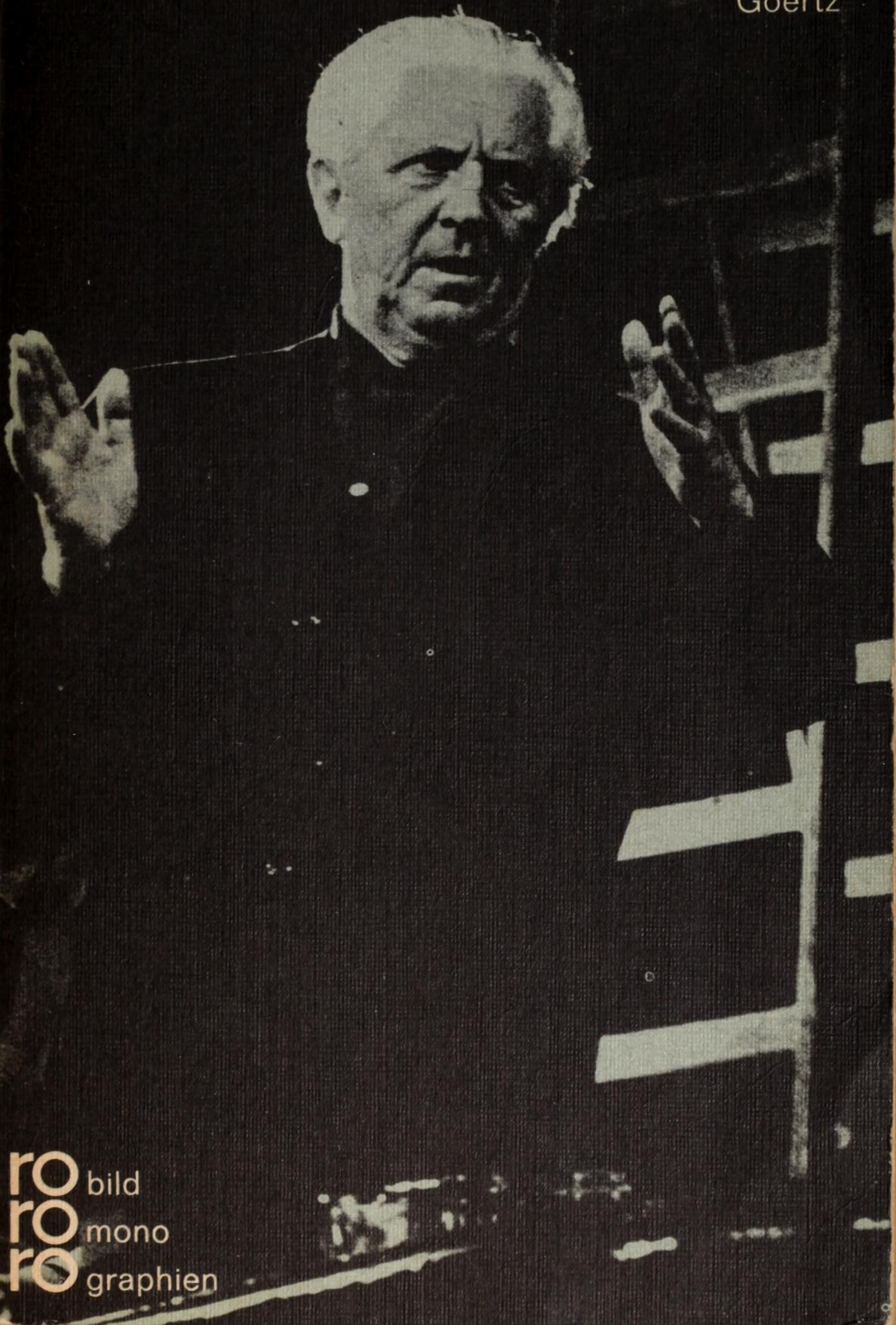


Piscator

Heinrich
Goertz



ro bild
ro mono
ro graphien

R

rowohlt's
monographien

HERAUSGEGEBEN

VON

KURT KUSENBERG

ERWIN PISCATOR

IN
SELBSTZEUGNISSEN
UND
BILDDOKUMENTEN

DARGESTELLT
VON
HEINRICH GOERTZ



ROWOHLT

Dieser Band wurde eigens für «rowohlts monographien» geschrieben

Den Anhang besorgte der Autor

Herausgeber: Kurt Kusenberg · Redaktion: Beate Möhring

Schlußredaktion: K. A. Eberle

Umschlagentwurf: Werner Rebhuhn

*Vorderseite: Erwin Piscator bei einer Probe (Foto Gerd Presser,
Rodenkirchen/Köln)*

*Rückseite: Piscator geht ins Nollendorf-Theater
(Foto Atelier Stone)*

*Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg, Dezember 1974*

© Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1974

Alle Rechte an dieser Ausgabe vorbehalten

Satz Aldus (Linotron 505 C)

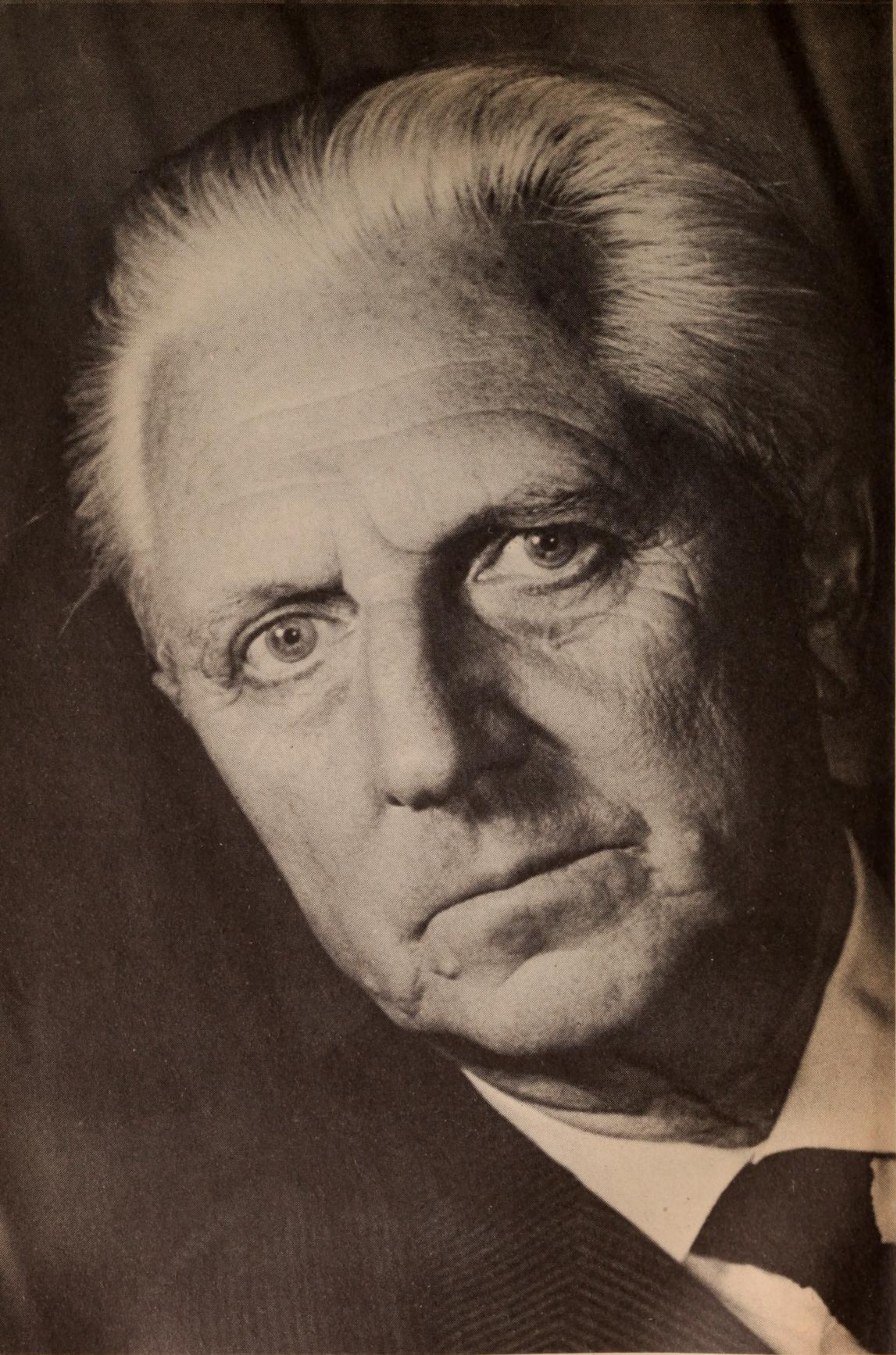
Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck/Schleswig

Printed in Germany

ISBN 3 499 50221 6

INHALT

EINLEITUNG	7
ALS EIN BEISPIEL: PISCATORS LETZTE REGIETAT	8
HERKUNFT – KRIEG – DADA	15
DAS TRIBUNAL IN KÖNIGSBERG 1919/20	27
DAS PROLETARISCHE THEATER IN BERLINER SÄLEN 1920/21	28
CENTRAL-THEATER BERLIN-KREUZBERG 1922/23	33
DIE VOLKSBUHNE	34
«FAHNEN»	36
«REVUE ROTER RUMMEL» UND «TROTZ ALLEDDEM!»	38
«STURMFLUT»	42
«DIE RÄUBER» AM GENDARMENMARKT	45
VOLKSBUHNENKRACH – VOLKSBUHNENVERRAT	50
DIE DREI PISCATOR-BÜHNEN 1927–1931	55
«HOPPLA, WIR LEBEN!»	55
GRUNDGEDANKEN	60
STUDIO	62
«RASPUTIN»	63
«SCHWEJK»	68
«KONJUNKTUR»	72
GENOSSE PISCATOR	75
«DER KAUFMANN VON BERLIN»	80
DIE DRITTE PISCATOR-BÜHNE	85
MOSKAU 1931–1936	91
PARIS 1936/37	94
NEW YORK 1938–1951	97
BRIEFE AUS OST-BERLIN	105
GASTREGISSEUR IN DER BRD	108
INTENDANT	118
EIN JAHR FÜR PISCATOR	125
KEIN SCHÖNER TOD	131
E. P. ÜBER SICH SELBST	135
ANMERKUNGEN	136
ZEITTADEL	140
ZEUGNISSE	144
BIBLIOGRAPHIE	147
NAMENREGISTER	151
ÜBER DEN AUTOR	155
QUELENNACHWEIS DER ABBILDUNGEN	155



EINLEITUNG

Über einen Theaterregisseur zu schreiben, von dessen Inszenierungen keine einzige aufgezeichnet worden ist, das ist beinahe wie einen Maler vorzustellen, dessen Œuvre verlorenging. Bei Erwin Piscator aber handelt es sich um einen Mann, dessen Wirksamkeit und Ausstrahlung über das Fachliche hinausragte. Seine Name ist ein Programm, auch heute noch gilt er als Markenzeichen für eine bestimmte künstlerische Richtung auf dem Theater, und auch für diejenigen, die niemals eine Inszenierung von ihm gesehen haben, hat sein Name einen unverwechselbaren Klang, mag der sie nun abstoßen oder anziehen.

Absurd, daß Piscators jahrzehntelanges Wirken nicht zu belegen ist, nicht durch seine Werke selbst. Sein fünf Jahre jüngerer, oft mit ihm in einem Atem genannter kongenialer Antipode Brecht hat ein literarisches Werk von 20 prallgefüllten Bänden hinterlassen, dazu brisante Tagebücher. Der Theatermann Piscator außer Schriften, Entwürfen und Fotos von Proben und Aufführungen nichts. Nicht einmal seine letzte große Regietat «Die Ermittlung» wurde aufgezeichnet. Woran sich halten? An Piscators theoretische, kommentierende und programmatische Texte, an die Notate von Gesprächen, die Fotos von Inszenierungen, vor allem auch an Augenzeugenberichte und die zahlreichen Schriften über ihn – vom Buch, Essay und Pamphlet bis zum Kabaretttext. Kein deutscher Theatermann des 20. Jahrhunderts hat mehr Aufsehen erregt, ist leidenschaftlicher umkämpft worden. Piscator hat das Theater nicht nur bereichert – er hat radikal neue Ausdrucksmittel geschaffen, auf Grund einer neuen Auffassung von Kunst. Hinzu kam, daß er zeit seines Lebens an der Verwirklichung seiner Ideen gehindert war, weil die Mittel niemals genügten; fast jede seiner epochalen Inszenierungen in den zwanziger Jahren blieb Stückwerk – was zusätzlichen Zünd- und Gesprächsstoff bot. Publicityträchtig war auch, daß sich an viele seiner Inszenierungen Skandale, Pressekampagnen, Prozesse knüpften. Diese Sensationen lenkten vom Kern ab, vernebelten das Bild.

Vielen Theaterwissenschaftlern gelten Max Reinhardt und Erwin Piscator als die Erneuerer der deutschen Bühne im 20. Jahrhundert. Ist Reinhardt kaum umstritten, wird Piscator immer noch mißverstanden, teils aus Unkenntnis, teils mit Vorbedacht. Piscator gilt gemeinhin als der Mann, der die Bühne, das Bühnenbild, das Bühnengeschehen technifiziert hat – durch theaterfremde Verwendung von Film, laufenden Bändern, Metallkonstruktionen, Fahrstühlen, Projektionen mit Statistiken und Parolen, gilt als der Zerstörer menschlich reiner Bühnenkunst. Aus welchen Gründen, aus welcher Not heraus er diese technischen Mittel zu Hilfe nahm, blieb vielen ein Geheimnis, sie registrierten lediglich Verspieltheit, Effekthascherei.

Piscator war nicht nur Theatermann, er war Theatermann und Politiker in einem und begriff sich auch so. Er konnte Politik und Kunst nicht trennen. Und er machte niemals einen Hehl aus dieser unpopulären Ästhetik. Er vertrat auch in Schriften und Reden seine kommunistische Weltanschauung – mit Worten, den jeweiligen Verhältnissen angepaßt. Seine Gegner waren und sind nicht nur auf der politischen Ebene zu suchen, sondern auch unter

jenen Schöngeistern, für die Kunst und Politik nichts miteinander zu tun haben sollten, für die das Theater eine Stätte der Bestätigung und Erbauung und nicht des Infragestellens und der Beunruhigung und der Klärung ist. Mit dieser vermeintlich unpolitischen Kunstanschauung hat Piscator am gründlichsten aufgeräumt. In der Emigration schrieb Brecht: «Die Piscatorschen Experimente richteten auf dem Theater zunächst ein vollkommenes Chaos an. Verwandelten sie die Bühne in eine Maschinenhalle, so den Zuschauerraum in einen Versammlungsraum. Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. Diesem Parlament wurden die großen, Entscheidung heischenden, öffentlichen Angelegenheiten plastisch vorgeführt. Anstelle der Rede eines Abgeordneten über gewisse unhaltbare soziale Zustände trat eine künstlerische Kopie dieser Zustände. Die Bühne hatte den Ehrgeiz, ihr Parlament, das Publikum, instand zu setzen, auf Grund ihrer Abbildungen, Statistiken, Parolen politische Entschlüsse zu fassen. Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion. Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm noch dazu einen praktischen Entschluß abringen, in das Leben tätig einzugreifen.»^{1*} Brecht an anderer Stelle über Piscator: «... das Einfache seinem Ziel entsprach, nämlich in großer Weise das Getriebe der Welt bloßzulegen und nachzubauen, so daß seine Bedienung erleichtert würde ... Piscator war einer der größten Theaterleute aller Zeiten.»²

Den Mut zur Monographie über einen «der größten Theaterleute aller Zeiten» bezieht der Autor nicht zuletzt aus dem Umstand, daß er während des letzten Jahres von Piscators Schaffen und Leben dessen Mitarbeiter war. In dieser Zeit war nicht nur von der Tagesarbeit die Rede, viel auch von der Vergangenheit; Piscator erzählte gern und oft von sich und den zwanziger Jahren in Berlin und von seiner Arbeit in der Sowjet-Union und Amerika. Und da es sich hier um keinen Literaten handelt, der sich hinter seine Werke gern versteckt, sondern um einen Künstler, der mit seiner ganzen Person in der Öffentlichkeit stand und wirkte, sei er hier neben seiner Arbeit auch persönlich, gelegentlich sogar in Pantoffeln vorgestellt, mit seinen Vorzügen und Schwächen und in seiner Größe.

Mit zehn Jahren war er Gymnasiast in Marburg, mit zwanzig Hoftheaterschauspieler in München, bald darauf Frontsoldat in Flandern, mit dreißig Theaterdirektor in Berlin, mit vierzig Filmregisseur in der Sowjet-Union, mit fünfzig Theaterschulleiter in New York, mit sechzig Gastregisseur in der Bundesrepublik, mit siebzig Intendant in West-Berlin – ein höchst wechselvolles Leben voller Siege und Niederlagen.

ALS EIN BEISPIEL: PISCATORS LETZTE REGIETAT

Merkwürdigerweise, hauptsächlich, um ihm den nächstjährigen Spielplan zu machen, engagierte Erwin Piscator mich Anfang März 1965 als Chefdramaturg an das Theater der Berliner Freien Volksbühne, dessen Intendant er seit dem 1. August 1962 war. Der geniale Theatermann war nicht fähig, über

* Die hochgestellten Ziffern verweisen auf die Anmerkungen S. 136 f.

seine nächste Inszenierung hinauszuplanen. Er war immerzu auf etwas Aktuelles aus, auf ein heißes Eisen, und das konnte naturgemäß nur das Neueste sein. Sich für ein Jahr festzulegen erschien ihm als Blockierung seiner Möglichkeiten. Als ich den Spielplan für 1965/1966 zusammengestellt hatte, akzeptierte er ihn – aber es kam nie zur Bekanntgabe oder zu Abschlüssen.

Piscator war ein Zögerer – *Cunctator* nannte er sich selbst. Hätte er aktuelle Stücke, heiße Eisen herausbringen können, wenn sein Spielplan durch Verträge mit Verlegern und Darstellern festgelegt gewesen wäre? Sein Zögern, für das er sich immer wieder entschuldigte, hatte einen Sinn, es war für ihn notwendig, das lateinische Wort *Cunctator* bedeutet nicht nur Zauderer, auch der Bedachtsame.

Der Spielplan der Freien Volksbühne bestand aus fünf Stücken. Diese waren schwerer zu finden als zwölf oder zwanzig, weil auf jedem Stück ein viel größeres Gewicht lag; auch mußte es sechszigmal gespielt werden können – in Serie, das Theater der Freien Volksbühne besaß kein Ensemble, für jedes Vorhaben mußte es aufs neue zusammengestellt und verpflichtet werden. Ein Stück stand bereits fest: die Uraufführung von «Joel Brand» von Heinar Kipphardt, zum fünfundsiebzigjährigen Jubiläum der Volksbühne am 19. Oktober 1965, gemeinsam mit den Münchener Kammerspielen.

Nun war der Münchener Intendant in seiner Zusammenarbeit mit Piscator ein gebranntes Kind. Zwar hatte bei der gemeinsamen Uraufführung von Kipphardts «In der Sache J. Robert Oppenheimer» Oktober 1964 die durchweg Piscator-feindliche Berliner Presse behauptet, die eigentliche Uraufführung sei in München gewesen, aber dann setzte sich die Berliner Inszenierung in den Köpfen auch der Kritiker durch, und bald sprach jeder nur noch von der Uraufführung in Berlin; München war vergessen.

Dieses Risiko wollte der Münchener Intendant nicht ein zweites Mal eingehen. Er erklärte, den Termin um zwei Wochen vorziehen zu müssen, aus technischen Gründen. Aber leider war das Volksbühnenjubiläum nicht vorzuziehen. Monatelanges Hinundhergerangel fruchtete nichts. Kipphardt, bei dem die Entscheidung lag, entschied sich gegen Piscator – den Kammerspielen verdankte der aus dem Osten Herübergewechselte mit seinem Schauspiel «Der Hund des Generals» Start und ersten Erfolg im Westen. Und wir standen plötzlich ohne Stück für das Jubiläum da.

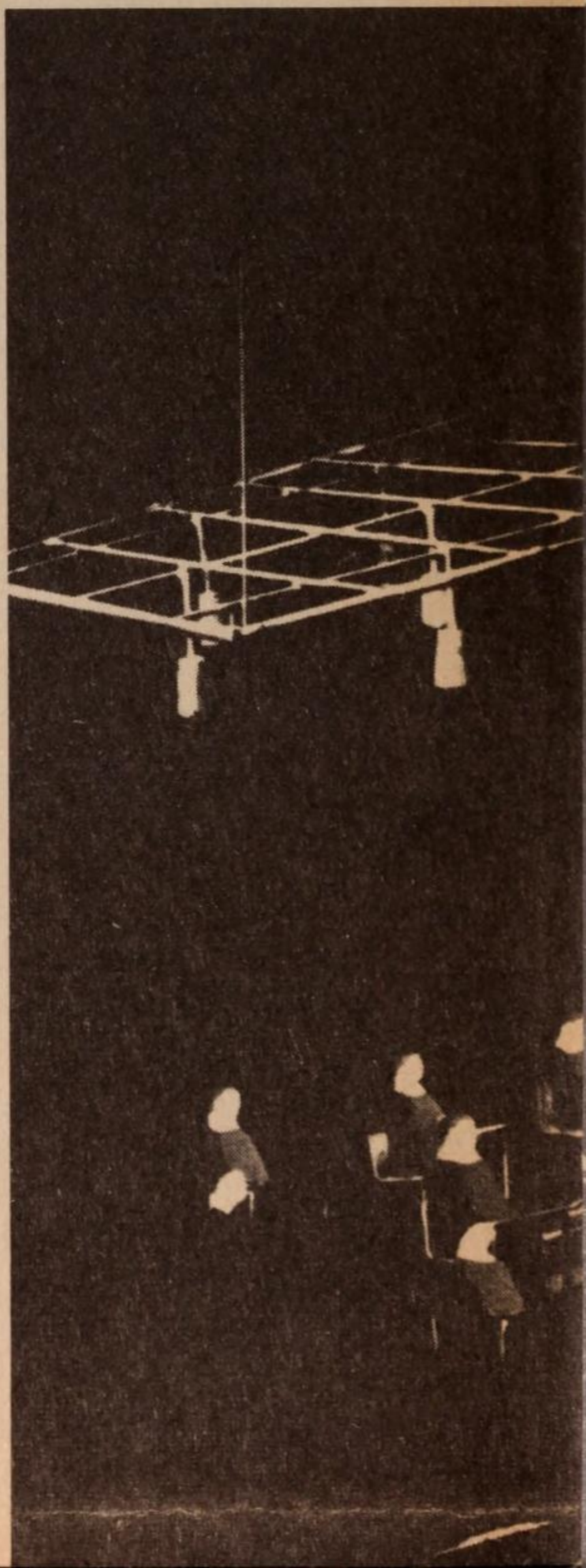
Als Intendant war Piscator frei in seinen Entscheidungen über Spielplan und Besetzung. Nur was am 19. Oktober auf seiner Bühne geschah, wollte der Volksbühnenvorstand gern vorher wissen, und zwar bis Dienstag, den 4. Mai, aber Ende April war noch kein geeignetes Stück gefunden! Jeder andere Bühnenleiter wäre zurückgewichen und hätte etwas Konventionelles aufs Tapet gebracht. Auch ich zeigte Ermattungserscheinungen und schlug Ibsens «Stützen der Gesellschaft» vor, das Stück, mit dem die Volksbühne vor 75 Jahren eröffnet worden war. Piscator hatte das Glück des Standhaften. Sonntag, den 2. Mai, 48 Stunden vor der geforderten Bekanntgabe, wurden zwei frisch hektographierte Exemplare eines Stückes eingeflogen, von dem der Frankfurter Verlag selbst sagte, sein Inhalt sei so grauenhaft, daß er sich nicht denken könne, eine Bühne bringe es heraus; nur dem Autor zuliebe habe man es vervielfältigt. Es war «Die Ermittlung» von Peter Weiss.

Ich hatte, nachmittags zu Hause, das Stück noch nicht ausgelesen, war aber

schon zu dem Resultat gekommen, es sei wirklich unspielbar, da rief Piscator an. Er hatte die Lektüre bereits beendet und fragte mich nach meinem Eindruck. Ich sagte, der Autor habe doch nichts anderes gemacht als die Auschwitz-Prozeß-Verhöre, so wie sie in den Zeitungen gestanden hatten, zu ordnen und in eine Form zu bringen, ohne viel Eigenes hinzuzutun. Piscator ließ mich gottlob nicht ausreden. Ich hatte, beim ersten Lesen, Wert und Wirkungsmöglichkeit des Textes nicht erkannt. Piscator war sich bereits schlüssig. Und indem er mir erklärte, wie er dieses «Oratorium in 11 Gesängen» zu inszenieren gedachte, wurde auch mir dessen Bedeutung klar.

Der Frankfurter Auschwitz-Prozeß, argumentierte Piscator, sei am deutschen Volk fast unbemerkt vorübergegangen. Erkennen und Bekennen, Erschütterung, Katharsis seien ausgeblieben, das verpflichtete ihn zur Darstellung des Prozesses auf der Bühne – zumal wohl kein anderes Theater dazu bereit sei. Ob allerdings nach der dritten Vorstellung noch ein Zuschauer ins Haus komme, sei, bei den zur Sprache kommenden Scheußlichkeiten, nicht

«Die Ermittlung».
Bühnenmodell



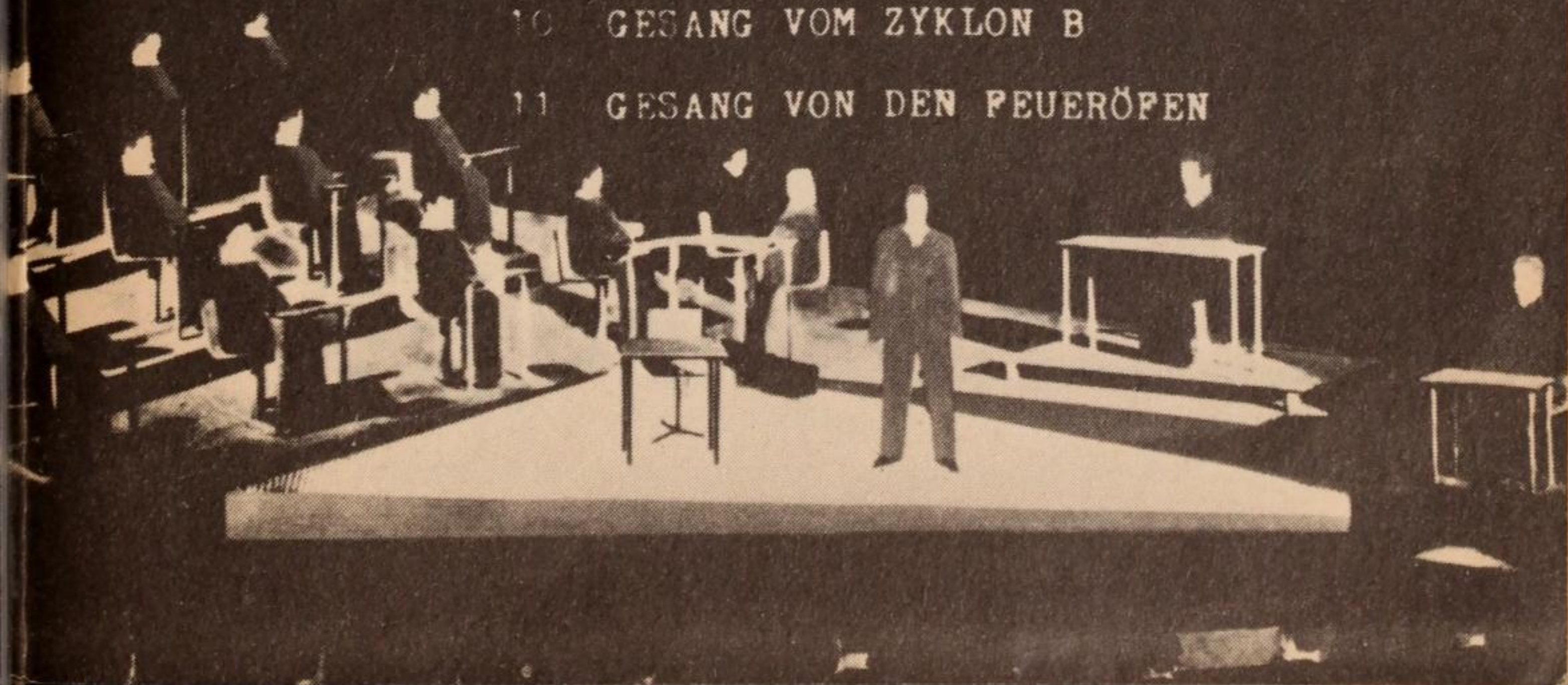
vorauszusehen. Es sei ein Experiment.

Am anderen Morgen, ich war kaum wach, rief Piscator wieder an und bat mich, ihn mit meinem Wagen abzuholen, er könne mir dann auf der Fahrt ins Theater weiter berichten, wie er «Die Ermittlung» inszenieren wolle. Und während ich uns durch das Berliner Verkehrsgewimmel steuerte, hielt er mir, lebensgefährlich, in einem fort selbstverfertigte Skizzen vor die Augen, Entwürfe vom Bühnenaufbau, wie er später erst im Modell erprobt, dann von Hans-Ulrich Schmückle exakt ausgeführt wurde, Zeichnungen von der Anordnung der zehn Zeugen, der achtzehn Angeklagten, des Richters, des Anklägers und des Verteidigers, und er sprach von der zu verwendenden Musik und unseren Besetzungsmöglichkeiten. Der Einundsiebzigjährige war schon mitten in der Arbeit.

Was aber würde der Volksbühnenvorstand zu diesem Jubiläumsstück sagen? Piscator wappnete sich mit Argumenten. Hauptargument: Da kein anderes Theater zu einer Aufführung bereit sei, sei dies die Pflicht der

DIE ERMITTLUNG EIN ORATORIUM IN 11 GESÄNGEN

- 1 GESANG VON DER RAMPE
- 2 GESANG VOM LAGER
- 3 GESANG VON DER SCHAUKEL
- 4 GESANG VON DER MÖGLICHKEIT DES ÜBERLEBENS
- 5 GESANG VOM ENDE DER LILI TOFLER
- 6 GESANG VOM UNTERSCHARFÜHRER STARK
- 7 GESANG VON DER SCHWARZEN WAND
- 8 GESANG VOM PHENOL
- 9 GESANG VOM BUNKERBLOCK
- 10 GESANG VOM ZYKLON B
- 11 GESANG VON DEN FEUERÖFEN



Volksbühne. Im Programmheft bekräftigte er: . . . *Ich bin der Meinung, daß die Volksbühne angesichts ihrer programmatischen Zielsetzung «Die Ermittlung» von Peter Weiss spielen muß, und daß fernerhin die Volksbühne ihr Jubiläum nicht sinnvoller und konsequenter begehen kann als mit der Aufführung dieses «Oratoriums».* Vielleicht wäre dem einen oder anderen Mitglied des Volksbühnenvorstandes «Wilhelm Tell» oder «Stützen der Gesellschaft» lieber gewesen. Vielleicht wirkte der beschwörende Ernst Piscators noch stärker als seine Gründe. In seinem Vortrag verschwieg er keineswegs die Möglichkeit eines vollständigen Boykotts durch das Publikum. Der vielgeschmähte Volksbühnenvorstand unter der Leitung seines Vorsitzenden Günther Abendroth sagte – ohne auch nur eine Zeile des Textes zu kennen – ohne Einschränkung ja und bewilligte zusätzliche Geldmittel. «Die Ermittlung» erforderte ein weit über den normalen finanziellen Möglichkeiten liegendes großes Ensemble. Und es mußte für Monate fest verpflichtet werden!

Die Demonstration in der Volksbühne genügte Piscator bald nicht mehr. Er lud alle Theater ein, sich an der Uraufführung zu beteiligen. Der Aufforderung folgten zehn Bühnen der DDR, drei der BRD und das Londoner Aldwych Theatre (Regie: Peter Brook). Über zwanzig Bühnen des In- und Auslands brachten das Stück dann noch im Laufe der Spielzeit heraus. Wäre die Lawine auch ins Rollen gekommen, wenn Piscator nicht den Anstoß gegeben hätte? Experten meinen: nein.

Schon vor der Premiere war «Die Ermittlung» umstritten. Den ersten Angriff startete der Kritiker Joachim Kaiser in der «Süddeutschen Zeitung» vom 4./5. September: «Plädoyer gegen das Theater-Auschwitz». Kaiser lehnte «Die Ermittlung» ab, weil das Stück dem Zuschauer jede «Mitdenk-Freiheit» nehme. Der Zuschauer müsse sich ducken «unter der Gewalt des Faktischen. Er wird genau um jene Freiheit betrogen, die Bühne und Kunst versprechen.» Weniger harmlos war ein Angriff in der «Welt» vom 27. September. Die Aufführung wurde im voraus als «zwielfältige Haupt- und Staatsaktion» abgetan: «Er [Weiss] hat dieses Stück geschrieben, um, synchron mit der permanenten Propagandakampagne des Ostblocks, die Bundesrepublik anzugreifen, die demokratischen Verhältnisse im Westen, die angeblich den Faschismus erzeugt haben, die Ursache von Auschwitz.» Weiss hatte in einem Interview verkündet: «Das Stück entbehrt nicht der aktuellen Sprengkraft. Ein Großteil davon behandelt die Rolle der deutschen Großindustrie bei der Judenausrottung. Ich will den Kapitalismus brandmarken, der sich sogar als Kundschaft für Gaskammern hergibt.» Die «Welt» warf Weiss vor, er benutze das Thema Auschwitz als Vehikel für antiwestliche Agitation.

Piscator fürchtete, die Voraus-Kritiken könnten ihm die Aufführung kaputtmachen. Noch immer, auch während der Proben, fürchtete er Reinfluss, Ausbleiben des Publikums, Wirkungslosigkeit seiner Anstrengungen. Das Programmheft wurde zur Kampfschrift. Peter Weiss, schrieb er, *beschäftigt sich ausschließlich mit jenen Fakten, die Auschwitz heißen; sein Text ist ein «Konzentrat der Aussage» (Weiss) des Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Es kann durchaus sein, daß die Fakten gegen uns sprechen, gegen unsere Art, sie zu bewältigen; sie sprechen aber auf jeden Fall gegen eine Publizistik, die die Fakten um jeden Preis als manipulierte Propaganda abzustempeln sucht.* Und was Joachim Kaisers Sorge um die Entscheidungsfreiheit des Zuschauers

betraf: Der Zuschauer kann seine eigene moralische Verantwortung ungehindert festlegen; er kann sich zum Zeugen oder gar Angeklagten machen; er kann zum Geschworenen werden, der zu einem Urteil kommen will; vor sich selbst entscheidet er auch das Strafmaß (wiewohl dies in Wirklichkeit bereits bemessen ist), denn «Die Ermittlung» liefert keine Urteilsverkündung und -begründung, sie beschränkt sich ausschließlich auf die Beweisaufnahme. Weiss hatte sein Stück schon vor der Urteilsverkündung abgeschlossen. Er brachte die «Vernehmung der Angeklagten zur Sache» und die «Beweisaufnahme». Gutachten, Plädoyers, Schlußworte und Urteilsbegründungen blieben unberücksichtigt. Der Zuschauer konnte und sollte zu eigenen Urteilen kommen. Hier betritt das Theater tatsächlich wieder den kulturellen Bereich, aus dem es einmal hervorgegangen ist. Es kehrt zurück aus den Gefilden des Nur-Ästhetischen, des schönen Scheins, und wird zum beschwörenden Ritual eines unfaßbaren Schicksals, der erschütterndsten, sinnlosesten Passion der Weltgeschichte. Nicht mehr die Furcht vor den Göttern, sondern die Furcht des Menschen vor sich selbst wird hier als «Kulturerlebnis» intendiert.

Was Menschen einander antun können – und antun, unter bestimmten politischen Voraussetzungen: das war der Inhalt des Stückes. Und so, als Leidensgeschichte einer wehrlosen Minderheit, Peiniger und Gepeinigte gegenübergestellt, inszenierte Piscator den Text, als Prozeßverhöre, realistisch, ohne sogenannten Piscator-Aufwand aus den zwanziger Jahren, ohne Zuhilfenahme technischer Apparaturen. Auf den Proben wurden Fotos aus dem Konzentrationslager auf die Rückwand projiziert. Selbst die wurden später weggelassen. Es stimmt also nicht, wenn immer wieder behauptet wird, sogar von Kipphardt, «daß Piscator schon zu Lebzeiten eine Figur der Vergangenheit gewesen sei, denn er habe nach 1945 immer wieder die Situation der zwanziger Jahre herstellen wollen»³. Ende der zwanziger Jahre bekannte Piscator: *Vielleicht ist die ganze Art meiner Regie nur entstanden aus dem Manko der dramatischen Produktion. Sicher wäre sie niemals so überragend in Erscheinung getreten, wenn ich eine adäquate dramatische Produktion vorgefunden hätte.*⁴ «Die Ermittlung» machte Maschinen, Projektionen mit Statistiken, laufende Bänder, Fahrstühle und Film überflüssig. Alles Notwendige stand im Text, den allein Piscator inszenierte. Und das «Experiment» gelang! Die 63 Vorstellungen in dem über 1000 Zuschauer fassenden Haus waren bis auf wenige ausverkauft. Das Echo dieser Aufführung lief um die ganze Welt. Sogar die Berliner Presse konnte sich des Eindrucks nicht erwehren, sie feierte plötzlich «ihren» Piscator.

Dr. Marianne Koch in der «Bild-Zeitung» vom 21. Oktober 1965: «Mit einem Schlag hat die in letzter Zeit umstrittene Volksbühnenbewegung ihre Aufgabe dokumentiert: Menschen an Ereignisse heranzuführen, denen sie sonst vielleicht aus dem Wege gingen . . . Nach Hochhuths «Stellvertreter» und Kipphardts «Oppenheimer» wird «Die Ermittlung» um die Welt gehen. Alle drei Stücke wurden im Berliner Volksbühnen-Theater uraufgeführt. Wir danken Erwin Piscator!»

Walter Jens besuchte eine Wiederholungsvorstellung und berichtete darüber in der «Zeit» vom 29. Oktober 1965: «Es war ein normaler Volksbühnenabend, «ich habe auf Maigret verzichtet, zum erstenmal», sagte eine Frau hinter mir; «ein prima Stück», meinte eine Siebzehnjährige in der Pause, «ich

hätte nicht gedacht, daß es so spannend sei», «ach, der ist das», flüsterte mein Nachbar, als der Zeuge vortrat, dem Lili Tofter ihren Brief zugeschickt hatte. Die Ausflüchte der Angeklagten wurden belacht, «ach nee» und «denkste», bei der Erwähnung der Greuel hörte man Anteilnahme, aber das Schluchzen blieb aus. Gelegentlich kam höhnisches Gelächter auf, sehr leise und immer an der richtigen Stelle, die Hauptverachtung – ein erstes Kompliment dem Regisseur Erwin Piscator! – galt den Eskapaden des Verteidigers; am Schluß ging man schweigend, sehr nachdenklich und ernst hinaus; kaum jemand sprach.»

Trotz der Wirkung – viele Kritiker lehnten Auschwitz auf der Bühne ab, tarnten ihre politischen Vorbehalte mit ästhetischen Einwänden. Sogar Theatermacher behaupteten, Auschwitz sei nicht darstellbar. Nun wurde allerdings nicht Auschwitz vorgeführt, sondern der Prozeß. Auch der, empörten sich andere, dürfe nicht so realistisch, als Theaterstück, gespielt werden. Das Bühnenspiel mache das Fürchterliche zu einem Kunstgenuß. Es wurde jede Art Unverständnis hervorgekehrt, «Die Ermittlung» abzuwürgen.

Dieter Hildebrandt erkannte und analysierte Eigenart und Möglichkeiten des dokumentarischen Theaters: «Der Schauspieler hat hier nicht die Funktion des Mimen, nicht die des Darstellers. Er steht sozusagen nur in Lebensgröße für die historische Gestalt ein, seine Reaktionen sind nicht künstlerische . . . Dies wird besonders deutlich an der Figur des Angeklagten Boger in der West-Berliner Inszenierung. Die Anschuldigungen, die während des Prozesses und nun den ganzen Abend lang gegen diesen Mann vorgebracht werden, sind derart, daß man dauernd das Gefühl hat, er müsse in Grund und Boden versinken, glatterdings zunichte gemacht werden, platzen vor Scham. Vom Prozeß her weiß man . . . daß KZ-Bewacher Boger nichts davon widerfahren ist, auch Reue nicht oder Geständnis. Dies lesen und es nicht fassen ist eins. Etwas anderes aber ist: dies mit leibhaftigen Augen sehen. Emmerich Schrenk stellt den Boger so vor, daß man das Grauenhafte von Lebensläufen, das Mörderische des Überlebens, das Höllische von Vergeßlichkeit zu spüren bekommt: dieser Mann ist nicht abgefeimt, nicht sichtbar brutal. Kein vorgefaßter Bösewicht. Der hat das Alibi eines gutsitzenden Anzugs, einer tadellosen Haltung, und von den Beschuldigungen, die ihm zur Last gelegt werden, ist er ebenso betroffen wie der Zuschauer, ja noch mehr; und daß er damals im Lager sich korrekt verhalten habe, beteuert er nicht nur, sondern spielt es vor, indem er sich jetzt vor Gericht trotz aller Vorwürfe so sichtbar um korrekte Reaktionen, um Kontenance bemüht. So wird dieser Bühnen-Boger zu einer erschreckenden Konfrontation mit dem, was menschenmöglich ist. Hier offenbart sich die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters in aller Härte.» Hildebrandt schließt seine Kritik in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» vom 21. Oktober 1965: «Ein Abend, von dem der böse Satz nicht gesagt werden kann: Das Theater theatert alles ein.»

Nicht alle Zuschauer waren gepackt, ergriffen. Viele schrieben böse Briefe. Piscator und Weiss wurden «Komintern-Bolschewisten», «Ulbricht-Freunde», «verbrecherische Anhänger der DDR», «Feinde des deutschen Volkes und der Jugend» genannt. Peter Weiss wurde vorgeworfen, er «schwelge in Sadismus und Ekel», und ihm wurde angeraten: «Verschwinden Sie aus Deutschland mit Ihrem ergaunerten Geld, ehe Sie es für den Arzt ausgeben

müssen!» (Weiss hatte die Tantiemen einer gemeinnützigen Institution gestiftet.) Piscator wurde zum «Abtreten!» aufgefordert, andere versprachen ihm Prügel und drohten, das Theater in die Luft zu sprengen.

Während jeder Vorstellung verließen einige Zuschauer das Theater. Die Zahl schwankte zwischen zwanzig und achtzig. Sie wurden gebeten, die Gründe für ihr vorzeitiges Weggehen auf einem Fragebogen der Intendanz mitzuteilen. Die Hälfte der Antwortenden gab an, das Ausgesagte nicht ertragen zu können. Auch das Volksbühnenpublikum ging nicht geschlossen mit. Die Anrechtscheine wurden zurückgesandt oder blieben am Abend liegen und verfielen. (Durchschnittlich 25 Karten pro Abend.) *Man kann dies nur als Enttäuschung bezeichnen: jene, in deren Theater man arbeitet, ein Bekenntnis zu der Zeit und ihren Problemen ablegt, zumindest auf eine Auseinandersetzung hofft, jene weigern sich einfach, dem theatralischen Objekt gegenüberzutreten. Und es sind zumeist eben jene Jahrgänge, die die Zeit des Tausendjährigen Reiches mit vollem Bewußtsein miterlebt haben und ihm ihre Zustimmung wohl nicht versagt haben werden.*⁵ Die zurückgesandten Karten wurden an der Abendkasse verkauft; so erklären sich die dann doch noch vollen Häuser. Die letzten Vorstellungen waren aus dem In- und Ausland derart gefragt, daß es nicht möglich war, alle Kartenwünsche zu erfüllen. Auch hier erwies sich das Serientheater als ungünstig. Die Serie war nicht zu verlängern. Die meisten Schauspieler hatten Verträge mit anderen Theatern abgeschlossen, und ihre Rollen waren nicht umzubersetzen. Auch waren schon wieder neue Produktionen in Vorbereitung und vertraglich festgelegt. Was hätte es für die Theaterstadt Berlin bedeutet, wenn die Freie Volksbühne gleichzeitig den «Stellvertreter», den «Oppenheimer» und «Die Ermittlung» auf dem Spielplan gehabt hätte!

*Als Resümee nach «Ermittlung» ergibt sich die Bestätigung einer deutschen Dramatik, die mit dem Begriff «Dokumentarisches Theater» ungefähr zu umreißen ist. Es ist eine Dramatik, die aus der Wirklichkeit – Geschichte oder noch Gegenwart – ein Kunstwerk destilliert, das den Erfordernissen eines Theaterstücks entspricht und seinem Inhalt nach einen Grad von Aktualität und politischer Brisanz erreicht, wie ihn die dramatische Literatur wohl kaum je zuvor innehatte.*⁶

All diese Polemiken, Angriffe, Erwiderungen, Konferenzen, Drohungen, Rechtfertigungen vor, während und nach der Arbeit gehörten genauso zu Piscators Wirksamkeit wie die Inszenierung selbst.

HERKUNFT – KRIEG – DADA

Immer wieder mußte sich Piscator des «Vorwurfs» erwehren, er sei, wie Max Reinhardt, Jude. Schon in den zwanziger Jahren. Anscheinend trauten die Reaktionäre eine Erneuerung des deutschen Theaters nur Juden zu. In der Berliner «Welt am Montag» vom 1. März 1927 schrieb er: *In einem Teil der Presse wird verbreitet, daß ich eigentlich Samuel Fischer heiße und ein zugewanderter Ostjude sei. Leider ist das nicht der Fall. Ich würde auch nicht darauf antworten, wenn es nicht von der Gegenseite als ein Argument gegen meine Arbeit gebraucht würde.*⁷ Und er lädt die Gegner ein, sich bei ihm zu

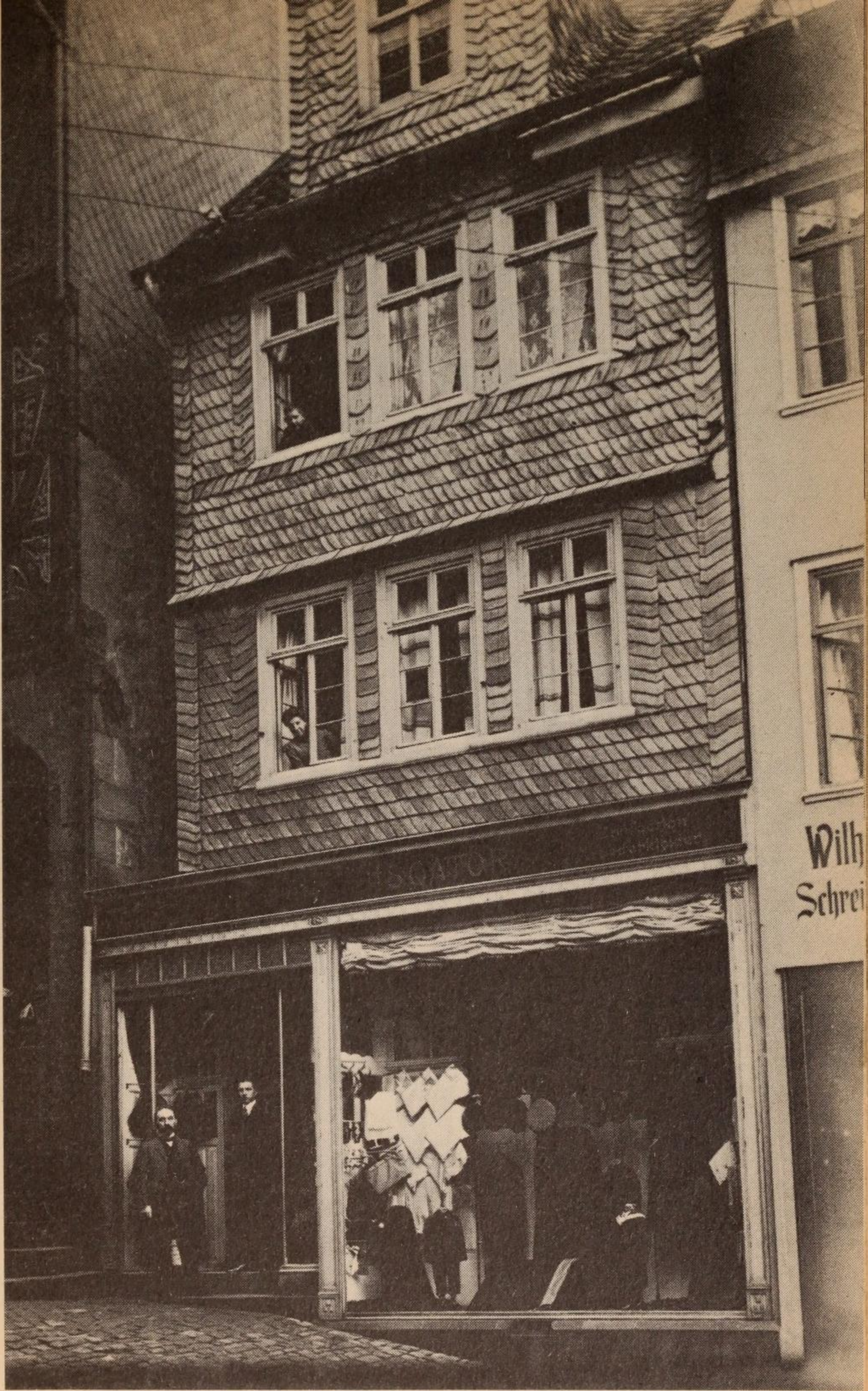
Hause die alten Bibeln anzusehen, die sein Stammvater, der Professor der Theologie Johannes Piscator, Ende des 16. Jahrhunderts übersetzt hat.

Dieser Johannes Piscator (1546–1625), der ursprünglich tatsächlich Fischer hieß, war der Prototyp des religiösen Starrkopfs. Er wurde an dem Tag geboren, an dem Luther starb, und widmete sein Leben der Theologie. Als Grundlage für eine sittenstrenge Erneuerung der christlichen Lehre schien ihm eine Neuübersetzung der Bibel unumgänglich: im Geiste Calvins, getreu den Quellen. Um sich vor der Wut und Rache Roms zu retten, latinisierte er seinen Namen: aus Fischer wurde Piscator. Wilhelm I. von Oranien berief ihn 1584 an die als geistiges Bollwerk gegen die Gegenreformation neugegründete Hohe Schule zu Herborn im Dillkreis, Hessen. Die Piscator-Bibel erschien 1600. Der Reformator soll seine Schüler dadurch verblüfft haben, daß er das Studium der Bibel mit den sozialen und politischen Problemen der Zeit in Verbindung brachte. Auf diesen Vorläufer bezog sich Erwin Piscator gern – . . . *glaube ich doch, daß einige Tropfen dieses ernsten, unhumorigen Protestantismus in meinem Blute geblieben sind.*⁸

Vom Herborner Ahn führt eine gerade Linie von Pastoren bis zu Piscators Großvater hin. Dessen Sohn Carl wurde Kaufmann. «Web- und Strickwaren – Confection – Arbeiterkleider». Sein Vater, erzählte Piscator, habe zu seinen Kunden, Arbeitern und Bauern, ein geradezu patriarchalisches Vertrauensverhältnis gehabt. Auf einem Foto vom Schaufenster und Eingang des väterlichen Geschäfts im Jahre 1911 ist auch der junge Erwin zu sehen, er steht seinem Vater gegenüber, dessen Wunsch es war, sein Sohn möge die durch ihn durchbrochene Tradition wieder aufnehmen.

Erwin Piscator wurde am 17. Dezember 1893 im Dorf Ulm, Kreis Wetzlar, im auch heute noch schönen Westerwald geboren. Jugend: die ersten fünf Jahre unter Bauern, später in Marburg, wo er zur Schule ging. Er blieb dieser Landschaft verbunden. Besaß noch bis zuletzt ein Refugium im benachbarten Dillenburg. Hütete sein Dillenburg Autokennzeichen wie einen Talisman. Zog sich vor den Berliner Querelen immer wieder für ein paar Tage in den Westerwald zurück – um dort an Regiebüchern, Reden, Plänen und Pamphleten zu arbeiten.

Als Schüler sah er ein Gastspiel des Gießener Stadttheaters. *Und wie die Maria Stuart unter der Bühne war, so schien mir, und der Leicester oben stand und der Kopf fiel – so was machte man mit einem Klopfen auf dem Bühnenboden – da war ich tief erschüttert, weinte nächtelang und beschloß, das muß ich auch erleben. So entstand meine Idee, zur Bühne zu gehen.*⁹ Die Familie war entsetzt. Piscator hatte die Protestler Nietzsche, Wilde, Tolstoj, Zola, Rimbaud und Wedekind gelesen. *Große Diskussionen mit meinem Vater, der als Calvinist die Ungerechtigkeiten der Welt als von Gott gegeben betrachtete, während ich schon sehr früh nicht nur das gegenteilige Bewußtsein hatte, sondern das Gefühl dafür, daß man sich dagegen auflehnt, gegen die Diktatur in der Form, wie ich sie von der Schule her kannte.*¹⁰ Schon den Pennäler hatten die Klassenunterschiede erschreckt. Die Kinder reicher Eltern unterdrückten die der ärmeren, und die reichen Studenten in Wicks waren die unantastbaren Götter der Stadt. Piscator entwich nach München, wo er Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik studierte und am Königlichen Hof- und Nationaltheater als Schauspieler volontierte, zum Beispiel den Hauptmann Astolf in Kleists «Hermannsschlacht» spielte. Ein



Das Elternhaus in Marburg. In der Tür: Piscator mit seinem Vater. Die Mutter im Fenster der ersten Etage. Oben: Bruder Paul, 1909

unruhiger junger Mann auf der Suche. An der königlichen Deklamationsbühne fand er nur Albert Steinrück, der die sogenannte moderne Berliner Richtung vertrat.

Piscators geistiges Geburtsdatum ist der 4. August 1914: der Erste Weltkrieg brach aus – falsch, würde Piscator verbessern, er brach nicht aus, er wurde gemacht. Von wem? Das wußte der junge Piscator nicht so genau. Er war Pazifist – schrieb schon vor Kriegsausbruch Antikriegsgedichte. Wegen körperlicher Schwäche wurde er zurückgestellt – dann Anfang 1915 doch eingezogen. Den Kriegsdienst zu verweigern kam ihm nicht in den Sinn. Daran hinderten ihn die Überbleibsel seiner bürgerlichen Erziehung und das Fehlen einer ihm sichtbaren konkreten Alternative. Fotos aus jener Zeit zeigen einen sehr düster dreinblickenden jungen Mann. Dreizehn Millionen

Himmelfahrtstour. Mitte: Piscator, 1909



*Zum Studienkreis am neuen
Himmelfahrtstour nach Gleiβberg
am 20. V. 1909.*



Die Eltern mit den Söhnen Paul und Erwin, 1910

Tote, elf Millionen Krüppel, fünfzig Millionen Soldaten in Feuer und Schlamm, sechs Milliarden Geschosse und fünfzig Milliarden Kubikmeter Gas in vier Jahren – diese Vorstellung ließ ihn nie wieder los. Zwei Jahre war Piscator an der Front. Der Beruf des Schauspielers, so wie er ihn bisher aufgefaßt hatte, kam ihm nun geradezu lächerlich, beschämend vor, der Realität nicht standhaltend.

Und Piscator erzählte, wie er Kommunist geworden war – 1916 in einem Schützengraben des Ypernbogens, Flandern. Die Lage war ruhig. Nur hin und wieder ein Gewehrschuß. Piscator spielte Schach mit einem Kameraden, der sein Freund geworden war. Zwischen den Zügen unterhielten sich die jungen Männer über Mädchen – was sie mit den Mädchen alles machen würden, nach dem Krieg. Da mußte der Freund ein kleines Bedürfnis verrichten und entfernte sich im Graben um ein paar Ecken. Piscator überlegte den nächsten Zug. Der Freund ließ auf sich warten. Die Sonne schien. Ein schöner Tag – nur gelegentlich ein Knall. Piscator ging nachsehen, wo der Freund blieb. Der lag da, erschossen, das Gehirn über die Pissoirwand verspritzt. Er hatte den Kopf wohl ein wenig zu hoch über den Grabenrand gereckt. Genauso hätte jetzt er, Piscator, da liegen können, mit verspritztem Gehirn, kurz vorher hatte er denselben Ort aufgesucht.

Das Zufällige, Willkürliche, ganz und gar Sinnlose, Absurde dieses Todes



erschütterte den Pastorenkel und Kaufmannssohn. Das Pissoir im Schützengraben wurde sein Damaskus. Er sah hinfort den Krieg als blutigen Stumpfsinn, von Zufällen beherrscht. Plötzlich wurde ihm auch bewußt, zu welchen Unmenschlichkeiten er von den Herrschenden herabgewürdigt wurde. War ein Kamerad gefallen, klaubte er ihm seelenruhig die letzte Ration aus der Tasche, und zwar schnell, bevor sie den Totengräbern in die Hände fiel. Wenn er zum Angriff aus dem Schützengraben kletterte, stützte er sich wie selbstverständlich auf die Leichen von Männern, mit denen er soeben noch gewitzelt hatte. Von nun an bestritt er jede Art höherer Ordnung. Ihm wurde zur Gewißheit, daß dem Menschen niemand anderer helfen kann als der Mensch selbst. Kann er das, dann muß er es auch – dann ist das eine Verpflichtung. Die einmal gewonnene Erkenntnis und geistige Position nicht mehr aufzugeben, dieses absolute Festhalten an dem erkannten sittlichen Gebot, seine Unverkäuflichkeit machten den Mann aus, sein Genie.

Alle seine Geschichten, auch die finsternen, erzählte Piscator stets heiter, geradezu beschwingt, und sich im Nachhinein noch wundernd über das Erlebte. Er erzählte vom Standpunkt des Überwinders aus, der die Lehre gezogen hatte; und Lernen, Philosophieren, Schlüsse ziehen ist ja auch etwas höchst Befriedigendes, Genußreiches. Dem heiteren Ausdruck kam seine Stimme entgegen, die sehr hoch lag und das Kichern erleichterte.

Ende 1917, nach zweieinhalb Jahren Schützengraben, gelang es ihm, zum Leiter eines Fronttheaters ernannt zu werden, des «Deutschen Theaters Kortrijk (Courtrai und Tourcoing in Belgien und Nordfrankreich)». Im Repertoire: «Die spanische Fliege», «Im weißen Rößl», «Charleys Tante». Piscator spielte jugendliche Bonvivants und Komikerrollen. *Das Rollenfach der komischen Alten lag in den Händen eines Soldaten, dem ein Auge und ein Teil seiner Zähne herausgeschossen worden war. Die Soldaten wälzten sich bei seinem Anblick vor Lachen. Später kamen Damen in unser Ensemble. Aber das Repertoire veränderte sich nicht. Hier wurde «Kunst» zur Aufmunterung gebraucht (wie man heute noch vielfach erklärt: der am Tag abgearbeitete Mensch brauche abends Entspannung).*¹¹

Im Fronttheaterbüro befreundete er sich mit Wieland Herzfelde, einem einundzwanzigjährigen Lyriker *mit vollen kirschförmigen Lippen und unsoldatischen Ponys*¹², Herausgeber der «Neuen Jugend», in der unter anderen Johannes R. Becher, Georg Trakl, Theodor Däubler, Else Lasker-Schüler und George Grosz veröffentlichten, mitten im Krieg.

Eine andere entscheidende Begegnung wurde George Grosz, der zu jener Zeit in einem Berlin-Südender Atelier mit dem Herzfelde-Bruder John Heartfield die Fotomontage erfand. Die Künstler hatten in Berlin Druckposten bezogen, bastelten dort an angeblich kriegswichtigen Filmen. Herzfelde riet Piscator, dem bewunderten Zeichner Tee zu schicken. Grosz trank leidenschaftlich gern Tee. Es war der Steckrübenwinter 1917/18. Nach einer Mißernte wurden alle Nahrungsmittel aus Steckrüben gemacht, vermutlich auch Tee. Nur dem Tee, erzählte Piscator, der gern alles herunterspielte, als sei das Leben eine Folge von Zufälligkeiten, aus denen es dann allerdings etwas zu machen galt – nur dem Tee, jedoch richtigem Tee, über den er, merkwürdigerweise, reichlich verfügte, verdanke er seine Freundschaft mit Grosz. Auf die Sendungen reagierte Grosz mit temperamentvollen Dankesbriefen. Die beiden waren sich über den Scheißkrieg vollkommen einig und sparten nicht



Januar 1915



Anfang Juli 1916

mit landesverräterischen Kraftausdrücken.

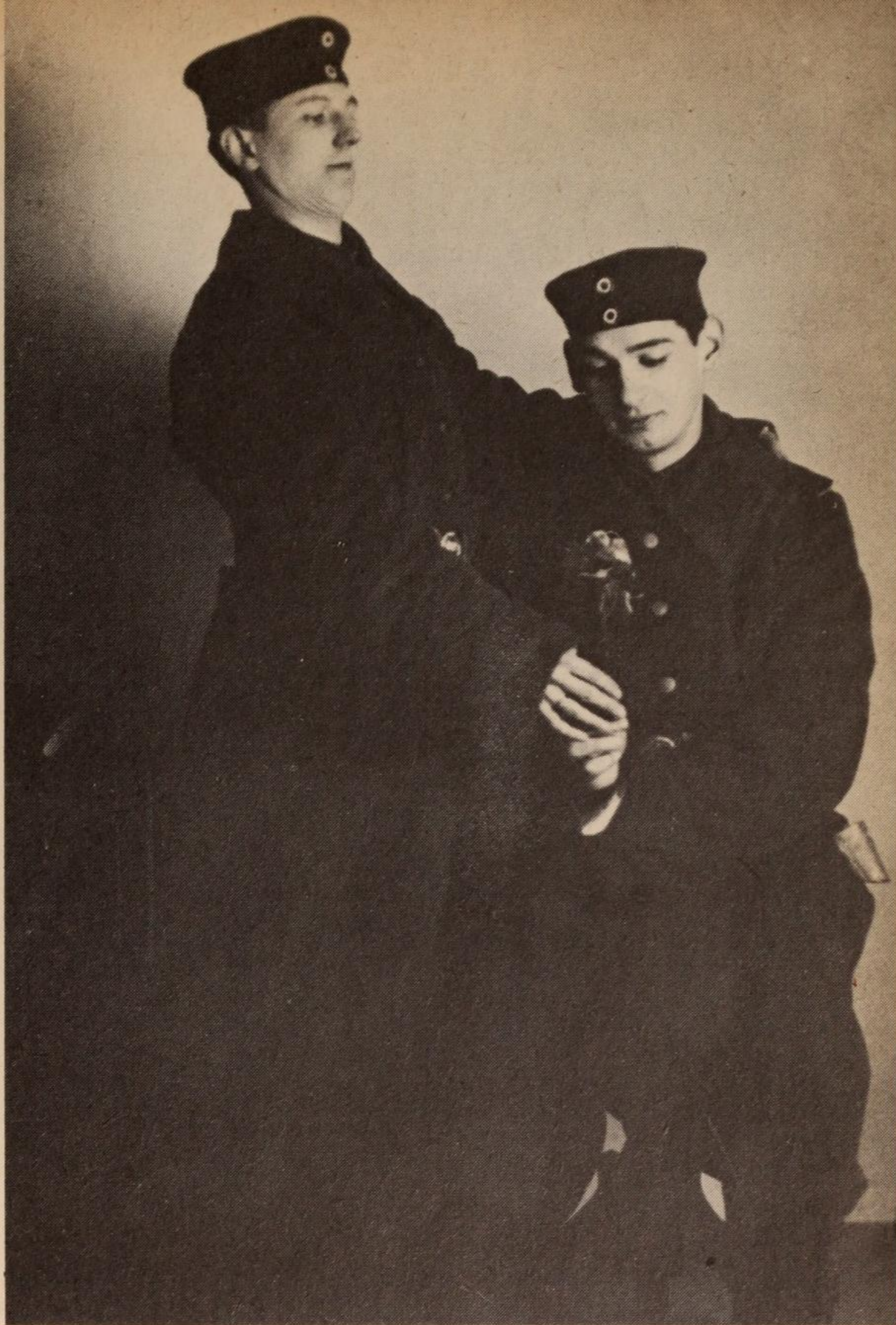
Von der sich auflösenden Front retirierte der Soldat nach Marburg. Dort stand noch alles an seinem Platz, das Haus, die Möbel, die Bücher, aber das materielle und geistige Inventar hatte jeden Sinn eingebüßt. *Hatte ich bis dahin das Leben immer nur durch den Brennspiegel der Literatur gesehen, so war durch den Krieg eine Umkehrung eingetreten: ich sah von nun ab Literatur und Kunst durch den Brennspiegel des Lebens. Andererseits hatte der Krieg wie ein riesiger Staubsauger alle Erinnerungen von früher weggesogen. Ich war gezwungen, «wieder ganz von vorne anzufangen».*¹³ Ihn zog es nach Berlin, der «Hochburg des Bolschewismus».

Walter Mehring: «Das einst so nüchterne Berlin hatte sich seltsam verändert: Barrikadenkämpfe tobten durch die Straßen, verkrüppelte Kriegsteilnehmer verhökerten öffentlich Lumpen und gestohlene Wertsachen; in den Kolonialwarenläden stritten sich die Arbeiterfrauen um verfaulte Kartoffeln; das Angebot der Keller-Lokale bestand aus Striptease-Tänzerinnen, Kokain und giftigem Alkohol; nachts fiel man in den Straßen über die ermordeten



Am Fronttheater

Opfer geheimer Feme-Organisationen.»¹⁴ Herzfelde machte Piscator mit einer Gruppe junger Leute bekannt – mit seinem Bruder John Heartfield, mit Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Walter Mehring, und hier lernte er George Grosz nun auch persönlich kennen. *Die meisten von ihnen gehörten zu Dada.*¹⁵ Bevor der Blick frei wurde, mußten die alten Götter ausgerottet werden – dazu diente Dada. Die ästhetischen Werte hatten sich als Versager erwiesen, Kunst war als Alibi der Herrschenden entlarvt worden, als schöner Schein, der eine grausige Realität verdeckte. «Kunst ist Scheiße» war denn auch der Wahlspruch der Berliner Dada-Gruppe, die weit provokatorischer,



Piscator (links) als Mitglied des Fronttheaters Kortrijk

aggressiver, radikaler als die Züricher Bewegung war. Aus Zürich waren Hausmann, Huelsenbeck und «Oberdada» Johannes Baader gekommen, aber bei den zwölf Vortragsabenden und Matineen 1919/20 setzten sich die Politischen immer mehr durch. Mehring: «Mit Pfuirufen begleitete es [das Publikum] die Steptänzchen des George Grosz, der, pantomimisch, vor den gerade ausgestellten Leinwänden des Prof. Lovis Corinth seine Notdurft verrichtete.»¹⁶ Grosz selbst: «Erwin, kühn und zäh wie sein Vorfahr, der alte streitbare Bibelübersetzer Piscatorius, hielt die spitze Nase stramm gegen den Wind, ebenso wie wir leidenschaftlich ausschauend nach neuen Möglichkeiten. Ich

weiß, daß er schon damals den Plan der Piscatorbühne fix und fertig mit sich herumtrug. Weißt du noch, Erwin, wie du, lange vor den Russen, als Regiewart auf hoher Leiter die berühmte Dada-Matinee leitetest, während hinten Einer länggezogene grobschlächtige Reden aus den Kulissen ins Publikum heulte?»¹⁷ Die berühmte «Dada-Matinee» fand Januar 1919 in der Tribüne statt, einem Theaterchen, das noch heute besteht. Piscator – erzählte er selbst – saß auf einer Leiter und hatte an einem bestimmten Punkt des Programms herunterzukommen. Aber er saß da oben nah den Scheinwerfern recht warm – hatte es so gemütlich wie nirgendwo sonst im frierenden Berlin, außerdem las er gerade ein interessantes Buch, das ihn mehr fesselte als das Happening zu seinen Füßen, also las er ruhig weiter, alles Flehen der Mitspieler fruchtete nichts, er kam nicht herunter, der Vorhang mußte fallen.

Dada war Durchgang, nicht Ziel. Die politischen Dadaisten, von denen George Grosz mit seinen satirischen Zeichnungen am weitesten vorgestoßen war, rückten immer weiter nach links. *Es wurde ungeheuer viel über Kunst und dabei nur im Hinblick auf die Politik diskutiert. Wobei wir feststellten, daß diese Kunst nur Mittel im Klassenkampf sein könne, wenn sie überhaupt einen Wert haben solle. Voll von den Erinnerungen, die hinter uns lagen, enttäuscht in unseren Hoffnungen vom Leben, sahen wir die Rettung der Welt nur in der äußersten Konsequenz: organisierter Kampf des Proletariats, Ergreifung der Macht, Diktatur, Weltrevolution. Rußland unser Ideal.*¹⁸ Rußland hatte zuerst Frieden geschlossen, und die herrschende Klasse war dort entmachteter. Voller Erwartung blickten die linken Dadaisten auf die junge Sowjet-Union. Nach der Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht traten sie dem von diesen konsequentesten aller deutschen Friedenspolitiker 1917 gegründeten Spartakusbund bei, einer linksradikalen revolutionären Vereinigung, aus der wenig später die Kommunistische Partei Deutschlands hervorging. So wurde Piscator eingeschriebenes Mitglied der KPD. *Ich hätte wohl Kunst schon hier in den Dienst der Politik gestellt, wenn ich nur gewußt hätte, auf welche Weise.*¹⁹

Später wurde ihm von Genossen seine zeitweilige Zugehörigkeit zur Dada-Gruppe vorgeworfen. Schreibtisch-Dialektiker sahen darin ein Abweichen, Ausweichen, einen verräterischen Umweg. Warum nicht geradewegs von der Front auf die Barrikaden? Linientreue Funktionäre mißtrauten dem Bürgersohn. Aber noch war er ein Niemand. Er wohnte in Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 26b. Wovon leben? Wie in den erlernten Beruf hineinkommen? Februar 1919 schrieb er an den Intendanten der Berliner Volksbühne am Bülowplatz.

*Sehr geehrter Herr Kayssler! . . . Vor allen Dingen glaube ich mich als jugendlicher Charakterspieler, ein ausschliessliches Repertoire dieses Faches zu sammeln, wurde mir bisher noch nicht ermöglicht, geeignet; ferner auch zum Regisseur durch lit. Taetigkeit mit Universitaetsstudien. Meine Frage, ob ich als Hilfsregisseur (zwecks Weiterbildung) und jugendl. Charakterspieler bei Ihnen ankommen kann, bitte ich nicht als Aufdringlichkeit ansehen zu wollen, sondern nur dem Wunsche entsprungen: unter freien kuenstlerischen Menschen freie Arbeit zu leisten. Wenn Sie mich einer baldigen Antwort wuerdigen wollten, waere ich Ihnen sehr dankbar. Hochachtungsvoll! Erwin Piscator.*²⁰

Der Tip Kayßler war nicht schlecht. Friedrich Kayßler hat wenig später die



Hilde Piscator, geb. Jurezyß

Regisseure Ludwig Berger und Jürgen Fehling entdeckt und gefördert. Ob Piscator eine Antwort auf seinen Brief bekommen hat, ist nicht bekannt. Er ging nach Königsberg und gründete mit Oskar L. Spaun «Das Tribunal».

«DAS TRIBUNAL» IN KÖNIGSBERG 1919/20

Nicht nur der Dadaismus mußte überwunden werden, auch die O-Mensch-Dramatik, dieses gefühlsmäßige Aufbäumen gegen eine nicht durchschaute

feindliche Welt, der einsame Schrei der gequälten Kreatur. Prototyp dieser Richtung: Ernst Tollers vielgespielte «Wandlung», die in der Tribüne Oktober 1919 uraufgeführt wurde. Regie Karlheinz Martin, Hauptrolle Fritz Kortner. Ein Kriegsfreiwilliger wird zum Pazifisten, zum Verkünder einer Wiedergeburt des Menschen, er verbrüdet sich mit seinen Unterdrückern: der Mensch ist gut! Alle finden sich im Schluß-Chor zusammen: «Brüder, recket zermarterte Hand, flammender freudiger Ton! Schreite durch unser freies Land Revolution! Revolution!» «Das Ringen eines Menschen» lautet der Untertitel. Aber der eine reißt die andern mit im Stück. Diesen autobiographischen Wunschtraum hatte der Autor Anfang 1918 im Militärgefängnis zu Papier gebracht. Piscator plante in Königsberg eine Aufführung dieses Stückes in einer eigenen Bearbeitung. *Meine Inszenierung sollte sich von der Berliner prinzipiell dadurch unterscheiden, daß ich die Szenen so realistisch wie möglich aufbaute (so wie ich die Realität des Krieges wirklich erlebt hatte). Ich beschäftigte mich sogar mit der Sprache, um Toller (er möge mir verzeihen, die Schwärze dieses Gedankens ist ihm bis heute unbekannt geblieben!) entsprechende Vorschläge zur Herauslösung der Sprache aus ihren lyrischen Expressionismen zu machen. Richtungweisend wurde diese Schule für mich nicht. Zu sehr war ich bereits politisch engagiert.*²¹ Inzwischen spielte das Tribunal Strindbergs «Gespensersonate» (Student Archenholz: Erwin Piscator), Wedekinds «Tod und Teufel» und Heinrich Manns «Variété» an einem Abend, und brachte am 30. Januar 1920 Wedekinds «Schloß Wetterstein» heraus. Am 17. Februar folgte noch Georg Kaisers «Zentaur», dann war es soweit. *Unsere programmatischen Erklärungen, das Theater überhaupt erregten in bürgerlichen und studentischen Kreisen Opposition, und als ich gar im Programmheft gegen einen Kritiker polemisierte, waren Öffentlichkeit und Presse so aufgebracht gegen mich, daß ich das Theater schließen mußte.*²² Die Monate in Königsberg waren gleichwohl nicht verloren. Piscator hatte gespielt und inszeniert und Erfahrungen als Theaterleiter gesammelt. Er war nun 27 Jahre alt. Er brachte nach Berlin einen ungebrochenen Optimismus und seine Frau Hilde mit, die Schauspielerin Hilde Jurezyß, nunmehr Frau Piscator.

DAS PROLETARISCHE THEATER IN BERLINER SÄLEN

1920/21

Hunger, Kälte, die Mark ist nur noch 20 Pfennig wert. Die Lebensmittelgeschäfte werden von Militär bewacht. Die Regierung mahnt zur Arbeitsdisziplin: «... noch schlimmer wird es kommen, wenn jeden Tag eine andere Arbeiter-Gruppe streikt und die Löhne hinauftreibt! Nur rastlose Arbeit schafft endlich wieder Waren, Lebensmittel und erschwingliche Preise!» Jimmy, Jazz, Foxtrott, Schönheitskonkurrenzen. Neureiche. Schlemmerlokale. Arbeiter-Revolten, Arbeiter-Räte. Freikorps, rechtsextremistisch. Hindenburg und Ludendorff mit Pickelhauben und Orden in der Öffentlichkeit gefeiert. «Der Kaiser ging, die Generale blieben» wird mal ein Buch von Theodor Plievier heißen. In Rußland Bürgerkrieg: vier weiße Generale mit ihren Armeen im Vormarsch auf Moskau. Interventionsversuche der Groß-

mächte. Putschende Truppen am Potsdamer Platz. Der Kronprinz unter der Totenkopfmütze mit Offizieren der deutschen Armee, strahlender Laune. Hindenburg streckt den Bauch vor. Sommer 1920 Wahlkampf. Die SPD betont friedlich. Läßt Kinder demonstrieren. Verliert Stimmen. Die KPD erhält vier Sitze von 459. Überall Zersplitterung in den eigenen Reihen. 223 Milliarden Goldmark Reparationsschulden – eine astronomische Summe. «Le boche payera» – der Deutsche wird zahlen. Wasser auf die Mühlen der Revanchisten. Friedensschließer Erzberger ermordet. Straßenschlachten. Heldengedenkfeiern. Elend. Piscator: *Wir müssen immer wieder von vorne anfangen.*

Der Regisseur Karlheinz Martin hatte mit Gesinnungsgenossen, meist Literaten, das Proletarische Theater gegründet. Es sollte für Arbeiter in Wirtshäusern und Versammlungslokalen der Vorstädte spielen. Aber nur eine einzige Vorstellung kam zustande: die Premiere der «Freiheit» von Herbert Kranz in der Philharmonie.

Piscator greift nach dem gescheiterten Unternehmen, vor allem nach der Besucherorganisation von 5000 bis 6000 Mitgliedern, die sich aus verschiedenen Arbeitervereinigungen zusammensetzt, und ruft zur *Neugründung des Proletarischen Theaters auf, das zur Propagandabühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins ausgebaut werden soll*²³. Aus dem Programm, das auch als Flugblatt verbreitet wurde: *Genossen und Genossinnen! . . . Der Krieg der Kapitalisten, mit denen Proletarier Arbeitsgemeinschaften bildeten und bilden, hat Millionen zerschlagen, Millionen als Bettler auf die Straße geworfen. Wer hilft? . . . Nur ihr selber könnt euch helfen . . . Das Weltkapital rüstet mit aller Kraft wirtschaftlich und militärisch, Rußland niederzuringen. Rußland ist der Fels in der Brandung der Weltrevolution. «Rußlands Tag» – der Tag der Entscheidung ist da. Entweder aktive Solidarität mit Sowjetrußland im Laufe der kommenden Monate – oder es gelingt dem internationalen Weltkapital, den Garanten der Weltrevolution zu vernichten. Entweder Sozialismus oder Untergang in die Barbarei.*²⁴ «Rußlands Tag» hieß denn auch eines der Stücke.

Projektiert waren für die erste Spielzeit zwölf Dramen, unter anderem von Goll, Zech, Verhaeren, Toller. Bei näherem Besehen genügten sie alle nicht. Die Kalamität des politischen Theaters fing schon damals beim Spielplan, bei den Autoren an. Es gab keine. Die Zielsetzung des politischen Theaters war der zeitgenössischen dramatischen Literatur voraus. *Immer wieder waren es nur «Stücke», Stücke der Zeit, Ausschnitte aus einem Weltbild, aber nicht das Totale, das Ganze, von der Wurzel bis in die Verästelung, niemals die glühende Aktualität des Heute, die überwältigend aus jeder Zeile der Zeitung aufsprang. Noch immer blieb das Theater gegenüber der Zeitung zurück, war nicht aktuell genug, griff nicht aktiv genug ein in das Unmittelbare, war noch immer zu sehr starre Kunstform, vorher bestimmt und in der Wirkung begrenzt. Was mir damals vorschwebte, war eine viel engere Verbindung mit dem Journalismus, mit der Aktualität des Tages.*²⁵ Diesem Wollen hätte am ehesten ein politisches Kabarett entsprochen, eine Revue mit auswechselbaren Songs und Szenen, in denen abends zu glossieren möglich war, was sich am Tage ereignet hatte. Ein Stück zu schreiben dauert Monate, wenn nicht ein Jahr und mehr. Jede Arbeit Piscators hätte mit einem Autoren-Kollektiv anfangen sollen – wie er es ja auch immer plante, aber mangels Zeit und Geld

Proletarisches Theater

Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins

Geschäftsstelle Halensee, Karlsruher Str 27.

Telefon: Pfalzburg 4515



Genossen und Genossinnen!

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

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

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

I. Programm-Ausgabe. 20 Pfg.

niemals verwirklichen konnte. *Eine wesentliche Aufgabe fällt dem Autor zu. Auch er muß aufhören, die autokratische Person von ehemals zu sein, muß seine eigenen Vorstellungen und Originalitäten hinten anzustellen lernen, zugunsten der Vorstellungen, die in der Psyche der Masse leben, der trivialen Formen, die für jedermann klar und faßlich sind.*²⁶ Das Proletarische Theater verstand sich als Propagandaunternehmen, nicht als Kunstbühne, Kunst war verpönt.

Eines der Hauptziele dieses Theaterspielens war, den Zuschauer aus seiner Passivität zu locken und zu aktiver Teilnahme am Bühnengeschehen zu reizen. Piscator erzählte später scherzhaft, nicht er, sondern sein Freund John Heartfield sei der Erfinder des epischen Theaters. John Heartfield sei eines Abends mit einem frisch gemalten Prospekt zu spät zur Vorstellung gekommen. Man habe schon zwanzig Minuten gespielt, ohne Prospekt – Piscator als «Krüppel» von Wittfogel auf der Bühne –, als Heartfield doch noch eintraf. Er kam durch den Saal, unterbrach die Vorstellung und verlangte, seinen Prospekt anbringen zu dürfen. Es entspann sich zwischen Piscator, Heartfield und den Zuschauern ein Disput über die Wichtigkeit des Hintergrundbildes, schließlich wurde abgestimmt – mit dem Resultat, daß der Prospekt aufgehängt wurde und die Vorstellung von vorn anfang. Wieder eine Zufälligkeit – Heartfield kommt zu spät –, die Piscator, falls die Anekdote auf Wahrheit beruht, auszunutzen, auszubauen verstand. Von nun an baute man immer derartige Szenen ein. *Das Theater sollte nicht mehr allein gefühlsmäßig wirken, nicht mehr auf seine emotionelle Bereitschaft spekulieren – es wendete sich ganz bewußt an seine Vernunft. Nicht nur Aufschwung, Begeisterung, Hingerissenheit, sondern Aufklärung, Wissen, Erkenntnis sollte es vermitteln.*²⁷

Gespielt wurde blockhaft, plakativ, drastisch. Erstrebt wurde *Einfachheit im Ausdruck und Aufbau, klare eindeutige Wirkung auf das Empfinden des Arbeiterpublikums, Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel: bewußte Betonung und Propagierung des Klassenkampfgedankens*²⁸. Nicht Menschen standen auf der Bühne, sondern Thesenträger, Vertreter von Klassen, Gesellschaftsschichten. Der Arbeiter beispielhaft klassenbewußt. Näheres von Stil und Spielweise weiß man nicht. Es gibt keine Regiebücher und keine Kritiken. Die bürgerliche Presse wurde nicht eingeladen. Nur das kollektiv geschriebene und reichlich mit Regiebemerkungen durchsetzte Manuskript von «Rußlands Tag» ist erhalten geblieben.²⁹ Aus der Schlußszene:

«Der deutsche Arbeiter: Die Zeit ist reif, wir werden handeln und die Säulen des Kapitalismus zertrümmern.

Diplomat: Wer bist du?

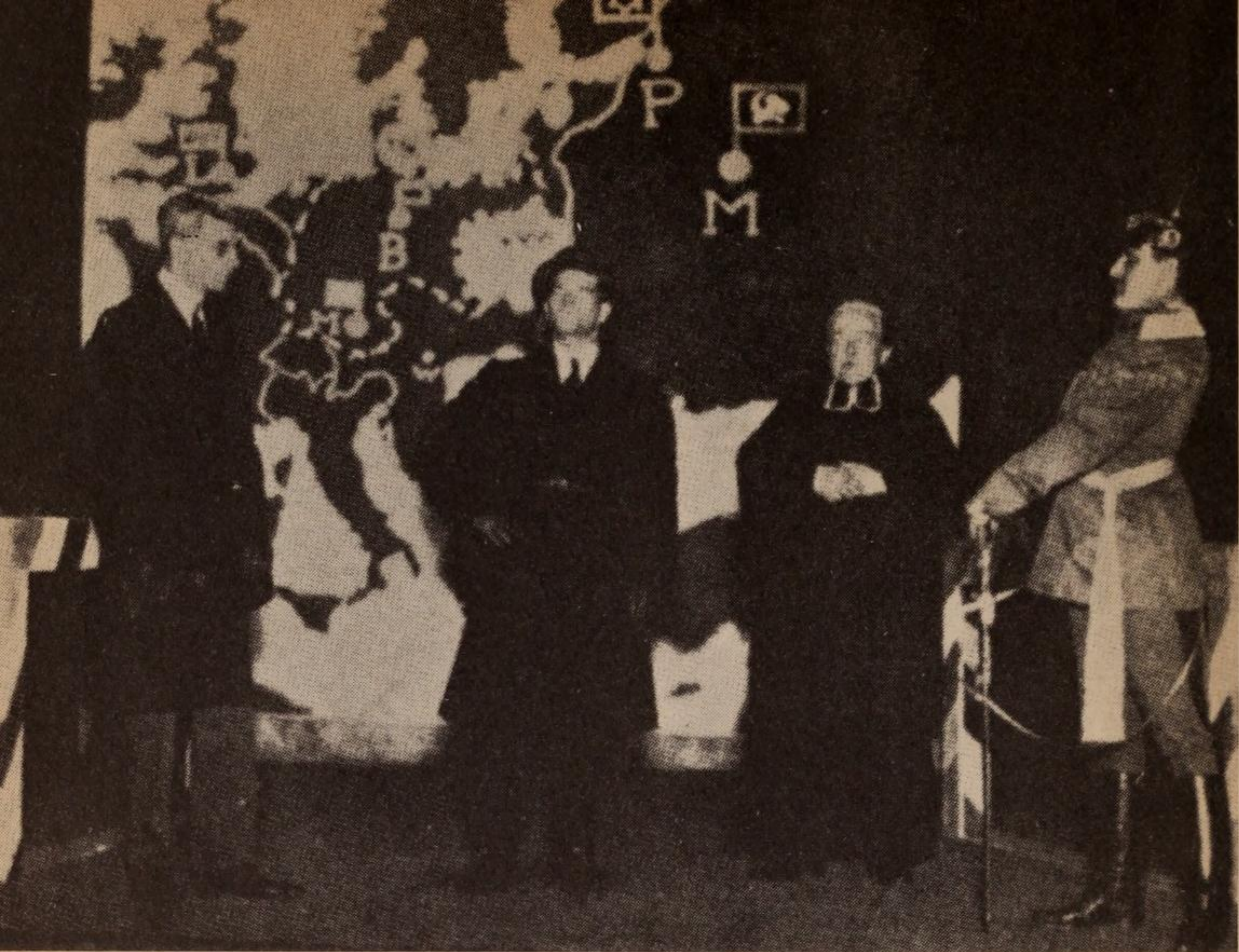
Der deutsche Arbeiter: Wir sind die Hebel der Weltrevolution. Wir sind die Kraft, die die Stützen des Weltkapitals zum Wanken bringt. Auf uns ruhen die Augen aller Kämpfer des Proletariats. Und der Schimmer der Freiheit leuchtet in ihnen.

Weltkapital: Verflucht, ordnen Sie die Armee!

Offizier (ab, man hört draußen Befehle, die sich in der Ferne verlieren).

Stimme des russischen Proletariats (übertönt anschwellend die gegebenen Befehle): Proletarier auf zum Kampf!»

Das Stück endet:



«Rußlands Tag». Bühnenbild: John Heartfield. Berlin 1920

«Der deutsche Arbeiter (rezitiert den ersten Vers der Internationale; ein Fanfarenbläser tritt hervor in russischer Uniform, bläst die Internationale, der Chor auf der Bühne fällt ein, ebenso das Publikum).»

Es war ein idealistisches Unternehmen. Die Mitglieder, meist Laien, spielten anonym und ohne Gage. Selbst volle Säle deckten die Unkosten nicht. Und oft blieben die Säle leer. Dafür Lärm von der Theke aus Nebenräumen, Polizisten beim Saaleingang, Pissoirgeruch.

Und die Partei, deren Mitglied Piscator war? Unterstützte sie den jungen Mann – erkannte sie die Propagandawirkung seiner Arbeit? Anscheinend gab es zwei Richtungen innerhalb der Führungsspitze. Aus der «Roten Fahne», dem Parteiorgan der KPD, vom 17. Oktober 1920: «Kunst ist eine zu heilige Sache, als daß sie ihren Namen für Propagandamachwerke hergeben dürfte! . . . Was der Arbeiter heute braucht, ist eine starke Kunst . . . solche Kunst kann auch bürgerlichen Ursprungs sein, nur sei es Kunst.» So die rückwärts gewandte Fraktion. Die andere, kinderkrankheitenhaft radikale kam am 26. Oktober in der «Roten Fahne» zu Wort: «Nicht im Proletarischen Theater wird die neue Kunst entstehen – in den Betriebsräten, in den Gewerkschaften, in den Straßenkämpfen . . .»

Trotz alldem: Piscator brachte sechs Stücke heraus: «Kanaker» und «Wie lange noch, du Hure bürgerliche Gerechtigkeit» von Franz Jung, «Der Krüppel» von Karl A. Wittfogel, «Prinz Hagen» von Upton Sinclair, «Die Feinde» von Maxim Gorki und «Rußlands Tag» von einem Autoren-Kollektiv.

Zur Ablehnung durch die eigene Partei kamen Schikanen der Behörden. Das Proletarische Theater erhielt keine Dauerkonzession, es mußte für jede Aufführung eine Genehmigung einholen, die nicht immer erteilt wurde. Das machte eine langfristige Werbung unmöglich. April 1921 waren die Kräfte und Mittel erschöpft. Wenigstens einen schönen Nachruf spendete die «Rote Fahne» am 12. April: «Das ist das grundlegend Neue an diesem Theater, daß Spiel und Wirklichkeit in einer ganz sonderbaren Weise ineinander übergehen. Du weißt oft nicht, ob du im Theater oder in einer Versammlung bist, du meinst, du müßtest eingreifen und helfen, du müßtest Zwischenrufe machen. Die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit verwischt sich . . . Das Publikum fühlt, daß es hier einen Blick in das wirkliche Leben getan hat, daß es Zuschauer nicht eines Theaterstücks, sondern eines Stückes wirklichen Lebens ist . . . Daß der Zuschauer mit einbezogen wird in das Spiel, daß alles ihm gilt, was sich auf der Bühne abspielt.»

CENTRAL-THEATER BERLIN-KREUZBERG 1922/23

Seine Tätigkeit am Central-Theater – als Leiter gemeinsam mit dem Dramatiker Hans José Rehfisch und als Regisseur – betrachtete Piscator später als nachgeholte Lehrzeit. Beim Proletarischen Theater hatte er gleichsam eine Klasse übersprungen, die der Erlernung des Regie-Handwerks. Jetzt inszenierte er in naturalistischen Dekorationen werkgetreu – wenn auch eine gewisse weltanschauliche Überzeugungskraft hinzugekommen sein muß, etwas Außergewöhnliches, das den üblichen Berliner Inszenierungsbetrieb überstieg und auf den Regisseur aufmerksam machte.

Es war die Zeit der wildesten Inflation. Ein Pfund Margarine kostete Milliarden, ein Anzug Billionen. Trotzdem, das Unternehmen schien gesichert. Nicht nur brachte Piscator aus dem Proletarischen Theater 5000 Abonnenten mit – auch die Volksbühne beschickte die ersten Vorstellungen, bis sie merkte, daß hier ein politischer Wind wehte, und ihre Mitglieder zurückzog.

Beim Proletarischen Theater war Piscator sich klargeworden, daß die Arbeiter allein kein Theater zu tragen vermochten. In der Alten Jakobstraße, Berlin-Kreuzberg, wandte er sich bewußt auch an kleinbürgerliche Schichten. Für später waren eine politische Revue und eindeutiger Stücke geplant, aber man fing leise an. Piscator inszenierte drei Stücke.

«Die Kleinbürger» von Maxim Gorki. Fritz Engel im «Berliner Tageblatt» vom 30. September 1922: «Gespielt wurde unter Leitung Erwin Piscators mit großer Freude und Liebe, mit kaum einer schlechten und mit mehreren bemerkenswerten Leistungen.»

«Die Zeit wird kommen» von Romain Rolland. Max Osborn in der «Berliner Morgenpost» vom 19. November 1922: «In Erwin Piscator hatte sie [die Aufführung] einen Regisseur aus der ersten Reihe. Mit ungewöhnlichem Geschick löst er diese schwere Inszenierungsaufgabe, bringt das Programmatische unpathetisch und darum um so eindringlicher heraus und holt die feinen, dichterischen Züge aus dem Tendenzdrama.»

«Die Macht der Finsternis» von Leo Tolstoj. Der «Berliner Börsen-Courier», Nr. 35, Januar 1923: «Sie spielten <arme Leut> statt <besessene Leut>.»

Politisch bedeutete das Central-Theater gegenüber dem Proletarischen Theater für Piscator ein Zurückweichen, künstlerisch einen Fortschritt. Piscator hatte sich als Regisseur differenzierter Menschengestaltung ausgewiesen. Als sich auch sein drittes Theaterunternehmen nicht halten konnte – das Haus wurde an die Massengeschmackstheaterfabrikanten Gebrüder Rotter verkauft –, wurde ihm von Fritz Holl, dem Intendanten der Volksbühne am Bülowplatz, eine Inszenierung angeboten. Die Volksbühne hatte «Fahnen» von Alfons Paquet angenommen, fand aber keinen Regisseur für dieses Matinee-Stück. Piscator erkannte die Chance und griff zu. Die Volksbühne war das erste technisch modern ausgestattete Theater, an dem Piscator arbeiten konnte. Er arbeitete bis 1927 an diesem Haus, bis zum «Volksbühnenkrach».

DIE VOLKSBÜHNE

Während der Gültigkeit des Sozialistengesetzes vom 21. Oktober 1878 («gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie») bildeten sich allein in Berlin 3500 polizeilich angemeldete und unzählige illegale, als Kegel-, Skat- und Wandervereine getarnte proletarische Lese- und Diskussionsklubs. Man diskutierte, meist in den Hinterstuben von Kneipen, über politische, aber auch über künstlerische Probleme. Besonders theaterinteressiert war ein Klub, der sich mit dem Namen «Alte Tante» kaschierte. Tagesgespräch war hier die «Freie Bühne», ein Vereinsunternehmen, das für seine listenmäßig erfaßten Mitglieder Aufführungen von modernen, sozialkritischen Stücken arrangierte, die die Zensur zur Aufführung an öffentlichen Theatern nicht freigegeben hatte. Beiträge und Eintrittspreise der Freien Bühne waren aber für Arbeiter kaum erschwinglich.

Anfang März 1880 machten sich zwei Mitglieder der «Alten Tante» auf den Weg nach Berlin-Friedrichshagen zu dem damals bekannten sozialwissenschaftlichen Vortragsredner und Schriftsteller Dr. Bruno Wille. Sie fragten ihn im Auftrag der «Alten Tante»: Wie können Arbeiter für ihre wenigen Groschen gutes Theater sehen? Schon am 23. März veröffentlichte Wille im «Berliner Volksblatt» seinen Aufruf zur Gründung einer Volksbühne.

«Das Theater soll eine Quelle hohen Kunstgenusses, sittlicher Erhebung und kräftiger Anregung zum Nachdenken über die großen Zeitfragen sein. Es ist aber größtenteils erniedrigt auf den Standpunkt der faden Salongeisterei und Unterhaltungsliteratur, des Kolportageromans, des Zirkus, des Witzblättchens. Die Bühne ist eben dem Kapitalismus unterworfen, und der Geschmack der Masse ist in allen Gesellschaftsklassen vorwiegend durch gewisse wirtschaftliche Zustände korrumpiert worden.» Bei der Gründungsversammlung am 29. Juli 1890 im Böhmischen Brauhaus an der Landsberger Allee war der 2000 Menschen fassende Saal überfüllt. Die meisten Anwesenden waren Arbeiter. Aber auch Intellektuelle, Künstler, Studenten und bekannte Männer wie Otto Brahm, Ludwig Fulda, Otto Erich Hartleben, Richard Dehmel und Ludwig Bölsche waren gekommen. Schon jetzt begann der Streit um die künstlerisch-politische Richtung! Die Sozialisten stritten sich mit den Vertretern einer neutralen Kunstauffassung. Für jede Vorstellung

sollte ein Theater gemietet, ein Regisseur verpflichtet und ein Ensemble zusammengestellt werden. Der Eintrittspreis wurde auf 50 Pfennige festgesetzt. Von Oktober bis März sollte jedes Mitglied monatlich ein Stück zu sehen bekommen. Es meldeten sich 1150 Interessenten.

§ 1 der Satzungen: «Der Verein Freie Volksbühne stellt sich die Aufgabe, die Poesie in ihrer modernen Richtung dem Volke vorzuführen und insbesondere zeitgenössische, von Wahrhaftigkeit erfüllte Dichtungen darzustellen, vorzulesen und durch Vorträge zu erläutern.»

Am 19. Oktober 1890 um 14 Uhr 30 ging Ibsens Schauspiel «Stützen der Gesellschaft» über die Bretter des Ostend-, späteren Rose-Theaters. In der ersten Spielzeit wuchs die Mitgliederzahl auf 4000, und jedes Stück konnte schließlich dreimal gespielt werden. Es waren Stücke von Hauptmann, Sudermann, Schiller, Anzengruber und wieder von Ibsen.

Die zweite Spielzeit brachte unter anderen Ibsens «Bund der Jugend», Hebbels «Maria Magdalena», Gogols «Revisor», Ibsens «Nora», Zolas «Thérèse Raquin», Ibsens «Gespenster». Die Mitgliederzahl wuchs auf 8000. Die Freie Volksbühne schickte ihre Mitglieder nun auch in geeignete Vorstellungen anderer Bühnen. Bruno Wille, dem Gründer, wurde Mangel an klarer Ideologie vorgeworfen. Er schied aus der Leitung aus. An seine Stelle trat Franz Mehring. Wille gründete 1892 die Neue Freie Volksbühne. Die Spielpläne unterschieden sich aber kaum voneinander.

Beide Volksbühnen, obgleich eingetragene Vereine, wurden unter Zensur gestellt, was einen fortschrittlichen Spielplan unmöglich machte. Polizeipräsident von Richthofen: «Die sogenannte Freie Volksbühne ist ein Verein, der dem Namen nach frei, in der Tat aber sozialdemokratisch ist. Ein geschlossener Verein genießt Zensurfreiheit. Mit 8000 Mitgliedern ist die Volksbühne aber kein Verein mehr, sondern eine Massenorganisation. Ich werde jetzt energisch einem Unfug steuern, der in seiner schamlosen, demokratischen Tendenz von den weltbedeutenden Brettern herab die Wahnidee einer allgemeinen Revolte predigt.» Die Volksbühnen lösten sich auf – und formierten sich 1897 neu.

Bis zum Ersten Weltkrieg erfolgte eine höchst fruchtbare Entwicklung – in die Breite. Die Produktion eigener Inszenierungen hörte nach und nach auf. Es wurden schließlich nur noch fertige Produktionen angekauft, und zwar beinahe alles, was gespielt wurde, Opern, Operetten, Schauspiele, nicht gerade vom Hohenzollern-Verherrlicher Wildenbruch, aber doch «Alt-Heidelberg» und «Pension Schöllner». Der politische Volksbühnencharakter ging verloren. Die Obrigkeit war zufrieden. 1908 zählte die Neue Freie Volksbühne 18 000 Mitglieder, 1912 50 000. Jedes Mitglied besuchte jährlich zehnmal das Theater; das ergab eine halbe Million verkaufter Theaterplätze.

Versuche, sich mit einem eigenen Ensemble zu etablieren, waren den Volksbühnen gescheitert. Alle brauchbaren Theatergebäude waren in festen Händen. So entschloß man sich zum Bau eines eigenen Hauses. Die Stadt Berlin gewährte ein hypothekarisch sicherzustellendes und mit 4 Prozent zu verzinsendes Darlehen bis zur Höhe von 2 Millionen Mark. Angesichts dieses Projekts schlossen sich die beiden Volksbühnen zusammen und bildeten nun einen Verein von 68 000 Mitgliedern. Am 14. November 1913 wurde der Grundstein gelegt, am 30. Dezember 1914 das neue Haus am Bülowplatz eröffnet.

1915 wurde Max Reinhardt Intendant. Er hatte nichts, aber auch gar nichts mit dem ursprünglichen Volksbühnengedanken zu tun. Herbert Ihering in der «Schaubühne» vom April 1915: «Für dieses Haus wäre jeder schlechtere Direktor besser gewesen, wenn er dem Publikum seine Selbständigkeit und damit dem Theater seine Zukunft gelassen hätte.»³⁰ Auf Reinhardt folgte Friedrich Kayßler – «Ein Priester der Schauspielkunst. Ein Tempelhüter des Theaters. Kunst als Gottesdienst, Bühne als Kathedrale. Das Publikum nahte sich auf Filzpantoffeln.»³¹ Auf Kayßler Fritz Holl. «Jetzt gerät Gestaltloses auf Gestaltloses.»³² Der Spielplan dieser auf 140 000 Mitglieder angewachsenen Mammutorganisation mit einem repräsentativen rosenholzgetäfelten und mit modernsten technischen Bühneneinrichtungen versehenen Haus? «Der Sommernachtstraum», «Der liebe Augustin», «Tragödie der Liebe». «Aus einer Bewegung, die mit den politisch unruhigen Elementen in einer ruhigen Zeit hochkam, wurde in einer unruhigen Zeit ein beruhigendes Sonntagsnachmittagskränzchen. Aus einer geistig-politischen Agitation wurde ein Konsumverein.»³³

Piscator zur Situation: *Fest steht also, daß damals nicht die reformistische, sondern die revolutionäre Taktik hätte angewendet werden müssen: Erziehung des Publikums auch gegen seinen Willen, Überrumpelung durch Aktivität und kraft der Überzeugung von der eigenen Mission.*

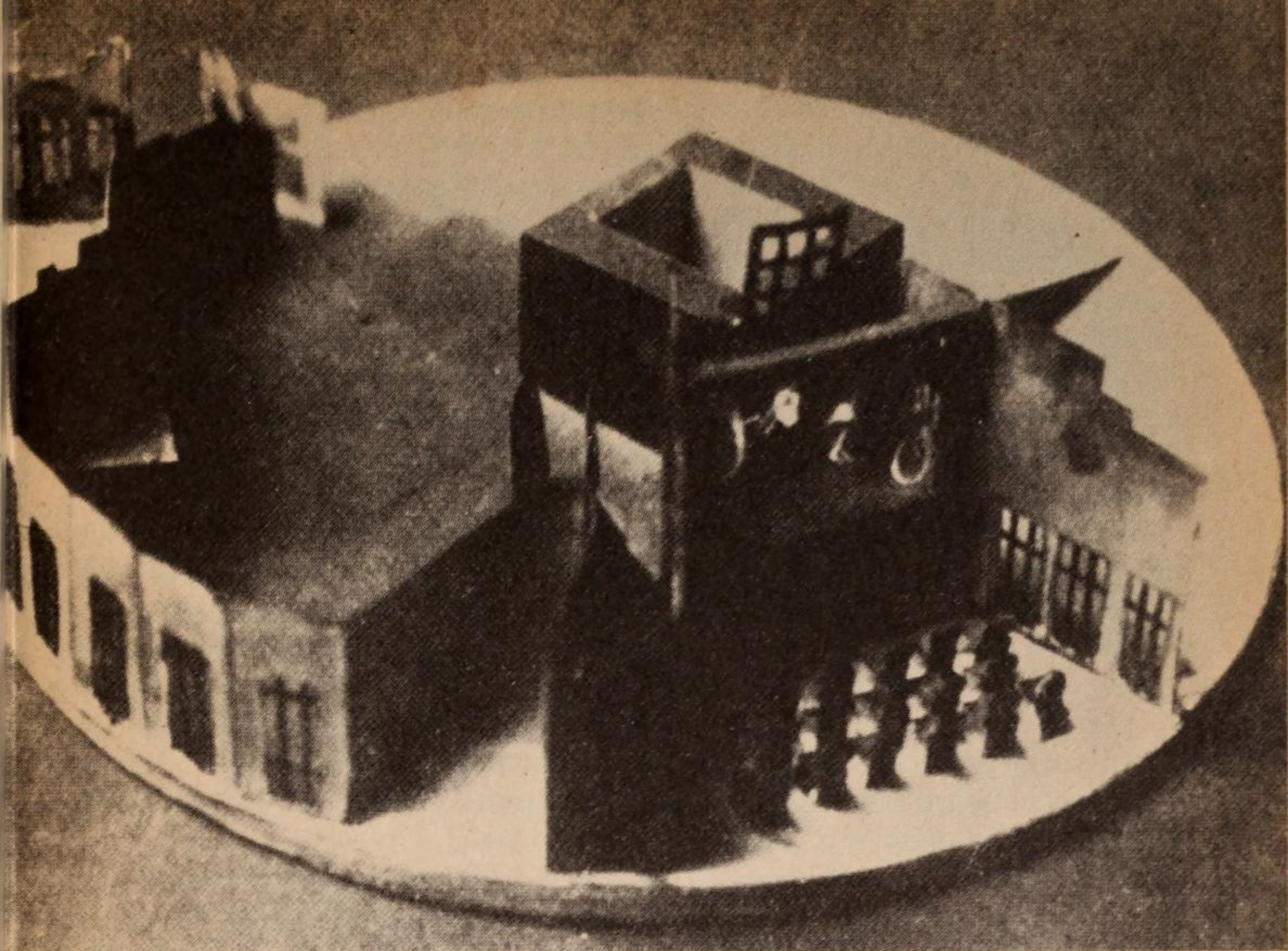
Das war die Aufgabe, die ich vorfand, als ich von Holl an die Volksbühne berufen wurde. Zwar geschah das zufällig, denn zufällig war kein Regisseur da, der ein ebenso zufällig angenommenes Stück von Alfons Paquet, betitelt «Fahnen», hätte inszenieren wollen.

*Aber innerhalb dieser zufälligen Konstellation war vielleicht doch ein neuer Beginn mit dieser Aufführung verknüpft. . .*³⁴

«FAHNEN»

Zeit: 1880 bis 1887. Ort: Chicago. Sechs Arbeiter agitieren für den Acht-Stunden-Tag. Die Polizei inszeniert einen Bombenanschlag auf sich selbst: ein Toter und mehrere Verletzte. Mit Hilfe falscher Zeugen wird das Attentat den sechs Arbeitern angelastet. Sie werden zum Tode durch den Strang verurteilt und hingerichtet. – Die Handlung war in 20 Szenen aufgeteilt – im Stil einer Chronik. 56 Rollen. Ein erzählendes Stück – «episches Drama» nannte es der Autor selbst. Geschrieben in einer sachlichen Sprache, ohne dichterischen Ehrgeiz, dokumentarisch. Piscator ließ die Szenen ernst und nüchtern spielen, aber er versah sie mit Zutaten. *Worum handelte es sich? Kurz gesagt um die Ausweitung der Handlung und die Aufhellung ihrer Hintergründe, also eine Fortführung des Stückes über den Rahmen des nur Dramatischen hinaus. Aus dem Schau-Spiel entstand ein Lehrstück. Daraus ergab sich ganz selbstverständlich die Verwendung von szenischen Mitteln aus Gebieten, die bisher dem Theater fremd waren.*³⁵

Vorgesehen war Film. Film vorzuführen hätte feuerpolizeilich bedingte Umbauten notwendig gemacht. Bald darauf wurde nichtbrennendes Filmmaterial erfunden, und es konnte auch in Schauspielhäusern Film vorgeführt werden. Bei «Fahnen» mußte sich der Regisseur mit Projektionen begnügen.



«Fahnen». Bühnenmodell, Entwurf: Edward Suhr. Berlin 1924

Um den historisch-authentischen Charakter des Bühnengeschehens zu dokumentieren, wurden in einem Prolog die Hauptpersonen vorgestellt – moritatenhafte Verse, Fotos, Zeigestock –, Piscator ließ ihre Physiognomien steckbriefartig auf eine als Soffitte heruntergelassene Leinwand projizieren. Auf Leinwände links und rechts der Bühne wurden während der ganzen Vorstellung Texte projiziert – Nutzenanwendungen, Schlagworte, Zitate, Parolen. Aber diese Sprüche waren auch auf den Arbeitskampf in Deutschland zu beziehen! Das färbte auf die Handlung ab, die, ohne an dokumentarischem Wert einzubüßen, weitgehend entamerikanisiert war. So rückte das Bühnengeschehen dem Zuschauer intensiv nahe, es wurde gegenwärtig. Das Chicago von 1887 verschmolz mit dem Berlin von 1924. Auch in Deutschland tobte der Kampf um den Acht-Stunden-Tag. Die Arbeitgeber, unterstützt von den Deutschnationalen, erklärten ihn für untragbar, SPD und KPD setzten sich für ihn ein. So gewann das Stück – vielleicht gegen den Willen des Volksbühnenvorstandes – eine unerwartete Aktualität. *Schon während der Vorstellung wurde die Zustimmung im Publikum immer stürmischer. Und als sich über das Schlußbild (Trauerfeier für die ermordeten Arbeiter) aus den Soffitten drei große Trauerfahnen gesenkt hatten, brach ein Beifall los, der fast etwas Revolutionäres an sich hatte.*³⁶

Die Presse war geteilter Meinung. Die Projektionen wurden als störend empfunden. Monty Jacobs in der «Vossischen Zeitung» vom 27. Mai 1924: «Ein Regisseur, der solche Krücken für nötig hält, verbirgt nicht eben diskret

die Lahmheit seines Dramas.» N. Falk in der «B. Z. am Mittag» vom 27. Mai 1924: «Die Bilder lenken nur von den Vorgängen auf dem Theater ab. Weglassen!» Paul Fechter in der «Deutschen Allgemeinen Zeitung» vom 31. Mai 1924: «Der Mann am Lichtapparat steckte leider nur einmal diese Greuel verkehrt in den Apparat; er hätte es immer tun sollen.» Nur einer sah in dieser Art der Verwendung von Projektionen den Anfang eines neuen Inszenierungsstils: Alfred Döblin. Er schrieb am 11. Juni 1924 im «Leipziger Tageblatt»: «Ich habe mich sehr über diese Dinge gefreut – und nicht nur ich, sondern auch das andere Publikum. Diese Art sagt uns zu: es ist abseits der konventionellen, bloß artistischen Form, Gestalt und Geist von unserem Geist.»

Die Inszenierung wurde in den Abendspielplan übernommen. Leo Lania in der «Wiener Arbeiterzeitung» vom 2. Juni 1924: «In der berliner Volksbühne wird jetzt ein Drama gespielt, das trotz der sommerlichen Hitze vor vollem Haus in Szene geht, während alle anderen Theater leer und verlassen liegen . . .» Der Volksbühnenvorstand schloß mit seinem erfolgreichen Regisseur einen Mehrjahresvertrag. Bevor es aber zu den großen Volksbühneninszenierungen Piscators kam, mußten Parteiaufgaben bewältigt werden. Die KPD beauftragte ihn mit der textlichen und regielichen Gestaltung von politischen Revuen.

«REVUE ROTER RUMMEL» UND «TROTZ ALLEDDEM!»

Zur Vorbereitung der «Revue Roter Rummel» schickte die Partei Piscator den Schriftsteller Felix Gasbarra. Die Aufgabe lautete: ein bunter Abend als Werbeveranstaltung vor der Wahl zum dritten Reichstag. (Die Wahl zum zweiten Reichstag im Mai desselben Jahres hatte der KPD 62 Sitze eingebracht. Aber auch die Rechtsparteien waren gewachsen.) Piscator und Gasbarra schufen aus vorhandenen und von ihnen selbst geschriebenen Texten eine Art politisches Kabarett. Piscator begrüßte, daß er seine Zuschauer einmal direkt anpacken konnte – ohne Umweg eines psychologisierenden Stückes mit breit angelegten Rollen und sich oft schwerfällig dahinwälzender Handlung. Hier konnte er die Zuschauer mit ihren Problemen unmittelbar konfrontieren – ohne literarische Verschlüsselung. *Die Revue gab die Möglichkeit zu einer «direkten Aktion» im Theater . . . Und das unter skrupelloser Verwendung aller Möglichkeiten: Musik, Chanson, Akrobatik, Schnellzeichnung, Sport, Projektion, Film, Statistik, Schauspieler Szene, Ansprache.*³⁷ Durch das Programm führte ein Ansagerpaar: ein «Prolet» und ein «Bourgeois». Beide kommentierten, indem sie miteinander stritten, die vierzehn Bilder der Revue und die dokumentarischen Projektionen. Der Text ist verlorengegangen. Aus Kritiken ist einiges rekonstruierbar. In einem Wahlrummel wurden die Vertreter der bürgerlichen Parteien lächerlich kostümiert und dem Hohn des Arbeiterpublikums ausgesetzt. In einer Gerichtsszene wurde der kommunistische Kandidat wegen Hochverrats vom Reichsgericht zu einer Zuchthausstrafe verurteilt. Arbeiterturner, die Kraft des Proletariats symbolisierend, zeigten Keulenschwingen, wozu sie ein Keulenedlied sangen. In einem Wahl-Boxkampf schlugen Ludendorff und Strese-

mann, Wilhelm Marx und Noske aufeinander ein – bis der Vertreter der KPD in der Maske von Max Hölz auftrat und alle aus dem Ring fegte. Nach der Pause Berliner Nachtleben. Ein Augenzeuge: «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 – 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!»³⁸

Damals gehörten bettelnde Kriegskrüppel zum Straßenbild. Viele Zeichnungen von George Grosz beziehen ihre Wirkung aus der Gegenüberstellung hungerndes Kriegsoffer – übergewichtiger Kriegsgewinnler. In diesem Extrem drückten sich am stärksten die sozialen Widersprüche aus. Franz Franklin in der «Roten Fahne» vom 8. Dezember 1924: «Die Wirkung der Bilder auf die erregten und gierigen Zuschauer ist beispiellos. Eine solche mitgehende, ja schon mitspielende Masse gibt es in keinem Theater.» Oft mußte der ansagende «Bourgeois» vor den Zuschauern geschützt werden, sie verwechselten den Schauspieler mit seiner Rolle.

Die «Revue Roter Rummel» wanderte im November und Dezember durch die Arbeiterviertel. Zehntausende strömten hin. Die Partei entschloß sich nicht, aus der erfolgreichen Truppe eine dauernde Einrichtung zu machen. Aber sie fand Nachahmer. In Berlin und ganz Deutschland wurden nun Hunderte von politischen Laienkabaretts gegründet, eine Revuebewegung lief an.

Die Revue «Trotz alledem!» war anderer Art. Die KPD bestellte sie zur Eröffnung ihres X. Parteitags am 12. Juli 1925 im Großen Schauspielhaus. Der Untertitel: «Historische Revue aus den Jahren 1914 bis 1919 in 24 Szenen mit Zwischenfilmen». Den Zuschauern sollte in charakteristischen Ausschnitten die Zeit vorgeführt werden, aus der heraus die KPD entstanden war. Diesmal stützten sich Piscator und Gasbarra ausschließlich auf Dokumente. *Die ganze Aufführung war eine einzige Montage von authentischen Reden, Aufsätzen, Zeitungsausschnitten, Aufrufen, Flugblättern, Fotografien, Filmen des Krieges, der Revolution, von historischen Personen und Szenen.*³⁹ Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, Radek, Ebert und Scheidemann traten auf. Auch die Darstellung lebender Personen – Radek und Scheidemann lebten noch – war neu. Und neu war der Film.

Über nichts ist im Zusammenhang mit Piscator mehr diskutiert und gebeckmestert worden als über seine Verwendung des Films. Sowohl gegen seine Gegner wie gegen den mißverstehenden Teil seiner Anhänger hat Piscator den Einsatz von Film und anderer technischer Mittel immer wieder verteidigen müssen.

Der Beweis, der überzeugt, kann sich nur auf eine wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes aufbauen. Das kann ich nur, wenn ich, in die Sprache der Bühne übersetzt, den privaten Szenenausschnitt, das Nur-Individuelle der Figuren, den zufälligen Charakter des Schicksals überwinde.



«Trotz alledem!». Montage aus Film- und Projektionsbildern. Berlin 1925

Und zwar durch die Schaffung einer Verbindung zwischen der Bühnenhandlung und den großen historisch wirksamen Kräften. Nicht zufällig wird bei jedem großen Stück der Stoff zum Haupthelden. Aus ihm ergibt sich die Zwangsläufigkeit, die Gesetzmäßigkeit des Lebens, aus der das private Schicksal erst seinen höheren Sinn erhält. Dazu brauche ich Mittel, die die Wechselwirkung zwischen den großen menschlich-übermenschlichen Faktoren und dem Individuum oder der Klasse zeigen. Eins dieser Mittel war der Film. Aber nichts anderes als ein Mittel, das morgen schon abgelöst sein kann durch ein besseres.

Auch der Film war bei «Trotz alledem!» ein Dokument. Aus dem Material des Reichsarchivs, das uns von befreundeter Seite zur Verfügung gestellt wurde, benutzten wir vor allem authentische Aufnahmen aus dem Kriege, aus der Demobilmachung, eine Parade sämtlicher Herrscherhäuser Europas usw. Die Aufnahmen zeigten brutal das Grauen des Krieges: Angriffe mit Flammenwerfern, zerfetzte Menschenhaufen, brennende Städte; die «Mode» der Kriegsfilme hatte noch nicht eingesetzt. Auf die proletarischen Massen mußten diese Bilder aufrüttelnder wirken als hundert Referate. Ich verteilte den Film über das ganze Stück, wo er nicht ausreichte, nahm ich Projektionen zu Hilfe.⁴⁰

Zum Erfolg beider Revuen trug bei, daß alle Mitwirkenden, vom Regisseur bis zum kleinsten Statisten, vom Wert und von der Notwendigkeit des Unternehmens überzeugt waren und sich mit ihren Aufgaben leidenschaftlich identifizierten. Jeder spielte eine Rolle – und sich selbst! Unerträglich herablassend die Besprechung von Otto Steinicke in der «Roten Fahne» vom 14. Juli 1925: «Ihr spielt gut, aber ihr solltet noch besser spielen, noch mehr geben. Ihr könnt es bestimmt! Denn es handelt sich ja um unsere Sache. Im ganzen: Großartig war die Kombination von Film und Theater. John Heartfield hatte seine Hand im Spiele. Hier ist er unübertrefflich. Auch aus den Verwandlungen auf der Bühne holte er das Möglichste heraus . . . Und dann zum Schluß wäre noch etwas mehr Begeisterung aus der Masse auf der Bühne zu holen. Ihr wart bei der Sache, aber ihr müßt euch noch mehr steigern, in den Schlußbildern, Arbeiterschauspieler, noch etwas mehr Kraft, mehr Wucht. Und nicht so viel «tragische» Abschlüsse. Aus der Tragik muß sogleich das «Trotz alledem!» viel stärker, unterstrichener, herausgestaltet werden, klingen! Haltet euch nicht so krampfhaft an das, «wie es war.» Die «Welt am Abend» war da weniger mäkelig: «. . . und da wäre zu sagen, daß diese Revue einen Kontakt mit dem Publikum schuf und Höhepunkte brachte, wie sie nur selten, bei ganz genialen dramatischen Schöpfungen zu verzeichnen sind.» Auch die bürgerliche Presse reagierte freundlich. «Gesinnung . . . ihr fanatischer, rührend heiliger Ausdruck fließen zu etwas zusammen, was auf Höhepunkten auf gewissermaßen rätselhafter Art zu dem gleichen sichtbaren Resultat führt wie ganz hohe dramatische Kunst», las man im «Neuen Berliner 12 Uhr Blatt».

Zwei Erfahrungen machte Piscator. Er erweiterte seine künstlerischen Mittel. Und er sah, daß er mit der KPD auf die Dauer nicht zusammenarbeiten konnte. Nur eine einzige Wiederholung war der Revue vergönnt. Am Wiederholungsabend fanden Hunderte keinen Einlaß. Piscator schlug vor, die Revue wenigstens vierzehn Tage im Großen Schauspielhaus zu geben. Vielleicht wären dann auch die Unkosten eingespielt worden. Man gab

Tausende für die gebräuchliche und damit schon beinahe wirkungslos gewordene Plakatpropaganda aus, haderte der Enttäuschte mit seiner Partei. Die maßgebenden Instanzen scheuten jedoch wieder einmal das Risiko, und so wiederholte sich zum soundsovielten Male die bittere Erfahrung, daß trotz aller Zustimmung, allen Erfolges, trotz Massenandranges, um den uns jedes bürgerliche Theater beneidet hätte, auch diese Station des politischen Theaters äußerlich nicht weiterführte.⁴¹

«STURMFLUT»

Zwischen den Revuen hatte Piscator an der Volksbühne «Unterm karibischen Mond» von Eugene O'Neill, «Wer weint um Juckenack» von Hans José Rehfisch und «Segel am Horizont» von Rudolf Leonhard inszeniert. Gerade diese und andere verhältnismäßig unpolitischen Produktionen fanden bei der bürgerlichen Presse viel Beifall. Sie erkannte Piscator vor allem als Schauspielerregisseur. In den meisten Inszenierungen war sein Hauptdarsteller Heinrich George, dem viele eine Weiterentwicklung bescheinigten.

Piscator konnte laut Vertrag die Stücke, die er inszenierte, selbst auswählen, aber es gab keine, die seinen Intentionen entsprachen. Seine Sorge galt nicht nur der gebräuchlichen und verbrauchten Bühnentechnik (starrer Boden, feste Wände, allenfalls Rundhorizont) – sie galt mehr noch dem Bühnenautor, dem dramatischen Dichter, dem lyrischen Ich des Poeten, der Visionen gab, Symbole, Symbolfiguren, der seiner Verzückung oder seinem Weltschmerz Ausdruck verlieh und sich von der geschichtlichen, politischen Wirklichkeit entfernte. Dies bedingte, daß die Stücke vor und während der Proben verändert werden mußten. Viele Szenen wurden verworfen, andere um- und neugeschrieben, bis ein beinahe neues Stück entstanden war, und was der Text dann immer noch nicht hergab, wurde durch Film, Projektionen und andere Mittel ersetzt. So geriet die ganze Bühne in Bewegung. *Und wenn überhaupt etwas, so rechne ich mir gerade als Verdienst an, das Theater als Gesamtapparatur, als Faktor in den Dienst der revolutionären Bewegung gestellt und es ihren Zwecken entsprechend umgeformt zu haben. Wobei es sich ergeben hat, daß dadurch dem Theater selbst, rein theatralisch, neue Möglichkeiten eröffnet worden sind.*⁴²

Handlung der «Sturmflut» von Alfons Paquet: Ein Revolutionsführer (Lenin?) verkauft über einen alten Juden die eroberte Stadt St. Petersburg an England – um Geld zur Revolutionierung des ganzen Landes zu bekommen. Die Zwischenzeit verbringt er mit einer charmanten Schwedin in den nordischen Wäldern. Die Schwedin läuft zum Feind über, der Revolutionär erobert St. Petersburg zurück. – Daß Piscator ein derartig romantisches Märchen über die russische Revolution überhaupt annahm, zeigt, welch ein Mangel an realistischen Stücken herrschte. *Ich war erfüllt von den Ereignissen der russischen Revolution, war mir bewußt aller politischen und sozialen Zusammenhänge und Überschneidungen, kannte alle Probleme und Schwierigkeiten und mußte zu gleicher Zeit ein Stück inszenieren, in dem all das verworren, unklar, blaß und halbfertig durcheinanderlief.*⁴³ Paquet war hinter seinem zweckbezogenen, sachlichen Reportagestil von «Fahnen» ins Anekdotische, Paraphrasierende zurückgewichen – er hatte «gedichtet». In

einem war er Piscator entgegengekommen: Fasziniert von dessen Verwendung des Films hatte er in seinen Damentext den Film als Handlungsträger eingebaut. Zum erstenmal war es auch möglich, Teile des Films selbst zu drehen. Das war auch notwendig, weil einige Personen sowohl auf der Bühne als auch auf der Leinwand erschienen. Der Film hob die bisherigen Grenzen der Bühne auf – er weitete die Kulisse aus. Nicht nur dekorativ. Auch dramaturgisch, inhaltlich. Ein Beispiel: Der Revolutionär ruft mit einem Funkspruch die Proletarier aller Länder zur Solidarität auf, zur Aktion. Gleichzeitig Film: Wochenschauaufnahmen von Straßenkämpfen in China, von Unruhen in Rio und von Streiks in New York.⁴⁴ Zusammenhänge wurden deutlich, die Handlung wurde global ausgeweitet. Indem simultan die Auswirkungen gezeigt wurden, wurden die Personen in ihrer Bedeutung erhöht, wurden ihre Konflikte verschärft. Film war Dramaturgie, nicht Zutat.

Wurde dies erkannt? Die Kritiken waren unterschiedlich. Vom empörten «Technik allein regiert die Stunde» bis zur enthusiastischen Bejahung alle Schattierungen.⁴⁵

Der authentische Film und das konstruktive Bühnenbild erforderten eine neue Art zu spielen. *Der Schauspieler ist vom Stil des gesamten Theaters, seiner Auffassung und Weltanschauung nicht zu trennen . . . Unsere Generation hat sich in bewußte Opposition gesetzt gegen die Überwertigkeit, die Überbewertung des Gefühls. Solche Umwandlungen gehen natürlich nicht von heute auf morgen. Ich habe nie weniger Zeit verwandt auf die Umwandlung des Schauspielers als auf die Umwandlung der Technik. Bei der offenen Konstruktion der Bühne, die aus Holz, Leinwand, Stahl besteht, muß auch die Art des Schauspielers unverfälscht, hart, eindeutig, offen sein.*⁴⁶ Heinrich George spielte den Revolutionär, «eine durch ihre nüchterne Klarheit, männliche Sicherheit, durch ihren sachlichen Humor faszinierende Gestaltung . . . Er spielte dokumentarisch», bestätigte Ihering am 23. Februar 1926 im «Berliner Börsen-Courier».

Kein Ensemble kann nach kargen dreieinhalb Wochen Probenzeit die Präzision der Premiere halten. Der Film entpuppte sich als Prüfstein und Falle. Vier Wochen nach der Premiere mußte der Regisseur einen Aufruf ans Schwarze Brett heften:

Achtung! Betrifft: «Sturmflut» . . . Im Allgemeinen hat die Darstellung die intensive Erlebnisform verloren und bewegt sich bei einer Reihe von Darstellern schon in den Grenzen des althergebrachten Theaters, wie es überall nach der Premiere üblich ist.

*Abgesehen davon, daß wir gerade unserem Publikum jeden Abend das ursprüngliche Erlebnis vermitteln wollen, unbedingt vermitteln müssen, fällt ein durch inneres Unbeschwingtsein und Unkonzentriertsein verursachtes Nachlassen der Intensität und Spannkraft gerade bei dieser Aufführung besonders auf, weil doch die Ausdrucksstärke des Films, der eine ungeheuer starke Wirkung hat, stets die alte bleibt und den Schauspieler, der nachläßt, sofort vollständig dekuviert. Das fällt besonders bei den Übergängen auf, also wenn der Film aufhört oder umgekehrt . . .*⁴⁷

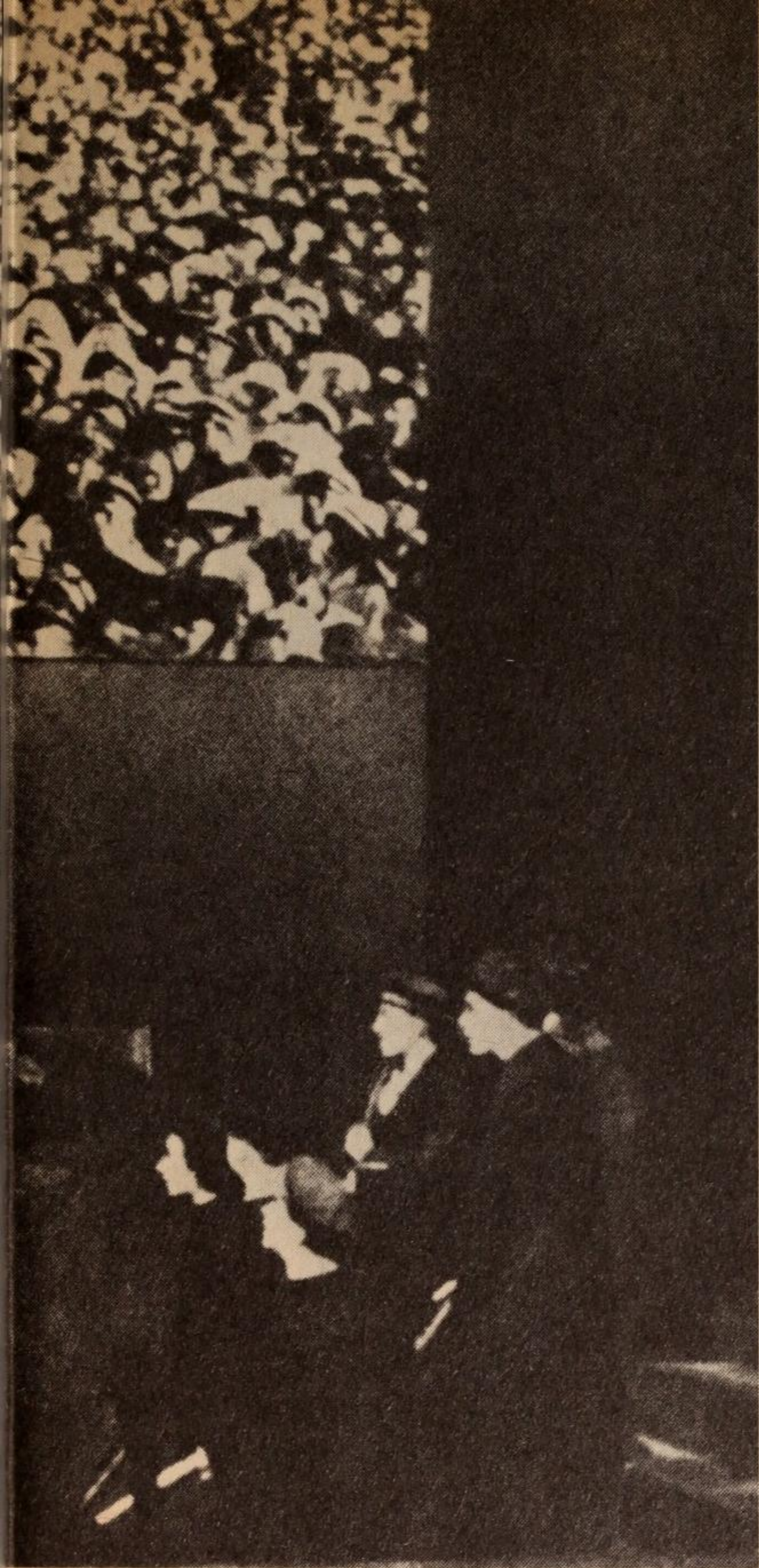
Auf «Sturmflut» folgte «Das trunkene Schiff» von Paul Zech, ein lyrisch verquollenes Rimbaud-Stück, dem der Regisseur durch projizierte Zeichnungen von George Grosz historischen Hintergrund zu geben versuchte: Krieg



1870/71, Pariser Commune, III. Französische Republik hatten Rimbauds Schicksal ebenso geprägt wie Mutter und Tante und seine eigene Sensibilität.

Von den zehn Neuinszenierungen der Volksbühne im Jahr machte Piscator drei. Und obwohl man kaum eine fertige, ausgereifte Inszenierung von ihm sah, war die Wirkung meist explosiv, aufrüttelnd, Entscheidungen herausfordernd. Nicht nur die Aufführungen beschäftigten die Zeitgenossen, auch die Kämpfe um Piscator, die Auseinandersetzungen für und wider das politische Theater und über die Ziele der Volksbühne. Die Presse erhielt zu fast täglichen Kolportagen, Anekdoten und auch zu ernster Diskussion reich-

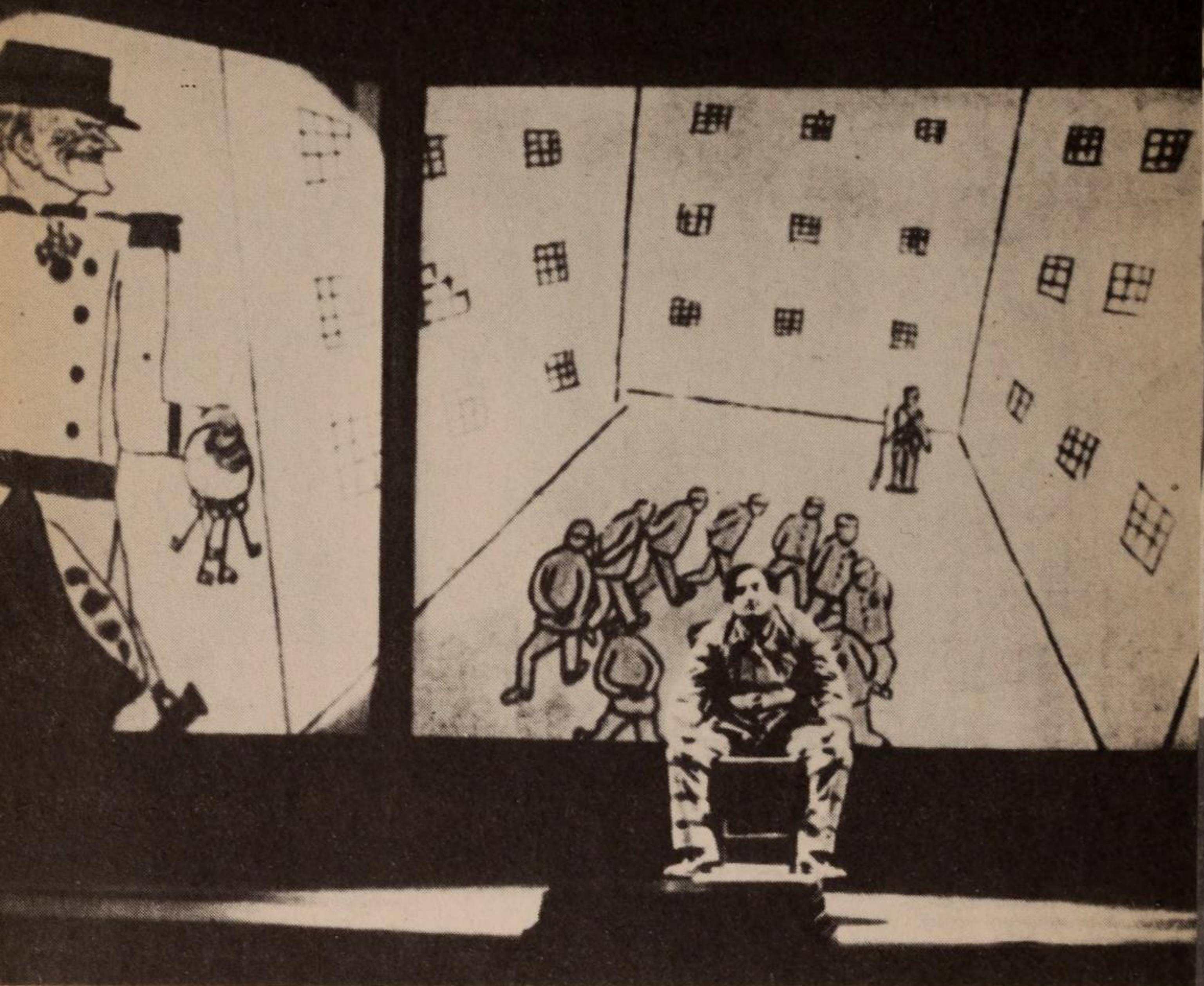
«Sturmflut».
Szenenbild mit Film.
Berlin 1926



lich Stoff. Das sollte sich nach den beiden nächsten Produktionen noch beträchtlich steigern – nach den «Räubern» am Staatstheater und dem «Gewitter über Gottland», wieder in der Volksbühne.

«DIE RÄUBER» AM GENDARMENMARKT

Dem Intendanten des Preußischen Staatstheaters am Gendarmenmarkt, Leopold Jessner, verdanken wir Piscators einzige Klassikerinszenierung in den zwanziger Jahren. *Die Verlebendigung, das Näherrücken der klassischen*



Dichtung ist nur möglich, wenn man sie in dieselbe Beziehung setzt zu unserer Generation, die ihre eigene Generation zu ihr gehabt hat.⁴⁸

Wer Karl Moor für die Zeitgenossen Schillers war, gehört der Geschichte an. Wer ist Karl Moor heute? hatte sich Piscator 1926 zu fragen. Und was bedeuten uns die Räuber? Waren sie mehr als romantische Schwärmer, war Karl Moor mehr als ein aus persönlichen Gründen rebellierender, verquerrer Unglücklicher? Am wenigsten zeitgebunden und privat erschien Piscator der kleine Mann Spiegelberg, dem er die Maske Trotzki verlieh. Während die Räuber, ein wüster Haufen, soeben aus den Schützengräben gekrochen zu sein schienen, verdreckt, verkommen, hielt Spiegelberg-Trotzki, Virtuose revolutionärer Taktik, auf sein Äußeres: abgeschabter Cut, steifer Hut, Chaplin-Stöckchen, blonder Knebelbart. Piscator inszenierte die «Räuber», als handle es sich um eine Begebenheit in den zwanziger Jahren. «Man hat», schrieb Ihering am 13. September 1926 im «Berliner Börsen-Courier», «hier im Grunde nicht die Inszenierung eines Klassikers, kein Regieproblem vor sich, sondern die Aufführung eines neuen Revolutionsschauspiels nach den «Räubern», weil moderne Revolutionsstücke fehlen. Die Aufführung packt unmittelbar. Sie weist nicht Wege der Schiller-Regie, sondern Wege einer möglichen Dramengestaltung des dokumentarischen Zeitstücks.» Piscator

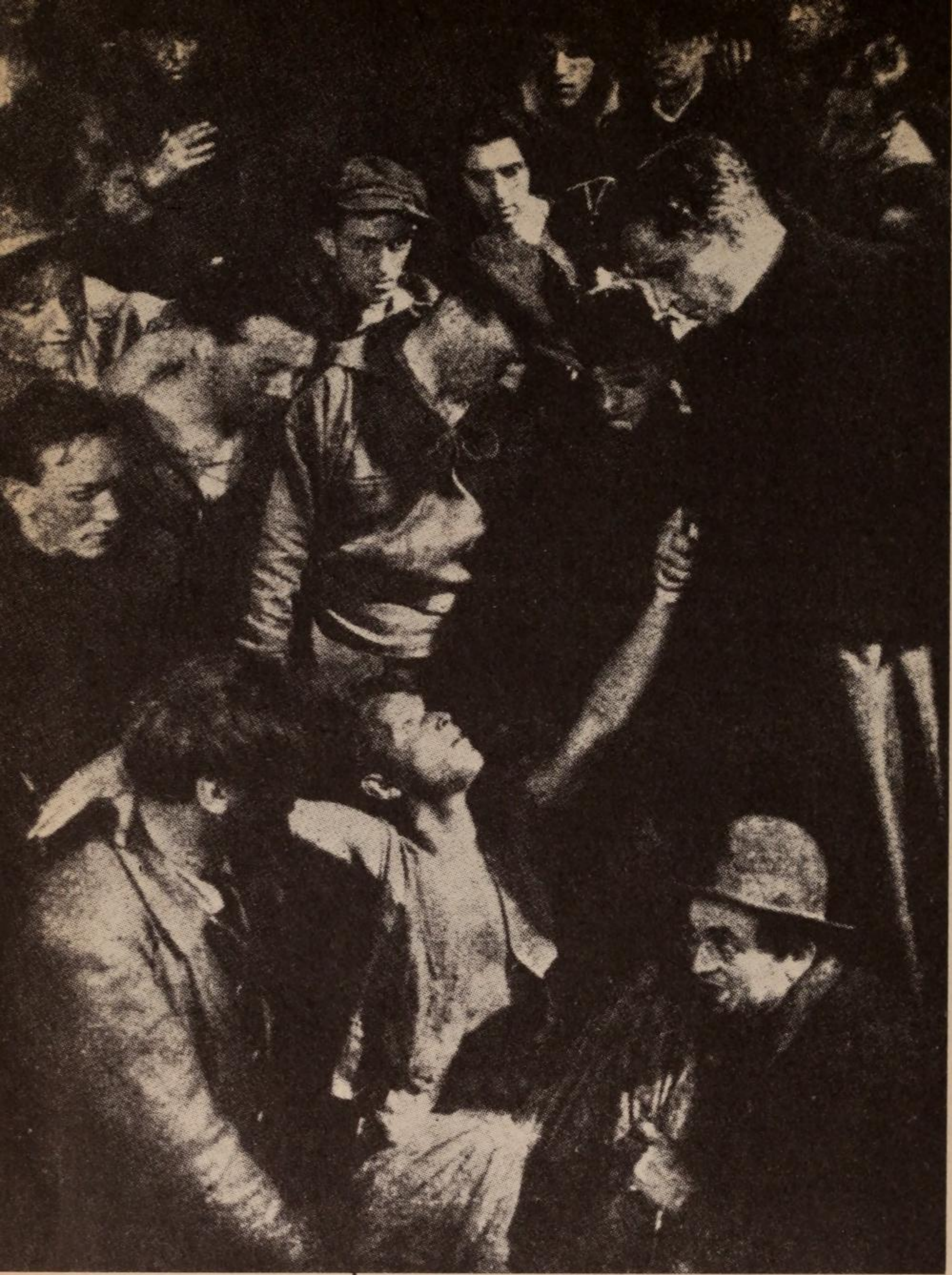


«Das trunkene Schiff».
 Bühnenbild: George Grosz.
 Berlin 1926

drängte den Familienkonflikt Vater-Söhne-Amalia zurück und betonte die Aktivitäten der Räuber und ihres verhinderten Hauptmanns Spiegelberg.

Bei der Bearbeitung schreckte er keineswegs vor Kürzungen, Umstellungen, Textänderungen und Zutaten zurück. Er änderte Szenen, färbte Nuancen. Beispiel (Akt I, Szene 2): Spiegelberg sagt nicht: «Ich erwache, fühle, wer ich bin – wer ich werden muß.» Er sagt «Ich erwache, fühle, was werden muß» im Hinblick auf die Revolution. «... in diese Räuberszene hat der Regisseur seine ganze blutrote Seele gelegt», tadelte Kurt Aram in der «Täglichen Rundschau» vom 13. September 1926. Während Spiegelberg, erstochen, zusammenbricht und stirbt, ertönt in der Ferne die Internationale. Einige Szenen wurden nicht nach dem Textbuch hintereinander, sondern gleichzeitig gespielt, ineinander verschachtelt. Beispiel (Akt II, Szene 2): Amalia wacht am Krankenbett des alten Moor, der nichts sehnlicher wünscht als Versöhnung mit seinem verstoßenen Sohn Karl. Gleichzeitig, simultan, kostümiert Franz seinen Komplizen Hermann und schickt ihn mit der falschen Nachricht von Karls Tod zu seinem Vater. Das Stück endet nicht mit einem reuig zerknirschten Karl, der sich der Justiz ausliefert, sondern mit dem Selbstmord des Schwärmers und Rufen der Räuber nach «Freiheit!». ⁴⁹

Die Rechtspresse spie Gift und Galle. «Herr Piscator aber gehört mehr



«Die Räuber». Rechts unten Paul Bildt als Spiegelberg. Berlin 1926

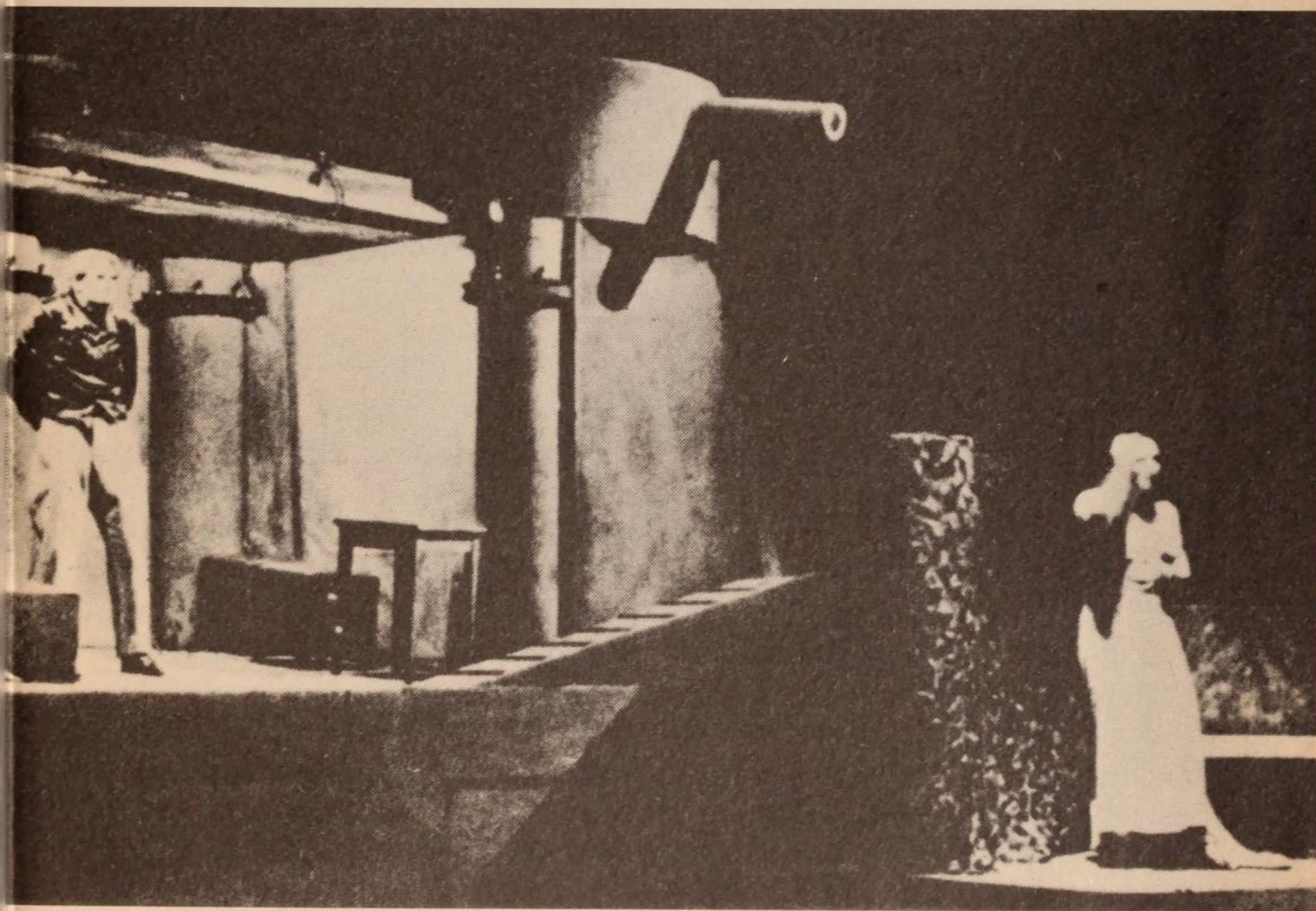
in den roten Frontkämpferbund zum Arrangieren von Umzügen als ans Staatstheater zum Umbringen von Klassikern», urteilte Paul Fechter in der «Deutschen Allgemeinen Zeitung» vom 13. September 1926. Auch die liberalen und linken Kritiker hatten Schwierigkeiten. Am besten verstand Ihering den Regisseur: «Diese Räuberinszenierung, die scheinbar die Selbstherrlichkeit des Regisseurs dem dichterischen Werk gegenüber auf ihrer Höhe zeigt, bedeutet in Wahrheit die Überwindung des Auffassungsspielers, die Überwindung des formal-experimentierenden Regisseurs . . . weil sie die einzige ist, die seit langer Zeit dem Theater statt ästhetischer Finessen vor allem aber wieder Inhalt zuführt, Substanz.» Und Eckart von Naso,

Chefdramaturg des Staatsschauspiels im Kaiserreich, in der Republik und unter dem Nationalsozialismus, erinnert sich: «Piscators ›Räuber‹ führten zu einem stürmischen Erfolg und zu einer ebenso stürmischen Anfrage im Preußischen Landtag, woraufhin der ›bolschewisierte Schiller‹, wie man ihn nannte, bald genug wieder von der Bühne verschwinden mußte.»⁵⁰

Die Frage bleibt, wieweit sich Aktualität aus einem klassischen Werk herausdestillieren läßt – oder wieweit sie hineingestopft wird und ob man in letzterem Fall nicht doch lieber ein anderes Stück wählt. Piscator genügte es, daß der bürgerliche Revolutionär eine Figur geschaffen hatte, den Spiegelberg, der aus der untergegangenen Feudalwelt des 18. Jahrhunderts bis ins 20. lebendig geblieben war, und Piscator gratulierte Schiller nachträglich zu dieser Leistung.

Sich durch die Klassiker nicht einschüchtern zu lassen, ermunterte später auch Brecht seine Mitarbeiter. Piscator: *Der Regisseur kann gar nicht bloßer «Diener am Werk» sein, da dieses Werk nicht etwas Starres und Endgültiges ist, sondern, einmal in die Welt gesetzt, mit der Zeit verwächst, Patina ansetzt und neue Bewußtseinsinhalte assimiliert. So erwächst dem Regisseur die Aufgabe, jenen Standpunkt zu finden, von dem aus er die Wurzeln der dramatischen Schöpfung bloßlegen kann. Dieser Standpunkt kann nicht erklügelt und nicht willkürlich gewählt werden: nur insoweit der Regisseur*

«Die Räuber». Simultanszene mit Erwin Faber als Franz und Maria Koppenhöfer als Amalia



*sich als Diener und Exponent seiner Zeit fühlt, wird es ihm gelingen, den Standpunkt zu fixieren, den er mit den entscheidenden, das Wesen der Epoche formenden Kräften gemeinsam hat.*⁵¹

Stimmt es also, daß man, wie heute oft genug behauptet und praktiziert wird, nach Piscators «Räubern» mit den Klassikern einfach alles machen kann? Als Piscator in den fünfziger Jahren von einem prominenten Regisseur dankbar darauf aufmerksam gemacht wurde, was alles er und andere moderne Theatermacher von ihm gelernt und übernommen hätten, erwiderte Piscator, daß er aber von ganz anderen Grundlagen ausgegangen sei. Das heißt, die neuen Formen sind angewendet, ausgebaut, ausgebeutet worden, die Inhalte gingen verloren.

VOLKSBÜHNENKRACH – VOLKSBÜHNENVERRAT

Auf engem Raum vegetieren, saufen, prügeln und quälen sich zehn Gescheiterte, Entgleiste, Kriminelle. Mord und Totschlag, Eifersucht, falsche Träume, optimistische Zukunftsphantasien. Das «Nachtasyl» von Maxim Gorki war 30 Jahre alt. *Ich konnte 1925 nicht mehr in den Maßen einer engen Stube mit zehn unglücklichen Menschen denken, sondern nur in den Ausmaßen der modernen großstädtischen Slums.*⁵² Nach der Absage Gorkis, sein Stück umzuschreiben, ließ Piscator vom Bühnenbildner Edward Suhr um das Nachtasyl herum einen ganzen Stadtteil bauen, und er inszenierte zum Beginn des Stückes das Erwachen einer Großstadt – vom Röcheln und Schnarchen und Schreien an bis zu jenem Lärm, Gestank, Hasten und Gedränge, in dem die Städter leben. Dann erst, vor einem Hintergrund von Arbeitszwang, Arbeitslosigkeit, Großstadttenge und Revolution, senkte sich die Zimmerdecke wie ein Sargdeckel auf das Nachtasyl, die Zuschauer sahen nun die Elendsgestalten nicht mehr als Einzelne, sondern als Teile einer Welt – der Welt des Zuschauers. Der private Charakter des Stückes war überwunden. Die (im Stück unsichtbare) Prügelei im Hof des Nachtasyls weitete der Regisseur zu einem (sichtbaren) Kampf des Viertels mit der Polizei aus. Gerade diese «Zutaten» erwiesen sich als die theatralisch wirkungsvollsten Szenen.

Der vielleicht größte Theatereklat der zwanziger Jahre war Piscators Inszenierung von Ehm Welks «Gewitter über Gottland». Inhalt: Kampf der mächtigen Hanse gegen die Vitalienbrüder, eine kommunistisch eingestellte Volksgemeinschaft um 1400. «Dieses Drama spielt nicht nur um 1400» hatte der Autor seinem Text vorangestellt. Piscator benötigte diesen Hinweis keineswegs (wenn er ihn auch später als rhetorische Rechtfertigung verwendete), um die Handlung bis 1927 auszudehnen. Schon Ehm Welk hatte einem der Revolutionsführer Lenin-hafte Züge verliehen – wenn er auch über ein Historiendrama im ganzen nicht hinausgekommen war. Eben diese Beschränkung aufs Historische hatte den Volksbühnenvorstand der Annahme des Revolutionsstückes zustimmen lassen. Er hatte die Rechnung ohne Piscator gemacht.

Wieder wurde ein Stück auf den Proben umgeschrieben – denn *der Kampf zwischen der kapitalistischen Hansa und dem kommunistischen Bund der*



«Nachtasyl». Berlin 1926

Vitalianer war nicht in seiner Beziehung und Bedeutung für die Gegenwart offenbar gemacht⁵³. Unter Mitarbeit des Autors sollte diesem Mangel abgeholfen werden. Also gab ich in einem besonderen Film einen Abriss der politischen, religiösen und sozialen Machtverhältnisse des Mittelalters, einen dokumentarischen Beleg für die im Stück sich abrollende Handlung. Dann hob ich die einzelnen Figuren des Dramas ins Typische, indem ich die verschiedenen Helden in ihrer sozialen Funktion deutlich machte, dem Gefühlsrevolutionär Störtebecker, der heute Nationalsozialist sein dürfte, den nüchternen Tatsachenmenschen Asmus entgegenstellte, den Typ des Verstandesrevolutionärs, wie er am reinsten durch Lenin verkörpert wird. Und ich ließ auch Asmus in der Maske Lenins auftreten, ich ließ Störtebecker und seine Mitkämpfer auf die Zuschauer zuschreiten, während gleichzeitig sich ihr Kostüm wandelte und so der Zuschauer die Gesetzmäßigkeit der Revolutionen und ihrer Exponenten in wenigen Sekunden durch den Ablauf der Jahrhunderte verfolgen kann bis auf den heutigen Tag.⁵⁴ Das Drama endete mit der Enthauptung der Revolutionsführer. Wie diesen pessimistischen Schluß überwinden? «Der Sowjetstern steigt zum Schluß strahlend auf über der Bühne», schrieb entsetzt der Kritiker des «Tag». «An diesem Abend war



«Gewitter über Gottland». In der Mitte Heinrich George als Störtebecker, 1927

von Kunst wirklich ganz und gar nicht mehr die Rede. Die Politik hatte sie völlig bis auf Haut und Haar aufgefressen. Man war ahnungslos in eine kommunistische Wahl- und Agitationsversammlung hineingeraten, stand mitten im Jubel einer Lenin-Feier.»⁵⁵

An dieser «Lenin-Feier» nahm auch der Volksbühnenvorstand Anstoß. Die künstlerische Qualität der Inszenierung wurde von den wenigsten bestritten. Selbst bürgerliche Kritiker schwelgten in hohen Tönen – auch Alfred Kerr. Aber trotz aller Umarbeitungen wurde die textliche Vorlage als zu schwach empfunden. «Eine großartige Aufführung in den Intentionen des Regisseurs. Aber am ungeeigneten Objekt», stellte Ihering am 24. März 1927 im «Berliner Börsen-Courier» fest. Ein Großteil der Volksbühnenmitglieder war weniger aufnahmebereit. Es hagelte Protestbriefe. Viele traten aus. Es war die Zeit der Hochkonjunktur, der wirtschaftlichen Blüte. Es ging allen gut, und die Kleinbürger verbaten sich Lenin. Der Vorstand sah sich, nicht zuletzt unter dem Druck der Rechtspresse, veranlaßt, Piscators Inszenierung

zu verstümmeln, er strich einen Teil des Films. Am ersten Abend nach diesem Eingriff, es waren viele Jugendliche im Zuschauerraum, protestierte das Publikum. Es wollte die ganze Piscator-Inszenierung sehen. Der Darsteller des Störtebecker, Heinrich George, trat an die Rampe und legte im Namen des Ensembles ein Bekenntnis zu Piscator ab und betonte, daß die Schauspieler nur gezwungenermaßen ohne den gestrichenen Film spielten. Die Schmach der Verstümmelung eines Kunstwerks erregte die Künstler Berlins. Im «Berliner Tageblatt» glossierte Alfred Kerr dieses Vorgehen:

«Jetzt halt dich fest! . . . «politische Propaganda» . . . hat, mit unbestreitbarem Recht, im Film die schmerzvoll und langsam fortschreitende Entwicklung vom Knechtsstaat zum Volksstaat gezeigt. Ist das verboten? Hoch lebe die starke, mutige, deutsche Republik! Es gibt ein Sprichwort, das die Volksbühne sich im Hinblick auf einen so seltenen, ausgezeichneten Spielwart wie Piscator merken kann, – es lautet: «Der Bräutigam beklagt sich, daß die Braut zu schön sei».

Hier muß das Sprichwort den Zusatz tragen: «Und er scheut sich nicht, die eigene Braut hinterher zu verleugnen.» Armer Bräutigam.»⁵⁶

Der nächste Schritt im Kampf um Piscator, zu einem Kampf um die Volksbühne und die Freiheit der Kunst geworden, war ein öffentliches Protestschreiben, unterzeichnet von Johannes R. Becher, Paul Bildt, Ernst Deutsch, Tilla Durieux, Erich Engel, Jürgen Fehling, Lion Feuchtwanger, Samuel Fischer, Alexander Granach, George Grosz, Herbert Ihering, Alfred Kerr, Egon Erwin Kisch, Fritz Kortner, Thomas Mann, Alfons Paquet, Max Pechstein, Alfred Polgar, Ernst Rowohlt, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Paul Wiegler und anderen:

«Er [der Volksbühnenvorstand] pfuscht einem Künstler, dessen theaterreformerische Begabung selbst seine Gegner achten müssen, ins Handwerk, rückt öffentlich von ihm ab, schmälert sein unbestreitbares Verdienst um die Verjüngung der immer mehr erstarrenden Volksbühne, während er sich nach unserer Meinung glücklich preisen sollte, einen solchen Mann in seinen Reihen zu wissen, einen so kühnen und unerbittlichen Kopf, der der Sache der Volksbühne ehrlich gedient hat und dient.

Angesichts dieser häßlichen Behandlung erachten wir es als unsere Pflicht, Erwin Piscator unsere Sympathie und unserer Freude an seiner Arbeit zu versichern, gegen alle Widerstände einer bürokratischen Gruppe, die ihre Vergangenheit vergessen zu haben scheint.»

Eine Versammlung der Verwaltung und des künstlerischen Ausschusses hatte vorsorglich am 3. März mit 37 gegen vier Stimmen eine Entscheidung angenommen, in der es hieß: «Der Vorstand hat das volle Vertrauen der Verwaltung und des künstlerischen Ausschusses in allen Schritten, die dazu dienen, den Charakter der Volksbühne als überparteiliche Kulturorganisation sicherzustellen.»⁵⁷ Der Chefideologe dieser Überparteilichkeit hieß Julius Bab, der Cheforganisator Siegfried Nestriepke. Piscator bescheinigte diesen beiden Männern mit mehr oder weniger Ironie ehrenwertes Denken und die besten Absichten. Bab schwatzte von der Befriedigung «seelischer Bedürfnisse, die aus der Masse des Volkes kommen». Nach Bab verkörperte die Volksbühne des Volkes «Wille zur Kunst, d. h. zu einer gefühlsmäßigen Überwindung des alltäglichen Daseinskampfes zu einer sinnlichen Verklärung des Lebens».

Gegen diese Flucht ins Unverbindliche, Wolkige, sogenannte Neutrale, hatte sich immer schon ein Teil der Mitglieder gewandt, der sogenannte linke Flügel. Einer ihrer Wortführer, der kommunistische Schriftsteller Arthur Holitscher, lud für Mittwoch, den 30. März 1927 abends 8 Uhr, zu einer Kundgebung ins ehemalige Herrenhaus ein. Der Festsaal war mit 2000 Menschen überfüllt. Es sprachen unter anderen:

Ernst Toller: «Drama, das heißt Kampf, radikal oder gar nicht sein. Die Volksbühne besitzt kein Gesicht, keinen Charakter, hat nicht den Mut, sich unbeliebt zu machen.»

Kurt Tucholsky: «Wir können uns Kunst nicht tendenzlos denken!»

Erwin Piscator: *Die Leitung der Volksbühne müßte noch selbst geleitet werden – wir wollen keine Flucht in die Vergangenheit – wir brauchen das Bekenntnis auf der Bühne!*

Und Leopold Jessner: «Ich brauche mir keine Sorgen um Piscator, den Künstler, zu machen. Piscator darf nicht abgebaut werden – er ist eine der stärksten Persönlichkeiten des neuen Theaters!»⁵⁸

Diese Erklärung des Staatstheaterintendanten und die Tatsache, daß er mit Piscator einen Vertrag für drei Inszenierungen abgeschlossen hatte, veranlaßte die Deutschnationale Partei zu einer Großen Anfrage im Preußischen Landtag. Der Staatsminister für Kultur wurde gefragt, ob er die Unterwanderung des Staatsschauspiels durch einen kommunistischen Agitator billige. Die Folge: von Gastinszenierungen am Gendarmenmarkt war nicht mehr die Rede, Piscator und Jessner hielten den Vertrag in stillschweigender Übereinkunft für annulliert. Auch an der Volksbühne, deren Vorstand seine Arbeit verraten hatte, konnte Piscator nicht weiterarbeiten, er löste seinen Vertrag.

Inzwischen hatte sich auch der Autor von «Gewitter über Gottland» gegen Piscator gestellt. In einem offenen Brief an die «sehr geehrten Herren» des Vorstands lamentierte er über die «Kolossalregie gegen ein Stück», verwahrte er sich gegen die «Verballhornung» seines Dramas zu einem «hohlen Ritterschauspiel», diffamierte er Piscators Arbeit zum «künstlerischen Selbstzweck»⁵⁹.

Und Piscator mußte richtigstellen, daß Ehm Welk bis zum Schluß mitgearbeitet habe, mit allen wesentlichen Änderungen einverstanden.

Es gab kaum einen Publizisten, der zum Fall Piscator und Volksbühne nicht Stellung bezog. «Piscatorrummel – Staatsfeindlicher Revolutionär – die Rechte holt zum Gegenschlag aus – Kulturbolschewismus» – ein Ziel hatte Piscator erreicht: die Berichte und Polemiken über seine Aktivitäten brachten die Gazetten nicht mehr im Feuilleton, in den Beilagen, unterm Strich, sondern auf den ersten Seiten, im politischen Teil, Theater war Politik geworden.

Die Volksbühne hatte ein politisches Erbe zu verwalten. Sie war kein Theater an sich. Sie war, ursprünglich, eine Kampforganisation, und an dieser ihrer historischen Aufgabe maß man sie auch noch jetzt, da ihre Mitglieder zum größten Teil Kleinbürger waren. Es war die alte Volksbühne nicht mehr. Ihering in seinem «Volksbühnenverrat»: «Die Volksbühne, die wichtigste Publikumsorganisation des Reichs und Berlins, als Verein geleitet von Herrn Dr. Nestriepke, der alle Ideen verleugnet, die die Volksbühne großgemacht haben . . . Als die Volksbühne ihre Anfänge und den Zusam-

menhang mit der Klasse, mit der sie hochkam, verleugnete, mußte sie auch künstlerisch versagen. Als die Revolutionäre von vorgestern die Reaktionäre von heute wurden, merkten sie nicht, daß Piscator dieselbe Bedeutung für unsere Zeit hatte, die die alten Führer für ihre Zeit besaßen. Piscator wirbelte auf. Er schied die Geister. Das ertrug man nicht.»⁶⁰ Piscator wurde nicht erwerbslos. Fünf Monate nach dem «Gewitter» am Bülowplatz eröffnete er die erste Piscator-Bühne am Nollendorfplatz mit «Hoppla, wir leben!».

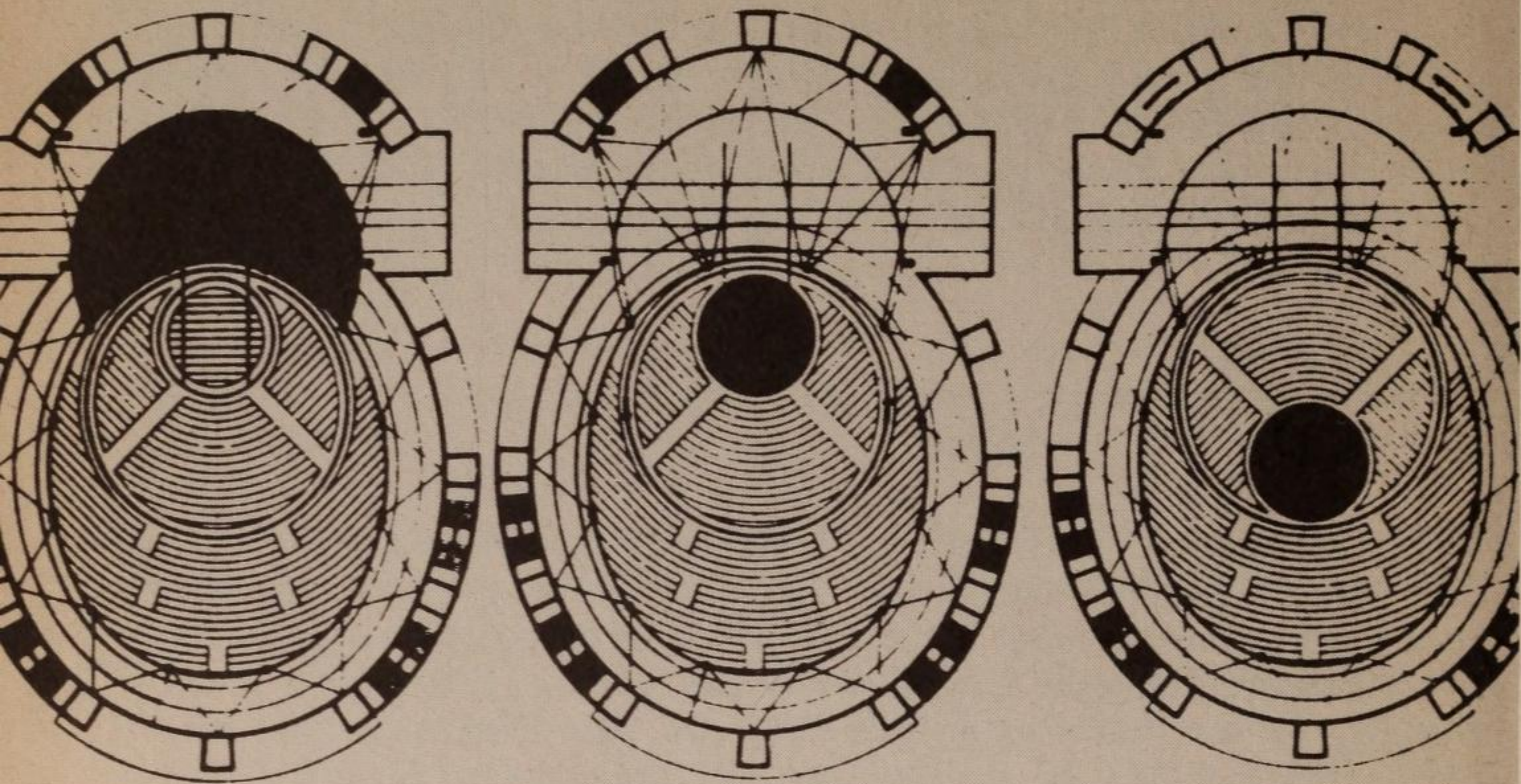
DIE DREI PISCATOR-BÜHNEN 1927-1931

«HOPPLA, WIR LEBEN»

Die Schauspielerin Tilla Durieux hatte Piscators «Räuber» gesehen und den Wunsch geäußert, mit diesem Regisseur zusammenzuarbeiten. Durch ihre Vermittlung spendete der Brauereidirektor Ludwig Katzenellenbogen, den sie später heiratete, 400 000 Mark für die Einrichtung einer Piscator-Bühne. Das war viel – und doch nicht das, was Piscator wollte. Was er wollte, einen neuen Theaterbau, hätte Millionen verschlungen. Mit dem Direktor des Dessauer Bauhauses Walter Gropius arbeitete er Pläne für ein Totaltheater aus, eine Raumbühne mit Spielmöglichkeiten gleichzeitig und abwechselnd mitten im Zuschauerraum und auf Seitenbühnen. Gropius: «das Ziel dieses Theaters besteht also nicht in der materiellen Anhäufung raffinierter technischer Einrichtungen und Tricks, sondern sie alle sind lediglich Mittel und Zweck, zu erreichen, daß der Zuschauer mitten in das scenische Geschehen hineingerissen wird, seinem Schauplatz räumlich angehört und ihm nicht hinter den Vorhang entrinnen kann.»⁶¹ Das Totaltheater blieb Entwurf.

Piscator wählte das Nollendorftheater, es lag zentral, hatte 1100 Plätze und eine moderne Bühnenapparatur. Viele seiner früheren Mitarbeiter, auch von der Volksbühne, schlossen sich ihm an. Die wichtigste Position war die des führenden Dramaturgen. Er engagierte Wilhelm Herzog, einen bürgerlichen Literaten, und vertraute darauf, daß der ihm im Laufe des Sommers eine Eröffnungsrevue schrieb. Natürlich wurde nichts daraus, das Manuskript war nicht einmal für eine Piscatorsche Umarbeitung gut, und buchstäblich in letzter Minute, kurz vor Probenbeginn, wurde auf einen Stückentwurf zurückgegriffen, den ihm Anfang des Jahres Ernst Toller gezeigt hatte. Dramaturg wurde nun Felix Gasbarra, Mitstreiter aus der Zeit ruhmreicher Revuen; zu ihm kam Leo Lania. Zu denen, die am Nollendorfplatz mehr oder weniger dramaturgisch mitarbeiteten, gehörten Becher, Brecht, Döblin, Mehring, Mühsam, Toller und Tucholsky. Die Resultate waren kläglich. Alle diese Autoren arbeiteten ja im Grunde für sich, suchten allenfalls Ideen aufzuschnappen, Anregungen zu sammeln und ihre Stücke anzubringen, was einigen dann auch gelang. Piscator blieb auf sich gestellt, sein eigener Dramaturg, Bearbeiter, Autor. Um produktiv zu werden, benötigte er eine Vorlage, einen Stoff, ein Gerüst, dazu Hilfsautoren, die seine Regiekonzeption in Szenen und Dialoge umsetzten. Unter seiner Fuchtel schrieb Ernst Toller «Hoppla, wir leben!».

Der Inhalt: Thomas, ein Revolutionär, wurde 1919 zum Tode verurteilt,



Walter Gropius' Totaltheater

begnadigt und in ein Irrenhaus gesteckt. 1927, nach acht Jahren geistiger Umnachtung, kommt er in eine völlig verwandelte, das heißt restaurierte Welt. Von den revolutionären Zielen ist nichts verwirklicht worden. Seine früheren Mitstreiter haben sich mit dem korrupten Staat arrangiert. Sein Freund Kilmann, wie er zum Tode verurteilt und begnadigt, ist sogar Minister geworden! Thomas plant ein Attentat auf den Verräter. Rechtsextremisten, denen der Minister immer noch als Bolschewik gilt, kommen Thomas zuvor. Thomas wird verdächtigt und verhaftet. Noch bevor sich seine Unschuld herausstellt, erhängt er sich.

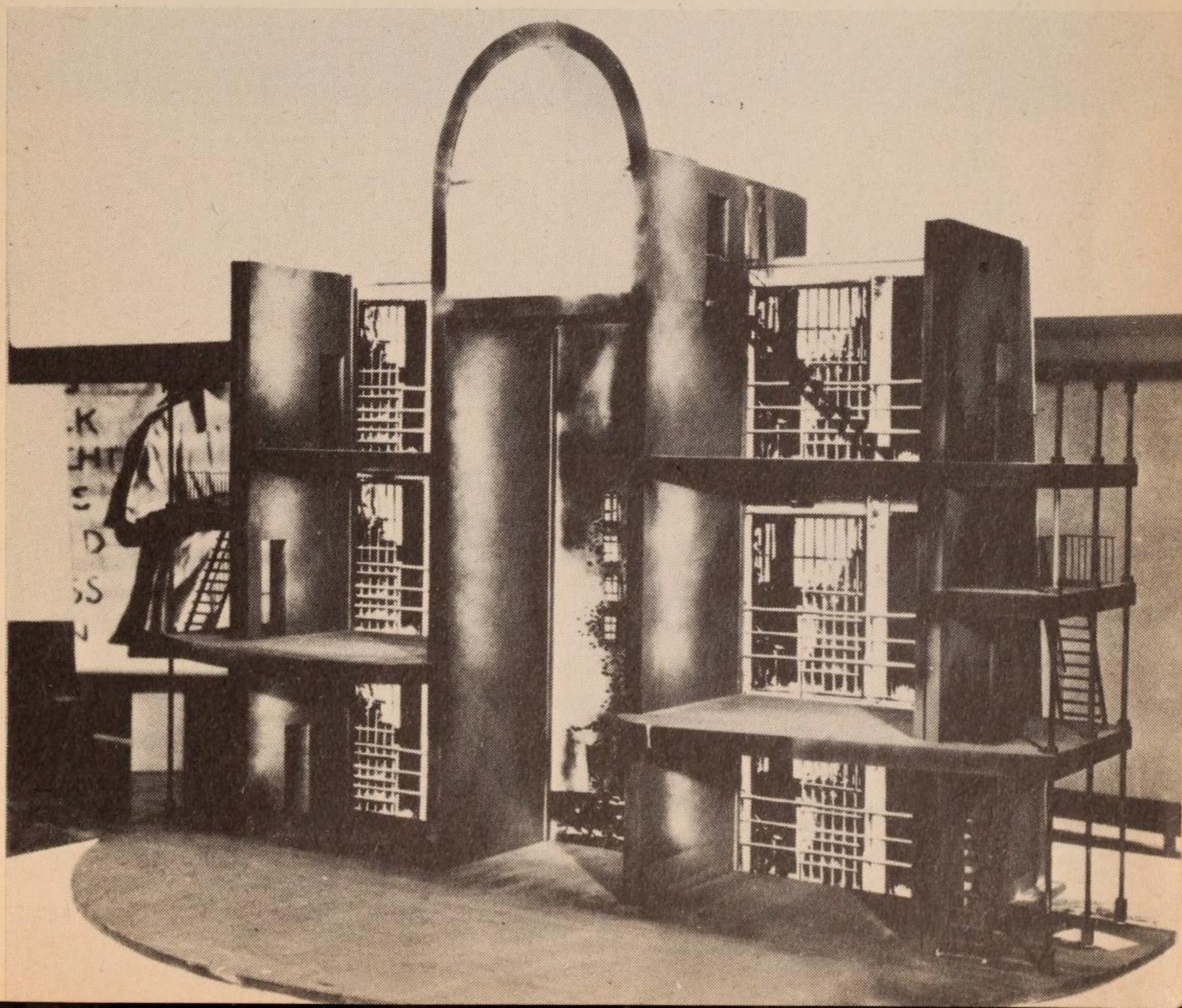
Toller hatte im Stück durch die Wahl und Gruppierung der Schauplätze bereits den sozialen Querschnitt angedeutet. Es mußte also eine Bühnenform geschaffen werden, die diesen Querschnitt präzisierte und sichtbar machte: ein Etagenhaus mit vielen verschiedenen Spielplätzen über- und nebeneinander, der die gesellschaftliche Ordnung versinnbildlichen sollte.⁶²

Premiere: 3. September 1927. Das Stück wurde als romantischer Schmarren abgelehnt. Triumphator war der Regisseur. Ihering am 5. September 1927 im «Berliner Börsen-Courier»: «Er gibt dem «gemütlichen» Stil Tollers das stählerne Gerüst seines Szenenaufbaus. Dieser Apparat mit verschiebbaren, durchsichtigen Wänden, mit Projektionsflächen und Filmschleiern vorn und hinten gibt alles her . . . eine phänomenale technische Phantasie hat Wunder geschaffen.» Wunder zu welchem Zweck? Das verriet Ludwig Ster-



«Die Kunst mag draufgehen». Karikatur

«Hoppla, wir leben!». Bühnenmodell. Berlin 1927





naux im «Berliner Lokal-Anzeiger»: «Diesem teilweise recht eleganten, zu neun Zehntel zweifelsohne gut bürgerlichen Publikum, wird kund und zu wissen getan, daß es Geschmeiß, daß es abrechnungsreif, daß es – Hoppla, wir leben – Abschaum der leider noch nicht ganz toten Menschheit ist.»

Neun Zehntel bürgerlich – das war die Premiere. In den Wiederholungsvorstellungen änderte sich das. Nach dem Krach im Frühjahr hatte die Volksbühne Sonder-Abteilungen eingerichtet. Sie sollten in der Volksbühne nur sieben der üblichen Vorstellungen vorgesetzt bekommen, drei politische Stücke sollten für sie gesondert geboten werden: im Nollendorftheater. Die Mitgliederzahl der Sonder-Abteilungen erhöhte sich daraufhin von 4000 auf 16000. Sie bildete die kleine Besucherbasis für die Piscator-Bühne. H. H. Bormann am 5. September 1927 in der «Germania»: «Wenn die Galerie ihren Beifall prasseln läßt, mag das in erster Linie der «politischen Aufgabe» gelten, der dieses Theater dient. Der starke Beifall des Parketts galt jedenfalls dem

«Hoppla, wir leben!». Links oben Ernst Toller. Links unten Alexander Granach als Thomas. In der Mitte: Die letzte Zigarette vor der Hinrichtung. Rechts: Fluchtversuch aus der Zelle



künstlerischen kühnen Regiewollen, das neue Wege mit Mut und Erfolg voranschreitet.» In dieser Gegenüberstellung von Politik und Kunst witterte Piscator einen Trick der bürgerlichen Presse, vom Inhalt abzulenken. Einige Kritiker prophezeiten, daß eine so starke Regiebegabung die Parteifesseln alsbald abschütteln werde. Also in Wirklichkeit ein völliges Mißverstehen der ursächlichen Zusammenhänge zwischen politischer Weltanschauung und künstlerischer Ausdrucksform. Beides sei nicht voneinander zu trennen, die neuen Formen seiner Regie seien undenkbar ohne das Bekenntnis zum revolutionären Sozialismus⁶³.

Nicht mehr das Individuum mit seinem privaten, persönlichen Schicksal, sondern die Zeit selbst, das Schicksal der Massen ist der heroische Faktor der neuen Dramatik.

Verliert dadurch der Einzelne die Attribute seiner Persönlichkeit? Haßt, liebt, leidet er weniger als der Held der vorigen Generation? Gewiß nicht, aber alle Empfindungskomplexe sind unter einen andern Gesichtswinkel gerückt worden. Nicht mehr er allein, losgelöst, eine Welt für sich, erlebt sein Schicksal. Er ist untrennbar verbunden mit den großen politischen und ökonomischen Faktoren seiner Zeit . . . Er ist in allen seinen Äußerungen und Innerungen dem Schicksal seiner Epoche verhaftet, gleichgültig, wie seine Stellung auch sein mag.

Der Mensch auf der Bühne hat für uns die Bedeutung einer gesellschaftlichen Funktion. Nicht sein Verhältnis zu sich, nicht sein Verhältnis zu Gott, sondern sein Verhältnis zur Gesellschaft steht im Mittelpunkt. Wo er auftritt, da tritt mit ihm zugleich seine Klasse oder seine Schicht auf. Wo er in Konflikt gerät, moralisch, seelisch oder triebhaft, gerät er in Konflikt mit der Gesellschaft . . .

Mag diese Überbetonung des Politischen, an dem nicht wir schuld sind, sondern die Disharmonie der heutigen gesellschaftlichen Zustände, die jede Lebensäußerung zu einer politischen machen, in einem gewissen Sinne zu einer Verzerrung des menschlichen Idealbildes führen, dieses Bild wird jedenfalls den einen Vorzug haben, der Wirklichkeit zu entsprechen.

Für uns, als revolutionäre Marxisten, kann sich die Aufgabe aber nicht darin erschöpfen, die Wirklichkeit kritiklos nachzuzeichnen, das Theater nur als «Spiegel seiner Zeit» aufzufassen.

. . . Die Aufgabe des revolutionären Theaters besteht darin, die Wirklichkeit zum Ausgangspunkt zu nehmen, die gesellschaftliche Diskrepanz zu einem Element der Anklage, des Umsturzes und der Neuordnung zu steigern.

. . . Was hat diese Generation als ihr Schicksal erkannt, dem sie sich beugen, wenn sie untergehen, das sie überwinden muß, wenn sie leben will? Wirtschaft und Politik und als Resultat beider die Gesellschaft, das Soziale. Diese drei Faktoren sind unser Schicksal. Und nur dadurch, daß wir sie anerkennen, sei es durch Bejahung, sei es durch Kampf gegen sie, setzen wir unser Leben in Kontakt mit dem «Historischen» des zwanzigsten Jahrhunderts.

Wenn ich also als Grundgedanken aller Bühnenhandlungen die Steigerung der privaten Szenen ins Historische bezeichne, so kann damit nichts anderes gemeint sein als die Steigerung ins Politische, Ökonomische, Soziale. Durch sie setzen wir die Bühne in Verbindung mit unserem Leben.⁶⁴

Diese Sätze, wie gehämmert, aus seinem Buch Das Politische Theater von 1929 umreißen Piscators Kunstanschauung, der er bis zu seinem Tod treu blieb.

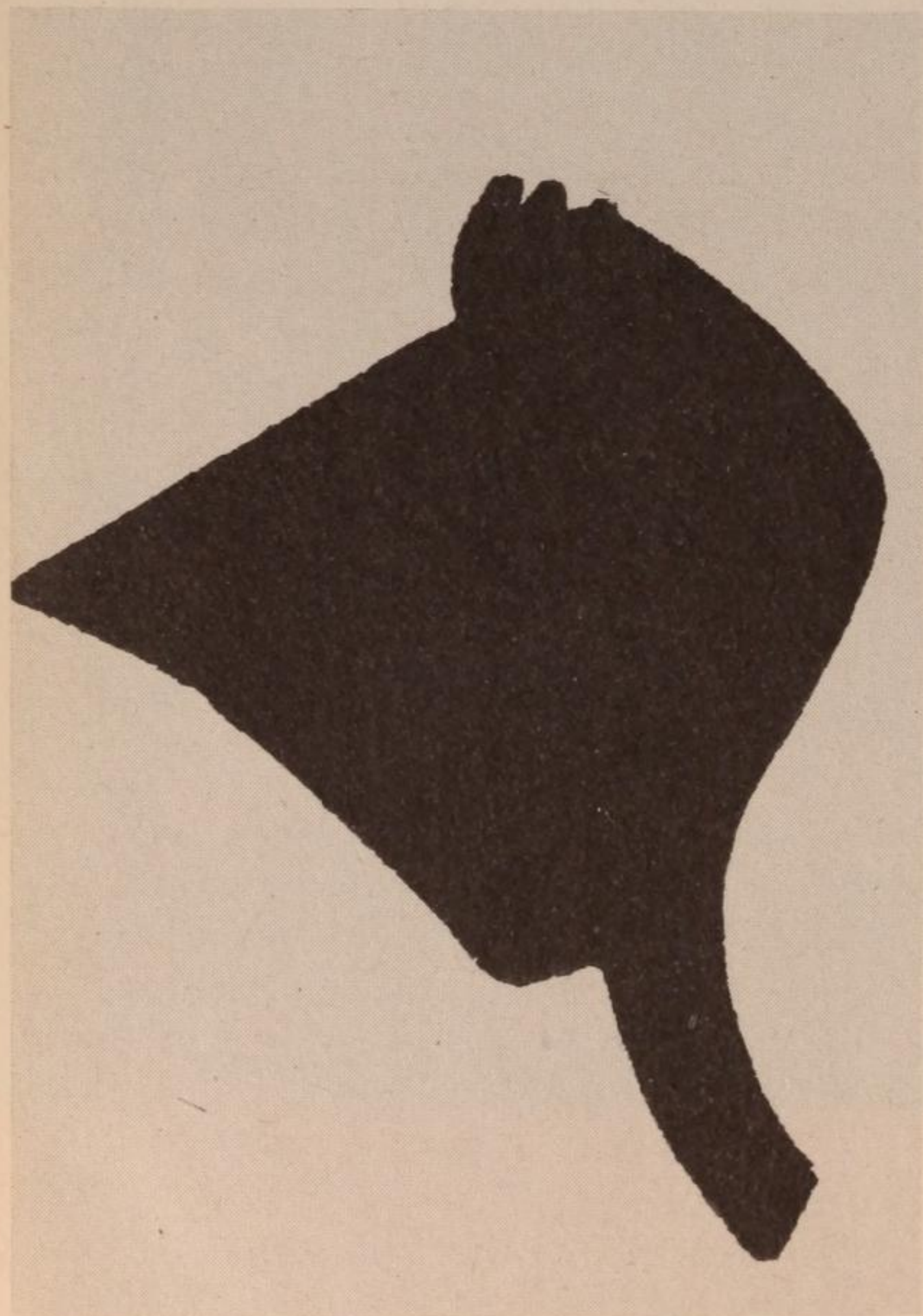


1928

STUDIO

Diese Kunst- und Weltanschauung sollte das ganze Theater verkörpern. Viele, die am Nollendorfplatz arbeiteten, standen dem Kommunismus nahe. Das genügte nicht. Ein Studio wurde gegründet – kurz nach der erfolgreichen Premiere von «Hoppla, wir leben!», als der Weiterbestand der Bühne gewährleistet schien. Nicht vierzehn Tage, wie der unsichere Regisseur noch bei der Generalprobe befürchtet hatte, sondern zwei Monate lief das Stück, bis zum 7. November.

Aufgabe des Studio-Laboratoriums waren Aufführungen junger, unerprobter Dramatik. Hauptaufgabe aber war, die Mitglieder zu politisch aktiven Menschen zu erziehen, über ihre künstlerische Funktion hinaus. Die Unterrichtsfächer waren Sprechtechnik, Rollenstudium, Bühnenbild, Dramaturgie, aber auch Sprachen, Geschichte, Kunstgeschichte, Literatur, historischer Materialismus, außerdem Sport. Piscator erwartete vom Schauspieler Beherrschung seines Körpers. Nicht nur durch Verträge, mehr noch durch weltanschauliche Aktivität sollten die Mitglieder des Studios mit der Piscator-Bühne verbunden sein. *Das Studio war als lernende Körperschaft gedacht, lernend vor allem an seiner eigenen Arbeit.*⁶⁵ Piscator hoffte, daß sich aus dem Studio eine Theaterschule für alle Sparten entwickeln würde, und er



E. P., Karikatur

klagte, daß den Mitarbeitern das Auftreten auf der Bühne in einer Rolle vor der Presse wichtiger sei, als sich für das Kollektiv einzusetzen und zu lernen.

Vier Aufführungen brachte das Studio zustande: «Heimweh» von Franz Jung, «Singende Galgenvögel» von Upton Sinclair, «Der heilige Krieg» von Otto Rombach, «Judas» von Erich Mühsam zu dessen 50. Geburtstag. Nur der «Judas» in der Regie von Leopold Lindtberg mit Ernst Busch in der Hauptrolle war ein Erfolg – in der Presse, nicht beim Publikum. Das Stück überträgt die biblische Episode auf die Arbeiterbewegung. Aber er ist kein Judas, der um Geld verrät, der Setzer Schenk verrät seinen besten Freund, einen pazifistischen Professor, der Polizei, weil er einen solchen Fall braucht, um die Arbeiter revolutionsreif zu machen. Der Aufstand wird zusammengeschoßen. Schenk erhängt sich. – Die Presse lobte vor allem Buschs überzeugende Identifikation mit der Rolle. Bitter beklagte sich Piscator – zum wievieltenmal? – über das mangelnde Interesse der Arbeiterschaft und ihrer Organisationen. Eine Eintrittskarte für die Vorstellung des «Judas» sei nicht teurer gewesen als ein mittlerer Kinoplatz. Die Vorstellungen blieben leer.

«RASPUTIN»

Wieder nur der Schatten eines Stückes – schattenhaft, weil es sich, im Stil eines Kriminalreißers, auf das persönlich-private Schicksal des routinierten Mystikers und Zarenberaters beschränkte. Piscator wollte mal wieder nichts weniger als «den möglichst getreuen und möglichst umfassenden epischen Ablauf der Epoche von ihren Wurzeln bis zu ihren letzten Auswirkungen» (Leo Lania im Programmheft). *So interessant die Figur des «Starez» auch war, wir mußten vom geschichtlichen Stoff ausgehen und nicht von «interessanten Personen».* Und dieser Stoff hieß: *Das Schicksal Europas 1914–17.*⁶⁶

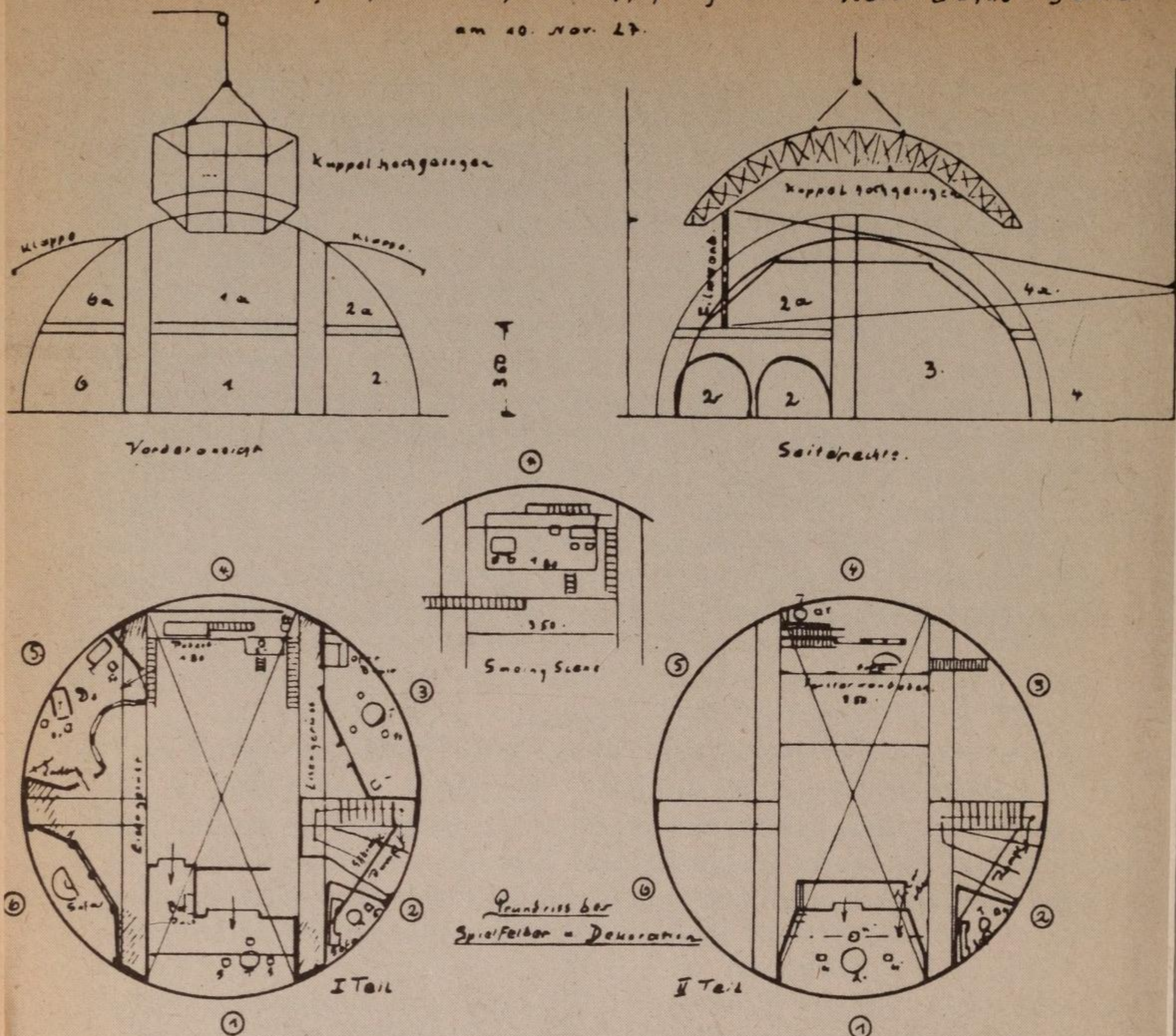
Zwei Monate Vorbereitungszeit einschließlich Proben. Eine ganze Bibliothek über Rasputin, die Zarenfamilie, die russische Revolution und die Weltgeschichte wurde durchgearbeitet.

Zwingend wurde in mir die Vorstellung des Erdballs, auf dem sich alle Geschehnisse in engster Verflechtung und gegenseitiger Abhängigkeit entwickelten.

*Zweierlei ergab sich aus dieser Lektüre: Als Spielgerüst des Dramas der Erdball oder wenigstens eine Hälfte des Globus und die Erweiterung des Rasputin-Schicksals zur Schicksalsrevue ganz Europas.*⁶⁷

Das Stück von Alexej Tolstoj bestand aus acht Szenen; 19 wurden von Gasbarra, Lania und Brecht hinzugeschrieben. Dazu wieder Film, auf Globus und Schleier geworfen; eine Filmkolonne hatte 100 000 Meter Material durchgeforstet. Neu war ein beweglicher Kalender, auf eine zweieinhalb Meter breite Leinwand neben der Bühne projiziert. Das historische Material hatte sich als zu umfassend erwiesen, um ganz ins Szenische umgewandelt werden zu können. Also wurden die *vielen militärischen und politischen Geschehnisse, die eine dramaturgische Funktion hatten*⁶⁸, als Notizen in die Handlung eingefügt – in Form einer von unten nach oben laufenden Rollschrift. Aus «Rasputin oder die Verschwörung der Zarin» war «Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand» geworden.

Neu war eine besondere Verwendung von Simultanszenen. Beispiel: Die



«Rasputin». Grund- und Aufrisse. Entwurf: Traugott Müller. Berlin 1927

Zarin (Bühne) fleht den Geist des ermordeten Rasputin um Rat an – die revoltierenden Regimenter (Film) marschieren bereits. Oder die Zarin (Bühne) macht Pläne für die Zeit nach dem Krieg – die Zarenfamilie (Film) wird erschossen. Der Film war der Bühnenzeit voraus. Bernhard Diebold hat den Film, wie ihn Piscator einsetzte, mit dem kommentierenden, alles wissenden, weisen Chor der griechischen Tragödie verglichen.⁶⁹

Viele hielten die Rasputin-Inszenierung für Piscators reifste Leistung – obgleich auch sie nicht fertig wurde, mangels Zeit nicht ausreifen konnte, weder technisch noch schauspielerisch. Außer Tilla Durieux als Zarin wirkten mit Erwin Kalser als Zar, Paul Wegener als Rasputin und in anderen Hauptrollen Oskar Sima (Trotzki), Alexander Granach (Lenin), Sybille Binder und Gerhard Bienert. Und wie man nachlesen kann, wurden sie durch die technischen Zutaten, die sich niemals selbständig machten, sondern Zutaten blieben, keineswegs beeinträchtigt; sie wurden in ihrem Spiel unterstützt, die Filme und Projektionen halfen dem Publikum, die Personen und ihre

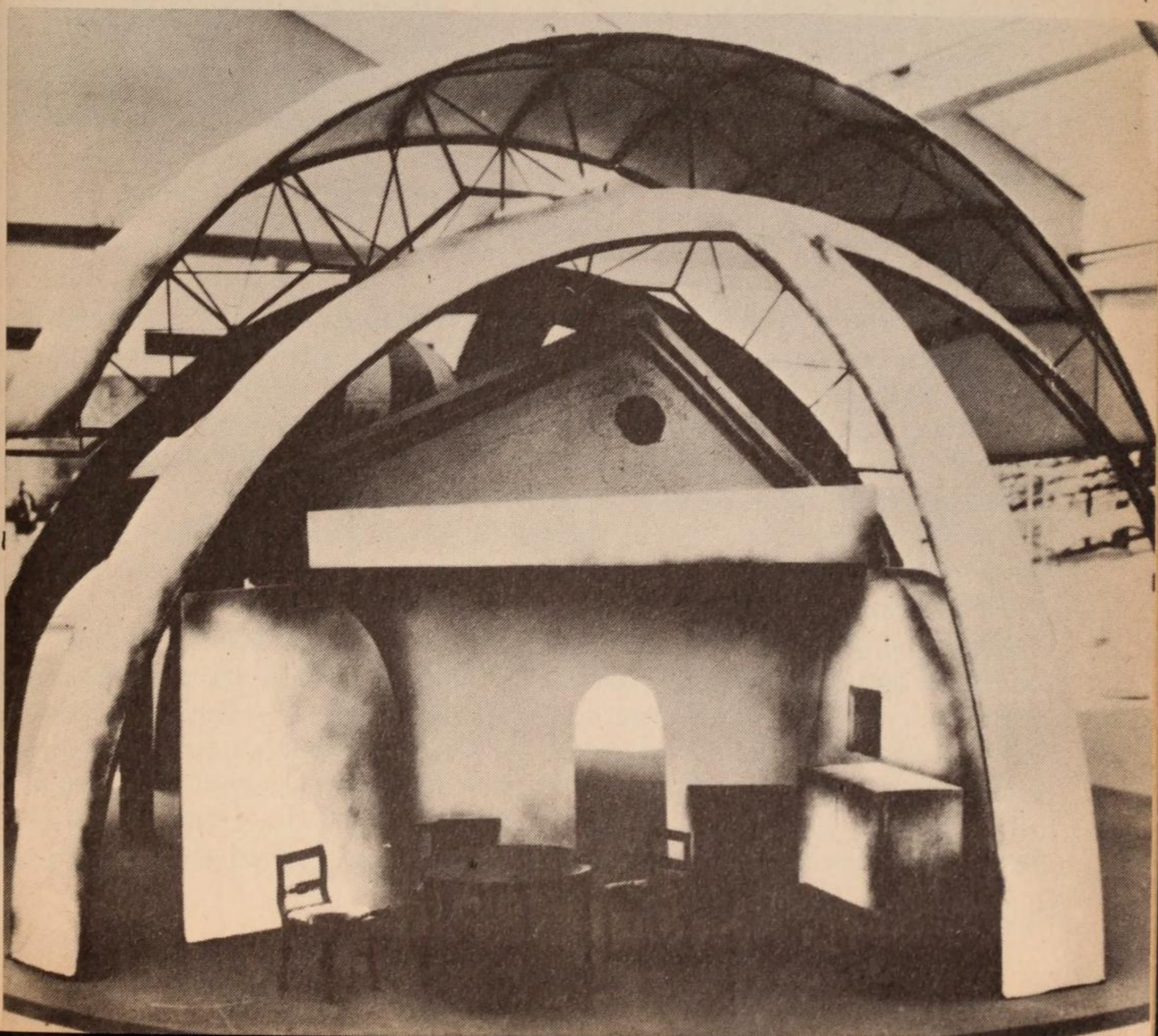
Schicksale besser zu verstehen. Trotzdem wurde dem Regisseur vorgeworfen, er habe, verliebt in seine technischen Erfindungen, die Schauspielerführung vernachlässigt. Anderen Kritikern fiel auf, in welcher blendenden Verfassung gerade das Ensemble war. Das Regiebuch Piscators enthält ebenso viele Notizen über das Schauspielerische wie über das Technische.

Keine Piscator-Inszenierung ohne Proteste, Prozesse, Skandale! In «Rasputin» trat in einer hinzugeschriebenen Szene mit Kaiser Franz Joseph und dem Zaren auch Exkaiser Wilhelm II. auf. Gegen seine Darstellung auf der Bühne erwirkte Wilhelm eine einstweilige Verfügung. Piscator bot nun Wilhelm an, seine Rolle selbst zu spielen, selbst sich darzustellen – tatsächlich, Piscator bot Wilhelm II. ein Engagement an. Inzwischen trat Abend für Abend ein Schauspieler auf, der den Beschluß des Landesgerichts vorlas:

«Die Maske, unter der der Antragsteller [Wilhelm II.] vorgeführt wird, ist unverkennbar. Der Antragsteller wird mit den beiden genannten Kaisern in Verbindung gebracht. Die Worte, die der Autor sie sprechen läßt, bewegen sich in entsprechenden Gedankengängen. Indem der frühere Kaiser Franz Joseph als völliger Trottel und der Zar Nikolaus als bigotter und charakterloser Dummkopf hingestellt werden, drängt sich die Auffassung auf, daß auch der Antragsteller ebenso charakterisiert werden soll.

Dadurch wird die Ehre des Antragstellers verletzt . . . Der Antragsgegner

«Rasputin». Bühnenmodell



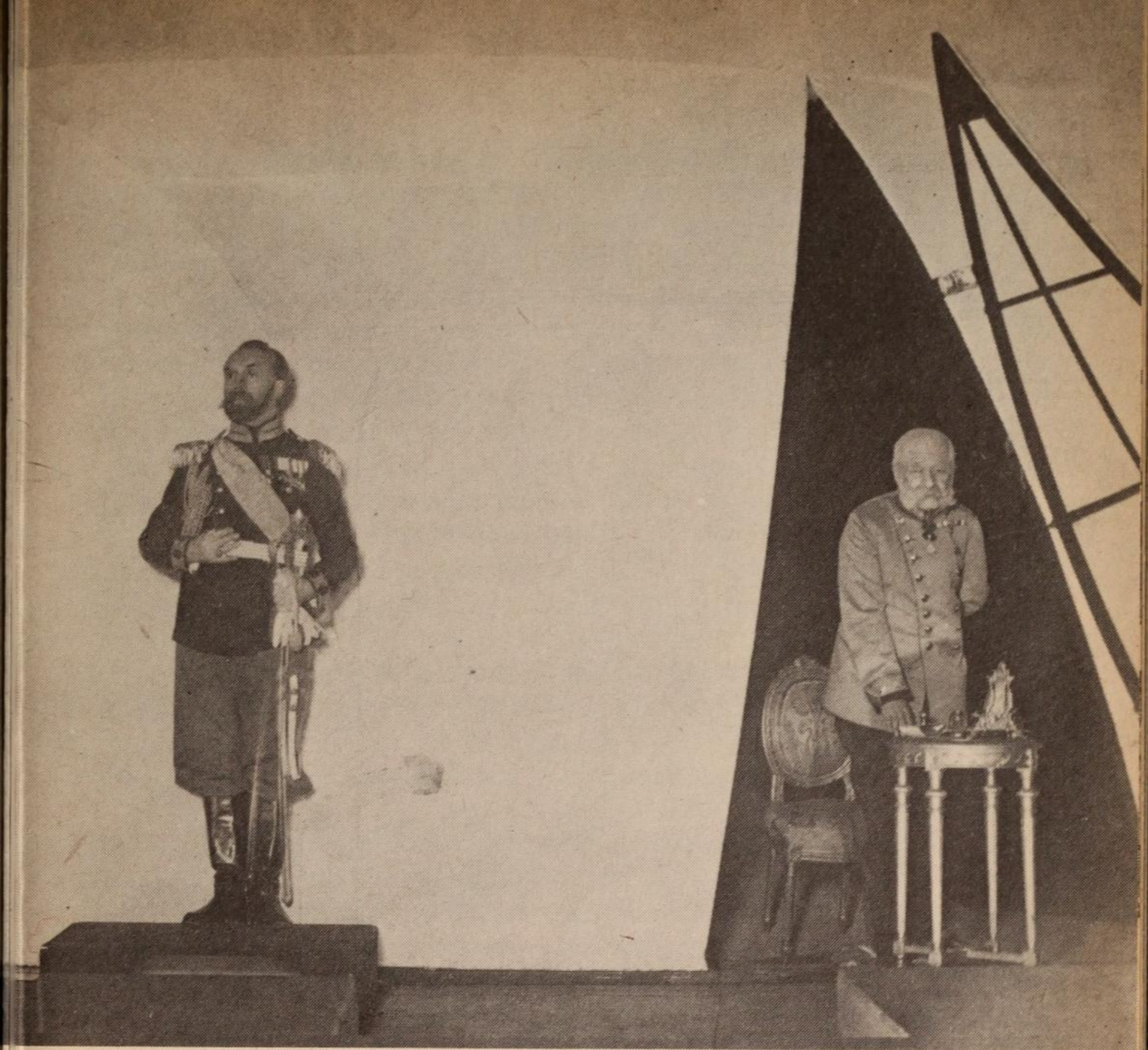
«Rasputin».
Die Drei-Kaiser-Szene



[Piscator] setzt sich in seinem Programm zum Ziele, durch die Bühne wertvolle Vorarbeit dafür zu schaffen, daß die Weltrevolution siegt und daß sie bessere und gerechtere Beziehungen zwischen den Menschen herbeiführt. Die Propaganda hierfür ist sein gutes Recht in einem auf den Grundsätzen der Freiheit sich aufbauenden Staate. Dies Recht aber hat vor dem berechtigten Interesse der einzelnen Persönlichkeit haltzumachen.»⁷⁰

Welch eine Wonne für einen Schauspieler, diesen Text vorzulesen! Kann ein abgedankter Monarch einem revolutionären Theater eine bessere Reklame angedeihen lassen?

Noch ein im Stück dargestellter Lebender klagte: Dimitri Rubinstein, im Stück Spion am Zarenhof, nunmehr Bankier in Paris. Er verwahrte sich gegen den «Spion». Und erwirkte eine einstweilige Verfügung, gegen die Piscator erfolgreich Einspruch erhob. In persönlichen Unterredungen bettelte Rubinstein ihm den «Spion» aber doch ab. «Schieber meinerwegen, aber nicht Spion!» So ging es Unterredung für Unterredung weiter, bis Herr Rubinstein dem Regisseur beinahe alle schlechten Eigenschaften abgebettelt



hatte. Natürlich sorgten Piscators Adepten dafür, daß alles brühwarm, ausgeschmückt und wirksam in die Presse kam.

Und die Wirkung der Aufführung selber? «... aufrüttelnd, alarmierend, lähmend, peinigend, vorwärtsstoßend», faßt Ihering am 11. November 1927 im «Berliner Börsen-Courier» zusammen. «Das läßt nicht los. Das zwingt standzuhalten, Stellung zu nehmen. Das macht das Ausweichen unmöglich. Die Fragestellung ist also eine andere als sonst bei Theaterabenden. Es ist müßig zu sagen: Es gibt rundere, vollkommeneren Vorstellungen. Das ist wahr. Es gibt reichere, tönendere Abende. Richtig. Aber wer wird ein Ereignis mit einem anderen vergleichen, mit dem es weder in einer positiven noch negativen Vergleichsbeziehung steht. Dieser Abend trägt den Maßstab in sich selbst.»

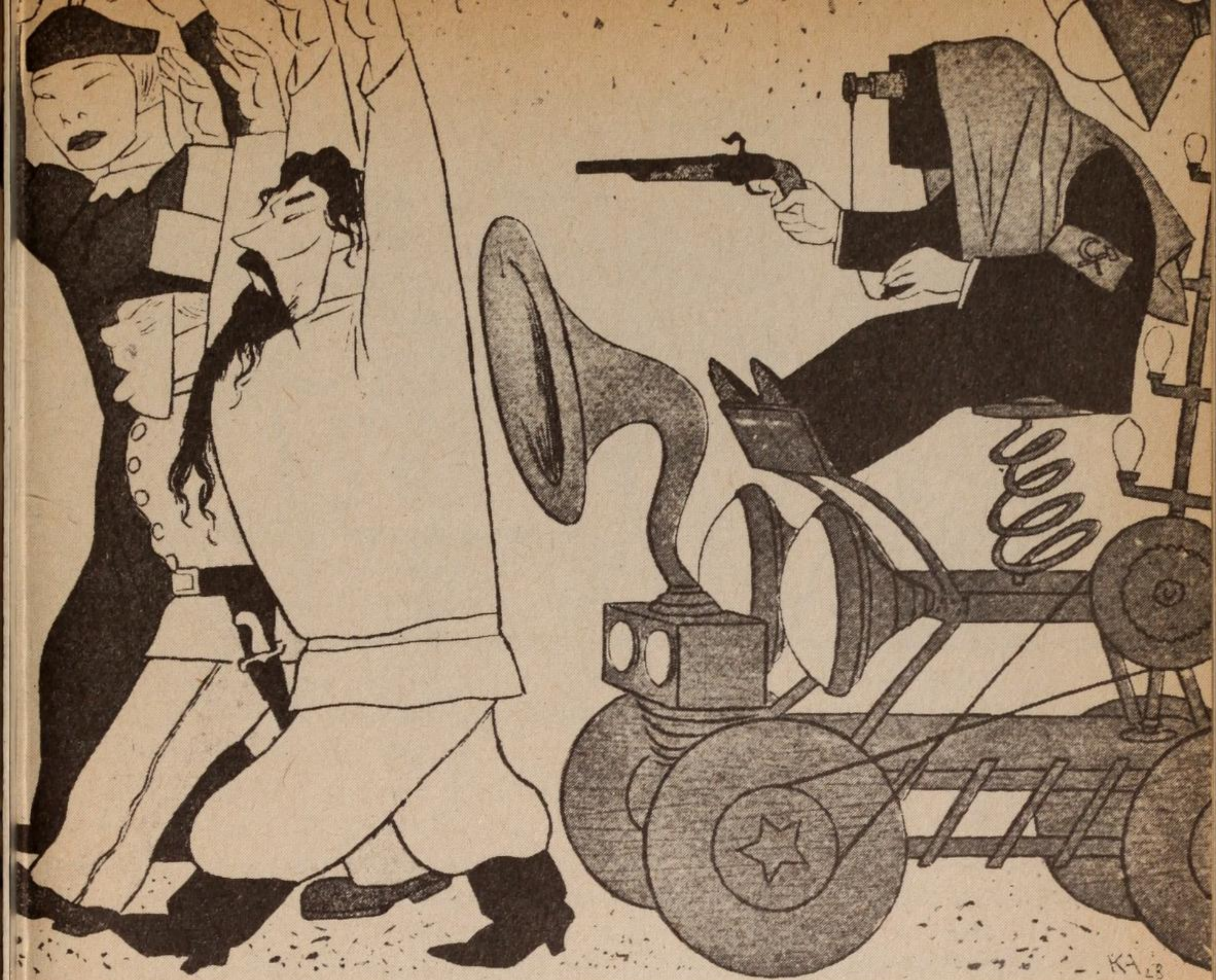
Piscators Inszenierung der «Abenteuer des braven Soldaten Schwejk» wird als seine glücklichste beurteilt. Sie festigte seine Position in Berlin und begründete seinen Weltruhm. Der Erfolg beruhte auf drei Pfeilern. Endlich einmal kam bei Piscator der Humor zu seinem Recht – wenn der auch politisch war, sarkastisch, satirisch. Zweitens: Der Reinhardt-Schauspieler Max Pallenberg als Schwejk fügte sich mühelos in die Piscator-Inszenierung ein – er war der menschliche Mittelpunkt und an sich schon eine Sehenswürdigkeit. Drittens Piscators neueste Erfindung: das laufende Band.

Der dumm-schlaue, pfiffig-naive Soldat Schwejk marschiert bekanntlich von Prag nach Budweis zu seinem k. u. k. Regiment – und kommt nie an. Ein Schauspieler, der wandert, ist bald von der Bühne. Dieses Wandern aber mit seinen vielen Begegnungen und Zwischenfällen war typisch für die Rolle des Schwejk – und wieder aus dem Material heraus, aus dem Inhalt der textlichen Vorlage entwickelte Piscator die technischen Hilfsmittel. Ein Band, quer über die Bühne, fährt nach links, Schwejk geht nach rechts – bleibt also auf der Bühne, sichtbar. Es konnten auf dem Band auch mehrere Personen und Versatzstücke, ja ganze Dekorationen gefahren werden, in beide Richtungen, ebenso auf einem zweiten Band hinter dem ersten. Die Bänder waren 1,80 Meter breit und 17 Meter lang, sie bestanden aus Latten und liefen von Kulisse zu Kulisse.

Beispiel. Das vordere Band läuft von rechts nach links. Auf ihm marschiert Schwejk singend von links nach rechts. Auf demselben Band fährt stehend eine alte Frau ein. Wenn sie einander begegnen, hält das Band an. Dialog. Nach dem Dialog setzt sich das Band wieder in Bewegung, die Frau fährt stehend hinaus, Schwejk marschiert weiter. Auf Band 1 fahren Kilometersteine, Bäume und ein Wegschild ein. Auf dem hinteren Band fährt eine Kneipe ein, und beide Bänder halten an.⁷¹

Mit entscheidend für den Erfolg waren auch die Karikaturen von George Grosz, die als Trickfilme nach Art des Schnellzeichnens auf einen großen Schirning projiziert wurden. Sie sollten die Verbindung zur Gegenwart herstellen. Eine Zeichnung mit reaktionären Typen, wie sie in den zwanziger Jahren noch allzu lebendig waren – österreichischer General Hand in Hand mit deutschem General, Richter mit Paragraphengeißel und Priester, der auf der Nase ein Kreuz balanciert –, war der Auftakt zum «Schwejk».

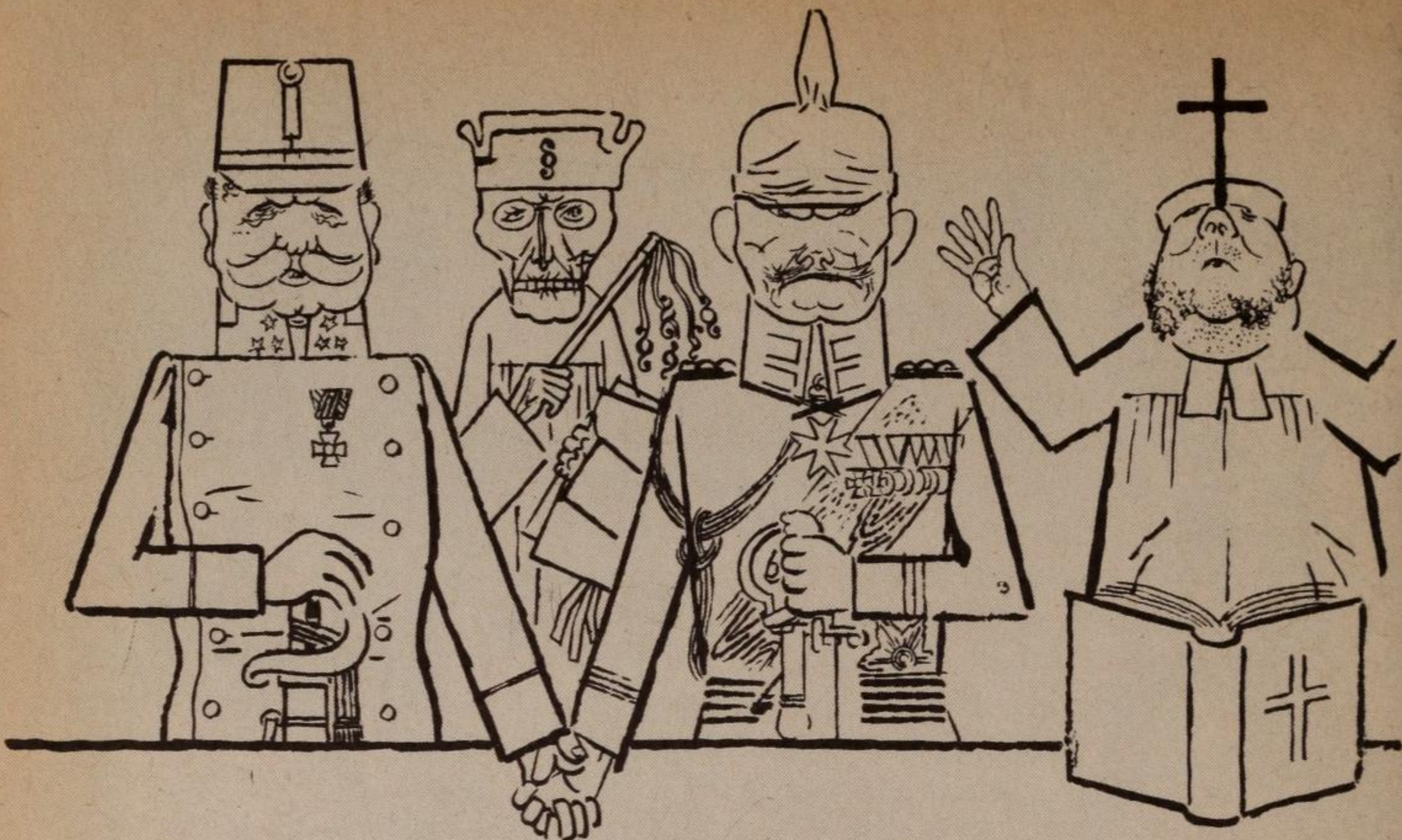
Bis es zur Premiere kam, war bereits eine Groteske gelaufen, hinter den Kulissen. Als man sich am Nollendorfplatz für den Roman interessierte, waren schon zwei Autoren im Besitz der Dramatisierungsrechte und hatten eine Bühnenfassung geschrieben: der Hašek-Entdecker Max Brod und der sächsische Humorist Hans Reimann. Ihre Bühnenfassung aber stand auf dem Niveau von Offiziersburschenschwänken und hatte mit dem satirischen Gehalt des Romans nur noch wenig zu tun. George Grosz erzählt: «Die Piscatorbühne am Nollendorfplatz, wir nannten sie Pilsatorbühne, weil Katzenellenbogen, der Brauereikrösus, einer der Finanzleute war, hatte eine Lektorenkonferenz einberufen, um H.[ans] R.[eimann] zu überrumpeln. Das Stück war ihnen nicht tendenziös genug. Versammelt waren Piscator, Brecht, Lania, Gasparra. Sie verlangten, daß R. den Schwejk umkrempele oder seine Zustimmung zum Umkrempeeln erteile. Gasparra hub an: gemäß der politi-



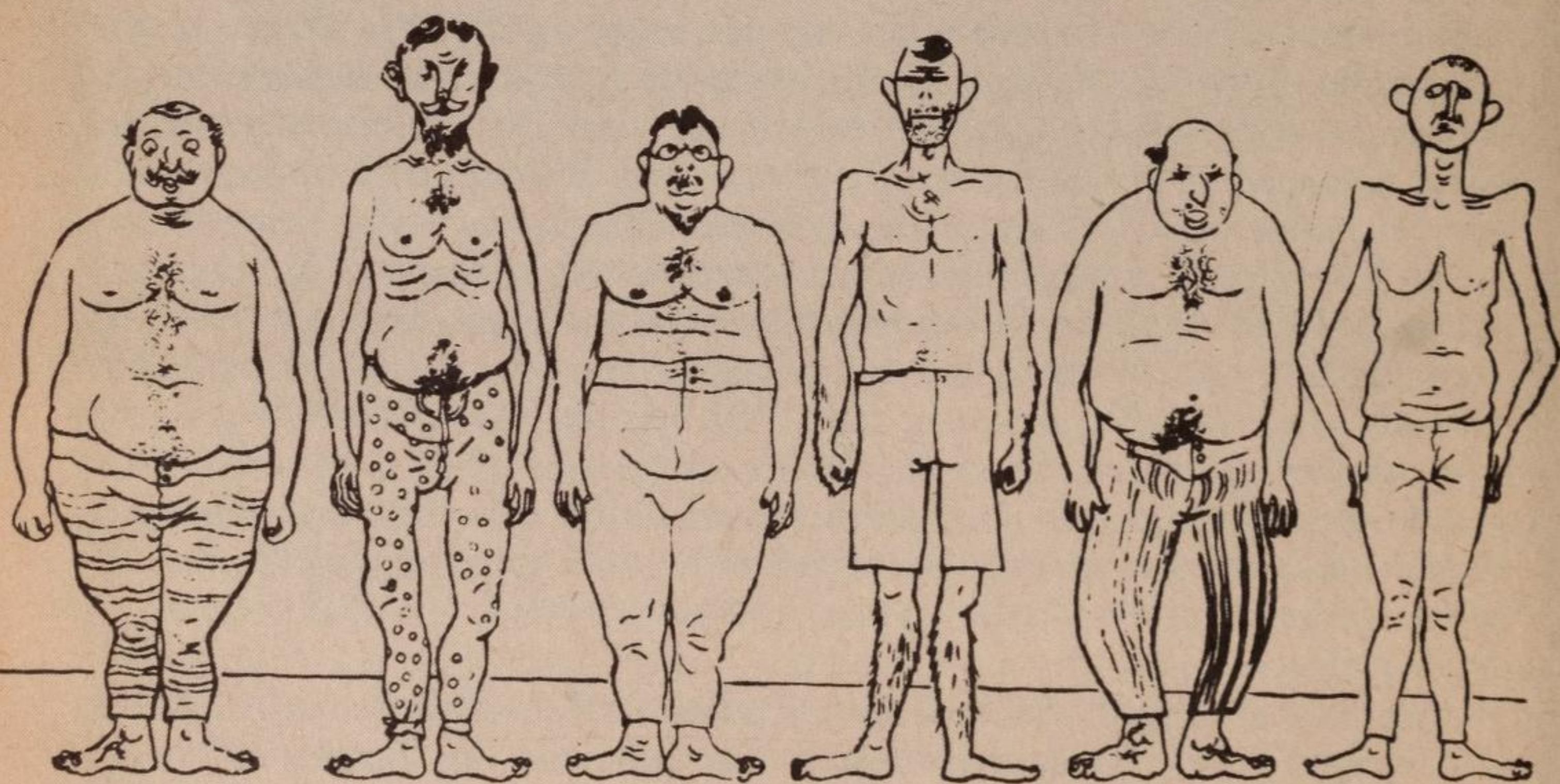
Tilla Durieux, Max Pallenberg, Paul Wegener und Erwin Piscator. Zeichnung von Karl Arnold im «Simplicissimus», 1928

schen Tendenz der Piscatorbühne sei das Stück in vorliegendem Zustand untragbar, da es von der Linie abweiche und in schroffem Widerspruch stehe zu den Beschlüssen der 3. Internationale . . . Karl Marx habe programmatisches Gewicht darauf gelegt . . . So ging es eine Viertelstunde weiter. Kurzum, er müsse Herrn R. ersuchen, den Schwejk im Sinne der kommunistischen Weltanschauung völlig neu zu schreiben. R. schluckte. Da erhob sich der nette Erwin Piscator. Er sah, daß hier mit doktrinären Redensarten nichts zu erreichen war, benahm sich infolgedessen wesentlich konzilianter, aber im Grunde wars derselbe Katarakt von Phrasen, nur in verbindlicher Tonart vorgetragen . . . Marx, Lenin, Komintern, Proletkult, Marx, Moskau, Komintern, Parteilinie, Marx . . . Als Piscator tief Luft holte zum Endspurt, ging R. ganz dicht an ihn heran: «Du bist ja goldig, du bist ja ganz goldig.» Und eh sichs der fassungslose Piscator versah, bekam er von R. ein Küßchen auf die Stirn gedrückt.»⁷²

Das Ende vom Lied: die Piscatoren machten sich an die Arbeit. Sie filterten die ihnen wesentlichen und wirkungsvollsten Szenen aus dem zweibändigen Werk. Reimann und Brod hatten Schwejks Anabasis nach Budweis für unspielbar gehalten, weil sie «mit normalen Bühnenverhältnissen rechneten»⁷³. Piscator fand – erfand – gerade hier die stärkste Wirkungsmöglichkeit.



Zeichnungen von George Grosz



In vier Wochen war die Bühnenfassung geschaffen. Man wollte keine Dramatisierung, man wollte den Roman auf die Bühne bringen, seine wichtigsten Kapitel – episches Theater! Und es sollte kein anderer Text als der von Hašek gesprochen werden. Mit Ausnahme der Schlußszene. Der Roman ist nicht fertig geworden, Hašek starb über seiner Arbeit. Der Hašeksche Text bricht ab mit dem gegenseitigen Versprechen Schwejks und seines Freundes Woditschka, sich nach Kriegsende abends 9 Uhr im Kelch, Schwejks Prager Stammkneipe, zu treffen. Piscator und Brod dachten sich eine Schlußszene im Himmel aus, die Brod auch schrieb und Piscator inszenierte. Eine Reihe fürchterlich zugerichteter Kriegskrüppel wurde auf einem laufenden Band hereingefahren, voran Schwejk, der Gottvater zur Rechenschaft zog. Der liebe Gott (Trickfilm von Grosz) schrumpfte unter den Vorwürfen und Fragen Schwejks zusehends zusammen . . . Dieser Schluß mit den blutbeschmierten Soldatenleichen war für das doch eher satirisch heitere Spiel zu stark. Er wurde nur einmal vor Sondergruppen der Volksbühne gespielt. Auch über das Zustandekommen dieser Szene gab es einander widersprechende Darstellungen von Piscator und Brod. Mit einem Wort: Brod und Reimann bezogen Tantiemen für nichts. Der Erfolg tröstete die wirklichen Bearbeiter darüber hinweg.

Piscator wußte, daß er einen Großteil dieses Erfolgs Max Pallenberg zu verdanken hatte. Aber die Puristen unter den Genossen nahmen ihm gerade diese Starbesetzung übel. Piscator widmete in seinem Buch *Das Politische Theater* Pallenberg eine Eloge und wies darin zugleich mit der ihm eigenen Grundsätzlichkeit und Präzision die ewigen Besserwisser zurück. *Warum soll eine Begabung nicht für uns verwendbar sein, auch wenn die wirtschaftlichen Verhältnisse ihn zum «Star» gemacht haben. Aber das berechtigt doch nur dann zu Angriffen, wenn man einen solchen Schauspieler um seiner selbst willen herausstellt, d. h. wenn man die Rolle für seine Persönlichkeit schafft, der sich dann alles andere, Sinn, Stück, Aufführung, Regie usw. unterordnet. Hier lag aber gerade der entgegengesetzte Fall vor. Nicht Pallenberg wegen spielten wir den Schwejk, nicht für ihn schufen wir die Rolle, sondern Rolle und Sinn des Stückes verlangten Pallenberg. Nur so ist die Forderung zu stellen: letzte Wirkung durch beste, d. h. richtigste Besetzung. Gerade wenn man, wie wir, eine politische Wirkung erzielen will.*⁷⁴

Diese politische Tendenz aber war nicht eindeutig. Schwejk ist kein Kämpfer für eine neue Welt. Er ist ein Zersetzer – im Grunde eine negative Figur, die sich ebenso gewehrt haben würde, wenn ihn ein kommunistischer Staat hätte verschleifen wollen. Natürlich war das den Bearbeitern bewußt. Auch diesmal wurde in der Presse viel gemäkelt, aber die positiven Stimmen waren in der Mehrzahl und drangen durch, vor allem die über Pallenberg. Hier wurde die Sprache hymnisch. Sogar die der (kommunistischen) «Welt am Abend», in der am 24. Januar 1928 Kurt Kesten schwärmte: «. . . Pallenberg, die wunderbare Gestaltung einer legendären Volksfigur, von der suggestive Wirkung ausgeht, als hätte sie tatsächlich in Prag existiert, er hat etwas von einem unschuldig leidenden guten Tier, das nicht weiß, nicht wissen kann, weshalb es soviel Ungemach ernten muß. Im Blick, in der Stimme zuweilen etwas von unendlicher Demut und Traurigkeit, ein armer Bursche von Schlemihls Gnaden aus dem Geschlecht der Candide und Eulenspiegel zugleich.» Und noch in den fünfziger Jahren erinnerte sich Alfred Polgar:

«Unvergeßlich, wie da der Schauspieler eins wurde mit der Figur, er stak in ihrer Haut, ihr einfältig schlaues Herz schlug in ihm. Ihr werdet nie mehr desgleichen sehen.»⁷⁵

«KONJUNKTUR»

Nun, auf dem Höhepunkt des Erfolgs, wurden Fehler über Fehler gemacht, künstlerische, vor allem organisatorische, und es ging abwärts. Piscator war kein gelernter Intendant, er war ein *unfreiwilliger Theaterdirektor*⁷⁶ und hatte diese Position übernommen, um als Regisseur freie Hand zu haben. Gleichwohl war er der Meinung, daß sich ein politisches Theater in Berlin durchaus erfolgreich führen lasse und *daß der schlechte Geschäftsgang der berliner Bühnen, der gerade in jenem Jahr 1928 zu einer allgemeinen Krise zu führen drohte, auf der Unlebendigkeit, der Unaktualität, der Erstarrung des Spielplans beruhte . . . Ein Theater, das die Probleme unserer Zeit aufgriff, das dem Bedürfnis des Publikums nach dem Erlebnis seines Daseins entgegenkam, unfeierlich, rücksichtslos, mußte das stärkste allgemeine Interesse finden, mußte zugleich ein Geschäft sein. (In diesem Punkt hat mir die Erfahrung auch recht gegeben.)*⁷⁷

Drei Erfolge hatten die Aufführungsdauer der Stücke über Erwarten verlängert, und von der Serie «Schwejk» war überhaupt noch kein Ende abzusehen. Piscator und sein Verwaltungsdirektor Otto Katz (zuvor Reklamechef des «Montag-Morgen») dachten daran, das Stück bis in den Sommer hinein zu geben und die Spielzeit damit ausklingen zu lassen. Nun hingen dem Theater aber Abonnentengruppen an, die ein Anrecht auf insgesamt fünf Vorstellungen in der Spielzeit hatten; woher die übrigen zwei nehmen? Katz riet zur Übernahme des leerstehenden Lessing-Theaters als zweiter Piscator-Bühne. Ohne rechte Überzeugung inszenierte Piscator dort «Konjunktur» von Leo Lania. Zwar hatten die Abonnenten nun ihre vierte Vorstellung, aber trotz Tilla Durieux und Curt Bois in einer operettenhaften Inszenierung hielt sich das Stück nur knapp vier Wochen. Eine Fehlkalkulation, die viel Geld kostete.

In «Konjunktur» handelte es sich um Petroleumfunde in einem unterentwickelten Land. Eine Sowjetagentin schreckte vor keinen, sonst nur kapitalistischen Managern zugeschriebenen Mitteln zurück, die Ölquelle für ihr Land zu gewinnen. Diese Denunzierung der Sowjet-Union, die den Piscator-Leuten da unterlaufen war, lehnten die KPD-Funktionäre, nach der Generalprobe, entschieden ab. Sie drohten, gegen die Piscator-Bühne Stellung zu beziehen. Aus der Sowjetagentin mußte eine südamerikanische Agitatorin werden. Brecht, bei allen Experimenten Piscators dabei, erklärte sich bereit, die Rolle umzuschreiben – in acht Tagen. Aber die Premiere war schon um sechs Wochen verschoben worden, das hatte Unsummen gekostet. Erst gegen Morgen, nach verzweifelten Debatten, kam, wem auch immer, die einfache Idee, die Agentin ihre sowjetische Herkunft nur spielen zu lassen, als Maske, erst im letzten Akt, als Theatercoup, wurde sie als südamerikanische Abgesandte entlarvt. Diese kleine Änderung war in drei Tagen zu schaffen. Piscator rühmte nachher den Mut und die Beherrschtheit, mit der die Darstellerin der Agentin, Tilla Durieux, diese Umstellung akzeptierte.



Max Pallenberg als Schwejk, 1928

Die «Rote Fahne» blieb verschnupft: «Man kann nicht das entscheidende Problem der heutigen Welt in eine Spielhandlung bannen, die ihrer ganzen Anlage nach einen Stich ins Operettenhafte aufweist.»⁷⁸ Kerr und Ihering blieben der Bühne treu. Ihering: «Piscators Aufführung ist die stabilste, die er in dieser Saison gemacht hat.»⁷⁹ Kerr: «Also geht hinein: Kurzweilen werdet Ihr Euch nicht, schlauer werden könnt ihr. Darauf, darauf, darauf kommt es an. Laßt's einen aus mit den Dichtern.»⁸⁰ Kerrs Rat wurde nicht befolgt. Das Lessing-Theater blieb leer.

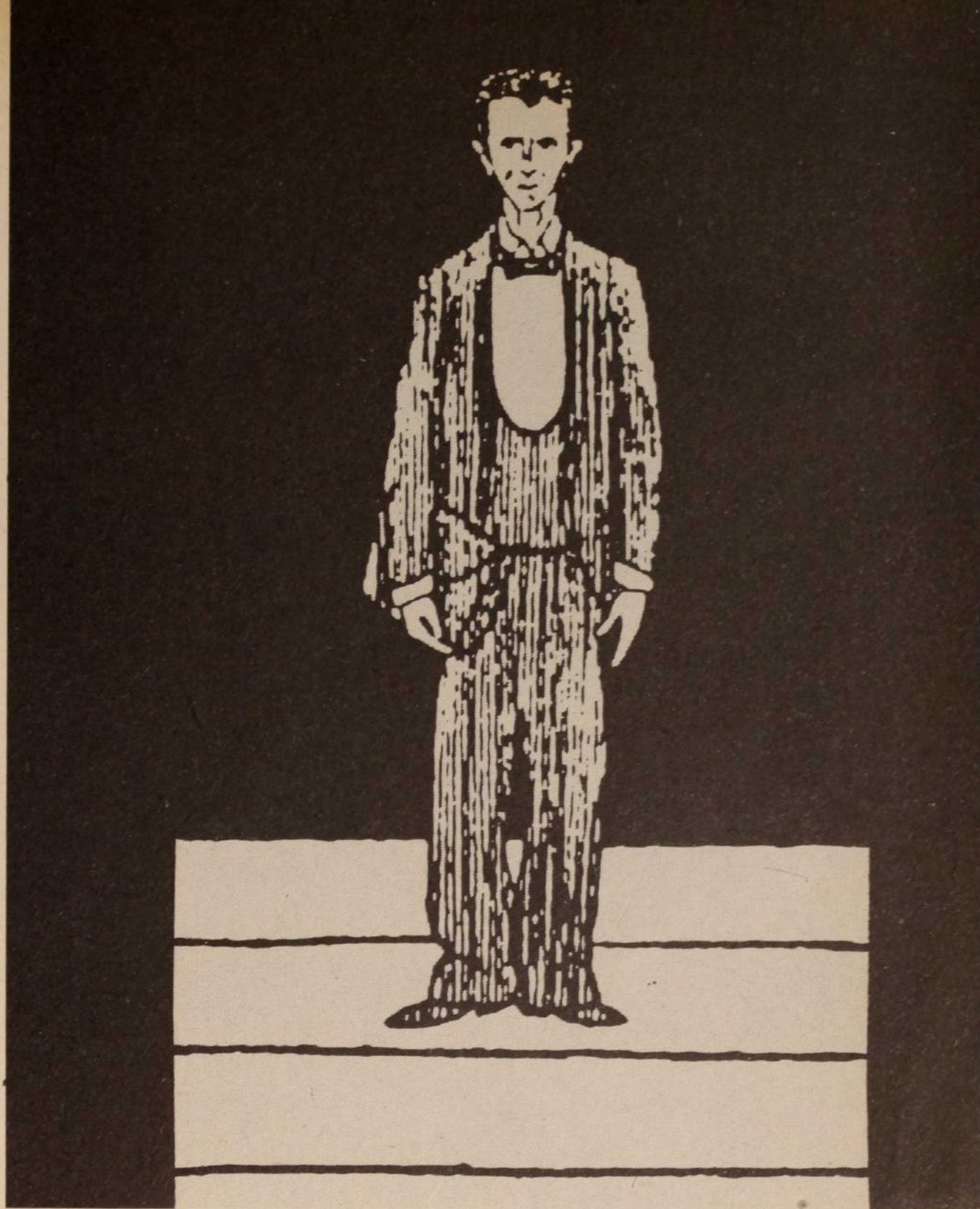
Nun hätte man sich ja, trotz finanzieller Einbußen, in das Haus am Nollendorfplatz zurückziehen und die Früchte von Pallenbergs «Schwejk» genießen – die Abendkasse betrug 8000 bis 9000 Mark! – und in Ruhe die Spielzeit 1929/30 vorbereiten können. Aber Piscator und Katz hatten sich, gleich nachdem der Erfolg des «Schwejk» zu erkennen war, ihres Stars nicht versichert, hatten keinen Vertrag mit ihm geschlossen! Und so überraschte



Tilla Durieux und Curt Bois in «Konjunktur»

Pallenberg diese Theatermacher denn auch nicht wenig, als er erklärte, er gehe Mitte April auf Südamerika-Tournee. Nicht nur, daß man den «Schwejk»-Erfolg nicht auswerten konnte, man mußte Mittel in eine neue Inszenierung stecken. Karlheinz Martin inszenierte «Der letzte Kaiser» von Jean Richard Bloch mit kostspieligen Stars – Ernst Deutsch, Albert Steinrück –, mit Film und Bühnenmaschinerie à la Piscator – es wurde Piscator aus zweiter Hand, und nichts ist den Berlinern verdächtiger als Abgegucktes, Epigonales. Die Aufführung fand wenig Beachtung und Zuschauer.

Am 8. April hatte «Konjunktur» Premiere gehabt, am 14. April «Der letzte Kaiser». Die Piscator-Bühne machte sich selbst Konkurrenz! Das Publikum wurde gespalten, zerlief sich, blieb schließlich weg. Mitten im Projektmachen wurde Piscator von einem Konkursantrag der Steuerbehörde überrascht: wegen 16 000 Mark. Er sah darin politische Ranküne. Bürgerlichen Theatern wurden ganz andere Summen gestundet. Piscator sah sich gezwungen, seine Konzession niederzulegen. Eine «Notgemeinschaft der Schauspieler der Piscator-Bühne» übernahm die Verantwortung.



*Der arme Herr Piscator, aus einer Karikatur
von Th. Th. Heine im «Simplicissimus»*

GENOSSE PISCATOR

Fünfzehn Monate, schreibt Piscator, habe er seinen Beruf als Spielleiter nicht ausüben können, sondern nur verhandeln müssen über die Gründung der zweiten Piscator-Bühne. Er vergißt seine Gastinszenierung «Rivalen» von Maxwell Anderson und Laurence Stallings im Theater in der Königgrätzer Straße, dem heutigen Hebbel-Theater. Die Inszenierung dieses Soldatenstücks – heute als «Desillusionsdrama» in der Literaturgeschichte eingeordnet – wurde ihm von links übelgenommen: Stück und Regie verherrlichten den Krieg! Piscator gab zu, daß er an seinem Theater «Rivalen» niemals



herausgebracht hätte. Schützengrabenkameradschaft. Pazifistische Aufwallungen. Und dann ziehen die Soldaten doch in die Schlacht. Sie gehen in einer Reihe auf die Rampe, das Publikum zu. Nun der Regietrick: der Bühnenboden bewegt sich in ganzer Breite zurück – die Soldaten marschieren, marschieren, marschieren . . . Die Linke deutete diesen Schluß als kriegsbejahende Aktion, Piscator wies auf die Verzweiflung der Todgeweihten hin . . . Das Stück mit Hans Albers, Fritz Kortner, Hermann Speelmans und Ernst Busch in den Hauptrollen hielt sich länger auf dem Spielplan als alle Inszenierungen der Piscator-Bühne zusammengekommen.

Indessen machte Piscator bei seinen Bemühungen um die Mittel für eine neue Bühne von seiner Gesinnung keinen Hehl. Mit einer Ehrlichkeit sondergleichen – er wollte schließlich von Kapitalisten, Bankiers, Unternehmern

«Rivalen» mit Hermann Speelmans, Reinhold Bernt, Hans Albers und Fritz Kortner. Berlin 1929



Geld – nannte er sich coram publico einen kämpferischen Kommunisten. Immer wieder in allen Veröffentlichungen und Erklärungen habe ich unmißverständlich zum Ausdruck gebracht, daß das Theater, das ich leite, weder dazu dient, «Kunst herzustellen», noch «Geschäfte zu machen». Immer wieder betone ich, daß ein Theater, das unter meiner Verantwortung steht, revolutionär ist (in den Grenzen, die ihm wirtschaftlich gesetzt sind) oder – daß es nicht ist. Das Bürgertum mochte diese Äußerungen mit sauersüßem Lächeln aufnehmen und sich immer auf die Linie der künstlerischen Wertung zurückziehen. Aber das Proletariat, so sollte man glauben, hätte im Laufe dieser zehn Jahre gelernt, was ein Theater propagandistisch für seine Bewegung bedeutet. Man erwartet Unterstützung, Mithilfe.⁸¹

Ja, warum nahm die KPD, deren Ziele er propagierte und deren Kontrolle



Zeichnung von A. T.

er sich unterwarf («Konjunktur»), seine Bühne nicht unter ihre Fittiche oder sprang nicht wenigstens in brenzligen Situationen ein, um das Theater vor blamablen Pleiten zu bewahren? Finanziell war sie dazu in der Lage.

Den Funktionären im vorrevolutionären Stadium sind Künstler an sich suspekt – unberechenbar. Schließlich ist man nicht vom Fach und muß ihnen zuviel freie Hand lassen. Die Parteiideologen denken in engen Kategorien, wissenschaftlich – und sind doch untereinander zerstritten. War es möglich, den komplizierten Theaterapparat unter Kontrolle zu bekommen?

Um seine Bühne am Nollendorfplatz halten zu können, hatte sich Piscator sowohl auf die Arbeiterschaft als auch auf die fortschrittlichen Schichten des Bürgertums eingestellt. Das drückte sich schon in den Eintrittspreisen aus. Die Parkettsitze waren sehr teuer, die Plätze auf den Rängen spottbillig. Den Dogmatikern der Partei schwebte diese Bühne zu sehr zwischen den Klassen. Ihr Ziel war der Ausbau der proletarischen Theaterbewegung, der Agitprop-Truppen innerhalb des Arbeiter-Theaterbundes Deutschlands. Also zurück in die archaischen Primitivismen des Proletarischen Theaters von Anno 1920, zurück in die Säle? Hätte Piscator die Laiengruppen in seine Pläne einbezogen oder gar an die erste Stelle seiner Intentionen gerückt, hätte er der Unterstüt-

zung sicher sein können – wäre aber nicht mehr Piscator gewesen, nicht mehr er selbst.

Er war KPD-Mitglied – aber nicht im Sinne linientreuer Andacht. Er war sozusagen freiwillig in die Partei eingetreten, aus geistiger, nicht aus sozialer Not, er war kein Ausgebeuteter, der Zusammenschluß und Führung suchte, weil er als einzelner keine Chance hat, seine wirtschaftliche Lage zu verbessern. Piscator war nicht aus dem Proletariat aufgestiegen – er war von oben gekommen, aus idealistischem Antrieb, als ein von den Kriegsgreueln nach links Geschleudelter. Er war ein Intellektueller, beinah ein Studierter. Wer Piscator kennengelernt hat – auch Augenzeugen aus den zwanziger Jahren bestätigen das –, der wird ihn als einen distinguierten Herrn in Erinnerung haben, dem, bei aller Glaubwürdigkeit seiner Überzeugung, das mokante Lächeln nie ganz aus dem Gesicht wich – trotz aller Solidaritätserklärungen ein unabhängiger Geist, den in den Parteiapparat hineinzuzwingen ein von vornherein zum Scheitern verurteiltes Unternehmen war. Bestenfalls ein Herr Genosse also – mit der Aura von Genie, die Distanz schuf. Und was sollten Berufsrevolutionäre von der Erklärung Piscators halten, er mache Theater keineswegs, *um Politik zu treiben, sondern um die Kunst von der Politik zu befreien*⁸²? Noch in seinen letzten Lebensjahren äußerte er immer wieder, am liebsten würde er psychologisches, ästhetisches, unpolitisches Theater machen, leider ließen die Verhältnisse das nicht zu. Jene Erklärung wurde ihm als «Verrat der Idee»⁸³ ausgelegt. Fragen über Fragen. Zuverlässiger Genosse oder Salonkommunist? Zur Zeit seiner Erfolge am Nollendorfplatz war er von der Oranienstraße in Kreuzberg, einem Arbeiterviertel, an den Kurfürstendamm gezogen, in die Katharinenstraße. Dort, im vierten Stock des Hauses Nr. 2, hatte Gropius ihm und seiner Frau Hilde eine Fünf-Zimmer-Wohnung eingerichtet, alle Wände weiß, neue Sachlichkeit, Stahlmöbel. Die Monatsschrift «Die Dame» brachte Fotos von dieser extravaganen Behausung. Und die Genossen hatten wieder neuen Zündstoff. Der Kabarettist Willi Prager sang:

Manchmal verlier ich die Geduld.
Daran ist nur Piscator schuld.
Der macht doch so in Kommunist.
Zu denken hab ich mich erkühnt,
daß bald die Zeit gekommen ist,
wo er verteilt, was er verdient.
Ich weiß das ist nicht so . . .⁸⁴

Ein dummer Text von Marcellus Schiffer – als ob Kommunismus im Verteilen von Privateigentum bestünde!

*Ich war immer ein bißchen Dandy*⁸⁵, gestand Piscator später. Wenn man frühere Mitarbeiter nach den Ursachen des Zusammenbruchs fragte, so bekam man zur Antwort, daß diese auch im Charakter Piscators zu suchen seien. Nie habe er sich um das Geschäftliche gekümmert, sondern nur um seine Inszenierungen, und auch das nicht immer konsequent. Launisch wie eine Diva, habe er zu vieles anderen überlassen. Sein Genie wurde von keinem bestritten. Ihm fehlte die praktische Ergänzung. Aber gerade in der Wahl seiner Mitverantwortlichen war er von einer erschütternden Einfalt.



Wohnzimmer Berlin-Halensee, Katharinenstraße 2

Wie, fragt man sich, konnte er an den Nollendorfplatz als führenden Dramaturgen einen bürgerlichen Literaten berufen, wie als Verwaltungsdirektor einen Zeitungsreklamemann – und nicht einen mit den Berliner Praktiken aufs beste vertrauten, ausgekochten Theaterfuchs? Man weiß, daß Reinhardts Theater florierten, solange sein kongenialer Bruder Edmund die Geschäfte führte, und daß Reinhardts große Zeit vorbei war, als Edmund 1929 starb.

«DER KAUFMANN VON BERLIN»

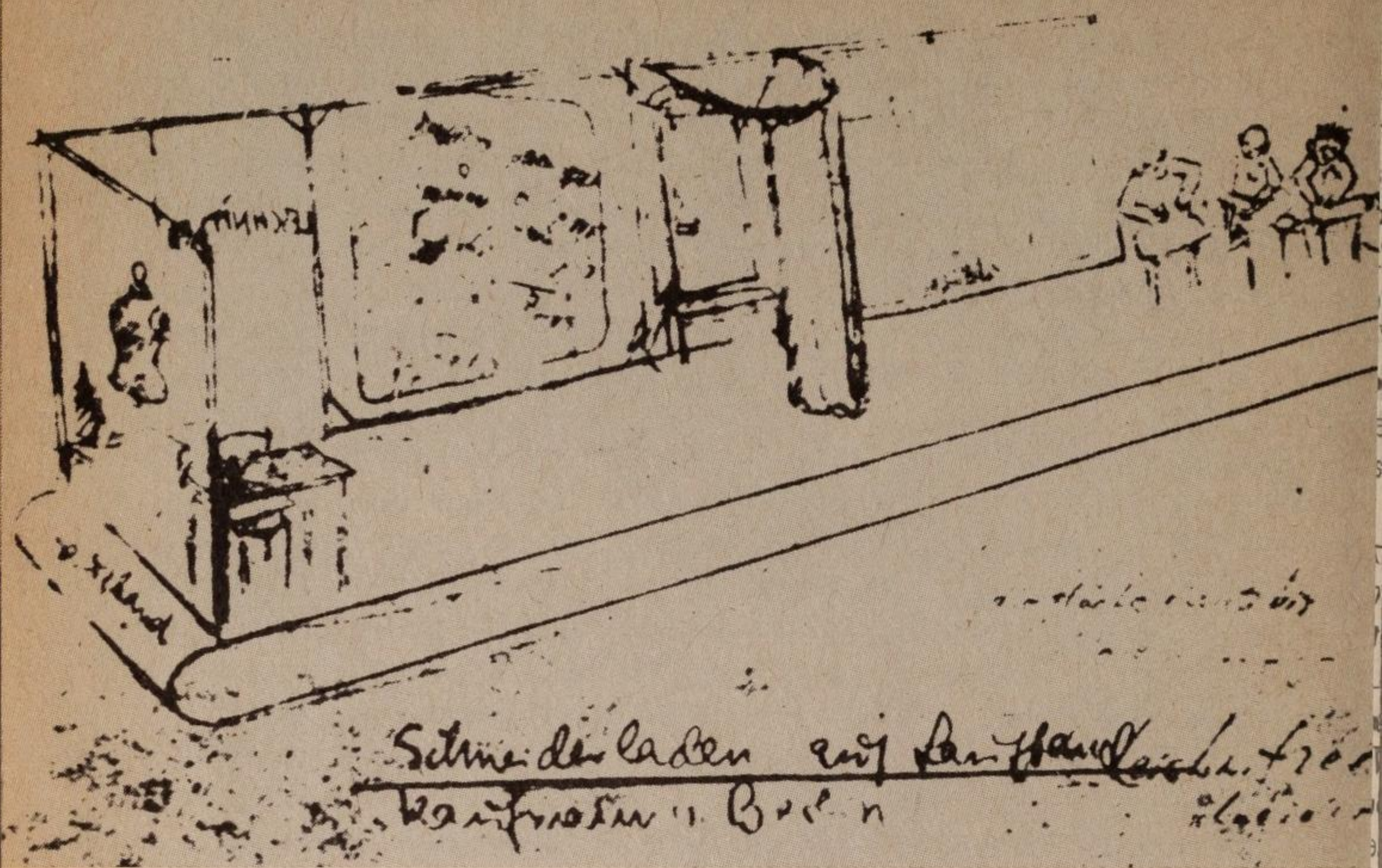
Nicht von links, sondern von rechts erhielt Piscator die Möglichkeit, die zweite Piscator-Bühne im Theater am Nollendorfplatz zu eröffnen – für eine Schuldsumme von 50000 Mark, für die er persönlich haftete. Premiere: 6. September 1929. Inhalt des Stückes von Walter Mehring: Der Ostjude Kaftan kommt nach Berlin, macht Geschäfte, wird reich und von der kapitalistischen Konkurrenz wieder ausgeraubt. Er endet, wie er gekommen ist: arm. Zeit: die Inflation der zwanziger Jahre. Aus dem Programmheft: «Eins der schmachvollsten Kapitel jüngster deutscher Geschichte, eine Epoche, in der ein «anonymes Schicksal» das deutsche Volk fast um die Hälfte seines Vermö-

gens brachte, den gesamten Mittelstand enteignete, die Arbeiterschaft unter den Lebensstandard des chinesischen Kulis herabdrückte und Hunderttausende zu einem Dasein zwischen Leben und Sterben verurteilte. Dies wurde erreicht mit Hilfe eines der grandiosesten Täuschungsmanöver, das die Weltgeschichte kennt: der Inflation.»⁸⁶ Was oder wer war dieses «anonyme Schicksal»? Das sollte der Inhalt des Stückes sein, das, gemessen an den Ansprüchen der Piscator-Bühne, natürlich längst nicht fertig war und, wie üblich, auch nicht fertig wurde, obgleich die gesamte Mannschaft Nationalökonomie studierte. *Immer mehr reift der Plan in mir, vom Theater aus die Stoffe an Autoren zu vergeben, die in engster Gemeinschaft mit dem Theater den Stoff dramatisieren, und fertige Stücke überhaupt nicht mehr anzunehmen.*⁸⁷

Piscators letzte große Piscator-Inszenierung. Laufende Bänder auf der Drehbühne, Film, Etagen, Aufzüge . . . Der Regisseur und Schriftsteller Bernhard Reich, damals in Moskau arbeitend, sah bei einem Berlin-Aufenthalt den «Kaufmann von Berlin». Es war die erste Inszenierung, die er von dem auch in Moskau viel Besprochenen und Umstrittenen sah. «Zu Anfang erscheinen auf der Leinwand Materialien (sie hätten im Programmheft abgedruckt werden können): Statistiken ökonomischen und soziologischen Charakters, Zeitungsseiten mit telegrafischen Meldungen, Auszüge aus Reden und Erklärungen von Staatsmännern. Dann sieht man auf der Leinwand Dinge, die eigentlich in einen Film gehören: Landschaftsaufnahmen aus der Berliner Umgebung. Ein Zug. Ein vollbesetztes Coupé dritter Klasse. Die Filmkamera hebt aus der Herde ärmlich gekleideter, dösender Passagiere einen Mann hervor. Er trägt einen Kaftan; sein Gesicht ist wohlgebildet, ein pechschwarzer Bart umrahmt es. Der Zug kommt an. In der zum Ausgang hastenden Menge findet die Kamera diesen Mann wieder und heftet sich von nun an an seine Fersen. Die Filmleinwand zeigt, wie er verloren durch die endlosen Straßen Berlins zieht und die Aufschriften der Straßen, die Hausnummern studiert. Einem Haus gegenüber macht er halt und überquert die Straße. Dann sehe ich förmlich, wie er aus der Fläche der Leinwand heraussteigt – der Schatten an der Wand tritt jetzt leibhaftig in den Raum, die Bühne. Das Rätsel, warum Piscator diesmal eine Projektionsleinwand nicht genügte und er ein paar davon aufstellte, errate ich: Er erstrebte den Überraschungseffekt – den Übergang aus dem Film ins Theater, aus der Fläche in den Raum. Der Effekt gelang! Das Nollendorftheater-Publikum quittierte diesen Trick mit einem anerkennenden Kopfnicken. (Das Moskauer hätte sich die Hände wundgeklatscht.)»⁸⁸

Ein weiter Weg von den simplen Projektionen in «Fahnen» über die dokumentarischen Filmbeigaben in «Sturmflut», den kontrapunktischen Einblendungen in «Rasputin» zu dieser Film und Bühne verschmelzenden Perfektion! Im Herbst 1965 gastierte im Berliner Sportpalast das Prager Theater «Laterna magica», das Piscators Erfindungen virtuos anwendete. Die Mitglieder wollten dem Meister ihren Dank abstatten. Piscator ließ sich nicht sehen. Besuchte auch die Vorstellung nicht. Meinte, hier habe man die Ergebnisse seiner Experimente zu formalistischen Spielereien mißbraucht; mit der Haltung und den Zwecken, die er verfolgt, habe das nichts mehr zu tun. Und blieb verdrossen zu Hause.

Die Geschäfte, die Kaftan reich und wieder arm machen, sind Luftgeschäfte

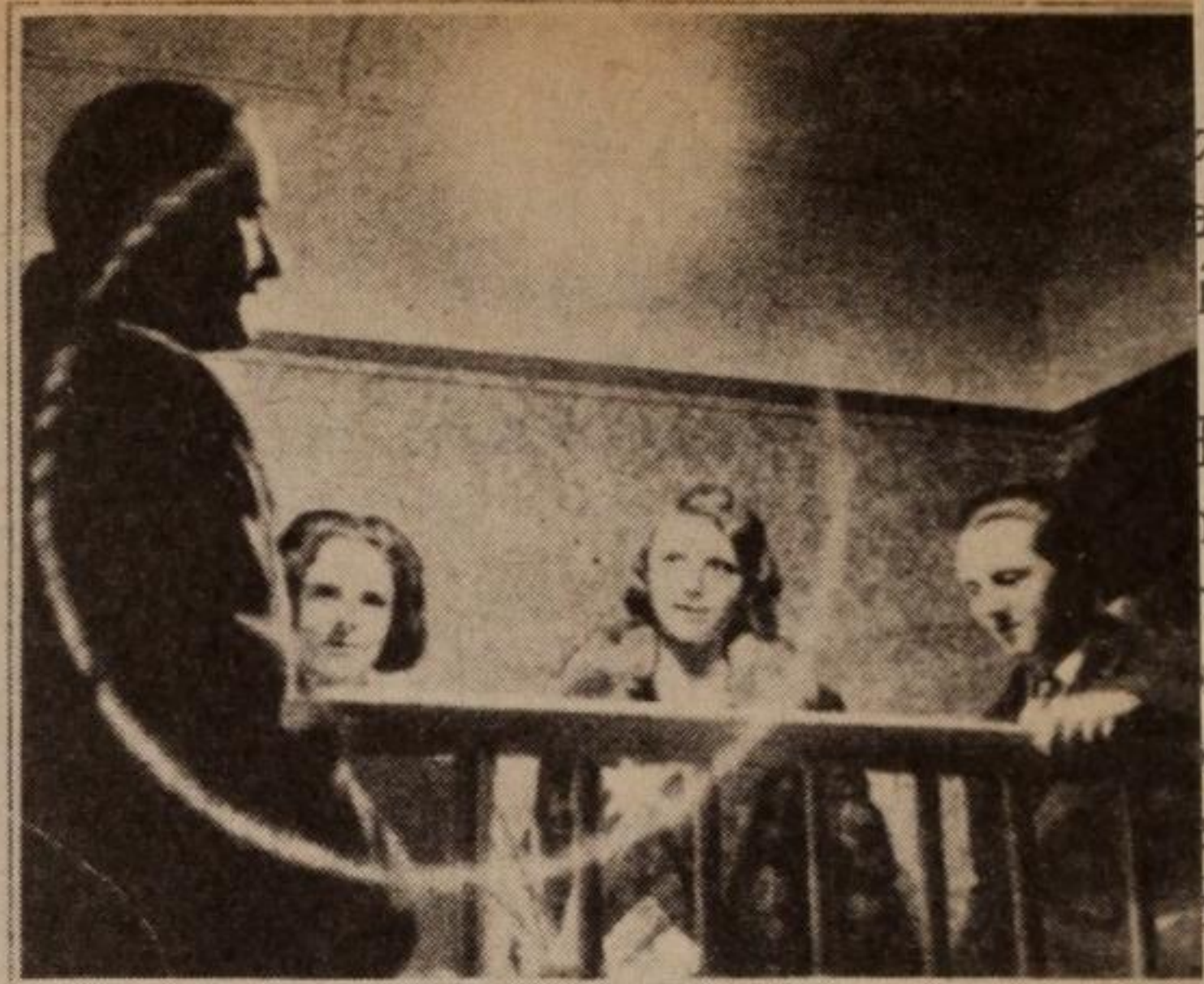
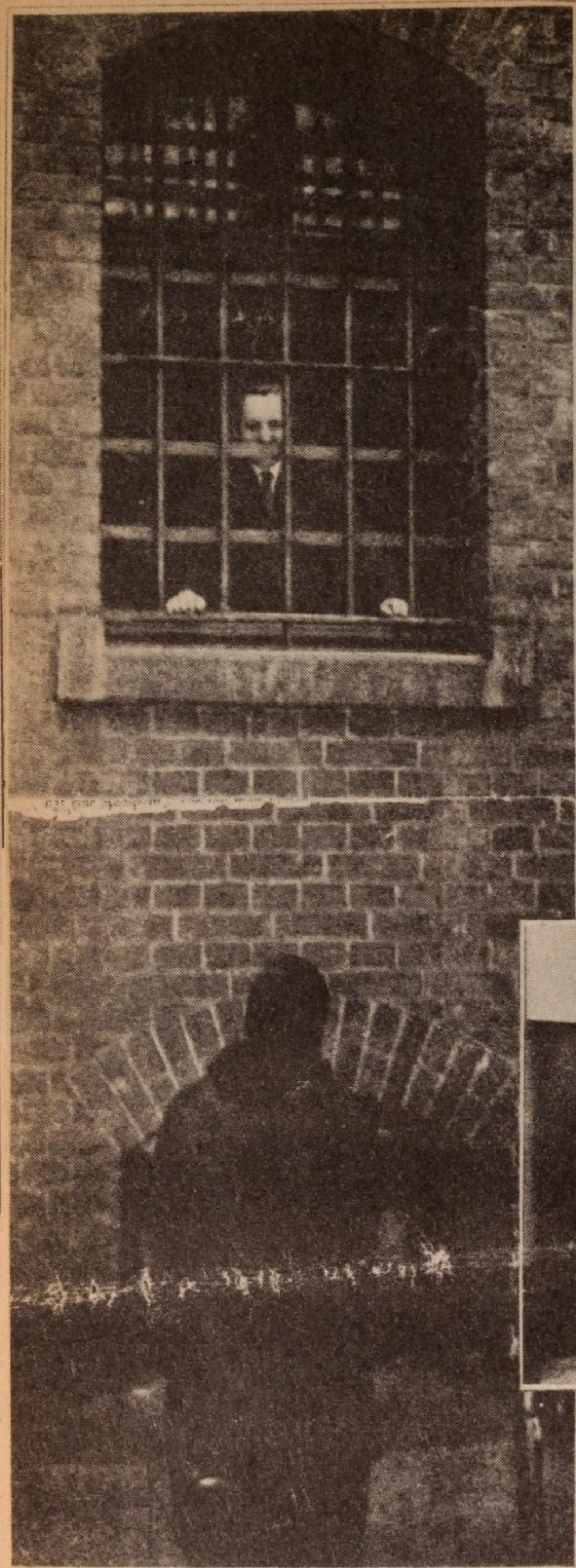


«Der Kaufmann von Berlin». Bühnenbildentwurf (Schneiderladen auf dem laufenden Band) von L. Moholy-Nagy. Berlin 1929

– Handel mit nicht vorhandenen Waren – also Betrug, Schwindel, Gaunereien. Bernhard Reich: «Stückeschreiber und Regisseur lüfteten die Anonymität der Urheber zwielichtiger Vermögensspekulationen. Im Parkettsessel sitzend und den Kaufmann die Berliner Strecke seines Lebens begleitend, bekam ich die Hintermänner, die Komplizen und Partner der am Luftgeschäft Beteiligten, zu Gesicht: Militärs, Führer reaktionärer Parteien, «patriotische» Junker und Industriekapitäne, Makler, aber auch Exemplare aus der Gattung des Inflationsschiebers.»⁸⁹

Um parteipolitischen Ansprüchen zu genügen, fehlte das Proletariat, die kämpfende Arbeiterklasse. Diesem Mangel abzuhelfen, wurden Songs und Chöre entsprechenden Inhalts eingebaut, kaum überzeugende Einsprengsel; die Parteipresse lehnte Stück und Inszenierung ab, sie fiel auf den Trick mit den Songs nicht herein. Piscator stand außerhalb der vorgeschriebenen Kulturpolitik, die forderte, in einem antikapitalistischen Werk auch die kämpfende und siegende Arbeiterklasse miteinzubeziehen. Ist die kämpfende und siegende Arbeiterklasse in einem antikapitalistischen Werk nicht einer der Aktionsträger, handelt es sich nicht um ein revolutionäres Werk, sondern ist als linksbürgerlich einzustufen. Piscators Arbeit ließ zwar eine die bürgerliche Gesellschaftsordnung zersetzende Tendenz erkennen, aber keinen den Sozialismus aufbauenden Gehalt.

Wurde links wenigstens sachlich argumentiert, war rechts der Teufel los. Besondere Empörung erregte der gespielte Schlußsong. Drei Straßenkehrer

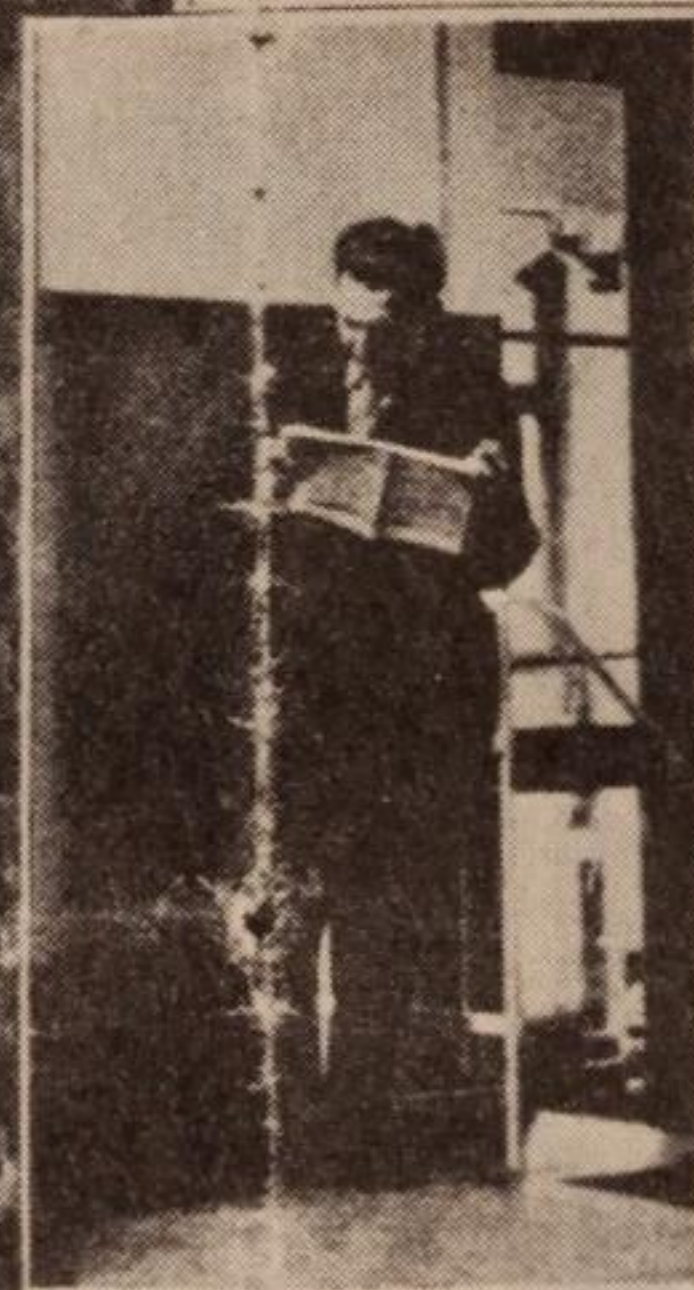


Besuch im Schuldurm: Piscator (links) und sein Anwalt unterhalten sich Gegenwart ihrer Sekretärinnen. (Der Lichtkreis ist der Reflektor eines Versteckten Objekts der verbotenen Kamera.)

PISCATOR IM SCHULDTURM

DIE EINZIGEN AUFNAHMEN, DIE VON DER STEUER-SCHULDHAFT DES BEKANNTEN REGISSEURS GEMACHT WURDEN

Piscator im Schuldurm: ein von Kopf bis Fuß moderner Mensch in einem geradezu mittelalterlichen Institut; es war in der Tat eine Sensation nicht nur für Berlin. Wer sich den Ehrentitel, ein Bürger zu sein, von niemand vernachlässigen läßt, gerade der hat ein Interesse, den revolutionären Theaterdirektor und Regisseur befreit zu sehen (was ja auch gelang); denn alle Theaterdirektoren Berlins (Reichardt vielleicht ausgenommen, der trotz eines leistungsvollen Spielplans von der Lustbarkeitsschranke befreit ist) können morgen im Schuldurm sitzen; braucht nicht gerade die Zelle Nr. 48 des Charlottenburger Gefängnisses zu sein. Piscator selbst sagt, habe die Haft auf sich genommen, weil er sein Recht wolle; weil er auf dem Standpunkt stünde, den Offenbarungseid nicht ablegen zu müssen. Es ging um einen Steuerbetrag von 20 000 Mark, und was diese Summe bei einem Theater zu bedeuten hat, weiß jedermann: sie ist ein Tropfen auf den heißen Stein, wenn sie vorhanden ist und ein Nichts, wenn sie fehlt. Wie es scheint, ist in dem Spruch des Bezirksamts Schöneberg gegen Piscator der alte Unmut der „schlafenden“ Menschen gegen die „fabrikanten“ ausgebrochen; denn der Regisseur Piscator hat ja nicht etwa etwas Strafbares getan, sondern er mußte für Gelegenheiten haften, die eben sehr seinen geschäftlichen Direktor angingen. Schließlich muß gerade der Berliner Magistrat wissen, daß die Stadt ihren Ruhm nicht zuletzt den privaten Bühnen verdankt. Wenn immer noch auf der Heide ein Autogewinn wie Piscator daran bedeutenden Anteil.



Zeitungslesen gestatter! Piscator im Treppenhause des Gefängnisses bei der Pforte des „Jahrs Piscator“



Das Gastspiel im Gefängnis ist aus

Schuldurm 1931: Der Regisseur Ernst Piscator wurde, nach einer Weigerung, die fiktiven Steuern zu zahlen, zur Verhängung des Offenbarungseides in Haft genommen. Hier unterhält er sich mit seiner Sekretärin am Fenster des Charlottenburger Anstaltsgefängnisses

che der Zeit fern sind.» Und über den Regisseur: «Kein Spaß: derart einfach erschüttern kann bloß einer, der in den Dingen auch innerlich erschüttert ist.»

Nicht die Anfeindungen und Boykottaufrufe machten die zweite Piscator-Bühne kaputt, sie richtete sich selbst zugrunde durch einen für die bescheidenen finanziellen Mittel viel zu aufwendigen bühnentechnischen Apparat. Ein noch so gut besetztes Haus konnte die horrenden Unkosten nicht tragen. «Der Kaufmann von Berlin» wurde bis zum 15. Oktober gespielt – dann war kein Geld mehr da, und auch die zweite Piscator-Ära am Nollendorfplatz fand ein Ende. Ein Teil des Ensembles gründete die dritte Piscator-Bühne, ein Kollektiv, das auf eigenes Risiko, auf Teilung arbeitete.

DIE DRITTE PISCATOR-BÜHNE

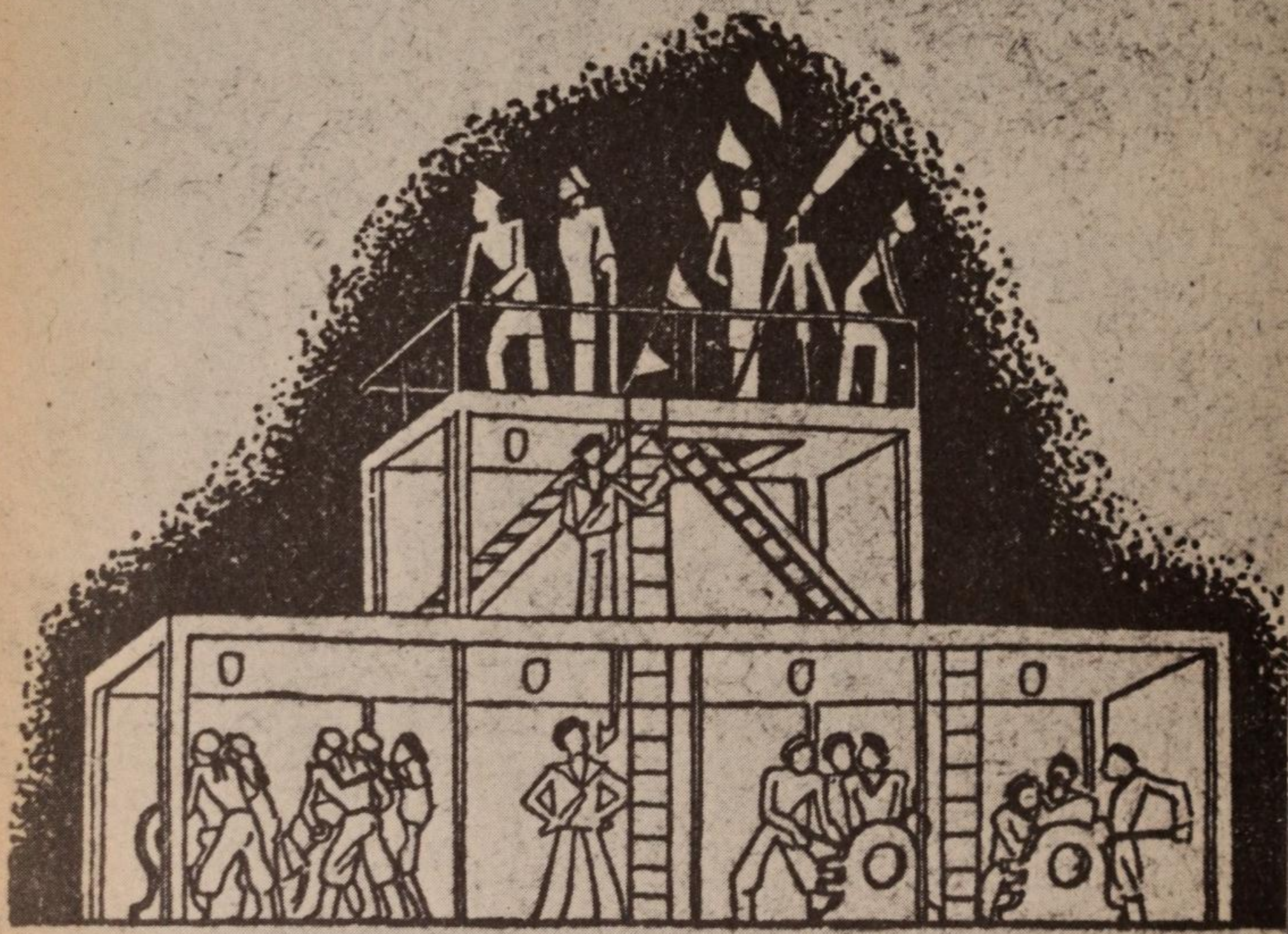
Ohne einen Tag zu verlieren, zog sich Piscator mit dem Rest des Ensembles in ein Berliner Hinterzimmer zurück und probierte Carl Credés «§ 218 (Frauen in Not)». Premiere Ende November im Mannheimer Apollotheater. *In dieser Aufführung war der Versuch bemerkenswert, das Sujet (das Stück ist primitiv-naturalistisch geschrieben) den Zuschauern so darzubringen, daß sie gezwungen werden, aktiv an dem bewegenden Thema teilzunehmen.*⁹⁰ Schätzungsweise starben jährlich 10 000 Frauen an verbotenen Eingriffen. Und ein solcher Eingriff durch einen Quacksalber war der Inhalt des Stückes. Piscator setzte Personen in den Zuschauerraum und ließ sie erst untereinander, dann mit dem Publikum diskutieren. Dann stiegen die Personen auf die Bühne und griffen in die Handlung ein. Zum Schluß diskutierte das Ensemble mit den Zuschauern, und man stimmte ab. Das Ergebnis wurde am anderen Morgen dem «Reichsausschuß gegen den § 218» übermittelt. *Vielleicht ist es dieser sehr einfachen Form zu verdanken, daß das Stück in Deutschland und in der Provinz dreihundertmal gespielt wurde.*⁹¹ In Berlin, wo es im April 1930 in den Spielplan des Wallnertheaters aufgenommen wurde, stieß es bei der bürgerlichen Presse auf Ablehnung.

Als zweites Stück wurde Plieviers «Des Kaisers Kulis» aufgeführt. Das Thema dieses Stückes ist der Aufstand der Flotte 1917 und 1918, endet jedoch nicht mit dem Sieg der Revolution.

*Nicht Defätismus zwang mich zu diesem Schluß, sondern der Aufruf zur Wahrheit und die Furcht vor der Sorglosigkeit, mit der ein großer Teil des deutschen Proletariats den Feind, der sich seit langem und tief in seine Reihen hineingefressen hatte, nicht erkannte.*⁹² Nicht ein Stück wurde auf die Bühne gebracht, sondern der Roman mit dem Autor als Erzähler. Premiere am 31. August 1930 im Lessing-Theater. Max Osborn am 2. September in der «Berliner Morgenpost»: «Er [Piscator] hatte diesmal Glück, über beschränkte Mittel zu verfügen: so hielt sich seine Benutzung von Film, Lautsprecher, Eisenkonstruktion in sanften Grenzen und siehe, der Eindruck war weit angenehmer als bei der Bemühung riesiger Prospekte und Maschinen.»

Indessen wurden nach Jahren des Kampfes die Sonder-Abteilungen der Volksbühne als selbständige «Junge Volksbühne» umorganisiert. Gemeinsam mit dem Piscator-Kollektiv übernahm sie das Wallnertheater hinter dem

Piscator, Toller & Co. = 2 × Matr



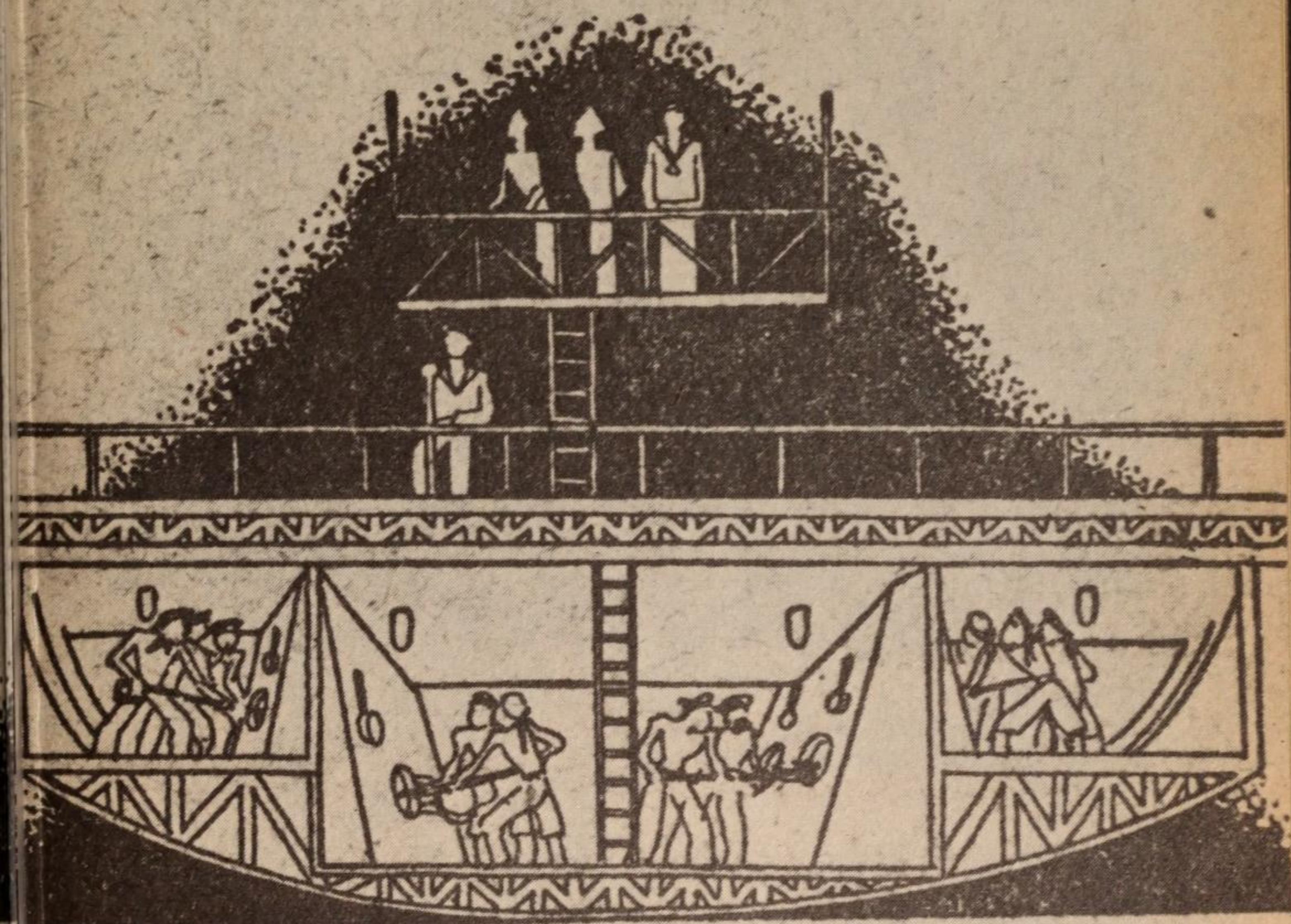
Theodor Plievier: «Des Kaisers Kulis». Lessing-Theater

Alexanderplatz, nahe der Jannowitzbrücke. Hier verabschiedete sich Piscator von Berlin mit der Inszenierung von «Tai Yang erwacht» von Friedrich Wolf.

Auch im Wallnertheater trat man, was den Aufwand betraf, bescheiden, aber politisch entschiedener auf – entsprechend der zugespitzten Situation: Weltwirtschaftskrise. 1929 drei Millionen Erwerbslose – 1931 sechs Millionen. Goldene Zeiten für Extremisten! Suppenküchen für die Ärmsten, Wärmehallen. 28 Parteien. SA marschiert. 1930 KPD 77, NSDAP 107, SPD 143 Reichstagsitze. Straßenkämpfe zwischen SA und Rotfront. Saalschlachten.

K P. D.

enrevolte.



Ernst Toller: «Feuer aus den Kesseln». Theater am Schiffbauerdamm

In Wolfs «Tai Yang erwacht» hatte ich mir die Aufgabe gestellt, zu zeigen, auf welchem politischen Boden Deutschland jetzt steht (obgleich China der Ort der Handlung war). Wir wollten deutlich machen, daß wir vor einer Entscheidung standen, daß das «Innere» zerstört war, daß es Demokratie und Reformismus gab und daß jetzt alle proletarischen Kräfte vereinigt und verstärkt werden mußten, um der von rechts drohenden Gefahr entgegenzuwirken.⁹³

Piscator wollte also kein vorhandenes Stück inszenieren – er wollte mittels eines Stückes etwas Bestimmtes, etwas Eigenes aussagen. Dazu mußte der Text verändert werden. Wolf, mehr oder weniger überzeugt, arbeitete mit.

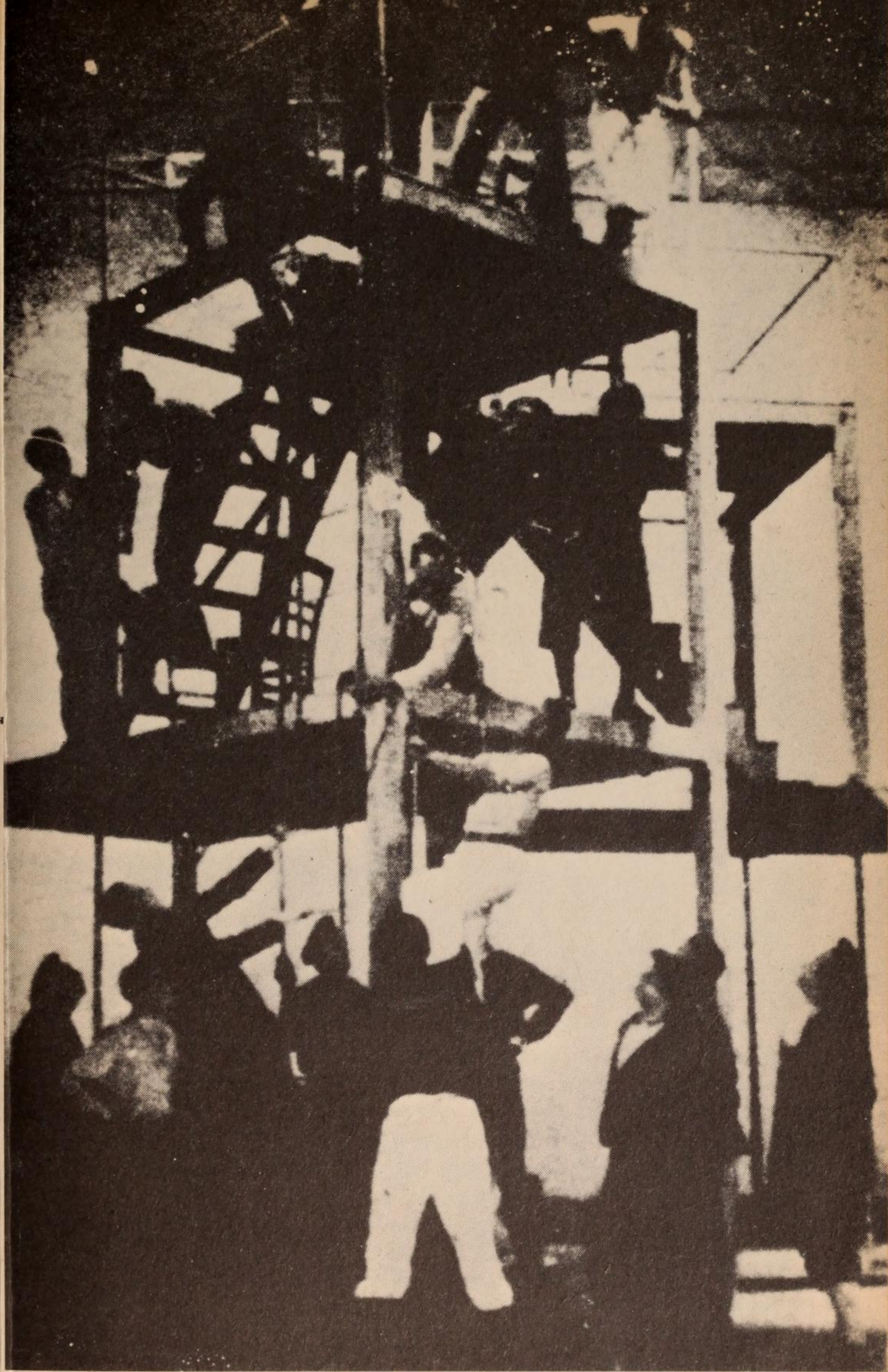


«Matrosenaufstand» im Theater am Schiffbauerdamm und im Lessing-Theater

Von seinem Stück blieb nur das Gerüst. Es gibt eine Anekdote, nach der Ernst Busch ins Foyer läuft und dem todtraurigen Wolf zuruft: «Komm schnell auf die Bühne, gerade wird ein Satz von dir gesprochen!» Das Bühnenbild schuf nach Ideen Piscators John Heartfield. Es bestand aus weißen Plakaten und Fahnen, die ständig in Bewegung waren und auf die Film projiziert wurde. In diesen permanenten Revolutionszug war die Handlung eingebettet: die Geschichte von Tai Yang, der Arbeiterin, die sich von ihrem nationalbegeisterten Fabrikanten nicht länger ausnutzen und mißbrauchen lassen will; Tai Yang erwacht.

Was gesprochen wurde, wurde gleichzeitig pantomimisch vorgeführt: Terror und Aufstand in Shanghai 1927 und 1929. Auf das Wort allein wollte sich Piscator nicht verlassen – Film und stummes Spiel machten es zur Wirklichkeit. Der chinesische Henker, Machtsymbol der herrschenden Klasse, arbeitet in den Arbeitervierteln, es wird geköpft, gefoltert, erdrosselt. Bühne und der zum Versammlungssaal umdekorierte Zuschauerraum verschmolzen. Die chinesischen und die Berliner Arbeiter wurden eine revolutionäre Gemeinschaft.

Die Rechtspresse lehnte Tendenz und Aufführung kraß ab. Kerr, der schon



«Des Kaisers Kulis». Szenenbild



«Tai Yang erwacht». Berlin 1931

1929 des politischen Zeitstücks müde geworden war, riet, dann doch gleich politische Veranstaltungen aufzuziehen und Organisationsarbeit zu leisten. Ihering und Diebold erkannten Sinn, Wert und Stärke dieses konsequent durchgehaltenen revolutionären Theaters, das den Zuschauer zur Entscheidung aufrief. Diebold: «Überall, wo der gestaltende Piscator den gestaltlosen Dichter überwältigte, da entstand Theater. Kein Irrtum! Piscators Methode ist ein ungeheures Rezept zur künftigen Dramaturgie.»⁹⁴

Die Wortführer der KPD waren diesmal einverstanden. Piscator hatte in den politischen Tageskampf eingegriffen. Er wurde gedrängt, in dieser Richtung fortzufahren. Piscator winkte ab. Die Einladung der Moskauer Mesh-rabpom, in der Sowjet-Union «Des Kaisers Kulis» zu verfilmen, kam ihm

gerade recht. Mit großem Gefolge, aber ohne seine Frau Hilde, die sich von ihm hatte scheiden lassen und Theodor Plievier geheiratet hatte, machte er sich auf den Weg.

MOSKAU 1931–1936

An Stelle von «Des Kaisers Kulis» wurde «Der Aufstand der Fischer von St. Barbara» nach der Novelle von Anna Seghers in Angriff genommen. Der Film wurde in Murmansk und Odessa gedreht – in drei Jahren. Das war für sowjetische Verhältnisse – Material- und Transportschwierigkeiten! – nicht zu lange. Stilistisch und auch inhaltlich konnte man den Film in der Nachfolge von «Panzerkreuzer Potemkin», «Sturm über Asien» und «Die letzten Tage von St. Petersburg» sehen – ohne daß er schwächer oder gar als Aufguß wirkte. Nur – die Zeit der revolutionären Kämpfe war in Rußland vorbei. Man hatte Revolutionsfilme geradezu satt. Andere Interessen standen im Vordergrund: die Schaffung einer sozialistischen Wirtschaft und die Normalisierung des persönlichen Lebens jedes einzelnen. Die revolutionären Massen spalteten sich in Individuen auf, von denen jedes ein Recht auf eine private, intime Sphäre geltend machte. Als Piscators Film geplant worden war, hatte diese Entwicklung erst in den Anfängen gestanden. Der Film kam überhaupt nicht in die öffentlichen Kinos. Die Meshrappom bot Piscator an, einen zweiten Film zu machen. Er schlug vor, kleine antifaschistische Streifen zu drehen, die, schnell realisierbar, nach Fertigstellung ihre Aktualität nicht eingebüßt haben würden. Er wollte die Serie mit der Verfilmung einer schaurigen Anekdote beginnen, die damals, wahr oder nicht, um die Welt lief, mit der «Nacht der langen Messer». Ein mißliebiger höherer Beamter erleidet einen mysteriösen Unfall. Einige Tage später stellt man der Witwe des Ermordeten die Urne mit der Asche ihres Mannes durch die Post zu. Der Sendung war eine Rechnung über Verbrennungskosten, Preis der Urne und über die Postgebühren beigelegt. Diese Verbindung von preußischer «Ehrlichkeit», pedantischer Bürokratie und Gangstermoral war vielleicht für sowjetische Gemüter zu makaber, morbid, nihilistisch. Es fehlte das Positive. Aus der Kurzfilmserie wurde nichts.

Ebenso unrealisierbar erwies sich die Gründung einer deutschsprachigen Bühne in Moskau, wohin sich ja viele deutsche Theaterleute geflüchtet hatten. Piscator plante ein Institut für die Erhaltung und Weiterbildung der deutschen revolutionären Theaterkultur – Schule, Studio, Bühne. Dazu war Geld und Raum nötig. Den Moskauern waren andere Projekte wichtiger. Sie machten Piscator zum Präsidenten der Internationalen Vereinigung der Arbeitertheater, MORT genannt.

Wollte man nur eine attraktive Paradefigur oder dem unruhigen Mann etwas zu tun geben? Piscator stürzte sich mit allen seinen Kräften auf die neue Aufgabe. Sein Programm hatte er schon vorher verkündet: *es muß in allen Ländern der Gedanke der Gründung von Volksbühnen aufgegriffen und realisiert werden. Der Internationale Revolutionäre Theaterbund muß die Erfahrungen, die auf diesem Gebiete, vor allem in Deutschland, gemacht worden sind, benutzen, um im internationalen Maßstab eine Weltorganisa-*

tion des revolutionären Massentheaters aufzubauen.⁹⁵ Sein engster Mitarbeiter in der MORT, Bernhard Reich, erzählt: «Der erste Eindruck von diesem jugendlichen Mann mit für einen Städter ungewöhnlich frischer Gesichtsfarbe, mit stark phosphoreszierenden Augen täuschte nicht. Piscator war meistens in bester Form und bei guter Laune. Er war ein richtiges Stehaufmännchen. Fehlschläge, Niederlagen nahm er trotzig hin, sofort bereit, sich zu revanchieren. Wurde eine erfüllbare Forderung abgeschlagen, meldete er sofort eine größere an. Seine starken Seiten waren eine sehr tätige Fantasie, ein originäres Interesse an technischen Dingen, die Fähigkeit zu überzeugen, andere mit seinen Impulsen anzustecken.»⁹⁶

Künstlerisch lag er brach. Eine Inszenierung an einem Moskauer Theater soll nur bis zur Generalprobe gediehen sein. Stalin verbot die Aufführung. Er soll danach eine Nacht lang mit Stalin diskutiert haben, per du. Über den Inhalt des Gesprächs ist nichts bekannt. Im Frühjahr 1935 besuchte ihn der englische Theaterreformer Edward Gordon Craig – im Auftrag von Propagandaminister Goebbels, der sich immer noch Hoffnung machte, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Teo Otto und auch Piscator vor den faschistischen Karren spannen zu können. Goebbels lud Piscator ein, nach Berlin zurückzukehren und seine Arbeit wieder aufzunehmen. Für den naiven Craig war Kunst Kunst, egal wo und für wen sie gemacht wurde. Piscator ließ ausrichten, er würde nach Berlin zurückkehren, wenn Goebbels nicht mehr da sei. Lieber wälzte er undurchführbare Film- und Theaterprojekte. Er drang sogar einmal bis zu Lasar M. Kaganowitsch vor, dem Ersten Sekretär des Zentralkomitees der KPdSU(B), und suchte ihn von seinen Film- und Theaterplänen zu überzeugen. Es war die Zeit, als die Künstler zu Sprachrohren der Partei reduziert wurden. Experimentierende Regisseure wie Mejerchold und Tairov standen schon unter Beschuß. Nach Reichs Erzählungen stritt Piscator mit dem Parteiboss, von dem viel, vielleicht alles abhing, ohne jeden Respekt. «Kaganowitsch unterstrich die Wichtigkeit eines optimistischen Schlusses. Piscator, der mit diesem ›Popanz‹, wie er es nannte, auf Kriegsfuß stand, sagte, er fürchte, daß mit solchen Bemühungen der Optimismus auf das Niveau eines Hollywood-Happy-Endes heruntersinke. Der bei der Unterredung anwesende Sekretär Kaganowitschs wurde vor Entsetzen, daß ein Piscator es wagte, die Ansicht des Ersten Sekretärs des ZK nicht zu akzeptieren, abwechselnd blaß und rot. Der mächtige Kaganowitsch zuckte unwillkürlich zusammen. Doch er beherrschte sich . . .»⁹⁷ Der Besuch fruchtete nichts. Piscator vergeudete seine Zeit mit Tagungen, Konferenzen, Empfängen.

Die Gründung einer neuen Piscator-Bühne wäre dann doch beinahe gelungen. Engels, die Hauptstadt der deutschen Wolgarepublik, besaß ein «Staatliches Akademisches Theater», das aber so gut wie brach lag. Die deutsche Laientruppe hielt sich mühselig am Leben und bereitete der Regierung ernsthafte Sorgen. Sie wandte sich an Piscator. Der schlug vor, als Stamm der Truppe die antifaschistischen deutschen Emigranten aus aller Welt zusammenzurufen. Ein wieder einmal groß angelegter Plan eines Kulturzentrums mit Brecht und der Weigel aus Dänemark, mit Karl Paryla, Leopold Lindtberg und Wolfgang Langhoff aus Zürich und allen schon in der Sowjet-Union lebenden deutschen Theaterleuten – den Wangenheim, mit Wolf, Löbinger, Greif, Rodenberg. Dieser Plan eines Weimar an der Wolga fand die begeisterte Zustimmung von Regierung und Partei. Aber Engels verfügte über keine



*Während der Dreharbeiten für den Film «Der Aufstand
der Fischer von St. Barbara», 1931*

für anspruchsvolle Mitteleuropäer geeigneten hygienischen Unterkünfte, die Stadt besaß kaum Kanalisation. Dazu kam: Wangenheim und Rodenberg sagten sofort ab. Fürchteten sie, der nirgends einzuordnende Piscator würde Gefahren über sie heraufbeschwören? Die Gefahr der Liquidation drohte allen, die sich eigenwillig hervortaten. 1936 war das Jahr der Schauprozesse. Piscator schickte Reich nach Engels, die Saison 1936/37 vorzubereiten. Er selbst reiste als Präsident der MORT nach Paris und kam nicht mehr zurück, meldete sich nicht einmal brieflich, weder bei seinen Mitarbeitern noch bei seinen Freunden, nicht einmal bei seiner Moskauer Lebensgefährtin.

Über seine Gedanken ist nichts bekannt. In Paris äußerte er sich nicht ein einziges Mal gegen die Sowjet-Union. Zwanzig Jahre später, nach dem XX. Parteitag der KPdSU im Februar 1956 mit Chruschtschows Rede gegen Stalin, notierte Piscator ein im Geiste fortgeführtes Gespräch mit Kagano-witsch: Wenn heute Kritik an Stalin geübt wird, heißt das nicht, daß man zu jeder Zeit während dieser 20 Jahre auch einen anderen Weg hätte einschlagen können? Statt nach rechts zu gehen, – nach links, – statt mit Hitler einen Pakt zu machen, – mit Roosevelt, – statt des stereotypen «Njet» ein Ja, statt der Entfremdung mit der ganzen Welt, und vor allem der Arbeiterklasse, – Freundschaft – Verständigung, – Vertrauen?

Und an dieser Stelle, sehen Sie, hat die Politik das Wesen der Kunst verlassen, verletzt, sie von sich gestoßen. Denn die Grundlage jeglicher Kunst ist Humanität.

Die Ausführung Ihrer Politik aber wurde erschreckend inhuman – unmenschlich. Sie wurde von den Bestgewillten nicht mehr verstanden – am Ende verabscheut!

Warum mußte Majakowsky Selbstmord verüben, warum Eisenstein sich in sein Zimmer zurückziehen, sagend – ich bin vom Leben gelangweilt, und zwei Jahre nicht mehr arbeiten?

Warum verkümmern die Besten und sind zur Untätigkeit gezwungen? Warum sind solche drittrangige, dickwangige, dicke, fette Rundköpfe an der Spitze von Kunstinstitutionen?⁹⁸

PARIS 1936/37

Die Reise ging über Salzburg – über Schloß Leopoldskron – zu Max Reinhardt. In Berlin hatte die Presse den zwanzig Jahre Jüngeren gegen den Älteren oft genug ausgespielt, aber Reinhardt hatte sich auf einen Vergleich nicht eingelassen: hatte Piscator keine Inszenierung angeboten, so wie Jessner es gewagt hatte. Reinhardt hatte sogar verboten, Piscator bei Tisch oder sonst in Gesprächen auch nur zu erwähnen. Nun, 1936, der eine auf Österreich beschränkt, der andere ganz ausgebootet, höfliche Begegnung – zwei Welten, ein wenig näher gerückt.

In Paris heiratete Piscator die Tänzerin und Reinhardt-Choreographin Maria Ley, eine Millionenerbin, deren Charme und Schönheit jeden Verdacht auf eine Geldheirat ausschloß. In der Rue de la Ferme, Neuilly-sur-Seine bewohnten sie ein kleines Haus. Friedrich Wolf, in Paris, um bei der Organisation der Internationalen Brigaden für den spanischen Bürgerkrieg zu arbeiten, erzählte ein wenig später: «Piscator? – der ist heute ein großer Herr, hat eine steinreiche Tänzerin, eine Wienerin, zur Frau. Ich war einmal bei ihm zu Hause; er bewohnt ein Palais mit Zubehör – Portier, Lakaien, Kammerjungfern. Merkwürdig, daß unser Erwin sich in diesem Luxus wohl fühlt. Er gefiel mir nicht. Ein richtiges Gespräch kam nicht in Gang. Überhaupt trafen wir uns selten.»⁹⁹

Nahm Piscator nicht Anteil am spanischen Bürgerkrieg? Wolf, Busch, Kisch, Kantorowicz und viele andere waren wenigstens zeitweise dort, kämpften, halfen. Es gibt keine Erklärung Piscators aus jener Zeit. Von einer Kontaktaufnahme zur Kommunistischen Partei keine Rede. Die beiden Pitoeffs, Vildrac, Jean Richard Bloch, Achard, Malraux, Jouvet, Dullin, Baty und Salacrou gehörten zu seinem Bekanntenkreis. Ihn bewegten zwei Pläne: eine Verfilmung des «Schwejk» und eine Dramatisierung von Tolstojs «Krieg und Frieden». Brecht hörte in Dänemark von dem «Schwejk»-Projekt und telegrafierte sofort: «Wenn Schwejk, dann nicht ohne mich!» Piscator hielt den Stoff 1937 wieder für aktuell. Aber es fand sich kein Produzent . . . und erneut wurde er 1942 aktuell (Eintritt der USA in den Krieg). In diesem Jahr besuchte mich Brecht in New York, und wir besprachen eine neue Fassung: «Schwejk im zweiten Weltkrieg», die wir zusammen herstellen wollten. Brecht verschwand nach Hollywood¹⁰⁰ und schrieb den neuen «Schwejk» ohne Piscator – was der ihm nie vergaß.

Dagegen gedieh in Paris «Krieg und Frieden» in Zusammenarbeit mit



Piscator mit seiner Frau Maria, 1940

Alfred Neumann, dessen Stück «Der Patriot» in New York und London erfolgreich gespielt worden war, zu einer fast bühnenreifen Fassung.

Es war in diesem Augenblick politisches Theater par excellence. Der Zug Napoleons nach Moskau und seine Niederlage sollten eine Warnung vor den diktatorischen Absichten eines Hitler sein, gleichzeitig aber der Stärkung des Friedenswillens der Gegenseite dienen . . . Heute mag diese Idee utopisch erscheinen, damals fand sie nicht nur bei (dem englisch-amerikanischen Producer) Gilbert Miller Interesse, sondern der Versailler Oberbürgermeister wollte aufgrund meines Vorschlags Friedensspiele in Versailles veranstalten. Ebenso verhandelte ich mit dem belgischen Minister Huisman, Friedensspiele in Ypern abzuhalten . . . sie sollten den Friedenswillen der Demokratie in letzter Minute noch einmal sichtbar machen.

*Aber es war zu spät.*¹⁰¹

Alfred Neumann war dem Zürcher Vermittler für Film- und Theatertexte Julius Marx verpflichtet. Marx nahm auch «Krieg und Frieden» in Vertrieb. Während Neumann die fällige Provision zahlte, erhielt Marx von Piscator nichts. Marx fuhr nach Paris, um seinem neuen Autor ins Gewissen zu reden. Piscator «empfing mich in der pompös wirkenden Diele seiner Pariser Wohnung. Er trug eine seidene Robe de chambre, violett der Talar und weiß das Halstuch. Die Füße steckten in grünen Leder-Mokassins. Ich wurde ins anschließende Zimmer gebeten, das mit Empire-Möbeln ausgestattet war. Der Boden trug einen Belag aus Schafsfell. Auf den Tischen und Tischchen standen Kristallvasen und Kristallflaschen, gefüllt mit verschiedenfarbigen Essenzen und Likören . . . Da ich einleitend von dem guten Fortgang meiner Verhandlungen mit Miller, von den günstigen Aussichten des Projektes berichten konnte, lockerte sich der vordem harte Gesichtsausdruck Piscators auf. Ich sah mich einem lebenswürdigen Gesprächspartner gegenüber, obwohl zuletzt das Ergebnis meines Besuches gleich Null war.»¹⁰²

Nun, die Seidenroben, Kristallvasen und Empire-Möbel – das alles war Staffage, Kulisse, Versteck für ein Genie des Theaters, das zur Untätigkeit verurteilt war. Am zweiten Weihnachtstag 1937 beglückwünschte er Alfred Kerr, der in London lebte, handschriftlich zu dessen 70. Geburtstag:

Das ist kein offizieller Brief – wie Sie wahrscheinlich viele erhalten werden – dieser soll zu der Sorte gehören, die irgendwann einmal das persönliche Verhältnis feststellen wollen, das private, das ehrliche, das herzliche . . .

In der Vergangenheit, gut, haben wir uns manchmal wie Brüder geschlagen. Brüder aber einigen sich sofort, wenn der Dritte Fremde hinzutritt . . .

*Als wir uns bei Feuchtwanger trafen, waren Sie mir gegenüber fremd, kühl, uninteressiert. Aber auch das kann mich nicht abschrecken, Ihnen zu sagen, daß die gemeinsamen Kämpfe, die wir zusammen um eine notwendige, realistische, ja sogar politisch-revolutionäre Theaterkunst geführt haben, in Ihnen einen vorzüglichen Streiter gefunden hatten – und daß der Widerhall in der Öffentlichkeit – der sogar das Ausland aufhorchen ließ – zum großen Teil Ihnen zu verdanken ist . . . Ein gewaltiges Verdienst! Wie weit waren wir vorgestoßen! Und wo stehen wir heute?*¹⁰³

Vom Geld ist die Rede, von wem noch?

... was er nicht sogleich mit dem Seinigen bereichert. Er verzinset oft einen Gedanken mit fünfzig Procent, oft mit mehr.» Dieser merkantile Dichterspruch stammt von einem Mann, der Poet nur im Nebenberuf war: Was er zu Lebzeiten veröffentlichte, erschien anonym, von seinem Erstling, dem Lustspiel «Der Mann nach der Uhr», bis zur Autobiographie. Der Feierabendpoet befürchtete Schaden für seine bürgerliche Laufbahn. Er war immerhin Stadtpräsident und Polizeidirektor von Königsberg, und seinen gehobenen Lebensstandard wollte er um keinen Preis aufs Spiel setzen. Als bettelarmer Theologiestudent und Hauslehrer hatte er einst als Zwanzigjähriger die große Welt am Zarenhof in Petersburg kennengelernt. Das Erlebnis war ihm Ansporn, aus seinem niedrigen Milieu aufzusteigen.

In seinem Königsberger Haus konnte der wohlhabend gewordene Kriminalrat sogar Kant zu seinen Tischgästen zählen. Der große Philosoph galt eine Zeitlang gar als Verfasser eines der anonymen Werke seines Gastgebers. Der wahre Autor verbarg sich auch dann noch in der Anonymität, als einige seiner Bücher berühmt wurden, etwa sein Buch über die Ehe oder sein präemanzipatorisches Werk «Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber». Verheiratet war er übrigens nie.

Das schriftstellerische Werk des dichtenden Beamten ist heute den meisten unbekannt, obwohl Kenner ihn mit Jean Paul vergleichen. Er starb im Alter von 55 Jahren. Der einst arme Schulmeistersohn, der Jahre in bitterster Not gelebt hatte, hinterließ ein Vermögen von 140 000 Talern, wertvolle Sammlungen und eine umfangreiche Bibliothek. Von wem war die Rede?

(Alphabetische Lösung: 8-9-16-16-5-12)

Pfandbrief und Kommunalobligation

Meistgekaufte deutsche Wertpapiere - hoher
Zinsertrag - schon ab 100 DM bei allen Banken
und Sparkassen

Verbriefte  Sicherheit

Den Empfang hatte die Agentur Morris organisiert. Reporter am Kai, Fotografen, Interviews. Und dann wie im Triumph in ein luxuriöses Hotel. Mit diesem Aufwand wollte Producer Miller Piscators kommunistische Vergangenheit kaschieren. Vergebliche Liebesmüh. Die kommunistische Presse begrüßte ihren Genossen Piscator mit Schlagzeilen.

Aber nach New York war er ja nur gekommen, um «Krieg und Frieden» zu lancieren und dann weiterzureisen. In Paris hatte ihn eine Einladung der mexikanischen Regierung überrascht, in ihrem Land ein Nationaltheater einzurichten. Piscator hatte zugestimmt, einen Entwurf eingereicht und erwartete nun täglich die telegrafische Mitteilung, wann er sich dort einfinden sollte. Dieses Telegramm kam nie. Er hörte überhaupt nichts mehr aus Mexico City.

Blieb «Krieg und Frieden». Aber Gilbert Miller wurde unsicher, als er das epische Stück mit Erzähler und Schicksals- und Aktionsbühne las. Wie würde das Publikum auf diese neue Art Theater reagieren? Das Broadway-Publikum war gemeint. Bald war der Unternehmer nahe daran, dann wieder weit davon entfernt, in «Krieg und Frieden» die für eine Schauspiel-Inszenierung erforderlichen 100 000 Dollar zu investieren. Schließlich ließ er eine hastig hergestellte Übersetzung von Experten und Laien testen – damit war das Projekt gestorben: niemand wollte es nachher gewesen sein . . . Wieder waren Monate mit Geschwätz und Verhandlungen und vergeblichen Hoffnungen vergangen.

Nein, es rührte sich niemand. Weder Leute vom Theater noch Autoren. Der einzige war Elmer Rice – der rührte sich ein wenig, – bis es ihm zu viel wurde.

Toller irrte unglücklich in den Straßen umher, bis er sich 1940 – wieder einmal beim Kofferpacken – an der Schnur seines Bademantels im Badezimmer erhängt (1939 im New Yorker Hotel «Mayflower»). Kein Stück von Zuckmayer wird gespielt, keines von Bruckner.

Reinhardt: Sommernachtstraum – durchgefallen.

*Überall bekannt, nirgends gebraucht . . .*¹⁰⁴

Man riet ihm, einen offenen Brief gegen Stalin und Hitler zu schreiben. Sogar wenn ich nicht eine ganz genaue, politische Meinung gehabt hätte – hätte ich's nicht getan. Weil ich – das mag komisch klingen – noch nie eine äußere Notwendigkeit über meine Misere (und ich war nicht weit davon entfernt) hätte dominieren lassen können . . . Das Ende: Verweigerung der Citizenchip. Er blieb staatenlos. Die Nazis hatten ihn längst ausgebürgert. Der Grund meiner Ausbürgerung war meine Unterschrift unter einem Aufruf an die Saarbevölkerung, nicht für Hitler zu stimmen¹⁰⁵ – 1935.

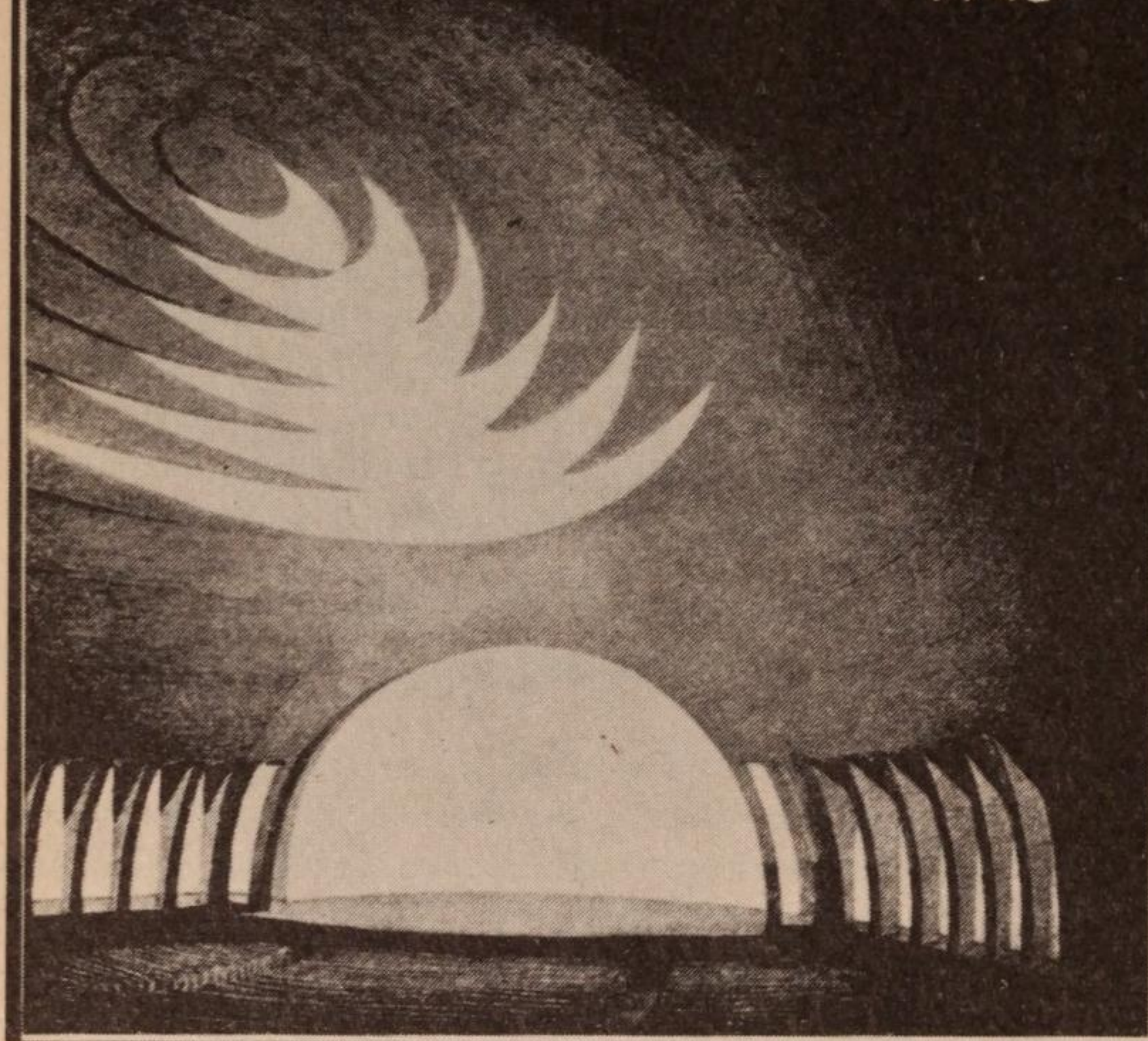
Wir fangen immer wieder von vorne an – nicht in Moskau und Paris, wohl aber in New York gelang ihm die Verwirklichung dieser Maxime mit der Gründung eines Dramatic Workshop. Zu dieser Gründung, erzählte Piscator, sei es wieder einmal ganz zufällig gekommen. Seine Aufenthaltsgenehmigung für New York, auf acht Monate begrenzt, war abgelaufen. Um als Emigrant bleiben zu dürfen, habe er einen Beruf angeben müssen. Die Einwanderungsquote für Regisseure sei erfüllt gewesen. Da habe er sich erinnert, daß seinem Theater am Nollendorfplatz ein Studio, eine Art Schule

Dramatic Workshop

OF THE
NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH
66 WEST 12TH STREET • NEW YORK CITY

1942

1943



angeschlossen gewesen war. Er habe als Beruf Lehrer angegeben und nun also eine Schule gründen müssen.

Versehen mit Empfehlungsschreiben von Max Reinhardt, Albert Einstein und Upton Sinclair wandte er sich an Dr. Alwin Johnson, den Direktor der New School for Social Research. Dieser «Neuen Schule für Sozialforschung» sollte eine Theaterabteilung angegliedert werden. Es erwies sich, daß die Schreiben gar nicht nötig waren. Obgleich Piscator seit fast zehn Jahren außer dem unbekannt gebliebenen Film «Aufstand der Fischer von St. Barbara» nicht mehr inszeniert hatte, kannte Johnson den deutschen Theatermann ganz genau. Seit 1933 hatte er in seine Schule für Erwachsene mit Vorliebe nazibedrohte Schüler aufgenommen, ihnen dadurch Aufenthaltserlaubnis

verschafft und sie dem Zugriff Hitlers entzogen. Präsident Roosevelt hatte diese «Universität im Exil» als «amerikanischen Hort der Prinzipien geistiger Freiheit» gefeiert. Johnson war auf die Unterredung mit Piscator aufs beste vorbereitet. Obgleich ihm dessen Ideen fremd waren, engagierte er ihn – und ließ ihm bei der Einrichtung des Dramatic Workshop freie Hand – glaubte ihn aber doch warnen zu müssen. Maria Ley-Piscator hat in ihrem Buch «The Piscator Experiment»¹⁰⁶ diese Begegnung geschildert.

Dr. Johnson: «Mir ist erzählt worden, daß Ihre letzten Inszenierungen politischer Natur waren. Einige Leute haben das mißdeutet.»

Als ich jung war, antwortete Piscator, war ich vollständig unpolitisch. Einer meiner Träume war, Tenor zu werden oder zumindest Schauspieler. Aber dann kam dieser Schützengrabenkrieg bei Ypern. Danach Berlin. Als ich den Totentanz in den Straßen sah, mit Inflation und Hunger, zog es mich zur Politik wie die Katze zur Milch. Und ich habe angefangen zu schreien. Ich schrie es heraus. Ich machte politisches Theater.

«Ich streite niemals mit einem Mann wegen seiner Vergangenheit», erwiderte Johnson. «Sie schrieben ein Buch über diese Dinge, nicht wahr?»

Piscator: *Ja. Hitler verbrannte es. Das erste Kapitel war überschrieben: Von der Kunst zur Politik.*

Dr. Johnson, nach einer bedächtigen Pause: «Vielleicht werden Sie eines Tages ein Kapitel hinzufügen: Von der Politik zur Kunst.»¹⁰⁷

Der Begriff «Politisches Theater» wurde von nun an vermieden. Piscator, ohne sein Gesicht zu verlieren, fügte sich ein. Man sprach von «Epischem Theater». Johnson war klüger und mit mehr Einfühlungsvermögen begabt als die Moskauer Funktionäre. Er vertraute darauf, daß Piscator unter anderen Verhältnissen nicht das Agitationstheater der zwanziger Jahre predigen und praktizieren würde. In den Mittelpunkt des Unterrichts stellte Piscator die Theaterpraxis – auf der Bühne und vor Publikum. *Learning by doing*, lernen durch Arbeit war einer seiner Grundsätze. Und dann: die werdenden Regisseure und Schauspieler mußten alles lernen, alles können, was es im Theater zu tun gab, mußten Bühnenbilder entwerfen und bauen, Kostüme und Masken basteln, ein Stück analysieren, Scheinwerfer und Drehbühne bedienen. Der Stundenplan ermöglichte den Schülern, an allen diesen Kursen teilzunehmen. Die Ausbildung dauerte zwei Jahre.

Zur Schule gehörten das President Theatre in der 48th Street nahe dem Broadway mit 300 und das Rooftoptheatre in der Second Avenue mit 1000 Plätzen. Das Repertoire der Theater, an denen die Schüler beinahe täglich probierten und spielten, umfaßte das gesamte klassische und moderne Drama, so daß am Ende etwa hundert Stücke auf dem Spielplan waren. Die Aufführungen galten als Kontrollstation – als gegenseitige Überprüfung von Theorie und Praxis. Von Anfang an wurde dem Schüler der Kontakt mit dem Publikum zur Selbstverständlichkeit. Als die Theater zu öffentlichen Bühnen heranwuchsen, verlangte die Gewerkschaft den Einsatz eines nach Tarif entlohnnten technischen Personals. Das aber überstieg bei weitem die Möglichkeiten der New School. Um den schulischen Charakter der Bühnen zu wahren und sie den Gewerkschaften zu entziehen, erklärte Piscator sämtliche Zuschauer zu seinen Schülern. Die Zuschauer schrieben sich für die Aufführungen ein wie Studenten und erwarben damit auch das Recht, die theoretischen Kurse zu besuchen.

*Aristoteles erwähnt in seinem Bericht über die Eleusinischen Mysterien, daß dort die Teilnehmer nicht so sehr etwas Theoretisch-Dogmatisches «lernten», als vielmehr durch ein Erlebnis, eine mittelbare Erfahrung von besonderer Art, seelisch gekräftigt und für den Kampf mit den Schwierigkeiten des täglichen Lebens ermutigt wurden. Diese besondere Funktion des Theatererlebnisses haben wir hier genauso unentwegt im Auge wie zu der Zeit, als ich in Berlin arbeitete.*¹⁰⁸

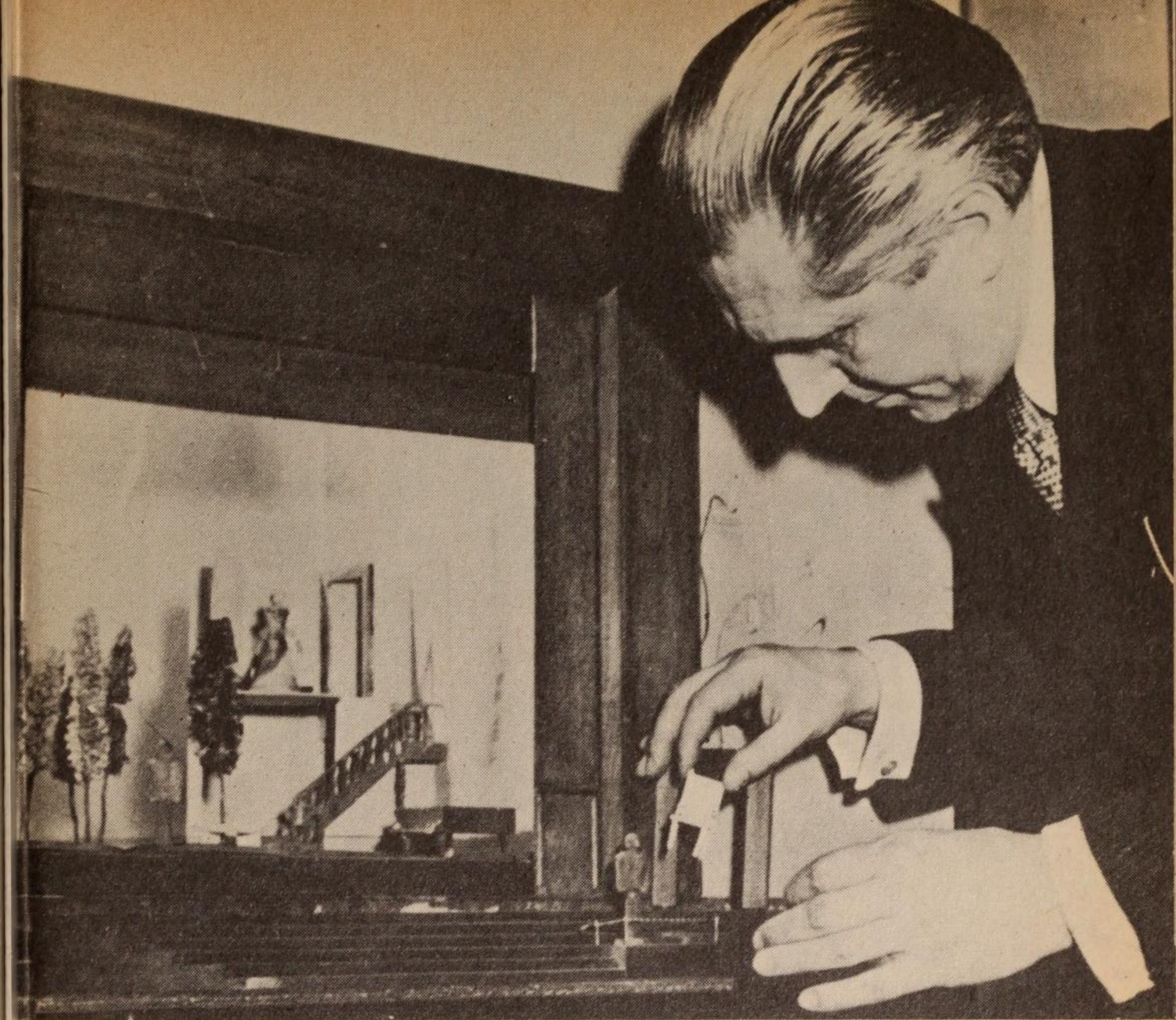
Neben den Theatern entstand als ein weiterer Schwerpunkt der Kurs «New Plays in Work», neue Stücke in Arbeit, in dem junge Schriftsteller mit Regisseuren und Schauspielern zusammenarbeiteten. War ein Stück weit genug gediehen, wurde es einstudiert. In den USA gab es bereits Lehrinstitute für Stückeschreiber. Diese programmatische Verbindung von Lehre und Praxis aber war neu. Nach Piscators Plan sollte dieser Kurs des Entwickelns und Ausprobierens von Stücken der Mittelpunkt der Akademie werden.

Piscator erzählte, wie Tennessee Williams bei ihm aufgekreuzt sei, nach dem Mißerfolg seines ersten Stückes verwirrt und entmutigt. Piscator habe ihm an Hand von «Krieg und Frieden», das er, 1942, gerade inszenierte, die Vorzüge des epischen Theaters nahegebracht – wie man den Zuschauern zum Verständnis des Stoffes, des Themas, der Personen und ihrer Schicksale die notwendigen Kenntnisse vermitteln müsse. Tennessee Williams schrieb nun seine «Glasménagerie», die ein Welterfolg wurde. Als Beweis für die Richtigkeit seiner didaktischen Methode diene Piscator auch seine Inszenierung von Sartres «Fliegen» 1947. Das Publikum der ersten Vorstellungen sei ratlos gewesen. Da stellte er einen kleinen Dokumentarfilm mit Szenen über die politische Lage, aus der heraus das Stück geschrieben worden war, zusammen: Frankreich, von den Deutschen besetzt, und zeigte ihn als Vorspann. Von nun an begriffen die Zuschauer den Sinn des Stückes, es wurde ein Erfolg. Piscator schwor auf das Informationsbedürfnis der Menschen.

Beide Theater besuchte Sartres Lebensgefährtin Simone de Beauvoir.

«Als ich dort war [Rooftoptheatre], wurde ein russisches Stück gespielt [«Aristokraten» von Nikolaj F. Pogodin]; die Dekoration war durch Requisiten und durch Leuchtbilder angedeutet, die auf die Kulissen projiziert wurden. Schüler von Piscator spielten, und das Publikum klatschte begeistert.

... in einem kleinen Saal [President Theatre] spielen sie literarisch wertvolle Stücke; ob diese aber am Broadway Erfolg hätten, ist eine andere Frage. Heute abend findet hier die Erstaufführung der «Fliegen» statt. Ich war in diesen Tagen bei den letzten Proben anwesend: es herrschte das gleiche Premierenfieber wie in Paris. Ein französisches Stück, amerikanische Schauspieler, ein deutscher Regisseur – das kennzeichnet das kosmopolitische New Yorker Leben. Aber die Existenz eines Versuchstheaters ist hier viel bemerkenswerter als in Paris . . . Der Versuch Piscators, wirkliche Kunstwerke zur Aufführung zu bringen, ist nur wenigen bekannt; er hat nur eine kleine Anzahl von Abonnenten. So nahe am Broadway gelegen, ist diese kleine Bühne ebenso verloren wie der Bodenraum der East Side [das Rooftoptheatre]: was hier gespielt wird, findet kaum ein Echo. Solche Bemühungen spielen sich in Amerika immer in strenger Abgeschlossenheit ab.»¹⁰⁹ So streng kann die Abgeschlossenheit nicht gewesen sein. Piscator sprach von zeitweise 30 000 bis 40 000 Abonnenten! Und nach dem Krieg, als die heimkehrenden Soldaten Staatsstipendien erhielten und viele die Bühnenlaufbahn



Piscator, experimentierend

wählten, hatte der Dramatic Workshop 1000 Schüler und 100 Lehrer. Keines unserer Stücke wurde jemals mit einem Seitenblick auf den Broadway ausgewählt oder produziert. Andererseits haben wir mehr als einmal Manuskripte angenommen, die vom Broadway abgelehnt worden waren. «Tage der Jugend» wurde zwei Jahre lang immer wieder abgewiesen, dann in einem Sommertheater ausprobiert und schließlich vom Studiotheater zur Aufführung angenommen; erst da erkannte man es als «das beste Stück der Spielzeit».¹¹⁰ In der Presse fanden Schule und Theater Anerkennung. Auch im Nachkriegsdeutschland las man von Piscators New Yorker Aktivitäten. Allein daß er dem kommerziellen Broadway zwei Kunsttheater entgegensetzte, war neu und gab den Off-Broadway-Bühnen, deren Entwicklung in den Anfängen steckte, gewaltigen Auftrieb. Bei den Inszenierungen seiner Schüler hatte Piscator die Aufsicht. Er selbst inszenierte 1940 Shaws «Heilige Johanna» und Shakespeares «König Lear», 1942 «Krieg und Frieden». Mit den meisten Stücken ging man auch auf Tournee.

Und die Schule verlangte von jedem das Äußerste. Wie vom Elementar-Unterricht bis zu einer Amerika-Premiere von Sartres «Fliegen», wie «Draußen vor der Tür» usw. Das waren außerordentliche Leistungen für junge



Mit Simone de Beauvoir

Menschen.

*Sie fielen vor Müdigkeit um, an der Drehscheibe.*¹¹¹

Es gab auch Schwierigkeiten. Externe: immer mal wieder sollten den Studiobühnen die nötigen Gelder gestrichen werden. Piscator und Johnson setzten sich durch. Interne: *Die Schüler gründeten eine Gewerkschaft – angeregt durch mich – natürlich: es war wie mit den Statisten im Lessing-Theater, die nach einer Probe, auf der ich ihnen eine revolutionäre Rede gehalten hatte, in Streik traten. Ich war der erste, an dem sie's ausprobierten . . .*¹¹²

Neben Tennessee Williams saßen Arthur Miller, Harry Belafonte, Tony Curtis, Rod Steiger, Marlon Brando und die späteren Initiatoren des Living

Theatre Judith Melina und Julian Beck in seinen Kursen und arbeiteten an den Theatern. Mit all diesen Namen prunkte Piscator später nie, sie fielen nur beiläufig, kümmerten ihn nicht mehr, da ging jeder selbst seinen eigenen Weg. Nur mit Marlon Brando hat er sich immer wieder beschäftigt, auch in seinen späteren privaten Notizen.

Dieser scheinbar wilde, zügellose Verbrechertyp – wie er nun häufig gesehen und besetzt wird, – sah nicht nur aus wie ein Engel – er war es. Und hoffentlich wird er meinen Wunsch einmal erfüllen – auch die großen klassischen Rollen zu spielen – wie sie kaum ein anderer spielen kann . . . Ich wollte ihn nicht nur zum amerikanischen Handlungsspieler entwickelt sehen – einem Typ – sondern ihm eine möglichst breite Basis geben . . . Je länger ich ihm zuschaue – was ich von ihm höre – umso mehr achte ich ihn. Sogar seine Ostination gegen meine Disziplin – und mich – bekommt einen neuen Gesichtspunkt. Er lehnt sich auf gegen das, – was diese Gesellschaft aus ihm machen will – und was sie mit Leichtigkeit aus anderen macht. Den perfekten Gesellschafts-Star! – Den reichen Jüngling mit großem Einkommen – den verwöhnten Liebling!

Fragt sich, wie lange er der Korruption widerstehen kann. – Sein Widerstand ist heute nicht einmal unwillkommen. – Gegenstand der «publicity»

1948: «All the King's Men» von Robert Penn Warren, Regie: Piscator



seiner Firmen. Aber ich kenne ihn . . . ¹¹³

Brando war in keine Schulordnung zu pressen. Er verbrannte Perücken und Requisiten, die ihm nicht paßten, veranstaltete mitten im Klassenzimmer ein Autodafé, wiegelte Mitschüler auf. Während einer Tournee wurde er mit einer Kollegin erwischt. Liebesbeziehungen der Eleven untereinander waren verboten.

. . . eine Dummheit, deretwegen ich ihn aus der Schule – zu meinem eigenen, tiefsten Bedauern – entfernen mußte.

Danach inszenierte ich gerade am Theater am Broadway. – Da erschien er in der Reihe neben mir – und flüsterte: M. P. «ich Sie um Verzeihung bitten, – aber ich danke Ihnen für alles, was Sie getan haben, – und eines will ich

*Piscator (links) mit Marlon Brando und anderen
während einer Probe im Sommertheater Lake Placid*



Ihnen versprechen – ich will Ihnen von nun ab alle Ehre machen!» – Er ging – und wir beide hatten Tränen in den Augen.

Er mag das vergessen haben, – aber es macht nichts aus. – Ich freue mich weiterhin für ihn, – wie ich es am ersten Tag getan habe.¹¹⁴

BRIEFE AUS OST-BERLIN

«lieber pis», schrieb Brecht im Februar 1947 aus Santa Monica, Kalifornien, an Piscator, «ich würde gern wissen, wie du über theatermachen in berlin denkst. natürlich klingt alles was man von dort hört niederdrückend, es sind nicht nur die häuser schwer beschädigt . . . was man über aufführungsstile hört ist zum kotzen . . . man müßte also dort sein. nun habe ich immer, wenn ich von einem besuch gesprochen habe, die frage eines besuchs von dir gestellt, da ich mir einen erfolgreichen kampf gegen provinzialismus, leeren emotionalismus usw und für grosses politisch reifes theater ohne dich schwer vorstellen kann. meine idee ist nicht, dass wir gemeinsam ein theater aufmachen sollen . . . man müßte zumindest von zwei punkten aus arbeiten.»¹¹⁵

Piscator dachte an ein gemeinsames Theater. Brecht postwendend: «lieber pis, lass mich dir, der Ordnung halber, mitteilen, dass von den Leuten, die in den letzten 20 Jahren Theater gemacht haben, mir niemand so nahegestanden hat wie du. Es steht nicht im Widerspruch dazu, wenn ich denke, dass wir zwei Theater brauchen . . . für einen Teil meiner Arbeiten für das Theater muss ich auch einen ganz bestimmten Darstellungsstil entwickeln, der sich von deinem unterscheidet . . . Gerade du kannst nicht an eine mechanische Einteilung in Stückeschreiber und Inszenator glauben.» Piscator antwortete am 29. März 1947: *Lieber Berthold: Auch ich glaube, dass ich keinen Autor gefunden habe bisher, der naeher an die Art Theater herangekommen ist, wie ich sie mir vorstelle als Du. Und gerade weil ich nicht an den Unterschied «Autor-Inszenator» glaube, habe ich immer den Zufall bedauert, der es verhinderte, dass wir einmal wirklich und absolut zusammenarbeiten . . . Darum habe ich Dir ueber ein Theater geschrieben und nicht zwei . . .* Inzwischen hatte sich auch Friedrich Wolf an Piscator gewandt. Wolf war in Berlin schon sehr aktiv, an mehreren Bühnen wurden Stücke von ihm gespielt. «. . . solch ein vermurkstes, selbstgerechtes, unbelehrbares Volk wie unseres das kann man sich auf sämtlichen Planeten suchen!» schreibt Wolf im März 1947. Und nach weiteren Bitterkeiten über die Menschen von Berlin lädt er Piscator im Namen der Volksbühne ein, «hier zumindest eine Gastregie zu führen».

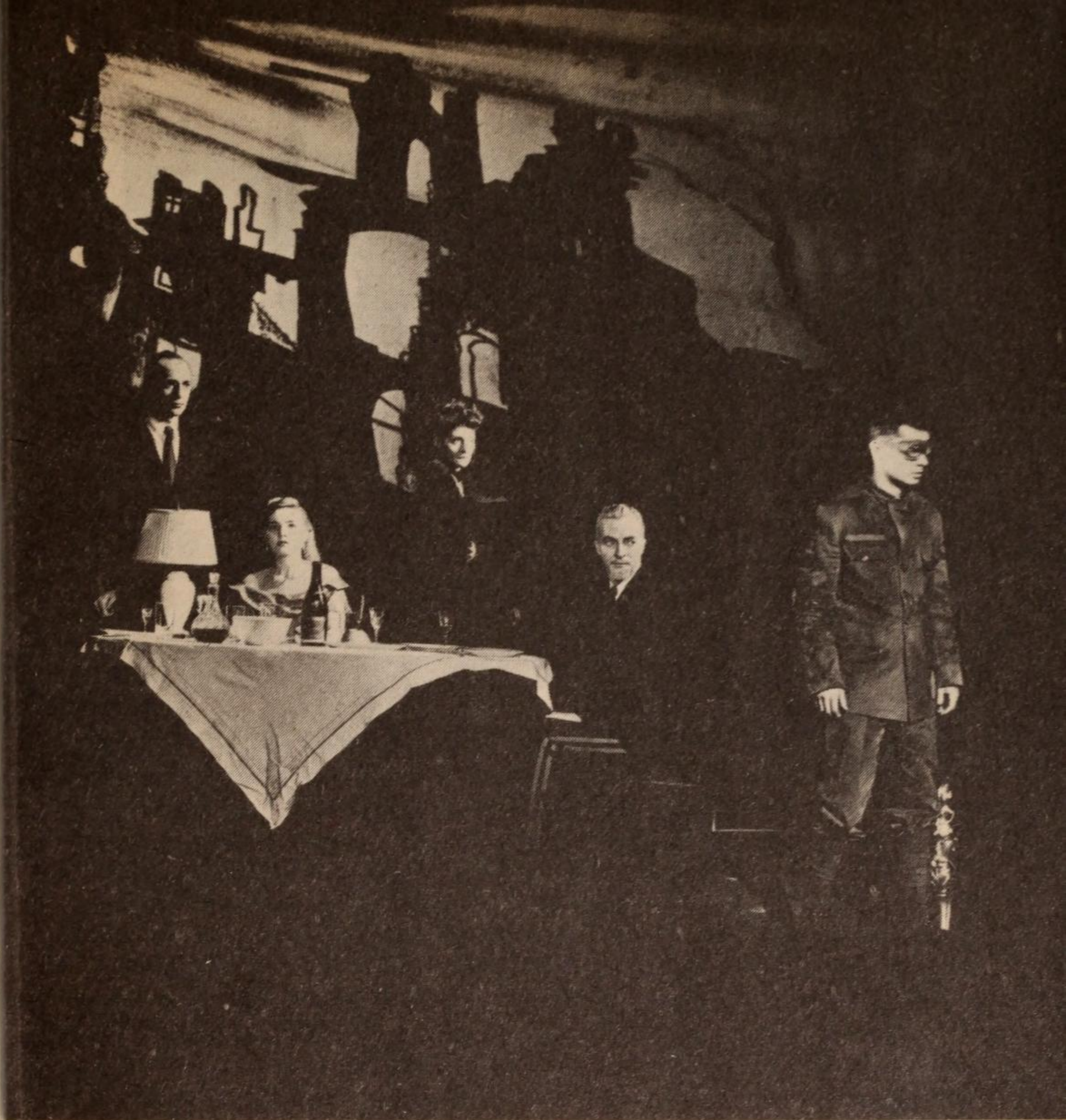
Piscator sitzt gut in New York. Er ist auch mißtrauisch. Schließlich hat er vor zehn Jahren in Moskau alles stehen- und liegenlassen, und in Ost-Berlin herrscht die sowjetische Militäradministration mit ihren SED-Funktionären. Wolf sucht ihn zu beruhigen: «. . . Du sollst sogleich wissen», schreibt er am 9. Juli 1948, «dass mir von einer parteilichen Einstellung gegen Dich nicht das geringste bekannt ist. Ich habe öfter Deine Kandidatur für unsere Volksbühne (am Bülowplatz), die jetzt mit allen Kräften und einem einheitlichen fast amphitheatral ansteigenden Zuschauerraum ohne Ränge (1800 Plätze)¹¹⁶ und einer ganz modernen Bühne wiederaufgebaut wird, wie gesagt, ich habe

mehrfach Deine Kandidatur genannt; und man sagte mir: ja, wenn Pisc. wirklich will? Aber das bedeutet natürlich keine Gastinszenierung sondern eine dauerndes Arbeitsgebiet hier, mit Haut und Haaren.»

War das der richtige Ton, den ewig Zaudernden aus der Reserve zu locken? Inzwischen war auch Brecht in Berlin an der Arbeit – hatte Dezember 1948 im Deutschen Theater seine «Mutter Courage» herausgebracht. Am 2. Februar 1949 schreibt Wolf an Piscator: «Brecht, mit dem ich lange über Dich sprach, erklärte mir manches.» Erklärte wohl, daß Piscator, wenn er einmal im kommunistischen Bereich gearbeitet haben würde, seine New Yorker Position wohl kaum wieder einnehmen könnte. Der McCarthy-Ausschuß zur Untersuchung kommunistischer Umtriebe arbeitete auf vollen Touren. Brecht hatte sich da clever herausgestottert und auf die Frage nach seiner früheren kommunistischen Parteizugehörigkeit mit einem geradezu entsetzten, vielmaligen Nein antworten können. «Und nun weiß ich nicht», schrieb Wolf, «ob Du entschlossen wärest, ganz und gar in Deine alte Heimat zurückzukehren und so mit uns zu arbeiten? Wie oft habe ich Dich in den letzten beiden Jahren schmerzlich vermißt! . . . Aber der springende Punkt war stets für uns (für eine große Einladung), ob wir es jetzt auf uns nehmen könnten, in dem Übergangsstadium Dich aus Deinen beiden Theatern herauszureißen in dies Trümmerberlin, wo Du manches entbehren mußt, aber dafür unendlich viel wahre neue Arbeit findest. Darüber hörte ich so oder so gerne von Dir ein offenes Wort. Ob Du von Deinen gesicherten Verhältnissen drüben in die etwas mobilen Verhältnisse hier bei uns mit Haut und Haaren springen willst, kannst? Das wußte mir weder Brecht noch Ihering zu sagen.»

Udenkbar, daß Piscator dieses offene Wort gefunden hat. Brecht ging delikater vor. «Würdest Du», schreibt er am 9. Februar 1949, «ein Stück übernehmen?» Er hat ihm die positive Aufnahme seiner «Mutter Courage» und die Gründung seines Berliner Ensembles geschildert. «Du mußt Dich ja doch hier umschauen, die Volksbühne, die mit Deiner Leitung rechnet, wird erst für die Spielzeit 1950/51 stehen . . . Und Du kannst Dich am besten umsehen, indem Du sofort arbeitest.» Er schlägt ihm Stücke von O'Casey und García Lorca vor. «Und Du würdest wirklich mit Aplomp empfangen werden. Man braucht Dich ganz dringend.» Brecht fährt nach Zürich und schreibt von dort: «Wir könnten nicht besser anfangen [im Berliner Ensemble] als mit deiner Inszenierung. Im Übrigen gibt es einen Haufen Projekte, von denen dies oder das dich interessieren dürfte. Der Zeitpunkt ist gut, es sollte nicht viel später sein, jetzt ist alles noch im Fluss und seine Richtung wird bestimmt werden durch die vorhandenen Potenzen. Du würdest mit grösster Wärme empfangen und man würde durchaus verstehen, wenn du zunächst etwas unverbindlich wärest und den Porzellanladen mit einiger Vorsicht beträttest. Ich selbst sprach nicht öffentlich, nirgends, äusserte mich überhaupt nicht öffentlich, machte nur meine Arbeit.» Brecht geht noch weiter und schlägt ihm vor, zunächst eine Inszenierung in Zürich zu machen, auf dem Weg nach Ost-Berlin, einen Regieauftrag werde er ihm verschaffen.

Es sind viele Unbekannte in dieser Rechnung, antwortet der Vorsichtige, niemand weiss besser als du, wovon ich spreche, soweit die Situation hier in Frage kommt. Ich will alle Schritte unternehmen, um so bald wie möglich Klarheit zu haben. Darum scheint mir dein Vorschlag der beste, mich nach



«Draußen vor der Tür». 1949 im President Theatre

Zürich einzuladen. Dann wird man die Reaktion hier sehen.

In Amerika waren sich Brecht und Piscator geradezu aus dem Weg gegangen. 1945 hatte Piscator Szenen aus «Furcht und Elend des Dritten Reiches» inszeniert, ohne die Mitarbeit des Dichters. Während des zähen Briefwechsels mit Brecht und Wolf inszenierte er unter anderem O'Neills «Trauer muß Elektra tragen», Borcherts «Draußen vor der Tür», Bruckners «Chaff» und Shakespeares «Macbeth». Eine «große Einladung» aus Ost-Berlin erfolgte nicht. Piscator dachte an eine «Volksbühne» in den USA. *Wir haben einige Veranlassung zu hoffen, daß sich aus dem nun Vorhandenen, schrieb er 1948 über seine New Yorker Situation, eine richtige Volksbühne in unserem alten unvergessenen Sinn entwickeln wird, die in dem kräftig pulsierenden Theaterleben dieser großen Stadt – und vielleicht darüber hinaus – eine lang*

*fällige Aufgabe erfüllen könnte.*¹¹⁷

Durch seinen Manager Director ließ er noch Ende 1950 bei Brecht um die Erlaubnis anfragen, im President Theatre den «Guten Menschen von Sezu-an» zu inszenieren – mit dem früheren Filmstar Dolly Haas, die schon Klabunds «Kreidekreis» mit Erfolg gespielt hatte, und bei einem Erfolg könne man vielleicht an den lukrativen Broadway damit.

Aus all diesen Träumen scheuchte ihn 1951 Joseph R. McCarthy, vor dessen Ausschuß nun auch er geladen wurde. Das gehe nicht gut aus, warnten ihn Wohlwollende. Sofort buchte er einen Flug nach Hamburg.

GASTREGISSEUR IN DER BRD

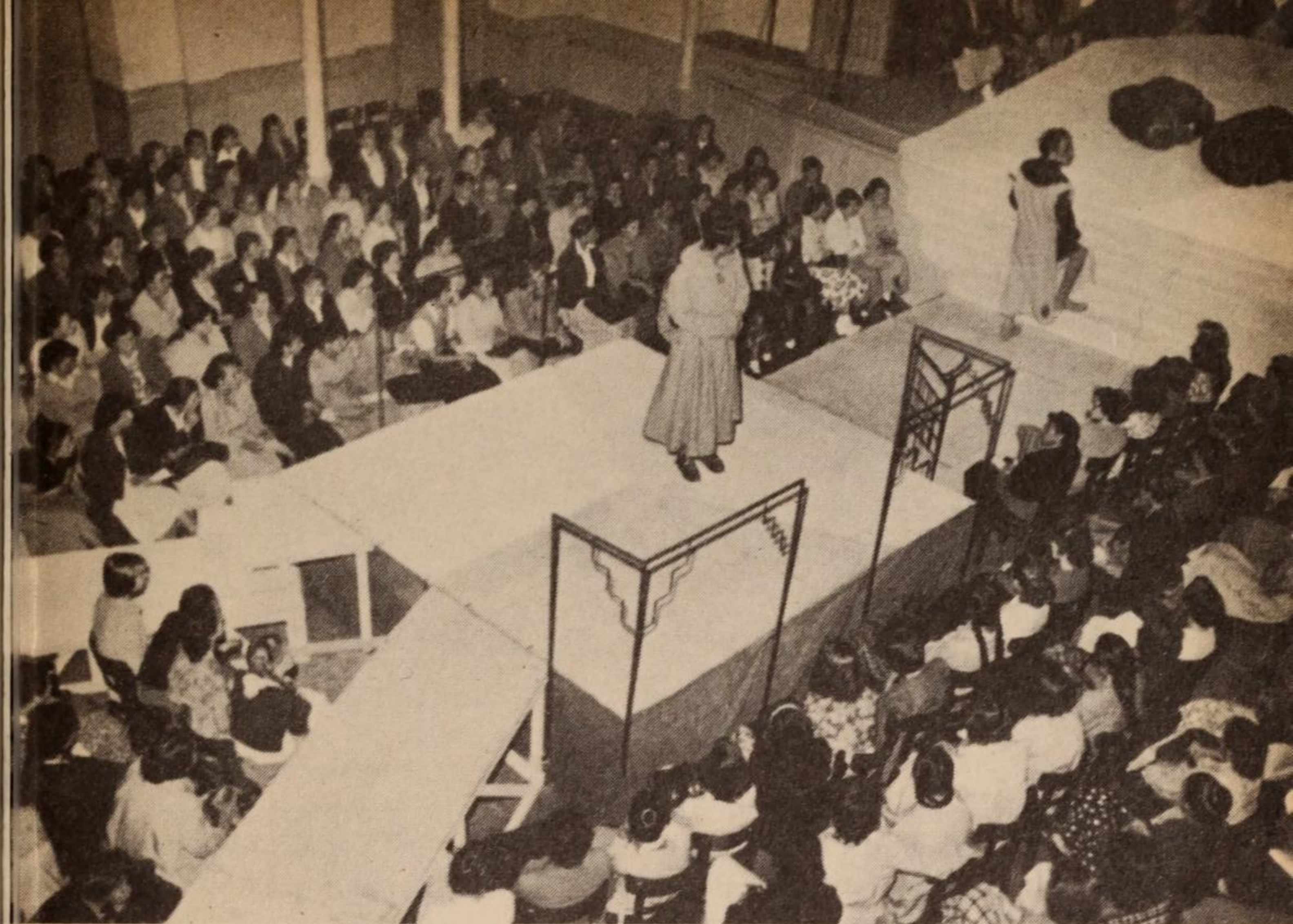
*Niemand hatte mich gerufen, weder die im Westen noch die im Osten, meditierte er über dem Atlantik – und obwohl ich hörte, daß man Viele offiziell zurückrief – so war ich jedenfalls nicht darunter – und das 20jährige Jubiläum des Nollendorf-Theaters feierte ich mit meinen amerikanischen Studenten . . . Schrecklich, daran zu denken, man werde an verschiedenen Theatern inszenieren . . .*¹¹⁸

In Hamburg wurde er, zu seiner Überraschung, von ein paar Theaterleuten empfangen und zu einer Inszenierung von Fritz Hochwälders «Virginia» ans Deutsche Schauspielhaus eingeladen. Natürlich sollte Hochwälder sein Stück umschreiben. Piscator erzählte vergnügt, wie der Autor in dem Hotelzimmer über ihm tage- und nächtelang hin und her gelaufen sei: hilflos. *Wir fangen immer wieder von vorne an.* Stück und Inszenierung waren ein Mißerfolg, der besonders den Spätheimkehrer belastete. Von Hamburg wurde er nach Marburg, Tübingen und Gießen zurückgeworfen, an Kleinstbühnen.

Wenn man den Empfang Brechts drei Jahre früher damit vergleicht! Da waren ganze Abordnungen der SED und des Kulturbunds längs der Bahnlinie aufmarschiert! Und Brechts Einstand mit «Mutter Courage» war ein glanzvoller Auftakt. Piscator blieb im Westen, und niemand nahm Notiz von ihm. Alle Positionen und Posten waren besetzt, die Theater hatten sich als Amüsierbetriebe festgefahren. Was wollte der Moralist von jenseits des Ozeans? Er war nun 59 Jahre alt.

Seine zweite Inszenierung, Lessings «Nathan der Weise» in Marburg, wurde günstig aufgenommen. Wenn auch ohne Film und Maschinen, so war es doch Demonstrationstheater mit Laufstegen durch den Zuschauerraum, der zum Versammlungssaal umdekoriert worden war, und mit an die Saaldecke projizierten Kernsätzen aus dem Stück. Renate Unkrodt am 16. Mai 1952 in der «Oberhessischen Presse», Marburg: «Erwin Piscators Ruhm hat in unserer schnellebigen Zeit schon historischen Wert. Um so überraschender ist es, die «Historie» plötzlich neu und lebendig zu erfahren, das «Experimentiertheater», wenn auch in einer gedämpfteren und geläuterten Form, vor sich zu sehen.» Es folgten Inszenierungen in Zürich, Gießen, Den Haag, Oldenburg, Frankfurt a. M., Mannheim, Tübingen und schließlich Berlin.

In Gießen zum Beispiel «Leonce und Lena» von Büchner. G. Faber am 19. Oktober 1952 im «Gießener Anzeiger»: «Piscators Inszenierung war ein großartiger Theaterabend – ein einmaliges Erlebnis für Gießen.» Gießen



«Nathan der Weise», 1952 in Marburg

hatte 70 000 Einwohner.

Für Berlin hatte er mit Guntram Prüfer «Krieg und Frieden» Neubearbeitet. Premiere: 20. März 1955 am Schiller-Theater, Intendant Boleslaw Barlog. Inhalt: Napoleon diktiert das Geschehen von 1805 bis 1812 als Panikmacher. Diktiert er es wirklich – oder spielt nicht auch der Zufall eine Rolle? Fürst Andrei kämpft für Revolutionsideen und Reformen in Rußland, er fällt an der Front gegen Napoleon – opfert sein Leben für ein freies, selbständiges Rußland. Die Schlacht bei Borodino ließ Piscator durch den Grafen Besuchow mit Bleisoldaten auf einer Schrägen aus Milchglas demonstrieren, von unten erleuchtet.

An dieser Inszenierung entzündete sich der erste offene Streit um Piscator in der BRD. Die Berliner Kritiker, allen voran Friedrich Luft in der «Welt», waren übelwollend. Das Publikum, auch das der Premiere, war tief bewegt. «Es kam zu lebhaften Huldigungen für Piscator», mußte der «Tagesspiegel» zugeben. Luft am 22. März: «Piscator dramatisierte und inszenierte in einer Folge von Irrtümern. Der Stil, wie er ihn handhabte, ist alt geworden. Seine Methode des technisch-epischen Lehrtheaters hat sich überlebt. Sie zündete an keiner Stelle.» Zündete an keiner Stelle? Ein paar Zeilen später fragt der enttäuschte Kritiker: «Warum dann aber am Ende in einem Teil des Publikums solche Zustimmung?» Auch das Thema wurde bagatellisiert. Daß Frieden besser sei als Krieg wisse man allmählich. Das Publikum war von diesem Weltproblem gefesselt. Für gewöhnlich reagieren Theatermacher auf

Verrisse überhaupt nicht. Und das ist falsch. Piscator telegrafierte an die *«Welt»*: *Protestiere gegen Versuche Ihres Kritikers, Publikumserfolg «Krieg und Frieden» in Mißerfolg umzufälschen. Erbitte diese Zeilen in Ihrer Zeitung zu veröffentlichen.* Erwin Piscator, Berlin. Die *«Welt»* veröffentlichte das Telegramm am 25. März.

Die Presse zielte darauf hin, einem den Besuch der Aufführung zu verleiden. Ich wäre beinahe eines ihrer Opfer geworden – und ging dann doch hin. Und erlebte einen spannenden Theaterabend von tiefem Ernst, mehr als Theater, ein Weihepiel, das lange nachwirkte. Herbert Pfeiffer in einem späteren Programmheft des Schiller-Theaters: *«Das Publikum hingegen, in den Vorstellungen nach der Premiere, empfindet das sogenannte Experiment als durchaus heutig, und daß eine Beziehung zu seinem Gefühl entsteht, beweisen seine geschärfte Wachheit, sein Interesse, sein Gespannt-Sein gegenüber den Vorgängen auf der Bühne.»*

Die Kluft zwischen Publikumswirkung und Kritik war so auffällig, daß das *«Sozialistische Forum»*¹¹⁹ zu einem Ausspracheabend über *«Bekennnistheater und das Unbehagen der Kritik»* am 28. Mai 1955 im Studentenhaus am Steinplatz aufforderte. Auch die Kritiker waren eingeladen; nur wenige kamen, und die schwiegen. Mit Unterstützung seiner Freunde, unter ihnen Willy Brandt, antwortete Piscator seinen Kritikern mit brillanten Formulierungen, die ihn zum gefeierten Sieger der Veranstaltung machten.

Kritiker lehnen Dramatisierungen von Romanen meistens von vornherein ab. Auch bei *«Krieg und Frieden»* begriffen sie nicht, daß niemand vorhatte, den Roman in all seiner Lebens- und Gedankenfülle auf die Bühne zu bringen. Piscator: *Ich meine, man muß die Frage stellen – nicht, wie die Kritik es tut: Kann man überhaupt einen solchen Roman bearbeiten? – sondern nur so: bleiben Gedanken, Ideen, Begebenheiten wichtig genug, daß man sie in dieser Form präsentiert, und können sie trotz der Einschränkungen und Beschränkungen ein eigenes Leben gewinnen? Ich muß sagen, ich glaube, diese Einschränkungen ebenso verstanden und gefühlt zu haben wie die Kritiker selbst. Trotzdem muß ich die Aufführung bejahen als eine notwendige Aussage in unserer (und in jeder) Zeit . . .*¹²⁰

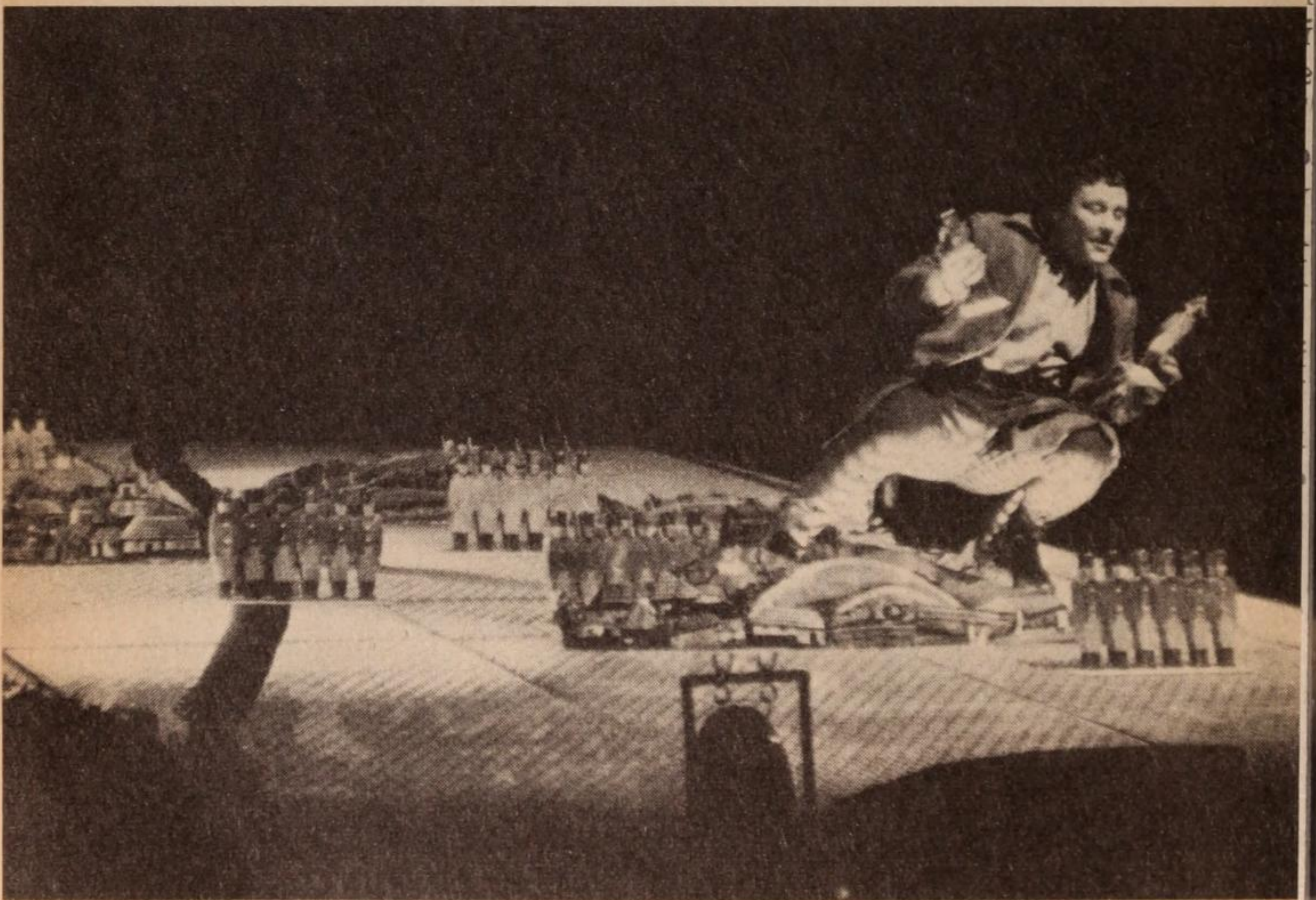
Einige Kritiker hatten ihn schrecklicher Vereinfachung und der Naivität in der Behandlung des Themas Krieg geziehen. Piscator: *Jetzt muß ich auf einen furchtbaren Vorwurf zu sprechen kommen, der mir gemacht wurde: Ich sei «nicht kompliziert genug». Der enthusiastische Premierenbeifall bei 41 Vorhängen – Hausrekord des Schillertheaters seit drei Jahren – sei auf eine gewisse «falsche Freude des Publikums an der Vereinfachung des Komplexes» zurückzuführen . . . Vom ersten Satz ab ziele ich auf Verständlichmachung, Analyse, Klarheit, Einfachheit und, wenn notwendig, um zum Verständnis zu kommen, auf Vereinfachung. Das Wort «Lehrtheater» wurde ein ominöses Wort, ebenso wie Propagandatheater, «Tendenztheater». Es bedingt aber eine bewußte und gewollte Verwendung bestimmter geistiger Mittel, die heute so unverbraucht sind wie sie gestern waren . . . In der Tat sehe ich eine solche Veranstaltung gar nicht als «Aufführung» an, sondern als Stunde der Besinnung, als eine mit anderen Mitteln ins Werk gesetzte Gedächtnisstunde, eine Stunde der Erbauung insofern, als ich mir von dort her den Mut hole, weiterzumachen, ja, wie die Antike, aus dem Mut, dem Leid ins Auge zu sehen, ja das Leid selbst «groß» zu gestalten, wieder an die*





*«Krieg und Frieden» in Berlin. Klaus Miedel als Napoleon
auf der Schicksalsbühne, 1955*

*«Krieg und Frieden» in Berlin. Hans-Dieter Zeidler als Pierre.
Die Schlacht bei Borodino*



*Tapferkeit des menschlichen Geistes zu glauben, an seine Kraft, es bis zum Ende durchdenken und durchfühlen zu können, um das Leid am Ende auch zu beherrschen – und vielleicht überwinden zu können.*¹²¹

Das waren anachronistische Töne, seit Kriegsende kaum mehr gehört. Da glaubte tatsächlich noch einer an Weltfrieden, Verständigung, den Sieg des Geistes – nach den Erfahrungen zweier Weltkriege! Das mußte ja jeden, der auf der Höhe der Zeit stand, geradezu kränken. Kränkend für Kritiker ist auch, kritisiert zu werden. Sie schlugen zurück, jedoch anonym. Ein Anonymus (C. R.) am 1. Juni in der «Welt»: «Aber dies ist doch neu: daß sich der Groll des Regisseurs auf einer eigens hierzu eingerichteten Parteiveranstaltung entlädt, daß er sozusagen – Eintritt frei! – die Massen gegen seine Rezensenten aufzuwiegeln sucht.» Wer hatte die Massen gegen den Regisseur aufzuwiegeln versucht? Ein anderer Anonymus (e. m.) am 31. Mai im «Kurier»: «Piscator denunzierte seine Kritiker als unwissend, kenntnislos, böswillig, friedensfeindlich, kriegslüstern, anmaßend, reaktionär . . .»

Den ärgsten Fauxpas hatte sich Luft geleistet: «Wie gern hätte man einen Mann wie Piscator in Freude und Dankbarkeit aufgenommen.»¹²² Also nicht aufgenommen? Sondern weggeschickt? Zurück nach McCarthys Amerika? Oder sollte Piscator nur nicht mehr inszenieren? Wenigstens nicht mehr in Berlin? Oder wenn in Berlin, dann leisetreterisch, nicht aus der Reihe tanzend, schablonenhaft? Oder was war gemeint? . . . *die Remigration nach Deutschland, die andauernde Emigration in Deutschland, die kalte Schulter in Deutschland – das ist natürlich schon eher die Geschichte einer Tragödie als komisch*¹²³, erklärte Piscator 1959 Gerd Semmer, der, wie viele, ein Buch über ihn plante.

Die Berliner Presse hatte «Krieg und Frieden» nicht abzuwürgen vermocht. Noch im selben Jahr inszenierte Piscator das Stück in Darmstadt, 1956 in Tübingen und in Krefeld-Mönchengladbach und 1957 in Uppsala. Die schwedische Presse war sich einig: diese Aufführung sei für Schwedens Theater von größter Bedeutung. Kritiker, die sonst die großen Premieren mit einer halben Spalte abfertigten, widmeten dieser Aufführung zwei Spalten von mehr als 200 Zeilen. Und «Dagstidningen Arvetaren» riet: «Nehmt Auto, Bus, Flugzeug – was auch immer, aber seht euch Erwin Piscators Inszenierung von Leo Tolstojs «Krieg und Frieden» an!»

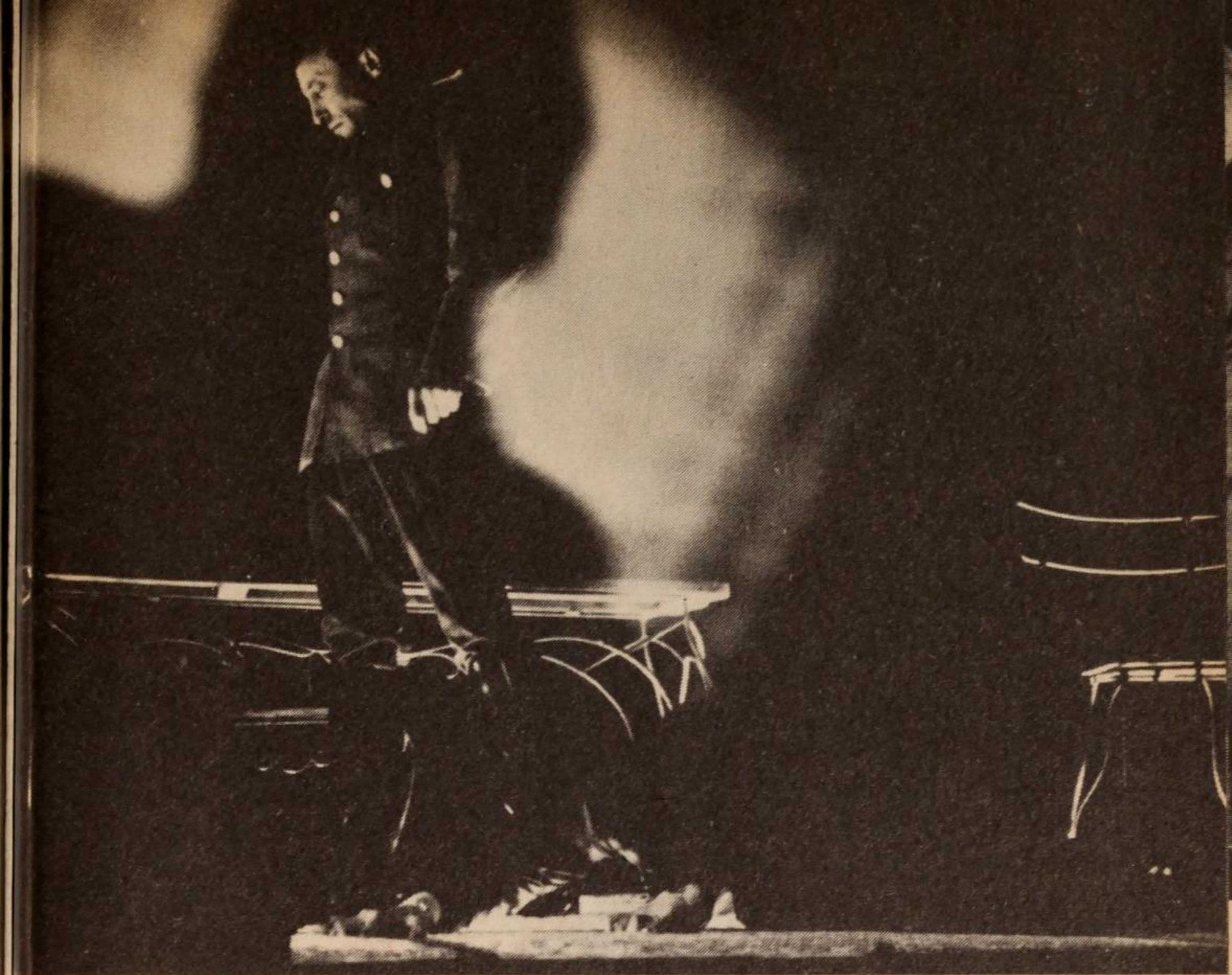
Der Berliner Eklat hatte bewirkt, daß er von nun an in größeren Theatern inszenieren konnte; Tübingen und Marburg wurden Ausnahmen. Mit Wohlgefallen nahm die Presse wahr, daß er nun auch ganz aufs Schauspielerische, Menschliche gestellte Inszenierungen machte, ohne jeden lehrhaften oder plakativen Anstrich, zum Beispiel Strindbergs «Totentanz I und II» in Hamburg und Essen und Faulkners «Requiem für eine Nonne» im Berliner Schloßpark-Theater. «Beklommen», schrieb Walther Karsch im «Tagesspiegel» vom 12. November 1955, «folgt das Publikum diesem Spiel, auch am Ende herrscht erst Stille, bis Beifall losbricht, der sich zu Ovationen steigert.» Mit Berlin verdarb er es aber wieder durch seine Inszenierung von Büchners «Dantons Tod» im Schiller-Theater. Sie wurde als zu laut und hochgepulvert abgelehnt. Es gab auch Ärger mit der Intendanz, und also war Piscator für Berlin vorerst passé. Von den ca. vierzig Inszenierungen, die er, von Theater zu Theater und von Hotelzimmer zu Hotelzimmer reisend, in den elf Jahren bis zu seiner Berufung zum Intendanten machte, ist «Gas I und II» von

Georg Kaiser am Bochumer Schauspielhaus ein Höhepunkt. Ein hochexpressionistisches Drama von 1918 und 1920. Gas als Energiequelle für die Rüstungsindustrie. Einzelne versuchen die Herstellung zu verhindern. Aber die Arbeiter leben gut von der Produktion der Vernichtungswaffe – bis zur allerletzten Explosion, die auch sie hinwegrafft. Für Piscator war Gas gleich Atomkraft.

«Piscator gewann ein gewagtes Spiel!» schrieb Helmuth de Haas am 10. Oktober 1958 in der «Welt». – «Ein großer Theatermann!» bestätigte Artur van Dyck am 27. Oktober in der «Westdeutschen Allgemeinen Zeitung». «Wie er die Szene ins Optische reißt, Kaisers Sprache, die nicht mehr die unsrige ist, dennoch glühend lebendig, das Stammeln und den Schrei der gestaltlosen Massen bestürzend hörbar macht!» – Und Willi Fetz stellt am 29. Oktober in der Münchener «Deutschen Woche» fest: «Hiroshima! Das kann von allen deutschen Regisseuren nur einer – Piscator!» Dr. Paul Hoffmann zieht im «Duisburger Generalanzeiger» vom 27. Oktober die Schlußfolgerung: «Die These von der Notwendigkeit eines zeitgebundenen Theaters, weil Zeitgebundenheit seine hervorragende Aufgabe ist, erhält durch solche Inszenierung ihren unumstößlichen Richtigkeitsbeweis. Man fragt sich um so mehr und um so ernster, warum ein hervorragender Theatermann wie Erwin Piscator, der fast als einziger solchen Sinn des Theaters erkennt, bis heute in Deutschland noch kein Theater führt.» Erstens bekam er nach diesem Erfolg in Bochum keine Inszenierung mehr. Und dann hatte er sich mehrfach um Intendanz beworben, zum Beispiel in Mannheim beim Wiederaufbau des Nationaltheaters und schon 1953 in Duisburg, dessen Stadttheater leerstand, und wo er auch am richtigen Platz gewesen wäre, im Kohlenpott. Es existiert ein dicker Aktendeckel voller Unterlagen mit finanziellen Berechnungen und künstlerischen Konzeptionen, aber die Stadt- und Landesväter entschieden sich für den bequemeren, wenn auch kostspieligeren Weg, für die «Oper am Rhein», von einem zeitgebundenen Schauspiel wollten sie nichts wissen. Wenn sich Piscator um eine Intendanz bewarb, ging es wie ein ironisches Lächeln durch den deutschen Blätterwald: daß sogar ein Piscator es gewagt habe und sich Hoffnung mache, natürlich vergebens . . .

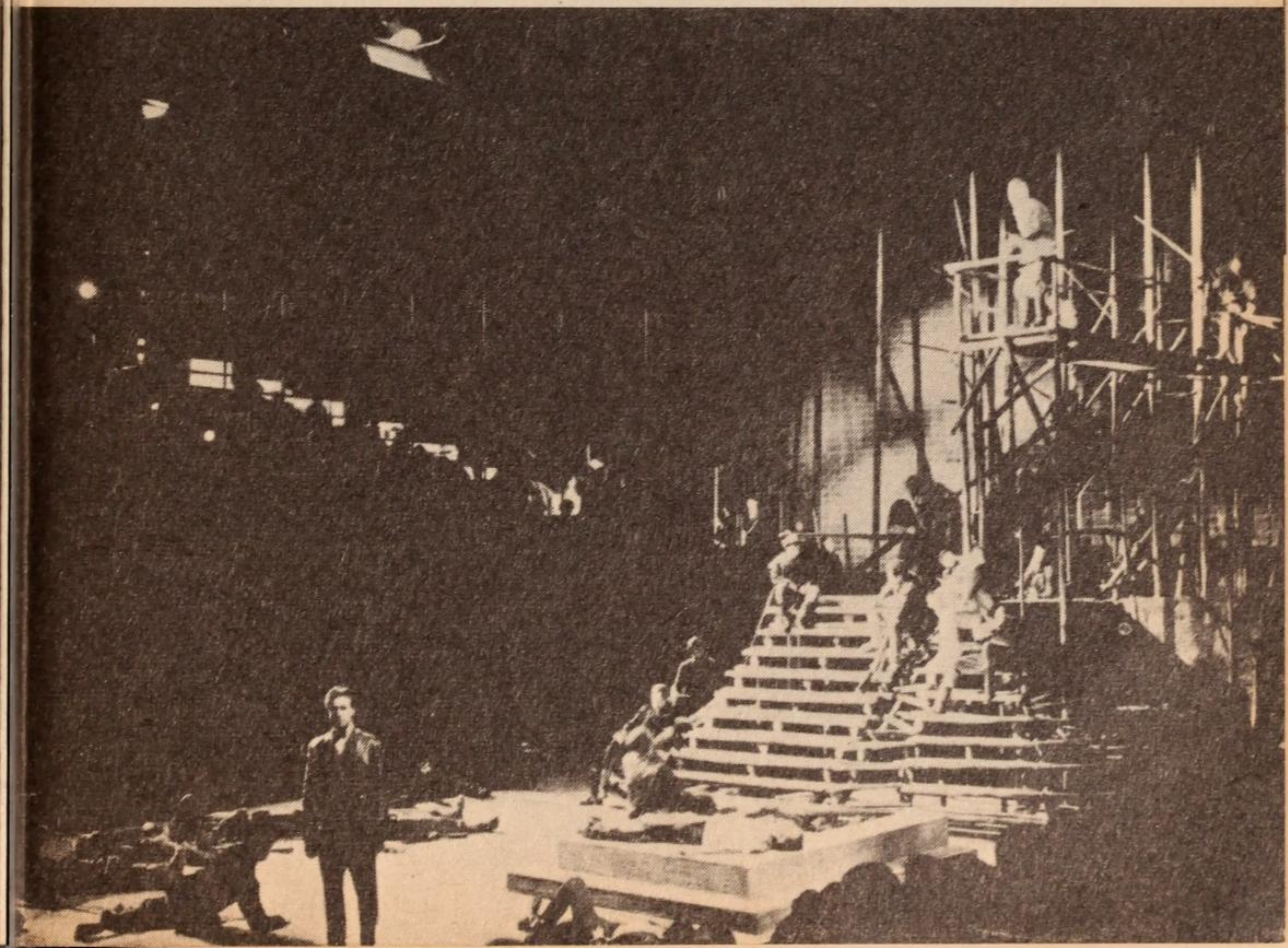
Er konnte die Mauer der Geruhtheit, der Selbstgefälligkeit nicht durchbrechen. Die Zeit war gegen ihn. *Das Wirtschaftswunder hat die Gegensätze weitgehend aufgehoben, und so fehlt es dem politischen Theater, kommt es von rechts oder links, an Boden sich zu entwickeln. Das Theater ist in Deutschland, und wahrscheinlich nicht nur hier, aus dem Zentrum des öffentlichen Interesses an die Peripherie gerückt. Es hat keinen eigenen Charakter, es führt geistig nicht mehr. Es hinkt nach . . .*¹²⁴

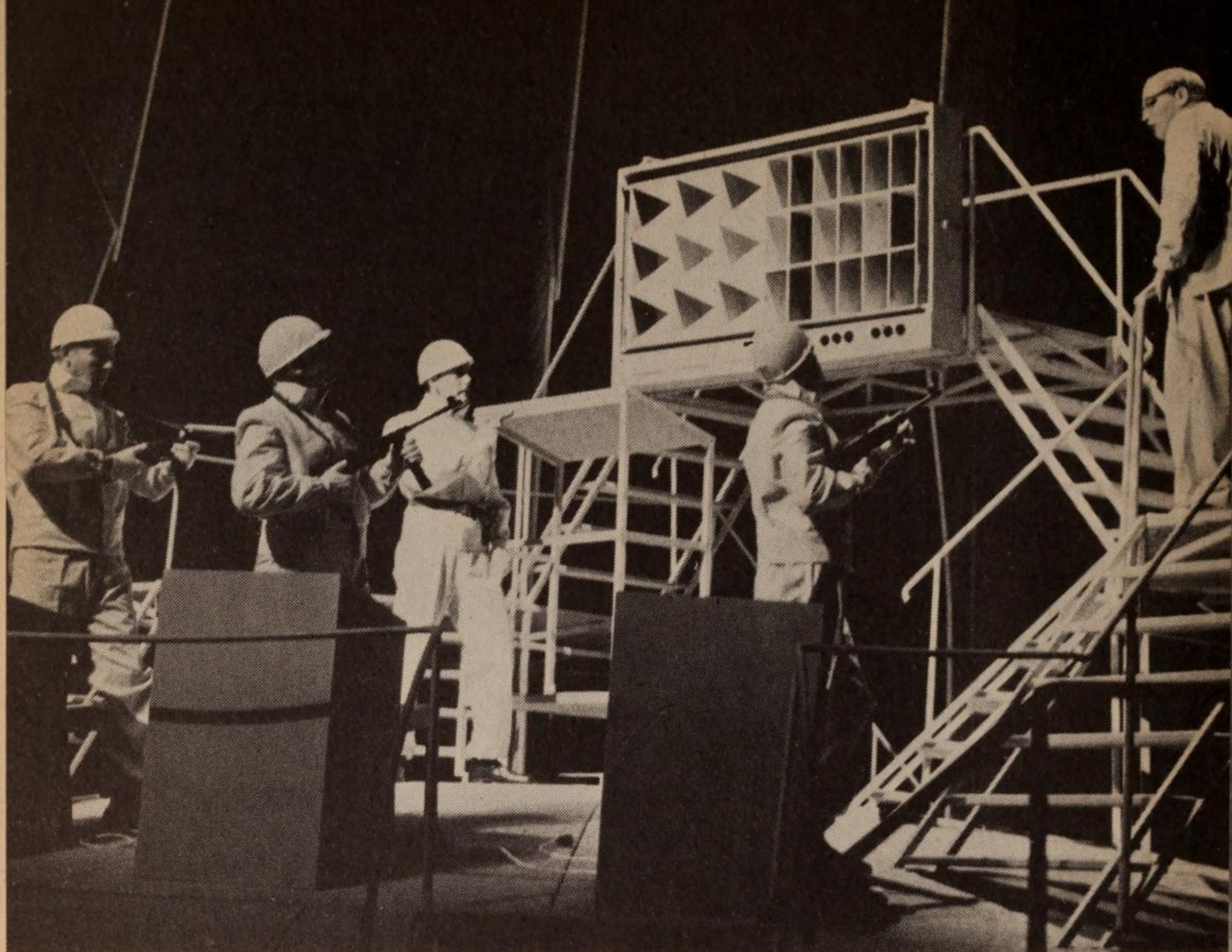
Muß es das? Es gibt Sorgen, Probleme, ungelöste Rätsel und lebensbedrohende Gefahren genug. Der Niedergang des Theaters liegt auch an den Theatermachern selbst, die konkreten Aktualitäten gern aus dem Weg gehen – ewiger Werte und reiner Menschlichkeit willen, was sie auch immer darunter verstehen. So wie Brecht, der ja Inszenierungsmodelle für seine Stücke schuf, hielt Piscator von der deutschen Theaterkunst nichts. *Hobbyismus* nannte er diese auf äußere Effekte oder stille Innerlichkeit bedachte Selbstgefälligkeit. *Ob man alte Opern oder neue Stücke gibt, die Zeit scheint an den Wänden halt zu machen, durch die Kunst tritt eine Isolierung der*



«Im Räderwerk». Der Mensch über dem Lichtgitter. Tübingen 1952

«Die Räuber». Mannheim 1957



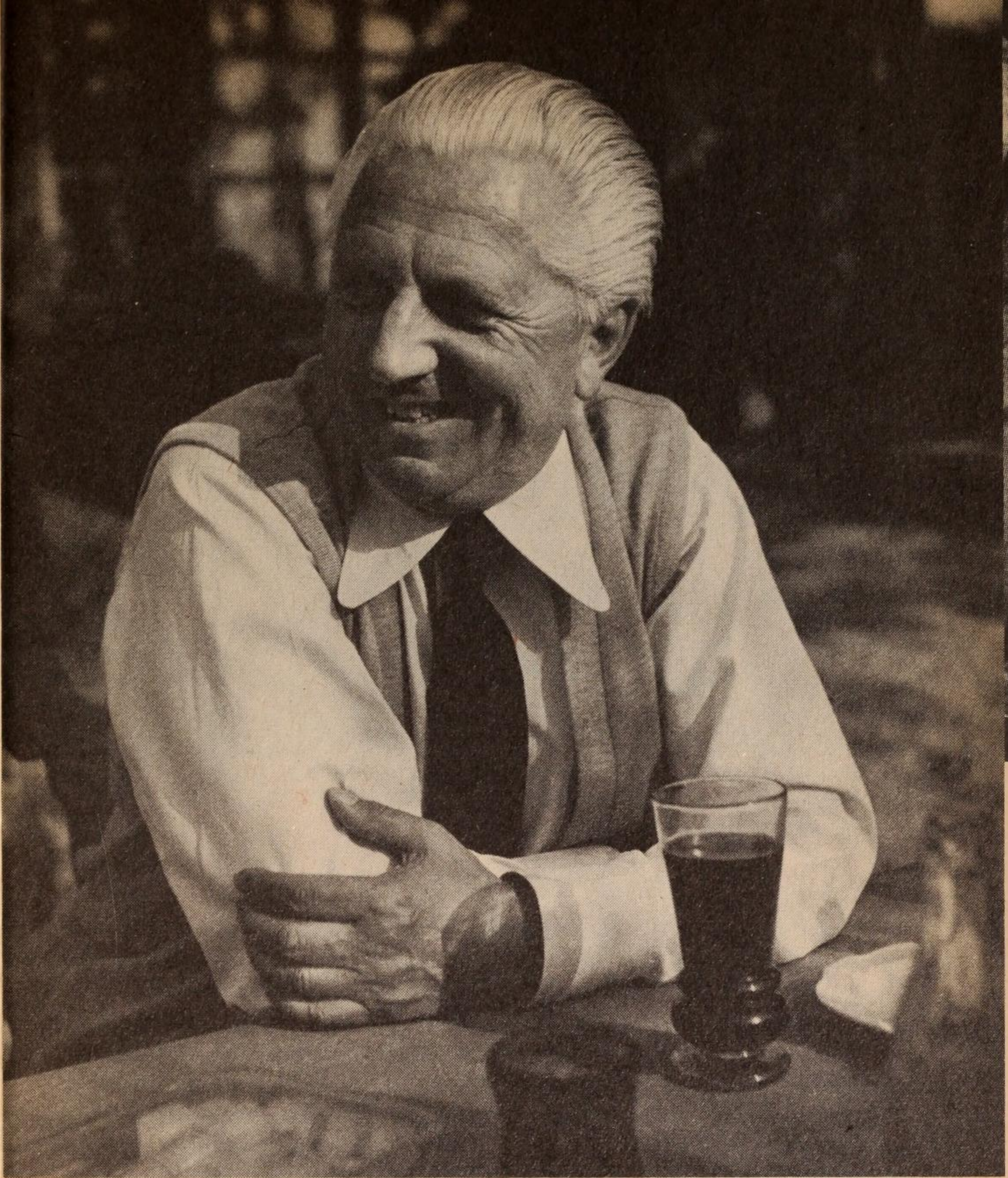


«Gas». Bochum 1958

Gedanken und Gefühle ein, und weder vom Publikum noch von der Bühne ist der erfrischende Wind oder gar der Sturm unserer «stürmischen» Zeit zu spüren. Der Apparat wird stärker als die Kunst! Das Publikum, ehrerbietig, wie ich selten eines sah im Tempel der Kunst, fällt bald in eine gewohnheitsmäßige Lethargie zurück. Jemand machte in Hamburg einen Scherz mit der Frage an eine Zuschauerin: «Warum gehen Sie ins Theater?» – «Weil ich ein Abonnement habe», war die Antwort.¹²⁵

Was setzte er dagegen? Die Situation unserer Zeit zu erkennen, ist einfach eine Notwendigkeit für jeden. Wer's nicht tut, macht sich schuldig. Ich habe den Eindruck, der deutsche Mensch fährt auch im Volkswagen einen Meter über der Erde. Wir müssen ihn auf den Boden holen und ihm seine Wirklichkeit zeigen, und zwar so eindringlich, daß er sich den notwendigen Entscheidungen, die seine Zukunft bestimmen, nicht entziehen kann.¹²⁶

Fast ebenso bewegend wie seine Regie-Tätigkeit waren seine Reden, seine Gespräche und sein Auftreten. Er war vielleicht der einzige Theatermann, der sich unverschwommen äußern konnte und der auch jede Gelegenheit dankbar und mit Eifer wahrnahm. Als Präsident des Deutschen Bühnenvereins, als Mitglied der Deutschen Akademie der Künste und schließlich als Intendant des Theaters der Freien Volksbühne hatte er oft genug ein günstiges Forum. Zeitweise wirkte er wie ein Reisender in Theaterreformen. Man hörte ihm höflich bis aufmerksam zu. Man applaudierte. Und dann blieb alles beim alten. In dieser Hinsicht stimmt, was Luft schrieb: sein Wirken blieb «folgen-



1958

los»¹²⁷. Damit belastete der Kritiker aber nur sich selbst und alle Verantwortlichen, die Piscators Gedanken nicht aufgriffen, nicht verarbeiteten, nicht realisierten. Jedenfalls gab ihm für Reformen niemand Geld in die Hand . . . *es reicht ihnen, daß sie zu fressen haben, Radio, Fernsehen und Film und Fußball – und das ist die große Hoffnung fürs Kapital, auf diese Weise doch noch zu überleben.*¹²⁸

Von besonderer Wichtigkeit schien ihm eine Akademie für Stückeschreiber zu sein. Für alle Sparten der Theaterarbeit gibt es Ausbildungsstätten – der Autor wird allein gelassen, bleibt Autodidakt. Ein Genie wird sich finden und durchsetzen. Die mittleren Talente bleiben da leicht auf der Strecke.

117

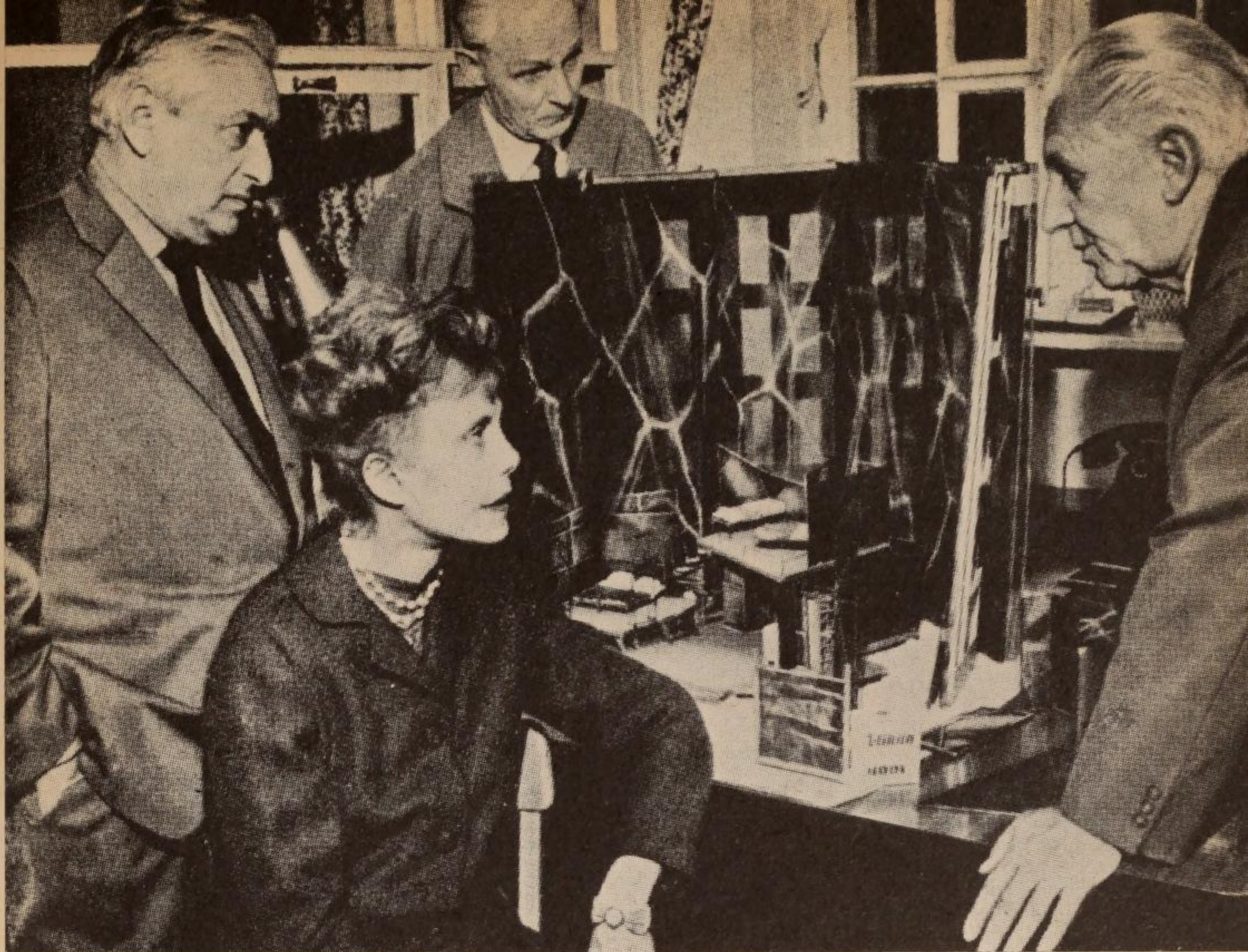
*Junge Dramatiker, nach denen ständig gerufen wird, können nur entstehen, wenn sie praktisch arbeiten können. Schon lange habe ich vorgeschlagen, daß jedes subventionierte Theater einige junge Autoren heranziehen und praktisch mitarbeiten lassen sollte, und zwar nicht nur als Dramaturgen und Regieassistenten, sondern auch als Schauspieler und in der Technik. Mit solchen Kursen habe ich in der Dramatic Workshop die besten Erfahrungen gemacht. Der Dramatiker beginnt, aus dem Material des Theaters heraus zu arbeiten. Schließlich schreibt er seine Stücke nicht mit der Schreibmaschine, sondern mit der Bühne und ihrem Material. Darin muß seine Vorstellung wurzeln.*¹²⁹

Einige wenige Theater halten sich Hausautoren, aber an vielen Bühnen werden Autoren nicht einmal zu den Proben ihrer eigenen Stücke gelassen. Die Regisseure wollen unter sich sein, unkontrolliert. Der Autor gilt als Fremdling, als bühnenfremd. Eine solche Einstellung war Piscator völlig konträr. Er diskutierte mit Autoren gern, offen und unermüdlich – wenn sich die Gelegenheit bot. Sie bot sich zu selten. Ein Stück war für ihn niemals fertig. Werktreue sei Faulheit, erklärte er. Der Theaterreformer Brecht hatte es verhältnismäßig leicht. Er war sein eigener Stückelieferant – und arbeitete auch seine eigenen Stücke ununterbrochen um. Während Brecht, großzügig unterstützt, jede Menge Weltliteratur und Theatergeschichte bot, krebste Piscator ohnmächtig im Westen – geriet nur hin und wieder einmal an ein brisantes Stück. Dabei hörte er nicht auf, das deutsche System der Volksbühnen und subventionierten Stadt- und Staatstheater zu preisen – als Möglichkeit, Chance.

INTENDANT

*Die Gründer der Volksbühne würden sich ja im Grabe umdrehen, wenn sie dieses Getue von Nestriepke sähen. Als noch ein Bab, ihr Kunstbab, für Harmonie und Schönheit war, stand Ihering gegen die Volksbühne auf. Kunstkonsumverein in schöner Verpackung! Da fühlten sie sich noch veranlaßt, hin und wieder als Ventil ein revolutionäres Stück zu spielen, und dazu holten sie mich. Heute haben sie überhaupt kein Gewissen mehr, weil sie keiner mehr drängt.*¹³⁰ So äußerte Piscator sich 1959 zu Gerd Semmer. Offiziell gab er sich weniger verbittert, schlug er versöhnlichere Töne an. Nestriepke, immer noch oder vielmehr wieder Vorsitzender des Berliner Volksbühnenvereins, und Piscator waren nun ältere Herren geworden, zu Kompromissen geneigt, der Volksbühnenkrach von 1928 wurde beigelegt. Mit einer Stimme Mehrheit wurde der ehemalige Volksbühnenschreck zum Intendanten des Berliner Hauses ab 1. August 1962 gewählt – nicht ohne vorher getestet worden zu sein; Piscator inszenierte Arthur Millers «Tod eines Handlungsreisenden». Sogar Luft reagierte positiv: fand die Regie «kompetent, unaufdringlich und von einer zurückhaltenden Sachlichkeit»¹³¹.

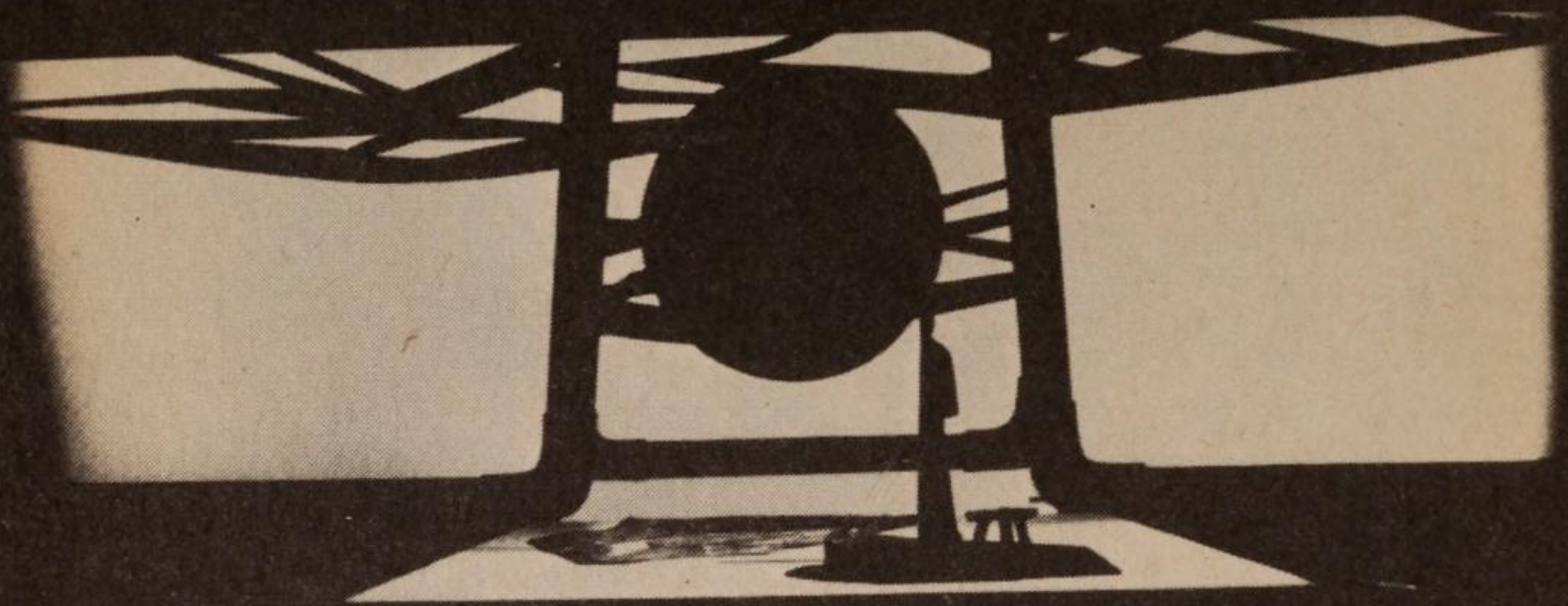
In Ermangelung eines eigenen Hauses hatte der Verein das Theater am Kurfürstendamm gemietet. Mit ihren bisherigen Intendanten hatte die Volksbühne nicht immer Glück gehabt. Ernst Karchow, Oscar Fritz Schuh, Leonhard Steckel, Rudolf Noelte, Günter Skopnik hatten innerhalb von



«Der Tod eines Handlungsreisenden». Regiebesprechung mit Grete Mosheim und Leonhard Steckel. Berlin 1961

zwölf Jahren einander abgelöst. Professor Oscar Fritz Schuh wurde wenigstens dem geforderten Berliner Niveau gerecht, wenn er auch den politischen Volksbühnengedanken nicht aufgriff, geschweige denn weiterentwickelte. Er brachte, zumeist mit Wiener Schauspielern, Stücke der Moderne und hatte Erfolge mit O'Neill und Strindberg. Ende der fünfziger Jahre spielten Wiener Schauspieler, an der Spitze Paula Wessely, Attila Hörbiger, Judith Holzmeister, liebend gern in Berlin: die deutsche Mark wog schwer in Österreich. Schuh hatte die Gunst der Stunde genutzt – und ästhetische Maßstäbe gesetzt. Darunter hatten alle seine Nachfolger zu leiden. Auch Piscator.

*Harte, schwere, mit Wirklichkeit durchtränkte Stücke – wie es sie noch niemals gegeben hat – muß ich finden. Zurück zu dem Stil der 20er Jahre!*¹³² Gut, daß er diese Sätze nur ins Tagebuch schrieb! Die Kritiker wären schon vor Antritt seiner Intendanz über ihn hergefallen. Nichts war ihnen verdächtiger als das Lehrtheater aus jener Zeit. Piscator begann mit einer Zusammenfassung der Atriden-Tetralogie von Gerhart Hauptmann. Er strich den mystischen Kern und inszenierte Kriegsanklage. «O Gott, in welchem Graun sind wir befangen!» Als Kriegsanklage war das Stück in den Jahren 1940 und 1944 geschrieben worden. Die Uraufführung des letzten Teils, «Iphigenie in Delphi», hatte Jürgen Fehling im Berliner Staatstheater inszeniert, mitten im Krieg. Unter der Nazidiktatur konnte Hauptmann die Frage nach den Ursachen, den Verursachern des Völkermordens nicht stellen, es blieb beim Aufschrei, bei einem allgemeinen Entsetzen, und als antifaschistische Ak-



«Die Atriden». Bühnenbild von Franz Mertz. Berlin 1962

tion, als politisches Theater war die Inszenierung am Gendarmenmarkt wenige hundert Meter vom Kriegsministerium und der Reichskanzlei entfernt auch verstanden worden. 1962 bestand diese Unmittelbarkeit nicht mehr. Das Stück war Literaturgeschichte und wirkte geradezu nebelhaft. *Eine heutige Inszenierung der «Atriden» muß aber, will sie ähnliche Wirkung erzielen wie in den Kriegs-Aufführungen einzelner Teile der Tetralogie, schärfer die historischen Bezüglichkeiten herausarbeiten. Dazu gehört für meine Inszenierung, daß der Bühnen-Vorgang, besonders in den Zwischenakten, kommentiert wird durch authentische Photos, authentisches Stimmen- und Zahlenmaterial aus dem «Dritten Reich».*¹³³ So wurden die Berliner im Kunstgenuß durch konkrete Hinweise aufgestört – vielleicht auch abgeschreckt. «Ist das noch Hauptmann oder schon Piscator?» fragte Heinz Ritter im Berliner «Abend» vom 8. Oktober 1962. «Rechtfertigt die ohnehin kühne Konstruktion vom Antifaschisten Hauptmann, von der Parallele Agamemnon-Hitler und Griechen-Deutsche eine Bearbeitung, die einer Amputierung gleichkommt?»

Danach inszenierte Piscator von Jean Anouilh «Die Grotte». Arm und Reich, gleich amoralisch und verbrecherisch, nur mit unterschiedlichen Umgangsformen, werden einander gegenübergestellt. Dieser Anouilh diene dem Regisseur als «Vorwand, seine Theorie vom ewigen Klassenkampf zu

erhärten», meinte Ritter im «Abend» vom 17. Dezember 1962. Aber schon mit seiner dritten Inszenierung gelang Piscator der große Wurf, das weltweite Aufsehen, der erwünschte Affront und Eklat: mit Rolf Hochhuths «Stellvertreter». Piscator hatte das Stück als Umbruchexemplar eines Verlages kennengelernt, der dann vor seiner eigenen Courage zurückgeschreckt war und es dem Rowohlt Verlag angeboten hatte. Maria Pierenkämper, die Witwe Ernst Rowohlts, die für den Verlag lektorierte, erzählte, wie sie das ungebundene Exemplar zugeschickt bekam und es nach der Lektüre dringend empfahl. Und Piscator erzählte, wie der Sohn Ernst Rowohlts, Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, ihn anrief und fragte, ob er zu einer Lektüre bereit sei, und wie er den Text sofort als sehr wichtig und notwendig erkannt habe, zudem als handfestes Theaterstück. Rolf Hochhuth ist der Überzeugung, daß ohne Piscator sein Stück das Bühnenlicht nicht erblickt hätte. Das Stück wirft die Frage auf, ob sich der Papst zur Zeit der Judenverfolgungen gegen die Nationalsozialisten hätte stellen sollen – ob er seine 500 Millionen katholischer Christen gegen diese Barbarei hätte mobilisieren müssen zu einem unüberhörbaren weltweiten Protest. Was die praktische Seite betrifft, ist die Frage nicht zu beantworten, weil niemand wissen konnte und kann, wie die Faschisten reagiert hätten. Im Stück verkörpert der (von Hochhuth erfundene) Jesuitenpater Ricardo das fordernde Gewissen. Nach dem Versagen des Papstes heftet er sich den Judenstern an die Soutane, nimmt das Kreuz der Juden auf sich, geht mit ihnen in den Tod, in die Gasöfen.

Kein Stück nach 1945 hat soviel Staub aufgewirbelt. Den Papst angreifen?! Und zwar einen bestimmten: Pius XII. Ein toter Papst wurde attackiert – aber gemeint waren wir alle. Jeder steht ständig vor Gewissensentscheidungen. Diese Entscheidungs-Freiheit des einzelnen wurde von vielen als altmodisch, in der modernen Massengesellschaft nicht mehr gegeben, abgelehnt. Danach wäre also niemand mehr schuldig zu nennen, niemand mehr könnte schuldig werden. ... *Es ist aber gerade das Verdienst Hochhuths, daß er «altmodisch» genug ist, um auf der Verantwortlichkeit des Einzelnen zu bestehen!*¹³⁴ Schon Monate vor der Uraufführung, im Vorwort der Buchausgabe, schrieb er: *Wenn ein Stück geeignet ist, zum Mittelpunkt eines Spielplans zu werden, der sich mit politisch-geschichtlichen Tatbeständen beschäftigen will: Hier ist das Stück! Dieses Stückes wegen lohnt es sich, Theater zu machen; mit diesem Stück fällt dem Theater wieder eine Aufgabe zu, erhält es Wert und wird notwendig.* So nach außen. Für sich selbst notierte er: *Als ich den «Stellvertreter» annahm, da glaubte ich, es würde meine letzte Inszenierung an der Volksbühne sein.* Hochhuth, der Hauptgewinner des Welterfolgs, rechnete noch in seiner Grabrede, die jedoch nicht er selbst, sondern der Schauspieler Dieter Borsche sprach, dem toten Piscator die Übernahme dieses Risikos hoch an. «... so hätte eine «einstweilige Verfügung» nicht nur dieses eine Stück erstickt, sondern das Haus geschlossen. Die Zahlungen an Schauspieler, Bühnenarbeiter, an weit über hundert Personen hätten weitergehen müssen, Zehntausende von Volksbühnenmitgliedern wären dennoch für ihre Beiträge zu entschädigen gewesen.» Soviel am offenen Grab.

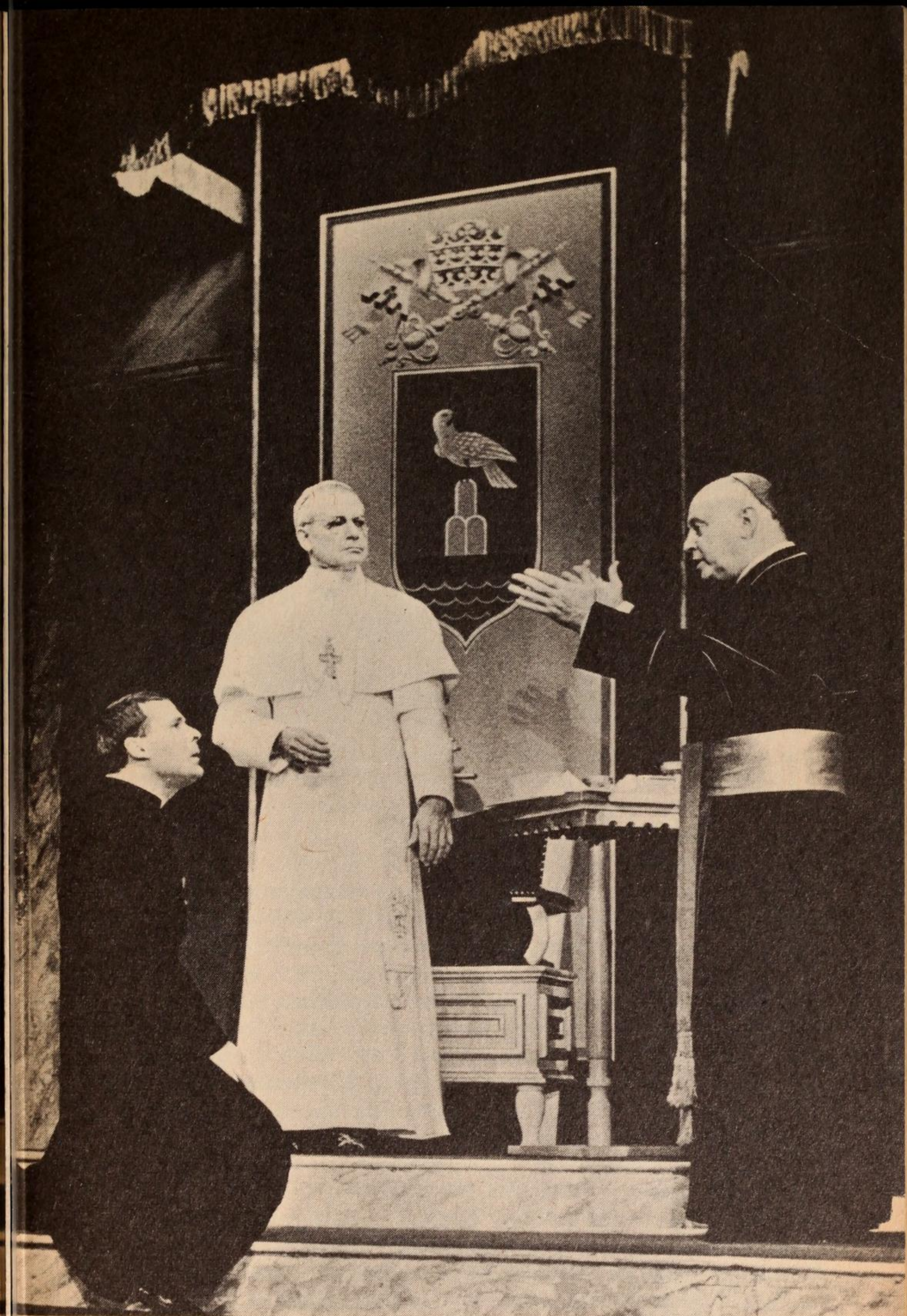
Piscator inszenierte das Stück ohne Zutaten. Aber der Originaltext hätte acht bis zehn Stunden Spieldauer erfordert. Es gilt als besondere dramaturgische Leistung, aus dem Wust und Überschwang der Hochhuthschen Dialoge

und Szenen ein brauchbares Theaterstück herausgemeißelt zu haben. Die Kritik reagierte positiv. Und die vierte Piscator-Bühne hatte ihre Existenzberechtigung bewiesen.

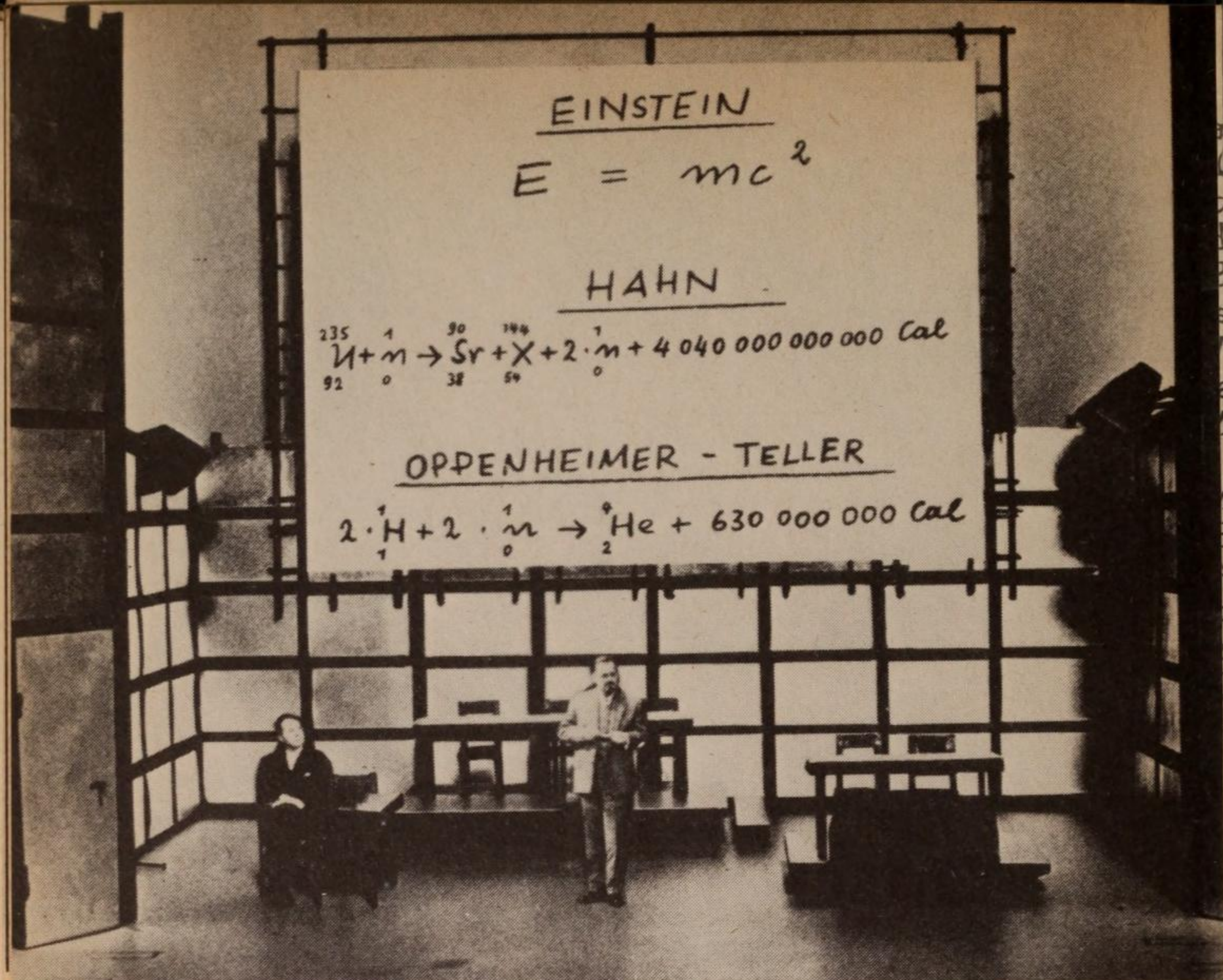
Am 30. April wurde dem Intendanten der Schlüssel des neuerbauten «Theaters der Berliner Freien Volksbühne» in der Schaperstraße feierlich überreicht. Piscator schloß seine Ansprache mit einem Zitat aus dem Stück, mit dem am nächsten Abend das Theater eröffnet werden sollte, aus Romain Rollands «Robespierre»: «Verherrlichen wir den Menschen! Flößen wir ihm das heiligste aller Gefühle ein: Ehrfurcht des Menschen vor dem Menschen! Dem gilt unser Streben. Das sei unser Ziel!»¹³⁵ Dies nun wieder in bester Absicht nach außen. In Wirklichkeit war er verzweifelt. Der Glaube an den Menschen, klagte er, sei verlorengegangen, die Vernunft in Mißkredit geraten, und der Fortschritt werde lächerlich gemacht. Er gehörte der radikal anklägerischen und weltverbesserischen Generation der Grosz, Brecht, Heartfield, Eisler, Busch, Wolf und Dix an. Der Zweite Weltkrieg hat keine solche Garde von Geistkämpfern hervorgebracht. Mit all seinen Begleitscheinungen wirkte er wohl eher erdrückend, niederschmetternd, entmutigend. Er gebärde den Ekel des Menschen vor sich selbst und das Theater des Absurden als ein Signal, daß nichts mehr zu retten sei, wenn sich der Homo faber derart niederträchtig benahm. Vergleichsweise konnte der Erste Weltkrieg als Aufmunterung angesehen werden, die Welt zu verbessern, die Menschheit zu retten. Piscator frönte bis zu seinem Tode einem imaginären Kommunismus, in dem das Individuum von der Funktionärsklasse nicht gegängelt und unterdrückt wurde, sondern selbstverantwortlich blieb, einem demokratischen Kommunismus, der vielleicht ein Widerspruch in sich selbst ist und undurchführbar. Mit seinem unzeitgemäßen Fortschrittsglauben haftete dem großen alten Mann eine grandiose Lächerlichkeit an, über die man jedoch nicht zu lächeln, geschweige zu lachen wagte – er war ja im Recht. Wir waren verkommen, dekadent, kleinmütig, arm.

Auf «Robespierre» folgte «Luther» von John Osborne (Gastregie: Peter Zadek), Shakespeares «Kaufmann von Venedig» mit Ernst Deutsch in einer eigenen Inszenierung, dann, wieder unter Gastregisseuren, Martin Walsers «Überlebensgroß Herr Krott», eine Kapitalistenkarikatur, John Ardens parteipolitische Komödie «Der Packesel» und Herbert Asmodis «Mohrenwäsche», ein Zerrbild unserer Beziehungen zum Schwarzen Erdteil und zurück. «Dieser Spielplan weist das Theater der Berliner Volksbühne als konsequent geführtes Gesinnungstheater aus», resümierte Hans Daiber in seinem Buch «theater eine bilanz». «Leider kann man nur die Intentionen preisen, nicht die Ausführung, denn unter den neun Premieren waren vier völlig verfehlt.»¹³⁶ Zwei Stücke mußten wegen mangelnden Publikumsinteresses abgesetzt und durch Gastspiele ersetzt werden. Die Berliner Presse versäumte nie, darauf hinzuweisen, daß das schöne Haus in der Schaperstraße, künstlerisch ungenutzt, eigentlich leer stehe. Zudem war Piscator in jener Zeit viel auf Reisen. Abgeschlossene Verträge erfüllend, inszenierte er Opern in Florenz und Sartres «Der Teufel und der liebe Gott» in Frankfurt. Ab «Oppenheimer» ging es in der Schaperstraße aufwärts.

«In der Sache J. Robert Oppenheimer», ein szenischer Bericht von Heinar Kipphardt, wurde zwar gewohnheitsmäßig von der Presse verrissen – aber dann doch weit über Berlin hinaus ein strahlender Erfolg. Der «Vater der



«Der Stellvertreter». Günter Tabor, Dieter Borsche und Hans Nielsen. Berlin 1963



«In der Sache J. Robert Oppenheimer». Szenenbild. Berlin 1964

Atombombe» Oppenheimer hatte nach Hiroshima die Weiterarbeit an der Bombe abgelehnt. Nun mußte er sich vor McCarthys Sicherheitsausschuß verantworten. Die Reportage behandelt den Konflikt des Wissenschaftlers, der sich zwischen Entdeckerfreude, Staatsgehorsam und Gewissensnot gestellt sieht. Die Presse wehklagte über Verwendung von Film in überholter Piscator-Manier, von Unklarheiten durch das ganze Stück und von Fehlbesetzungen, daß ich schwor, mir dieses Chaos nicht anzusehen. Und geriet dann doch in eine Vorstellung. Was sah ich? Eine vom ersten bis zum letzten Wort spannende, durchgearbeitete, klare Aufführung, in die der Film zweckdienlich, geradezu unentbehrlich eingebaut war. Später sprach ich zu Piscator von geschäftsschädigendem Verhalten der Presse und daß man da eigentlich vor Gericht gehen müsse. Piscator griff den Gedanken sofort auf, aber natürlich wurde nicht geklagt. Einzelne Rollen waren nicht fehl-, aber zu schwach besetzt. Das lag an objektiven Schwierigkeiten. Selbst wenn der Abendetat für Schauspieler höher gewesen wäre – es war schwierig, freie gute Kräfte zu finden, und immer in verhältnismäßig kurzer Zeit. Damals war der Film noch nicht ganz tot, und das Fernsehen brachte beinahe Tag für Tag, nachmittags und abends, gut besetzte Spiele. Alle diese *Industrieschauspieler*¹³⁷, auf die ein En-Suite-Theater zurückgreifen mußte, waren oft auf Jahre hinaus ausgebucht. Aktuelle Stücke bekam ein Theater aber meist nur, wenn

es sich verpflichtete, sie bald herauszubringen. Also mußte auch auf unzulängliche Kräfte zurückgegriffen werden. Die Volksbühne stand im Schatten des Schiller- und Schloßpark-Theaters mit dem nicht nur größten, auch wohl besten deutschen Ensemble. Für ein auch noch so kleines Ensemble war die Subvention der Volksbühne zu gering. Der Vorstand selbst legte keinen Wert auf höhere Zuschüsse, er fürchtete, daß ihm sein eifersüchtig gehütetes Vereinstheater aus den Händen gleiten könnte. In dieser Zwickmühle rieb sich Piscator langsam, aber sicher auf. Für seine hohen Ziele fehlten die Mittel.

Er versäumte nie, darauf hinzuweisen, daß sie es auf der anderen Seite der Mauer richtig gemacht hätten, als sie dem Brecht und dem Felsenstein eigene Häuser mit hohen Etats einrichteten. Er kenne, sagte er, Engländer und Amerikaner, die aus dem Ausland geradewegs nach Ost-Berlin weiterreisten, um zum Berliner Ensemble, in die Komische Oper oder ins Deutsche Theater zu gehen, von den West-Berliner Bühnen aber kaum Notiz nähmen. Zur Qual, sich nicht entfalten zu können, kam der ständige Ärger über die Berliner Presse. Ich habe das ein Jahr lang mitgemacht, Tag für Tag.

EIN JAHR FÜR PISCATOR

Als erste Premiere nach meinem Eintritt in die Volksbühne kam «Fuhrmann Henschel» heraus – ein Erfolg mit Bravo-Rufen für Piscator, der auch als Schauspieler-Regisseur gesiegt hatte. Die Berliner Presse schob den Hauptteil des Erfolgs dem Bühnenbildner Roman Weyl zu. Der habe ein Treppenhaus inmitten der beiden Schauplätze gebaut, und diese Ausweitung der Spielflächen sei der Erfolg des Abends gewesen – welch ein Glück für Piscator! Nun hätten die Fachkritiker aber wissen müssen, daß Piscators Regiekonzeptionen immer von einem von ihm selber entworfenen Bühnenraum ausgingen – zumindest seit seiner Inszenierung von Gorkis «Nachtasyl» 1926. Bis zuletzt galt eine seiner Hauptbemühungen der Aktivierung des Bühnenraums – seiner Beweglichkeit und Transparenz, der Auflösung des Guckkastens. Vielleicht wußten die Kritiker das alles und spielten den Bühnenbildner bewußt gegen Piscator aus. Ich weiß es nicht.

Ich weiß nur noch, wie Piscator nach der Premiere vor mir stand und sein Leid klagte – mißverstanden, gequält, tieftraurig. Meine Antwort war: «Es muß ein neues Piscatorbuch herauskommen!» Das erschien auch – herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste in der DDR, nach seinem Tod, als zweiter Band seiner *Schriften*.

Nur unter vier Augen gab sich Piscator manchmal verzagt. Nach außen wirkte er eher amüsiert. *Ich trage meine Skandale wie andere ihre Medail- len!* rief er vergnügt. Er war stolz auf seinen Namen und sprach ihn genüßlich aus, geradezu weihevoll, als sage er etwas Endgültiges, setze er einen Schlußpunkt. *In den zwanziger Jahren war ich noch viel berühmter!* erinnerte er sich. Er war ein Kampfhahn, mit Adlernase und weißem Haarschopf, klein von Gestalt, mit etwas Bauch, aber körperlich fit. Die Hälfte seiner Kräfte widmete er seinen wirklichen und eingebildeten Feinden. Wir alle waren ihm viel zu zahm. Ununterbrochen brütete er Pläne aus, sich und sein



«Fuhrmann Henschel». Bühnenbild: Roman Weyl, 1965

Theater zu propagieren.

Besonders die Montage fürchtete ich. Da hatte er sonntags seine brainstorms gehabt und reichte mir über seinen Schreibtisch hinweg einen Zettel nach dem andern, Geniezettel, wie ich sie nannte, auf denen er seine Gedanken in schwer lesbaren Schriftzügen skizziert hatte. Heute bereue ich, daß ich diese Hunderte von Schnipseln nicht gesammelt habe, daß ich, kaum war ich in meinem Zimmer, die meisten als praktisch wertlos, die anderen nach ihrer Bearbeitung und Erledigung in den Papierkorb warf. Heute würde ich sie als Reliquien liebend gern besitzen und entziffern.

Erhalten geblieben sind mir nur drei Seiten Manuskript, auf denen er in Stichworten, kurzen Sätzen und Satzketten seine tragischen Bemühungen noch einmal darlegte, kurz vor seinem Tod, die fatale Situation, in der das Theater der Freien Volksbühne zwischen Privat- und Subventionstheater schwebte. *Was leisten wir?* schrieb er. *Was könnten wir leisten? Kann ein Theater ins Neuland vorstoßen? Dürfen wir sagen, wir haben diesem Theater ein Gesicht gegeben?*¹³⁸ Ich sollte einen Aufsatz nach diesen Notizen schreiben. Er selbst konnte nicht schreiben, nicht kontinuierlich. Seine Aufsätze und sein Buch *Das Politische Theater* stammen von Mitarbeitern, denen er seine Gedanken einimpfte, bis in alle Einzelheiten. Und immer ging

es um Rechtfertigung vor sich selbst und um Abrechnung mit seinen Kritikern.

Ein zweites Trauma beherrschte den Mann. Die Schauspieler. Obgleich er nun doch schon vierzehn Jahre an deutschen Theatern, großen und kleinen, nahezu ununterbrochen inszeniert hatte, behauptete er immer wieder, er kenne die deutschen Schauspieler nicht, sei zwanzig Jahre außer Landes gewesen, habe ihre Entwicklung nicht verfolgen können, und nun fragte er jeden, auch völlig Unkompetente, nach der Qualität und Eigenschaft von Schauspielern, ließ sich da unentwegt dreinreden. «Für die Schauspielkunst», schrieb Brecht, «hatte er nicht so wenig Interesse, wie seine Feinde behaupteten, aber doch weniger, als er selber sagte.»¹³⁹ Piscator trauerte den Piscator-Schauspielern der zwanziger Jahre nach, den politisch bewußten Darstellern; die heutigen Schauspieler, immer noch wie für Hoftheater abgerichtet, seien seinen Anforderungen nicht gewachsen, bei jedem Stück müsse er Schauspielunterricht geben.

*Natürlich verlangt das epische Theater neue Schauspieler. Ich konnte den klassischen Deklamations-Schauspieler, der in seine Stimme verliebt ist und sich nicht dafür interessiert, was er sagt, sondern nur dafür, wie er es sagt, nicht länger brauchen. Ebensowenig konnte ich den Tschechow-Schauspieler akzeptieren, der sich hinter der «vierten Wand» hypnotisierte. Nach Brechts Ansicht reicht Stanislawski nicht mehr aus, brauchen wir eine neue Art des Theaterspiels, die die Bühnenvorgänge dem Zuschauer verfremdet und dem Spiel gegenüber eine fragende und kritische Haltung einnehmen läßt. Brecht hatte recht, wenn er forderte, daß wir der Handlung gegenübergestellt und nicht durch Einfühlung eingewickelt werden sollten.*¹⁴⁰

Beide wollten das Theaterspielen auf eine höhere Bewußtseinsstufe heben. Brecht hatte die Mittel dazu. Piscator, ohne Ensemble, mußte bei jeder Inszenierung mit neuen Schauspielern von vorne anfangen. Die Schauspieler sollten nicht nur Gagenempfänger sein, sondern auch Ideen-Träger, anderenfalls vergehen sie sich gegen ihren Beruf. In Berlin dürften nur Missionar-Schauspieler leben. Missionar-Autoren. Missionar-Regisseure.¹⁴¹

Darüber hinaus war seine Einstellung zu Brecht, gelinde gesagt, zwiespältig. *Brecht ist mein Bruder, doch unsere Sicht der Gesamtheit der Dinge ist unterschiedlich: Brecht enthüllt bedeutsame Details des sozialen Lebens, ich versuche eher, eine Schau der politischen Dinge in ihrer Totalität zu geben . . . Andererseits scheint Brecht überzeugt zu sein, daß die Menschen nur gut sind, wenn sie arm sind; für mich steht die Frage nicht so. Die Menschen sind weder gut noch schlecht. Es ist die Verbesserung der Lebensbedingungen im Sozialismus, die den Menschen moralisch bereichern wird. Im übrigen ist Armut nicht mehr die vorherrschende Lebensbedingung der Arbeiterklasse; es gilt den Akzent auf die in ihrer Totalität begriffene historische Wirklichkeit zu setzen.*¹⁴² So in einem Interview in Brechts Todesjahr 1956. Im vertrauten Gespräch wurde er deutlicher. Da lehnte er Brecht als Verräter des politischen Theaters entschieden ab. Brecht sei ins Fabulieren ausgewichen, spottete er, in die Märchen vom guten Menschen von Sezuan, der kinderlieben Grusche, vom trinkfreudigen Puntila – Fabeln, die man so oder so interpretieren, sogar gegen ihren ursprünglichen Sinn verkehren könne – wie es ja auch oft genug geschieht. Brechts Stücke waren ihm zu sehr *Gehirnarbeit*¹⁴³ – die Brechtschen Menschen für tendenziöse

Zwecke ausgedacht, konstruiert. Nicht einmal eine eigene Sprache habe Brecht, die habe er aus dem «Schwejk» gestohlen – damit konnte er aber nur «Puntila» und «Mutter Courage» gemeint haben.¹⁴⁴ «Mutter Courage» hatte er 1960 werkgetreu inszeniert, er wußte also, wovon er sprach. Gegen Brechts Dichtung setzte Piscator die *Heiligkeit des Dokuments*. Ein dokumentarischer Text sei weniger leicht zu verfälschen. *Keine Angst vorm Material!* krächte er fröhlich.

Es war ja so, daß man jeden Tag von Piscator lernen konnte, wenn man wollte – und wenn einen die Tagesarbeit nicht auslaugte. Das künstlerische Personal war klein, die Gagen für die Dramaturgen wurden vom Schauspieler-Etat abgezwickelt. Künstlerische Mitarbeiter des Intendanten waren im Stellenplan nicht vorgesehen. Erst Piscator schuf diese Positionen.

Seine Einstellung zu seinen Mitarbeitern war eine Mischung aus Duldung und Verachtung. Nur wenn er gar nicht darum herum konnte, quetschte er sich ein Dankeschön ab. Auf Indiskretionen, große und kleine, mußte man stets gefaßt sein. Wenn ich ihm etwas anvertraute, was er, und nur er, als Verantwortlicher wissen mußte, wußte es bald das ganze Haus. Zwar entschuldigte er sich nachher, aber das Malheur war geschehen. Er setzte dann, wenn er etwas ausgefressen hatte, einen Augenaufschlag ein, schaute einen mit großen blauen Augen von unten herauf treuherzig an.

Seine Unbeirrbarkeit, seine Unbestechlichkeit, sein absolutes Festhalten an dem einmal als richtig erkannten Ziel haben mich Piscator verehren lassen – trotz seiner menschlichen Schwächen, die allen schwer zu schaffen machten. Wer länger mit ihm zu tun hatte, rückte von ihm ab. Keiner hielt es lange bei ihm aus. Sein Verschleiß an Mitarbeitern war ungeheuer. Und jeder Wechsel wurde von der Presse schadenfroh quittiert. Wieder einmal war einer Piscator davongelaufen . . .

Er war nicht der Typ des Intendanten – besaß zu wenig Menschenkenntnis und gar keinen Überblick, starrte immer nur auf seine nächste Inszenierung. Oft ertappte man ihn, wie er Briefe diktierte oder Telefonate führte über Angelegenheiten, die längst erledigt waren. Dagegen war es schwer, dem Zögerer eine Entscheidung zu entlocken. Er hatte nichts dagegen, wenn man ihn mal anschrie. Lächelte dann still vergnügt in sich hinein. Freute sich, daß er einen so energischen Mitarbeiter hatte. Und gab dann, widerstrebend, nach. Manchmal auch nicht. Man mußte ihn unter Druck setzen.

Noch während der Proben zur «Ermittlung» hatte er den Einfall, unmittelbar nach dem Auschwitz-Oratorium ein ostjüdisches Volksstück herauszubringen – als Ergänzung. Ich war von dieser Idee begeistert und ging an die Arbeit. Aber welches Stück? Das wußte niemand. Es war auch kein Material aufzutreiben. Ich telefonierte durch ganz Europa, setzte einen kostspieligen Apparat in Bewegung – bis ich wußte, daß «200 000» von Scholem-Alejchem das beste Stück dieser Art sei, und aus Tel Aviv eine Bearbeitung des dort lebenden Schwiegersohns des Autors geschickt bekam, auf hebräisch, und schließlich einen Übersetzer an die Arbeit setzen konnte. Während dieser Vorbereitungen kamen von seiten Piscators nur Zweifel, Kopfwackeln, zynische Aperçus. Er hatte den Einfall geboren, nun beherrschte ihn Katzenjammer. Er hatte einen Entschluß gefaßt – nun litt er, zumal er das Stück nicht selbst inszenieren wollte. Etwas aus der Hand zu geben, ging ihm gegen die Natur. Er war eben der einzige, gewissermaßen ja auch zu Recht. Aber:

aufwühlendes Genie gut und schön – Premierentermine an Serientheatern lassen sich nicht verschieben. Ich arbeitete weiter. Bis Piscator eines Morgens, wahrscheinlich an einem Montag, ins Theater kam: «Nicht <200 000>, ein anderes Stück!» Nach einer sehr lauten Debatte über Für und Wider von «200 000» ging ich nach Hause – und überlegte, ob ich dieses Theater noch einmal betreten dürfe, ging auch nicht ans Telefon, wenn es klingelte: Piscator am anderen Morgen noch vor der Begrüßung: «Es bleibt also dabei: <200 000>.» Aber gar nicht überzeugt, eher grämlich, als gebe er einer meiner Marotten nach.

Vor den Unbillen des Verwaltens und sich vor dem Volksbühnenvorstand verantworten Müssens floh Piscator nachmittags gern nach Hause – in seine große Wohnung in der Binger Straße nahe Breitenbachplatz. Er hatte da eine schöne Bibliothek und eine Kitschecke mit einem rosa erleuchteten Springbrunnen aus Kunststoff, und wenn er nach Hause kam, setzte er zuerst einmal diesen Springbrunnen in Gang.

Proben strengten ihn wenig an, Büroarbeit strapazierte ihn. Ich riet ihm, alle fünf Stücke selbst zu inszenieren, sein Haus zu einer permanenten Piscator-Bühne zu machen, alles andere würden wir für ihn tun. Der Gedanke gefiel ihm, und die Dispositionen, die er auf dem Totenbett traf, zielten in diese Richtung. Mit 72 Jahren fühlte er sich noch ganz auf der Höhe. Wollte noch lange Theaterleiter bleiben, seinen Vertrag mit der Freien Volksbühne verlängern. Lebte bescheiden. Machte jedes Jahr am Meer nördlich von Rom Urlaub. Arbeitete morgens zu Hause an der Sprossenwand, geregelte Übungen, die er mit einem Handstand abschloß. Sagte, er empfinde einen geradezu erotischen Genuß, jeden Morgen eine Zeitlang an der Wand auf dem Kopf zu stehen.

Nun, das sind Interna, nach außen war er Weltmann, selbstsicher, auf flotten Beinchen, die Fußspitzen nach außen gekehrt. Nur selten verlor er die Fassung und schrie. Man hatte dann Mühe, ernst zu bleiben, weil das Geschrei in so hoher Lage mehr einem Altweibergekreisch als männlichem Zorn glich; auch pfiff er meistens die völlig falschen Leute an, nicht die Verantwortlichen, die ihn sabotierten.

Bei meinem Eintritt in die Volksbühne war von nichts anderem die Rede als vom «Schwejk». Frühjahr 1965 sollte Georg Thomalla die berühmte Rolle spielen. Mit ihm und anderen Schauspielern waren schon Verträge abgeschlossen worden. Mein Einwand: Piscators «Schwejk» habe in der Theatergeschichte eine feste Position – warum sie in Frage stellen, entmythologisieren? Die Antwort: 1928 sei die Aufführung in den Ansätzen stecken und ohne gültigen Schluß geblieben. Jetzt habe man Zeit und Mittel, alles bis ins Detail auszuarbeiten. In einem aber würde die Neuinszenierung hinter der von 1928 zurückstehen: es war nur Geld für ein laufendes Band da. «Wer schenkt mir ein zweites laufendes Band?» jammerte Piscator. Aber auch das eine wurde nicht in Auftrag gegeben. Die Verwaltung zögerte nicht ganz ohne Grund. Die Rechte für eine Dramatisierung waren unklar, angeblich besaß sie Max Brod auf Lebenszeit. Wovon die neuen Bearbeiter bezahlen, wenn Brod die Tantiemen in Anspruch nahm? Nichtsdestoweniger: aus ganz Deutschland wurden Mitarbeiter zusammengerufen. Auch der alte Kämpfe Gasbarra erschien – sah sich um, knurrte und fuhr wieder ab. Als sich dann die Verwaltung doch herabließ, das laufende Band zu bestellen, war es zu

spät: nun konnte die Firma den Termin nicht mehr einhalten. Ich wunderte mich, daß Piscator nicht Krach machte. Aber nein, fast erleichtert vertagte man sich. Die Zeit war doch wieder einmal recht knapp geworden. Jeder bezog schnell Spesen und reiste in seine Heimat zurück. Piscator lebte fürs Produzieren – und auch fürs Projektemachen. Ein fortwährendes Pläneschmieden gehörte zu seinem Lebensstil. Auch darin war er Brecht ähnlich, der Unmengen von Film- und Stückentwürfen hinterließ.

Der «Schwejk» spukte bis zuletzt in Piscators Gehirn. Noch im Januar 1966 rang ich eine Stunde mit Max Brod um die Rechte. Brod bestand darauf, daß sein Name mit dem Hašeks immerdar verbunden bliebe. Auch eine Neudramatisierung, wer sie auch mache, müsse unter seinem Namen segeln – und ihm Tantiemen einbringen. Für welche Leistung? Das machte selbst Brod einen Augenblick stutzig. Er erklärte sich bereit, die Neufassung durchzulesen. Sehr bedrückt ging ich nach dieser Unterredung mit dem Kafka-Freund nach Hause. Brod hatte mit Prozessen gedroht – und ich nur mit halbem Herzen gefochten. Warum sprach Piscator nicht selbst mit Brod? Er ging solchen Schwierigkeiten gern aus dem Weg. Er war Künstler – im Grunde Lyriker, hatte ja auch mit Gedichten angefangen. Und alle die kleinen und weniger kleinen Bosheiten passierten ihm aus Zartheit, aus Unsicherheit, Angst.

Viele bewunderten – niemand liebte ihn. Er hatte keine Freunde. Ausschließlich Theatermann, führte er kein Privatleben. Da seine Frau Maria in Amerika war und er allein lebte, lud er mich oft ein, auch zu Premieren und Empfängen. Privat wurde er kaum eingeladen. Alle fürchteten seine didaktischen Reden. Höchstens daß wir mal abends beim Kritiker der «Berliner Morgenpost» saßen. Aber selbst der schmiß uns eines Nachts raus, als Piscator wieder einmal von den zwanziger Jahren zu erzählen begann, daß er und nicht Brecht der Erfinder des Epischen Theaters sei. Plötzlich standen wir auf der Straße. «Das ging ja sehr schnell», kicherte Piscator.

Seine Verehrer kamen weniger aus Deutschland – sie kamen aus aller Welt. Natürlich wurde auch Brecht in aller Welt verehrt. Aber die Wertschätzung, die man Piscator entgegenbrachte, war, schon zu seinen Lebzeiten, elementarer, wuchtiger – alle spürten, hier war ein Mann, der die Kunstwerte nicht nur bereichert, sondern von Grund auf umgestülpt hatte, ohne Abweichung – ohne sein Talent zerpfücken oder in Nebenkanäle versickern zu lassen. Aus den USA, aus Kanada, Schweden, Frankreich, Indien, der Tschechoslowakei – von überall her kamen Journalisten, Theaterwissenschaftler, Theater- und Filmemacher, die ihn sehen, sprechen, befragen wollten. Besonders nach der «Ermittlung» war der Andrang stark.

Eines des letzten Bücher, die er las, war «Leben und Tod des Jesus von Nazareth» von Joel Carmichael. Er gab mir das Buch, um danach und nach anderem Material mit ihm ein Stück zu schreiben. Gleichzeitig, ohne mir davon zu sagen, alarmierte er andere Autoren, auch Peter Weiss; sie sollten für ihn ein Stück über Jesus schreiben, der sei nämlich Revolutionär gewesen! Piscator kochte mit Vorliebe gleichzeitig auf mehreren Flammen, sicherheitshalber, spielte auch gern den einen gegen den anderen aus.

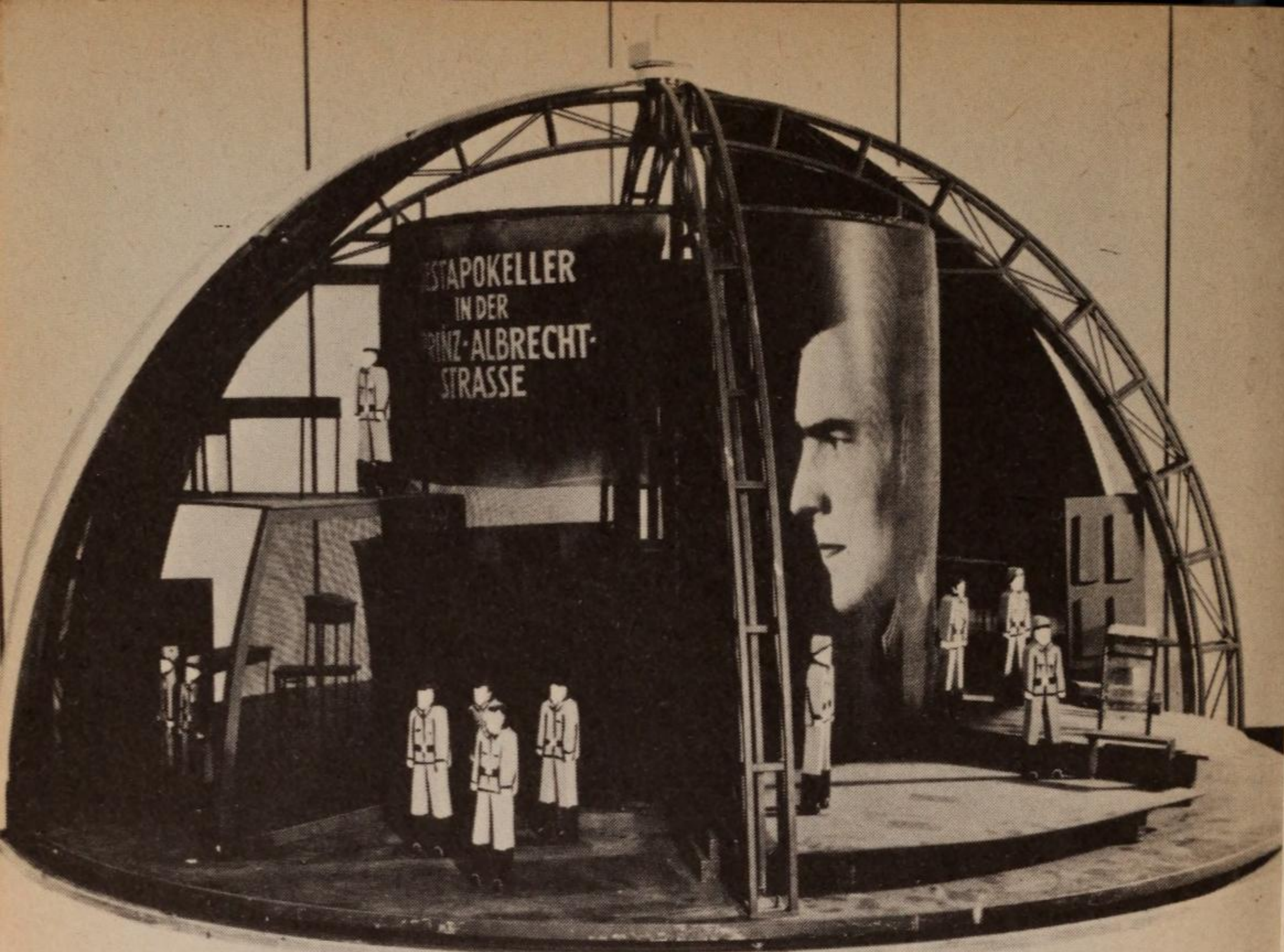
Nun, es gibt gute Musiker – und gute Menschen, ich war erfahren genug, das zu wissen. Trotzdem habe ich den Alten mit meinen Wünschen, ihn zu verlassen, nicht schlecht gequält, was ich heute bereue. An dem Tag, der dann



endlich mein letzter an der Freien Volksbühne werden sollte, starb er, am 30. März 1966, ein gewiß zufälliges Zusammentreffen, das ich gleichwohl als hochdramatisch empfand.

KEIN SCHÖNER TOD

Leider war sein Abschied vom Theater ein Mißerfolg. Eines Tages rief der Verleger Kurt Desch an, sein Erfolgsautor Hans Hellmut Kirst («08/15») habe ein neues Buch geschrieben, das sich leicht dramatisieren lasse: «Auf-



«Aufstand der Offiziere». Bühnenmodell, 1966

stand der Offiziere» (20. Juli 1944). Das Buch kam, wurde gelesen, Kirst kam, das Stück wurde geplant. Bis Frühjahr 1945 war Kirst nationalsozialistischer Schulungsoffizier gewesen, danach hatte er unterhaltsame Kriegsromane geschrieben und sein Geld in Negerplastiken und expressionistischen Gemälden angelegt. Mit dem Theater hatte er noch nie etwas zu tun gehabt. Das Stück, das er nach seinem Roman lieferte, war irreparabel bühnenfremd und hat uns alle ruiniert. Jeder riet Piscator ab. Der aber verbiß sich in den Stoff und schrieb mit dem Autor den Text, der kein Drama werden wollte, ununterbrochen um. Es fehlten die Autoren, das Team! Hartmut Lange (von Desch bezahlt, nicht von der Volksbühne) wurde hinzugezogen. Aber er konnte sich in den Stoff so schnell nicht hineinfinden und produktiv werden – er strich lediglich die verlogenen Phrasen, skelettierte den Text. Auf der Leseprobe, an der auch Ernst Deutsch und Wolfgang Neuss teilnahmen, waren erst einige wenige Szenen fertig. Ernst Deutsch las seinen mageren Part derart bedeutungsvoll, daß man Mühe hatte, sich nicht täuschen zu lassen. Ich schleppte Wolfgang Graetz mit seinem Stück über den 20. Juli an. Und Piscator, immerzu spekulierend, erwog, anstatt Kirsts Stück das von Graetz herauszubringen. Wochenlang stand alles auf des Messers Schneide. Vielleicht bin ich nicht energisch genug gewesen. Vielleicht hatte ich zuviel Respekt vor Piscator, nutzte seinen wachsenden Haß auf den Autor nicht aus. Es blieb beim Kirst-Text. Ernst Deutsch stieg aus. Wolfgang Neuss verließ Berlin. Schon

während der Proben wurde Piscator krank. Die Galle. Mußte tagelang das Bett hüten. Raffte sich noch einmal auf. Brachte das Stück heraus. Brach dann zusammen.

Die Aufführung mit wenig Substanz und viel Piscator-Aufwand (Film, rotierender Halbglobus mit auf- und zuklappenden Segmenten wie im «Rasputin» von 1928) erntete keinen Beifall. Die Presse reagierte vernichtend. Piscator fuhr zur Genesung in ein Sanatorium am Starnberger See.

Erwin Piscator ist an drei Ursachen zugrunde gegangen.

Erstens am Ärger über den Mangel an Anerkennung, besonders seitens der Berliner Kritik.

Zweitens an Schlaftabletten. Er konnte nicht abschalten. Kannte keinen Feierabend. Zwar kümmerte er sich um die laufenden Vorstellungen überhaupt nicht, auch wenn es seine eigene Inszenierung war, aber er nahm die Sorge um sein Theater mit nach Hause. Um etwas Ruhe zu finden, nahm er Schlaftabletten, jeden Abend. Und schlief dann doch nur ein paar Stunden. Am anderen Morgen merkte man ihm seine Ruhelosigkeit nicht an. Punkt neun betrat er sein Büro. Und reichte mir seine Geniezettel über den Tisch. Ich konnte ihm abends ein Stück mitgeben – am anderen Morgen erhielt ich es mit kritischen Schnipseln gespickt zurück. Zum Beispiel «Die Plebejer proben den Aufstand» von Günter Grass. Ich erhielt es mit dem Bemerkens zurück, es sei eines der dümmsten Stücke, die er je gelesen habe. Nachts stand er an einem Stehpult neben dem Bett und notierte auf kleinen, karierten Zetteln, die er von einem Block abriß, mit einem Füllfederhalter, den er auf- und zuschraubte.

Drittens an seiner Sparsamkeit. Piscator wählte am Starnberger See ein Krankenhaus, in dem der Aufenthalt zwar billig, das aber noch nicht voll ausgerüstet war, zum Beispiel noch keine künstliche Niere besaß . . .

Für Dienstag, den 29. März, hatte er mit Einverständnis der Ärzte seine Abreise angekündigt. Am 8. April wollte er seine Arbeit in Berlin wieder aufnehmen. Mit schöner Unbekümmertheit besuchte ihn am letzten Sonntag – dem 27. März – Hans Hellmut Kirst, der Anlaß seines vielleicht schlimmsten Mißerfolgs. Nach dieser Visite wurde eine Gallenoperation erforderlich. Die Operation gelang, aber dann versagten die durch die langjährige Einnahme von Schlafmitteln erschöpften Nieren. Eine künstliche Niere wäre vonnöten gewesen. In der Stunde, die er für seine Abreise festgesetzt hatte, verlor er das Bewußtsein. Am Nachmittag des nächsten Tages – Mittwoch, den 30. März – starb er.

Also ist er eigentlich an vier Fakten gestorben. So meine amateurhafte Diagnose. Die ärztliche lautet gewiß ganz anders. Aber die Mediziner vom Starnberger See kannten die Zusammenhänge nicht, kannten Hans Hellmut Kirst und Friedrich Luft nicht.

So undankbar und launisch er sich zu seinen Mitarbeitern verhalten hatte – viele haben geweint, als er gestorben war. Andere lebten auf.

Dem viele nachgesagt hatten, er habe sich überlebt, und dem viele gewünscht hatten, er möge auch bald leiblich sterben, war endlich tot. Nun konnten sie ihn feiern – erst auf Totenfeiern, später auf Jubiläumsfeiern. Wenn ein Revolutionär, Agitator, Moralist erst genügend tot ist, uns entrückt, wird er zum Gegenstand unserer Studien: Archive werden durchforscht, Augenzeugen befragt, Analysen gestellt, Diskussionen ein-



Die Totenmaske

berufen, Konferenzen organisiert, um nun endlich zu erfahren, wer der Mann eigentlich war, was er gewollt hat und ob er für uns noch von Bedeutung ist.

E. P. ÜBER SICH SELBST

Die Tragödie Piscator.

Ein Mann mit szenischer Fantasie stößt auf Stücke, die er konstruktiv kritisiert, indem er sie schöpferisch erweitert und verändert. Das nimmt man übel, verwehrt es ihm, verlangt, er solle sich an die Literatur halten. Aber die Literatur engt ihn ein. Also ruft er: Befreiung von der Literatur! Worauf man ihn zum Vernichter der Literatur macht. Statt ihm freie Hand zu lassen und seine Ergebnisse zu genießen. (Woraus ja vielleicht eine andere Literatur entstehen könnte, wie sich im Falle Brecht zeigte.)¹⁴⁵

Ich finde, daß das Theater seinen Wert gegenüber allen anderen Künsten besonders darin hat, daß es eine persönliche Stellungnahme von Mensch zu Mensch vorbereiten und eine analytische Handlung demonstrativ zeigen kann.

Das menschliche Prinzip der Selbstachtung und die Pflege der menschlichen Beziehungen, the behavior of Man towards Man, das Verhalten von Mensch zu Mensch, das ist es, was eigentlich das Theater geben kann. Und von dieser kleinsten Einheit können wir auch in die weltpolitische Größe vorstoßen.¹⁴⁶

Ich habe nie Mut besessen. Eher würde ich sagen: das Gegenteil. Ich habe das getan, was ich für richtig hielt, ob nun Mut dazu gehörte oder nicht.¹⁴⁷

Eugen Piscator

ANMERKUNGEN

- 1 Bertolt Brecht: «Gesammelte Werke». Frankfurt a. M. 1967. werkausgabe edition suhrkamp. Bd. 15: «Schriften zum Theater» 1. S. 290f («Über eine nichtaristotelische Dramatik»)
- 2 Ebd., Bd. 16: «Schriften zum Theater» 2. S. 597 («Der Messingkauf»)
- 3 Frank J. Heinemann: «Zu einer Theaterdiskussion in Essen». In: «Hannoversche Allgemeine Zeitung» vom 18. Dezember 1973
- 4 *Das Politische Theater*. Berlin 1929. S. 128 (Neuauflagen des Buches sind 1963 im Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, und 1968 als Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin im Henschelverlag Kunst und Gesellschaft [DDR] erschienen, letztere als Faksimiledruck der Erstausgabe und als Bd. 1 der *Schriften*. [Für die Rowohlt-Ausgabe von 1963 wurde von Felix Gasbarra unter Mitarbeit von Piscator der Originaltext stellenweise stark verändert und sachliche Fehler wurden berichtigt.]
- 5 *Nach-Ermittlung*. In: «Kürbiskern» 2 (1966), S. 100, 102
- 6 Ebd., S. 102
- 7 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 10
- 8 Ebd.
- 9 Typoskript im Erwin-Piscator-Center im Archiv der Akademie der Künste, Berlin
- 10 Ebd.
- 11 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 17
- 12 Ebd., S. 16
- 13 Ebd., S. 17
- 14 Walter Mehring, Einleitung zu «George Grosz: 30 Drawings and Watercolors» (New York 1944), zit. n. «Dada. Eine literarische Dokumentation». Hg. von Richard Huelsenbeck. Reinbek 1964 (= RP. 33). S. 248
- 15 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 22
- 16 Zit. n. «Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert». Hg. von Henning Rischbieter. Velber bei Hannover 1968. S. 163
- 17 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 199f
- 18 Ebd., S. 22
- 19 Ebd.
- 20 Original im Erwin-Piscator-Center
- 21 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 24
- 22 Ebd., S. 25
- 23 Ebd., S. 35
- 24 Ebd., S. 35f
- 25 Ebd., S. 39f
- 26 Ebd., S. 39
- 27 *Das Politische Theater*. Reinbek 1963. S. 48f
- 28 *Das Politische Theater*. Berlin 1929. S. 36
- 29 Friedrich Wolfgang Knellessen: «Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik». Emsdetten 1970. S. 259 (Dieses Buch ist für das Verständnis des politischen Theaters der zwanziger Jahre ebenso unentbehrlich wie Piscators Buch selbst.)
- 30 Herbert Ihering: «Der Volksbühnenverrat». In: Ihering, «Die zwanzig-

- ger Jahre». Berlin 1948. S. 188
- 31 Ebd., S. 181
 - 32 Ebd., S. 184
 - 33 Ebd., S. 187
 - 34 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 51 f
 - 35 *Das Politische Theater*. Reinbek 1963. S. 62
 - 36 Ebd., S. 63
 - 37 *Das Politische Theater*. Berlin 1929. S. 60 f
 - 38 Jakob Altmeier: «Wie es anfang! Zur Geschichte des Piscator-Theaters». Zit. n. *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 61
 - 39 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 67
 - 40 Ebd., S. 65 f
 - 41 Ebd., S. 71
 - 42 Ebd., S. 74
 - 43 Ebd., S. 78
 - 44 Wiedergegeben nach Knellessen, a. a. O., S. 87
 - 45 Ebd.
 - 46 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 82 f
 - 47 Original im Erwin-Piscator-Center
 - 48 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 87
 - 49 Knellessen hat in seinem Buch «Agitation auf der Bühne» nach Regie- und Inspizierbüchern «Die Räuber» und andere große Inszenierungen nacherzählt
 - 50 Eckart von Naso: «Ich liebe das Leben». Hamburg 1954. S. 518
 - 51 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 90
 - 52 Ebd., S. 81
 - 53 Ebd., S. 100
 - 54 Ebd., S. 100 f
 - 55 Ebd., S. 101
 - 56 Ebd., S. 104 f
 - 57 Ebd., S. 103
 - 58 Ebd., S. 108 f
 - 59 Ebd., S. 106
 - 60 Zit. n. Ihering, «Die zwanziger Jahre», a. a. O., S. 187, 189
 - 61 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 127
 - 62 Ebd., S. 149 f
 - 63 Ebd., S. 159
 - 64 Ebd., S. 131 f
 - 65 Ebd., S. 217
 - 66 Ebd., S. 161
 - 67 Ebd., S. 164
 - 68 Ebd., S. 170
 - 69 Ebd., S. 173
 - 70 Ebd., S. 184
 - 71 Knellessen, a. a. O., S. 149
 - 72 Zit. n. Hans Reimann: «Mein blaues Wunder». München 1959. S. 409 f
 - 73 Ebd., S. 410
 - 74 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 203
 - 75 Vorwort zu Hašeks «Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk».

Köln-Berlin 1956

- 76 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 227
- 77 Ebd., S. 121 f
- 78 Ebd., S. 214 f
- 79 Ebd.
- 80 Ebd.
- 81 Ebd., S. 240 f
- 82 Ebd., S. 155
- 83 Ebd.
- 84 Zit. n. der Schallplatte «31. Dezember 1932 Nachtausgabe»; Idee und Montage: Marcel Faust (Electrola)
- 85 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 86 *Das Politische Theater*, a. a. O., S. 252
- 87 Ebd., S. 250
- 88 Bernhard Reich: «Im Wettlauf mit der Zeit». Berlin 1970. S. 210 f
- 89 Ebd., S. 213
- 90 *Schriften* Bd. 2: *Aufsätze, Reden, Gespräche*. Berlin 1968. S. 107
- 91 Ebd.
- 92 Ebd., S. 108
- 93 Ebd.
- 94 Zit. n. Knellessen, a. a. O., S. 187
- 95 *Schriften*, a. a. O., S. 129
- 96 Reich, a. a. O., S. 340
- 97 Ebd., S. 348
- 98 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 99 Zit. n. Reich, a. a. O., S. 353
- 100 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 101 Ebd.
- 102 Julius Marx: «Georg Kaiser, ich und die anderen». Gütersloh 1970. S. 34
- 103 Original im Erwin-Piscator-Center
- 104 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 105 Ebd.
- 106 Maria Ley-Piscator: «The Piscator Experiment. The Political Theatre». Carbondale, Ill. 1970 (Dieses Buch befaßt sich vornehmlich mit den amerikanischen Jahren Piscators.)
- 107 Ebd., S. 50 f
- 108 *Schriften*, a. a. O., S. 156
- 109 Simone de Beauvoir: «Amerika. Tag und Nacht». Hamburg 1950. S. 286 f
- 110 *Schriften*, a. a. O., S. 151
- 111 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 112 Ebd.
- 113 Ebd.
- 114 Ebd.
- 115 Alle in diesem Kapitel zitierten Briefe im Erwin-Piscator-Center
- 116 Die Volksbühne am Luxemburgplatz wurde erst 1953 fertig – mit durchaus herkömmlichem Zuschauerraum: Parkett, zwei Ränge, Prominentenloge im ersten Rang, miserable Akustik, 1177 Plätze
- 117 *Schriften*, a. a. O., S. 157

- 118 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 119 Das «Sozialistische Forum» gab eine Broschüre über diese Veranstaltung heraus: «Der Fall Piscator» in der Schriftenreihe «Der Rückschritt»; Redaktion: Maria Reuter, Konrad Hammer und Wolfgang Müller
- 120 Ebd.
- 121 Ebd.
- 122 In seiner «Krieg und Frieden»-Kritik am 22. März 1955 in der «Welt»
- 123 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 124 Ebd.
- 125 *Schriften*, a. a. O., S. 180
- 126 Ebd., S. 173
- 127 In der «Welt» vom 9. Oktober 1962
- 128 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 129 *Schriften*, a. a. O., S. 261
- 130 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 131 Am 9. Oktober 1961 in der «Welt»
- 132 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 133 *Schriften*, a. a. O., S. 297
- 134 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 135 *Schriften*, a. a. O., S. 310
- 136 Hans Daiber: «theater eine bilanz». München 1965. S. 83
- 137 *Schriften*, a. a. O., S. 313
- 138 Handschrift im Besitz des Autors
- 139 Brecht, a. a. O., Bd. 16: «Schriften zum Theater» 2. S. 597 («Der Messingkauf»)
- 140 *Schriften*, a. a. O., S. 163
- 141 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 142 *Schriften*, a. a. O., S. 207
- 143 Reich, a. a. O., S. 358
- 144 Bertolt Brecht: «Arbeitsjournal» Bd. 1. Frankfurt a. M. 1973. S. 172: «der ton [im «Puntila»] ist nicht original, er ist hašek's ton im schwejk, den ich auch schon in der COURAGE benutzte.»
- 145 Typoskript im Erwin-Piscator-Center
- 146 Ebd.
- 147 Ebd.

ZEITTAFEL

Sind keine anderen Angaben gemacht, handelt es sich bei den genannten Stücken um Inszenierungen Piscators. Die Liste der Inszenierungen ist nicht vollständig. Es werden hier nur die wichtigsten aufgeführt.

- | | |
|-----------|---|
| 1893 | 17. Dezember: Erwin Friedrich Max Piscator wird in Ulm, Kreis Wetzlar, als Sohn einer protestantischen Familie aus Hessen geboren. Zu seinen Vorfahren zählte der Theologieprofessor und Bibelübersetzer Johannes Piscator, der um 1600 seinen Namen Fischer latinisiert hatte. |
| 1899–1913 | Schüler in Marburg, Besuch des Gymnasiums. |
| 1913–1915 | Volontär am Münchener Königlichen Hof- und Nationaltheater. Daneben Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie an der Münchener Universität. Einer seiner Lehrer ist Artur Kutscher. |
| 1914 | Piscator spielt den Hauptmann Astolf in der «Hermannsschlacht» von Kleist. |
| 1915–1917 | Soldat an der Westfront (Ypernbogen). |
| 1917–1918 | Leitung eines Fronttheaters. Veröffentlichung von Gedichten in Franz Pfemferts Zeitschrift «Aktion». Begegnung mit Wieland Herzfelde, dem Herausgeber der «Neuen Jugend» und späteren Leiter des Malik-Verlags. |
| 1918 | Mitglied des Soldatenrates seiner Einheit. |
| 1919 | Zusammen mit George Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Richard Huelsenbeck und Rudolf Schlichter Beteiligung am Berliner DADA. – Engagement an die Königsberger Kammerspiele, Intendant Fritz Jessner. – Im Sommer Tournee mit «Faust». – Im Herbst mit Oskar Lucian Spaun Gründung und Leitung des Theaters «Das Tribunal» in städtischen Sälen. |
| 1920 | «Gespenstersonate» von Strindberg (Premiere am 10. Januar), «Tod und Teufel» von Frank Wedekind (20. Januar), «Variété» von Heinrich Mann (20. Januar), «Schloß Wetterstein» von Frank Wedekind (30. Januar), «Der Zentaur» von Georg Kaiser (17. Februar). – Gründung des «Proletarischen Theaters» in Berlin. Die Spielorte sind Säle der Arbeiterviertel. «Der Krüppel» von Karl August Wittfogel. «Vor dem Tore» von Ladislaus Sas, «Rußlands Tag» von einem Autoren-Kollektiv (drei Einakter, aufgeführt am 14. Oktober), «Die Feinde» von Maxim Gorki (10. November), «Prinz Hagen» von Upton Sinclair (5. Dezember). |
| 1921 | Die letzten Aufführungen des «Proletarischen Theaters»: «Wie lange noch, du Hure bürgerliche Gerechtigkeit» (Februar) und «Die Kanaker» (April) von Franz Jung. |
| 1922 | Mit Hans José Rehfisch Übernahme des Central-Theaters in Berlin. «Die Kleinbürger» von Maxim Gorki (29. September) und «Die Zeit wird kommen» von Romain Rolland (17. November). |
| 1923 | «Die Macht der Finsternis» von Leo Tolstoj (19. Januar). |

- 1924 Erste Regie an der Berliner Volksbühne (Theater am Bülowplatz) mit dem Stück «Fahnen» von Alfons Paquet (Uraufführung am 26. Mai). Engagement an die Volksbühne. – Im Auftrag der KPD: «Revue Roter Rummel» (22. November), in Sälen aufgeführt. – An der Volksbühne: «Unterm karibischen Mond» von Eugene O'Neill (21. Dezember).
- 1925 An der Volksbühne: «Wer weint um Juckenack» von Hans José Rehfisch (1. Februar), «Segel am Horizont» von Rudolf Leonhard (14. März), «Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen!» von Wilhelm Schmidtbonn (2. Mai). – «Trotz alledem!», historische Revue zur Eröffnung des Parteitags der KPD (12. Juli) im Großen Schauspielhaus. – «Die fröhliche Stadt» von Hanns Johst (September), Gastregie an den Kammerspielen München.
- 1926 An der Volksbühne: «Sturmflut» von Alfons Paquet (20. Februar), «Das trunkene Schiff» von Paul Zech (Bühnenbild George Grosz) (21. Mai). – Gastinszenierung der «Räuber» von Friedrich Schiller am Staatstheater (11. September). – In der Volksbühne «Nachtasyl» von Maxim Gorki (10. November). – Gastinszenierungen in München und Hamburg.
- 1927 Nach der Uraufführung von «Gewitter über Gottland» von Ehm Welk (23. März) in der Volksbühne Bruch mit dem Vorstand und Lösung des Vertrags. – Eröffnung eines eigenen Hauses am Nollendorfplatz (erste Piscator-Bühne) mit der Uraufführung des Stücks «Hoppla, wir leben!» von Ernst Toller mit Chanson-texten von Walter Mehring (3. September). «Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand» von Alexej Tolstoj und P. Schtschegolew, bearbeitet von Erwin Piscator, Felix Gasbarra, Leo Lania und Bertolt Brecht (10. November). – Zum Ensemble der Piscator-Bühne gehören: Sybille Binder, Tilla Durieux, Helene Weigel, Ernst Busch, Ernst Deutsch, Gustav Fröhlich, Fritz Genschow, Paul Graetz, Erwin Kalser, Fritz Kortner, Max Pallenberg, Leonhard Steckel und Hermann Vallentin.
- 1928 «Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk» von Max Brod und Hans Reimann, bearbeitet von Piscator, Gasbarra, Lania und Brecht (23. Januar). – «Konjunktur» von Leo Lania (10. April) im Lessing-Theater, der Dependance der Piscator-Bühne. – Zusammenbruch der ersten Piscator-Bühne.
- 1929 Gastregie im Theater in der Königgrätzer Straße: «Rivalen» von Maxwell Anderson und Laurence Stallings, freie Bearbeitung durch Carl Zuckmayer (20. März). – Eröffnung der zweiten Piscator-Bühne am Nollendorfplatz mit der Uraufführung «Der Kaufmann von Berlin» von Walter Mehring (6. September). Vier Wochen später: Zusammenbruch der zweiten Piscator-Bühne. Mit dem Piscator-Kollektiv Uraufführung von «§ 218 (Frauen in Not)» von Carl Credé (23. November) im Apollotheater Mannheim, danach Deutschland-Tournee. – Mit Felix Gasbarra Publikation des Buches *Das Politische Theater*.
- 1930 «Des Kaisers Kulis» von Theodor Plievier (31. August), Urauf-

- führung im Lessing-Theater.
- 1931 Eröffnung der dritten Piscator-Bühne im Wallnertheater mit «Tai Yang erwacht» von Friedrich Wolf (15. Januar). – Reise in die Sowjet-Union zu Dreharbeiten für den Film «Der Aufstand der Fischer von St. Barbara» nach einer Novelle von Anna Seghers. Uraufführung als geschlossene Veranstaltung 1934 in Moskau. Wiederaufführung 1937 in Paris, 1960 in der BRD.
- 1934–1936 Präsident des Internationalen Revolutionären Theaterbundes.
- 1936 Zusammenkunft mit Max Reinhardt in Salzburg. Reise nach Paris. Mit Alfred Neumann Dramatisierung des Romans «Krieg und Frieden» von Leo Tolstoj.
- 1938–1951 Reise in die USA. Gründung des Dramatic Workshop an der New School for Social Research. Es unterrichteten u. a. Erwin Kalser, Lee Strasberg, Carl Zuckmayer, Hans J. Rehfisch, Kurt Pinthus, John Gassner, Brooks Atkinson, Hanns Eisler, Hans Sondheim. Schüler waren u. a. Tennessee Williams, Arthur Miller, Marlon Brando, Harry Belafonte, Tony Curtis, Judith Melina, Julian Beck. Leitung des President Theatre und des Rooftop-theatre.
- 1940 «Saint Joan» von Shaw und «King Lear» von Shakespeare.
- 1942 «War and Peace» nach Tolstoj – Uraufführung. «Mourning Becomes Electra» von O'Neill.
- 1945 «The Private Life of the Masters Race» von Brecht.
- 1947 «The Flies» von Sartre.
- 1948 «All the King's Men» von Robert Penn Warren.
- 1949 «Outside the Door» von Wolfgang Borchert.
- 1951 «Macbeth» von Shakespeare. – Bedrohung durch den McCarthy-Ausschuß zur Untersuchung antiamerikanischer Umtriebe. Rückkehr nach Deutschland.
- 1951–1962 Gastregisseur in der BRD, der Schweiz, in Italien, Schweden und den Niederlanden.
- 1952 «Nathan der Weise» von Lessing am Schauspielhaus Marburg; «Die Liebe der vier Obersten» von Peter Ustinov am Schauspielhaus Zürich; «Dantons Tod» von Büchner am Schauspielhaus Marburg; «Androklus und der Löwe» von Shaw in Den Haag; «Das heilige Experiment» von Fritz Hochwälder in Den Haag; «Im Räderwerk» von Sartre an den Städtischen Bühnen Frankfurt am Main.
- 1954 «Hexenjagd» von Arthur Miller im Nationaltheater Mannheim.
- 1955 «Krieg und Frieden» nach Tolstoj im Schiller-Theater Berlin; «Requiem für eine Nonne» von Faulkner im Schloßpark-Theater Berlin.
- 1956 25. Februar: Wahl zum ordentlichen Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste.
26. Oktober: Wahl zum korrespondierenden Mitglied der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin (DDR).
«Dantons Tod» von Büchner im Schiller-Theater Berlin.
- 1957 «Die Räuber» von Schiller am Nationaltheater Mannheim.

- 1958 «Trauer muß Elektra tragen» von O'Neill an den Bühnen der Stadt Essen; «Wilhelm Tell» von Schiller am Nationaltheater Mannheim; «Gas I und II» von Georg Kaiser im Schauspielhaus Bochum.
- 1959 «Don Carlos» von Schiller an den Kammerspielen München.
- 1960 «Mutter Courage und ihre Kinder» von Brecht am Staatstheater Kassel; «Die Eingeschlossenen» von Sartre an den Bühnen der Stadt Essen; «Rosamunde Floris», Oper von Boris Blacher, an der Städtischen Oper Berlin.
- 1961 «Tod eines Handlungsreisenden» von Arthur Miller im Theater am Kurfürstendamm, dem Haus der Freien Volksbühne Berlin.
- 1962 Berufung zum Intendanten der Berliner Freien Volksbühne. – «Die Atriden-Tetralogie» von Gerhart Hauptmann im Theater am Kurfürstendamm, dem Haus der Freien Volksbühne.
- 1963 20. Februar: Uraufführung «Der Stellvertreter» von Rolf Hochhuth im Theater am Kurfürstendamm, dem Haus der Freien Volksbühne.
1. Mai: Eröffnung des neuen Hauses der Freien Volksbühne mit «Robespierre» von Romain Rolland.
- 1964 «In der Sache J. Robert Oppenheimer» von Heinar Kipphardt – Uraufführung. «Androklus und der Löwe» von Shaw.
- 1965 Wahl zum Mitglied der Abteilung Darstellende Kunst der Akademie der Künste. – «Fuhrmann Henschel» von Gerhart Hauptmann.
19. Oktober: «Die Ermittlung» von Peter Weiss, Ring-Uraufführung.
- 1966 2. März: «Aufstand der Offiziere» von Hans Hellmut Kirst und Erwin Piscator – Uraufführung.
30. März: Tod in Starnberg.
6. April: Beisetzung auf dem Waldfriedhof an der Potsdamer Straße in Berlin-Zehlendorf.

ZEUGNISSE

BERTOLT BRECHT

Der radikalste Versuch, dem Theater einen belehrenden Charakter zu verleihen, wurde von Piscator unternommen. Ich habe an allen seinen Experimenten teilgenommen, und es wurde kein einziges gemacht, das nicht den Zweck gehabt hätte, den Lehrwert der Bühne zu erhöhen. Es handelte sich direkt darum, die großen zeitgenössischen Stoffkomplexe auf der Bühne zu bewältigen, die Kämpfe um das Petroleum, den Krieg, die Revolution, die Justiz, das Rassenproblem und so weiter. Es stellte sich als notwendig heraus, die Bühne vollständig umzubauen. Es ist unmöglich, hier alle Erfindungen und Neuerungen aufzuzählen, die Piscator zusammen mit allen neueren technischen Errungenschaften benutzte, um die großen modernen Stoffe auf die Bühne zu bringen.

«Über eine nichtaristotelische Dramatik»

SIEGFRIED MELCHINGER

Piscator hat das integrale Engagement im Theaterleben beispielhaft verwirklicht. Politik war ihm wichtiger als Karriere, Freiheit wichtiger als Parteien, Bekenntnis wichtiger als Kunst. Darin liegt Größe. Die Grenze markiert der Vergleich mit Brecht, der weniger aufrichtig, aber klüger war, weniger Wert auf Charakter legte, aber gründlicher nachdachte über die Möglichkeiten von Politik im Theater und über die Aufgaben von Theater in der Gesellschaft.

Piscator hat die von den Russen eingeleitete Abwertung des Stücks auf der Bühne fortgeführt und ihr im deutschen Theater solche Geltung verschafft, daß heute Regisseure mit Klassikern machen können, was sie wollen. Sein bekannter Satz, gesprochen zur Verteidigung seiner Inszenierung der «Räuber» (1926), er habe den Leuten klarmachen wollen, daß hundertfünfzig Jahre keine Kleinigkeit seien, hat Schule gemacht.

«Geschichte des politischen Theaters». 1971

LEOPOLD LINDTBERG

Aber wir Jungen haben Sie so ungeheuerlich ernstgenommen, wie Sie es sich wohl kaum vorstellen konnten. Sie repräsentierten für uns die Sache, in Ihnen vereinigten sich unsere künstlerischen Ideale und unsere weltanschaulichen Forderungen. Sie konnten alles das aussprechen, was in uns drängte; und was wir mit künstlerischen Mitteln nur verworren ausdrücken konnten, stellten Sie, klar formuliert, in untheatralischer und doch ungeheuer theaterstarker Form auf die Bühne.

... wir, die wir heute inscenieren und Theater spielen, wissen, welche Impulse von Ihren Aufführungen der damaligen großen Zeit des Theaters ausgegangen sind und ein für alle mal die Zukunft des Theaters bestimmt haben.

Brief an Piscator, Dezember 1953

WALTER MEHRING

Erwin, was ich an Dir so liebe, ist, daß Du immer und immer wieder experimentierst; daß Du etwas riskierst auf die Gefahr hin, es könnte mißlingen. Noch ein Fehlschlag von Dir ist mir lieber als hundert gelungene Leistungen erprobter Mediokritäten.

Brief an Piscator, Dezember 1953

FRIEDRICH LUFT

Der gute, alte Erwin Piscator kann's nicht lassen. Er möchte immer noch das Theater zu einem Platz politischer Schulung verengen. Ein Irrtum der zwanziger Jahre ist in seiner Bühnenvorstellung noch nicht überwunden; der Irrtum: was gezeigt wird, müsse jeweils «anwendbar» sein. Es müsse eine deutliche, aktivierende Tendenz aufweisen. Es habe den Zuschauer schnell und direkt auf die Barrikade einer Nutzenanwendung zu jagen.

Ein längst widerlegter Irrtum. Das «politische Theater» der zwanziger Jahre, damals bis zum Überdruß betätigt, war folgenlos.

«Stimme der Kritik». 1962

ROLF HOCHHUTH

Piscator wußte: ein Gedanke ist so viel wert, wie er zum Ärgernis wird; wer nie experimentiert, der scheitert zwar nie, ist aber auch kein Künstler, sondern ein Verwalter; wer keine Gegner hat, dessen Freunde sind auch nichts wert . . .

Piscators Vermächtnis, klar und groß, ist das Seltenste, das es heute gibt: das Beispiel eines ehrlichen Lebens in geistiger Leidenschaft.

Grabrede

HENNING RISCHBIETER

Seine Größe als Theatermann (und nur er und Brecht haben in diesem Jahrhundert weit über die deutschen Sprachgrenzen gewirkt) bestand in der Ausschließlichkeit, mit der er die Gleichung zwischen Theater und Politik herzustellen suchte.

Er wollte, ungeduldig, erregt, betroffen, unmittelbar wirken, Stoffe ins Publikum schleudern. Kunst hält auf, Agitation ist besser. Zwar, auch Piscator setzte Mittel ein, aber immer zum Zwecke der Steigerung der unmittelbaren Wirkung, nicht eigentlich als Kunstmittel.

Er gehört der Theatergeschichte an, aber da, wo sie nicht museal ist, sondern wirkungsträchtig.

«Theater heute», 1966

WALTER HUDER

So sehr man auch heute noch, und zwar von recht entgegengesetzten Standpunkten her, Tendenz und Avantgardismus seiner Theaterarbeit nicht nur skeptisch, sondern auch negativ beurteilt, Piscator ist lehrreiche und weiterwirkende Theatergeschichte geworden. Er verstand Phantasie als progressives System und Experiment als Methode. Innerhalb der Theaterpraxis legte er Wert auf Wissenschaftlichkeit. Doch seine «soziologische Dramaturgie» entwickelte er nicht als marxistischer Theoretiker, sondern als «Spontan-Marxist».

Für diese Monographie geschrieben

ERNST WENDT

Spuren des Piscator-Theaters tauchen heute an vielen Stellen auf: in Zadeks und Littlewoods Revuen; in den Technisierungen des Bühnenraums von Wilfried Minks; in Kipphardts historischen Montagen; in Heymes materialistischen Stückanalysen; in Gattis marxistischen Szenen-Utopien; in den Polit-Spektakeln von Ariane Mnouchkine und Patrice Chéveau; in allen Versuchen, die aus neuen Anordnungen von Spiel und Publikum veränderte Kommunikationsformen entwickeln wollen; in Hochhuths und Peter Weissens Umwertungen der deutschen Geschichte.

«Erwin Piscator 1893–1966». 1971

HANSGÜNTHER HEYME

Ich habe von ihm gelernt, daß jeder Schritt auf der Bühne eine politische Entscheidung ist, aber wie ich diesen Schritt zu machen habe, das muß ich mir tagtäglich, mich selbst verändernd, aufs neue erkämpfen.

Interview in «Die Deutsche Bühne», Dezember 1973

BIBLIOGRAPHIE

1. Publikationen von Erwin Piscator in Buchform

- Das Politische Theater. Unter Mitarbeit von FELIX GASBARRA. Berlin (Adalbert Schultz) 1929
- Krieg und Frieden. Nach dem Roman von Leo Tolstoi für die Bühne nacherzählt und bearbeitet von ALFRED NEUMANN, ERWIN PISCATOR und GUNTRAM PRÜFER. Hamburg (Rowohlt) 1955
- Il teatro politico. Prefazione e traduzione di ALBERTO SPAINI. Rom 1960
- Politiché divaldo. Táto kniha vznikla v spolupráci s Gasbarrom. Bratislava 1962
- Le théâtre politique. Texte français d'ARTHUR ADAMOV avec la collaboration de CLAUDE SEBISCH. Paris 1962
- Das Politische Theater. Neubearbeitet von FELIX GASBARRA. Mit einem Vorwort von WOLFGANG DREWS. Reinbek (Rowohlt) 1963 (= RP. 11)
- Das Politische Theater. Schriften I. Faksimiledruck der Erstausgabe 1929. Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Hg. von LUDWIG HOFFMANN. Berlin (Henschelverlag) 1968
- Aufsätze Reden Gespräche. Schriften II. Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Hg. von LUDWIG HOFFMANN. Berlin (Henschelverlag) 1968
- Amerikanische Tragödie. Nach dem Roman «An American Tragedy» von Theodore Dreiser für die Bühne eingerichtet von Erwin Piscator. Berlin (Ahn & Simrock) o. J.

2. Publikationen von Erwin Piscator in Zeitungen und Zeitschriften

- Denk an seine Bleisoldaten. In: Das Aktionsbuch. Berlin 1917
- Bemerkungen zur Regie. Programmblätter der Volksbühne, Jg. 1, Nr. 1, Berlin 1926
- Zu meiner Inszenierung von Zech «Das trunkene Schiff» in der Berliner Volksbühne. In: Das Kunstblatt, Jg. 10, Nr. 7, Potsdam 1926
- Antwort an Heinrich Dehmel. In: Die Weltbühne, Jg. 26, Nr. 23, Berlin 1930
- Gedanken zu einer Erneuerung der Bühnenkunst durch das Licht. Programmheft der Städtischen Bühnen, Frankfurt/M. 1953/54, Jg. 5, Nr. 4
- Das Gesicht des heutigen Theaters. In: Pfälzische Volkszeitung (Kaiserslautern), 9. Dezember 1954
- Gegen konservative Vorurteile. In: Das Programm, Tübingen 1954/55, Nr. 6
- Über das Zuhören. In: Bühnenblatt des Schiller-Theaters, Berlin 1954/55, Nr. 44
- L'École du spectateur. In: Théâtre Populaire 16, Paris 1955
- Vorschlag zu einer Theaterakademie. In: Lebendige Kunst, Beilage zu Nr. 5/6, Berlin 1955
- Amerikanisches Theater. In: Lebendige Kunst, Beilage zu Heft 13/14, Berlin 1955
- Erwin Piscator nous parle de théâtre. In: Théâtre Populaire 19, Paris 1956
- Zu schade, daß Schiller diese Bühne nicht gekannt hat. In: Baukunst und

- Werkform, Jg. 10, Nr. 8, Nürnberg 1957
- Warum ich den Totentanz inszenierte. In: Hamburger Abendblatt, 23. November 1957
- Felix Gasbarra. In: Hörspiele und ihre Geschichte. Norddeutscher Rundfunk, Hamburg 1958
- Plan zur Schaffung eines Studios. In: Theater der Zeit 7, Berlin 1958
- Was man aus Stücken machen muß. In: Volksbühnen-Spiegel, Jg. 4, Nr. 8, Berlin 1958
- Technik – eine künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters. Vortrag für die 32. Bühnentechnische Tagung am 28. Juli 1959 in Mannheim. In: Bühnentechnische Rundschau 5, Berlin 1959
- «Totentanz» – eine prophetische Vision. In: Das Stichwort, Jg. 2, Nr. 10, Essen 1959/60
- Etwas Skepsis – viel Phantasie. Meine Erfahrungen als Opern-Regisseur. In: Bühnenblatt der Städtischen Oper, Berlin 21. September 1960
- Aus der Werkstatt. In: Das Stichwort, Jg. 3, Nr. 13, Essen 1960/61
- Christus mit der Gasmaske. In: Die Zeit 51, Hamburg 1961
- Die Ehre Gottes oder die Ehre Becketts? In: Das Schönste 2, München 1961
- Mein alter Freund Bœuf . . . In: George Grosz 1893–1959. Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 7. Oktober–30. Dezember 1962
- Volksbühne heute. In: Theater für alle. Berlin 1962/63
- La technique nécessité artistique du théâtre moderne. In: Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne. Centre National, Paris 1963
- Vorwort zu Rolf Hochhuth: «Der Stellvertreter». Reinbek 1963 (= RP. 20)
- Für Überzeugungen sterben? In: Bühnenblatt der Freien Volksbühne Berlin, Berlin 1964
- Politisches Theater heute. In: Die Zeit (Hamburg), 26. November 1965
- Anmerkungen zu einem großen Thema. In: Bühnenblatt der Freien Volksbühne Berlin, Berlin 1965/66
- Die Bühne als moralische Anstalt in der Prägung dieses Jahrhunderts. In: Telegraf (Berlin), 20. März 1966
- Wenn Klassiker inszeniert werden. In: General-Anzeiger (Bonn), 12. Januar 1969
- Entwicklung zur methodischen Theaterarbeit. In: Der Autor, Jg. 30, Nr. 6, Berlin 1969

3. Über Erwin Piscator

- Akademie der Künste, Berlin: Ausstellungskatalog Erwin Piscator 1893–1966. Redaktion: WALTHER HUDER, HANNELORE RITSCHER und ILSE BRAUER. Berlin 1971
- ABENDROTH, GÜNTHER: Erwin Piscator zum Gedächtnis. In: Blätter der Freien Volksbühne Berlin, Jg. 20, Nr. 3, Berlin 1966
- BEAUVOIR, SIMONE DE: Amerika, Tag und Nacht. Hamburg 1950. S. 286 f
- BRECHT, BERTOLT: Gesammelte Werke. Frankfurt a. M. 1967. werkausgabe edition suhrkamp Band 15–17: Schriften zum Theater. S. 133–137, 184 f, 289–293, 594–597
- BRÜES, OTTO: Gut gebrüllt, Löwe. Eine Fibel der Theaterkritik. Emsdetten

1967. S. 58, 69, 103
- CLURMAN, HAROLD: The fervent years. New York 1950. S. 174–176
Lies like truth. New York 1958. S. 238–240
- DAIBER, HANS: Theater. Eine Bilanz. München 1965. S. 82 f, 88 f, 121 f
- DEHMEL, HEINRICH: Ärzte, Frauen und der § 218. In: Die Weltbühne, Jg. 26, Nr. 20, Berlin 1930
- DIEBOLD, BERNHARD: Das Piscator-Drama. In: Die Szene, Jg. 18, Nr. 2, Berlin 1928
- DREWS, WOLFGANG: Historisches Dokument – aktuelles Dokument. [Vorwort zu «Das Politische Theater».] Reinbek 1963 (= RP. 11)
Mit Maschinen und Menschen. In: Theater und Zeit, Jg. 7, Nr. 5, Wuppertal 1960
- DURIEUX, TILLA: Eine Tür steht offen. Berlin 1954. S. 279 f
- EISNER, LOTTE H.: Rencontre avec Piscator. In: Cahiers du Cinéma, Paris 1954
- ENGEL, FRITZ, und HANS BÖHM: Berliner Theaterwinter. Berlin 1927
- GASSNER, JOHN: Producing the play. In: PHILIP BARBER: New scene technician's handbook. New York 1941. S. 65 f, 90 f
Masters of the drama. New York 1945. S. 492 f
The theatre in our times. New York 1954. S. 337 f
- GOERTZ, HEINRICH: Ein Jahr für Piscator. In: Theater heute, Jg. 14, Nr. 2, Velber bei Hannover 1973
- GOLDMANN, LUCIEN: «Der Balkon» von Jean Genet – ein realistisches Stück. In: Theater und Zeit, Jg. 8, Nr. 9, Wuppertal 1961
- GROSZ, GEORGE: Über Erwin Piscator. In: Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert. Velber bei Hannover 1968. S. 163
- HAAS, WILLY: Die literarische Welt. München 1957. S. 145 f
- HERTERICH, FRITZ: Erwin Piscator, die Schauspieler und die Technik. In: Das Programm 16, Tübingen 1956/57
- HOCHHUTH, ROLF: Grabrede für Piscator. In: Blätter der Freien Volksbühne Berlin, Jg. 20, Nr. 3, Berlin 1966
- HOFFMANN, LUDWIG, und DANIEL HOFFMANN-OSTWALD: Deutsches Arbeitertheater 1918–1933. Berlin 1961 – München 1973. S. 74–76, 155–158, 168–170
- IHERING, HERBERT: Die zwanziger Jahre. Berlin 1948. S. 149–194
Von Reinhardt bis Brecht. Bd. I. Berlin 1961. S. 288 f
Von Reinhardt bis Brecht. Bd. II. Berlin 1961. S. 43 f, 86 f, 179 f, 259 f, 306 f, 308 f, 317 f, 323 f, 340 f, 358 f, 390 f, 400 f, 436 f
Von Reinhardt bis Brecht. Bd. III. Berlin 1961. S. 53 f, 85 f, 110 f, 115 f, 134 f, 139 f, 169 f
Von Reinhardt bis Brecht. Eine Auswahl der Theater-Kritiken 1909–1932. Hg. und mit einem Vorwort von ROLF BADENHAUSEN. Reinbek 1967 (= RP. 55)
- INNES, C. D.: Erwin Piscator's political theatre. Cambridge 1972
- KARSCH, WALTHER: Wort und Spiel. Berlin 1962. S. 340, 358, 465, 475
- KERR, ALFRED: Die Welt im Drama. Köln–Berlin 1954. S. 562–565
- KIAULEHN, WALTHER: Berlin. München–Berlin 1958. S. 468 f
- KNELLESSEN, FRIEDRICH WOLFGANG: Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik. Emsdetten 1970. S. 43–46, 76–189,

- KOSCH, WILHELM: Deutsches Theater-Lexikon. Klagenfurt 1954. S. 1768
- KUPKE, PETER: Piscator und sein politisches Theater. In: Theater der Zeit 5, Berlin 1957
- LEY-PISCATOR, MARIA: The Piscator experiment. The political theatre. Carbondale, Ill. 1970
- LUFT, FRIEDRICH: Stimme der Kritik. Velber bei Hannover 1965. S. 71, 195, 367, 370
- MARX, JULIUS: Georg Kaiser, ich und die anderen. Gütersloh 1970. S. 32-34
- MATTHEUS, RICHARD: Abschied von Erwin Piscator. In: Blätter der Freien Volksbühne Berlin 3, Berlin 1966
- MELCHINGER, SIEGFRIED: Geschichte des politischen Theaters. Velber bei Hannover 1971. S. 373 f, 381
- MÜHR, ALFRED: Kulturbankrott des Bürgertums. Dresden 1928. S. 45-64
- MÜLLER, ANDRÉ: Zugang zu Schiller? «Die Räuber» an den Bühnen der Stadt Essen. In: Theater der Zeit 4, Berlin 1959
- MÜLLER, HELMUT: Der Regisseur des laufenden Bandes. In: Roland von Berlin 15, Berlin 1948
- NAUMANN, CHRISTA: Erwin Piscator wieder in der Volksbühne. In: Blätter der Freien Volksbühne Berlin 2, Berlin 1962
- OSCHILEWSKI, WALTHER G.: Ein Moralist seit eh und je. In: Blätter der Freien Volksbühne Berlin 6, Berlin 1963
- POKORNÝ, JAROSLAV: Tři kapitoly z politického divadla Erwin Piscator. In: Divadlo 1, Prag 1958
- REIMANN, HANS: Mein blaues Wunder. München 1959. S. 409-412
- RISCHBIETER, HENNING: Piscator und seine Zeit. In: Theater heute 5, Velber bei Hannover 1966
- SCHINGS, DIETMAR: Theater in der Republik Weimar. In: Volkshochschule der Stadt Viersen 1969
- SCHLEMMER, OSKAR: Piscator und das moderne Theater. In: Das neue Frankfurt, 1928
- SCHUMACHER, ERNST: Piscator und kein Ende? In: Theater der Zeit 7, Berlin 1958
- STERNBERGER, DOLF: «Die Räuber», Mannheim 1957. In: Die Gegenwart, Jg. 12, Nr. 281, Frankfurt a. M.
- WOLLENBERG, ERICH: Er duzte sich mit Stalin. Köln 1952

NAMENREGISTER

Die kursiv gesetzten Zahlen bezeichnen die Abbildungen

- Abendroth, Günther 12
 Achard, Marcel (Marcel-Auguste Fer-
 réol) 94
 Albers, Hans 76, 76/77
 Altmeier, Jakob Anm. 38
 Anderson, Maxwell 75
 Anouilh, Jean 120
 Anzengruber, Ludwig 35
 Aram, Kurt 47
 Arden, John 122
 Aristoteles 100
 Asmodi, Herbert 122
- Baader, Johannes 25
 Bab, Julius 53, 118
 Barlog, Boleslaw 109
 Baty, Gaston 94
 Beauvoir, Simone de 100; Anm. 109;
 102
 Becher, Johannes Robert 21, 53, 55
 Beck, Julian 102
 Belafonte, Harry 102
 Berger, Ludwig 27
 Bernt, Reinhold 76/77
 Bienert, Gerhard 64
 Bildt, Paul 53, 48
 Binder, Sybille 64
 Bloch, Jean Richard 74, 94
 Bois, Curt 72, 74
 Bölsche, Ludwig 34
 Borchert, Wolfgang 107
 Bormann, H. H. 58
 Borsche, Dieter 121, 123
 Brahm, Otto (Otto Abraham) 34
 Brando, Marlon 102 f, 104
 Brandt, Willy (Herbert Karl Frahm)
 110
 Brecht, Bertolt 7, 8, 49, 55, 63, 68, 72,
 92, 94, 105 f, 108, 114, 118, 122,
 125, 127 f, 130, 155; Anm. 1, 139,
 144
 Brod, Max 68, 69, 71, 129, 130
 Brook, Peter 12
 Bruckner, Ferdinand (Theodor Tagger)
 97, 107
- Büchner, Georg 108, 113
 Busch, Ernst 63, 76, 83, 88, 94, 122
- Calvin, Johann (Jean Cauvin) 16
 Carmichael, Joel 130
 Chaplin, Charlie 46
 Chruschtschow, Nikita S. 93
 Corinth, Lovis 25
 Craig, Edward Gordon 92
 Credé, Carl 85
 Curtis, Tony (Bernhard Schwartz) 102
- Daiber, Hans 122; Anm. 136
 Däubler, Theodor 21
 Dehmel, Richard 34
 Desch, Kurt 131, 132
 Deutsch, Ernst 53, 74, 122, 132
 Diebold, Bernhard 64, 90
 Dix, Otto 122
 Döblin, Alfred 38, 55
 Dullin, Charles 94
 Durieux, Tilla (Ottolie Godefroy) 53,
 55, 64, 72, 69, 74
 Dyck, Artur van 114
- Einstein, Albert 98
 Eisenstein, Sergej M. (Sergej M. Ejzen-
 štejn) 94
 Eisler, Hanns 122
 Engel, Erich 53
 Engel, Fritz 33
 Erzberger, Matthias 29
- Faber, Erwin 48
 Faber, G. 108
 Falk, N. 38
 Faulker, William 113
 Faust, Marcel Anm. 84
 Fechter, Paul 38, 48
 Fehling, Jürgen 27, 53, 119
 Felsenstein, Walter 125
 Fetz, Willi 114
 Feuchtwanger, Lion 53, 96
 Fischer, Samuel 53

- Franklin, Franz 39
 Fulda, Ludwig 34
- García Lorca, Federico 106
 Gasbarra, Felix 38, 39, 55, 63, 68, 129;
 Anm. 136
 George, Heinrich (Georg Heinrich
 Schulz) 42, 43, 53, 52
 Goebbels, Joseph 92
 Gogol, Nikolaj V. 35
 Goll, Yvan 29
 Gorki, Maxim (Aleksej M. Peškov)
 32, 33, 50, 125
 Graetz, Wolfgang 132
 Granach, Alexander 53, 64, 58/59
 Grass, Günter 133
 Greif, Heinz 92
 Gropius, Walter 55, 79
 Grosz, George 21, 24 f, 39, 43, 53, 68,
 71, 122
- Haas, Dolly 108
 Haas, Helmuth de 114
 Hammer, Konrad Anm. 119
 Hartleben, Otto Erich 34
 Hašek, Jaroslav 68, 71, 130; Anm. 75,
 144
 Hauptmann, Gerhart 35, 119 f
 Hausmann, Raoul 24 f
 Heartfield, John (Helmuth Herzfeld)
 21, 24, 31, 41, 88, 122
 Hebbel, Friedrich 35
 Heinemann, Frank J. Anm. 3
 Herzfelde, Wieland 21, 24
 Herzog, Wilhelm 55
 Hildebrandt, Dieter 14
 Hindenburg, Paul von Beneckendorff
 und von 28 f
 Hitler, Adolf 93, 96, 97, 99, 120
 Hochhuth, Rolf 13, 121
 Hochwälder, Fritz 108
 Hoffmann, Paul 114
 Holitscher, Arthur 54
 Holl, Fritz 34, 36
 Holzmeister, Judith 119
 Hörbiger, Attila 119
 Huelsenbeck, Richard 24 f; Anm. 14
 Huisman s. u. Paul Hymans
 Hymans, Paul 96
- Ibsen, Henrik 9, 35
 Ihering, Herbert 36, 43, 46, 48, 52, 53,
 54, 56, 67, 73, 90, 106, 118; Anm.
 30, 60
- Jacobs, Monty 37
 Jens, Walter 13
 Jessner, Leopold 45, 54, 94
 Jesus 130
 Johnson, Alwin 98 f, 102
 Jouvett, Louis 94
 Jung, Franz 32, 63
- Kafka, Franz 130
 Kaganowitsch, Lasar M. 92, 93
 Kaiser, Georg 28, 114
 Kaiser, Joachim 12
 Kalser, Erwin 64
 Kantorowicz, Alfred 94
 Karchow, Ernst 118
 Karsch, Walther 113
 Katz, Otto 72, 73
 Katzenellenbogen, Ludwig 55, 68
 Kayßler, Friedrich 26, 36
 Kerr, Alfred (Alfred Kempner) 52, 53,
 73, 83, 88, 96
 Kesten, Kurt 71
 Kipphardt, Heinar 9, 13, 122
 Kirst, Hans Hellmut 131 f, 133
 Kisch, Egon Erwin 53, 94
 Klabund (Alfred Henschke) 108
 Kleist, Heinrich von 16
 Knellessen, Friedrich Wolfgang Anm.
 29, 44, 49, 71, 94
 Koch, Marianne 13
 Koppenhöfer, Maria 49
 Kortner, Fritz 28, 53, 76, 76/77
 Kranz, Herbert 29
- Lange, Hartmut 132
 Langhoff, Wolfgang 92
 Lania, Leo 38, 55, 63, 68, 72
 Lasker-Schüler, Else 21
 Ledig-Rowohlt, Heinrich Maria 121
 Lenin, Wladimir I. (Vladimir I. Ulja-
 nov) 42, 50, 51, 52, 69
 Leonhard, Rudolf 42
 Lessing, Gotthold Ephraim 108
 Ley, Maria s. u. Maria Ley-Piscator

- Ley-Piscator, Maria 94, 99, 130; Anm. 106; 95
- Liebknecht, Karl 26
- Lindtberg, Leopold 63, 92
- Löbinger, Lotte 92
- Ludendorff, Erich 28
- Luft, Friedrich 109, 113, 116, 118, 133
- Luther, Martin 16
- Luxemburg, Rosa (Rosalia Luxenburg) 26
- Majakovskij, Vladimir V. 94
- Malraux, André (André Berger) 94
- Mann, Heinrich 28
- Mann, Thomas 53, 92
- Martin, Karlheinz 28, 29, 74
- Marx, Julius 96; Anm. 102
- Marx, Karl 69
- McCarthy, Joseph Raymond 108, 113, 124
- Mehring, Franz 35
- Mehring, Walter 23, 24, 25, 55, 80, 83; Anm. 14
- Mejerchold, Vsevolod E. 92
- Melina, Judith 102
- Miedel, Klaus 112
- Miller, Arthur 102, 118
- Miller, Gilbert 96, 97
- Mosheim, Grete 119
- Mühsam, Erich 55, 63
- Müller, Wolfgang Anm. 119
- Napoleon I., Kaiser der Franzosen 96, 109
- Naso, Eckart von 48; Anm. 50
- Nestriepke, Siegfried 53, 54, 118
- Neumann, Alfred 96
- Neuss, Wolfgang 132
- Nielsen, Hans 123
- Nietzsche, Friedrich 16
- Noelte, Rudolf 118
- O'Casey, Sean (John Casey) 106
- O'Neill, Eugene 42, 107, 119
- Oppenheimer, Jacob Robert 124
- Osborn, Max 33, 85
- Osborne, John 122
- Otto, Teo 92
- Pallenberg, Max 68, 71, 73 f, 69, 73
- Paquet, Alfons 34, 36, 42, 53
- Paryla, Karl 92
- Pechstein, Max 53
- Pfeiffer, Herbert 110
- Pierenkämper, Maria 121
- Piscator, Carl 16, 17, 19
- Piscator, Hilde 28, 79, 91, 27
- Piscator, Johannes (Johannes Fischer) 16, 25
- Piscator, Paul 17, 19
- Pitoëff, Georges 94
- Pitoëff, Ludmilla 94
- Pius XII., Papst 121
- Plievier, Theodor 28, 85, 91
- Pogodin, Nikolaj F. 100
- Polgar, Alfred 53, 71
- Prager, Willi 79
- Prüfer, Guntram 109
- Radek, Karl (Karl Sobelsohn) 39
- Rasputin, Grigorij E. 63, 64
- Rehfish, Hans José 33, 42
- Reich, Bernhard 81, 82, 92, 93; Anm. 88, 96, 99, 143
- Reimann, Hans 68 f, 71; Anm. 72
- Reinhardt, Edmund (Edmund Goldmann) 80
- Reinhardt, Max (Max Goldmann) 7, 15, 36, 68, 80, 94, 97, 98
- Reuter, Maria Anm. 119
- Rice, Elmer L. (Elmer Reizenstein) 97
- von Richthoden, Polizeipräsident 35
- Rimbaud, Arthur 16, 43, 44
- Rischbieter, Henning Anm. 16
- Ritter, Heinz 120, 121
- Rodenberg, Hans 92, 93
- Rolland, Romain 33, 122
- Rombach, Otto 63
- Roosevelt, Franklin Delano 93, 99
- Rotter, Alfred 34
- Rotter, Fritz 34
- Rowohlt, Ernst 53, 121
- Rubinstein, Dimitri 66
- Salacrou, Armand 94
- Sartre, Jean-Paul 100, 101, 122
- Scheidemann, Philipp 39
- Schiffer, Marcellus 79

- Schiller, Friedrich 35, 46, 49
 Schmückle, Hans-Ulrich 11
 Scholem-Alejchem (Schalom Rabino-
 witsch) 128
 Schrenk, Emmerich 14
 Schuh, Oscar Fritz 118 f
 Seghers, Anna (Netty Rádványi) 91
 Semmer, Gerd 113, 118
 Shakespeare, William 101, 107, 122
 Shaw, George Bernard 83, 101
 Sima, Oskar 64
 Sinclair, Upton Beall 32, 63, 98
 Skopnik, Günter 118
 Spaun, Oskar Lucian 27
 Speelmans, Hermann 76, 76/77
 Stalin, Josef W. (Iosif V. Džugašvili)
 92, 93, 97
 Stallings, Laurence 75
 Stanislavskij, Konstantin S. (Konstan-
 tin S. Alekseev) 127
 Steckel, Leonhard 118, 119
 Steiger, Rod 102
 Steinicke, Otto 41
 Steinrück, Albert 18, 74
 Sternaux, Ludwig 56 f
 Strindberg, August 28, 113, 119
 Sudermann, Hermann 35
 Suhr, Edward 50

 Tabor, Günter 123
 Tairov, Alexander J. 92
 Thomalla, Georg 129
 Toller, Ernst 28, 29, 53, 54, 55 f, 97,
 58/59
 Tolstoj, Alexej K. Graf 63
 Tolstoj, Leo N. 16, 33, 94, 113
 Trakl, Georg 21
 Trotzki, Leo (Lejb Bronštejn) 46

 Tschechov, Anton P. 127
 Tucholsky, Kurt 53, 54, 55

 Ulbricht, Walter 14
 Unkrodt, Renate 108

 Verhaeren, Émile 29
 Vildrac, Charles 94

 Walser, Martin 122
 Wangenheim, Gustav von 92, 93
 Wangenheim, Inge von 92
 Wedekind, Frank 16, 28
 Wegener, Paul 64, 69
 Weigel, Helene 92
 Weiss, Peter 9, 12 f, 14 f, 130
 Welk, Ehm 50, 54
 Wessely, Paula 119
 Weyl, Roman 125
 Wiegler, Paul 53
 Wilde, Oscar 16
 Wildenbruch, Ernst von 35
 Wilhelm I. von Oranien, Statthalter
 der Niederlande 16
 Wilhelm II., Deutscher Kaiser 65
 Wille, Bruno 34, 35
 Williams, Tennessee (Thomas Lanier
 Williams) 100, 102
 Wittfogel, Karl August 31, 32
 Wolf, Friedrich 86, 87 f, 92, 94, 105 f,
 107, 122

 Zadek, Peter 122
 Zech, Paul 29, 43
 Zeidler, Hans-Dieter 112
 Zola, Émile 16, 35
 Zuckmayer, Carl 97

ÜBER DEN AUTOR

HEINRICH GOERTZ wurde 1911 in Duisburg geboren. 1932 erste Veröffentlichungen im «Querschnitt» und in westdeutschen Blättern. Ab 1938 freier Mitarbeiter des Feuilletons der «Kölnischen» und anderer Zeitungen. 1942 Veröffentlichung des Romans «Johannes Geisterseher» mit 70 eigenen Zeichnungen. Nach Kriegsende Dramaturg und Regisseur am (Ost-Berliner) Deutschen Theater, am Theater am Schiffbauerdamm, an der Volksbühne und am Kabarett «Distel». 1965/66 Chefdramaturg des (West-Berliner) Theaters der Freien Volksbühne, Intendant Erwin Piscator. 1967 bis 1970 Chefdramaturg des Staatsschauspiels Hannover. Seit 1970 freier Schriftsteller. Schrieb Erzählungen, Hörspiele und Stücke. Arbeitet an einer autobiographisch angereicherten, romanhaften Zeitgeschichte (1932 bis heute).

QUELENNACHWEIS DER ABBILDUNGEN

Foto Röhnert, Berlin: 6 / Atelier Stone, Berlin: 66/67 / Jordan Photo, Washington: 95 / Alfred J. Balcombe: 102, 103 / Photo-Mauß, Marburg/L.: 109 / Ilse Buhs, Berlin: 112 oben / Heinz Köster, Berlin: 112 unten / Grete Hamer, Bochum: 116 / Gerd Presser, Rodenkirchen/Köln: 131 / Reinhard Friedrich, Berlin: 134
Alle übrigen Vorlagen: Erwin-Piscator-Center im Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

rowohlts mono graphien

IN SELBSTZEUGNISSEN
UND BILDDOKUMENTEN
HERAUSGEGEBEN
VON KURT KUSENBERG

LITERATUR

BAUDELAIRE / Pascal Pia [7]
BECKETT / Klaus Birkenhauer [176]
BENN / Walter Lennig [71]
BORCHERT / Peter Rühmkorf [58]
BRECHT / Marianne Kesting [37]
BUCHNER / Ernst Johann [18]
WILHELM BUSCH / Joseph Kraus [163]
CAMUS / Morvan Lebesque [50]
CLAUDIUS / Peter Berglar [192]
DANTE / Kurt Leonhard [167]
DOSTOJEVSKIJ / Janko Lavrin [88]
DROSTE-HÜLSHOFF / Peter Berglar [130]
EICHENDORFF / Paul Stöcklein [84]
FALLADA / Jürgen Manthey [78]
FONTANE / Helmuth Nürnberger [145]
STEFAN GEORGE / Franz Schonauer [44]
GIDE / Claude Martin [89]
GOETHE / Peter Boerner [100]
BRÜDER GRIMM / Hermann Gerstner [201]
HAUPTMANN / Kurt Lothar Tank [27]
HEBBEL / Hayo Matthiesen [160]

HEBEL / Uli Däster [195]
HEINE / Ludwig Marcuse [41]
HEMINGWAY / G.-A. Astre [73]
HESSE / Bernhard Zeller [85]
HÖLDERLIN / Ulrich Häussermann [53]
HOFMANNSTHAL / Werner Volke [127]
JOYCE / Jean Paris [40]
KAFKA / Klaus Wagenbach [91]
ERICH KÄSTNER / Luiselotte Enderle [120]
KELLER / Bernd Breitenbruch [136]
KLEIST / Curt Hohoff [1]
KARL KRAUS / Paul Schick [111]
LESSING / Wolfgang Drews [75]
MAJAKOWSKI / Hugo Huppert [102]
HEINRICH MANN / Klaus Schröter [125]
THOMAS MANN / Klaus Schröter [93]
HENRY MILLER / Walter Schmiele [61]
MORGENSTERN / Martin Beheim-Schwarzbach [97]
MÖRIKE / Hans Egon Holthusen [175]
ROBERT MUSIL / Wilfried Berghahn [81]
NESTROY / Otto Basil [132]
NOVALIS / Gerhard Schulz [154]
POE / Walter Lennig [32]
PROUST / Claude Mauriac [15]

RAABE / Hans Oppermann [165]
 RILKE / Hans Egon Holthusen [22]
 ERNST ROWOHLT / Paul Mayer [139]
 SAINT-EXUPÉRY / Luc Estang [4]
 SARTRE / Walter Biemel [87]
 SCHILLER / Friedrich Burschell [14]
 F. SCHLEGEL / Ernst Behler [123]
 SHAKESPEARE / Jean Paris [2]
 G. B. SHAW / Hermann Stresau [59]
 SOLSCHENIZYN / R. Neumann-Hoditz [210]
 STIFTER / Urban Roedl [86]
 STORM / Hartmut Vinçon [186]
 DYLAN THOMAS / Bill Read [143]
 TRAKL / Otto Basil [106]
 TUCHOLSKY / Klaus-Peter Schulz [31]
 MARK TWAIN / Thomas Ayck [211]
 VALENTIN / Michael Schulte [144]
 WALTHER VON DER VOGELWEIDE /
 Hans-Uwe Rump [209]
 WEDEKIND / Günter Seehaus [213]
 OSCAR WILDE / Peter Funke [148]

PHILOSOPHIE

ENGELS / Helmut Hirsch [142]
 ERASMUS VON ROTTERDAM / Anton
 J. Gail [214]
 GANDHI / Heimo Rau [172]
 HEGEL / Franz Wiedmann [110]
 HEIDEGGER / Walter Biemel [200]
 HERDER / Friedr. W. Kantzenbach [164]
 HORKHEIMER / Helmut Gumnior u.
 Rudolf Ringguth [208]
 JASPERS / Hans Saner [169]
 KANT / Uwe Schultz [101]
 KIERKEGAARD / Peter P. Rohde [28]
 GEORG LUKÁCS / Fritz J. Raddatz [193]
 MARX / Werner Blumenberg [76]
 NIETZSCHE / Ivo Frenzel [115]
 PASCAL / Albert Béguin [26]
 PLATON / Gottfried Martin [150]
 ROUSSEAU / Georg Holmsten [191]
 SCHLEIERMACHER / Friedrich Wil-
 helm Kantzenbach [126]
 SCHOPENHAUER / Walter Abendroth
 [133]
 SOKRATES / Gottfried Martin [128]
 SPINOZA / Theun de Vries [171]

RUDOLF STEINER / J. Hemleben [79]
 VOLTAIRE / Georg Holmsten [173]
 SIMONE WEIL / A. Krogmann [166]

RELIGION

SRI AUROBINDO / Otto Wolff [121]
 KARL BARTH / Karl Kupisch [174]
 JAKOB BÖHME / Gerhard Wehr [179]
 MARTIN BUBER / Gerhard Wehr [147]
 BUDDHA / Maurice Percheron [12]
 EVANGELIST JOHANNES / Johannes
 Hemleben [194]
 FRANZ VON ASSISI / Ivan Gobry [16]
 JESUS / David Flusser [140]
 LUTHER / Hanns Lilje [98]
 MÜNTZER / Gerhard Wehr [188]
 PAULUS / Claude Tresmontant [23]
 TEILHARD DE CHARDIN / Johannes
 Hemleben [116]

GESCHICHTE

ALEXANDER DER GROSSE / Gerhard
 Wirth [203]
 BAKUNIN / Justus Franz Wittkop [218]
 BEBEL / Helmut Hirsch [196]
 BISMARCK / Wilhelm Mommsen [122]
 CAESAR / Hans Oppermann [135]
 FRIEDRICH II. / Georg Holmsten [159]
 CHE GUEVARA / Elmar May [207]
 GUTENBERG / Helmut Presser [134]
 HO TSCHI MINH / Reinhold Neumann-
 Hoditz [182]
 W. VON HUMBOLDT / Peter Berglar
 [161]
 KARL DER GROSSE / Wolfgang Braun-
 fels [187]
 LASSALLE / Gösta v. Uexküll [212]
 LENIN / Hermann Weber [168]
 LUXEMBURG / Helmut Hirsch [158]
 MAO TSE-TUNG / Tilemann Grimm [141]
 NAPOLEON / André Maurois [112]
 RATHENAU / Harry Wilde [180]
 SCHUMACHER / H. G. Ritzel [184]
 TITO / Gottfried Prunkl u. Axel Rühle
 [199]
 TROTZKI / Harry Wilde [157]

Bereits über 200 Bände

PÄDAGOGIK

PESTALOZZI / Max Liedtke [138]

NATURWISSENSCHAFT

DARWIN / Johannes Hemleben [137]
EINSTEIN / Johannes Wickert [162]
GALILEI / Johannes Hemleben [156]
OTTO HAHN / Ernst H. Berninger [204]
A. VON HUMBOLDT / Adolf Meyer-
Abich [131]
KEPLER / Johannes Hemleben [183]
MAX PLANCK / Armin Hermann [198]

MEDIZIN

ALFRED ADLER / Josef Rattner [189]
FREUD / Octave Mannoni [178]
C. G. JUNG / Gerhard Wehr [152]
PARACELSUS / Ernst Kaiser [149]

KUNST

DÜRER / Franz Winzinger [177]
MAX ERNST / Lothar Fischer [151]
KLEE / Carola Giedion-Welcker [52]
LEONARDO DA VINCI / Kenneth Clark
[153]
PICASSO / Wilfried Wiegand [205]

MUSIK

BACH / Luc-André Marcel [83]
BARTÓK / Everett Helm [107]
BEETHOVEN / F. Zobeley [103]
BRAHMS / Hans A. Neunzig [197]
BRUCKNER / Karl Grebe [190]
CHOPIN / Camille Bourniquel [25]
HÄNDEL / Richard Friedenthal [36]
LISZT / Everett Helm [185]
MAHLER / Wolfgang Schreiber [181]
MENDELSSOHN BARTHOLDY / Hans
Christoph Worbs [215]
MOZART / Aloys Greither [77]
OFFENBACH / Walter Jacob [155]
REGER / Helmut Wirth [206]
SCHÖNBERG / Eberhard Freitag [202]
SCHUMANN / André Boucourechliev
[6]
R. STRAUSS / Walter Deppisch [146]
TELEMANN / Karl Grebe [170]
VERDI / Hans Kühner [64]
WAGNER / Hans Mayer [29]

THEATER / FILM

CHAPLIN / Wolfram Tichy [219]



FISCHER FISCHER Schweinfurt

Kugellager

Automobile Klein-Autos bile

SCHAUSPIEL
VON WILHELM ME
ANFANG 6