. Schon damals entstand in Deutschland ein vielköpfiges ständiges Arbeitslosenheer. Politisch bedeutete das eine erneute Verschärfung des Klassenkampfes, in dem es der konterrevolutionären Bourgeoisie nur mit Mühe gelang, das revolutionäre Aufbegehren des Proletariats zu unterdrücken.

Deshalb förderte die deutsche Bourgeoisie neben dem illusionären demokratischen Pazifismus, wie er zu jener Zeit auch in anderen Ländern der westlichen Zivilisation herrschte, die soziale Demagogie der Faschisten; durch demokratische Illusionen allein waren die breiten Massen in dieser angespannten Situation nicht mehr zu befrieden. So geschah es, daß die deutsche So-

zialdemokratie schon damals Züge eines Sozialfaschismus annahm.

Für das Theater bedeutete die wirtschaftliche Stabilisierung das Ende der ›gesegneten‹ Zeiten der Inflation, die die Kassen gefüllt hatten. Das Hauptproblem für die Theaterdirektoren waren jetzt die ›Koryphäen‹. Je schwieriger sich das Publikum ins Theater locken ließ, desto wertvoller — und teurer — wurden Schauspieler mit zugkräftigem Namen. Unter Ausnutzung der Lage forderten und erhielten solche Künstler immense Gagen. Elisabeth Bergner z. B. bezog über tausend Mark pro Abend, oder sie verlangte einen bestimmten Prozentsatz der eingespielten Summe. Auf diese Weise machten sich privilegierte Schauspieler zu Teilhabern der einzelnen Theaterunternehmen. Sie bedingten sich die besten Rollen aus und nahmen Einfluß auf ihre Vergabe wie auch auf die Inszenierung. Die ganze Aufführung, d. h. die vergesellschaftete Arbeit einer ganzen Gruppe von Künstlern und Mitwirkenden, lief auf die Herausstellung einer einzelnen Person, eben des privilegierten Aktionärs hinaus.

Es verstärkte sich die Tendenz zur Zusammenlegung der Privattheater. In Berlin entstand das sogenannte ›Reibaro‹ (aus den drei Unternehmen Reinhardts, Barnowskys und Roberts), eine Vereinigung auf Grund vertraglich festgelegter Eintrittspreise und gleichmäßiger Verteilung der populären Schauspieler.

An ein ständiges revolutionäres Berufstheater konnte in dieser Zeit nicht gedacht werden. Die revolutionäre Woge war abgeebbt, die künstlerische Intelligenz zum größten Teil kritiklos auf die Seite der Bourgeoisie übergegangen. Der Kreis der zur Zusammenarbeit mit dem revolutionären Theater bereiten Künstler hatte sich beträchtlich verkleinert. Ein solches Theater konnte nur auf den zuverlässigsten und fortschrittlichsten Teil der Arbeiterklasse als Zuschauer rechnen. Diese Schicht aber verfügte nicht über die Mittel, ein ständiges revolutionäres Theater zu unterhalten.

Piscator gehörte zu den wenigen Theaterleuten, die der revolutionären Bewegung treu blieben. Er nahm damit allerdings eine isolierte Stellung in Kreisen des Berufstheaters ein.

Sein Aufbau eines revolutionären Theaters vollzog sich damals in zwei Bereichen: in Inszenierung zu bestimmten politischen Kampagnen, d. h. gelegentliche Aufführungen, sowie in seiner Tätigkeit als Regisseur an der Volksbühne.

Anläßlich der Reichstagswahlen 1924 sollte auf Beschluß der Kommunistischen Partei Deutschlands auch die Kunst, das Theater, zur Mobilisierung der Massen herangezogen werden. So entstand die »R. R. R.« (»Revue Roter Rummel«). Die Texte verfaßten Piscator und der für diesen Zweck von der Partei eingesetzte Gasbarra. Altmeier berichtet in »Zur Geschichte des Piscator-Theaters« über eine Aufführung der »Roten Revue« und ihre Wirkung auf das Publikum:

»Rote Revue«. Zu ihr pilgerten die Massen. Als wir hinkamen, standen Hunderte auf der Straße und begehrten vergeblich Einlaß. Die Arbeiter schlugen sich um die Plätze. Im Saal eine Fülle und Enge und eine Luft zum Umfallen. Aber die Gesichter strahlten und fieberten nach dem Anfang der Vorstellung. Musik. Die Lichter verlöschen. Stille. Im Publikum streiten sich zwei, die Leute erschrecken, der Disput pflanzt sich im Mittelgang fort, die Rampe wird hell, und die Streitenden erscheinen von unten vor dem Vorhang. Es sind zwei Arbeiter, die sich über ihre Lage unterhalten. Ein Herr im Zylinder kommt hinzu. Bourgeois. Er hat seine eigene Weltanschauung und lädt die Streitenden ein, einen Abend mit ihm zu verbringen. Vorhang hoch! Erste Szene. Jetzt geht es Schlag auf Schlag. Ackerstraße — Kurfürstendamm. Mietskasernen — Sektdielen. Blaugoldstrotzender Portier — bettelnder Kriegskrüppel. Schmerbauch und dicke Uhrkette. Streichholzverkäufer und Sammler von Zigarettenstummeln. Hakenkreuz — Fememörder — Was machst du mit dem Knie, lieber Hans — Heil dir im Siegerkranz. Zwischen den Szenen: Leinwand, Kino, statistische Zahlen, Bilder! Neue Szenen. Der bettelnde Kriegsbeschädigte wird vom Portier hinausgeworfen. Ansammlung vor dem Lokal. Arbeiter dringen ein und demolieren die Diele. Das Publikum spielt mit. Hei, wie sie da pfeifen, schreien, toben, anfeuern, die Arme schleudern und in Gedanken mithelfen . . . unvergeßlich!«

Dazu noch eine Zeitungsnotiz: »Zehntausende von Proletariern und Proletarierinnen haben während der letzten vierzehn Tage diese Revue in ihren Bezirken gesehen: in den Pharussälen, in der Hasenheide, in Lichtenberg, in den Sophiensälen und in anderen großen Versammlungsräumen Berlins... Die Wirkung der Bilder auf die erregten und gierigen Zuschauer ist beispiellos. Eine solche mitgehende, ja schon mitspielende Masse gibt es in keinem anderen Theater.« (Franz Franklin in der »Roten Fahne« vom 8. Dezember 1924.)

Im Prinzip waren die »Roten Revuen« so aufgebaut, daß zwei Passanten — ein Bourgeois und ein Proletarier — miteinander diskutierten und die beiderseitigen Argumente folgerichtig szenisch entwickelt wurden. Dieses Schema bot einen bedeutenden Vorteil: Die Szenen ließen sich locker aneinanderreihen und leicht entsprechend den politischen Tagesfragen transformieren. Ich hatte selbst Gelegenheit, den starken Eindruck zu beobachten, den eine derartige Aufführung in der Hasenheide auf die Zuschauer ausübte. Sie nahm Bezug auf ein Grubenunglück, das sich kurz zuvor ereignet und fünfzig Bergleuten das Leben gekostet hatte. Zunächst wurde das gewissenlose Verhalten der Bergwerksmagnaten gezeigt, die selbst die minimalsten Arbeitsschutz- und Sicherheitsvorschriften außer acht gelassen hatten. Dann sah man sie nach der Katastrophe mit heuchlerischer Miene auf der Begräbnisfeier, bei der Vertreter der kapitalistischen Regierung in hochtrabenden Worten vom Heldentum der Arbeit und dergleichen redeten.

Trotz ihrer Wirkung und ihres riesigen Erfolges beim Arbeiterpublikum gelang es jedoch nicht, die »Roten Revuen« zu einer ständigen Einrichtung zu machen. Nach der Wahl zerfielen sie, allerdings nicht für lange. Schon damals traten rote Spieltrupps nicht nur in Berlin, sondern in ganz Deutschland auf, und wir haben in diesen Revuen die Anfänge der Bewegung des Arbeiterlaientheaters zu sehen.

Der sowjetische Leser kennt Theaterformen, wie sie die »Roten Revuen« darstellten. Sie lassen sich mit den »Blauen Blusen« vergleichen, waren jedoch politisch

zugespitzter und geschlossener. Es handelte sich bei ihnen nicht um einen Komplex unterschiedlicher Nummern, sondern um eine in allen Teilen und Momenten planmäßig aufgebaute Diskussion.

Vor dem Parteitag der KPD im Juli 1925 in Berlin war es wiederum das proletarische Theater, das die Massen mobilisierte und die revolutionären Arbeiter Groß-Berlins zur Aktion aufrief.

Gasbarra und Piscator schrieben das Stück »Trotz alledem«. Der Text wurde im wesentlichen auf Grund authentischen Materials jener Zeit kompiliert, vor allem aus Reden Karl Liebknechts, Rosa Luxemburgs, Landsbergs, Wilhelms II. und seiner Generäle. Aus der Feder der Autoren stammten lediglich die Worte der handelnden Personen selbst sowie einiger Figuren aus Massenszenen, in denen nationalistische Spießbürger Vertretern der Arbeiterklasse gegenüberstehen, die z. T. erst auf der Bühne von sozialdemokratischen Handlangern des Kaisers zu revolutionären Arbeitern werden.

Dieses Stück, nach den Worten Piscators »eine einzige ungeheure Montage von authentischen Reden, Aufsätzen, Zeitungsausschnitten, Aufrufen, Flugblättern, Fotografien und Filmen des Krieges«, wurde im Großen Schauspielhaus aufgeführt, einem Manege-raum kolossalen Ausmaßes, dessen Bühne nicht nach dem üblichen Guckkastentyp angelegt war, sondern zu beiden Seiten in den Zuschauerraum hineinragte.

Erfolg und Wirkung dieser Vorstellung waren beispiellos. Der erste große Sieg war errungen. Jetzt mußte auch die Bourgeoisie das »Proletarische Theater« anerkennen und zugeben, daß hier etwas Neues und Bemerkenswertes auch in formaler Hinsicht geboten wurde.

Das Neue bestand darin, daß der historische Stoff ohne Liebesaffären und ohne Anlehnung an persönliche Erlebnisse der Helden verarbeitet wurde, ferner in der Verwendung dokumentarischen Materials, das damals stärker wirkte als alle dichterischen Kunstgriffe und in Jamben gefaßten Klügeleien, und schließlich in der erstmaligen Einbeziehung des Films in die Szenenfolge.

Die Form der dokumentarischen, historischen Chronik bewährte sich. Bei der wörtlichen Wiedergabe der Rede des von weißgardistischen Banden ermordeten Karl Liebknecht auf der Bühne entstand im Zuschauerraum tiefe Bewegung. Die Filmberichte über den menschenmordenden, von der Bourgeoisie mit aktiver Unterstützung der deutschen Sozialdemokratie vorbereiteten und durchgeführten Weltkrieg wirkten als schwere Anklage gegen die herrschenden Kreise und die Führung der Sozialdemokratischen Partei. Dieser Effekt war besonders stark, weil das bürgerliche Theater sich sorgsam darum bemühte, die Tatsachen zu verschleiern. Die dokumentarische Chronik wurde zum Vorläufer vieler szenischer Initiativen vom Agitproptyp, die auf der Bühne unter Verwendung dokumentarischen Materials historische Überblicke boten (beispielsweise in dem Kollektivreferat »10 Jahre Komintern«).

Diese Versuche Piscators stehen in engem Zusammenhang mit den allgemeinen Bemühungen des »Proletarischen Theaters«. Sie beruhen sämtlich auf dem Prinzip der Verbundenheit mit der Praxis des Klassenkampfes, auf der leidenschaftlichen, unmittelbar an die Zuschauer gerichteten Propagierung der revolutionären Ideen und auf dem Bestreben, durch die Kunst zu überzeugen. Gleichzeitig tat sich jedoch eine gewisse Kluft auf zwischen der Weiterentwicklung der alten Prinzipien einerseits und der Einführung neuer Momente andererseits.

1928 wurde der Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands (ATBD) gegründet. Er nahm seine Arbeit unter der Losung »Kunst ist Waffe« (Friedrich Wolf) auf. Trotz des starken Widerstandes konservativer Elemente in einzelnen Theaterzirkeln gegen ein ideologisch kämpferisches Repertoire, trotz des Widerstrebens auch eines Teils der Zuschauer, kämpfte die Leitung des Bundes energisch gegen alle süßlichen, unparteilichen Sujets, gegen versöhnlerische Stimmungen und gegen die Propagierung des Klassenfriedens.

In den theoretischen Auseinandersetzungen über das Repertoire des Arbeitertheaters ging es vor allem um die Frage nach dem geeigneten Genre. Wir geben hier Verfechtern gegensätzlicher Gesichtspunkte das Wort.

Harry Wilde zum Beispiel sprach sich 1929 in einem Aufsatz mit dem Titel »Die ›Blauen Blusen‹ und wir«, veröffentlicht in dem theoretischen Almanach »Arbeitertheater«, zugunsten des Arbeiterkabarets aus: »Nun sehen wir unsere Aufgabe teilweise noch darin, Werke aufzuführen mit unbestimmter oder unklarer Tendenz. In der Spielplanfrage sollten uns aber die ›Blauen Blusen‹ wegweisend sein. Ihr Repertoire ist ganz auf den Augenblick eingestellt, dient nur den Gegenwartsfragen der werktätigen Klasse. Oder will vielleicht jemand behaupten, daß wir durch die Auf- führung von ›Preciosa‹ oder anderer klassischer oder sonstiger Kuriosa Tagesfragen des Proletariats behandeln? Auch das ›soziale Gesellschaftsstück in fünf Akten‹ dient nicht unserer tatsächlichen Aufgabe. Die ›Blauen Blusen‹ wirkten ja gerade deshalb so ungeheuer stark, weil sie ihren gesamten Spielplan anders einstellen als wir zum größten Teil bisher. Bei den ›Blauen Blusen‹ hatten wir das Gefühl, hier spielen russische Arbeiter, nein, Arbeiter vor Arbeitern. Hier formt sich das Leben des Arbeiters auf der Bühne, hier werden die Fragen beantwortet, die das Leben täglich an das Proletariat stellt.«

Zur gleichen Zeit vertrat Georg W. Pijet in seinem Artikel »Rotes Kabarett oder proletarisches Drama«

(»Arbeiterbühne« 1929, Nr. 3) einen anderen Standpunkt. Er schrieb: »Aber . . . Weshalb *nur* »Rotes Kabarett«?

Es gibt in ganz Berlin fast keine Gruppe mehr, die ein proletarisches Stück aufführt. Weshalb haben sich alle Gruppen in Kabaretts umgewandelt? — Genügen nicht drei, vier Kabaretts vollkommen? Das Gros der anderen sollte zurückkehren zum proletarischen Stück und dieses pflegen. Denn — bei aller Güte der »Roten Kabaretts« — sie sind nicht allein Mittel zum Zweck. Satire ist gut, und mit Satire seinen Gegner erledigen, zeugt immer von einer gewissen ideologischen Überlegenheit. *Es gibt aber — und das muß betont werden — Probleme innerhalb unseres Kampfes, wo Satire nie und nimmer ein Mittel der Propaganda sein kann!* Streikbruch, Solidarität, Kampf der Kirche (nicht mit Flausen — sondern Kampf um den katholischen Proleten), oder der Ruhrkampf 1920 (das Anwachsen und Abbröckeln bis zur gleichgültigen Verzweiflung hinunter), dieses wichtigste Problem des Bürgerkrieges (siehe Grünberg: »Brennende Ruhr«). Hier ist in tausend Fällen Satire einfach unmöglich! Und dann sollte uns die Veräppelung und Verblödung unserer Gegner nicht genügen!

Das »Rote Sprachrohr« führte zwei Szenen auf: »Parteien« und »Presse«. Außerordentlich stark und schmissig. Nur kontrollieren wir den Inhalt: sind diese zu Schnattergänschen herunterdegenerierten Parteien, die sich um Hindenburg scharen, tatsächlich solche zahmen Gänschen? Wo ist hier ein Weg zu ihrer Bekämpfung? Wo ist überhaupt ihr Gesicht? Sie sind allesamt *keine Gänschen*, sondern (von Noske bis zum Pressegewaltigen Hugenberg) eine verflucht gefährliche, mit Arbeiterblut besudelte Bande. — Billiges Gelächter und Anerkennung kennzeichnen hier nicht den Erfolg —. *Der Erfolg heißt: Nachdenken!!* Wer denkt über Gänschen nach?

Hier hört nämlich alle Satire auf. Hier beginnt unser Gegner bereits unser Feind auf der Barrikade zu sein. Hier vergeht uns alles Lachen.

Ich stehe deshalb nicht auf dem Standpunkt, daß die Zeit des proletarischen Stückes vorüber ist. Das »Rote

Kabarett« war und ist ein Ausweg aus Stückemangel und verspießter Vereinsmeierei, ist eine zum Teil aktuelle Bilderschau satirischer Art, die in absehbarer Zeit doch mehr oder minder ihre Auflösung finden wird im proletarischen Drama — je nachdem ein solches sich langsam oder schneller entwickelt. Und es ist schon da! Einige Arbeiten proletarischer Schriftsteller sind schon sehr gute Produkte der Nachkriegszeit, die den kleinbürgerlichen Kram aus ihren Zeilen gerissen haben. Hier halte man Umschau, denn das proletarische Drama wird langsam kommen in dem Maße und Tempo, in dem das ›Rote Kabarett‹ uns nicht mehr genügt.«

Pijet hatte recht. In einer bestimmten Etappe des Klassenkampfes war das ›Arbeiterkabarett‹ das beste Propagandamittel für die revolutionäre Bewegung.

Piscators großes Berufstheater erbrachte jedoch den Beweis, daß die kleine Form des Kabarett allein nicht in der Lage war, dem proletarischen Theater neue Positionen zu erobern. Und gerade in dem Augenblick, als das Theater Piscators seine Arbeit einstellte, hätte eine Kanonisierung des Kabarett einen taktisch durch nichts zu rechtfertigenden Abbau der Front bedeutet. Deshalb mußte das proletarische Theater die Lücke ausfüllen, die sich nach dem Zusammenbruch des Piscator-Theaters auftat.

In der Diskussion um das Repertoire ging es auch um die Frage: Kurzszene (d. h. komprimierter Einakter) oder Massendrama. Nachstehend zwei Verteidiger entgegengesetzter Gesichtspunkte.

Krey tritt in dem Aufsatz »Massendrama oder Kurzszene« (»Arbeiterbühne« 1929, Nr. 2) für das Massendrama ein: »In Essen wurde Ende Januar in einer Lenin-Liebkecht-Luxemburgfeier das Massendrama von R. Fuchs ›Aufruhr im Mansfelder Land‹ — zum ersten Male — aufgeführt. Die Aufführung hat nicht gehalten, was man sich von ihr versprach. Die Aufführung, groß inszeniert, mit Film und Auto auf der Bühne, bei durchweg günstig besetzten Einzelrollen, scheiterte an den Massenszenen, die bis auf zwei — Betriebsversammlung und Sturm des Fabriktores — unwirklich waren... In Essen gelang es nicht genü-

gend Masse zu bekommen. Darin bestand die größte Schwierigkeit für die Aufführung, da das Fuchs'sche Drama allein 40 Einzelspieler erfordert... Der Aufwand an Arbeit und Kosten ist m. E. viel zu groß bei Massendramen, daß die Aufführungen auch nur einigermaßen befriedigen können. Ohne Zweifel ist es ideologisch richtig und wichtig, der Masse Masse auf der Bühne zu zeigen, mit der Masse zu spielen. Aber nur unter ganz besonders günstigen Umständen und dann wahrscheinlich auch nur in außergewöhnlicher Veranstaltung, wird es einer Arbeiterbühne möglich sein, dieses Ziel — Ziel ist es unbedingt! — zu erreichen. In der gegenwärtigen Situation halte ich die Aufführung von Kurzszenen geeigneter für die Arbeiterbühne.«

Georg W. Pijet hingegen hält Masseninszenierungen für falsch (»Arbeiterbühne«): »In Nummer 2 der »Arbeiter-Bühne« versuchte Krey eine Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Darstellungsmethoden zu geben (d. h. zwischen der Masseninszenierung und der Kurzszene. — A. L.). Ich glaube, daß hierüber doch wohl noch mehr gesagt werden kann. Als erstes soll die Tatsache gelten: Die prägnanteste dramatische Form ist der Dialog in der Kurzszene. Das Für und Wider — da geht der Prolet gerne mit. Er begreift hier am schnellsten, kann sich besser hineinleben in dieses Zwiegespräch — vor allen Dingen: Ihm wird sein Persönliches, Einzelnes nahegebracht. Er muß sich schätzen lernen als Einzelwesen gegenüber dem Gegner. Sein persönlichstes Verhalten spiegelt sich dort. Deshalb bin ich dafür: Kurzszenen, Kurzszenen aneinandergereiht (schneller Szenenwechsel wird durch die Zweiteilung der Bühne erreicht, verstärkt und unterstützt durch Scheinwerfer). Die Massenszene hat Mängel, die in der ungenügenden Freiwilligkeit und Opferwilligkeit seiner *sämtlichen* Mitwirkenden beruhen.«

Diese Kontroverse war eine Fortsetzung früherer Diskussionen. Schon Karl August Wittfogel hatte behauptet, im bürgerlichen Staat sei ein proletarisches Theater nur bedingt möglich, da es sich auf Laiendarbietungen beschränken müsse und vorwiegend nur die Kurzszene pflegen könne. (Er hatte selbst einige Musterstücke

dieses Genres verfaßt, darunter »Der Flüchtling« und andere.)

Die Praxis des Klassenkampfes zeigte, daß Wittfogel und Krey sich irrten. Piscators Theater existierte immerhin ein ganzes Jahr, und in der Folgezeit rissen die Versuche nicht ab, in Deutschland wie auch in anderen Ländern (Amerika, Japan, Tschechoslowakei) Berufstheater ins Leben zu rufen. Wir halten überdies selbst in der gegenwärtigen Etappe des Kampfes Massenszenierungen durchaus für möglich, wenn auch natürlich nicht als einziges Mittel.

Der Ernst, mit dem die Auseinandersetzungen geführt wurden, zeugt von der Vitalität der Arbeitertheaterbewegung im Jahre 1929 und der Aktivität ihrer Anhänger.

Der in der Praxis des Laientheaters spürbare Mangel an Stücken beruhte auf den fehlenden Kontakten mit revolutionären Schriftstellern. Ein Funktionär der Arbeitertheaterbewegung bemerkte dazu: »Liebe Genossen, ihr seht, uns Berlinern fliegen die gebratenen Tauben auch nicht in den Mund. Die Berliner Arbeiterschaft ist heute sogar verwöhnt, im besten proletarischen Sinne. Ein Stück, das ihr mit durchaus gutem Erfolge in mehreren Orten spielen könnt, ist sehr leicht für Berlin eine unmögliche Sache. — Gerade der Stükkemangel ist hier katastrophal. Material von proletarischen Schriftstellern liegt wenig vor. ›Revolte im Erziehungsheim‹ hat uns die ›Gruppe junger Schauspieler‹ vorweggenommen und spielt es mit großem Erfolg. Einige andere Stücke liegen in der Volksbühne und vermodern. Außerdem verlangen die meisten Organisationen für ihre besonderen Veranstaltungen dementsprechende Programme, bzw. Szenen oder Stücke.«

In der Leitung des revolutionären Laientheaters versuchte man die Repertoirekrise dadurch zu mildern, daß man zur kollektiven Niederschrift geeigneter Stücke aufrief. Derselbe Autor schrieb: »Drei und mehr Genossen, möglichst zusammen mit den Veranstaltern, setzen sich auf den Hosenboden und entwerfen den Plan oder das Skelett der Aufführung. Ist dies geschehen, dann geht es an die Ausarbeitung der Szenen. Hierzu gehört die Geschicklichkeit, tatsächliche oder

angenommene Vorfälle in einer künstlerischen Form zum Ausdruck bringen zu können. Oft wird an dieser bis zur letzten Probe moduliert. Auf diese allerdings primitive Art beheben wir den Stückemangel. Deshalb haben wir heute in der Bundesbibliothek eine ganze Anzahl für besondere Zwecke und Organisationen zusammengestellte Programme, die für jede Gruppe geeignet und durchführbar sind.«

Daraufhin entstanden Gemeinschaftsarbeiten vor allem in den Agitproptruppen. Die populärsten unter ihnen wie ›Kolonne Links‹, ›Rotes Sprachrohr‹ und andere spielten selbstgeschriebene Stücke.

Darüber hinaus traf die Leitung des ATBD folgende Maßnahmen zur Überwindung der Repertoirekrise: Erstens stellte sie den Kontakt mit dem ›Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller‹ (BPRS)* her. Die Ergebnisse waren zwar nicht allzu ergiebig, aber doch annehmbar: 1929 gingen immerhin Arbeiten von fünfzehn Autoren ein. Zweitens systematisierte sie das vorhandene Material und gab ein Informationsblatt mit Annotationen, Einführungen und Inszenierungshinweisen zu den einzelnen Stücken heraus. Außerdem richtete der deutsche Arbeiter-Theater-Bund eine Bibliothek ein, auf die die einzelnen Kollektive bei der Zusammenstellung ihres Repertoires zurückgreifen konnten.

Während in den ›Roten Revuen‹ neben Arbeitern auch Berufsschauspieler auftraten, agierten in den Arbeitertheatern ausschließlich Arbeiter.

Eine Aufführung, die Piscator 1929 als Gastregisseur an einem berliner Theater inszenierte, illustriert in verblüffender Weise die Gefahr, die dem proletarischen Theater aus der Arbeit mit bürgerlichen Schauspielern erwachsen konnte. Es handelte sich um das pazifistische Stück »Rivalen«. Im Finale wird der skrupellose Einsatz des einfachen Soldaten als Kanonenfutter gezeigt: die soeben wegen akuter Erschöpfung aus der vordersten Linie abgezogenen Kämpfer werden erneut vorgeschickt, weil die Front ins Wanken geraten ist.

* Vgl. Anm. S. 58.

Mit Hilfe des laufenden Bandes ließ Piscator die bedauernswerten Soldaten am Zuschauer vorbeilaufen. Und voran marschierte ihr Anführer — entgegen der Regieanweisung — mit geschwellter Brust und hoch-erhobenem Kopf! Das weckte den Eindruck, daß die Soldaten nicht gezwungenermaßen, sondern im Vollbewußtsein ihrer Pflicht in den Kampf zogen. Das pazifistische, gegen den Krieg gerichtete Finale wurde zur faschistischen Demonstration, der das bürgerliche Publikum begeistert applaudierte. Wenig fehlte, und es hätte in dieser Atmosphäre der Rührung und Begeisterung das »Deutschland, Deutschland über alles« angestimmt.

Der Fehler mancher proletarischer Kritiker bestand jedoch darin, daß sie aus derartigen Vorkommnissen die generelle Schlußfolgerung zogen, bürgerliche Schauspieler dürften im revolutionären Theater nicht arbeiten. Statt zur Klassenwachsamkeit aufzurufen, predigten sie ängstlich Verzicht auf den Nutzen, den ein qualifizierter Berufsschauspieler bringen konnte. Diese Einstellung in Theorie und Praxis war die Ursache dafür, daß die große Masse der Schauspieler lange nicht in die Arbeitertheaterbewegung einbezogen wurde.

Wir haben eine Einladung zu einer Vorstellung in Neukölln. Die U-Bahn bringt uns in den Arbeiterbezirk. Wir durchqueren den großen Volkspark und gelangen vor ein ausgedehntes Gebäude mit mehreren Festsälen. An einem gehen wir vorüber, dann an einem zweiten, beide völlig leer. Handbeschriftete Hinweisschilder aus Stoff weisen uns den Weg. Der Saal, in dem die Aufführung stattfindet, ist bereits brechend voll. Den Vorhang zieren große, gemalte Rosengirlanden. Quer darüber läuft ein roter Tuchstreifen zum Zeichen dafür, daß sich hier jetzt »die Roten« befinden. Tatsächlich: Unten im Saal sitzen Arbeiter mit ihren Frauen, Leiter von Agitations- und Propagandatruppen, Piscator, Angehörige der radikalen Intelligenz, Vertreter bürgerlicher Zeitungen und revolutionär eingestellte Kunschtchaffende, darunter der gerade zum Direktor der Volksbühne ernannte Karl Heinz Martin.

Die Bühne ist schmal und hoch, für Theateraufführungen wenig geeignet. Es wird Bier ausgeschenkt, auch während der Vorstellung bringt der Kellner Bier und Würstchen.

Dazu ist zu sagen, daß in Berlin derlei Festsäle mit ihren Bühnen noch den größten Komfort boten, auf den Arbeitertheater überhaupt rechnen konnten. Alf Raddatz beschreibt in seinem Aufsatz »Bühnentechnik und Arbeitertheater« die technischen Schwierigkeiten:

»Durch den Zwang, heute hier, morgen dort, d. h. heute auf einer großen, morgen auf einer kleinen Bühne zu spielen, müssen unsere Bühnenbilder, Prospekte, Versatzstücke, Um- und Aufbauten äußerst labil sein, für jedes Bühnenausmaß passen und überallhin transportabel sein. Diese Umstände erzwingen eine Einfachheit, zu der wir sonst nie gelangt wären. Hinzu kommt, daß eine Bühnenprobe auf der jeweiligen Bühne fast ausnahmslos unmöglich ist, und daß man auf diese Weise fast jedesmal eine kleine Stunde vor Beginn der Veranstaltung vor den unglaublichsten Tatsachen steht. Diesen Schwierigkeiten zu begegnen und ihnen zum Trotz dennoch eine gute Aufführung zustande zu bringen, das ist unsere Aufgabe, vor die wir jedesmal wieder gestellt werden . . . Die relativ einfachste und dennoch wirkungssicherste Methode ist die Benutzung von Vorhängen, die sich mit einigem Geschick auf jeder Bühne anbringen lassen. Mit einfachen, ganz schwarzen Vorhängen und der jeweiligen Szene entsprechenden darangehängten Hinweisen, Texten, Bildern aus Papier sind starke Wirkungen zu erzielen. Natürlich erhärten farbige, der Stimmung angepaßte Vorhänge den Eindruck. Auf die der sog. Stilbühne fast entsprechende Form werden wir meist angewiesen sein, und damit werden wir am einfachsten die grauenhaften Kitschdekorationen der verstaubten Restaurationsbühnen verdecken können und kommen zugleich, und das ist das wesentliche, zu einer Bühnentechnik, die unserer Art und unserer Arbeit entspricht. Manchmal wird es gut sein, das ganze Bühnengehäuse auszuräumen und den kahlen Raum als Hintergrund einer entsprechenden Handlung zu nehmen.

Der Maler Heinrich Vogeler hat jetzt einen Vorschlag gemacht, der geeignet ist, unserer Bühnentechnik eine neue Richtung zu geben. Er verwendet die von ihm bekannten farbigen Lichtbilder, die so aufgeteilt sind, daß in das Bild hinein eine helle unbemalte Fläche komponiert ist. Vor dieser Fläche, auf der Bühne, spielt die eigentliche Handlung. Im Hintergrund der Bühne hängt die Projektionsleinwand, und außerdem sind, den Kulissen gleich, seitlich Projektionsbahnen, die einerseits dem projizierten Bild eine neue Aufteilung geben und andererseits kulissenartig unter Verwendung eines folgenden Diapositives in die ablaufende Handlung einbezogen werden können.«

Einige Zahlen zur Arbeit der Agitproptruppen. — Das »Rote Sprachrohr« schrieb in Heft 2: »... was wir in der nächsten Zeit (also ziemlich eilig!) brauchen: 1. Szenen über Wirtschaftskämpfe. Szenen zu den Betriebsrätewahlen. Szenen auf Arbeitslosennachweisen. Massenchöre für Arbeitslose (auch für Landtage, Reichstag, Stadtparlamente und Demonstrationen geeignet). Dann: gute Maiszenen — Gedichte — Sprechchöre, Szenen zum Konkordat, zum Wehrprogramm, zur Pressekampagne, zum neuen Strafgesetzentwurf, Angriffe auf die katholische Kirche, SPD-Bonzen, Lehrlingskampagnen usw.«

Die Agitproptruppen lernten es, die Situation geschickt auszunutzen, um auf die Zuschauer zu wirken.

Ihr Publikum fanden sie — wie es im Lied heißt — »heute hier, morgen dort«, d. h. sie spielten heute in einem Saal, morgen auf einem Lastauto und übermorgen vor einer Stallwand. Eine der Direktiven, die sie von der Leitung bekamen, lautete: »Nützt jede Gelegenheit, um mit den Werktätigen zu sprechen!« Ihre Auftritte auf Liegewiesen, an Abenden vor Sonn- und Feiertagen, auf Marktplätzen und Dorfangern zogen stets zahlreiche Zuschauer an. Beweglichkeit — Aktivität — Einfallsreichtum hieß ihre Devise.

Das Kollektiv der »Roten Lampen« aus Hamborn berichtet: »Die schönsten Früchte aber haben wir geerntet, als wir heimlich wie Diebe in der Nacht in einer Belegschaftsversammlung auftraten und mit

Blitzesschnelle wieder verschwanden. Obwohl ein Fahrsteiger, der von der Zechenverwaltung hingeschickt war, und auch die Reformisten dagegen waren. Angesichts des brausenden Beifalls der Belegschaft aber mußten sie sich stillschweigend zufrieden geben. Vom Genossen B . . . wurde mir im Laufe der Woche mitgeteilt, daß wir uns die Sympathie der Kum-pels von Neumühl erworben haben und daß wir mit unserem ganzen Programm dort auftreten sollen.«

Ein anderer Fall. Während einer Wahlkampagne trat auf einer sozialdemokratischen Versammlung die Truppe ›Rotes Sprachrohr‹ auf. Erst am Ende kamen die Anwesenden dahinter, daß vor ihnen nicht ein sozialdemokratischer, sondern ein kommunistischer Spieltrupp stand. Aber da war es zu spät. Die Akteure hatten bereits ihre kommunistischen Losungen aufgerollt, und ehe die herbeigerufene Schupo eintraf, waren sie verschwunden. Das Resultat war eine nicht unbeträchtliche Wirkung auf die sozialdemokratischen Zuschauer. Ein Teil von ihnen übte unter dem Eindruck der Vorstellung lebhaft Kritik.

Ähnlich wie Soldaten ihren Tornister, trugen die roten Kollektive ihr Truppengepäck bei sich, das die Utensilien für den ideologischen Kampf enthielt.

»Wir sind heute zu einer rationellen Form des Truppengepäckes gekommen. — Sämtliche Spielgegenstände für ein 1½ stündiges Programm werden untergebracht in: einem Koffer (25 x 52 x 92 cm), einem Hutkoffer (37 x 37 x 37 cm), einem Stoffüberzug (1,5 m Länge und 50 cm Umfang), dazu kommt noch ein Sprachrohr, das einzeln getragen wird. Es genügt nicht, die Uniform im Auftrittschor oder -lied zu zeigen und dann in den nächsten Nummern unter einem Wust althergebrachter Theaterkostüme verschwinden zu lassen. Das hieße, die Uniform rein äußerlich anwenden, ohne ihre eigentliche Zweckmäßigkeit erfaßt zu haben. Wir bauten unsere Uniformen so, daß sie mit geringen Zutaten (Kragen, Koppel, Orden usw.) versehen ein ganzes Kostüm ergeben. Wir schufen uns Kostüm-Praktikabel (wie wir uns später Requisiten- und Dekorationspraktikabel geschaffen haben). Wir wählten dunkelblau für unsere Uniform, weil dunkelblau diejenige

Farbe ist, die alle leuchtenden Farben, die wir in den Uniformzutaten verwenden, am meisten betont und so das Charakteristikum der betreffenden Figuren am besten unterstreicht. Die Uniformen haben den Schnitt von ›Kesselanzügen‹ (aber aus zwei Teilen: Hose und Jacke) ohne sichtbare Taschen oder Knöpfe, ohne Kragen. Alles, was hindern oder ablenken kann, ist vermieden. Hosen und Ärmel werden nach den Enden hin enger, um bei turnerischen Übungen ein Hängenbleiben zu vermeiden.«

In der Regel wandten sich die Agitproptruppen an den organisierten Zuschauer. In diesem Zusammenhang ist die Bilanz einer der besten Truppen, der Hamburger ›Nieter‹, recht aufschlußreich:

Veranstalter der Auftritte	Anzahl der Auftritte
KPD und KJ	69 mal
KPD — RFB (komb.)	2 mal
RFB, RFMB, Jungfront	20 mal
Internat. Arbeiterhilfe	5 mal
Rote Hilfe	7 mal
Betriebe u. ä.	7 mal
eigene Veranstaltungen	4 mal
	114 mal

Kennzeichnend ist schließlich auch, daß sich die Truppen nicht mit unbestimmten, ›allgemeinen‹ Erfolgen zufriedengaben, sondern nach praktisch faßbaren Resultaten strebten, wie sie etwa die Gewinnung neuer Mitglieder für die Kommunistische Partei Deutschlands, den Kommunistischen Jugendverband und die Rote Hilfe oder neuer Abonnenten für die Parteipresse und dergleichen darstellten. Deshalb führten die Truppen Buch nicht nur über die Zahl der Zuhörer, sondern auch über die der Geworbenen.

»Ein Reisemonat allerersten Ranges« — so fängt die ›Rote Schmiede‹, Halle, ihren Tätigkeitsbericht für den Monat März an. Darunter steht:

»Freitag, den 1. März, Sennewitz, 100 Besucher, 6 Aufnahmen.

Sonnabend, den 2. März, Domnitzsch, 200 Besucher.

Mittwoch, den 6. März, Halle, 300 Besucher, 10 Aufnahmen.

Dienstag, den 12. März, Halle, 300 Besucher.

Freitag, den 15. März, Reinsdorf, 200 Besucher, 16 Aufnahmen.

Sonntag, den 17. März, Roitzsch, 200 Besucher, 54 Abonnenten für AIZ*.

Freitag, den 22. März, Alsleben, 300 Besucher.

Dienstag, den 26. März, Halle, 1000 Besucher, 15 Aufnahmen.

Mittwoch, den 20. März, Halle, 80 Besucher.«

Die unmittelbare Anleitung der Agitproptruppen, vor allem was die politische und ideologische Seite ihrer Arbeit betraf, erfolgte durch die Agitpropabteilung der KPD. Das Presseorgan der Truppen war die Zeitschrift »Das Rote Sprachrohr«. Sie umriß in Leitartikeln allgemeinen Charakters die Hauptaufgaben der Agitproptruppen in der jeweiligen Etappe, druckte die wichtigsten Materialien für das Repertoire, brachte regelmäßig die Tätigkeitsberichte der einzelnen Truppen, denen sie auch die Direktiven lieferte, und veröffentlichte Zeitschriften von Arbeiterkorrespondenten. Auf diese Weise hielt sie die Verbindung der Truppen untereinander und zur Leitung.

In der Rubrik »Agitproptruppen der Welt« berichtete die Zeitschrift über die Tätigkeit des proletarischen Laientheaters im Ausland, insbesondere in der UdSSR.

Sie analysierte ferner sorgfältig die Arbeit der einzelnen Truppen, wobei sie darauf achtete, daß sich nicht bei der einen oder anderen ein ideologisch falscher Zungenschlag einschlich. So rügte sie beispielsweise die »Rote Truppe« in Frankfurt am Main, die zu einer ihrer Aufführungen folgende Regieanweisung gegeben hatte: »Hände wie ein geschäftiger Jude; dabei wird der Kopf im Rhythmus einmal nach rechts und dann nach links gewandt.« Die Redaktion des »Roten

* AIZ — Arbeiter-Illustrierte-Zeitung aller Länder; von Willi Münzenberg geleitete Illustrierte, 1921 ff. in Berlin, von 1933 bis 1938 in Prag.

Sprachrohrs« bemerkte dazu sehr richtig: »Eine AP-Truppe soll auch bei Regieanweisungen keine Anleihe bei den Nazis machen.«

Die überaus große Wirkung des Agitproptheaters in der Weimarer Republik macht ein Bericht von Kurt Kläber über die Zahl der Aufführungen deutlich: »Im ›Vorwärts‹ finden sich täglich mindestens vier bis sechs Anzeigen von Vorstellungen der Arbeitertheaterzirkel oder Agitproptruppen. In der ›Roten Fahne‹ sind es acht bis zehn, und etwa ebenso viele in der ›Welt am Abend‹. Hinzurechnen muß man noch die Abendveranstaltungen der Sportorganisationen, der Naturfreunde, der Fichte-Wanderbünde und anderer Arbeiterorganisationen; sie alle werden mindestens zur Hälfte von Sprechchören, Arbeitertheaterzirkeln oder Darbietungen der ›Roten Revue‹ bestritten. Aufgeführt werden politisch-revolutionäre Sketchs — Appelle von der Bühne herab.«

Kläber errechnete, daß es in Berlin in einem Zeitraum von hundert Tagen anderthalb Millionen Arbeiterzuschauer gab, das entspricht etwa einem Viertel der Zuschauer, die die Volksbühnen in ganz Deutschland aufzuweisen hatten.

»Dazu muß man auch noch die Abendveranstaltungen der berliner Parteiorganisationen zählen, bei denen ständig einige Zirkel aus den Arbeitertheatervereinen sowie Sprechchöre und Rote-Revue-Truppen mitwirkten. Bei derartigen Abendveranstaltungen der Parteiorganisationen füllte das Publikum den riesigen Sportpalast oder den Zirkus Busch. Insgesamt gab es in Berlin auf politischen Versammlungen und bei revolutionären Vorstellungen von Arbeitertheatern und Laiengruppen fast so viele Arbeiter, wie die Volksbühne im ganzen Land Besucher hatte, nämlich fünf Millionen!«

Neue Forderungen, neue Arbeitsformen

In der Praxis hatten sich von 1929 bis 1931 vor allem folgende Genres behauptet: Als erstes die ›Lebende Zeitung‹, die in der Sowjetunion jedermann gut bekannt ist; sie gab im Grunde nur recht oberflächliche Charakteristiken, war jedoch wirksam wie ein Plakat oder eine Schlagzeile, durch die bestimmte Tagesneuigkeiten hervorgehoben werden sollten.

Mit diesem Genre arbeiteten auch die besten Truppen, wie etwa das ›Rote Sprachrohr‹; sie gingen jedoch bald zu einem neuen Genre über, der sogenannten Re-zitation.

Äußerlich zeichnete sich die Re-zitation durch ihre Länge aus, im Gegensatz zur ›Lebenden Zeitung‹, die ungemein lakonisch war. Ein Genosse beschreibt das treffend in einem Brief: »Von vielen meiner bekannten Genossen habe ich insofern über das Rote Sprachrohr klagen gehört, als die Sachen, die das Rote Sprachrohr bringt, viel zu kurz sind. Kaum ist man auf der Bühne, muß man auch schon wieder runter und die Szene ist beendet. Das hatte auch beim Publikum nach meiner Beobachtung nicht die gewünschte Wirkung hinterlassen.«

Die Aufführung einer ›Re-zitation‹ wie beispielsweise des Stückes »Kriegsvorbereitung, oder: Trust, Staat und Reformismus« dauerte ungefähr eine halbe Stunde. Das Thema wurde hier vielseitiger und gründlicher behandelt: Vorbereitung des Krieges, Kapital und Gewerkschaften, die sozialdemokratische Regierung, die Kirche usw. Natürlich war der Kapitalist nicht nur in der Fabrik zu sehen, sondern auch in seinem Privatleben.

Trotz seiner differenzierten Darstellung blieb dieses Genre genauso flach wie die ›Lebende Zeitung‹, da die sozialen Widersprüche noch als primitive Konflikte auf die Bühne gebracht wurden.

Das dritte Genre ist die ›Szene‹. Ein Beispiel ist Hans Marchwitzas Stück »Zwei Delikte«. Auf Grund alltäglicher Konflikte zeigt Marchwitza, wie ein Arbeiter zu der Überzeugung gelangt, daß die Klassenwidersprüche nur auf revolutionärem Wege gelöst werden können.

Das geschieht nicht mit bloßen Losungen, wie bei der ›Lebenden Zeitung‹, sondern durch die Demonstration konkreter Handlungen.

Die Agitproptruppen formulierten ihre Anforderungen an eine Aufführung selbst sehr deutlich: »Einfach und eindringlich von der Bühne herab und durch Rufe aus dem Saal, plastisch dargestellt, rhetorisch gut formuliert, durch Einzelrede, Dialog oder Sprechchor mit allen Mitteln dramatischer Spannung, beißender Satire und treffender Karikatur, die Massen aufzurütteln aus dem Stumpfsinn.«

Sie waren sich durchaus klar darüber, daß sie ihr propagandistisches Ziel nur erreichen, wenn sie ein bestimmtes künstlerisches Niveau besitzen. So stellen die ernsthaften Bemühungen um die künstlerische Form ein neues Moment dar. Von den Darstellern wird fachliche Qualifikation verlangt. Zum Studium der Sprech- und Bewegungstechnik werden bürgerliche Spezialisten herangezogen.

Hinsichtlich des Stils wird höchste Einfachheit angestrebt. Das ›Rote Sprachrohr‹ gelangte in seinen Vorstellungen in der Tat zu einer überzeugenden Einfachheit. Darüber konnte man sich während seiner Gastspiele in der UdSSR im Jahre 1929 selbst ein Urteil bilden. Möglich war das dank einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem revolutionären Ideengehalt der Stücke, der straffen Behandlung des Materials, die alles Zweitrangige hintansetzte, sowie dank härtester Arbeit am gestischen und sprachlichen Rhythmus.

Für die Agitproptruppen war die dritte Theaterkonferenz des Kommunistischen Jugendverbandes Deutschland im April 1930 ein spürbarer Einschnitt. Die bisherigen Vortragsformen ›Referat‹ und ›Lebende Zeitung‹ wurden als zu oberflächlich und z. T. abgenutzt bezeichnet. Es gelte, die Wirklichkeit des Klassenkampfes vielseitiger und differenzierter darzustellen. Die Opfer des Kampfes dürften nicht verschwiegen, die Pflichten der Kämpfenden müßten genannt werden. So entspann sich eine Diskussion darüber, ob die Agitationsszenen unbedingt mit einem happy end ausgehen müßten. Tatsächlich war es üblich, daß zum Schluß der Szenenfolge ein kräftiger Arbeiter in der Uniform eines

Rotarmisten oder eines Rotfrontkämpfers dem Kapitalisten einen massiven Fußtritt verpaßte und ihn damit von der Bühne verjagte.

In einer Zeit, da die Repressalien der herrschenden Klasse sich verstärkten und das kämpfende Proletariat besonders schwere Opfer zu bringen hatte, konnte ein derart naiver proletarischer Optimismus negative Wirkungen haben. Stimmen wurden laut, die ein Finale forderten, in dem der Kapitalist, wenn auch nur zeitweilig, sich durchsetzt.

Eine solche Veränderung verlangte von den Agitproptruppen ein hohes Maß an politischem Bewußtsein. Die kleinste Ungenauigkeit der Inszenierung konnte dem unglücklichen Ausgang einen konterrevolutionären Sinn verleihen.

Angeregt durch die Konferenz, versuchte die Truppe ›Rote Blusen‹ (Berlin) in ihre Inszenierungen politische Anleitung zum Handeln einzubeziehen. Sie nahm nicht nur die schwierige Arbeit revolutionärer Agitation in den ländlichen Gebieten auf; sie setzte sich auch zum Ziel, aufklärerisch auf das Industrieproletariat zu wirken, das bei Zusammenstößen mit der Polizei oftmals Opfer seiner Unkenntnis, nicht zuletzt auch seiner Unkenntnis der herrschenden bürgerlichen Gesetze wurde. Gestützt auf den bekannten Führer von Felix Halle, »Wie verteidigt sich der Proletarier in politischen Strafsachen vor Polizei, Staatsanwalt und Gericht?«, führten die ›Roten Blusen‹ ihre Szenen vor: Die erste stellte eine Versammlung von Arbeiterinnen einer Betriebszelle bei der AEG in Berlin-Oberschöneweide dar. Bald nach Beginn der Versammlung wird das Gebäude umstellt, die Wache meldet rechtzeitig, daß ›Schupos‹ kommen. Bevor die Spitzel im Haus sind, ist das wichtigste politische Material bereits vernichtet. Die Polizei versucht wie gewöhnlich, die Arbeiterinnen im Kreuzverhör zur Strecke zu bringen. Doch daraus wird nichts, weil die Arbeiterinnen den Beamten zeigen, daß sie die wenigen Rechte, die das Gesetz einem Beschuldigten zubilligt, zu nutzen wissen. Sie unterschreiben kein Protokoll, sondern fordern, daß man ihre Angehörigen benachrichtigt und ihnen erklärt, wes-

wegen sie festgenommen werden. Auch während der Untersuchungshaft fallen sie nicht auf die üblichen Tricks herein, wie den, daß »die anderen bereits alles gestanden haben«; auch lassen sie sich nicht provozieren, wenn ihre Führer beschimpft werden. —

Die Arbeit der Agitproptruppen wurde enger mit den Betrieben verbunden. Einige Betriebe, die selbst Agitproptruppen gebildet hatten, waren bereit, Patenschaften zu übernehmen. Die Praxis des revolutionären sozialistischen Wettbewerbs wurde entwickelt. Einen ersten Wettbewerb gab es zwischen dem ›Roten Sprachrohr‹ und den Hamburger ›Nieter‹.

In der Zeitschrift »Rotes Sprachrohr« wurde eine neue Sparte eröffnet, die »Arbeiterkritik«.

Seit Ende 1930 führte der Arbeiter-Theater-Bund Kurse für leitende Kader durch. Sechs Stunden täglich waren der politisch-theoretischen Arbeit gewidmet, abends wurde über die Technik und Theorie des Arbeitertheaters diskutiert. Großen Raum nahm der Erfahrungsaustausch der Truppen untereinander ein. Besonders ausführlich wurden die Thematik des Arbeitertheaters und das Problem der Arbeitsteilung behandelt. Aus dem Material, das den einzelnen Truppen gehörte — Arbeiterkritiken, Programme, Fragebogen, Wandzeitungen —, wurde eine Ausstellung aufgebaut.

Theaterpolitische Ereignisse

Die elfte Reichstagung des Arbeiter-Theater-Bundes 1930 in Dortmund war ein historisches Ereignis in der Entwicklung der deutschen Arbeitertheaterbewegung.

Der deutsche Arbeiter-Theater-Bund umfaßte kommunistische und sozialdemokratische Laienspielgruppen. Die Sozialdemokratische Partei versuchte den Bund zu spalten, indem sie ihre Gruppen aufforderte, den Bund, der die Linie des revolutionären Klassenkampfes vertrat, zu verlassen. Einige Gruppen kamen der Aufforderung nach und wandten sich gegen die klassenbewußte, revolutionäre Linie der Leitung. Die Mehrheit der sozialdemokratischen Theatervereine weigerte sich jedoch, aus dem Bund auszutreten, und besonders die sozialdemokratischen Jugendgruppen standen weiterhin zum kommunistischen Teil des Bundes.

Auf dem Dortmunder Kongreß gewann die Richtung, die für die Politik des revolutionären Klassenkampfes im ATBD eintrat, die Oberhand. Die Opposition blieb in einer hoffnungslosen Minderheit: Die Resolution der Leitung wurde mit 209 gegen nur 49 Stimmen angenommen.

Dieser Erfolg ist um so höher zu bewerten, als mehr als sechzig Prozent aller sozialdemokratischen Theatervereine dem Arbeiter-Theater-Bund angehörten. Es war der Leitung also gelungen, die sozialdemokratischen Gruppen gegen ihre eigene Partei Stellung beziehen zu lassen. Im Hauptreferat »Die nächste Etappe des Arbeitertheaters« wurde darauf hingewiesen, daß dieses sich an der Avantgarde der proletarischen Theaterbewegung, an den Agitproptruppen orientieren müsse. Außerdem wurde die Forderung erhoben, entschieden mit den Gewohnheiten bürgerlicher Vereine zu brechen, wie sie vielen Theatergruppen noch eigen waren. Die Agitproptruppe wurde als bester und wirksamster Typ des Arbeitertheaters für die gegebene Periode charakterisiert. Die Leitung sollte die dem Bund angehörenden Theatervereine und Agitproptruppen reorganisieren.

In der Tat nahmen sich die Arbeitertheater in der

Folgezeit die Agitproptruppen in vieler Hinsicht zum Vorbild, vor allem insofern, als sie die politische Zielsetzung ihrer Aufführungen konkretisierten. Wenn früher Kapitalisten oder Proletarier auftraten, so waren es Kapitalisten oder Proletarier schlechthin. Jetzt war man bestrebt, einen ganz bestimmten Kapitalisten zu zeigen, Herrn X., der den Arbeitern in seinem Betrieb den Lohn kürzen will. Die Aufführung richtete sich damit nicht mehr nur gegen den Kapitalismus im allgemeinen, sondern darüber hinaus gegen bestimmte Kapitalisten und bestimmte Fabriken. Zweifellos erzielten solche Aufführungen eine größere politische Wirkung.

Ähnlich wie von den Agitproptruppen wurden nun auch von den Arbeitertheatern konkrete, meßbare Propagandaergebnisse gefordert, d. h. sie hatten durch ihre Vorstellungen neue Mitglieder für die Kommunistische Partei und für sympathisierende Organisationen zu werben. Zu erwähnen ist auch die Reorganisation der Zeitschrift des Arbeiter-Theater-Bundes »Arbeiterbühne«, die jetzt nicht mehr nur Fragen des Theaters, sondern auch des Films behandelte.

Ein zweites Ereignis war die Schaffung der »Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur« (IFA) im Oktober 1929.

Die IFA steckte sich das Ziel, die einzelnen Kulturorganisationen zu vereinigen, sowohl die proletarischen als auch die mit dem Proletariat sympathisierenden, wie beispielsweise das Piscator-Theater, das Theater junger Schauspieler, den Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller usw. Auf seiner Reichstagung beschloß der deutsche Arbeiter-Theater-Bund, der IFA beizutreten — ein Akt politischer Weitsicht, denn die Konsolidierung der proletarischen Positionen zu einer Zeit, da die Bourgeoisie mit vereinten Kräften das Proletariat und seine Kunst angriff, war notwendig. Sie erforderte nicht nur den Zusammenschluß aller Gruppierungen, sondern auch Solidarität in den theoretischen Diskussionen zwischen den einzelnen Gruppierungen in Deutschland.

Das dritte Ereignis war die Mitgliedschaft des Deutschen Arbeiter-Theater-Bundes im Internationalen Arbeiter-

Theater-Bund, in dem bereits fünfzehn Länder vertreten waren. Die Leitung des deutschen Arbeiter-Theater-Bundes hatte bei der Gründung des Internationalen Arbeiter-Theater-Bundes 1929 in Moskau aktiv mitgewirkt. Als Vertreter der Bundesleitung wurden Arthur Pieck und Margarethe Lode zur ersten Konferenz des Internationalen Arbeiter-Theater-Bundes delegiert. Sie fand vom 24. bis 28. Juni 1930 in Moskau statt.

Im Juni 1930 wurde der deutsche Reichstag aufgelöst und die Bourgeoisie begann, in engem Kontakt mit den Sozialfaschisten, die Wahlkampagne gegen die Kommunistische Partei Deutschlands. Das war eine Situation, in der das revolutionäre Theater zeigen konnte, wozu es fähig war. Nach den Berichten, die die »Rote Fahne« veröffentlichte, traten die Künstler des revolutionären Theaters im Wahlkampf geschlossen zur Unterstützung der Kommunistischen Partei auf, voran die Agitproptruppen. Die von den Agitproptruppen geleistete Arbeit läßt sich durch folgende Ziffern veranschaulichen: Innerhalb von 25 Tagen wurden 349 Vorstellungen gegeben, darunter 86 in Dörfern und Kleinstädten, 31 in Fabriken. Die Gesamtzuschauerzahl betrug 180 000. Für den Wahlfonds wurden 2500 Mark gesammelt.

Die Agitproptruppen entwickelten mannigfaltige neue Arbeitsmethoden. Am zweckmäßigsten erwies sich die Haus- und Hofpropaganda. Eine derartige Aufführung wurde in der »Roten Fahne« vom 24. August beschrieben:

»Der eroberte Meierhof. — Großartige Wahlarbeit der Jugendgruppe der »Roten Blusen«. In einem der typischsten Elendsviertel in der *Ackerstraße* hat die Jugendtruppe der »Roten Blusen« zusammen mit dem Mieterrat und der Parteizelle dieses Wohngebietes eine *Haus- und Hofpropaganda* durchgeführt. Der Regen begleitete uns auf unserem Hinweg, und das Gefühl, daß unser Spiel ins Wasser fallen würde, machte uns bange. Doch zum Glück hörte der Regen plötzlich auf. Die Parteizelle und der Mieterrat hatten gut vorbereitet.

Der Meierhof, eine der größten Mietskasernen in Berlin, mit sechs Höfen, war überall mit leuchtenden Transparenten, die die Parolen der Partei eindringlich aufzeigten, ausgestattet. Aus fast allen Fenstern hingen rote Fahnen, die uns sofort Elan gaben zum Spiel. Eine Szene, die wir speziell zur Haus- und Hofpropaganda eingeprobt hatten, wo sich *mehrere Genossen der Truppe in einigen Wohnungen an den Fenstern postiert*

hatten und so den Anschein von Mietern gaben, übte auf die Zuschauer eine mitreißende Wirkung aus.

Die Sympathie für unser Spiel war somit geweckt. Selbst von der Straße her kamen die Proleten auf den Hof, und bald waren an 300 versammelt. Auf *einem Wagen* spielten wir sodann noch einige Szenen aus unserem Programm. Ein Genosse wies in einem kurzen Referat auf die Bedeutung der Reichstagswahl hin. Als letztes, anschließend an das Referat, forderte unsere Truppe kollektiv im Sprechchor zur Wahl der Liste 4 auf. Die Versammelten waren begeistert.

An den grauen Wänden widerhallend sang alles zum Schluß die Internationale. Die Sammlung für den Wahlfonds der Partei ergab 15 Mark. Dieses Spiel, für uns selbst eine Freude, sollte allen Truppen zum Ansporn dienen, ebenfalls mit den gleichen Methoden aktiv in den Wahlkampf einzugreifen.«

Laut Statistik wurde diese Propagandaform in annähernd 300 Mietskasernen angewandt.

Bei großen Kampagnen, beispielsweise der Kinderspartakiade, traten mehrere Truppen gleichzeitig auf. So spielten einmal 15, ein andermal 8 Truppen. Diese neue Form bewährte sich ebenfalls glänzend, da eine solche Konzentration an einem Ort eine maximale Anzahl von Arbeitern anzusprechen erlaubte.

Das gebräuchlichste Spielgenre vor der Wahl war das »Referat«, und zwar in erweiterter Form; statt kurzer, oberflächlicher Szenen mit Angriffen auf den Klassenfeind entfaltete es jetzt ein ganz vom Geiste des Marxismus-Leninismus durchdrungenes Bild unseres Kampfes. Besonders hervorzuheben sind die Referate »Komintern«, aufgeführt vom »Roten Sprachrohr«, »Lenins Kommando« (»Rote Raketen«), »Die 3. Internationale« (»Kolonne Links«) und eine Antikriegsszene (»Rote Fackeln«).

Die politische Energie und die künstlerische Qualität der Arbeiter-Agitproptruppen begeisterten und inspirierten viele, selbst bürgerliche Künstler. Als Beispiel dafür ein Brief, der in der »Roten Fahne« vom 12. August 1930, veröffentlicht wurde: »»Theater einer gewaltigen Idee«. Ein bürgerlicher Regisseur über revolutionäres Theater — Bankrott der bürgerlichen Kunst.

Solidaritätstag der IFA am Sonnabend im Carlshof. Neben mir saß ein alter Kriegskamerad, heute *namhafter Regisseur eines großen Berliner Theaters*, der, sehr bürgerlich denkend, aus Neugierde mit mir gegangen war. Am Abend kamen wir im Gedränge auseinander — ohne Abschied. Heute erhielt ich folgenden Brief von ihm:

»Alter Freund, am Sonnabend trennten sich unsere Wege, ohne daß wir einander die Hand reichen konnten. Ich möchte Dir heute aus ehrlichem Herzen danken, daß Du mich nach Carlshof mitgenommen hast. Du weißt, daß ich allen politischen Bewegungen ferngestanden habe, daß ich mich ernsthaft meinem Beruf hingab, der mich zwang, immer wieder Neuerungen zu erfinden für das ewig gleiche Rührstück unserer Theater. Seit Sonnabend weiß ich, daß meine Lebensarbeit ohne bleibende Früchte sein wird. Ich glaubte aufzubauen — und habe doch nur Flickarbeit getan. Diese bittere Erkenntnis ist mir in Carlshof geworden. Und dennoch — ich danke Dir für den Abend!

Als alter Theaterhase habe ich stets gedacht, daß wir Intellektuellen die neue Kunst für das Volk schaffen werden. Heute weiß ich, daß die neue Kunst aus dem Volk kommt. Aus dem Volk, durch das Volk, für das Volk. Diese Erkenntnis hat mir am Sonnabend die Spieltruppe ›Roter Wedding‹ gebracht. Als da junge Arbeiter mit den primitivsten Mitteln, ohne Schminken, ohne Theaterzettel, ohne den übrigen Theaterklimbim, durch kurze Satiren die Massen begeisterten. Dieses Zeittheater ist das Theater der kommenden Generation. Ein Theater ohne Sentiments, eine Bühne der namenlosen Darsteller, das Theater einer gewaltigen Idee.

Es wird uns Bühnenleuten nichts nützen, daß wir proletarische Elendsstücke auf die Bretter bringen, um das arbeitende Volk zu gewinnen, denn die letzten zehn Jahre haben bewiesen, daß wir damit volle Häuser mit gutsituierten Bürgern hatten, die aus Sensationslust kamen. Uns wird nicht das literarische Programm, nicht höchste Darstellungskunst noch die vollendetste Bühnentechnik helfen. ›Der rote Wedding‹ ist ein verheißungsvoller Anfang, ein Programm. Und dieser An-

fang bedeutet kurz oder lang das Ende des konventionellen bürgerlichen Theaters.

Das Theater der revolutionären Idee wird die Bühnen ohne Ideen zerschlagen, genau so, wie Filme in der Art Dowschenkos, Kiew in Flammen, den süßen Kitsch unserer Tage in Kürze aus unseren Filmtheatern verdrängen werden. Ich habe Dir einen genußreichen, sehr ernsthaften Abend zu verdanken, alter Freund, das muß ich Dir heute sagen. Seit Tagen läßt mich eine verflixte Liedstrophe nicht los, bei der Arbeit, auf meinen Wegen — oft summe ich halb unbewußt: ›Links, links, links, links, der rote Wedding marschier!‹ Dein alter F. H.«

Ende 1930 wurde das Auftreten der Agitproptruppen offiziell verboten. Der Polizeiterror gegen das revolutionäre Theater begann, wenn auch nicht überall mit gleicher Stärke.

Da es in Deutschland zu jener Zeit keine offizielle Zensur gab, war es unmöglich, auch das revolutionäre *Berufstheater* mit solchen Methoden zu unterdrücken. Aber die Bourgeoisie fand die unsinnigsten Begründungen für ihre Repressalien. So wurde z. B. die Aufführung von Gorkis »Mutter« in der Bearbeitung von Bertolt Brecht nach dreißig Vorstellungen unter dem Vorwand verboten, es bestehe für sie kein öffentliches Interesse. Dabei waren bereits dreißig weitere Vorstellungen im voraus ausverkauft. Unter den Repressalien gegen das revolutionäre und bürgerlich-oppositionelle Theater ist das Verbot des Stückes »Gott, Kaiser und Bauer« von Julius Hay besonders bemerkenswert. Das Stück lief im Dezember 1932 im Deutschen Theater. Es ist ein historisches Schauspiel, in dem die Verbrennung von Johannes Hus geschildert wird; dabei wird gezeigt, wie das Reich und der Vatikan gemeinsam die Bauern ausbeuten. Katholische und reaktionäre Vereine organisierten mit Unterstützung der »Nationalen Front« Obstruktionsskandale während der Aufführung. Stinkbomben wurden auf die Bühne geworfen. Das Publikum unterbrach die Aufführung durch Geschrei und Lärm. Die reaktionäre Presse begeisterte das Stück in übelster Weise und rief zu Exzessen auf. Das berliner Polizeipräsidium lud unter formeller Wahrung der »Demokratie« Vertreter der Direktion ein und erklärte ihnen, daß es die Verantwortung für einen normalen Verlauf der Aufführung ablehne und sie der Direktion übertrage. Die Leitung des Deutschen Theaters wollte die Verantwortung jedoch auch nicht auf sich nehmen, und so verschwand das Stück »von selbst« vom Spielplan. Damit wurde eine Inszenierung, die die Bourgeoisie durch ihren ideologischen Gehalt beunruhigte, auf »demokratische Weise« liquidiert.

Im Kampf gegen die bürgerlichen Repressalien zeigte das revolutionäre Theater eine unwahrscheinliche

Elastizität. Es ersann Methoden, die es auf die eine oder andere Weise gestatteten, revolutionäre Stücke auf die Bühne zu bringen. Gestützt auf die lebendige Praxis des Klassenkampfes, entstanden neue Formen des revolutionären Theaters, darunter mehrere künstlerische Richtungen (Brecht, Wangenheim, Friedrich Wolf u. a.).

An die Stelle des Piscatorschen Agitproptheaters traten das ›Junge Theater‹, die ›Truppe 1931‹ unter der Leitung Wangenheims sowie der Spieltrupp ›Südwest‹. Hier hatten sich schon lange vor Hitlers Macht ergreifung junge Kräfte gesammelt; beispielsweise führte das ›Junge Theater‹ Ende 1932 das Drama »Chikago« des jungen Schriftstellers Peter Ziege auf; es schilderte eindrucksvoll eine Polizeiprovokation der Art, wie sie einst zur Hinrichtung Saccos und Vanzettis geführt hatte.

Während vorher in Deutschland sehr wenige wirklich revolutionäre Werke geschrieben wurden, erschienen jetzt auf den deutschen Bühnen Stücke wie »Die Mutter« und »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« von Bertolt Brecht. Wangenheims »Die Mausefalle« lief in Berlin über einhundertmal. In einer neuen, modernen Bearbeitung wurde August Wittfogels »Wer ist der Dümme?« aufgeführt, darunter auch von der ›Truppe 1931‹. Und schließlich erschien das wichtige Stück »Bauer Baetz« von Friedrich Wolf.

Friedrich Wolf hatte vom Agitproptheater gelernt, Vorfälle aus dem Alltag in überzeugende Agitationsargumente für die Bühne zu verwandeln. Auch kleinste Fakten wußte er zu nutzen, um die Notwendigkeit des revolutionären Auswegs aufzuzeigen.

Dabei kamen ihm die von der Agitationskunst ausgearbeiteten Formelemente zugute: dokumentarische Echtheit, statistische Belege, resümierende Zwischenszenen, musikalische Einlagen, Hinwendung ans Publikum, Einbeziehung des Publikums in die Handlung, demonstrativer Spielcharakter, Zuspitzung der Vorstellung auf die entscheidende, an den Zuschauer gerichtete Frage: »Wie stehen die Fronten?« Auch das Einblenden eines politischen Referates in das Stück gehörte dazu.

Bei dieser Arbeit kam Wolfs Talent zur Geltung, verschiedene Elemente kunstvoll zu einer geschlossenen Handlung zu verflechten, wozu die Agitproptheater vor ihm entweder nicht in der Lage oder aber nicht gewillt waren, obgleich die Tendenz zu einer umfassenderen und allgemeineren Anordnung des Materials bereits seit langem festzustellen war: Nehmen wir nur die ›Rezitationen‹, wie sie vom »Roten Sprachrohr« seit 1930 kultiviert worden waren.

So entstand schließlich das Arbeiterstück. Es existierte zwar schon im Anfangsstadium des Arbeitertheaters. Die zwanzigjährige Entwicklung war jedoch nicht umsonst gewesen. Mußte man die ersten Arbeiterstücke als ideologisch völlig unannehmbar bezeichnen, so waren sie jetzt von revolutionärem Kampfgeist durchdrungen. In formaler Hinsicht waren sie bedeutend reicher, lebendiger und beweglicher. Statt der früheren Eintönigkeit und Farblosigkeit, statt des notorisch engbegrenzten Themenkreises waren sie jetzt breit angelegt und benutzten eine Vielzahl von Darbietungselementen. Sie verwerteten die Erfahrungen der Piscatorbühne ebenso wie die des Agitproptheaters; sie machten sich darüber hinaus auch alles zu eigen, was andere Richtungen des revolutionären Theaters hervorgebracht hatten (z. B. Brecht und Wangenheim).

In »Bauer Baetz« geht es um den ›Bauerntod‹, eine Erscheinung, die sich in Deutschland während der letzten Jahre infolge der Wirtschaftskrise mit unwahrscheinlicher Schnelligkeit ausbreitete. (Nach unlängst veröffentlichten statistischen Angaben gingen in wenigen Jahren etwa vierhunderttausend kleine Bauernhöfe zugrunde.)

Um den Ruin der Kleinbauern zu illustrieren, zugleich aber auch ihre Bemühungen, diesem Ruin zu entgehen, wählte Wolf eine höchst dramatische Situation: Bauer Baetz hat kein Geld mehr, um seine Schulden und Steuern zu bezahlen. Seine letzte Kuh soll gepfändet werden. Um sie auf keinen Fall hergeben zu müssen, bindet er den Strick vom Stall aus an sein Bett. Als er sich davon überzeugen muß, daß die Kuh so nicht zu retten ist, beruft er sich auf das Gesetz, wonach zum Wirtschaftsbetrieb notwendige Dinge nicht

gepfändet werden dürfen. Als er auch damit keinen Erfolg hat, schießt er den Vollzugsbeamten in seiner Verzweiflung nieder. Er muß daraufhin am eigenen Leibe erfahren, daß das Gericht die Interessen der herrschenden Klassen verteidigt. Da die Geschichte unter den Bauern große Empörung auslöst, versucht das bürgerliche Gericht, Baetz unschädlich zu machen, indem es den völlig gesunden Mann für verrückt erklärt und in ein Irrenhaus sperrt.

Auf diese Weise konnte gezeigt werden, daß der Kleinbauer von der Regierung der Kapitalisten und Junker keine Hilfe zu erwarten hat, daß ihm aber auch der individuelle Terror nichts nützt, daß er sich vielmehr organisieren muß; ferner, daß Arbeiter und Bauern gleiche Interessen haben und daß nur ihr gemeinsamer Kampf auch die Lage der Kleinbauernschaft erleichtern kann.

Das Stück beruht auf einer durchgehenden Handlung und einer vielschichtigen Zeichnung menschlicher Charaktere. Besonders gelungen ist die Figur des Christian Baetz. Verschiedene Gestaltungselemente aus der Theaterpraxis Piscators sind geschickt genutzt worden. In einem Prolog wird der Rahmen des Geschehens — der Kampf eines Bauern um seine Kuh — erweitert, indem die allgemeine Lage der deutschen Bauernschaft dem Publikum vor Augen geführt wird. Dazu wird statistisches Material herangezogen und es wird verdeutlicht, daß der Großgrundbesitzer mit der Unterstützung der Regierung rechnen kann.

Um den Rahmen der Handlung auszuweiten, benutzt Wolf jedoch nicht wie Piscator den Film, sondern Formelemente des Agitproptheaters. Wolf zeigt z. B. die Rechtlosigkeit des Kleinbauern: Ein Bauer hat einen Ochsen verkauft; der Schultheiß hält ihn auf dem Markt fest und nimmt ihm das Geld ab zwecks Bezahlung seiner Pachtschulden und Steuern. Das wird nicht erzählt, sondern vorgeführt. Die einzelnen Teile des Stückes werden in einem Lied resümiert.

Das »Junge Theater« inszenierte den »Großen Plan« von Becher; daneben führte es auch revolutionäre Kinderstücke auf und legte damit den Grundstein für ein proletarisches Kindertheater. Alle diese Stücke und

Inszenierungen wurden sogar von der bürgerlichen Presse als interessante und begabte künstlerische Leistungen gewertet.

Gleichzeitig arbeiteten Brecht, Ernst Ottwalt und andere an aktuellen Revuen mit Gesang und Musik, die den Stehkragenproletarier aufs Korn nahmen (»Krause«). Diese Revuen kamen den »Roten Revuen« Piscators nahe. Hier wie dort wurden bestimmte aktuelle Tatsachen in Form von Bühnendiskussionen vorgetragen, in die auch das Publikum hineingezogen wurde. Die Hauptfigur war der Angestellte, der »Stehkragenproletarier«, der noch an den Kapitalismus und seine sozialistischen Ärzte glaubte, sich aber langsam auf Grund eigener Erfahrungen von der Unhaltbarkeit seiner Ansichten und Illusionen überzeugen muß. Gewiß besteht zwischen den Revuen Piscators und denen Brechts und Ottwalts ein Unterschied. Letztere sind breiter angelegt, sie stellen eine Weiterentwicklung dar und beziehen als obligatorisches Element den »Song« ein. Die Ereignisse verlaufen hier in einer logischen Abfolge und werden von der Musik zugleich emotional und propagandistisch untermalt. An diesen Revuen arbeitete vor allem Hanns Eisler mit, der sich bereits als begabter Komponist ausgewiesen hatte: das Lied »Komintern« wurde z. B. von ihm für eine Aufführung des Agitproptheaters »Rotes Sprachrohr« komponiert.

Offiziell hatten die Funktionäre des Laientheaters auch früher schon versichert, daß das bürgerliche Erbe respektiert und kritisch benutzt werde. In Wirklichkeit aber wurden Studium und kritische Verwendung dieses Erbes stark vernachlässigt. Ja mehr noch, das Laientheater stand sogar in Opposition zum revolutionären Berufstheater, etwa zum Piscatortheater, z. T. deshalb, weil es Piscators Linie für falsch hielt (hinsichtlich der Zersetzungstaktik gegenüber den bürgerlichen Elementen), z. T. auch deshalb, weil es das Berufstheater überhaupt ablehnte.

Auf der anderen Seite interessierte sich Piscator, der seinerzeit soviel für das Laientheater getan hatte, in dieser Zeit kaum noch für dessen Entwicklung. Das Ergebnis war, daß das künstlerische Niveau des Laien-

theaters nicht in dem Maße angehoben werden konnte, wie es unter den gegebenen Bedingungen möglich gewesen wäre, andererseits aber auch das Berufstheater an den nützlichen Errungenschaften des Laientheaters vorüberging.

Eben dieser Antagonismus zwischen den beiden Formen des revolutionären Theaters wurde in den Jahren 1931/32 überwunden.

Die Forderung nach künstlerisch hochwertigen Aufführungen war keine abstrakte ästhetische Lösung, sondern entsprang den täglichen Bedürfnissen des Klassenkampfes. Da die Propaganda in Schichten hinein getragen werden mußte, die schwer ansprechbar waren, war eine adäquatere Widerspiegelung der Wirklichkeit erforderlich. Das war die eine Seite der Sache. Die andere bestand darin, daß ein höheres künstlerisches Niveau die revolutionäre Theaterkunst oftmals vor dem Polizeiterror bewahrte: Eine qualifizierte Kunst fand ihre Verteidiger in Kreisen der Intelligenz, die gegen die Polizeirepressalien protestierten. So verlagerte sich der Schwerpunkt des revolutionären Theaters in dieser Zeit auf das Berufstheater.

Als gegen Ende der Weimarer Republik die Mehrheit der revolutionären Laientheater in die Illegalität gedrängt wurde*, gelang es einigen von ihnen, trotz allem weiterzuspielen. Sie legten besondere Findigkeit an den Tag und nutzten jede Möglichkeit, um unbemerkt von der Polizei aufzutreten. Hier ein Beispiel:

Ein überfüllter Bahnsteig der Berliner U-Bahn. In der Menge fällt plötzlich ein Mann in Ohnmacht. Unter den Menschen, die sich um den Gestürzten drängen, kommt es zu spontanen Diskussionen. Jemand ruft: »Ein Arbeitsloser!« Ein anderer erzählt die Geschichte dieses Unglücklichen. Ein dritter meldet sich zu Wort und entlarvt die soziale Ungerechtigkeit der bürgerlichen Gesellschaftsordnung. Ein weiterer preist das Programm des »Dritten Reiches« an, das Programm der Nationalsozialisten. Doch da mischt sich sein Nachbar

* Siehe u. a. die Polizeiberichte und Aufführungsverbote in: Deutsches Arbeitertheater 1918—1933. Herausgegeben von Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald. (Ost-)Berlin 1961.

ein, er gibt dem Nationalsozialisten ›Zunder‹ und legt die Grundsätze der Kommunistischen Partei dar. Als die Fahrgäste schließlich in den eingefahrenen Zug steigen und über den Vorfall und die Diskussion nachdenken, kommen weder sie noch der auf dem Bahnsteig postierte Polizist auf den Gedanken, daß Ohnmacht und Diskussion inszeniert waren und sie dem Auftritt einer verbotenen berliner Agitproptruppe beigewohnt haben, die unter den Bedingungen des bürgerlichen Terrors arbeitet.

Doch auch die Theatertruppen, die legal spielen durften, mußten diese Legalität mit allen möglichen Tricks verteidigen. So erzählt Friedrich Wolf aus seiner eigenen Praxis: »Während des Papenschen Burgfriedens, ja noch Ende Februar 1933 unter der Reichskanzlerschaft Hitlers, zeigte der Spieltrupp ›Süd-West‹ unter starker Polizeikontrolle vor 1200 Arbeitern das Agitpropstück »Von New York nach Schanghai«. Dort gab es eine militärische Zersetzungsszene, wie ein gefangener kommunistischer Funktionär zwei Soldaten aufklärt ... in China während der japanischen Invasion. Wie dann die hitlerschen Überwachungsbeamten gegen das Spielpodium vorgehen, nimmt der Hauptdarsteller, der ›Funktionär‹, die Maske herunter und sagt: ›Genossen, bewahrt die Ruhe, bewahrt die Besonnenheit; denn dieses unser Spiel spielt ja nicht in Deutschland, dem Lande der Ruhe und Ordnung, sondern ganz weit in China, in Schanghai«. Inzwischen hatten alle chinesischen Spieler — rein zufällig natürlich — die Masken abgenommen und standen als deutsche Proletarier da. Die Wirkung war jedesmal enorm.«

Der Gebrauch der Maske, ein szenisches Requisit also, schützte die Vorstellungen gegen polizeiliche Repressalien; dabei zeigte gerade die Enthüllung des Gesichtes die aktuelle Verbindung zwischen dem Leben im Fernen Osten und im heimatlichen Deutschland.

Der Name Asja Lacis hätte von denen, die um die historischen Zusammenhänge wußten, schon vor zwei Jahrzehnten genannt werden müssen. Das geschah nicht. Bei der Herausgabe der benjaminschen »Schriften« 1955 ist die Widmung der »Einbahnstraße« an die »rigaer Freundin« getilgt worden; der Name Lacis als Mitautor des Essays »Neapel« wurde gestrichen. Als Begründerin des sowjetischen Kindertheaters wurde nur von Natalia Saz gesprochen, die, dem traditionellen Moskauer Künstlertheater verpflichtet, seit 1918 ein Theater von Berufsschauspielern für Kinder leitete¹.

Erst als mit den die Rekonstruktionsperiode ablösenden sozialen Konflikten die Tradition der Arbeiterbewegung wieder ins Bewußtsein der westdeutschen Öffentlichkeit eingebracht wurde und das politische Interesse sich den Klassenauseinandersetzungen in der Weimarer Republik zuwandte; als Organisationen wie der Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, der Arbeiter-Theater-Bund wiederentdeckt, als progressive bürgerliche Intellektuelle nach ihrem damaligen politischen Standort befragt und ihre Aktivitäten aus dem bürgerlichen Überlieferungszusammenhang gelöst wurden, stieß man immer wieder auf den Namen Asja Lacis.

Die Stationen ihres Lebens sind Stationen des proletarischen Theaters. 1918 verzichtete sie auf ihre Karriere als Regisseurin an renommierten Schauspielhäusern und entwickelte mit Waisen- und kriminalisierten Kindern ein Modell politisch-ästhetischer Erziehung. Die Entschiedenheit, mit der sie ihren Beruf als revolutionäre Tätigkeit auffaßte, verbunden mit außergewöhnlicher persönlicher Integrität, konnte auch eine zehnjährige politische Haft im eigenen Land nicht brechen. Für uns sind die in den vorliegenden Erinnerungen und Dokumenten gespeicherten Erfahrungen in mehrerer Hinsicht aktuell: (1) Asja Lacis ist Zeugin der künstlerischen Aktivitäten auf der organisierten wie nicht-organisierten politischen Linken in der Weimarer Republik. (2) Sie war für diese Linke, besonders für Brecht

¹ Siehe die Erinnerungen von Natalia Saz »Kinder im Theater. Erinnerungen«, übersetzt, bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Hans Rodenberg, Berlin (DDR), 1966.

und Benjamin, für Piscator, Becher, Kisch, Toller und andere Informantin aus dem Land der Revolution, Zeitgenossin des politischen und künstlerischen Aufbruchs. (3) Sie war als Regisseurin selbst Akteurin des ›Theater-oktobers‹ — in der Sowjetunion, in Lettland, in Deutschland.

Der Bruch mit der bürgerlichen Kunstpraxis, den Lacis in den Experimenten von Meyerhold, Majakowski, Belyj, Bill-Belozerkowski, Tretjakow miterlebt und selbst realisiert hatte — so in ihrer Theaterarbeit mit Kindern, in der Inszenierung dokumentarischer Agitationsszenen unter den Bedingungen politischer Illegalität im ›weißen‹ Lettland (mit z. T. ganz unkonventionellen Mitteln wie Scharaden) — artikuliert sich in Deutschland in den Versuchen von Piscator, Brecht, Weinert und den Agitproptruppen. Durch ihre Arbeit als Regieassistentin, als Leiterin der Filmabteilung der sowjetischen Handelsmission in Berlin (sie brachte die ersten Streifen von Wertow und Schub nach Deutschland), durch Gespräche und Vorträge zur Propagierung der jungen sowjetischen Dramatik trug Lacis aktiv zur Entwicklung des proletarischen, revolutionären Theaters in Deutschland bei. In der Sowjetunion Mitglied der Gruppe »Proletarisches Theater«, die ein experimentelles und anti-naturalistisches Programm vertrat und dadurch in Gegensatz zur Sammelorganisation der proletarischen Schriftsteller, der Russischen Assoziation proletarischer Schriftsteller (RAPP) geriet, stärkte sie in Deutschland diejenige Richtung der proletarischen Literatur- und Theaterbewegung, die den revolutionären politischen Anspruch mit der Absage an den überlieferten bürgerlichen Formenkanon verband — (ein Problem, das in ihren Erinnerungen nur gestreift wird, in der Buchpublikation für die sowjetischen Leser ganz zurücktritt).

Heute ist Asja Lacis' und Bernhard Reichs Wohnung in der Gorkistraße 145 in Riga Treffpunkt junger, nicht nur sowjetischer Künstler. Regisseure holen sich bei ihnen Rat. Beide haben zur Durchsetzung Brechts in der Sowjetunion beigetragen. Das Zeugnis von Asja Lacis war entscheidend bei der Rekonstruktion der marxistischen Position Walter Benjamins. Die sozialistische Kinderladenbewegung bezog sich, neben den

Schriften von Vera Schmidt, auf das Kindertheatermodell von Lacis in Orel und Riga². In Folgen wie diesen setzt sich die Traditionslinie des proletarischen Theaters fort, die in der Sowjetunion bis zu Meyerhold, in Deutschland bis zu Piscator zurückreicht³.

Der vorliegende Band wurde aus folgenden Texten zusammengestellt:

1) Schriftliche Aufzeichnungen über das Kindertheater in Orel 1918, die Asja Lacis 1968 zur Veröffentlichung in der Zft. ›Alternative‹ verfaßte. Durch sie wurden erstmalig Passagen aus Benjamins »Programm eines proletarischen Kindertheaters« bekannt. (Alternative, Nr. 59/60 [1968], S. 64—67).

2) Schriftliche Aufzeichnungen der Lebenserinnerungen von Asja Lacis, veröffentlicht in der Zft. ›Sinn und Form‹, Heft 6, 1969, S. 1326—1357. Einige Irrtümer, Werktitel und Namen betreffend, wurden getilgt.

3) Frei erzählte Erinnerungen, die ich im Februar 1968 auf Tonband nahm; Auszüge wurden 1969 im Westdeutschen Rundfunk, Köln, gesendet.

4) Nachträge zu ihren Erinnerungen, die Asja Lacis 1971 schrieb.

Sämtliche Texte wurden von der Autorin in deutscher Sprache verfaßt. Wo der Text der Erinnerungen in der vorliegenden Buchpublikation über die genannten Veröffentlichungen in ›Alternative‹ bzw. in ›Sinn und Form‹ hinausgeht oder von ihnen abweicht, folgt er den Tonbandaufzeichnungen bzw. den 1971 geschriebenen Passagen. Die Tonbandaufzeichnungen wurden zu einem Lesetext gestrafft.

5) Benjamins Formulierung der Prinzipien des Lacischen Kindertheaters im »Programm eines proletarischen

² Siehe die Broschüre Nr. 2 der Reihe ›Anleitung für eine revolutionäre Erziehung‹, herausgegeben vom Zentralrat der sozialistischen Kinderläden in Westberlin, Berlin 1969.

³ Vgl. die erste deutschsprachige Edition theatertheoretischer Schriften von Meyerhold, Tairow, Wachtangow, die Bernhard Reich unter dem Titel »Theateroktober« 1967 im Reclam Verlag, Leipzig, besorgte. Siehe dazu auch die Biographie von Bernhard Reich »Im Wettlauf mit der Zeit«, Berlin (DDR) 1970.

Kindertheaters« (1928) folgt dem Wortlaut in der ›edition suhrkamp‹, Band 391, Fft. 1970, S. 79—86.

6) Aus dem Essay »Neapel«, veröffentlicht in der ›Frankfurter Zeitung‹ v. 19. 8. 1925 unter den Namen »Walter Benjamin und Asja Lacis«, wurde die, in sich geschlossene, Passage ausgewählt, die die Mitautor-schaft von Asja Lacis erkennen läßt. Der Wortlaut folgt den »Schriften« Walter Benjamins, Fft. 1955, Bd. II, S. 74—77, wo nur Benjamin als Autor genannt ist.

7) Der Vortragstext über Sowjetdramaturgie von 1929 wurde, geringfügig gekürzt, aus der Zft. ›Die Scene, Blätter für Bühnenkunst‹, 19. Jg. (1929), S. 144—150, übernommen und mit Einverständnis der Autorin einem Lesetext angeglichen.

8) Der Briefentwurf Benjamins an Asja Lacis von 1935 folgt der Veröffentlichung in ›Alternative‹, Nr. 59/60 [1968]. Er wurde von Rosemarie Heise im Deutschen Zentralarchiv, Postdam, aufgefunden und kommentiert.

9) Aus der Buchpublikation Anna Lacis' von 1935, »Re-volutionny teatr Germanii« (Revolutionäres Theater in Deutschland), sind bisher nur einige Auszüge ins Deut-sche übersetzt und veröffentlicht worden (Alternative, Nr. 70 [1970], S. 10—16). Der in die vorliegende Buchpublikation aufgenommene Teil umfaßt etwa ein Drittel des Bandes von 1935. Ausgewählt wurden vor-nehmlich Kapitel zum proletarischen Theater in der Weimarer Republik, zu Agitprop und zu Piscator; un-berücksichtigt blieben die Kapitel zum bürgerlichen Theater (Reinhardt-Bühne, Expressionismus u. a.). Sämtliche deutschsprachigen Publikationen entnom-mene Zitate wurden vom Übersetzer an den Originalen überprüft und folgen deren Wortlaut.

Herausgeberin und Verlag danken neben Rosemarie Heise, die die Durchsicht des Manuskripts besorgte, vor allem Asja Lacis, die bereitwillig auf unsere Wünsche, Fragen und Nachfragen einging. Der Band erscheint zu ihrem 80. Geburtstag am 19. Oktober 1971.

Berlin, im August 1971

Hildegard Brenner

- Afinogenow, A. N. 59
 Altmeier, J. 83
 Andrejew, L. N. 10, 70
 Anitschkow 11
 d'Annunzio, G. 41
 Aristophanes 18
- Babel, I. 42, 66
 Balmont, K. D. 10
 Barlach, E. 37
 Barnowsky, V. 82
 Baudelaire, Ch. 43
 Beaumarchais, P. A. C. de 13
 Becher, J. R. 25, 32, 57, 58, 59, 114
 Bechterew, W. 10, 23
 Bely, A. 35, 55
 Benjamin, W. 9, 20, 25, 26, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 70, 71, 73, 77
 Bergner, E. 35, 82
 Bill-Belozerkowski, W. N. 59, 64, 68
 Blok, A. 13
 Brecht, B. 12, 15, 23, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 49, 58, 59, 60, 71, 73, 77, 78, 111, 112, 113, 115
 Brecht, M. 39, 41
 Brust, A. 35
 Byron G. G. N. 10
- Cervantes, M. de 13
 Cézanne, P. 19
- Degas, E. 19
 Dostojewski, F. M. 10, 11, 12, 14, 17, 18
 Dowschenko, A. P. 110
 Duhamel, G. 43
- Eichenbaum, B. M. 13
 Eisenstein, S. 56
 Eisler, G. 25
 Eisler, H. 59, 115
 Exter, A. 51
- Fedin, K. 66
 Fehling, J. 36
 Feuchtwanger, L. 38
 Fiedler, K. 29
 Figner, W. 14
- Frank, B. 49
 Franklin, F. 84
 Fuchs, R. 89, 90
- Gasbarra, F. 83, 85
 Gastew 32, 42
 Gauguin, P. 19
 Genet, J. 44
 Gerassimow, S. 32, 42
 Germanowa, M. N. 12
 Gide, A. 42
 Gideon, S. 64
 Giraudoux, J. 43
 Glebow, A. 59, 65
 Gluck, Ch. W. von 13
 Goethe, J. W. von 43, 55
 Gogol, N. W. 14, 78
 Goldstein, K. 64
 Golowin, A. 12
 Goncourt, J. de 16
 Gorki, M. 41, 111
 Gozzi, C. 13
 Granach, A. 35
 Grünberg 88
- Halle, F. 102
 Hamp, P. 69
 Hauptmann, E. 77
 Hay, J. 111
 Heartfield, J. 75
 Hindenburg, P. von 88
 Hitler, A. 60, 112, 117
 Hölderlin, F. 55
 Hoelz, M. 52
 Hoffmann, E. Th. A. 18
 Hoffmann, L. 116
 Hoffmann-Ostwald, D. 116
 Horkheimer, M. 73
 Hugenberg, A. 88
 Hus, J. 111
- Ihering, H. 39
- Jean Paul 29, 43
 Jessner, L. 36, 39, 71
 Jochmann, C. G. 62
- Kafka, F. 43
 Katajew, V. 42
 Katschalow, W. J. 12
 Kenin 17
 Kerenski, A. 53

- Kirillow, E. 32, 42
 Kirschon, V. M. 59
 Kisch, E. E. 40, 53
 Kläber, K. 99
 Kleist, H. von 43
 Klemperer, O. 58
 Kollontai, A. 42
 Kommissarschewski, F. 16, 17, 18
 Kommissarschewski, W. 16
 Koonen, A. 18
 Kracauer, S. 60, 62, 63
 Krey 89, 90, 91
 Krilenko, S. 41
 Krupskaja, N. 10, 56
 Kugel 12

 Lagerlöf, S. 17
 Laizens, L. 17, 32, 34, 52
 Landsberg, O. 85
 Lang, F. 35
 Léger, F. 19
 Leiko, M. 35
 Lenia, L. 74
 Lenin, W. I. 19, 20, 56
 Leonidow 12
 Leonow, L. M. 42
 Lermontow, M. J. 10, 14
 Libedinski 42
 Lichtenberg, C. 55
 Lidin 66
 Liebknecht, K. 85, 86
 Lode, M. 106
 Lukács, G. 44
 Luxemburg, R. 85

 Maeterlinck, M. 10
 Majakowski, W. 14, 15, 16, 32, 34, 42, 55, 58, 67
 Manet, E. 19
 Mann, K. 73
 Marchwitza, H. 100
 Marinetti, E. F. T. 41
 Marr, N. 72
 Martin, K. H. 36, 93
 Marx, K. 11
 Merkel, G. 62
 Meyerhold, W. 12, 13, 16, 18, 20, 21, 22, 24, 34, 35, 54, 55, 58, 67
 Mirbeau, O. 52
 Moissi, A. 36

 Monet, C. 19
 Münzenberg, W. 98

 Nawitzki 70
 Neher, C. 38, 41
 Nemirowitsch-Dantschenko, W. J. 18
 Nietzsche, F. 11
 Noske, G. 88

 Ostrowski, A. N. 14, 16, 78
 Ottwalt, E. 115

 Paegle, L. 17, 32, 33, 52
 Panschin 17
 Pelsche, R. 17
 Pewzow 17
 Picasso, P. 19
 Pieck, A. 106
 Pijet, G. W. 87, 88, 89, 90
 Pilnjak, B. 35
 Pinero, A. 12
 Piscator, E. 15, 34, 71, 74, 75, 76, 82, 83, 85, 86, 89, 91, 92, 93, 105, 112, 113, 114, 115
 Plechanow, G. W. 11, 60
 Proust, M. 43
 Przybyszewski, S. 10
 Puschkin, A. S. 14

 Raddatz, A. 94
 Rainis = Janis Pliekšāns 32, 78
 Reich, B. 35, 37, 38, 41, 48, 52, 53, 54, 55, 61, 77
 Reinhardt M. 35, 36, 82
 Reissner, L. 11, 42
 Reissner, M. 11
 Remisow, A. M. 35
 Reuss, L. 74
 Robert, E. 82
 Rodenberg, H. 36
 Romaschow 69
 Roscholl, G. 55
 Roth, J. 62
 Rubljow, A. 18

 Sacco, N. 112
 Sachnowski 17
 Sahle 35
 Sapunow, K. N. 13
 Schaljapin, F. 12
 Scholem, G. G. 45

Schopenhauer, A. 11
Schub, E. 62, 63
Seghers, A. 74
Seidel, G. 62
Serafimowitsch, A. 42
Sologub, F. 10, 12, 18
Sophokles 13
Stanislawski, K. S. 18, 35, 70
Steffin, G. 73
Strauss, R. 13
Swanowa, I. 78
Swift, J. 72

Tairow, A. J. 18, 35, 58
Toller, E. 36, 40, 52, 53
Tolstoi, A. 35, 70
Tretjakow, S. M. 58
Tschechow, A. 18, 70
Tschestakow, V. 22
Tschukin 19
Tschurin, I. M. 22
Turgenjew, J. S. 17, 22

Upitz, A. 78

Valentin, K. 37

Vanzetti, B. 112
Verhaeren, E. 32
Vildrac, Ch. 43
Vogeler, H. 95
Volkelt, J. 45

Wachtangow, J. B. 18
Wagner, R. 11
Wangenheim, G. U. 15, 112,
113
Wegener, P. 74, 75
Weigel, H. 58, 73
Weinert, E. 59, 60
Weiss, P. 44
Wertow, D. 62, 63
Wilde, H. 87
Wilde, O. 24
Wilhelm II. 85
Wischnewski, W. W. 59
Wissing, E. 73
Wittfogel, K. A. 90, 91, 112
Wolf, F. 15, 34, 60, 76, 77, 87,
112, 113, 114, 117
Wygotski 72

Ziege, P. 112

1. Bild: Asja Lacis, 1912.
2. Bild: Asja Lacis, 1915.
3. Bild: Eine Gruppe proletarisches Kindertheater für ästhetische Erziehung in Orel, 1918/19. Leitung Asja Lacis.
4. Bild: Asja Lacis, 1918, Lehrerin in der lettischen Flüchtlingschule, Moskau, und Studentin im Theaterstudio F. Kommissarschewskis.
5. Bild: Proletarisches Theater, Berlin: »Der Knüppel« von K. A. Wittfogel, 1920.
6. Bild: Freilichtaufführung von Leon Paegle: »Die Gesichter der Jahrhunderte«, beim Arbeiterkulturfest im Sonnenpark vor fünftausend Zuschauern. Regie Asja Lacis; sie wurde nach der Aufführung verhaftet.
7. Bild: Szenenfoto von der Uraufführung von Brecht: »Eduard II.« am 23. April 1924 in den Kammerspielen in München, von links die Schauspieler Kayßler, Donath, Hoffmann, Faber und Kargus.
8. Bild: Proletkult Kassel, Szene aus »Die Opfer des weißen Terrors rufen« von Aladar Komjat, 1927.
9. Bild: Blaue Bluse, Moskau, Fotomontage aus der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung, 1927.
10. Bild: Rote Raketen, Berlin, »Der Wundergaul — genannt Die große Koalition«, 1927.
11. Bild: Kolonne Links, Agitproptruppe der Internationalen Arbeiterhilfe auf Tournee, 1928.
12. Bild: Rote Schmiede, Halle, beim Auftrittslied, etwa 1928.
13. Bild: Rote Blusen, Berlin, in einer »So oder So«-Szene, etwa 1929.
14. Bild: Sturmtrupp Alarm, Berlin, Jazz-Band der Agitproptruppe, etwa 1930.
15. Bild: Rote Raketen, Dresden, Szene aus: »Matrosen von Cattaro« von Friedrich Wolf, etwa 1930.
16. Bild: Titelseite der Zeitschrift »Das Rote Sprachrohr«, Sonderheft Oktober 1930.
17. Bild: Fotomontage aus der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung zum Tag des Internationalen Arbeiter-Theater-Bundes, im Vordergrund »Das Rote Sprachrohr«, 1931.
18. Bild: Die erste Ankunft Brechts in Moskau, von links: Slatan Dudow, Kirsanov, Tretjakov, Asja Lacis, Piscator, Daga — Tochter der Lacis, Brecht, Bernhard Reich, Deitsch, Frau Kirsanov, 1932.
19. Bild: Natalia Saz im Kreise ihrer Freunde. Sitzend von links: Erwin Piscator, Natalia Saz, Professor Ewald Düllberg (Bühnenbildner an der Kroll-Oper), Brodowski (1. Rat der Botschaft der UdSSR); stehend von links: Lorenz (1. Sekretär der Botschaft der UdSSR), Frau Professor Gropius, Dimitri Marianow (Schwiegersohn Albert Einsteins), Asja Lacis, Erich Baron (Vorsitzender der Gesellschaft der Freunde des neuen Rußlands), Margot Einstein (Tochter Einsteins), Mitarbeiter der Gesellschaft der Freunde des neuen Rußlands, Professor Otto Klemperer.

20. Bild: Szenenbild aus: »Bauer Baetz« von Friedrich Wolf, im lettischen Staatstheater Skatuve, Moskau. Regie Asja Lacis, 1935.
21. Bild: Kolchosentheater des Westgebiets der UdSSR, Basis in Smolensk. Künstlerische Leiterin Asja Lacis. — Eine Besprechung nach der Generalprobe »Das Leben ruft« von Bill-Belozerkowski, 1935/37.
22. Bild: Asja Lacis probt die Komödie der »Sieg Singn Jeschka« von Andrej Upitz, im Staatsschauspielhaus Walmiera, Sowjet-Lettland, 1954.
23. Bild: Asja Lacis und Bernhard Reich während des Brecht-Dialogs 1968 in Ost-Berlin.
24. Bild: Asja Lacis, 1971.



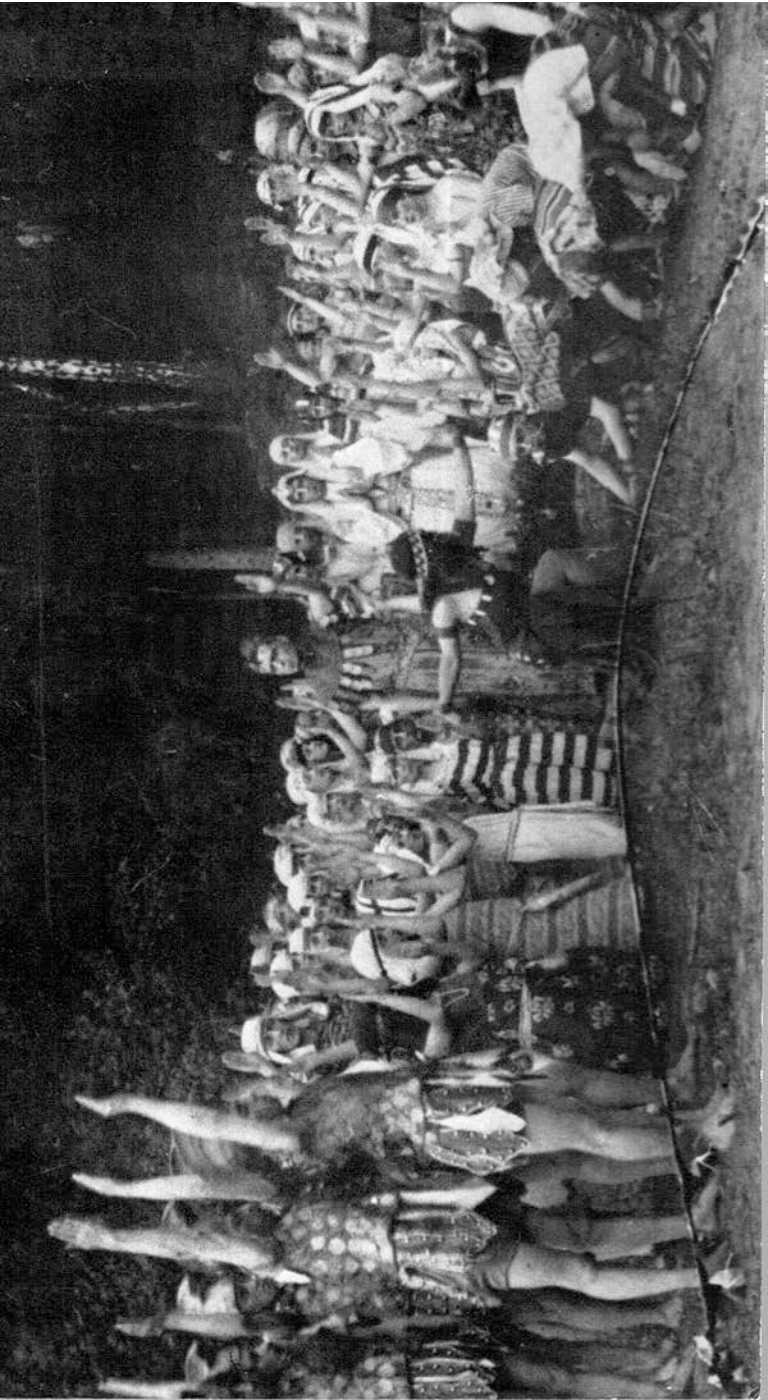


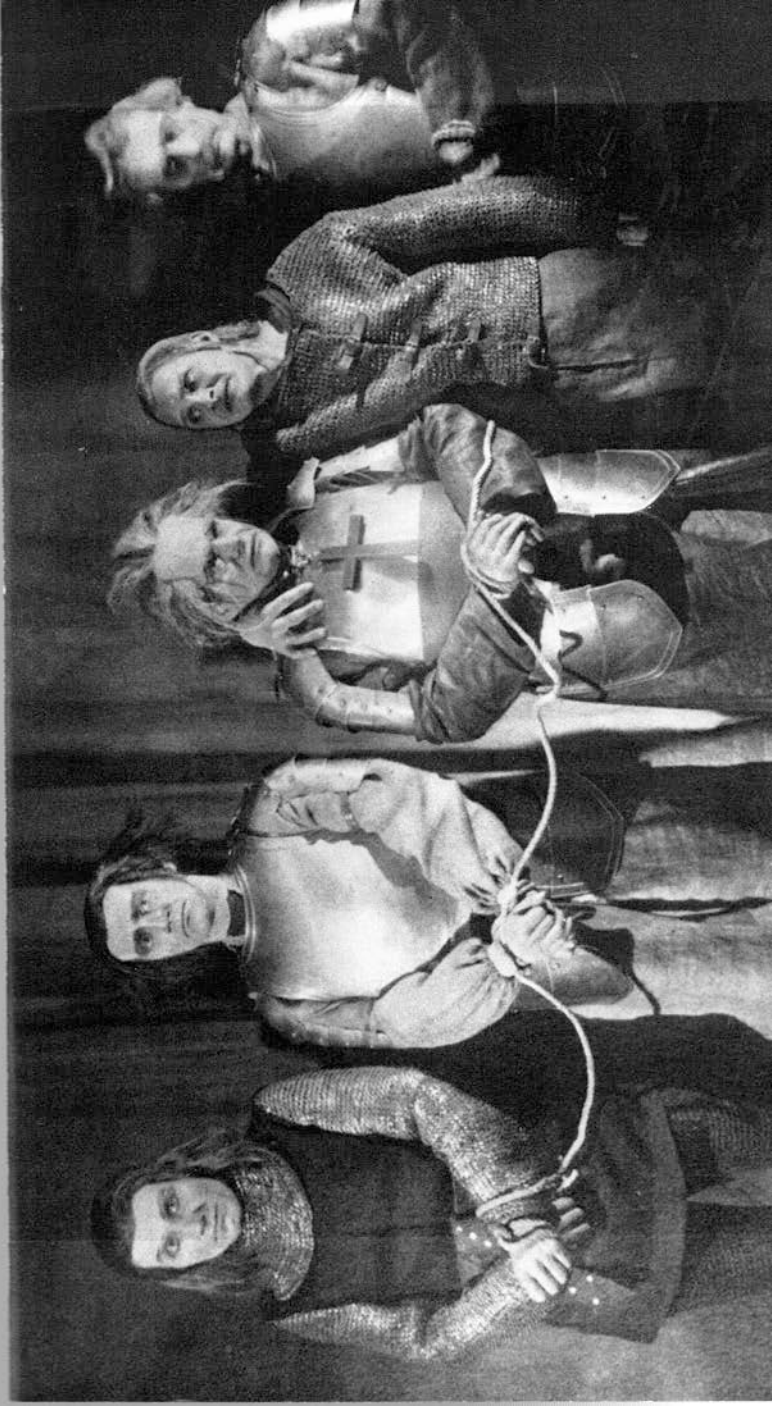




PROLETARIAT
THEATER









BLAUE BLUSEN kommen nach DEUTSCHLAND

In der nächsten Zeit wird ein Ereignis auf künstlerischem Gebiete die Aufmerksamkeit der deutschen Arbeiterschaft auf sich lenken. Das russische Arbeitertheater „Blaue Blusen“ wird in einer Reihe von deutschen Städten spielen. Die Tournee beginnt in Berlin am 6. Oktober und führt voraussichtlich über folgende Städte: Breslau (8. 10.), Sachsen (10. bis 12. 10.), Halle (13. bis 15. 10.), Erfurt (16. bis 17. 10.), Braunschweig (18. 10.), Hannover (19. 10.), Bremen (20. 10.), Hamburg (21. bis 23. 10.), Düsseldorf (24. bis 26. 10.), Essen (27. bis 29. 10.), Köln (30. 10.).

Die „Blauen Blusen“ sind eine über ganz Rußland verbreitete Organisation, deren Mitglieder Theater spielen. Aber nicht Theater im herkömmlichen Sinn. Auf der Bühne stehen Arbeiter und Arbeiterinnen in blauen Blusen, die sie mit primitiven Ansätzen schnell in ein Kostüm verwandeln. Einzelne dieser Truppen, die es in allen größeren Werken Rußlands gibt, haben mit ihren politischen Revuen und satirischen Sketschen nicht nur unabhnglich der Bühnenkunst neue Gebiete erobert, sie

Die Tournee der „Blauen Blusen“ in Deutschland wird dem deutschen Publikum ein unmittelbares Bild bieten von der geistigen Entwicklung des russischen Arbeiters, der sich durch die Eroberung der Macht auch auf kulturellem Gebiete Raum geschaffen hat zur Schöpfung seines kulturellen Lebens.

haben auch in der Darstellung selbst große künstlerische Vollendung erreicht.

Die Tournee der „Blauen Blusen“ in Deutschland wird dem deutschen Publikum ein unmittelbares Bild bieten von der geistigen Entwicklung des russischen Arbeiters, der sich durch die Eroberung der Macht auch auf kulturellem Gebiete Raum geschaffen hat zur Schöpfung seines kulturellen Lebens.

Das Arbeitertheater „Blaue Blusen“ ist ein Kampftheater, seine Aufführungen in Deutschland werden dem proletarischen Publikum nicht nur wertvolle Abende der Unterhaltung bieten, sondern ihm auch zeigen, wie sich ein wahres Arbeitertheater grundsätzlich und im künstlerischen Niveau von den bäuerlichen Direktions-Theatern unterscheiden.

Schönen der kämpferischen Blauen Blusen, die eine glänzende Arbeiter

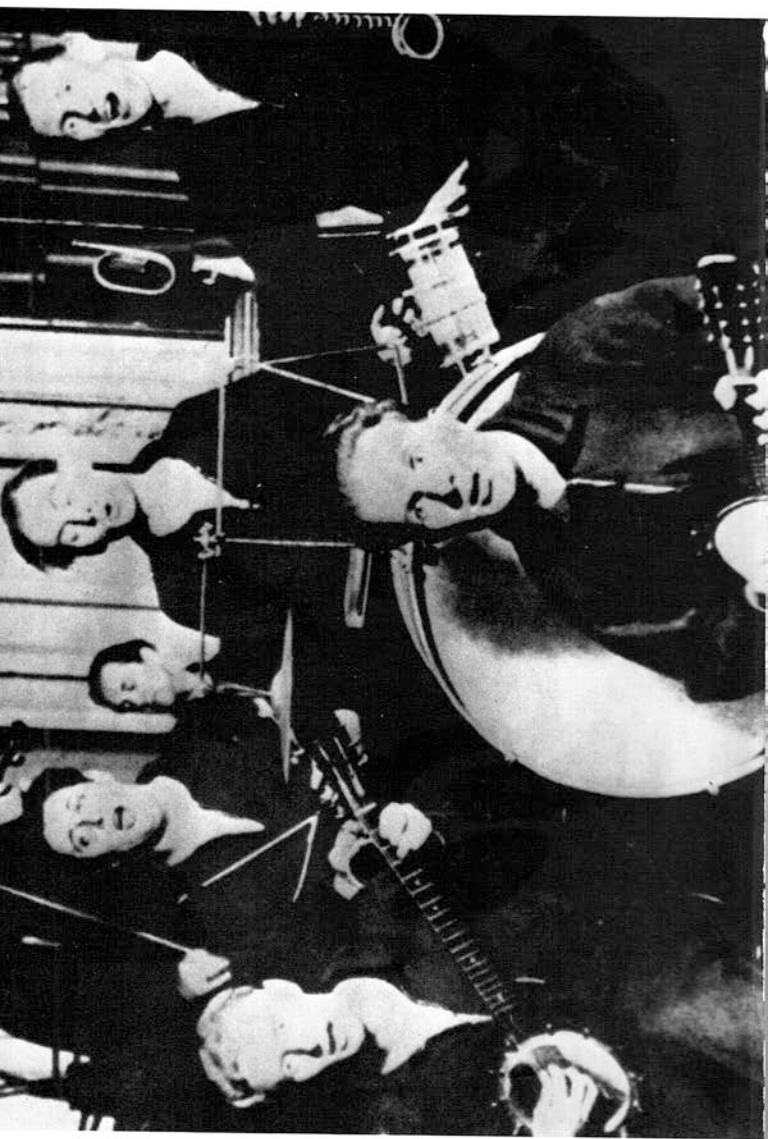


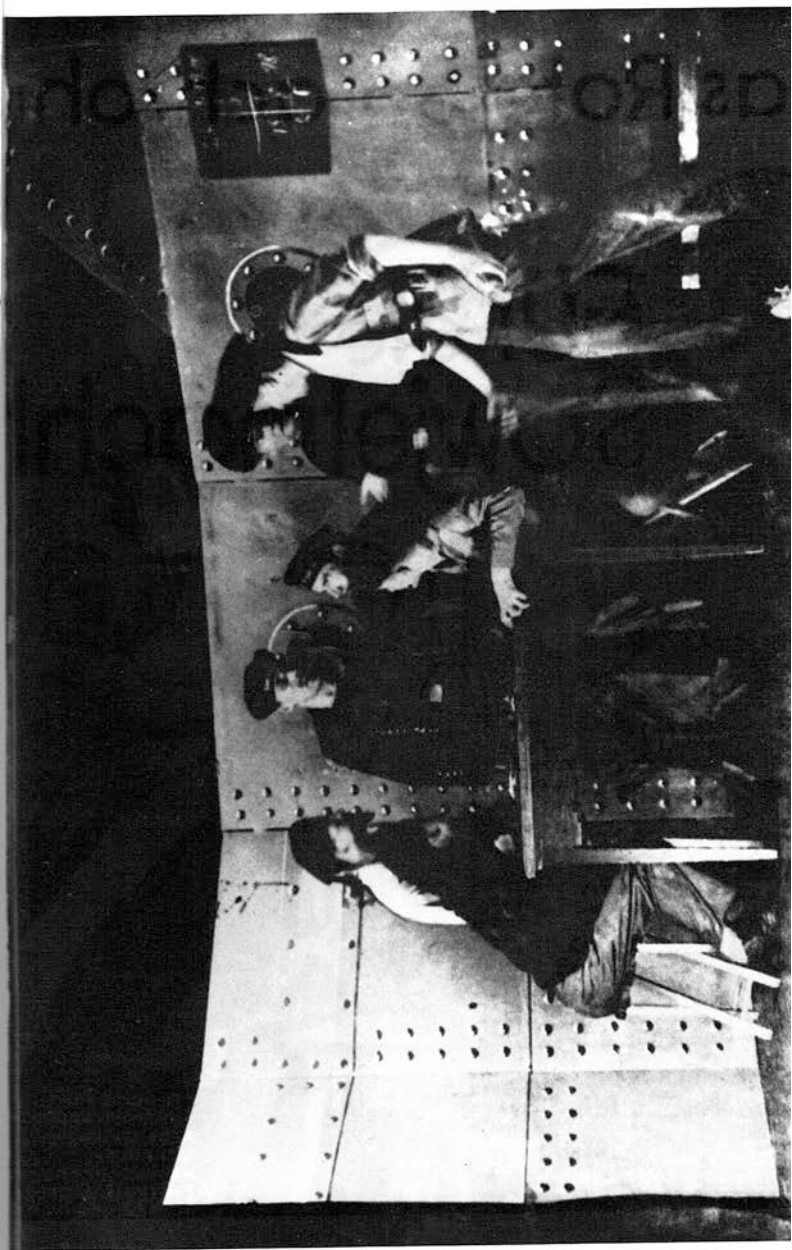












Das Rote Sprachrohr

Für die Sowjetmacht



Material für
Agitproptrupps und
Arbeitertheater-
vereine.
Herausgegeben von
Zentralagitprop
der KPD und KJV D.

Wachron der Massen sind wir"

1 TAG DES I.A.T.B.

"Wir kämpfen im Betriebe für Freiheit, Brot und Lohn.
Wir kämpfen auf der Bühne für Revolution!"

— das heißt: „Internationaler Arbeiter-Theater-Tag des I.A.T.B.“ — das heißt: Am 15. Februar Spielummarsch der Arbeiterspieler in 20 Ländern. Fahnen der Komintern. Unser Theater ist eine „Spiel“-Truppen stoßen energisch und mit einem wichtigen Frontabschnitt des Klassen vor. Mit unseren künstlerischen Mitteln nehmen an allen Kämpfen des Proletariats. Wir gehen Massen und spielen in den Versammlungen, vor den auf den Höfen, bei Demonstrationen und Klängen.

ist die Lösung des Arbeiter-Theaters: Agitation Gewinnung der Mehrheit der Arbeiterklasse, Organisationen des revolutionären Proletariats;



Wenn die Arbeiterspieler proben . . . Zaungäste nehmen vollen Anteil an dem kein „Theater“, sondern Darstellung der proletarischen Wirklichkeit bedeu-

Propaganda für die Ideen des Sozialismus, für die Lehre des Marxismus-Leninismus, Selbstkritik und ideologische Schulung für den Tageskampf. — Agitprop? Nun gut! Aber wo bleibt denn die Kunst? — Jawohl, Kunst! Aber nicht „Kunst dem Volke“, sondern: Kunst als Waffe im Klassenkampf! Agitation und Propaganda mit künstlerischen Mitteln. Einziger Maßstab der künstlerischen Leistung: ihr Kampfwert! Kein Zwiespalt zwischen Form und Inhalt wie beim bürgerlichen Theater. Die Arbeiterspieler entwickeln organisch eine neue künstlerische „Form“, die nichts Starres, Selbständiges oder Äußerliches ist. Bei ihnen sind Form und Inhalt in eins verschmolzen, denn sie „spielen“ nicht Klassenkampf, stellen nicht Klassenkämpfer dar, sondern sind Klassenkämpfer. Sie kommen durch politische Schulung zur Kunst. Durch politische Quali-

fizierung zur künstlerischen Qualität, agitatorisch-propagandistischen Wirkum erstreben. So ist ihre Kunst etwas ganz anderes als „Theater“ im herkömmlichen Sinne.

Arbeiterspieler der ganzen Welt, ob in Berlin, New York, Paris, London, Prag, sind nicht mehr und nicht weniger „Agitatoren“ des revolutionären Proletariats, sondern (Stoßbrigadier) des Klassenkampfes.

Millionen, formiert aus Fabriken und Millionen marschieren zum Kampf um die Führung hat Lenins Massenpartei.

Das ist der Sinn des 15. Februar: Das Theater will seine unlösbare Verbund der Arbeiterklasse und ihren revolutionären dokumentieren. Kein Tag der „Kunst“, sondern Tag des Kampfes.



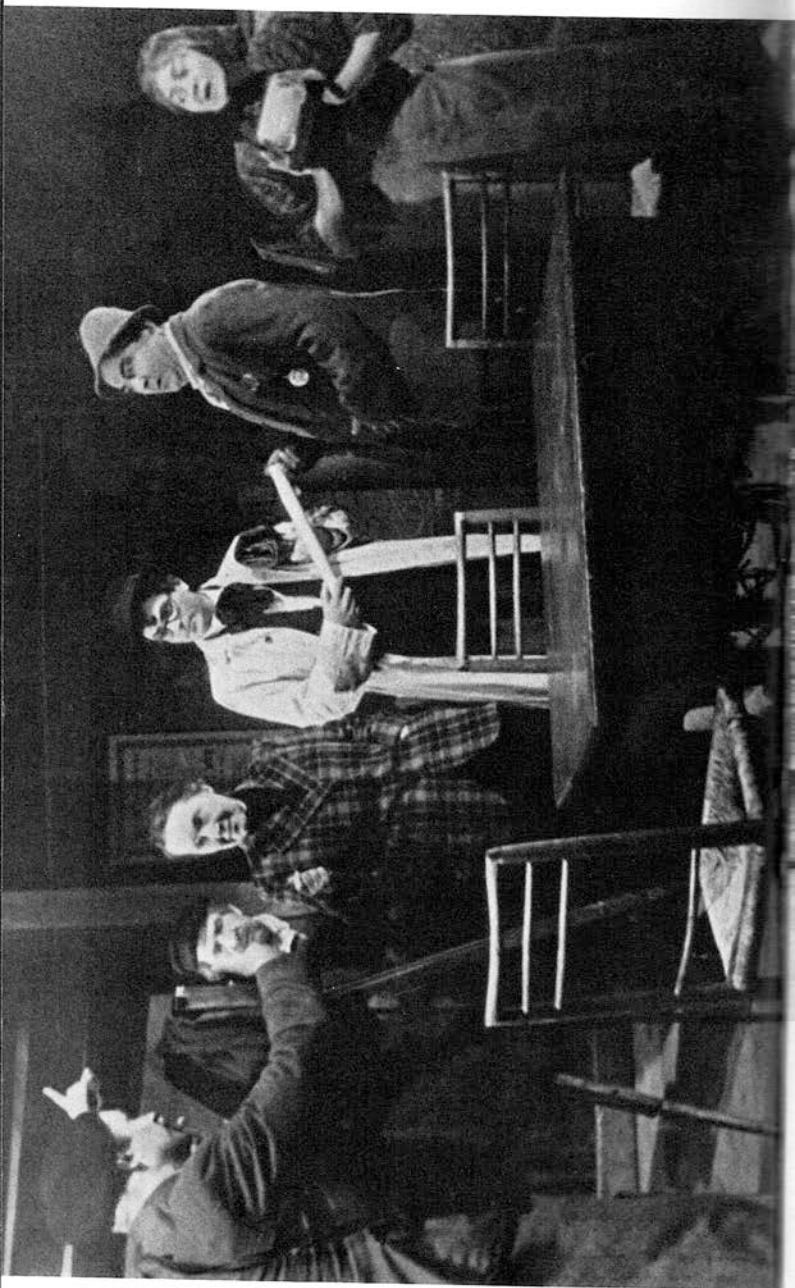
Sprechchor: Jungens und Mädels, die tagsüber im Betrieb oder vor den Stempelstellen stehen, abends als künstlerische Agitatoren. Oben links: Agitproptruppe bei der Wahlarbeit

















Asja Lacis — der kommunistischen Regisseurin, Schauspielerin und Pädagogin widmete Walter Benjamin 1931 sein Buch »Einbahnstraße«:

Diese Straße heißt
ASJA-LACIS-STRASSE
nach der
die sie als Ingenieur
im Autor durchgebrochen hat

Asja Lacis
**Revolutionär
im Beruf**
Berichte über
**proletarisches
Theater,**
über
Meyerhold, Brecht,
Benjamin
und Piscator
Herausgegeben
von
Hildegard Brenner

Passagen

Rogner & Bernhard