

**Das revolutionäre Arbeitertheater der Weimarer Zeit**  
Theater als Instrument kommunistischer Propaganda

Magisterarbeit

im Fach Deutsche Literatur

an der

Universität Konstanz

vorgelegt von

**Oliver Bendel**

Konstanz, März 1996

**Inhalt**

<b>1. Einleitung</b>	03
<b>2. Piscators "Proletarisches Theater"</b>	06
2.1 Gründung und Vorgeschichte	06
2.2 Das neue Konzept: die Funktionalisierung des Theaters	07
2.3 Die Inszenierung von "Rußlands Tag"	11
2.4 Rezeption und weitere Entwicklung	15
<b>3. Der Sprechchor</b>	17
3.1 Die Haltung der KPD	17
3.2 Die Entwicklung der frühen Sprechchorformen	17
3.3 Der "Zentrale Sprechchor der KPD"	18
3.4 "Proletarische Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz"	23
3.5 Weitere Entwicklung	24
<b>4. Exkurs: Piscators Inszenierung von "Fahnen"</b>	25
<b>5. Piscators "Revue Roter Rummel"</b>	26
5.1 Die Haltung der KPD	26
5.2 Vorgeschichte und Uraufführung	27
5.3 Der Begriff der Revue	27
5.4 Der Begriff "Roter Rummel"	30
5.5 Die Inszenierung	31
5.6 Rezeption und weitere Entwicklung	36
<b>6. Piscators Revue "Trotz alledem!"</b>	36
6.1 Vorgeschichte	36
6.2 Die Inszenierung	37
6.3 Rezeption	41
6.4 Piscators weiterer Weg	42
<b>7. Die Agitproptruppen</b>	43
7.1 Die Truppen des KJVD	43
7.2 Die Erstarkung der Agitpropbewegung	47
7.3 Wirkung	51
7.4 Neue Formen: das Kollektivreferat	52
7.5 Krise und Ende der Bewegung	53
<b>8. Resümee</b>	56
<b>Verwendete Literatur</b>	59

## 1. Einleitung

Es gibt einen alten Streit um den Begriff der Kunst. Zwei kleine Gruppen stehen sich unversöhnlich gegenüber. Die eine fordert, die Kunst dürfe keinem Zweck dienen außer sich selbst, sei also als Selbstzweck aufzufassen. Anfang des 19. Jahrhunderts wurde für diese Position die Formel "l'art pour l'art" gefunden. Die andere Gruppe postuliert gerade das Gegenteil: Kunst müsse in erster Linie einem gewissen Zweck verpflichtet, also Mittel zum Zweck sein, wobei dieser je nach Interesse etwa als politischer, religiöser oder moralischer bestimmt wird. Die Macht der Kunst soll nach selbiger Auffassung etwas erreichen, das außerhalb des Kunstwerkes, in der "Wirklichkeit" liegt. Die Kontrahenten machen sich Vorwürfe; während die einen behaupten, die zweckgerichtete Kunst verdiene nicht den Namen der Kunst, bezweifeln die anderen den Wert einer Kunst, die sich um sich selbst zu drehen scheint. Zwischen den beiden Gruppen tummeln sich viele verschiedene Geister. Diese gestehen etwa der Kunst zu, daß sie Ideen, Anschauungen und Bekenntnisse ihres Schöpfers zum Ausdruck bringe, oder sie glauben, daß ein regelrechtes Engagement vertreten werden dürfe. Jede der beiden unversöhnlichen Gruppen scheint Einfluß auf die Geister zu besitzen, insofern einerseits bei diesen immer die Kunst im Vordergrund zu stehen, andererseits Kunst meist eine "Tendenz" aufzuweisen pflegt. Übrigens sparen auch die Geister der Mitte nicht mit Vorwürfen; während man sich selbst für mehr oder weniger normal befindet, hält man den beiden Gruppen Extremismus oder Radikalität vor.

Die vorliegende Arbeit behandelt ein Phänomen der Kunst, das ganz zweckgerichtet war, ausgerichtet auf einen Zustand in der politischen Wirklichkeit: das revolutionäre Arbeitertheater der Weimarer Zeit.<sup>1</sup> Dieses Theater verstand sich als Instrument kommunistischer Propaganda, mit deren Hilfe eine Revolution herbeigeführt und eine kommunistische Gesellschaft verwirklicht werden sollte. Kritiker wandten nun ein, daß ein solches Unternehmen den Namen "Kunst" oder "Theater" nicht verdiene, und manche der Initiatoren des hier behandelten Theaters betonten, sie hätten gar nicht die Absicht, Kunst zu schaffen. Das revolutionäre Arbeitertheater, dies scheinen Vorwurf und Selbstverständnis zu meinen, gehe unter seinen Begriff, d.h. es sei aus bestimmten Gründen nicht mehr als Kunst oder Theater zu bezeichnen. Wie ist das zu verstehen? Ich sagte, der Zweck des revolutionären Arbeitertheaters liege in der politischen Wirklichkeit. Das Theater muß also auf diese Wirklichkeit hinarbeiten, das heißt aber, die Wirklichkeit sich einverleiben, bis es selbst "wirklich" zu werden droht. Es gibt tatsächlich ein Beispiel in unserem Zusammenhang, wo

---

<sup>1</sup> Der Begriff des revolutionären Arbeitertheaters, der nach meiner Auffassung den Gegenstand gut trifft, wird in mehreren Schritten erklärt. Der Zusatz "der Weimarer Zeit" ist eine Klarstellung in zweierlei Hinsicht. Zum einen ist das revolutionäre Arbeitertheater Deutschlands eine Erscheinung der Weimarer Zeit; vorher gab es kaum Bemühungen, die den Begriff des revolutionären Arbeitertheaters rechtfertigten. Zum anderen ist eben die Entwicklung in Deutschland angesprochen; auch etwa in der Sowjetunion trat - etwa zeitgleich - ein revolutionäres Arbeitertheater auf. Wenn ich im folgenden von einem "revolutionären Arbeitertheater" spreche, beziehe ich mich, wenn nicht anders vermerkt, auf die Entwicklung in Deutschland. Soweit ich sehen kann, wird der Begriff von keinem Autor durchgängig verwendet; Weber spricht immer wieder von einem "proletarisch-revolutionären Theater" und kommt damit dem von mir gebrauchten Begriff sehr nahe (vgl. etwa Weber, Proletarisches Theater, 11).

das Theater unter seinen Begriff ging, aus einer Zeit, in der das frühe deutsche Arbeitertheater entstanden war. Jean Baptiste Schweitzer, eigentlich ein Vertreter dieses Arbeitertheaters, ließ 1869 zwei Personen auf der Bühne Theorien aus dem jüngst erschienenen "Kapital" von Karl Marx in Lassallescher Interpretation vortragen. Der Zweck der Darbietung war einzig und allein die Vermittlung Marxschen Gedankenguts, und zwar ohne daß irgendwelche künstlerischen Mittel eingesetzt wurden. Der Bühnenvorgang war "wirklich" - genausogut hätte ein Politiker auf der Bühne stehen und eine Rede halten können.<sup>2</sup> Das revolutionäre Arbeitertheater der Weimarer Zeit wandte stets künstlerische Mittel an - um das wichtigste anzuführen, das Spiel -, ja es generierte zur Bewältigung seiner Aufgaben neue künstlerische Möglichkeiten - um nur eine zu nennen, die Episierung des Theaters. Es ließ zwar beispielsweise Projektionen, Statistiken, das Filmdokument in das Theater einziehen, doch stets als Bestandteil einer Inszenierung, verwoben mit künstlerischen Formen. So kann man die Kritik, es handle sich um keine Kunst respektive kein Theater, zurückweisen; bezüglich der Verlautbarungen der Initiatoren ist zu sagen, daß diese teils auf Mißverständnissen beruhten, teils provozierend gemeint oder aber mißverständlich waren.<sup>3</sup> Damit ist nicht nur das Thema der vorliegenden Arbeit gerechtfertigt - es geht ja um eine Ausprägung des Theaters -, sondern auch ein Teil des Begriffes des revolutionären Arbeitertheaters - das Grundwort - erklärt.

Das revolutionäre Arbeitertheater wollte also kommunistische Propaganda treiben. Dies muß näher erklärt werden. Marx hatte - teils zusammen mit Friedrich Engels - ein System von Ideen und Strategien entwickelt, das die Unterdrückung und Ausbeutung der Arbeiterschaft diagnostizierte und deren revolutionäre Befreiung anstrebte. Die kommunistische Gesellschaft sollte, wie das Wort schon andeutet, die Weltanschauung des "Alles gehört allen gemeinsam" in die Tat umsetzen und in verschiedener Hinsicht eine Gemeinschaft der Arbeiter sein. Es erwuchs eine sich auf Marx und seine Nachfolger berufende Bewegung. Auch ein frühes deutsches Arbeitertheater entstand, das sich in manchen seiner Stücke bestimmter politischer, proletarischer Interessen annahm. Überwiegend wollte man allerdings lediglich einen Ausgleich schaffen zu den extremen Arbeits- und Lebensbedingungen des Proletariats und mit den Darbietungen der Unterhaltung und Zerstreuung dienen. Daß die Darstellung auf der Bühne einen reinen propagandistischen Zweck verfolgte, blieb die Ausnahme.<sup>4</sup> Vor dem geschilderten Hintergrund wird ein

---

<sup>2</sup> Schweitzer schien die Darbietung denn auch als Mangel aufgefaßt zu haben, so daß er später aus dem Text eine Bühnenfassung unter dem Namen "Ein Schlingel" entwickelte. - Ferdinand Lassalle war übrigens reformistisch eingestellt.

<sup>3</sup> Es wird sich herausstellen, daß ein "Bestandteil" der revolutionären Revuen, die politische Rede, gewissermaßen aus dem Kunstbegriff herausfällt; es fehlt ihr die Verwobenheit, die Interaktion mit den künstlerischen Darstellungsformen, und sie ist selbst völlig "unkünstlerisch".

<sup>4</sup> Unter diese Beispiele kann die besprochene Darstellung Schweitzers eingeordnet werden, die aber kaum unter den Begriff des Theaters fällt. Darunter fällt hingegen die Bühnenfassung; hier wurde hinsichtlich eines bestimmten politischen Zieles Theater gespielt. "Revolutionär" war diese Bemühung freilich nicht zu nennen; wie erwähnt, handelte es sich um Lassallesche, also reformistische Interpretationen.

weiterer Teil des Begriffes verständlich: revolutionär ist das revolutionäre Arbeitertheater deshalb zu nennen, weil es zu einer Revolution beitragen wollte. Dabei wird unterstellt, daß eine Revolution gemeint ist, die in eine kommunistische Gesellschaft mündet. Im Wort "revolutionär" ist die Zweckbestimmung in gewisser Weise enthalten. Auch die Bedeutung des Begriffes "Arbeiter" in diesem Zusammenhang deutet sich an; erst später wird aber eine vollständige Bestimmung möglich sein.

Wie waren nun die äußeren Bedingungen, unter denen das revolutionäre Arbeitertheater entstand? Die Novemberrevolution verwandelte das deutsche Kaiserreich in eine Republik. Sie beseitigte verschiedene reaktionäre Gesetze und Verordnungen; so wurden etwa die Zensurbestimmungen liberalisiert.<sup>5</sup> Schon 1916 hatte sich eine kommunistische Vereinigung um Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht gebildet, die ab 1918 Spartakusbund genannt wurde; aus dem Spartakusbund ging 1918/19 die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) hervor.<sup>6</sup> Die Oktoberrevolution in Rußland hatte die bürgerliche Provisorische Regierung beseitigt und das bolschewistische Regime begründet. Zum ersten Mal war ein aus dem Marxismus entwickeltes theoretisches System verwirklicht worden. Hier neugewonnene Freiheiten und die aufstrebende Kommunistische Partei, dort die siegreiche Revolution - unter dieser Konstellation brach in der Weimarer Republik die Zeit des revolutionären Arbeitertheaters an.

Auch in der jungen Sowjetunion gab es Bemühungen, Kunst und Kultur einer neuen Bestimmung zuzuführen. Es war die sogenannte Proletkultbewegung entstanden, die - vor allem durch die Schriften ihrer Theoretiker Alexander Bogdanow, Anatoli Lunatscharski und Platon M. Kerschenezew - auch auf das revolutionäre Arbeitertheater Deutschlands Einfluß gewann.<sup>7</sup> Dieser ist jedoch nicht zu überschätzen; allenfalls orientierte man sich in eklektischer Weise an einzelnen Postulaten dieses oder jenes Theoretikers. Der erste Versuch eines "Proletarischen Theaters" in der Weimarer Zeit war noch am engsten mit der Proletkultbewegung verbunden. Einige Intellektuelle, darunter Karl-Heinz Martin und Rudolf Leonhard, hatten eine Bühne ins Leben gerufen, die Partei bezüglich einer kommu-

---

<sup>5</sup> Allerdings verschaffte sich der Weimarer Staat im Laufe der Jahre, ja bereits in der Anfangszeit seines Bestehens, auf verschiedenen Wegen praktisch Zensurgewalt; so wurden Aufführungen verboten und Konzessionen verweigert.

<sup>6</sup> Luxemburg und Liebknecht wurden 1919 ermordet; die KPD befand sich aber weiter im Aufwind.

<sup>7</sup> Ende 1917 wurde Lunatscharski von Lenin beauftragt, ein Kommissariat für das Bildungswesen, das vor allem die Alphabetisierung vorantreiben sollte, aufzubauen. Eine der Abteilungen des Kommissariats faßte die über das Land verstreuten, spontan entstandenen Volksbildungsausschüsse unter dem Namen "Proletkult" zusammen. Haupttheoretiker der Proletkultbewegung war Bogdanow. 1919 erschienen in Deutschland die Schriften "Die Kunst und das Proletariat" von Bogdanow und "Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse" von Lunatscharski, die mit der Proletkultbewegung der Sowjetunion bzw. mit den spezifischen Theorien der beiden Autoren bekanntmachten. Kerschenezew gewann mit seinem Werk "Das schöpferische Theater", das 1922 in Buchform in deutscher Sprache erschien - in Auszügen aber bereits 1921 im "Gegner" publiziert wurde -, Einfluß auf die deutsche Theaterwelt. Auf eine Darstellung der Theorien soll hier verzichtet werden; auf Berührungspunkte zwischen dem deutschen revolutionären Arbeitertheater und dem Proletkult wird jeweils kurz hingewiesen (zu den einzelnen Theorien vgl. Weber, Proletarisches Theater, 29 ff.). Die Proletkultorganisation war bis 1922 tätig und stellte dann aufgrund ideologischer Differenzen mit Lenin die Arbeit ein. Aus der praktischen Tätigkeit resultierten zunächst die Massenspiele.

nistischen Zielsetzung ergreifen sollte, sich aber in verschiedener Hinsicht von den bürgerlichen Betrieben und Inszenierungen kaum unterschied (deshalb hier nicht behandelt wird) und nach nur einer Aufführung scheiterte. Erwin Piscator war es, der mit seiner Konzeption eines "Proletarischen Theaters" die Grundprinzipien des revolutionären Arbeitertheaters schuf.<sup>8</sup>

## 2. Piscators "Proletarisches Theater"

### 2.1 Gründung und Vorgeschichte

Im Oktober 1920 gründete der fast 27jährige Piscator - unter Beteiligung seines Freundes Hermann Schüller, der bereits dem "Proletarischen Theater" Martins und Leonhards zur Seite gestanden hatte - das "Proletarische Theater, Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins".<sup>9</sup> Im September des Jahres hatte die Proletkultorganisation in mehreren Ländern zur Gründung von Lientheatern zur Verwirklichung der Theorien Bogdanows aufgerufen; es ist nicht sicher, ob die beiden Freunde diesem Aufruf folgten. Dafür könnte sprechen, daß Schüller in seinem Artikel über das "Proletarische Theater", "Proletkult - Proletarisches Theater", an den russischen Proletkult - auch an Theorien Bogdanows - anzuknüpfen versuchte. Zu bedenken ist allerdings, daß die Inszenierungen eher Parallelen zu Kerschenezews Werk aufzuweisen scheinen, welches jedoch in Deutschland erst 1921 bzw. 1922 veröffentlicht wurde. Auch geht Piscators zur Zeit des "Proletarischen Theaters" geschriebener Aufsatz "Über Grundlagen und Aufgaben des proletarischen Theaters" in keiner Weise auf den Proletkult ein. Man kann wohl sagen, daß das "Proletarische Theater" eine recht eigenständige Schöpfung war, die ihr Wesen vor allem Piscators Konzept der Funktionalisierung des Theaters verdankte. Der Appell dürfte indes für eine Reihe von Theatergründungen verantwortlich gewesen sein - es entstanden "Proletarische Bühnen" oder "Proletarische Theater", die vorerst jedoch kaum mehr als eine Fortführung der Bemühungen darstellten, wie sie das frühe deutsche Arbeitertheater gezeigt hatte.

Piscator hatte von 1913 an erste Erfahrungen in der Theaterarbeit als unbezahlter Chargenspieler gesammelt. Im Frühling 1915 wurde er eingezogen und einer Infanterieeinheit an der Front zugeteilt. Die erschütternden Erfahrungen des Krieges überzeugten ihn von der Notwendigkeit einer tiefgreifenden Umwälzung der Gesellschaft. Ab Ende 1917 verschaffte sich Piscator als Leiter des Fronttheaters Einblicke in die Regiearbeit. Als das Gelingen der russischen Revolution gemeldet wurde, kam ihm diese wie ein "Wunder"<sup>10</sup> vor; die Lösung für die bestehenden Probleme schien in der kommunistischen

---

<sup>8</sup> Dies ist der eine Grund, warum Piscator in dieser Arbeit so breiten Raum einnimmt; der andere ist der, daß er mit seinen revolutionären Revuen große Erfolge feierte und die Agitprotruppen als Nachahmer fand.

<sup>9</sup> In Berlin, der "Theaterhauptstadt", konzentrierten sich zunächst die Versuche des revolutionären Arbeitertheaters. Erst die Agitpropbewegung verbreitete es über ganz Deutschland.

<sup>10</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 25.

Ideologie gefunden. Ende 1918, kurz nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst, ging Piscator nach Berlin, angezogen von der "Hochburg des Bolschewismus"<sup>11</sup>, und beteiligte sich u.a. mit George Grosz, Wieland Herzfelde und dessen Bruder Helmut, der sich später John Heartfield nannte, am Berliner Dadaismus. Dada in Berlin war politischer als Dada in Zürich. Die Gruppe diskutierte über eine Möglichkeit der Verbindung von Kunst und Politik, noch ohne daß sich ein gangbarer Weg abzeichnete; hinsichtlich der politischen Linie war man sich einig:

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 war unser Ideal.<sup>12</sup>

Gemeinsam trat man in den Spartakusbund ein. Anfang 1920 ging Piscator nach Königsberg, eröffnete dort sein erstes eigenes Theater und inszenierte Stücke von August Strindberg, Frank Wedekind und Carl Sternheim. Noch waren Theater und Politik noch nicht ihr charakteristisches Verhältnis eingegangen; der junge Regisseur versuchte sich aber mit programmatischen Erklärungen wie mit den Inszenierungen selbst von der bürgerlichen Theaterumgebung abzusetzen und geriet auf diese Weise in Konflikt mit Presse und Öffentlichkeit. Aufgrund der Repressalien war er gezwungen, das Theater zu schließen. Bei seiner Rückkehr nach Berlin stellte Piscator zufrieden fest: "Dada war bössartiger geworden. Die alte anarchistische Einstellung gegen das Spießbürgertum, die Auflehnung gegen die Kunst und den übrigen geistigen Betrieb hatte sich verschärft und fast schon die Form des politischen Kampfes angenommen."<sup>13</sup> Mit Grosz, dem Zeichner, und Heartfield, dem Bühnenbauer, sollte Piscator wiederholt zusammenarbeiten. Die Anstrengungen des ersten "Proletarischen Theaters" verfolgte Piscator mit Interesse. Letztlich hatten Martin und Leonhard, so sein Urteil, nicht genug an Radikalität gezeigt.<sup>14</sup>

## 2.2 Das neue Konzept: die Funktionalisierung des Theaters

Piscator versuchte nun, im Herbst des Jahres 1920, ein innovatives Konzept zu erstellen. Er wollte in der Hauptsache kommunistische Propaganda treiben und damit beisteuern zu einem Umbau der Gesellschaft im kommunistischen Sinne. Sein Talent und seine beruflichen Leistungen lagen auf dem Gebiet des Theaters - also mußte er das Theater für seine Absichten einsetzen:

---

<sup>11</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 27.

<sup>12</sup> Ebd., 28.

<sup>13</sup> Ebd., 31.

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

Hier handelte es sich nicht um ein Theater, das Proletariern Kunst vermitteln wollte, sondern um bewußte Propaganda, nicht um ein Theater für das Proletariat, sondern um ein Proletarisches Theater. Wir verbannten das Wort "Kunst" radikal aus unserem Programm, unsere "Stücke" waren Aufrufe, mit denen wir in das aktuelle Geschehen eingreifen und "Politik treiben" wollten.<sup>15</sup>

Diese vielzitierte Äußerung aus der Schrift "Das Politische Theater" meinte nicht - bei aller Mißverständlichkeit der Formulierung - die Liquidierung der Kunst, sondern deren gänzliche Unterordnung unter den genannten Zweck. Daß Piscator bereits zur Zeit des "Proletarischen Theaters" sich des genauen Sachverhaltes bewußt war, beweist seine Einleitung zu den "Grundlagen und Aufgaben des proletarischen Theaters", wo er von der "Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel"<sup>16</sup> spricht. Damit schlug sich Piscator auf die Seite jener Befürworter einer reinen Zweckkunst. Später wies er ausdrücklich darauf hin, daß eine solche radikale Funktionalisierung der Kunst durchaus nichts Neues war<sup>17</sup>; auch habe das Theater "immer und zu allen Zeiten politische Aspekte"<sup>18</sup> gehabt, und eine Bühne, die sich in gewisser Weise den Interessen des Proletariats verpflichtete, sei bereits vorhanden gewesen<sup>19</sup>. Piscator nun begriff das Theater als Mittel zum Zweck, als Instrument kommunistischer Propaganda, mit dessen Hilfe eine Revolution angebahnt werden sollte, und schuf damit das konstitutive Merkmal des revolutionären Arbeitertheaters. Das eigentlich Neue, das von Piscator ausging und die einzelnen Ausprägungen des revolutionären Arbeitertheaters verband, lag in eben dieser Bestimmung, in ihrer konsequenten Anwendung auf alle Bereiche des Theaters, auf Betrieb, Publikum usw. sowie in der Einführung neuartiger - gewissermaßen, um dem Wort eine weitere Bedeutung zu eröffnen, "revolutionärer" - künstlerischer Mittel zur Realisation der Bühnen-propaganda. Mit der Feststellung des Zweckes war zugleich der Adressat des Theaters, das "Arbeiterpublikum"<sup>20</sup>, festgelegt; die Situation der Arbeiter sollte ja verändert werden, und von ihnen in erster Linie hatten die Veränderungen auszugehen. Genauer wollte man neben den politisch Gefestigten vor allem jene erreichen, die "politisch noch schwankend und indifferent"<sup>21</sup> waren und von der vermeintlichen propagandistischen Wirkung in besonderem Maße profitieren konnten. Aus der Wendung an das proletarische Publikum ergaben sich für Piscator die ersten organisatorischen Notwendigkeiten. Für viele Arbeiter Berlins hätte es ein finanzielles wie psychologisches Problem bedeutet, ihren Lebensbereich zu verlassen, um ein Theaterhaus aufzusuchen, das fernab und inmitten bürgerlicher Wohnstätten liegen mochte. "Die Massen", so schloß Piscator vermutlich aufgrund solcher Erwägungen,

---

<sup>15</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 39.

<sup>16</sup> Piscator, Über Grundlagen und Aufgaben. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 69.

<sup>17</sup> Vgl. Piscator, Der Schrei nach der Kunst. In: Ders., Zeittheater, 284.

<sup>18</sup> Piscator, Politisches Theater heute. In: Boeser, Piscator, Bd. 2, 249.

<sup>19</sup> Vgl. Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 32 ff.

<sup>20</sup> Piscator, Über Grundlagen und Aufgaben. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 69.

<sup>21</sup> Ebd., 71.



"sollten in ihren Wohngebieten erfaßt werden."<sup>22</sup> Folglich verzichtete man auf ein eigenes Haus, und Dekoration und Kostüm wurden aus Gründen der Mobilität auf ein Mindestmaß reduziert. Zugleich verringerte Piscator damit den finanziellen Aufwand, was seinen beschränkten wirtschaftlichen Möglichkeiten, aber ebenso denjenigen der Arbeiter entgegenkam, die sich kein hohes Eintrittsgeld leisten konnten. Das revolutionäre Arbeitertheater sollte sich stets dergestalt an seinem Publikum orientieren müssen.

Der gesellschaftliche Neubeginn, auf den die kommunistische Propaganda hinzielte, mußte sich bereits in den betrieblichen Strukturen manifestieren. Piscator betrachtete es als eine grundlegende Aufgabe, diesbezüglich mit den kapitalistischen Traditionen zu brechen. Zwischen allen Bühnenangehörigen - "Leitung, Darstellern, Dekorateuren, all den übrigen technisch und geschäftlich Angestellten"<sup>23</sup> - sollte ein ebenbürtiges Verhältnis entstehen, eine menschliche, künstlerische und politische Gemeinschaft.<sup>24</sup> Aus verschiedenen Äußerungen Piscators läßt sich näher bestimmen, was diese Gemeinschaft ausmachte. Die menschliche Gemeinschaft zeichnete grundsätzliche Bereitschaft zu "rückhaltloser Hingabe und Aufopferung"<sup>25</sup> aus. Zur künstlerischen Gemeinschaft gehörte zum einen, daß nicht die Eitelkeit einzelner gefördert wurde - wie Piscator schreibt, wurden die Mitwirkenden oft "nicht einmal auf dem Theaterzettel genannt"<sup>26</sup> - und man sich weder untereinander noch gegenüber dem Publikum profilierte. Zum anderen bearbeitete man Texte kollektiv und diskutierte die Einzelheiten der Inszenierung gemeinsam.<sup>27</sup> Der kollektive, jedoch angeleitete Arbeitsprozeß sollte typisch für das revolutionäre Arbeitertheater werden. Die politische Gemeinschaft basierte auf einer homogenen, mit der kommunistischen Denkart in Einklang stehenden Einstellung. Vorrangig verpflichtete Piscator proletarische Laiendarsteller: "Es erschien mir notwendig, mit Menschen zusammenzuarbeiten, die genauso wie ich in der revolutionären Bewegung das Zentrale, den Motor ihres Schaffens sahen."<sup>28</sup> Neben ihnen gab es Berufsschauspieler, die sich als Gesinnungsgenossen fühlten und die von Piscator der größtmöglichen Wirkung wegen eingesetzt wurden, wie er selbst seinen Beruf in dieser Absicht einbrachte; die scheinbaren Zugeständnisse machte er also in Hinblick auf den angestrebten Nutzen.<sup>29</sup> Auch von Wangenheim und selbst manche der Agitproptruppen griffen später auf professionelle Kräfte zurück.

Die Gemeinschaft sollte über die Bühnenangehörigen hinausgehen und auch das Publikum hinsichtlich eines gemeinsamen Interesses umfassen. Piscator wollte eine Besucher-

---

<sup>22</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 40.

<sup>23</sup> Piscator, Über Grundlagen und Aufgaben. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 71.

<sup>24</sup> Vgl. Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 41. - Damit stand man ganz im Geiste Bogdanows, der als oberstes Prinzip der Kunst "kameradschaftliche Zusammenarbeit" postuliert hatte.

<sup>25</sup> Ebd., 42.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Vgl. Piscator, Über Grundlagen und Aufgaben. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 71. - Der kollektive Arbeitsprozeß wird sich noch im Zusammenhang mit "Rußlands Tag" erweisen.

<sup>28</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 41.

<sup>29</sup> Falls die Gründung des Theaters auf den Aufruf hin erfolgte, war dieser also nicht wörtlich genommen worden. Das revolutionäre Arbeitertheater ist nicht, wie es immer wieder unterstellt wird, ein reines Lientheater. - Auch Piscator spielte im übrigen bei den Stücken mit.

organisation nach dem Vorbild der Volksbühne aufbauen.<sup>30</sup> Das "Proletarische Theater" hatte einen einigermaßen starken Rückhalt in der organisierten Arbeiterschaft. Es gelang, über 5000 Besucher zu gewinnen; die meisten von ihnen stammten allerdings aus solchen kommunistischen Vereinigungen, welche die KPD - die zur wichtigsten kommunistischen Organisation in Deutschland aufgestiegen war - ablehnte; dies war ein Grund, warum die Partei auf Distanz ging. Dezentralisiert sollten Mitgliederversammlungen in den einzelnen Berliner Bezirken stattfinden; ihnen übergeordnet war eine Generalversammlung aller Mitglieder.<sup>31</sup> Die Besucherorganisation hätte zusammen mit Zuschüssen der Arbeiterorganisationen die wirtschaftliche Basis des Theaters bilden sollen.

Auch bezüglich der Darbietungen resultierten bestimmte Anforderungen. Als erstes hatten sie in irgendeiner Weise die Situation des Arbeiters zu behandeln. Die Stücke mußten weiterhin, insofern sie propagandistisch verwendet, insbesondere von Laiendarstellern gespielt und von einem proletarischen Publikum rezipiert wurden, "Einfachheit im Ausdruck und Aufbau"<sup>32</sup> anstreben. Da es kaum Bühnenwerke gab, die diese verschiedenen Voraussetzungen erfüllten, wurde die Frage aufgeworfen, ob Klassiker und andere bereits vorhandene Stücke Verwendung finden konnten. Piscator schlug vor, die dramatische Vorlage als Materialgrundlage zu interpretieren, die nach den Erfordernissen recht beliebig - durch Streichungen und Ergänzungen des Textes, durch Mittel der Inszenierung - verändert werden durfte; auf diese Weise konnte "ein großer Teil der Weltliteratur der revolutionären proletarischen Sache dienstbar gemacht werden"<sup>33</sup>. Die Weltliteratur hielt jedoch nicht Einzug auf der Bühne des revolutionären Arbeitertheaters; Piscators freizügige Behandlung der dramatischen Vorlage wurde aber für die Inszenierungen des "Proletarischen Theaters" relevant. - Es stellte sich noch unter einem anderen Aspekt die Frage, welcher Art die Bühnenpropaganda sein sollte; sie mußte ja das Denken und Handeln der Arbeiter so beeinflussen, daß diese den erwünschten gesellschaftlichen Umbruch realisierten. Es gab anscheinend zwei erfolgversprechende Methoden, den Arbeiter zu einem bestimmten Denken und Handeln zu bewegen; die eine möchte ich mit dem Begriff der Belehrung charakterisieren, die andere mit demjenigen der Suggestion. Erstere beschäftigt gewissermaßen das vernünftige Denken und setzt über dieses das Handeln - ein Handeln aus Einsicht - in Gang, letztere dagegen steuert einen eher emotionalen Anteil des Denkens an, ergreift dort die Macht und animiert womöglich zu einem nachahmenden Denken und Handeln. Man wird sehen, für welche Praktik sich Piscator in seinen Inszenierungen entschied.

---

<sup>30</sup> Die Volksbühne in Berlin wurde 1890 gegründet. Anfänglich geschaffen, um den Arbeitern ein unabhängiges, fortschrittliche bürgerliche Dramatik popularisierendes Theater zu schaffen, gab man später dieses Konzept teilweise auf, und bekannte bürgerliche Theaterproduzenten sicherten den finanziellen Erfolg.

<sup>31</sup> Diese Versammlungen scheinen nicht zustande gekommen sein.

<sup>32</sup> Piscator, Über Grundlagen und Aufgaben. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 69.

<sup>33</sup> Ebd. - In diesem Punkt weist Piscators Programmatik Parallelen auf zu Kerschenezows Konzeption des proletarischen Theaters, worin ebenfalls diese Methode der Aneignung vertreten wurde.

An dieser Stelle kann das noch erklärungsbedürftige Segment des Begriffes des revolutionären Arbeitertheaters bestimmt werden; der Begriff "Arbeiter" ist in diesem Zusammenhang in der Lage auszudrücken, daß das Theater sich an ein Arbeiterpublikum wandte, zu einem guten Teil von Arbeitern ausging sowie die Situation der Arbeiter behandelte. Ein Arbeitertheater gab es freilich auch vor 1920, und auch während der Weimarer Zeit wurde ein Arbeitertheater veranstaltet, das nichts mit dem hier behandelten Gegenstand zu tun hat - der Unterschied liegt eben in dem bereits geklärten Zusatz "revolutionär".

### 2.3 Die Inszenierung von "Rußlands Tag"

Das "Proletarische Theater" hatte anlässlich des bevorstehenden dritten Jahrestages der Oktoberrevolution am 14. Oktober 1920 Premiere. Mit diesem Datum vermochte man auf die politische Motivation des Theaters zu verweisen, das Thema der dargebotenen Szenenfolge zu begründen und die Theateraufführung als eine Art Gedenkfeier auszugeben. Man hatte sich, gemäß der gewonnenen Erkenntnisse, ein traditionelles Versammlungslokal der Berliner Arbeiter - Kliems Festsäle - als Aufführungsort ausgesucht. Geboten wurde eine Szenenfolge unter dem Titel "Gegen den weißen Schrecken - für Sowjetrußland". Die Stücke, "Der Krüppel" von Karl August Wittfogel, "Vor dem Tore" von Andor Gábor sowie "Rußlands Tag" von Lajos Barta, standen in Zusammenhang mit der Solidaritätsbewegung "Hände weg von Sowjetrußland" und bezogen sich auf aktuelle politische Vorkommnisse. Von "Rußlands Tag" ist bekannt, daß es von Piscator unter bestimmten Auflagen in Auftrag gegeben und, womit der kollektive Arbeitsprozeß sowie Piscators freie Behandlung der dramatischen Vorlage an diesem Beispiel nachgewiesen wären, vom Kollektiv des "Proletarischen Theaters" bearbeitet wurde. Das Stück ist als einziges erhalten, weshalb seine Inszenierung hier exemplarisch vorgestellt werden soll.

Den grundsätzlichen Erfordernissen, wie sie sich in den Überlegungen Piscators herauskristallisiert hatten, wurde in dem Stück Rechnung getragen. Gezeigt wurde die Fortentwicklung eines deutschen Arbeiters zum revolutionär Denkenden und Handelnden. Gemeinsam mit den auf die Bühne stürmenden Personen - unter ihnen Zuschauer - zerschlägt er Schlagbäume, welche die Isolation Deutschlands von den östlichen und westlichen Nachbarn vergegenständlichen sollen. Getreu der Parole von Marx und Engels vereinigt sich der Arbeiter mit den Proletariern "aller Länder". Parallel zu dieser Handlung entwerfen die Protagonisten des Kapitalismus Strategien zur Zerschlagung der Sowjetunion und Wiederherstellung eines kapitalistischen Rußland. Diese Pläne werden aber von dem deutschen Arbeiter durchkreuzt. - Die Sprache war einfach gehalten. Die Protagonisten sollten typische Vertreter ihrer Klassen sein; "Weltkapital", "Diplomat", "Offizier" und "Pfaffe" verkörperten die Stützen der kapitalistischen Ideologie. Der Geistliche beispielsweise war äußerlich an seinem Gewand zu identifizieren; seine Reden bestanden aus reli-

giösen Phrasen. Auch der Arbeiter war schematisch gezeichnet. Einerseits trugen die Typisierungen zur gewünschten vereinfachenden Darstellung der Verhältnisse bei, andererseits ermöglichten sie eine Form der Satire, die charakteristisch für das revolutionäre Arbeitertheater, insbesondere die revolutionären Revuen, sein sollte. Diese Satire bestand eben weniger darin, die Schwächen des kapitalistischen Systems herauszuarbeiten und einem intelligenten Spott preiszugeben, sondern vielmehr darin, die Stützen der gegnerischen Ideologie oberflächlich lächerlich zu machen.

Es ergab sich, daß die Bühnenpropaganda sowohl ein belehrendes als auch ein suggestives Gepräge tragen kann. Um in diese Begriffe weiter einzudringen, ist ein kleiner Exkurs erforderlich; ich möchte - der Grund dafür wird sich klären - im Groben die dramatische Form des Theaters aufzeigen und ihr die epische gegenüberstellen.<sup>34</sup>

In der Vorführung des (klassischen) Dramas schlüpfen die Schauspieler in eine gewisse Rolle und gehen darin auf. Sie agieren, als ob sie diese oder jene Person wären, und führen Dialoge, welche die Charaktere konstituieren und in denen man etwas über die Personen, die Situation, vergangene und künftige Ereignisse erfährt. Der Vorgang wird auf diese Weise "verkörpert". Dem Publikum entsteht der Eindruck, als handle es sich um ein reales Geschehen. Entsprechend wird in der Regel die Einheit von Handlung, Ort und Zeit aufrechterhalten. Der Zuschauer vermag sich in die Personen, in die Vorgänge einzufühlen, hat das Gefühl, dabei zu sein: er lebt in der Illusion der Inszenierung. Das (klassische) Drama tut sich schwer, den Zuschauer zu belehren, schon deshalb, weil dieser in der Illusion der Inszenierung gefangen ist und die Belehrung eine gewisse Freiheit von ihrem Gegenstand voraussetzen scheint. So ist es in dieser Hinsicht ungeeignet zur Propaganda; auch suggestiv - wenn man die Illusionierung als eine Form der Suggestion faßt - kann sie kaum dauerhaft wirken: die Illusion ist nur die Suggestion eines Augenblickes, und sobald der Vorhang fällt, ist sie beendet. Das (klassische) Drama ist augenscheinlich mit den oben dargelegten Kunstauffassungen, welche die Kunst im Vordergrund sehen wollen, verwoben, so daß es allenfalls eine politische Geneigtheit auszudrücken in der Lage ist.

Im epischen Theater können die Schauspieler - oft abgrenzend "Darsteller" genannt - Distanz zu ihrer Rolle halten oder das Rollenspiel immer wieder unterbrechen, indem sie sich beispielsweise an den Zuschauer wenden. Der Vorgang wird mit solchen darstellerischen Mitteln nicht mehr "verkörpert", sondern "erzählt"; der Darsteller "erzählt" seine Rolle, die Situation, die Umstände.<sup>35</sup> Der Vorgang kann in Handlung, Ort und Zeit verschieden und in viele einzelne Abschnitte zerteilt sein, wodurch er wiederum auf Distanz gerückt und in seinen Bruchstücken relativiert wird; dadurch ist es auch möglich, komplexe - etwa

---

<sup>34</sup> Die dramatische Form des Theaters wird im klassischen Drama verwirklicht. Dieses entstand im elisabethanischen England, vor allem jedoch im Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts, und lebte in der deutschen Klassik weiter. Auch zur Zeit Piscators war das klassische Drama von großer Bedeutung.

<sup>35</sup> Ich habe versucht, den Begriff des epischen Theaters ganz grundsätzlich zu entwickeln; es wird sich zeigen, daß Piscators Begriff mit diesen grundsätzlichen Erwägungen zusammenfällt. Brechts Implikationen - z.B. die "Verfremdung" - sind in diesem Begriff nicht enthalten.

historische, über eine lange Dauer sich erstreckende - Vorgänge zu erzählen. Der Zuschauer wird sich bewußt, daß der Vorgang im Theater stattfindet, und hält Abstand zum Geschehen: er sieht die Wirklichkeit der Inszenierung. Weitere epische Mittel können hinzukommen oder die genannten Mittel ersetzen, etwa bestimmte Verwendungen des Dokuments, der Projektion und des Film, die ebenfalls den Vorgang auf Distanz zu bringen, zu unterbrechen, ihn - in seiner Komplexität - zu erzählen, ihn zu problematisieren imstande sind; diese Mittel bieten nun zugleich die Möglichkeit der konkreten Information, zur Veranschaulichung politisch-aktueller Wirklichkeit, ausgedrückt in Bildern, Zahlen usw., gleichsam losgelöst von der Bühnenhandlung. Das epische Theater bereitet den Zuschauer also darauf vor, etwas mehr vernunftgemäß zu erfassen, es bietet die Möglichkeit, komplexe Vorgänge darzustellen, und es kann konkrete Informationen vermitteln. In dieser verschiedenen Hinsicht vermag das epische Theater sich an die Vernunft zu wenden und scheint die Belehrung des Publikums zu erreichen. Tatsächlich ist es die Episierung des Theaters, die Piscator als aussichtsreich befand - wiewohl er den Begriff des modernen epischen Theaters noch nicht entwickelt hatte -, die eine der möglichen Arten der Bühnenpropaganda zu verwirklichen. Übrigens ist es natürlich durchaus möglich, Elemente der dramatischen Form des Theaters mit solchen der epischen zu verbinden; daß dies aber zu Problemen führen kann, wird man weiter unten sehen.

In "Rußlands Tag", um wieder auf die Inszenierung zu sprechen zu kommen, wurde u.a. der darstellerische Stil in epischer Weise eingesetzt. Zwar sollte Piscator erst später zu einer fundierten theoretischen Auffassung über den Schauspielstil gelangen; einige Grundzüge waren aber bereits in seinem Aufsatz "Über Grundlagen und Aufgaben des proletarischen Theaters" angelegt. Der Darsteller sollte in seiner Rolle nicht mehr "aufgehen"<sup>36</sup>, sondern sie eben darstellen, herzeigen; durch die Darstellungsweise mußte die Wertung von Rollen und Situationen vermittelt werden - der Schauspieler sollte "jede seiner Rollen, jedes Wort, jede Bewegung zum Ausdruck der proletarischen, der kommunistischen Idee werden lassen"<sup>37</sup>.

Das Stück selbst ist - möglicherweise eine der Auflagen Piscators - in viele Einzelbilder zerlegt, die allein durch das übergeordnete Thema und die Figurengruppe verbunden sind. Der dramatische Handlungsaufbau wurde damit gewissermaßen von innen "gestört", insofern der Vorgang immer wieder abgebrochen wurde und ein neuer, verschieden in Handlung, Ort und Zeit, einsetzte. Die Aufmerksamkeit wurde nicht auf eine sich entwickelnde Geschichte und das Ende gelenkt, sondern auf das Dargestellte jeder Szene, und ein komplexer Vorgang mit seinen Verbindungen, Ursachen und Auswirkungen konnte geschildert werden. Die Aufteilung in zahlreiche Einzelbilder sollte ein Konstitutionsmerkmal der revolutionären Revue sein.

Ein episches Mittel, das sich geradezu als Charakteristikum des Piscator-Stils herausbilden sollte, war die dokumentierende und informierende Begleitung der Bühnenhandlung. Eine

---

<sup>36</sup> Piscator, Über Grundlagen und Aufgaben. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 71.

<sup>37</sup> Ebd.

solche Aufgabe hatte das von Heartfield stammende, den ganzen Bühnenhintergrund einnehmende Bühnenbild:

In "Rußlands Tag" war es eine Landkarte, die sofort, schon aus der geographischen Situation heraus, die politische Bedeutung des Schauplatzes klarmachte. Das war nicht mehr einfach "Dekoration", sondern zugleich sozialer, politisch-geographischer oder wirtschaftlicher Aufriß. Sie spielte mit. Sie griff in das szenische Geschehen ein, sie wurde so etwas wie ein dramaturgisches Element. Damit trat zugleich ein neues Moment in die Aufführung ein: das pädagogische.<sup>38</sup>

Dieses epische Mittel "kommentierte" gewissermaßen von außen die Handlung und schuf eine Verbindung zwischen ihr und den realen politischen Verhältnissen. Das Dokument veranschaulichte den aktuellen Hintergrund des Stückes: den Einfall polnischer Truppen mit Unterstützung der Ententemächte, die Niederlage der ungarischen Räterepublik, die Neuformierung weißgardistischer Truppen. Die Landkarte vermittelte auch direkt Kenntnisse, unabhängig davon, daß sie die Bühnenhandlung begleitete.

Die epischen Mittel von "Rußlands Tag" kehrten sich gegen den bloßen Appell an das Gefühl und sprachen, ganz den Absichten Piscators entsprechend, die Vernunft des Publikums an:

Das Theater sollte nicht mehr allein gefühlsmäßig auf den Zuschauer wirken, nicht mehr nur auf seine emotionelle Bereitschaft spekulieren - es wandte sich ganz bewußt an seine Vernunft. Nicht nur Aufschwung, Begeisterung, Hingerissenheit, sondern Aufklärung, Wissen, Erkenntnis sollte es vermitteln.<sup>39</sup>

Wie in dieser Aussage jedoch gleicherweise zum Ausdruck kommt, bezweckte Piscator keineswegs die Vertreibung des Gefühls aus dem Theater; seine Form der Propaganda sollte nicht nur belehren, sondern ebenso suggestiv wirken. Diese Suggestion wollte Piscator auf verschiedene Weise erreichen. Er versuchte - meist als Grundlage für die anderen Modi der Suggestion - den Zuschauer auf klassische Weise zu illusionieren, verwandte also Elemente der dramatischen Form des Theaters; er ging darüber aber hinaus, indem er sich bemühte, die Emotionen anzuheizen und die Theaterbesucher in ihrer Erregung für ein bestimmtes Denken und Handeln zu gewinnen, und indem er das Publikum zum Mitgehen und Mitspielen brachte, also zu einem Handeln, das ein kollektives Miteinander vermitteln und das Vorbild für ein Handeln jenseits des Theaterraumes sein sollte.<sup>40</sup> Piscator geriet mit dieser Methode in ein Dilemma. Dieses bestand hauptsächlich darin, daß die Distanz, aus der das Publikum rational etwas hätte begreifen und beurteilen können, durch die suggestive

---

<sup>38</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 41.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Kerschenezew begründete dieses Mitspielen in seiner Mitspieltheorie; später berief man sich zuweilen auf diese.

Wirkung verhindert wurde oder alsbald in sich zusammenfiel. Auch umgekehrt könnte die Wendung an die Vernunft die suggestive Vermittlung gestört haben.<sup>41</sup> Darüber hinaus stand sich die Suggestion häufig selbst im Weg. Wenn etwa Handlungsbedarf suggeriert wurde und die Menge auf die Bühne stürmte, um beim Zerstören der Schlagbäume mitzuhelfen, wurde das Theater zum Ersatzraum für politisches Handeln, und anstatt die Emotionen nach außen zu tragen, baute man sie im Theater ab. Das Ergebnis mochte ein Arbeiter sein, dessen Erkenntnisse Torso geblieben und dessen freigelassene Emotionen nach der Aufführung verpufft waren. Das Instrument kommunistischer Propaganda, wie es aus Piscators Arbeit hervorgegangen war, schien nur bedingt tauglich zu sein. Brecht hat diese Probleme erkannt und versucht, sie in seiner Form des epischen und belehrenden Theaters zu überwinden.<sup>42</sup> - Auch die Musik, die zum festen Bestandteil des revolutionären Arbeitertheaters wurde, trug ihren Teil zur suggestiven Wirkung bei. Hier war die Musik noch kein organischer Teil der Aufführung; am Ende des Stückes trat ein Fanfarenbläser hervor und spielte die Internationale, woraufhin ein Chor auf der Bühne wie auch die Zuschauer einfielen, in gefühlsmäßiger Erregung und durch die gemeinsame Aktion verbunden.

Piscator war mit der Effizienz des "Proletarischen Theaters" noch nicht zufrieden und beklagte vor allem den Mangel an Aktualität, obschon diese verschiedentlich Einlaß in Stück und Inszenierung gefunden hatte: "Immer wieder waren es doch nur 'Stücke' [...], niemals die glühende Aktualität des Heute, die überwältigend aus jeder Zeile der Zeitung aufsprang."<sup>43</sup> Den Anspruch, die Aktualität einer Zeitung zu besitzen, löste Piscator später ein Stück weit mit seinen revolutionären Revuen ein. Dabei sollte er auch Spezifika dieses Mediums - Fotos, Zeichnungen und Texte - einbeziehen.<sup>44</sup>

## 2.4 Rezeption und weitere Entwicklung

Piscator hatte der bürgerlichen Kritik den Eintritt verwehrt. Das Organ der KPD, "Die Rote Fahne", war mit Gertrud Alexander vertreten, die zu den Wortführern der Zeitung gehörte. In einer Kritik vom 17. Oktober lehnte sie das ganze Unternehmen ab:

Im Programm steht ... dies solle keine Kunst sein, sondern Propaganda ... Man wolle die proletarische, kommunistische Idee auf der Bühne zum Ausdruck bringen, um propagandistisch und erzieherisch zu wirken. Man will nicht "Kunst genießen". Dazu ist zu sagen: Dann wähle man nicht den

---

<sup>41</sup> Immerhin ist die suggestive Wirkung im revolutionären Arbeitertheater während der Aufführungen stets nachweisbar und deutlich.

<sup>42</sup> Brecht wies darauf hin, daß dramatische und epische Form des Theaters nicht absolute Gegensätze darstellen, sondern lediglich Akzentverschiebungen; er war sich aber bewußt, daß die rationelle Mitteilung durch die suggestive Kraft gestört werden kann, und versuchte, solche Störungen zu vermeiden.

<sup>43</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 39. Alle Auslassungen in eckigen Klammern von mir.

<sup>44</sup> Die Moskauer "Blauen Blusen" entwickelten bereits 1923 eine Art "lebender Zeitung". Sie übertrugen die Aktualität und Konkretheit der Zeitung sowie ihren abwechslungsreichen Aufbau auf das Theater.

Namen Theater, sondern nenne das Kind bei seinem rechten Namen: Propaganda. Der Name Theater verpflichtet zu Kunst, zu künstlerischer Leistung! ... Kunst ist eine zu heilige Sache, als daß sie ihren Namen für *Propagandamachwerk* hergeben dürfte! ... Was der Arbeiter *heute* (1920!) braucht, ist eine starke Kunst ... solche Kunst kann auch *bürgerlichen* Ursprungs sein, *nur sei es Kunst*.<sup>45</sup>

Der reine Zweckcharakter des revolutionären Arbeitertheaters stand Alexanders Kunstauffassung entgegen. Die Redakteurin vertrat die Position der kritischen Aneignung des bürgerlichen Erbes und forderte Aufführungen von Stücken wie "Kabale und Liebe" oder "Die Räuber", wobei das "Revolutionäre" hervorgehoben werden und der bürgerliche Schein wegfallen sollte. Theater konnte also ihrer Meinung nach durchaus eine Richtung zeigen, aber erst in zweiter Linie, als ein Aspekt des Kunstwerkes.

Alexanders Position war in der Redaktion nicht unumstritten. Julian Gumperz etwa betrachtete es als ausschlaggebend, daß das Theater Piscators überhaupt die Möglichkeit einer eigenen proletarischen und revolutionären Kunst eröffnete.<sup>46</sup> Seine Anschauung sollte sich in der Partei wenig später durchsetzen. 1924 schied Alexander ohnehin aus der "Roten Fahne" aus. Sie wurde abgelöst durch Alfred Kemény, der unter dem Pseudonym "Durus" schrieb. Die Kritiken von Durus waren für die Agitproptruppen "richtungweisend"<sup>47</sup>.

Piscator brachte vier weitere Produktionen, die in Berliner Versammlungslokalen vor Arbeitern aufgeführt wurden; die letzte Vorstellung fand im April des Jahres 1921 statt.<sup>48</sup> Insgesamt war man über 50 Mal an die Öffentlichkeit getreten. Für die Auflösung des Theaters waren verschiedene Faktoren verantwortlich. Der Polizeipräsident hatte die Dauerkonzession verweigert, die man für das Betreiben einer öffentlichen Theateranstalt brauchte, und wiederholt waren Aufführungen verboten worden. Die ablehnende Haltung der KPD brachte das Ausbleiben von Zuschüssen seitens der Partei mit sich und verhinderte, daß die Bühne eine ausreichende Massenbasis gewann. Die Besucherorganisation war nicht in der Lage, das Theater zu tragen, zumal das Eintrittsgeld niedrig gehalten werden mußte und Erwerbslose meist Freikarten bekamen. Die spärlichen Einnahmen verzehrte überdies die Inflation.

Piscator wurde zunächst Leiter und Regisseur des Berliner Central-Theaters, bis dieses 1923 verkauft wurde. Drei beachtete Inszenierungen waren zustande gekommen, wobei die Funktionalisierung des Theaters in ihrer Radikalität vorerst zurückgestellt worden war. Schließlich nahm Piscator - noch im Jahre 1923 - das Angebot der Volksbühne an, das Stück "Fahnen" von Alfons Paquet zu inszenieren.

---

<sup>45</sup> Zit. nach Piscator, *Das Politische Theater*. In: Ders., *Zeittheater*, 43. Hervorhebungen, Auslassungen und Kommentar in Klammern von Piscator.

<sup>46</sup> Vgl. Weber, *Proletarisches Theater*, 110 f.

<sup>47</sup> Kleye, *Die Junge Garde*. In: Hoffmann, *Auf der Roten Rampe*, 69.

<sup>48</sup> Die Produktionen waren "Die Feinde" von Maxim Gorki, "Prinz Hagen" von Upton Sinclair sowie "Die Kanaker" und "Wie lange noch" von Franz Jung.



### 3. Der Sprechchor

#### 3.1 Die Haltung der KPD

Die ablehnende Haltung der Kommunistischen Partei war eine wesentliche Ursache für das Scheitern des "Proletarischen Theaters" gewesen.<sup>49</sup> Der beginnende innerparteiliche Wandel in Verbindung mit einer veränderten politischen Lage führte innerhalb der KPD zu einer neuen Einschätzung der Notwendigkeit einer revolutionären Arbeiterkultur. Im Januar 1922 kamen die "Leitsätze zur Bildungsarbeit der KPD" heraus. Darin wurde erstmals der Bedarf eines kulturpolitischen Kampfes proklamiert, der Teil der politischen und ökonomischen Auseinandersetzung sein und allein in dieser seine Prinzipien und Methoden finden sollte.<sup>50</sup> Noch im Frühjahr des Jahres initiierte die KPD ihr erstes Projekt, den hier zu behandelnden Sprechchor. Ein Grund dafür, daß die Partei ihre Aufmerksamkeit erst zu jener Zeit auf solche Fragen richtete, war, daß in Deutschland die Phase der relativen Stabilisierung begann und klar wurde, welche geringe Chancen revolutionäre Versuche in absehbarer Zeit hatten. Auch sah man sich von einem wachsenden Einfluß der Bourgeoisie bedroht, deren reaktionäre Kulturpolitik den Aufbau einer Gegenkultur unabdingbar zu machen schien. Nicht zuletzt konnte durch die innerparteilichen Innovationen nachgerade eine klarere ideologische Linie als bisher verfolgt und zu einer gezielteren Kulturarbeit übergegangen werden. Folgerichtig kam - wie in den "Leitsätzen" formuliert wurde - der "Gewinnung breiter Massen für den Klassenkampf mit den Mitteln volkstümlicher Propaganda und Kunstdarbietungen"<sup>51</sup>, vor allem mit dem Mittel des Theaters, zentrale Bedeutung zu.

#### 3.2 Die Entwicklung der frühen Sprechchorformen

Sicherlich war die Knappheit an brauchbaren revolutionären Stücken mitentscheidend dafür, daß sich die KPD zunächst dem Sprechchor zuwandte.<sup>52</sup> Hier konnte man an

---

<sup>49</sup> Bereits der Versuch Martins und Leonhards war an der Zurückhaltung der KPD gescheitert und so der Möglichkeit entgangen, das Theater doch noch auf eine revolutionäre Basis zu stellen.

<sup>50</sup> Hierin befand man sich übrigens im Gegensatz zur sowjetischen Proletkultbewegung, die - hier von der theoretischen Konzeption Bogdanows bestimmt - das Primat der Politik und der Partei negierte und die proletarische Kunst und Kultur isoliert von der revolutionären Partei als gesonderte Strömung entwickeln wollte.

<sup>51</sup> Zit. nach Weber, Proletarisches Theater, 124.

<sup>52</sup> Als typische proletarische Kunstform dieser Zeit galten auch die Massenspiele. Diese werden hier ausgeklammert, da sie vor allem von den Gewerkschaften durchgeführt wurden und nicht revolutionär zu nennen sind. Die ersten Versuche, mit einem großen Aufgebot an Mitwirkenden und Ausstattung auf freiem Platz revolutionäre Ereignisse zu rekonstruieren, gab es in der Sowjetunion. Die Schauspiele lockten bis zu 100000 Zuschauer an und benötigten zum Teil tausende von Mitwirkenden. Die Massenspiele in Leipzig in den Jahren 1920 bis 1923 waren, zumindest in ihrer formalen Anlage, von den sowjetischen Revolutionsspielen inspiriert, weniger allerdings in Konzeption und Inhalt. Eine Parallele zum Sprechchor ist immerhin hervorzuheben. Auch diesem ging es darum, ein "kollektives Bewußtsein" darzustellen und zu "erzeugen". - Alexander sah den Sprechchor in unvermittelter Nachfolge des antiken Chores; diese

Bestehendes anknüpfen und es nach den Erfordernissen modifizieren. Die sozialistische Arbeiterjugend<sup>53</sup> hatte zu Beginn des Jahrhunderts versucht, einen Gegenpol zur Wandervogelideologie, aber auch zu den Aktivitäten der verbürgerlichten Arbeiterschaft zu schaffen. Vor allem das gemeinsame Rezitieren von sozialkritischen Gedichten war Ausdruck für die Suche nach proletarischen kollektiven Kunst- und Kulturformen und stellte die Grundlagen für die Sprechchorbewegung bereit. Für die Rezitationsabende der sozialistischen Jugendverbände verfaßte Bruno Schönlink 1919 das erste Sprechchorwerk mit dem Titel "Erlösung". Typisch für die frühen Sprechchorformen sind der pathetische, kämpferische Ernst und die Beschwörung des proletarischen Sieges, den zu erringen vor allem die Aufgabe der Jugend - entsprechend der Bewegung, die sich des ursprünglichen Sprechchores annahm - sein sollte. In der "Erlösung" hat lediglich die Jugend ein - reichlich diffuses - Bild von der zukünftigen Gesellschaft.

### 3.3 Der "Zentrale Sprechchor der KPD"

Im Frühjahr 1922 wurde in Berlin der erste Sprechchor der Partei, der "Zentrale Sprechchor der KPD", gegründet, der sich vorerst aus nur etwa 25 Sprechern zusammensetzte. In der Anfangszeit wurden - auch wegen der noch geringen Anzahl der Mitwirkenden - lediglich Rezitationen und Sprechchorwerke der ursprünglichen Art zur Aufführung gebracht. Erst durch den Zusammenschluß mit einer Arbeiterbühne vergrößerte sich der Sprechchor auf 60 Personen. Im Herbst 1923 übernahm Gustav von Wangenheim die künstlerische und organisatorische Leitung. Der 28jährige hatte eine Schauspielausbildung bei Max Reinhardt absolviert und bereits diverse Engagements gehabt. Er war 1922 in die KPD eingetreten und hatte mit dem bürgerlichen Kunstbetrieb gebrochen. Die Erfahrungen, die von Wangenheim während einer Reihe von Rezitationsübungen des "Zentralen Sprechchores" gewann, die Anregungen, welche die Beteiligten weitergaben, verwertete er in seinem "Chor der Arbeit", dem bedeutendsten kommunistischen Sprechchorwerk. Wann und zu welcher Gelegenheit das Sprechchorwerk aufgeführt wurde, ist nicht bekannt; der "Zentrale Sprechchor" soll aber vornehmlich bei Mai- und Revolutionsfeiern sowie auf Parteiversammlungen aufgetreten sein, so daß auch für die Darbietung des "Chores der Arbeit" ein solcher Anlaß angenommen werden darf.<sup>54</sup>

Von Wangenheim versuchte wie Piscator, wenngleich nun angeleitet durch die KPD, das Theater als Instrument kommunistischer Propaganda zu gebrauchen; seinem "Vorwort" zum

---

Einschätzung ist jedoch kritisch zu betrachten, denn offensichtlich kann ein solcher Vergleich über weite historische Abstände hinweg lediglich auf verwandte Strukturen verweisen.

<sup>53</sup> Der Sozialismus ist nach Marx die dem Kommunismus vorausgehende Entwicklungsstufe.

<sup>54</sup> Es wurde typisch für das revolutionäre Arbeitertheater bis hin zur Agitpropbewegung, daß die Darbietungen in kommunistische Feste und Feierlichkeiten eingebunden oder aber als Propagandamittel auf einen bestimmten Anlaß hin verwendet wurden. Schon Piscator hatte mit der Eröffnung seines Theaters ein Jubiläum begangen; nun ging man aber noch einen Schritt weiter.

"Chor der Arbeit" stellte er ein aus drei Zeilen bestehendes Motto voran: "Vor Ergreifung der Macht/ist Wesen und Aufgabe eines Sprechchors:/Propaganda"<sup>55</sup>. Derartig zweckbestimmt waren die frühen Sprechchorformen nicht gewesen; auch hatten sie ein nur vages, irgendwo in der Zukunft liegendes Ziel vor Augen. Ähnlich wie Piscator leitete von Wangenheim aus der radikalen Bestimmung die weitere Realisierung ab.

Im "Vorwort" legte von Wangenheim fest, daß die Veranstaltungen im Zirkus, in einem großen Saal oder einer Turnhalle stattfinden sollten. Wegen der Größe des Sprechchores mußten die Räumlichkeiten gewisse Abmessungen aufweisen. Der Verzicht auf ein eigenes Haus ergab sich wie im Falle des "Proletarischen Theaters" aus dem Gebot, die Arbeiter an ihren Wohn- und Arbeitsstätten bzw. nun auch bei ihren Feiern und Versammlungen aufzusuchen. Wie dort gab es nur ein Minimum an Dekoration und Kostümierung; die Sprecher sollten in ihrer alltäglichen Arbeitskluft auftreten. Auch finanziell kam diese Reduktion allen entgegen. Obschon die KPD eine aufstrebende Partei war, wollte sie natürlich nicht allzuviel in eine Kulturarbeit investieren, deren Nutzen noch nicht erwiesen war. - Die wechselnde lokale Präsenz verband von Wangenheim überdies mit dem Anspruch, das Sprechchorwerk an Ort und Stelle auf die Erfahrungswelt der Zuhörer zuzuschneiden (die frühen Sprechchorwerke waren im übrigen allgemein gehalten). Allerdings gestaltete es sich in der praktischen Arbeit problematisch, diesen Anspruch zu verwirklichen. Um ein so großes Sprechchorwerk wie den "Chor der Arbeit" exakt durchführen zu können - die Exaktheit war Bedingung für die beabsichtigte Wirkung -, bedurfte es langer Proben. Gerade die eigentlichen chorischen Teile mußten so für eine Aktualisierung ausscheiden. In Betracht kam nur die Parlamentsszene; auch diese bestand jedoch teils aus chorischen Teilen, und Anspielungen konnten allenfalls in die Reden, die in der Szene gehalten wurden, eingebracht werden.

Man wollte, wie von Wangenheim im "Vorwort" schrieb, in erster Linie Proletarier mitwirken lassen; so schien ein politischer Konsens weitgehend gewährleistet. Allein wenn besonders schwierige Einzelsprecherstellen eine Überforderung darstellten, durften ausgebildete Schauspieler - aber ausschließlich solche mit kommunistischer Gesinnung - herangezogen werden. Damit vertrat von Wangenheim einen Standpunkt ähnlich demjenigen Piscators. Einige der Laienspieler waren Mitglied des Kommunistischen Jugendverbandes Deutschlands (KJVD), der späterhin eine Schlüsselrolle in der Agitpropbewegung spielte. Wie im "Proletarischen Theater" sollten die Mitwirkenden anonym bleiben und sich weder untereinander noch gegenüber dem Publikum hervortun. Dem kamen in der Aufführung das meist gemeinschaftliche Auftreten der Chormitglieder und die mehr oder weniger einheitliche Kleidung entgegen. Auch der "Zentrale Sprechchor" schien auf ein kollektives Zusammenwirken künstlerischer Kräfte Wert zu legen; wie bereits angemerkt, entstand der "Chor der Arbeit" kooperativ aus der praktischen Arbeit heraus.

---

<sup>55</sup> Von Wangenheim, Vorwort. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 109.

Der "Chor der Arbeit" besteht aus einem umfangreichen chorischen Teil sowie der anschließenden Parlamentsszene, in der - ein Nuovum gegenüber den frühen Sprechchorwerken - szenische Elemente neben chorische treten. Im chorischen Abschnitt streiten sozialdemokratische und kommunistische Arbeiter über die richtige Vorgehensweise, die bestehenden Mißstände - insbesondere die Ausbeutung des Arbeiters in einer technisierten Arbeitswelt - zu beseitigen und zu einer kommunistischen Gesellschaftsform zu gelangen. Die Kommunisten sind für eine revolutionäre Einheitsfront aller Arbeiter, die Sozialdemokraten dagegen plädieren für einen reformistischen, parlamentarischen Weg. Nach und nach werden die sozialdemokratischen Arbeiter, später auch der Mittelstand und die Kleinbauern von der Richtigkeit des kommunistischen Standpunktes überzeugt; dies leisten die sich verschlechternden Lebensumstände - die Zunahme von Elend, Hunger, Arbeitslosigkeit - und die Propagandaarbeit der Kommunisten. Am Ende - in der Parlamentsszene - schließen sich alle unter der Führung der KPD zusammen und besiegen den Kapitalismus.

Die Grundvoraussetzung der Thematik war damit gegeben. Im Vordergrund stand neben der "Kritik" an der Technifizierung der Arbeitswelt die Forderung nach der Einheitsfront, d.h. hier dem Zusammenschluß aller Arbeiter mit dem einheitlichen Ziel der Überwindung des kapitalistischen Systems. Die Sprache war einfach und plakativ. Die Zeilen des Chorwerkes setzen sich aus wenigen Wörtern zusammen, manchmal aus nur einem Wort, und sie reimen sich unregelmäßig; Alliterationen, Vokalhäufungen und Klangmalereien werden verwandt.

Die Texte im "Chor der Arbeit" wurden vornehmlich von Gruppen, aber auch von einzelnen Personen oder von der Gesamtheit des Chores gesprochen.<sup>56</sup> Die rezitative Form der frühen Sprechchorwerke wurde so zurückgedrängt zugunsten einer mehr dialogischen. Eine Gruppe stellte die KPD dar, eine andere die Sozialdemokraten; man erkannte die Gruppen daran, daß eines ihrer Mitglieder eine Fahne oder ein Schild mit der entsprechenden Aufschrift trug. Weiter traten eine Gruppe der Bauern, des Mittelstandes, der Kinder und der Frauen auf. Den Kapitalismus verkörperte "Stinnes"<sup>57</sup>. Die Kommunisten wurden von Bariton- und Tenorstimmen gesprochen, die Sozialdemokraten vom Baß. Entsprechend der vermeintlichen Art und Weise des politischen Handelns sprach die KPD kurz und energisch, die SPD breit und gemütlich. Der Chor stand entweder geschlossen an einer Stelle, oder er teilte sich in Gruppen und einzelne Sprecher auf, die an verschiedenen Orten weilten oder sich bewegten, wobei auch der Zuschauerraum ein möglicher Aufenthaltsort war.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Die folgende Darstellung hat von Wangenheims Plan im "Vorwort" zur Grundlage, und es kann angenommen werden, daß die Durchführung so oder ähnlich vonstatten ging. Von Wangenheim bezog sich in seiner Skizze auf ein Zirkuszelt. Vgl. von Wangenheim, Vorwort. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 109 ff.

<sup>57</sup> Hugo Stinnes (1870 - 1924) war ein deutscher Großindustrieller, zeitweise der mächtigste Unternehmer Deutschlands; man bezog sich auf eine noch lebende Person - immerhin eine Anspielung auf eine aktuelle Situation.

<sup>58</sup> Hier war man vermutlich Kerschenezews Mitspieltheorie verpflichtet.

Die Wirkung des Chorwerkes nun baute wesentlich auf seinem akustischen Eindruck auf. Zunächst war für diesen ein dauernder Wechsel in Stimmlage, Lautstärke, Abteilung, Ort usw. entscheidend:

Das Gegeneinander der verschiedenen Stimmen und Chorteile sowie mechanisch nachzuahmende Kürzen, Breiten, Dämpfungen, Verstärkungen ergeben die Wirkung. [...] Der Chor kann in seiner *Gesamtheit* sprechen, und er kann sich teilen in viel und wenig, hohe und tiefe Stimmen, Männer und Frauen, der Ton kann von verschiedenen Seiten des Raumes kommen, verschiedene Töne können durcheinandergehen.<sup>59</sup>

Von Bedeutung waren überdies die absolute Exaktheit und Ruhe bei Pausen und die Präzision des gemeinsamen Einsatzes sowie die Wiederholung von Wörtern und Sätzen und die Verwendung der erwähnten Stilmittel. Die Wirkung konnte durch die Benutzung von Instrumenten oder durch Hammerschläge gesteigert werden, zum einen über die Rhythmik, zum anderen über die Lautstärke. Die Wirksamkeit der Lautstärke thematisiert von Wangenheim in seinem "Vorwort" nicht. Durch das gemeinsame Skandieren und den Einsatz von Instrumenten oder Hämmern wurde eine hohe Dynamik erzeugt, die geeignet war, einen emotionalen Taumel - dem Effekt eines lauten Konzerts ähnlich - hervorzubringen. Ein großer Sprechchor war entsprechend variabler bei der Erzeugung akustischer Wirkungen als ein kleiner. Der Zuhörer wurde von den akustischen Reizen überflutet und überwältigt, und mit diesen drangen Sätze und Wörter in ihn ein, die nun leichtes Spiel hatten.

In der Parlamentsszene war auf der Bühne ein Regierungstisch zu sehen, an dem die Regierungsvertreter - dargestellt durch grotesk ausgestaffierte Puppen - saßen. Ein versteckter Sprecher hielt als Minister eine Rede für die Regierung; dabei konnte mittels Fäden die jeweilige Puppe bewegt werden. Die Kommunisten, die sich zusammen mit anderen Gruppen in der Arena verstreut aufhielten, stellten nun einen Referenten, der eine pathetische Rede gegen den Minister und für die kommunistische Sache hielt. Diese politische Rede war also in das Spiel integriert, war Teil der Bühnenhandlung - später, in den revolutionären Revuen, waren diese Vorträge mehr losgelöst. Während der Reden ertönten erst von einzelnen Sprechern, dann von immer größeren Gruppen "Hört, hört"-Rufe, die an Lautstärke zunahmen. Gleichzeitig rückten Gruppen unter sich steigenden "Brot"-Rufen gegen das Parlament vor; beim Ende der Rede des Referenten ertönte der stärkste Aufschrei aller Sprecher, man stürzte - zusammen mit Zuschauern - auf die Bühne, warf den Regierungstisch um, schleuderte die Puppen fort usw.

---

<sup>59</sup> Von Wangenheim, Vorwort. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 109 f. Hervorhebung von von Wangenheim.

Am Ende der Aufführung sangen die Vereinigten einen Arbeitermarsch, in den das Publikum einstimmen sollte. Wie im "Proletarischen Theater" war die Musik Bestandteil der Aufführung, wurde aber als Ausklang an den Schluß gehängt.

Die Sprechchöre versuchten auf eine andere Weise als das "Proletarische Theater" Instrument der kommunistischen Propaganda zu sein. Piscator war es darum gegangen, auch an die Vernunft des Auditoriums zu appellieren, und hatte aus diesem Grund die Episierung des Theaters angeregt. Auch der Sprechchor, im Dienste der Propaganda, sprengte die klassische Dramenform. Die Propagandaart des Sprechchores indes war die Suggestion. Dies arbeitete Adolf Johannesson in seinem 1929 erschienenen "Leitfaden für Sprechchöre" klar heraus: Maifeier, Verfassungstag, Revolutionsfeier und proletarische Feierstunden seien Werbetage für die sozialistische Idee. Es müsse von ihnen eine solche suggestive Wirkung ausgehen, daß sich ihr niemand entziehen könne. "Eine solche suggestive Wirkung auszuüben, ist vor allen Dingen der Sprechchor in der Lage."<sup>60</sup> Eine geringere Rolle spielte die klassische Illusionierung; vor allem wurden die Emotionen auf die beschriebene Art und Weise angeheizt und auf diesem Weg Schlagwörter und Parolen, namentlich diejenigen von der Einheitsfront der Arbeiter, an den Mann gebracht. Übrigens spekulierte der Sprechchor auf die Assoziationsfähigkeit des Publikums; den einen Gemeinplatz sollte man mit einem anderen in Verbindung bringen. Allerdings konnte man in seiner assoziativen Freiheit ebensogut auf eine falsche Fährte gelangen. Suggestiv wurde das Publikum also erfaßt und überredet. Auch die Präsenz einer großen Menge von Leuten auf der Bühne war - neben der Bedeutung für die akustische Wirkung - ein wesentliches Element. Wenn alle Mitwirkenden vereinigt beieinanderstanden, vermochten sie die Macht der Masse zu suggerieren. Die Größe des Sprechchores war geeignet, ein Gemeinschaftsgefühl entstehen zu lassen, und zwar sowohl innerhalb des Sprechchores selbst als auch im Publikum; auf diese Weise wiederum wurde - nun optisch - die Hauptthese vermittelt. Auch die Parlamentsszene des "Chores der Arbeit" stand im Zeichen der Suggestion, wobei allerdings neben der akustischen Wirkung weitere Mittel einbezogen werden mußten. Die spärlich vorhandenen und recht platten satirischen Elemente dienten dazu, den Klassenfeind auszulachen, die Rede des Referenten war pathetisch gehalten, und die wenigen aktuellen oder lokalen Bezüge vermochten zur suggestiven Ergreifung des Arbeiters beizutragen. Beleg und Ausdruck für die suggestive Wirkung der Szene ist der Sturm auf die Bühne, an dem auch Zuschauer teilnahmen; auch das Mitgehen und Mitspielen - u.a. Zeichen des kollektiven Bewußtseins - fand also statt. Auch das gemeinsame Anstimmen des Arbeitermarsches hatte eine emotionalisierende, verbindende Funktion.

Vielleicht hielt die suggestive Wirkung, obschon sie teils im Mitspiel innerhalb der Mauern des Theaters aufgebraucht wurde, auch später die Arbeiter in ihrem Bann; immerhin entstand bei von Wangenheim nicht wie bei Piscator ein Dilemma der beschriebenen Art. Vielleicht wurden die Arbeiter zu einem bestimmten Handeln getrieben, wurden zu

---

<sup>60</sup> Johannesson, Leitfaden, 11.

Mitläufern, doch weil dies kein Handeln aus Einsicht war, bestand die Gefahr, daß die Mitläufer früher oder später stehenblieben. Aufgrund seiner rein suggestiven Ausrichtung vermochte der Sprechchor keine gesellschaftlichen Antagonismen und historischen Prozesse und damit keine Grundlage für eine gesellschaftliche Veränderung zu vermitteln.

Von der Begeisterung der Zuschauer ausgehend, war der "Zentrale Sprechchor" durchaus erfolgreich. Offensichtlich gefiel es dem Publikum, sich suggestiv ergreifen zu lassen; es empfand die Aufführungen als ein aufwühlendes, letztlich befriedigendes Erlebnis.

### 3.4 "Proletarische Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz"

Die KPD, vom äußeren Erfolg des "Zentralen Sprechchores" angetan, nahm einen weiteren Sprechchor unter ihre Fittiche, die von Arthur Pieck geleitete "Proletarische Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz".<sup>61</sup> Die Mitglieder dieses Sprechchores waren fast alle arbeitslose Proletarier. Die Partei gab von Wangenheim den Auftrag, eine weitere Sprechchorveranstaltung, dieses Mal mit der "Proletarischen Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz", auszuführen. Von Wangenheim schrieb sein zweites bedeutendes Chorwerk, "7000". Am 15. Juni 1924 kam es in Berlin zur Aufführung. Anlaß war die Grundsteinlegung zu einem Denkmal für die Revolutionsopfer, insbesondere die ermordete Luxemburg. Zugleich sollte der Chor zur Solidarität mit den zu jener Zeit angeblich 7000 politischen Gefangenen - daher der Name des Werkes - mobilisieren. Das Chorwerk stand im Mittelpunkt der Feierstunde, die in einem Vereinshaus stattfand. Die Vorführung war hier also nachweislich integriert in einen Rahmen diverser Feierlichkeiten.

Das Postulat, von dem Piscator in seinem "Proletarischen Theater" ausgegangen war, wurde von der "Roten Fahne" in einer Besprechung der Aufführung von "7000" in wiederum etwas mißverständlichen Worten wiederholt: "Wir machen nie 'Theater', wir stellen unser Leben, unsere Not, unseren Kampf, unsere Revolution hin [...]"<sup>62</sup>

Der Text von "7000" ist nur fragmentarisch erhalten.<sup>63</sup> Das Werk behandelte exemplarisch das Leben der erwähnten politischen Gefangenen. Die Bühne zeigte ein großes Gefängnisgitter, dahinter vier kommunistische Gefangene, vor dem Gitter zwei Reichswehrsoldaten als Wache. Im Hintergrund des Saales war der Sprechchor aufgestellt. Der Chor setzte sich mit roten Fahnen gegen die Bühne in Bewegung, überwältigte die bei

---

<sup>61</sup> Pieck hatte Anfang 1923 in Berlin-Steglitz einen Sprechchor gegründet, der sich alsbald dem Jugend- und Wanderbund "Rote Naturfreunde" anschloß. Die besten Mitglieder schlossen sich zu einem festen Kollektiv unter dem Namen "Proletarische Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz" zusammen.

<sup>62</sup> Neukrantz, "7000". In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 143.

<sup>63</sup> Eine Rekonstruktion des Ablaufs ist zum Teil möglich durch einen Bericht der "Roten Fahne" (vgl. Neukrantz, "7000". In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 142 f.) sowie durch die Gerichtsakten zum Prozeß gegen den Schauspieler Josef Gärtner, der maßgeblich bei "7000" beteiligt war (auszugsweise abgedruckt bei Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 144 ff.).

den Wachposten und befreite die Gefangenen. Im Anschluß an das Stück wurde zusammen mit dem Publikum die Internationale gesungen.

Auch dieses Werk behandelte also ein "proletarisches Problem". Im Vordergrund stand erneut die Vermittlung eines kollektiven Bewußtseins, die Idee gegenseitiger Hilfe. Das Werk war, gemäß den Voraussetzungen, die Piscator formuliert hatte, in Sprache und Darstellung einfach.

Von Wangenheim schränkte die rhetorischen Elemente zugunsten der dramatischen ein. Die "Proletarische Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz" machte damit einen Schritt hin zur Spielgemeinschaft. Die dramatische Form von "7000" wies ein Merkmal auf, das Piscator bereits in seinem "Proletarischen Theater" verwandt hatte und konsequent für seine Revuen nutzen sollte: es wurden "filmartige Bilderabschnitte"<sup>64</sup> gezeigt. Diese stellten den einzigen Anknüpfungspunkt an die epischen Mittel Piscators dar; auch in diesem Sprechchorwerk blieb die suggestive Ergreifung des Publikums die Hauptaufgabe. Durch die Zurückdrängung der chorischen Teile und der Macht ihrer suggestiven Wirkung wurde nach einer anderen suggestiven Strategie verlangt. Diese wurde in der - im "Chor der Arbeit" bereits praktizierten, nun sehr radikal durchgeführten - Überwindung der Rampe gefunden. Fragen auf der Bühne wurden von Stimmen aus dem Zuschauerraum beantwortet, von Sprechern wie vom Publikum selbst. Frage und Antwort verbanden Bühne und Zuschauerraum zu einer kollektiven Einheit; auch auf diese Weise wurde die "Moral" der Darbietung, der kollektive Zusammenschluß, vermittelt. Von Wangenheim verzichtete auf die Darstellung jeglicher Widersprüche und verwendete die Assoziation als Mittel der Kommunikation. So vermittelte er nicht einmal die Gründe für die Inhaftierung der Arbeiter; es ist allein aus der historischen Situation, in der die Aufführung stattfand, herzuleiten, daß Arbeiter gemeint sind, die an den Ruhrkämpfen teilgenommen haben. Emotionalisierung wurde wieder durch das gemeinsame Lied erreicht. Das satirische Moment scheint in "7000" überhaupt keine Rolle gespielt zu haben; der Grund dürfte in dem Anlaß der Feierlichkeiten liegen.

### 3.5 Weitere Entwicklung

Die beiden Sprechchöre waren in ihrer Größe und Bedeutung unerreicht. Die anderen, kleineren Sprechchöre - die zum Teil unter dem Eindruck der Gründung und der Aufführungen des "Zentralen Sprechchores" entstanden sein, teils auch sich aus bestehenden proletarischen Bühnen entwickelt haben dürften - beschränkten sich in der Hauptsache darauf, revolutionäre Gedichte zu rezitieren.

Im Sommer 1924 sollte der "Zentrale Sprechchor" bei einer Massenpantomime mitwirken. Während der Generalprobe wurde die Aufführung durch den sozialdemokratischen Innenminister Preußens verboten. Der "Zentrale Sprechchor der KPD" löste sich, da er

---

<sup>64</sup> Neukrantz, "7000". In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 143.



angesichts der politischen Willkür keine Möglichkeit für eine Weiterarbeit sah, im Herbst 1924 auf.

Die "Proletarische Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz", die mit der Aufführung von "7000" zaghaft angefangen hatte, ihren Sprechchorcharakter abzulegen, wandelte sich zur reinen Spielgemeinschaft. Ab Januar 1926 nannte sie sich "Proletarische Bühne"; 1927 bildete sich diese in die Agitproptruppe "Die Roten Blusen" um. Dieser Werdegang ist exemplarisch für die Entwicklung der Sprechchöre nach 1923. Es gab offensichtlich - abgesehen von dem Druck, den die Regierung ausübte - das Bedürfnis, nach anderen Spielformen zu suchen. Die Sprechchöre von Wangenheims erwiesen sich als Propagandamittel ungeeignet. Wie politisch indifferent im übrigen der Sprechchor war, zeigt sich daran, daß er im Dritten Reich als Ausdruck des Volkstums gepriesen wurde, und zwar - ähnlich wie in der kommunistischen Sprechchorbewegung - unter Berufung auf das von den Chören ausgehende Gemeinschaftsgefühl.<sup>65</sup>

Nach 1924 kam dem Sprechchor, wie ihn von Wangenheim geprägt hatte, nur noch eingeschränkte Bedeutung zu. In manchen der revolutionären Revuen trat noch ein Sprechchor auf. 1926 führte Maxim Vallentin von Wangenheims Linie mit seinem Kollektivreferat "Als die Fronten wankten" weiter, modifizierte den Charakter des Sprechchores aber stark. - Von Wangenheim sollte mit seinem 1939 gegründeten Schauspielerkollektiv "Truppe 31" wieder in die Geschicke der Theaterentwicklung eingreifen.

#### **4. Exkurs: Piscators Inszenierung von "Fahnen"**

Piscator hatte 1923 das Angebot der Volksbühne angenommen, das Stück "Fahnen" von Paquet zu inszenieren; die Inszenierung stand am Anfang einer Reihe von aufsehenerregenden Aufführungen bis zum Jahre 1927 an der Berliner Volksbühne. Da Piscator den Begriff des epischen Theaters erstmals auf Paquets Stück "Fahnen" bzw. dessen Inszenierung - durchgeführt am 26. Mai 1924, also ein halbes Jahr vor der "Revue Roter Rummel" - anwandte und der Begriff auch für die revolutionäre Revue von Bedeutung sein wird, soll kurz auf die epischen Mittel der Inszenierung eingegangen werden.<sup>66</sup> In Piscators Schrift "Das politische Theater" heißt es:

Ich hatte nun die Möglichkeit, eine Art der Regie zu entwickeln, die Jahre später von anderer Seite als "episches Theater" proklamiert wurde. Worum handelte es sich? Kurz gesagt um die Ausweitung

---

<sup>65</sup> Im sogenannten Thingspiel ließen die Nationalsozialisten die Sprechchorbewegung wieder aufleben. Trägerin der neuen Weltanschauung sei die Gemeinschaft. Der dichterische Ausdruck ihrer Haltung sei der Sprechchor. Die Thingbewegung wurde 1937 mangels Zuspruchs guter Autoren und der Zuschauer wie mangels erheblicher künstlerischer Leistungen eingestellt. Zu den Zusammenhängen zwischen revolutionärem Sprechchor und Thingspiel vgl. Eichberg, Massenspiele, 79 ff.

<sup>66</sup> Piscator behauptet, Paquet selbst habe den Begriff zum ersten Mal verwendet, nämlich in dem Untertitel seines Dramas. Dieser lautet hingegen "Ein dramatischer Roman". Vgl. Knopf, Brecht-Handbuch, 394 f.

der Handlung und die Aufhellung ihrer Hintergründe, also eine Fortführung des Stückes über den Rahmen des nur Dramatischen hinaus. Aus dem Schau-Spiel entstand das Lehrstück. Daraus ergab sich ganz selbstverständlich die Verwendung von szenischen Mitteln aus Gebieten, die bisher dem Theater fremd waren. Ansätze dazu hatte es bereits im Proletarischen Theater gegeben.<sup>67</sup>

Die Handlung war in 20 Szenen aufgeteilt - auch in "Fahnen", wie Piscator schreibt, "war durch die Auflösung in viele Einzelszenen schon etwas von einer 'Revue'"<sup>68</sup>. Piscator versuchte die großen gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse in ihrer Totalität vorzuführen. In einem Prolog wurden durch den sogenannten "Drahtzieher" die Hauptpersonen vorgestellt und charakterisiert. Der "Drahtzieher" - ein auf der Bühne agierender "Erzähler" - griff in vielfältiger Weise in die Bühnenhandlung ein: er rückte den Vorgang auf Distanz, zerstörte den Bühnenillusionismus, kommentierte das Geschehen und verband es so mit den Vorgängen außerhalb des Theaters. Auf Leinwände links und rechts der Bühne wurden während der ganzen Vorstellung Texte projiziert - Nutzenanwendungen, Schlagworte, Zitate und Parolen. Diese waren - "Fahnen" spielte in den Vereinigten Staaten - gleicherweise auf den Arbeitskampf in Deutschland zu beziehen, so daß die Handlung weitgehend entamerikanisiert und dem deutschen Publikum verständlich wurde. Die in "Fahnen" praktizierte Verwendung der Projektion sollte zu einem Meilenstein des epischen Theaters werden. Piscator gebrauchte die Projektionen u.a. zur Erweiterung und allgemeinen Aufhellung des dramatischen Vorgangs, ähnlich wie er die Landkarte in "Rußlands Tag" genutzt hatte. Ursprünglich war geplant, schon in dieser Inszenierung den Film zum Einsatz zu bringen. Es waren - Treppenwitz der Theatergeschichte - feuertechnische Bestimmungen, die Piscators revolutionäre Art der Filmverwendung auf der Bühne vorerst verhinderten.

Die Inszenierung zeigte, daß Piscator durchaus nicht auf dem radikalen Ansatz beharrte, den er mit dem "Proletarischen Theater" geschaffen hatte; er ging Kompromisse ein (schon insofern er für die reformistisch orientierte Volksbühne arbeitete), um überhaupt politisch aktiv sein zu können. Die revolutionären Revuen zeigten ihn noch einmal in seiner ganzen Radikalität; dann wandte er sich wieder an ein breiteres Publikum.

## **5. Piscators "Revue Roter Rummel"**

### **5.1 Die Haltung der KPD**

Nach den Niederlagen der Arbeitskämpfe von 1923 und dem Scheitern des Hamburger Aufstandes war es in der KPD endgültig zur Klärung der Flügelkämpfe gekommen. Man machte sich die Position der Linken zu eigen und schuf die Vorbedingungen für die

---

<sup>67</sup> Piscator, Das politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 54.

<sup>68</sup> Ebd., 57.

Bolschewisierung der Partei, d.h. die strukturelle Angleichung an die KPdSU, und die Politik Ernst Thälmanns, der ab 1925 Vorsitzender des Politbüros des Zentralkomitees war. Ab 1924 wurden neue politische Perspektiven entworfen, die vor allem der relativen Stabilisierung des Kapitalismus Rechnung trugen. Die KPD entwickelte eine Politik, die der Stärkung der Partei diene und eine zeitlich noch nicht fixierte Revolution in Deutschland vorbereiten sollte. Als Feindbild trat die Sozialdemokratie stärker in den Vordergrund. Im kulturellen Bereich bewirkte der neue Kurs der KPD eine weitere Protektion der revolutionären Theaterbewegung.

## 5.2 Vorgeschichte und Uraufführung

Piscator hatte seit dem Bankrott des "Proletarischen Theaters" nicht nur das Central-Theater geleitet und für die Volksbühne gearbeitet, sondern auch - teils zusammen mit Grosz - für die Internationale Arbeiterhilfe (IAH) sogenannte "bunte Abende" veranstaltet. Die politisch motivierten, in gleicher Weise aber zum Zweck der Unterhaltung durchgeführten Veranstaltungen waren von der Parteispitze wohlwollend aufgenommen worden.<sup>69</sup> Unter den neuen Vorzeichen konnte die KPD auf den Theatermann, dessen Aktivitäten einst ablehnend begegnet worden war, zutreten. Die Partei gab ihm den Auftrag zu einer Propagandaveranstaltung für die Reichstagswahlen 1924; wieder wurde das Theater also in einen konkreten Zusammenhang gestellt. Piscator schuf mit der "Revue Roter Rummel", von ihm selbst und seinen Zeitgenossen "R.R.R." oder "RRR" abgekürzt, die Form der revolutionären Revue; gemeinsam mit dem deutsch-italienischen, kommunistischen Journalisten Felix Gasbarra, den ihm die Partei geschickt hatte, stellte er den Text zusammen; Edmund Meisel, dem Piscator bei Veranstaltungen der IAH begegnet war, komponierte die Musik. Die "R.R.R." wurde am 22. November 1924 in den Pharussälen in Berlin-Pankow uraufgeführt und bis zum 7. Dezember fast täglich in den Arbeiterbezirken Berlins, also gemäß der erkannten Notwendigkeit im Milieu des Proletariats, gespielt.

## 5.3 Der Begriff der Revue

Es ist schwierig festzustellen, inwieweit die bürgerlichen Revuen ein direktes Vorbild für Piscators Revue waren. Einige der Merkmale wiesen desgleichen Theaterexperimente der vorangehenden Jahre - des In- und Auslands -, darunter diejenigen Piscators, auf. Daß es Anknüpfungspunkte gibt, macht allerdings bereits die Übernahme des Begriffes der Revue klar.

---

<sup>69</sup> Mehr als das Gesagte ist über die "bunten Abende" nicht bekannt.



Piscator stellte fest, daß "sich die Form der Revue mit dem Zerfall der bürgerlichen Dramenform"<sup>75</sup> traf, d.h. er faßte die Form der Revue als eine moderne Entwicklungsstufe der Theaterformen auf. Die fehlende Einheitlichkeit der Handlung, die Teilung in viele Einzelszenen oder Nummern, wie sie Piscator in seiner Revue vornahm, war tatsächlich für verschiedene Versuche dieser Zeit charakteristisch. Ursprüngliche Bedeutungen des Begriffes der Revue wurden, gewollt oder ungewollt, wieder an die Oberfläche gehoben; bei Piscator sollte es sich erneut um eine Rundschau, einen Überblick handeln, jedoch weniger um das Vergangene (wenngleich "Aktuelle") zu kritisieren, sondern vielmehr um aktuelle Probleme aufzuarbeiten in Hinblick auf künftige Zustände. In inhaltlicher Abgrenzung zu den bürgerlichen Revueformen charakterisierte Piscator seine Revue als "politisch-proletarisch"<sup>76</sup> sowie "revolutionär"<sup>77</sup>; er knüpfte an die Radikalität des "Proletarischen Theaters" an und begriff die revolutionäre Revue als Instrument kommunistischer Propaganda.

Piscator wollte, wie es in den bürgerlichen Revuen, aber gleichermaßen in diversen Theaterexperimenten der Fall war, verschiedene Kunstformen - "Musik, Chanson, Akrobatik, Schnellzeichnung, Sport, Projektion, Film, Statistik, Schauspielerszene, Ansprache"<sup>78</sup> -, verwenden, sich also der Möglichkeiten des traditionellen Theaters, des Zirkus, der Tanzveranstaltungen usw. bedienen. Er selbst hatte im "Proletarischen Theater" eine Zeichnung von Grosz - die Landkarte - eingebracht, in "Fahnen" war die Projektion verwendet worden, und auch der Film war auf verschiedenen Bühnen bereits zum Einsatz gekommen, wenngleich nicht in der später für Piscator typischen Weise; in der Sowjetunion schließlich wurden bei Massenveranstaltungen und auch von kleinen Spielgruppen verschiedene Darbietungsformen wie Tanz und Akrobatik kombiniert. Piscator wies explizit darauf hin, daß er die Protagonisten "compère" und "commère" in die Typen des "Prolet" und "Bourgeois" umgeformt hatte, gab aber als Herkunft der Entlehnung nicht die frühe französische Revue an, sondern die "alte Operette"<sup>79</sup>. Die Figuren hatten ähnliche Funktionen wie ihre "Verwandten" in Operette und Revue, unterschieden sich von diesen allerdings darin, daß sie nicht mehr ein und dieselbe Klasse, sondern zwei antagonistische Klassenstandpunkte repräsentierten.<sup>80</sup>

Einige der Bestandteile der revolutionären Revue spielten in den bürgerlichen Revuen aus naheliegenden Gründen keine Rolle, zum Beispiel Statistik oder Ansprache, die den funktionalen Charakter der revolutionären Revue in besonderer Weise zeigten. Umgekehrt mußte Piscator manche Nummern der bürgerlichen Revue zurückweisen; so lehnte er es ab, nach

---

<sup>75</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 57.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Ebd. - Den Film hat Piscator erst in "Trotz alledem!" eingesetzt.

<sup>79</sup> Ebd., 58.

<sup>80</sup> Der "Drahtzieher" in der "Fahnen"-Inszenierung hatte eine ähnliche Funktion wie der "Prolet", nur daß er ohne das Gegenüber des Bourgeois auskommen mußte.

Art der Ausstattungsrevue die "Schauspielerinnen zu Dirnen"<sup>81</sup> zu machen, womit er den Auftritt von Revuegirls, die Darbietung lebender Bilder und die Nacktszenen meinte. Ganz schien aber selbst Piscator nicht auf sexuelle Einflußnahme zu verzichten. In der Szene "Alles in Trümmer", die im Berliner Nachtleben spielte, waren einige leichtbekleidete Mädchen zu sehen.<sup>82</sup> Der - für die Wirkung allerdings unerhebliche - Unterschied ist, daß es die Thematik der Szene erforderte, die Mädchen dergestalt auftreten zu lassen. Auch die Agitproptruppen sollten die Wirkung der Sexualität mehr oder weniger bewußt einsetzen.<sup>83</sup> Man kann nach dem oben Dargestellten sagen, daß Piscator für seine Darbietungsform den Begriff der Revue vermutlich deshalb verwandte, weil einige der ursprünglichen Verwendungen des Wortes auch für seine Darbietungsform relevant waren, und weil die bürgerliche Revue strukturell ähnlich war; da diese Struktur aber bei anderen modernen Entwicklungsformen des Theaters ebenfalls gegeben war, konnte er - in etwas paradoxer kritischer Abgrenzung gegen die bürgerlichen Revuen - für die revolutionäre Revue eine andere Herkunft angeben und die "bunten Abende", die er für die IAH veranstaltet hatte, als Vorläufer bezeichnen, eine Angabe, die jedenfalls zur Erklärung des Begriffes der revolutionären Revue nicht ausreicht.

#### 5.4 Der Begriff "Roter Rummel"

Der Begriff der Revue ist nun erklärt; warum aber wählte Piscator den Zusatz "Roter Rummel"? "Rot" verweist selbstredend auf die politische Ausrichtung des Theaters. Von "Rummel" sprach Piscator wohl u.a. deshalb, weil auch der Jahrmarkt - landschaftlich "Rummel" genannt - Elemente liefern konnte, die zirkensischen und kabarettistischen ähnlich und verwandt waren. Das Wort kann gleichfalls "Lärm, Betrieb" oder "Durcheinander" bedeuten und so eine signifikante Seite der revolutionären Revue, die der lauten, unterhalt-samen Hektik, bezeichnen; "Durcheinander" kann zudem die unzusammenhängende Form der Darbietung meinen, was durch einen Erlebnisbericht eines Agitproptruppenmitglieds - auch die Agitproptruppen sprachen von "Roten Rummeln" - bestätigt wird: "Der Name 'Roter Rummel' deutete schon an, daß es in diesem politischen Kabarett ein bißchen durch-

---

<sup>81</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 45.

<sup>82</sup> Belege sind ein Foto dieser Szene (abgedruckt bei Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, Fototeil zwischen 208 und 209) sowie eine Kritik der "Roten Fahne" vom 26. November 1924, die von "Fressen, Saufen und halbnackten Weibern" (K.G., Rote Revue. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 160) spricht.

<sup>83</sup> Die Frage, welche Rolle die Sexualität im revolutionären Arbeitertheater spielte, blieb in der Forschung unbeachtet. Bei Piscator hatte die Freizügigkeit freilich ihre deutlichen Grenzen, die sich schon darin ausdrückten, daß die Mädchen nicht gänzlich nackt gezeigt wurden. Es ist auch nicht so, daß die "R.R.R." hauptsächlich von Männern gesehen wurde. Ein lohnenswerterer Forschungsgegenstand könnte in diesem Punkt die Agitpropbewegung sein, wobei aber auch dort letztlich klare Grenzen zu ziehen sind.

einanderging. Musik, Songs, Sketche, Rezitationen und Lichtbilder wechselten in bunter Reihenfolge."<sup>84</sup>

## 5.5 Die Inszenierung

Piscator setzte wie im "Proletarischen Theater" Arbeiterlaienspieler und Berufsschauspieler ein. Über den Entstehungs- und Inszenierungsprozeß der Revue ist wenig bekannt; immerhin hatte Piscator den Text der Revue gemeinsam mit Gasbarra zusammengestellt, und Meisel wie Grosz brachten ihre Ideen durchaus eigenständig ein, so daß man auch hier von einer kollektiven Arbeitsweise sprechen kann.

Der Text der "R.R.R." ist verlorengegangen. Die Presse berichtete ungenau über die Aufführungen. Aus verschiedenen Beschreibungen läßt sich der ungefähre Programmablauf wie folgt rekonstruieren:

Die Revue wurde durch eine Ouvertüre eröffnet, die Meisel aus proletarischen Kampfliedern zusammenstellte. Dann traten der Kurzarbeiter und der Engrosschlächtermeister, der Monokel, grauen Zylinder und Stock trug, zum Saal herein und gingen, sich bereits heftig streitend, auf die Bühne. Der Proletarier wurde kostenlos eingelassen, der Bourgeois mußte fünf Mark bezahlen. Darauf folgte ein grotesker "Wahlrummel", in dem die bürgerlichen Kandidaten in karikierenden Kostümen ihre Wahlprogramme anpriesen.

Den Gegensatz bildete die Szene "Das Klassengericht". Ein kommunistischer Reichstagskandidat wurde in Sträflingskleidern von zwei bewaffneten Polizisten dem Reichsgericht übergeben und zu Zuchthaus verurteilt, weil er für seine Partei agitiert hatte. Die beiden durchgehenden Figuren, Proletarier und Bourgeois, kommentierten den Prozeß auf ihre Weise. Auf einer Leinwand erschienen Bilder aus deutschen Zuchthäusern und Gefängnissen, vom russischen Trauermarsch musikalisch untermalt.

Arbeiterturner führten eine Keulenschwingübung auf und sangen dazu ein Keulenlied. Damit sollte der Kampfwille des Proletariats symbolisiert werden.

"Der elastische Achtstundentag" war eine musikalische Szene, in der die Verlängerung des Achtstundentages angegriffen wurde.

Daran schloß sich eine Szene an, die an einem Straßenbahnunglück die Folgen des "elastischen Achtstundentages" zeigte. Die Schuld am Unglück trug nicht der Schaffner, sondern dessen Überbeanspruchung.

In der nächsten Szene telegraphierte ein Marsbewohner an seinen Heimatplaneten, daß es auf der Erde Wesen gebe, die schufteten und hungern, damit andere Geld verdienen.

In einem Opernduett stritten ein Kommunist und seine Frau über die Frage, ob der Mann zu Hause bleiben oder zur Versammlung gehen müsse. Die Frau versuchte, ihn zurückzuhalten.

---

<sup>84</sup> Kleye, Die Junge Garde. In: Hoffmann, Auf der Roten Rampe, 25.

In einem Wahl-Boxkampf kämpften Ludendorff gegen Stresemann und Wilhelm Marx gegen Noske, bis der Kommunist in der Maske von Max Hölz auftrat und alle zusammenschlug. Der Wahl-Boxkampf leitete in die Wahlrede über.<sup>85</sup>

Abschluß und Höhepunkt des ersten Teils der Revue war der Auftritt eines kommunistischen Wahlredners. Danach gab es eine Pause.

Nach der Pause folgte die Kabarettsszene aus dem Berliner Nachtleben "Alles in Trümmer". Der Schlächtermeister nahm den Kurzarbeiter in eine Sektdiele mit, in der sich die Schwerverdiener amüsierten. Ein bettelnder Kriegskrüppel wurde vom Portier hinausgeworfen. Darauf stürmten die Arbeiter die Bar und demolierten sie.

Zum Schluß wurde die "Rache der Bourgeoisie" mit Standrecht und projizierten Bildern der Noske-Greuel vorgeführt, die aber in den "Sieg des Proletariats" überleitete und im gemeinsamen Gesang der Internationale ihren Abschluß fand.<sup>86</sup>

Die Anforderung, die Situation des Arbeiters zu behandeln, wurde erfüllt. Da der Text in Verlust geraten ist, kann man wenig über die Sprache der Revue erfahren; Piscator bemerkte, der Text sei "völlig unpräzise"<sup>87</sup> gewesen. Die Typisierungen, schon im "Proletarischen Theater" eingesetzt, wurden in der "R.R.R." weiter ausgebaut. Es traten auf der "Diplomat", der "Offizier", der "Pfaffe" usw., welche die Stützen des Kapitalismus repräsentierten. Der "Bourgeois" (der Engrosschlächtermeister) trug Monokel, Zylinder und Stock und war dickbäuchig und dümmlich; der "Prolet" (der Kurzarbeiter) dagegen war arm, ausgehungert (soweit sich dies darstellen ließ) und optimistisch, also eine im Gegensatz zum "Bourgeois" Mitgefühl, Sympathie und Solidarität weckende Figur. Die Typisierungen vermochten die politischen Verhältnisse in einfacher Form darzustellen; die Vereinfachungen gingen allerdings so weit, daß von dieser Seite dem propagandistischen Nutzen Gefahr drohte. Ein Mittel, die Typisierung zu verdeutlichen, war die Maske. Es ist nicht bekannt, welcher Art die in der Programmrekonstruktion erwähnte Maske war. In den Revuen der Agitproptruppen fand die Maske häufige Verwendung.

Offensichtlich gestattete die Form der Revue wesentlich besser als diejenige des Sprechchorwerkes, Aktuelles aufzunehmen; es kam nicht wie in den chorischen Teilen auf Perfektion an, und auf einen dichterischen Text legte Piscator, wie oben angeführt, keinen Wert; gerade der Umstand, daß die Sprache wenig anspruchsvoll war, "erlaubte bis zum letzten Augenblick die Einschaltung der Aktualität"<sup>88</sup>. Interessant ist, daß - wie auch im "Chor der Arbeit" - lebende Persönlichkeiten dargestellt wurden.<sup>89</sup> Durus sah in der Revue

---

<sup>85</sup> Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 157.

<sup>86</sup> Ebd., 157 f.

<sup>87</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 58.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Bereits im "Chor der Arbeit" war "Stinnes" aufgetreten.



Piscators bereits den Anspruch ins Werk gesetzt, den dieser seit 1920 formuliert hatte: "In "RRR" war bereits die Aktualität der Zeitung erreicht, wurde bereits im Rahmen der revolutionären Bühne agitatorisch ohne Tempoverlust gearbeitet."<sup>90</sup>

Piscator "schnitt" manche der Szenen in besonderer Weise. Dieses Verfahren kann mit dem Begriff der Montage gekennzeichnet werden, der in den Filmtheorien S.M. Eisensteins und W.I. Pudowkins große Bedeutung erlangte. Er beschreibt, in welcher Weise zwei von einander unabhängige Sequenzen gegeneinander geschnitten werden und dadurch eine neue, den einzelnen Sequenzen nicht mehr immanente Bedeutung entsteht. In Deutschland waren solche Prinzipien spätestens seit Mitte der zwanziger Jahre aus den Filmen der beiden russischen Regisseure bekannt. Den Verknüpfungen der jeweils in sich geschlossenen Nummern einer Revue lagen teilweise ähnliche Techniken zugrunde. Man beschränkte sich in der Regel auf die Kontrastierung, da andere Formen der Montage einen kontinuierlichen Handlungsablauf voraussetzten. In der "R.R.R." standen beispielsweise die dritte und vierte Nummer in einem Kontrastverhältnis. In der dritten, dem "Wahlrummel", trieben die Kandidaten der bürgerlichen Parteien Wahlpropaganda; scheinbar konnte dank der demokratischen Grundordnung eine jede Partei für ihre Ziele werben und sich für die Wahl aufstellen lassen. In Kontrast dazu stand die vierte Nummer, "Das Klassengericht", in der ein kommunistischer Reichstagskandidat vom Gericht zu Zuchthausstrafe verurteilt wurde, weil er für die KPD geworben hatte. Indem diese beiden Nummern unmittelbar aufeinander folgten, wurde der Wahlkampf in seinem demokratischen Anspruch relativiert. Die Gegenüberstellung zielte auf die Assoziation, daß die Wahl undemokratisch sei, da die KPD nicht zugelassen wurde (die KPD - dies stellte vermutlich den Hintergrund dar - war im November 1923 vorübergehend verboten worden). Da der Zuschauer eine solche Verknüpfung aber nur assoziativ vollziehen konnte, blieben Mehrdeutigkeiten - wie unter anderen Voraussetzungen bei Sprechchoraufführungen - nicht ausgeschlossen. Die Verwendung der Kontrastmontage bedeutete eine - wenn auch nicht weitgehende - Veränderung der Revueform. Sie kennzeichnete die "großen" revolutionären Revuen, auch wenn diese Form der Verknüpfung in keiner Revue durchgängig angewandt wurde.

Um die Funktion der Wahlrede richtig einzuschätzen, muß man den Anlaß der "R.R.R." berücksichtigen. Die Revue war Teil des Wahlkampfes, und die Rede gehörte zum Wahlkampf wie andere Wahlreden auch, die vor und nach der Inszenierung gehalten werden mochten. Man könnte sagen, daß die Aufführung an dieser Stelle abgebrochen und nach der Rede wieder fortgesetzt wurde, so ähnlich wie im Theater der fallende Vorhang das Spiel unterbricht und die Pause anzeigt, in der die Zuschauer sich bewegen, etwas trinken, miteinander sprechen usw., also sich Vorgänge ereignen, die nicht zur Inszenierung gehören. Das trifft den Punkt jedoch nicht exakt. Anders als in meinem Pausenbeispiel wurde der Übergang in der Revue vermittelt, nämlich durch die Inszenierung des Wahlboxkampfes. In

---

<sup>90</sup> Zit. nach Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 158. - Zur Aktualisierung trugen in besonderer Weise die noch zu behandelnden epischen Mittel bei.

gewisser Weise war es für das Publikum schwierig - anders als in der Theaterpause -, die Wirklichkeitsebenen voneinander zu trennen. Dies galt umso mehr, als durch die epischen Mittel immer wieder ein Bezug zur Wirklichkeit geschaffen wurde. Dennoch tendiere ich dazu, die Wahlrede nicht eigentlich zur Aufführung zu rechnen, sie - anknüpfend an die Betrachtungen am Anfang der Arbeit - nicht "Kunst" oder "Theater", sondern "wirklich" zu nennen. Auch im "Chor der Arbeit" war das Zentrum des Werkes die Parlamentsszene mit ihren Reden gewesen; dort jedoch gehörte die Rede organisch zum Sprechchorwerk. Die Rede ist jedenfalls ein Indiz dafür, daß die theatralischen Mittel für die erwünschte Vermittlung nicht ausreichten.

Über die Verwendung der Satire ist kaum etwas bekannt; die satirischen Elemente dürften insbesondere in den Diskursen zwischen den beiden Figuren hervorgetreten sein sowie in den Typisierungen des kapitalistischen Systems, die immer wieder in Karikaturen umschlugen; unter Beschuß gerieten neben den Stützen des Kapitalismus die Sozialdemokraten.

In der "R.R.R." erweiterte Piscator die Vielfalt der epischen Mittel. Die Aufteilung in viele einzelne Szenen war bereits durch die Revueform gegeben; Piscator konnte sie für seine speziellen Zwecke einsetzen. Mit den Projektionen führte er die bei "Fahnen" begonnene Linie weiter. Zwei Projektionsapparate waren auf eine große Leinwandfläche neben der Bühne gerichtet. Zum einen wurden manche der Szenen mit Dokumenten von Polizeigewalt und Porträts politischer Führer "erweitert". Zum anderen zog ein begleitender Text auf der Leinwand die Lehre der Handlung. Teils vermochten die Projektionen auch unabhängig von der Handlung Informationen zu liefern. Es war nicht nur maßgeblich, daß die Projektionen in den Bühnenvorgang eingriffen, ihn auf Distanz rückten, daß sie den Vorgang in seiner Totalität verständlich machten und sie bestimmte Nachweise führten; von Bedeutung war auch ihr Einsatz als technisches Mittel selbst. Piscator ließ die Technik in das Theater einziehen, wie die Technik die Welt eroberte. Die Ablehnung, die der Sprechchor noch der Technik entgegengebracht hatte - der "Chor der Arbeit" verdammte phrasenhaft die Technisierung -, wurde hier zurückgelassen.

Der Dokumentation und Kommentierung dienten des weiteren Bilder, die Grosz gezeichnet hatte oder vielleicht in der Art der Schnellzeichnung während der Vorstellung anfertigte. Viele Zeichnungen von Grosz - dies kann hier allgemein gesagt werden - bezogen ihre Wirkung aus der Gegenüberstellung zwischen hungerndem Kriegsoffer und übergewichtigem Kriegsgewinnler und fingen so in vereinfachender und typisierender Weise die sozialen Widersprüche ein. Auch Statistiken wurden gezeigt, Zahlen, die durch ihre scheinbare Unbestechlichkeit zur "Objektivierung" der Bühnenhandlung beitrugen und konkrete Informationen an den Zuschauer herantrugen. Epische Funktion hatten weiterhin, wie angedeutet, die Spielweisen von "Bourgeois" und "Prolet"; diese sollten die einzelnen Bilder interpretieren und kommentieren. Die erwähnte Einschaltung der Aktualität war in besonderem Maße Sache der epischen Mittel.

Piscator versuchte in der "R.R.R." - wie in der Inszenierung von "Rußlands Tag" - einerseits, die Vernunft des Publikums anzusprechen; andererseits wurde in verschiedener

Hinsicht suggestiv gearbeitet. "Prolet" und "Bourgeois" spielten ihren Einzug durch den Zuschauerraum so illusionierend, daß viele annahmen, zwei Zuschauer wollten den Fortgang der Vorstellung behindern: "Plötzlich ein Tumult am Eingang. Alles fährt von den Stühlen. Will da jemand unseren Abend stören?"<sup>91</sup> Auch andere Nummern scheinen diesem Prinzip der Illusionierung gefolgt zu sein. Die "Weltbühne" schrieb über die Reaktion bestimmter Zuschauer: "Diese Frauen haben schon beim zweiten Bild vergessen, daß alles nur Spiel ist: sie äffen wutschnaubend den Herrn Bürger nach, der dem Staatsanwalt beipflichtet, und sie jubeln dem Arbeiter zu, der die Frau des Straßenbahnschaffners aufklärt."<sup>92</sup> Hier werden, über die bloße Illusionierung hinaus, Emotionen angeheizt, und das Mitgehen und Mitspielen des Publikums wird erreicht. Die Revue sollte - ein weiteres Beispiel für die Emotionalisierung - mit dem rasenden Wechsel ihrer Szenen die Zuschauer völlig einfangen:

Wie mit Eisenhämmern sollte sie mit jeder ihrer Nummern niederschlagen [...] Das Beispiel sollte variiert werden, kein Ausweichen durfte es mehr geben. Darum brauchte man Buntheit. Das Beispiel mußte mit dem Zuschauer konfrontiert werden, es mußte überleiten zu Frage und Antwort, gehäuft werden - ein Trommelfeuer von Beispielen mußte herangebracht und in die Masse der Zahlen getrieben werden. Tausende erfahren es, du auch! Glaubst du, es gilt nur dem anderen? Nein, dir auch! Es ist typisch für diese Gesellschaft, in der du lebst, du entgehst ihm nicht - hier noch eins und noch eins!<sup>93</sup>

Begriffe wie "Eisenhämmer" und "Trommelfeuer" deuten an, daß Piscator - hier ähnlich vehement wie im "Chor der Arbeit", wenn auch mit anderen Mitteln - das Publikum suggestiv zu ergreifen und zu indoktrinieren suchte. Die Musik trug zur suggestiven Wirkung ihren Teil bei. Man spielte vor allem Lieder, welche die Arbeiter kannten und liebten, Kampflieder, die Internationale usw., womit die Zuschauer weiter suggestiv ergriffen und zum "Mitspielen", nämlich zum Mitsingen animiert wurden. Indem sich das Theater aber suggestiv der Zuschauer bemächtigte, wandte sich Piscators Intention erneut gegen sich selbst. Der distanzlose Zuschauer ist nicht mehr der lernende, erkennende Zuschauer. Der lernende Zuschauer wiederum blockiert gewissermaßen den suggestiven Zufluß.<sup>94</sup> Daneben werden die Emotionen im Mitspiel aufgezehrt, und das Mitspiel selbst bringt das Theater in Gefahr, Ersatzraum für politisches Handeln zu werden. Wiederum geriet also der propagandistische Nutzen in Gefahr.

---

<sup>91</sup> K.G., Rote Revue. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 159.

<sup>92</sup> Frei, Rote Revue. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 161.

<sup>93</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 57.

<sup>94</sup> Wie bereits angedeutet, ist diese Gefahr weniger erheblich; die Beispiele zeigen ja, daß sich das Publikum -zumindest während der Aufführung - suggestiv ergreifen ließ.

## 5.6 Rezeption und weitere Entwicklung

Das Publikum war begeistert. Die "Rote Fahne" äußerte sich emphatisch:

Zehntausende von Proletariern und Proletarierinnen haben während der letzten 14 Tage diese Revue in ihren Bezirken gesehen [...] Die Wirkung der Bilder auf die erregten und gierigen Zuschauer ist beispiellos. Eine solche mitgehende, ja schon mitspielende Masse gibt es in keinem anderen Theater.<sup>95</sup>

Mit der Revue wurden offensichtlich sehr viele Arbeiter erreicht. In dieser Hinsicht wäre die Chance zu effektiver Propaganda also durchaus gegeben gewesen. Es gab sicherlich mehrere Gründe für den großen Erfolg der Revue; ein entscheidender scheint die Unterhaltsamkeit des Ganzen gewesen zu sein. "Erregt" und "gierig" (vielleicht in etwas anderer Beziehung) waren auch die Zuschauer der Ausstattungsrevuen. Dennoch kann man nicht sagen, daß hier das revolutionäre Arbeitertheater gewissermaßen unter seinen Begriff ging, indem es sein Ziel aus den Augen verlor; die Unterhaltsamkeit war schließlich auch wohlkalkuliert, strebte man doch danach, möglichst viele Zuschauer anzulocken.

Trotz ihrer Beliebtheit war die Revue eine finanzielle Misere, wengleich der Aufwand, den Piscator trieb, sich noch in Grenzen hielt. Es war schwierig angesichts der wirtschaftlichen Situation der Arbeiter, ein profitables oder wenigstens sich selbst tragendes Unternehmen zu unterhalten. Die KPD wollte sich aufgrund der bestehenden Probleme wie etwa der Arbeitslosigkeit nicht entschließen, ständige Mittel zur Verfügung zu stellen und die Revuetruppe zu einer dauernden Einrichtung zu machen. Piscator sollte jedoch noch einen weiteren Auftrag von der Partei erhalten; er realisierte diesen in der Revue "Trotz alledem!".

## 6. Piscators Revue "Trotz alledem!"

### 6.1 Vorgeschichte

Zur Vorgeschichte der Revue "Trotz alledem!"<sup>96</sup> gehört eine historische "Mammutrevue"<sup>97</sup>, die Piscator für das sozialdemokratisch orientierte Arbeiter-Kultur-Kartell in den Gosener Bergen bei Berlin zur Sonnwendfeier vorbereitete. Die Revue sollte die revolutionären Höhepunkte der Geschichte vom Spartakusaufstand zur Zeit des Römischen Reiches bis zur

<sup>95</sup> Zit. nach Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 59.

<sup>96</sup> Der Titel der Revue war die Überschrift des letzten Aufrufes von Liebknecht unmittelbar vor der Niederschlagung des Spartakus-Aufstandes und vor seiner Ermordung und wurde nach Auskunft Piscators als Ausdruck dafür gewählt, daß die soziale Revolution ihren Fortgang nehme. Vgl. Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 62.

<sup>97</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 62.

Oktoberrevolution umfassen. 2000 Mitwirkende sowie zwanzig große Scheinwerfer zur Ausleuchtung des arenaartigen Talkessels waren vorgesehen, ein Aufwand, der sowohl an die Massenveranstaltungen in der Sowjetunion, an die Leipziger Massenspiele als auch an die späteren Massendarbietungen der Nationalsozialisten denken läßt. Schließlich kamen dem Arbeiter-Kultur-Kartell politische Bedenken, und während die Verhandlungen noch liefen, verpflichtete die KPD Piscator, kurzfristig eine Vorstellung zum Berliner Parteitag zu arrangieren. Vermutlich um die Anstrengungen der letzten Wochen nicht zunichte zu machen und den Termin einhalten zu können, wurde ein Stück aus dem Entwurf der Mammutrevue herausgenommen und daraus eine selbständige Revue verfertigt.

## 6.2 Die Inszenierung

Die "historische Revue", wie Piscator "Trotz alledem!" nannte, wurde am 12. Juli 1925 zur Begrüßung der Delegierten des X. Parteitages der KPD, also wiederum eingebettet in einen größeren Veranstaltungsrahmen, uraufgeführt. Der Vorführungsort, das Große Schauspielhaus in Berlin, wenige Jahre zuvor nach den Plänen Reinhardts erbaut, erscheint ungewöhnlich; der große technische Aufwand machte jedoch eine professionelle Bühne unumgänglich. Das Haus bot daneben weitere Vorteile; es rückte, anders als die sonst üblichen Guckkasten Bühnen, den Bühnenvorgang unmittelbar an das Publikum heran und nahm außerdem ungewöhnlich viele Menschen auf. Indem aber die elementare Erkenntnis, daß man die Arbeiter in ihren Wohn- und Arbeitsgebieten aufsuchen mußte, außer acht gelassen wurde, büßte das Projekt an Wirkungskraft ein.

Regie führte Piscator; den Text hatte er wie im Falle der "R.R.R." zusammen mit Gasbarra verfaßt, die musikalische Leitung oblag abermals Meisel, und das Bühnenbild stammte von Heartfield. Unter den zweihundert Mitwirkenden befanden sich Schauspieler Berliner Bühnen sowie Mitglieder proletarischer Sprechchöre und Spielgemeinschaften, also Laienspieler wie Berufsschauspieler. Der Arbeitsprozeß hatte sich, wie Piscator ausdrücklich hervorhebt, kollektiv gestaltet: "Die einzelnen Arbeitsprozesse von Verfasser, Regisseur, Musiker, Bühnenmaler und Schauspieler griffen unaufhörlich ineinander."<sup>98</sup> Der Text der Revue ist nicht mehr aufzufinden; Aufschluß über die Durchführung geben das Programm, die Polizeiberichte sowie die Rezensionen.<sup>99</sup>

Ist in der lockeren Szenenfolge der "R.R.R." keine eigentliche Handlungsverknüpfung gegeben, so konstituieren in "Trotz alledem!" chronologisch geordnete Ereignisse den

---

<sup>98</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 63.

<sup>99</sup> Die Theaterarbeit wurde von der Polizei argwöhnisch begutachtet und in den Berichten zum Teil akribisch beschrieben. Man sah darin offensichtlich eine ernstzunehmende Gefahr. Bei Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, sind mehrere Polizeiberichte abgedruckt.

Zusammenhang.<sup>100</sup> Damit entfernte sich Piscator ein weiteres Stück von der Revueform. Die Geschichte der Novemberrevolution wird von den Geschehnissen des Jahres 1914 an entwickelt, und die Stellung der Klassen und Parteien zum Gesamtprozeß des Geschichtsverlaufs oder zu einzelnen Etappen wird an prägnanten Punkten dargestellt; hier wird deutlich, warum Piscator die Revue "historisch" nennt. Die erste Szene beispielsweise hieß "Berlin in Erwartung des Krieges/Potsdamer Platz", die zweite "Sitzung der sozialdemokratischen Reichstagsfraktion vom 25. Juli 1914", die dritte "Im kaiserlichen Schloß zu Berlin/1. August 1914", die vierte "Sitzung der sozialdemokratischen Reichstagsfraktion vom 2. August 1914"; die vierte Szene wurde als erste mit einer Filmaufführung verbunden. Die Reichstagssitzung - wie andere Szenen - baute auf den originalen Protokollen auf; auch damit - etwa neben dem Einsatz von filmischen Dokumenten - war die Inszenierung ein Schritt in Richtung Dokumentartheater, dessen sich Piscator als Regisseur annehmen sollte. Wieder - wie in der "R.R.R." - wurden lebende Persönlichkeiten - Friedrich Ebert und Philipp Scheidemann etwa - zu Figuren des Theaters. Diese gehörten mit zur Aktualität des Theaters; zugleich zeigte man an ihnen das Feindbild der Sozialdemokratie. Tote Helden wie Luxemburg oder Liebknecht ließ man auf der Bühne auferstehen; die Parteizentrale hielt dies für pietätlos.

Daß der Name "Revue" noch nicht seine Berechtigung eingebüßt hatte, zeigt ein Hinweis Piscators auf die bunte, revuehafte Mischung von "authentischen Reden, Aufsätzen, Zeitungsausschnitten, Aufrufen, Flugblättern, Fotografien und Filmen des Krieges und der Revolution, von historischen Personen und Szenen"<sup>101</sup>. Dennoch ist klar, daß etwas vom Revuecharakter verlorengegangen war; zum einen handelte es sich ja um einen historischen, chronologisch geordneten Aufriß, zum anderen scheinen zum Beispiel Conférenciers nicht aufgetreten zu sein, und auch zirkensische Darbietungen standen nicht auf dem Spielplan.

Durch die Vorführung aller wesentlichen Elemente des Stoffes erreichte Piscator in dieser Revue eine epische Breite, die wieder die geschlossene Form des Dramas sprengte und zu einer losen Aneinanderreihung der Szenen - 24 an der Zahl - führte. Ziel war u.a. eine möglichst totale Darstellung.

Piscator fügte in "Trotz alledem!" den Film als wichtigstes episches Mittel in die Aufführung ein. Die Aufnahmen stammten aus den Beständen des Reichsarchivs. Sie zeigten die Paraden der Streitmächte, die Mobilmachung, "das Grauen des Krieges: Angriffe mit Flammenwerfern, zerfetzte Menschenhaufen, brennende Städte"<sup>102</sup>, Bilder von der russischen Revolution, von Lenin als Redner usw. Der Film unterbrach die Bühnenergebnisse und schuf die Möglichkeit der Distanzierung. Er sollte zum ersten Mal "organisch mit den Bühnenvorgängen verbunden werden"<sup>103</sup> und sich bereits dadurch von der

---

<sup>100</sup> Wie dargestellt, schuf Piscator in der "R.R.R." allerdings Verbindungen zwischen den Nummern mittels der Montagetechnik sowie durch die Auftritte von "Bourgeois" und "Prolet".

<sup>101</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 65.

<sup>102</sup> Ebd., 64.

<sup>103</sup> Ebd., 63.

Anwendung, wie sie bereits verschiedentlich auf Bühnen praktiziert worden war, unterscheiden.<sup>104</sup> Die Technik der Montage, die Bühnenhandlung und Film kombinierte und kontrastierte, vermochte Beziehungen blitzartig aufzuzeigen und die Bühnenhandlung mit der politischen Wirklichkeit zu verknüpfen; Piscator intendierte mit dem Mittel des Films die "Schaffung einer Verbindung zwischen der Bühnenhandlung und den großen historisch wirksamen Kräften"<sup>105</sup>. Auch die Gleichzeitigkeit der Vorgänge konnte gezeigt werden, indem das eine Geschehen auf der Bühne gespielt, das andere im Film vorgeführt wurde. In bisher nicht dagewesener Form konnten durch die Interaktion von Spiel und Film Prozesse vermittelt und reale Geschehnisse erzählt werden. Allerdings zielten verschiedene Schnitte wiederum auf die Assoziationsfähigkeit des Publikums, und wieder blieben Mehrdeutigkeiten nicht ausgeschlossen.

Der Film vermochte nicht nur die Bühnenhandlung zu begleiten, zu erweitern, zu dokumentieren, sondern er bot die Möglichkeit, Ereignisse wiederzugeben, deren Realisation auf der Bühne schwierig oder unmöglich gewesen wäre, die Möglichkeit, historische und aktuelle Tatsachen besonders aufschlußreich, gewissermaßen authentisch zu präsentieren. Dies hing damit zusammen, daß der Film längst zur eigenständigen Bilderzählung geworden war; von der Jahrhundertwende bis in die zwanziger Jahre hatten ihn drei Entdeckungen entscheidend verändert: 1. die Bewegbarkeit der Kamera, das heißt der Einstellungswechsel, 2. die Nahaufnahme und 3. die Montage, die Bildkomposition. Mit diesen drei Neuerungen gelangte der Film in Besitz seiner eigenen Ausdrucksmöglichkeiten.

Obschon in diesem Fall wieder die gedankliche Aktivierung des Rezipienten angestrebt wurde, dominierte doch die suggestive Einflußnahme. Dieser doppelte Effekt läßt sich gerade am Gebrauch des Films demonstrieren. Der Film wirkte zwar einerseits auf die beschriebene Weise, war aber andererseits darauf ausgerichtet, die Massen zu emotionalisieren: "[...] der Film war das Aufpeitschende, er hat uns aufgewühlt bis ins Innerste [...]"<sup>106</sup> Nicht nur durch die gezeigten Bilder wurde suggestiv gearbeitet - etwa wurde das Grauen des Krieges gezeigt -, sondern ebenso durch die Art der Verwendung des Films. Der Film untermalte die Handlung, überbrückte Pausen, erhielt die Illusion aufrecht. Die emotionale Wirkung der Inszenierung basierte nicht zuletzt auf den medialen Brüchen, der Parallelität von Bühne und Leinwand:

---

<sup>104</sup> Wie Piscator betonte, hat er die Idee, den Film in das Theater einzubeziehen, nicht von den Russen übernommen. Die Verhältnisse des sowjetrussischen Theaters seien ihm fast unbekannt gewesen; ihm sei aber auch nachträglich nicht bekannt geworden, "daß die Russen jemals den Film funktionell so verwendet hätten" (Piscator, *Das Politische Theater*. In: Ders., *Zeittheater*, 63) wie er. (Diese Äußerung ist auch deshalb interessant, weil sie zeigt, daß die Entwicklung eines deutschen und eines russischen revolutionären Arbeitertheaters zu diesem Zeitpunkt weitgehend unabhängig vonstatten ging.) Meyerhold hatte Film und Projektion auf der Bühne schon 1923 verwendet, und Eisenstein hatte ebenfalls schon den Film ins Theater gebracht. Der Film wurde auch schon als Kulissenersatz in der Ausstattungsrevue "Rund um die Alster" eingesetzt. Piscator jedoch gebrauchte den Film nicht im Sinne des bürgerlichen Theaters als Sensationselement oder als bloße Dekoration, sondern teilte ihm eine bestimmte Funktion zu.

<sup>105</sup> Piscator, *Das Politische Theater*. In: Ders., *Zeittheater*, 64.

<sup>106</sup> Steinicke, *Proletarisches Kampftheater*. In: Boeser, Piscator, Bd. 1, 73.

Das Überraschungsmoment, das sich aus dem Wechsel von Film und Spielszene ergab, war sehr wirkungsvoll. Aber noch stärker war die dramatische Spannung, die Film und Spielszene voneinander bezogen. Wechselwirkend steigerten sie sich, und so wurde in gewissen Abständen ein Furioso der Aktion erreicht, wie ich es im Theater nur selten erlebt hatte. Wenn beispielsweise auf die Abstimmung der Sozialdemokraten über die Kriegskredite (Spielszene) der Film folgte, der einen Sturmangriff und die ersten Toten zeigte, so war damit nicht nur der politische Charakter des Vorgangs gekennzeichnet, sondern es wurde zugleich eine menschliche Erschütterung bewirkt, also Kunst geschaffen. Es ergab sich, daß die stärkste politisch-propagandistische Wirkung auf der Linie der stärksten künstlerischen Gestaltung lag.<sup>107</sup>

Piscator ließ intellektuelle Wahrnehmung und emotionale Reaktion zusammenfallen. Die Möglichkeit, daß diese Elemente interferierend wirken könnten, wird in der Piscatorschen Konzeption nicht reflektiert.

Der Film stand - mit der Projektion - am Anfang einer Reihe von technischen Einrichtungen auf der Bühne Piscators, und wieder ist hier darauf zu verweisen, daß neben den genannten Funktionen wesentlich war, daß die Technik ins Theater einzog, so wie die Welt eine zunehmende Technisierung erfuhr. Piscator betonte immer wieder, daß die Technik für ihn kein Selbstzweck sei, sondern allein dem Erreichen des Zweckes diene, hier also der Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit. - Im unterschiedlichen Gebrauch der Technik kann ein grundlegender Unterschied zwischen Piscator und Brecht gesehen werden. Mit Piscator stimmte Brecht überein, daß der geschichtliche Prozeß dargestellt werden müsse, aber während Piscator dazu eines mehr und mehr aufgeblähten technischen Apparates bedurfte, beschied sich Brecht mit dem eher schlicht inszenierten Aufzeigen von historischen Grundsituationen. In dem mit allen Finessen ausgestatteten Theater steckte nicht zuletzt ein Widerspruch zwischen finanziellem Aufwand und dem angesprochenen finanzschwachen Publikum, der Arbeiterklasse. Ein weiteres Handicap wurde bereits angesprochen: der enorme technische Aufwand band das Theater an eine professionelle Bühne, und der Anspruch, in die Lebensbereiche der Arbeiter einzudringen, mußte aufgegeben werden.

Für die Aufführung der historischen Revue benutzte Piscator ein Spielgerüst, "Praktikabel" genannt. Das Praktikabel bestand aus einem "terrassenförmigen, unregelmäßig gegliederten Aufbau, der an einer Seite eine flache Schräge, auf der anderen Seite Treppen und Podeste besaß"<sup>108</sup>. In Terrassen, Nischen und Korridore baute Piscator die einzelnen Spielflächen ein. Das Spielgerüst stand auf einer Drehscheibe. "Die Selbständigkeit des Gerüsts, das auf einer Drehscheibe eine eigene Welt in sich ist, hebt den Guckkasten der bürgerlichen Bühne auf. Es könnte auch im freien Raum stehen. Der viereckige Bühnenausschnitt ist nur noch

---

<sup>107</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 67. - Hier wird zugleich die "Methode" der Assoziation beschrieben.

<sup>108</sup> Ebd., 64.



eine störende Beschränkung."<sup>109</sup> Freilich stand das Praktikabel in diesem Fall auf einer Bühne, die den Guckkasten "überwunden" hatte. Mit Hilfe des Praktikabels "wurde eine Einheit des szenischen Aufbaues erreicht, eine pausenlose Abwicklung des Stückes, gleich einem einzigen fortreißenden Strom"<sup>110</sup>. Es war zudem möglich, die Simultaneität der Vorgänge zu zeigen, was ja auch der Film vermochte; später sprach Piscator vom "klassischen Begriff des *Epischen* in der Simultaneität der Vorgänge"<sup>111</sup>. Auch am Beispiel des Praktikabels läßt sich demnach das problematische Zusammenfallen von suggestiver und aufklärender Wirkung zeigen. Aus dem Praktikabel entwickelte sich nach Piscators eigener Darstellung die Simultanbühne seiner späteren Inszenierungen.

Die Musik hatte nunmehr unterschiedliche Funktionen. Der Jazz, den Meisel u.a. spielen ließ, hatte vermutlich zum einen die Aufgabe, ein Echo der "neuen Realität" auf der Bühne zu sein, ähnlich wie die Technik des Theaters die Technik der Welt widerspiegelte. Zum anderen war er, so könnte man die Verwendung auch interpretieren, hauptsächlich die Musik der Schwarzen, einer Gruppe, deren Situation ebenso wie diejenige des Proletariats einer revolutionären Veränderung bedurfte. Dem Stoff entsprechend waren auch "vaterländische Weisen"<sup>112</sup> zu spielen. Die Aufgabe der Musik war demnach zwiespältig; sie sollte zum einen die Vorgänge unterbrechen, kommentieren, d.h. episch wirken, zum anderen aber die Handlung untermalen und fortreiben.

Piscator benötigte für seine Revue, wie erwähnt, über zweihundert Mitwirkende. Er intendierte, die proletarische Masse auf der Bühne zu zeigen, so wie es der Sprechchor getan hatte und wie es in erheblich größerem Umfang in der geplanten Mammutrevue hätte geschehen sollen. Aber indem er die Massen der Darsteller um sich scharte, versperrte er sich weiter den Weg zu den Massen. Offensichtlich war "Trotz alledem!" in verschiedener Hinsicht ein Schritt weg vom Modell eines revolutionären Arbeitertheaters, wie es im "Proletarischen Theater" und in der "R.R.R." vorgeführt wurde; hingegen war es ein Schritt zu auf die kommenden Projekte Piscators.

### 6.3 Rezeption

Der Erfolg von "Trotz alledem!" indes war überwältigend. In der "Roten Fahne" vom 14. Juli hieß es: "Großartig waren diese Bilder: Immer wenn aus den Massen heraus geredet wurde, wenn die Arbeiter-Schauspieler Zwischenrufe machten!"<sup>113</sup> Piscator beschreibt im

---

<sup>109</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 65.

<sup>110</sup> Ebd., 64.

<sup>111</sup> Piscator, Der Begriff des Epischen. In: Boeser, Piscator, Bd. 2, 174.

<sup>112</sup> Steinicke, Proletarisches Kampftheater. In: Boeser, Piscator, Bd. 1, 74.

<sup>113</sup> Zit. nach Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 68.

"Politischen Theater" die erste Reaktion des Publikums als eine "unerhörte Bereitschaft dem Theater gegenüber"<sup>114</sup>:

Aber schon sehr bald steigerte sich diese innere Bereitschaft zu wirklicher Aktivität: die Masse übernahm die Regie. Sie, die das Haus füllten, hatten alle zum großen Teil diese Epoche aktiv miterlebt, es war wahrhaft ihr Schicksal, ihre eigene Tragödie, die sich vor ihren Augen abspielte. Das Theater war für sie zur Wirklichkeit geworden und sehr bald war es nicht mehr: Bühne gegen Zuschauerraum, sondern ein einziger großer Versammlungssaal, ein einziges großes Schlachtfeld, eine einzige große Demonstration.<sup>115</sup>

In dieser "direkten Aktion" ist der Zuschauer zum Mitspieler geworden; die Schranken zwischen der dargestellten Welt und der Welt des Publikums sind gefallen. Dem emotionalen Aufruhr folgte auf dem Fuß die emotionale Abfuhr, und wieder drohte das Theater zum Ersatzraum politischen Handelns und damit zu einer folgenlosen Veranstaltung zu werden. Die Nachfrage nach weiteren Aufführungen war enorm, und Piscator wollte die Revue wenigstens 14 Tage wiederholen. Die Partei jedoch ließ die Revue - nach einer einzigen Wiederholung zwei Tage später - absetzen. Zwar war man vom äußerlichen Erfolg der Veranstaltung beeindruckt; der gesteigerte Aufwand Piscators verschlang nun aber beträchtliche Summen, welche die Zentrale auszugeben nicht bereit war.

#### 6.4 Piscators weiterer Weg

Im Grunde hatte sich der Theatermann bereits von den Prämissen eines revolutionären Arbeitertheaters ein gutes Stück entfernt, hatte künstlerisch eine Station hinter sich gelassen und war bereits dabei, Projekte zu initiieren, die nach Berufsschauspielern verlangten und nach einem Publikum, das mehr Geld in den Taschen hatte. Dennoch war er von der Parteispitze enttäuscht. Piscator versuchte nun in eigentlich bürgerlichen Formen inhaltlich Alternativen zu verwirklichen, vorerst weiterhin für die Volksbühne, die sich immer wieder am politischen Hintergrund des Regisseurs stieß; mit einer Inszenierung im Jahre 1927 kam es schließlich zum Bruch mit dem Volksbühnenvorstand und zur Lösung des Vertrags. Piscator gründete sein Theater am Nollendorfplatz in Berlin, die sogenannte "erste Piscator-Bühne". In der Folgezeit kam es wiederholt zur Zusammenarbeit mit Brecht. Die Inszenierung des Stückes "Abenteuer des braven Soldaten Schweyk" von Jaroslav Hašek begründete Piscators Weltruhm; Furore machte darin seine neueste Erfindung, das laufende Band. Piscators weitere Entwicklung kann hier nicht dargestellt werden; es sei noch darauf hingewiesen, daß er sich in den 60er Jahren, wie erwähnt, des Dokumentartheaters annahm.

---

<sup>114</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 67.

<sup>115</sup> Ebd.

An der Ansicht, daß das Theater eine politische Veranstaltung sein sollte, hielt Piscator immer fest. Die Akzente verschoben sich jedoch; war in den zwanziger Jahren die Bühne für Piscator ein Instrument kommunistischer Propaganda, so verstand sich das Piscator-Theater der letzten Jahre eher als eine Art moralischer Anstalt.

Daß das revolutionäre Arbeitertheater nicht an seinem Endpunkt angekommen war, verdankte es dem Engagement der kommunistischen Jugend, also gewissermaßen der Basis der Kommunistischen Partei, die Piscators Form der revolutionären Revue, wie sie in der "R.R.R." dargeboten worden war, begeistert aufnahm und weiterentwickelte. Die historische Bedeutung seiner Revue hat Piscator selbst gesehen: "[...] als unmittelbare Folge ist wohl das Auftauchen der proletarischen Spielgemeinschaften, die sich jetzt überall bildeten, anzusehen. Die 'Rote Revue' wurde zu einem ständigen Begriff des Agitationsarsenals [...]"<sup>116</sup>

## 7. Die Agitproptruppen

### 7.1 Die Truppen des KJVD

Ein halbes Jahr nach der Aufführung der "R.R.R." ging in Berlin aus dem KJVD die erste Agitproptruppe hervor, die zugleich die Revueform übernahm. "Agitprop" ist eine Kontamination aus "Agitation" und "Propaganda" und benennt die politische Funktion der Truppen, die Vermittlung von agitatorischen und propagandistischen Inhalten. Zum Begriff gab Vallentin<sup>117</sup> rückblickend Auskunft:

Wir gingen von der exakten Bestimmung unserer Funktion aus, die die Agitation - entsprechend den taktischen Aufgaben der Kommunisten - und die Propaganda für die Ziele des revolutionären Proletariats miteinander verband. Bewußt wählten wir auch die Bezeichnung 'Truppe'. Sie wurde zu einem militanten, sehr wendigen, disziplinierten Künstlerkollektiv von Klassenkämpfern.<sup>118</sup>

Es ist nicht zwingend, bereits auf die ersten Spieltruppen des KJVD den Begriff der Agitproptruppe anzuwenden, da sich dieser erst um 1927 durchsetzte; ab diesem Zeitpunkt nämlich führte Vallentins Truppe das Wort "Agitproptruppe" im Namen, und nach diesem Vorbild begannen sich andere Gruppen als Agitproptruppen zu bezeichnen. Ich möchte diesen Begriff jedoch benützen, da bereits die ersten Spieltruppen des Kommunistischen

---

<sup>116</sup> Piscator, Das Politische Theater. In: Ders., Zeittheater, 59.

<sup>117</sup> Der Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter Vallentin lebte von 1904 bis 1987. Er wurde vor allem bekannt als Regisseur sowjetischer Dramatik.

<sup>118</sup> Vallentin, Zwei Begriffe. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 2, 428. - Ich möchte nicht differenzieren zwischen "Agitation" und "Propaganda"; der Duden beschreibt die Bedeutung des Begriffs der Agitation als "Propaganda für bestimmte politische oder soziale Zwecke" (Duden, Deutsches Universalwörterbuch, 83).

Jugendverbandes die wesentlichen Merkmale der Agitproptruppen besaßen.<sup>119</sup> - Am 25. August 1925 brachte der KJVD anlässlich des 11. Internationalen Jugendtages in den Berliner Sophiensälen einen sogenannten "Roten Rummel" - der Name ist Verpflichtung gegenüber dem Vorbild der "R.R.R."<sup>120</sup> -, eine Revue, die 16mal vor insgesamt 15000 Zuschauern in den verschiedenen Bezirken Berlins gespielt wurde. Die revolutionäre Revue entwickelte sich, wie bereits angedeutet, zur bevorzugten Darbietungsform der Agitproptruppen. Im Oktober folgte der Stuttgarter KJV mit einem "Roten Rummel", im Dezember der Offenbacher KJV. 1925/1926 formierte sich unter der Leitung Vallentins eine Gruppe aus Weddinger Mitgliedern des Kommunistischen Jugendverbandes, zunächst mit dem Vorhaben, revolutionäre Sprechchöre aufzuführen. Die besten Kräfte schlossen sich zu einem festen Kollektiv zusammen, das sich ab Frühjahr 1927 "1. Agitproptruppe des KJVD", ab November "Das Rote Sprachrohr" nannte. Diese Agitproptruppe erlangte große Bedeutung und soll weiter unten behandelt werden. In den Jahren 1925 bis 1927 wurden die Revuen hauptsächlich von Gruppen des Kommunistischen Jugendverbandes gespielt.

Piscators Formulierung der Funktionalisierung des Theaters wurde in Varianten von den Agitproptruppen, den einschlägigen Zeitschriften und den Konferenzen der kommunistischen Organisationen bis in die dreißiger Jahre in seiner mißverständlichen Form wiederholt: "Weg mit dem Begriff 'Theater'. - 'Agitationsspiel' ist die Losung."<sup>121</sup> Bereits der Begriff der Agitproptruppe drückte ja den politischen Zweck aus. Das Theater als Instrument kommunistischer Propaganda - aus dieser Prämisse wurde, wie Piscator es vorgemacht hatte, alles übrige entwickelt. Über den Adressaten der Veranstaltungen hieß es: "Heute wollen wir die großen Massen der indifferenten jungen Arbeiter erfassen und sie für die politischen und wirtschaftlichen Fragen, und vor allem natürlich auch für die KJ interessieren."<sup>122</sup> Entsprechend der Organisation, welche die Agitpropbewegung in Gang setzte, richtete sich die Propagandaarbeit der Agitproptruppen anfangs also vornehmlich an die jüngeren Proletarier, genauer an diejenigen, die sich noch unschlüssig bezüglich ihrer politischen Vorstellungen waren; auch Piscator hatte sich an die politisch noch Indifferenten gewandt.

Das Theater suchte den Adressaten in seinen Lebenszusammenhängen auf; die Truppen spielten nicht in festen Theatern, sondern zunächst in Sälen und Hallen, in Parteilokalen und Betrieben - wo immer man vor ein Arbeiterpublikum treten konnte; der Wille, möglichst viele Aufführungen zu gestalten, verbot bereits zu diesem Zeitpunkt eine reine Integration in eine Fest- und Feierkultur bzw. Bindung an sonstige Anlässe. Bereits der erste "Rote

---

<sup>119</sup> Auch Weber spricht bereits bezüglich dieses Zeitraums von Agitproptruppen, jedoch ohne dies zu erörtern (vgl. Weber, Proletarisches Theater, 184); Sporkhorst dagegen bezeichnet die "1. Agitproptruppe des KJVD" als die erste Agitproptruppe (vgl. Sporkhorst, Arbeitertheater als Instrument politischer Propaganda, 246), ebenso Knellessen (vgl. Knellessen, Agitation, 274).

<sup>120</sup> Das Wort "Revue" wurde weggelassen, vermutlich, um eine etwas andere Bezeichnung zu erhalten; ähnlich wie Piscators Revue wurden die "Roten Rummel" oft "RR" abgekürzt.

<sup>121</sup> Rote Raketen, Ran an die Betriebe. In: Arbeiterbühne und Film 17, Oktober 1930, 1.

<sup>122</sup> KJVD, Wie wir unseren Berliner Roten Rummel machten. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 199.

Rummel" war viele Male in die verschiedenen Arbeiterbezirke Berlins getragen worden. Die Sackgasse, in die Piscator mit "Trotz alledem!" geraten war, hatte man gemieden. Technik, Dekoration und Kostüm wurden aus Gründen der Flexibilität auf das Nötigste reduziert. Zugleich verringerte man damit die finanzielle Belastung, was allen entgegenkam.

Die Agitproptruppen setzten sich aus Arbeiterlaienspielern zusammen; als Grund dafür gab der KJVD an, nicht "Künstler" seien die besten Spieler, sondern "Genossen, die aus der Betriebs- und Gruppenarbeit kommen und politisch vollkommen auf dem laufenden sind"<sup>123</sup>. Piscators Handhabung, das Können professioneller Schauspieler zur pro-pagandistischen Wirkung beitragen zu lassen, im Prinzip auch in den Durchführungen von Wangenheims verwirklicht, wurde von den meisten Truppen zurückgewiesen. Eine Ausnahme bildete die Truppe unter der Leitung Vallentins, deren Mitglieder kaum mit dem Arbeitsalltag ihrer Genossen in Berührung gekommen, von ihrem Leiter ausgebildet worden waren und nun hauptberuflich arbeiteten. Die Reinheit des Laienstatus bzw. der proletarischen Herkunft und der Verzicht auf professionelle Anleitung führten bei den Agitproptruppen zwangsläufig zu noch einfacheren Darstellungsformen als bei Piscator. Wie im "Proletarischen Theater" und bei den Sprechchören wurde die Heranbildung von "Stars" vermieden. Es kam aber zwischen den einzelnen Gruppen durchaus zu Konkurrenz-kämpfen und Wettbewerben, deren Existenzberechtigung von den Verbänden und Konferenzen ganz unterschiedlich beurteilt wurde. In vielen Gruppen spielten Mädchen mit; im Gegensatz zu Teilen der bürgerlichen Jugendbewegung legte der Kommunistische Jugendverband Wert darauf, das weibliche Geschlecht an den Unternehmungen teilhaben zu lassen. Die Mädchen waren genauso wie die jungen Männer unverzichtbare Glieder der Gemeinschaft. Dieses Prinzip der Gleichstellung führte später in gleicher Weise bei den Agitproptruppen, bei denen auch Ältere mitspielten, dazu, daß beide Geschlechter vertreten waren.

Typisches für den Entstehungsprozeß eines "Roten Rummels" scheint ein Bericht eines Mitgliedes des KJVD zu enthalten.<sup>124</sup> Danach setzte sich vor dem Einüben der Revue der Leiter der Agitproptruppe mit dem politischen Leiter der übergeordneten Jugendgruppe zusammen und besprach die aktuellen Ereignisse und Probleme. Daraufhin wurden Programm und Rollenverteilung festgelegt. Die Darsteller versuchten sich mit Hilfe der aktuellen Zeitungen das Wesentliche der Rolle zu erarbeiten. Die Proben, die gegenseitigen Bewertungen wirkten als Korrektiv; die letzten Mängel sollte der Leiter beheben. In bezug auf den Arbeitsprozeß scheint das für Piscators Theater typische Verfahren übernommen worden zu sein: es gab einen Leiter, der die Richtung des Spielplans vorgab; ansonsten aber arbeitete man kollektiv, wie auch in einem anderen Erfahrungsbericht bestätigt wurde: "Jeder einzelne wurde bei allem, was die Gruppe durchführte, hinzugezogen [...] So ver

---

<sup>123</sup> KJVD, Wie wir unseren Berliner Roten Rummel machten. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 200. - Vermutlich berief man sich hierbei auf Kerschenzew.

<sup>124</sup> Vgl. KJVD, Wie wir unseren Berliner Roten Rummel machten. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 199 ff.

schmolzen dann [...] die einzelnen Mitglieder der Truppe zu einem festen Kollektiv, das nicht nur bei seiner politischen Arbeit wie Pech und Schwefel zusammenhielt, sondern auch im privaten Leben."<sup>125</sup> Damit war die Forderung Piscators nach einer menschlichen, künstlerischen und politischen Gemeinschaft erfüllt.

Sprachlich bewegten sich die Revuen auf einfachem Niveau. Eine einfache Darstellung wurde auch wieder durch die Typisierungen erreicht. In der ersten Revue des KJVD agierten grob entworfene Figuren wie "Kapitalist", "Junker", "Staatsanwalt", "Pfarrer" und "General". In einigen Revuen wurde auch das Feindbild der Sozialdemokratie zu einer entsprechenden Figur ausgeformt. Neben kennzeichnenden Kostümen war die Maske ein häufig verwendetes Mittel der Idealtypisierung, und zwar in Form von Pappmasken, Schminke masken oder Vorhängepappen. Die Verwendung solcher Masken erleichterte es dem Darsteller, die jeweilige Figur adäquat darzustellen, insofern er nicht mimische Mittel einzusetzen brauchte, die er als Laie nicht zu kontrollieren gelernt hatte. Ferner boten die Masken den Truppenmitgliedern Schutz vor dem Zugriff der Polizei, ein Faktor, der insbesondere gegen Ende der Weimarer Republik und zu Beginn des Dritten Reiches nicht unwesentlich war. Die Typisierungen waren für die geschilderte Art der Satire gut geeignet. Die Satire trug sicherlich einen guten Teil zur Unterhaltsamkeit des Ganzen bei. - Besonderer Stellenwert kam von Anfang an der Musik zu. Man spielte auch Jazzmusik. Bei der Einbeziehung akrobatischer, tänzerischer und anderer Elemente, die Piscator bereits in seiner Revue verwandt hatte, war man noch recht zurückhaltend. Dies änderte sich erst mit dem Gastspiel der "Blauen Bluse".

Die politische Rede war wie in der "R.R.R." ein auffälliges Merkmal. Sie stand entweder zwischen zwei Nummern oder schloß die Aufführung ab. Die Bemühung von Reden und Referaten ist wiederum ein Indiz für die simplifizierende und interferierende Vermittlung in den Revuen, denn sie zeigt, daß die theatralischen Mittel nicht das widerzuspiegeln vermochten, was die Reden beinhalteten. Diese waren vielmehr unentbehrliche Ergänzung des theatralisch Dargestellten, um die politischen Intentionen wirksam, verständlich und eindeutig zu vermitteln. Wie in den Revuen Piscators waren die Referate - wenn auch vermittelte - Fremdkörper.

Wie ein Foto belegt, ließ eine Agitproptruppe leichtbekleidete Mädchen tanzen; wie bei Piscator war diese Darbietung thematisch bedingt, insofern gezeigt werden sollte, wie sich "die Fürsten und Großindustriellen mit einer Tänzerin und sonstigen fragwürdigen Frauenspersonen in Spielklubs amüsieren"<sup>126</sup>. Später, nachdem der Auftritt der Moskauer "Blauen Bluse" Furore gemacht hatte, wiesen einige solcher Darbietungen keinen thematischen Bezug mehr auf.

---

<sup>125</sup> Kleye, Die Junge Garde. In: Hoffmann, Auf der Roten Rampe, 32.

<sup>126</sup> Wischewski, Polizeibericht. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 208. - Das Foto ist abgedruckt bei Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd.1, Fototeil zwischen 208 und 209.

Die Aktualisierung, die auch Piscator für seine Revuen angestrebt hatte, wurde vor allem innerhalb der lediglich skizzierten, schnell austauschbaren Texte verwirklicht. Zugute kam auch die Revueform, die das fließende Aufnehmen neuer und das Absetzen veralteter Szenen ermöglichte. - In einem großen Teil der revolutionären Revuen wurde im übrigen auf die komplizierte Form der Montage verzichtet. Die Nummern wurden lediglich aneinandergereiht und durch die Protagonisten "Prolet" und "Bourgeois" verbunden.

Auch die Agitproptruppen setzten epische Mittel ein. Zunächst wiesen die Bühnenwerke die besondere Eigenart der Revue auf, in viele Nummern unterteilt zu sein. Auch der Darstellungsstil wurde teils im epischen Sinne eingesetzt: "Wir bemühten uns, darzustellen und zu zeigen, wie die Gegner der Arbeiterklasse wirklich sind und hinter welchen Maskierungen sie ihr wahres Gesicht verbergen. Das erforderte, daß wir mit Distanz spielten, damit der Zuschauer klar erkannte: Diese Figuren verurteilen wir."<sup>127</sup> Eine wichtige epische Funktion hatten "Bourgeois" und "Prolet", welche die Vorgänge auf der Bühne kommentierten: "Diese Zwischendiskussionen waren nicht nur eine Überbrückung der Pausen. Sie bedeuteten viel mehr. Sie erläuterten besonders anschaulich das Dargestellte."<sup>128</sup> Allerdings verzichteten einige Truppen bereits auf die Conférenciers, ein Trend, der durch den Auftritt der "Blauen Bluse" aus Moskau noch verstärkt wurde. Als episches Mittel fungierte bei einigen Truppen auch die Projektion, sofern die erforderliche Technik zur Verfügung stand; wie ein Truppenmitglied schreibt, hatte man "dadurch die Möglichkeit, durch kurze Schlagzeilen die Szenen zu erklären"<sup>129</sup>. Der Einsatz des Films war den Spieltruppen in der Regel nicht möglich; finanzielle Gründe sowie Zwänge der Mobilität standen dem entgegen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Piscators Form der Revue, wie er sie in der "R.R.R." entwickelt hatte, zum größten Teil übernommen und in verschiedenen Punkten modifiziert worden war. Verschiedene Voraussetzungen führten dazu, daß die Wirklichkeit mehr noch als bei Piscator simplifiziert wurde. Wieder spielte die Unterhaltsamkeit eine große Rolle; wieder schien sie ein wohlkalkuliertes Mittel im Dienste der Propaganda zu sein.

## 7.2 Die Erstarkung der Agitpropbewegung

In Moskau war 1923 die Agitproptruppe "Blaue Bluse" entstanden.<sup>130</sup> Die Mitglieder der Truppe trugen - von daher der Name - einheitlich blaue Arbeitshemden, außerdem lange blaue Hosen. In den folgenden Jahren hatte die Truppe eine Darstellungsform entwickelt, die Piscators Revue ähnlich war; die Entwicklung scheint jeweils unabhängig vonstatten

<sup>127</sup> Krauß, Die Roten Ratten. In: Hoffmann, Auf der Roten Rampe, 128 f.

<sup>128</sup> Kleye, Die Junge Garde. In: Hoffmann, Auf der Roten Rampe, 25.

<sup>129</sup> KJVD, Wie wir unseren Berliner Roten Rummel machten. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 201.

<sup>130</sup> Ich gebrauche hier aus dem gleichen Grund wie oben die Bezeichnung "Agitproptruppe".

gegangen zu sein. Die Deutschlandtournee der "Blauen Bluse" im Herbst 1927 war der erste unmittelbare Kontakt zwischen dem deutschen und dem sowjetischen revolutionären Arbeitertheater. Die Truppe gastierte auch in der "ersten Piscator-Bühne", ein Zeichen, daß Piscator seine Sympathien durchaus nicht abgelegt hatte. Die Tournee löste - meist in den Städten, durch die sie führte - die Gründung zahlreicher Agitproptruppen aus. Neben den Truppen des Kommunistischen Jugendverbandes entstanden "Die Nieter", Hamburg, "Die Roten Raketen", Berlin, zahlreiche "Blaue Blusen", "Rote Blusen" usw. Die Spieltruppen gaben sich also nach dem Vorbild der russischen Truppe witzige Namen, die bestimmte Assoziationen hervorrufen sollten: "Die Genossen vom 'Roten Sprachrohr' wollen das Sprachrohr der Massen sein. Die 'Roten Raketen' erhellen die dunkle Nacht des Kapitalismus."<sup>131</sup> Auch die uniforme Kleidung wurde von dem Moskauer Vorbild übernommen; viele der Agitproptruppen trugen Trainingsanzüge, eine in Deutschland erst seit der Jahrhundertwende bekannte und langsam in Mode kommende Form der Sport- und Freizeitkleidung. Der Anzug konnte durch geringe Zutaten, etwa Koppel oder Orden, in ein typisches "Kostüm" verändert werden. Der Trainingsanzug wurde zum Erkennungszeichen; später, als die Agitproptruppen verboten waren, stellte es ein erhöhtes Risiko dar, in dieser Kleidung zu spielen. Waren die Agitproptruppen schon bisher sehr wendig gewesen, steigerte sich die Beweglichkeit nun noch.<sup>132</sup> Man spielte nicht mehr nur an den genannten Örtlichkeiten, sondern vielfach auf Straßen und Hinterhöfen, man fuhr aufs Land hinaus, erschien bei Versammlungen, Festen und Kundgebungen, unternahm Tourneen. Ein Mitglied einer Agitproptruppe berichtet von der Verwendung einer Bühne, die schnell auf- und abgebaut werden konnte: "Alles war so konstruiert, daß Bühne, Kulissenwände und Vorhänge innerhalb einer knappen halben Stunde aufgebaut werden konnten."<sup>133</sup> Die Kosten für die Herstellung des Apparates hielten sich in Grenzen, da Zimmerleute, Tischler und Schlosser unter den Genossen waren. Durch die zunehmende Zahl der Spieltruppen und deren breite Streuung konnten außerordentlich viele Arbeiter erreicht werden. Die Revueform wurde weitergeführt, dabei aber nach Anregungen der Moskauer "Blauen Bluse" modifiziert. Was Piscator teils schon vorgemacht, zum Teil aber auch erst geplant hatte (wie die zitierte Aufzählung derjenigen Elemente zeigt, die seine Revuen beinhalten sollten), wurde jetzt von dem russischen Vorbild übernommen und über Piscators Realisation hinausgeführt: "Die bildhafte Wirkung, die pantomimisch-akrobatische Durchbildung der gesamten Aufführung und ihre unerhörte Dynamik beeinflussten besonders stark den Stil der

---

<sup>131</sup> Kleye, Die Junge Garde. In: Hoffmann, Auf der Roten Rampe, 31.

<sup>132</sup> Knellessen hält sogar diese Beweglichkeit für das grundlegend Neue der Agitproptruppen nach dem Auftritt der "Blauen Bluse". In folgendem Satz beschreibt er diese Beweglichkeit: "Bei Wahlkämpfen, Betriebsversammlungen, Streiks, auf den Straßen und in den Hinterhöfen tauchten die Agitproptruppen plötzlich auf, spielten, verteilten Eintrittserklärungen in die KP oder andere revolutionäre Organisationen und verschwanden blitzartig, wenn Gefahren (Vernehmungen, Verhaftungen) drohten." (Knellessen, Agitation, 277) Freilich streiften die Agitproptruppen nicht ziellos umher und fingen "plötzlich" an irgendwelchen Stellen an zu spielen, sondern es gab Tournee- und allgemein Auftrittspläne, und man wurde - wenn auch manchmal recht kurzfristig - bestellt.

<sup>133</sup> Kleye, Die junge Garde. In: Hoffmann, Auf der Roten Rampe, 23.



deutschen Agitproptruppen."<sup>134</sup> Alfred Kerr urteilte über das Gastspiel: "Alles knallmodern, lockend, unterhaltend, gekonnt."<sup>135</sup> Man führte eben, das war der hauptsächliche Unterschied zu den bisherigen Revuen, Elemente aus allen Bereichen ein, wobei sportliche Darbietungen eine große Rolle spielten. In einem Tätigkeitsbericht der Berliner "Roten Raketen" beispielsweise hieß es: "[...] jeder von uns [...] ist sportlich ausgebildet"<sup>136</sup>. Der Trainingsanzug stellte die passende Bekleidung für die sportlichen Darbietungen dar. Der Name "Lebendige Zeitung", den die Moskauer Truppe auf sich anwandte, ist dann berechtigt, wenn man sie mit der Regenbogenpresse oder mit bunten Illustrierten vergleicht; mit diesen hatte sie die Buntheit, Einfachheit, Direktheit, Schnelligkeit gemein; die analytische Methode gehobener Presse dagegen war ihre Sache nicht. Piscator hatte den Vergleich mit der Zeitung in etwas anderer Weise verstanden und stärker Dokumente und Informationen eingebracht. Entsprechend der neuen bunten, unzusammenhängenden Mischung wurden die Conférenciers aus vielen Programmen genommen. Anders als früher traten nun auch Mädchen mit gymnastischen Übungen auf, ohne daß dies thematisch vermittelt wurde. Verschiedene Rezensionen können dahingehend interpretiert werden, daß die Mädchen der Agitproptruppen durchaus Anziehungskraft auf die Zuschauer ausübten. Durus schrieb über eine Aufführung der "1. Agitproptruppe des KJVD": "Die Locarno-Girls, die die imperialistische Antisowjetfront verkörpern sollen, sind schmucke, sympathische Jugendgenossinnen."<sup>137</sup> Auch die "Blaue Bluse" aus Moskau hatte offensichtlich in dieser Hinsicht gewirkt; Kerr sprach begeistert von "frischen Mädeln"<sup>138</sup>. Insgesamt wies die Unterhaltsamkeit der Darbietungen die Tendenz auf, sich zu verselbständigen. Natürlich kann man nicht sagen, daß die Funktionalisierung des Theaters auf diese Weise aufgehoben wurde; weiterhin verfolgte man alles in allem ein klares Ziel. Die Aufführungen der "Blauen Bluse" waren sehr professionell, was freilich von dem Umstand herrührte, daß die Moskauer Gruppe hauptberuflich arbeitete. Eben diese Versiertheit dürfte größten Eindruck auf die deutschen Spieltruppen gemacht haben und ein wichtiger Grund für die rasende Entwicklung der Agitpropbewegung gewesen sein. Da die Truppen nicht mehr allein aus dem Kommunistischen Jugendverband entstanden, spielten nun, wie erwähnt - neben immer noch überwiegend jungen Akteuren -, auch ältere mit, und die Zielgruppe wurde entsprechend größer.

Das "Rote Sprachrohr" und einige andere Agitproptruppen unterhielten eine eigene Kindertruppe; daneben gab es unabhängige Kinderagitproptruppen. Das Niveau dieser Truppen wurde ganz unterschiedlich beurteilt. Einem Erlebnisbericht eines Mitgliedes der "Jungen Garde" ist über die Kindertruppen der Agitproptruppen zu entnehmen: "Diese

---

<sup>134</sup> Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 246.

<sup>135</sup> Zit. nach ebd., 243. - Kerr hieß eigentlich Alfred Kempner; er war mit eigenwilligen und geistreichen Kritiken einer der führenden Kritiker in Deutschland.

<sup>136</sup> Zit. nach Hüfner, Straßentheater, 52.

<sup>137</sup> Durus, Alarm - Hamburg - Shanghai. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 219.

<sup>138</sup> Zit. nach Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 243.

Kindertruppen hatten dank der Mitarbeit älterer Truppengenossen ein hohes Niveau. Ihre Szenen waren wirklich für Kindertruppen geschrieben im Gegensatz zu anderen, die einfach Texte von Agitproptruppen übernahmen."<sup>139</sup> Einen Wettstreit der Berliner Kinderagitproptruppen besprach die Zeitschrift "Arbeiterbühne und Film" recht kritisch: "Weg mit Schablone und Klischee! Weg mit der Nachahmung von Erwachsenen und Erwachsenen-Agitproptruppen! Her mit Buntheit, Lebendigkeit! Her mit Frische und Laune! Nur so gibt es eine revolutionäre Erziehung der Arbeiterkinder auch in Kindertruppen."<sup>140</sup> Die Kindertruppen sollten erzieherisch auf die jungen Mitglieder selbst einwirken und mit ihren kindergemäßen Darstellungsformen in besonderer Weise Kinder, aber auch erwachsene Zuschauer erreichen. Sicherlich spielten sie in der Agitprobewegung insgesamt eine untergeordnete Rolle.

1928 gelang es, den reformistischen Deutschen Arbeitertheaterbund (DATHB) zu unterwandern und zu reorganisieren. Entscheidende Impulse waren von der "Proletarischen Bühne" - ehemals "Proletarische Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz" und seit 1927 "Die Roten Blusen" - ausgegangen, die 1926 dem Theaterbund beigetreten war. Die Agitproptruppen wurden nach einem Beschluß der KPD - deren Zentrale, nachdem die ersten Anstrengungen gewissermaßen von der Basis unternommen worden waren, die Wichtigkeit der Agitprobewegung erkannt hatte - in der Organisation, die den neuen Namen Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands (ATBD) erhielt, organisatorisch zusammengefaßt. Unter der Leitung von Pieck, dem Spielleiter der "Roten Blusen", wurde der ATBD zu einem Kampforgang der Partei, das über eine eigene Zeitschrift, die "Arbeiterbühne"<sup>141</sup>, verfügte. Im August 1929 gründete sich in Moskau der Internationale Arbeiter-Theater-Bund (IATB); Pieck wurde ins Präsidium gewählt. ATBD und IATB hielten verschiedene Konferenzen ab, auf denen für die Agitproptruppen relevante Beschlüsse gefaßt wurden; von Wichtigkeit für die Agitprobewegung waren des weiteren Schulungen sowie Wettbewerbe der Organisationen. Auch andere Vereinigungen versuchten auf Versammlungen und durch verschiedene Aktionen der Bewegung neue Impulse zu vermitteln. Im August 1928 hatte die 1. Reichstruppenkonferenz des KJVD getagt. Hier war eine erste Analyse der bisherigen Agitproptruppenarbeit angestellt worden, verbunden mit einem Erfahrungsaustausch der Arbeiterspieler. Die Konferenz hatte wichtiges Material für die politische und künstlerische Arbeit der Truppen gebracht und Richtlinien für die kommende Arbeit entwickelt.

1929 traten in Deutschland etwa 300 Agitproptruppen auf, und in diesem Jahr wurde vor über 1,5 Millionen Arbeitern gespielt; der Höhepunkt der Agitprobewegung war erreicht. Die bekanntesten und einflußreichsten Revuen der Agitproptruppen waren neben dem ersten "Roten Rummel" des KJVD "Hände weg von China" (1927) von der "1. Agitproptruppe des KJVD", die Darbietungen dieser Truppe unter dem Namen "Das Rote Sprachrohr", vor

---

<sup>139</sup> Kleve, Die Junge Garde. In: Hoffmann, Auf der Roten Rampe, 57.

<sup>140</sup> H.B., Kinderagitproptruppen. In: Arbeiterbühne und Film 18, April 1931, 15.

<sup>141</sup> Im Juni 1930 vereinigten sich "Arbeiterbühne" und "Film und Volk" zur Zeitschrift "Arbeiterbühne und Film".

allem "Hallo, Kollege Jungarbeiter!" (1928) und "Des Deutschen Spießers Wunderwelt" (1928), sowie eine Revue der "Roten Raketen" ohne Titel von 1928.

Das "Rote Sprachrohr", wie sich die "1. Agitproptruppe des KJVD" ab 1928 nannte, bildete eine Ausnahme unter den Agitproptruppen. Seit 1928 war es die Zentral-Agitproptruppe der KPD, und die Mitglieder - wie bereits angeführt - übten ihre Tätigkeit hauptberuflich aus. Es setzte sich weiterhin dadurch ab, daß es von Januar 1929 bis Januar 1933 monatlich eine eigene Zeitschrift, "Das Rote Sprachrohr", herausgab, in der Szenen, Stücke, Lieder, Sprechchöre, Gedichte, methodische und politische Aufsätze sowie Informationen über die Tätigkeit der Agitproptruppen gedruckt wurden. Neben der "Arbeiterbühne" wurde diese Zeitschrift zur wichtigsten Publikation des revolutionären Arbeitertheaters. Hanns Eisler war für das "Rote Sprachrohr" als Komponist und Klavierbegleiter sowie als Dirigent eines kleinen Orchesters aus Berufsmusikern von Ende 1927 bis Anfang 1929 tätig.<sup>142</sup> Die Musik "kommentierte den Inhalt des Spiels und unterstützte die Darsteller"<sup>143</sup>. Diese Unterstützung dürfte auch in einem Mitreißen in die Handlung bestanden haben, so daß die Musik hier wiederum eine doppelte Funktion innehatte. 1929 ging das "Rote Sprachrohr" als Sieger aus einem Wettbewerb des KJVD hervor und wurde mit einer Gastspielreise durch die Sowjetunion belohnt. Dort beschäftigte es sich insbesondere mit der Arbeit und den Methoden des Theaters der Arbeiterjugend, TRAM (Teatr Rabotschej Molodjoshi), dessen Kollektive, im Unterschied zur "Blauen Bluse", Stücke und Szenenmontagen aufführten. Der sowjetische Verband und die deutsche Agitproptruppe übernahmen gemeinsame Verpflichtungen für die künftige Tätigkeit, die in einem Vertrag festgelegt wurden. Die Entstehung des Werkes "Für die Sowjetmacht", auf das ich weiter unten zu sprechen komme, ist ein unmittelbares Ergebnis dieses Vertrags. Das "Rote Sprachrohr" gehörte zu den bekanntesten und einflußreichsten Agitproptruppen.

### 7.3 Wirkung

Daß letztlich die pädagogische Wirkung, trotz des Einsatzes epischer Mittel, der Einschaltung von Referaten usw. gering war, dürfte in erheblichem Maße dem gleichen Dilemma zuzuschreiben sein, das sich schon bei Piscator gezeigt hatte. Das Illusionierende, die erzeugten Emotionen, das Mitspiel des Publikums zehrten den Lerneffekt auf oder verhinderten ihn. Übrig blieben allenfalls, wenn sie nicht schon im Spiel verbraucht oder durch die Wendung an die Vernunft entkräftet wurden, diffuse Emotionen. Ein Kommentar von

---

<sup>142</sup> Eisler lebte von 1898 bis 1962. Er studierte u.a. bei Arnold Schönberg. Außer für das "Rote Sprachrohr" arbeitete er im Jahre 1929 für die Berliner Agitproptruppe "Roter Wedding". Im selben Jahr begann auch seine langjährige Zusammenarbeit mit Brecht. 1949 komponierte er die Hymne der DDR, "Auferstanden aus Ruinen".

<sup>143</sup> Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, 298.

Durus beschreibt die suggestive Kraft der Agitproptruppen treffend, problematisiert aber nicht die Gefahr einer Interferenz:

Daß die szenische Agit-Prop der revolutionären Spieltruppen, trotz mangelhafter marxistischer Kenntnisse und Erkenntnisse agitatorisch und künstlerisch *bahnbrechend* wirken konnte, war begründet in der *proletarischen Kraft* der besten Truppen, in der *gefühlsmäßig* überwältigenden *szenischen Formung des proletarischen Klassenbewußtseins*. [...] Die Agitproptruppen wirken *materialgemäß* durch *Mittel der Kunst*, d.h. durch die *gefühlsmäßige* "Ansteckung der Zuschauer".<sup>144</sup>

Die nunmehr äußerst groben Vereinfachungen - die oft einhergingen mit satirischen Anspielungen - konnten überdies die Realität nicht adäquat beschreiben.

Nicht übersehen werden darf allerdings, daß die Agitproptruppen meist nach den Aufführungen direkt zur Werbung übergingen. Man hielt zum Eintritt in die Partei und in andere, angegliederte kommunistische Organisationen an, warb Abonnenten für kommunistische Zeitungen und Zeitschriften, sammelte Spenden und verkaufte Literatur. Diese Bemühungen wurden von der Bundesleitung des ATBD durch Wettbewerbe forciert. So erreichten die Aufführungen letztlich zumindest, Menschenmengen anzulocken und Menschen neugierig auf die kommunistische Ideologie zu machen, wobei es häufig im Anschluß gelang, einige Zuschauer zu verpflichten.

#### 7.4 Neue Formen: das Kollektivreferat

Bereits Ende der zwanziger Jahre war deutlich geworden, daß die Revueform als Propagandainstrument ihre Grenzen hatte. Noch bevor allgemeine Kritik einsetzte, beschriftete das "Rote Sprachrohr" neue Wege. Die Revue wurde in den Hintergrund gedrängt. Bereits mit "Hallo, Kollege Jungarbeiter!" versuchte das "Rote Sprachrohr" eine Mischung aus Sprechchor und Revue, die unter ein gemeinsames Thema - das Leben eines jungen Arbeiters war zu zeigen - gestellt war. - Vallentin hatte schon 1926 einen Sprechchor mit dem Titel "Als die Fronten wankten" geschrieben und mit den erwähnten Weddinger Jungkommunisten aufgeführt. Diesen Sprechchor verarbeitete die Truppe (inzwischen das "Rote Sprachrohr") in dem Sprechchorwerk "Dritte Internationale". Der Stoff wurde klarer gegliedert, durch szenische Elemente und um das von Eisler komponierte "Kominternlied" bereichert. Am 3. März 1929, anlässlich einer Feier zum zehnjährigen Bestehen der Kommunistischen Internationale, führte das "Rote Sprachrohr" in Berlin die "Dritte Internationale" auf. Die Mischung aus Sprechchor und Szene stellte die revolutionären Kämpfe der Jahre zwischen 1919 und 1929 dem "Verrat der Opportunisten" gegenüber. Die

---

<sup>144</sup> Durus, Programmkrise. In: Arbeiterbühne und Film 18, Mai 1931, 28 f. Hervorhebungen von Durus.

Erfolge der Sowjetunion beim sozialistischen Aufbau bildeten den Höhepunkt der Aufführung. Die Truppe prägte für diese Form der Darbietung den Begriff "Kollektivreferat". An die Stelle des bisher üblichen Chorwerkes trat ein kollektiv vorgetragenes Referat, das Argumente lieferte, sie durch Fakten - etwa Jahreszahlen - belegte, soziale Zusammenhänge herstellte und dem Zuhörer eine Anleitung zum Handeln gab. Das Kollektivreferat kam mit etwa 30 Spielern aus und war damit auch für kleinere Ensembles spielbar.

Eine Form des Kollektivreferats stellte auch "Für die Sowjetmacht" - am 16. Oktober 1930 in den Pharusssälen in Berlin-Wedding vom "Roten Sprachrohr" uraufgeführt - dar. Die Truppe arbeitete mit einer Montage von Sprechchor und Szene. Die Einführung der Montage resultierte aus einer Kritik an der Zusammenhanglosigkeit der revolutionären Revuen. Montageformen hatte man bei TRAM kennengelernt, und auch die großen Revuen hatten sich der Montagetechnik bedient. Die Reihung heterogener Nummern wurde ersetzt durch die Montage der thematisch zusammenhängenden Programmteile. Grundlage des UdSSR-Programms war Tatsachenmaterial über den Aufbau des Sozialismus in der Sowjetunion: Zahlen aus den Bereichen von Ökonomie und Kultur, Aufgaben und Losungen des ersten Fünfjahresplanes, referatähnlich vorgetragen, bildeten das Gerüst des Programms. In einmontierten Szenen wurde dann der sowjetische Alltag veranschaulicht, wurden Erfolge und Schwierigkeiten der Menschen gezeigt, die am Aufbau arbeiteten. Vergleiche mit den Verhältnissen in Deutschland kontrastierten damit. Wie in den revolutionären Revuen gab es in den Kollektivreferaten auch Referate, die von einzelnen gehalten wurden. Ein Referent des "Roten Sprachrohrs" kritisierte 1931 die Praxis, das Referat als selbständigen, von den Spielszenen unabhängigen Akt zu behandeln. Er bemühte sich nach seiner Aussage, die "Haupttendenz 'Für die Sowjetmacht' und die wichtigsten Losungen des Spiels im Referat zu erläutern und damit Spannung für den Ablauf des gesamten Programms zu erzeugen"<sup>145</sup>. - Die Form des Kollektivreferats wurde von anderen Truppen, etwa der Berliner "Jungen Garde", übernommen, erreichte aber längst nicht die Verbreitung der Revue. Vielleicht wurde hier eine Chance vertan, bot doch die insgesamt recht nüchterne Vermittlung Ansatzpunkte für eine weniger widersprüchliche Propaganda.<sup>146</sup>

## 7.5 Krise und Ende der Bewegung

1929 ergingen die ersten Vorwürfe an die Agitpropbewegung. Die aktuellen politischen und wirtschaftlichen Ereignisse forcierten die kritische Auseinandersetzung. Die Weltwirtschaftskrise stellte eine neue Herausforderung dar. Der große Sieg der

<sup>145</sup> Das Rote Sprachrohr, U.S.S.R.-Programm. In: Arbeiterbühne und Film 18, Januar 1931, 13.

<sup>146</sup> Allerdings war die Nüchternheit der Vermittlung auch weniger attraktiv für die Zuschauer als die Buntheit der Revue.

Nationalsozialisten bei den Reichstagswahlen im September 1930 verdeutlichte, daß die Partei mit allen Mitteln gegen die drohende Gefahr kämpfen und sich mit anderen linken Kräften verbünden mußte. Thälmann erklärte 1931, die zentrale Aufgabe der KPD habe der Kampf gegen den Faschismus und nicht derjenige gegen die Sozialdemokratie zu sein. Diese Kursänderung hatte unmittelbare Folgen auf das Arbeitertheater. Das Feindbild des Sozialdemokraten mußte verschwinden. Allgemein kam Kritik gegen die im Repertoire der Spieltruppen immer noch vorherrschende Revueform auf. Ein Vorwurf, der auch mit der neuen Haltung zur Sozialdemokratie zusammenhing, war der, daß die Revue politische Zusammenhänge nur simplifiziere und verharmlose. Siegfried Moos wandte sich ab 1930 gegen die Idealtypisierungen: "Je dicker der Bauch, je größer die Zigarre des Kapitalisten, des Bonzen, desto leichter ist eine Wirkung zu erzielen, desto leichter wiegt aber auch der politische Wert."<sup>147</sup> Die Aufgabe sei es, "die *Rolle* des Kapitalismus, die *Rolle* des Bonzentums im Klassenkampf, unabhängig von der Dicke des Bauchs und der Größe ihrer Zigarre zu zeigen"<sup>148</sup>. Moos kritisierte allgemein, daß die Aufführungen mehr Unterhaltung - insbesondere "Volksbelustigung"<sup>149</sup> - als Agitation seien und nicht durch Tatsachen überzeugten. Die Zeitschrift "Arbeiterbühne und Film" forderte, die Veranstaltungen unter ein einheitliches Thema zu stellen; es sollte keine Zugeständnisse mehr geben in bezug auf die Beteiligung "von möglichst vielen Vereinen an der Programmdurchführung, wenn ihre Darbietungen nicht auf das Problem des Abends eingestellt sind"<sup>150</sup>:

Gesang, turnerische Vorführung, Rezitation, Musik, Vortrag, Agitprop-Truppe - und schließlich noch - nach gutem alten Muster: ein Theaterstück! So schafft man in den meisten Fällen gutgemeinte Unterhaltung - um den Alltag zu vergessen, leistet aber keine oder nur kümmerlich aufrüttelnde politische Arbeit.<sup>151</sup>

Dies muß freilich, wie sich gezeigt hat, differenziert betrachtet werden; schließlich war der Zweck der Veranstaltung weiterhin zweifelsfrei festgestellt, und selbst wenn einzelne Nummern keinen thematischen Bezug mehr aufwiesen, mochten sie doch in gewisser Weise der Propaganda zuarbeiten. Angeprangert wurde des weiteren die ständige Reproduktion der wenigen originellen Texte. Die Analyse Friedrich Wolfs kulminierte in der Feststellung, das Konzept der Agitproptruppen habe sich zur standardisierten "Walze"<sup>152</sup> verfestigt. Kritik wurde auch auf einer Reichstruppenkonferenz des ATBD laut. In einer Resolution wurden Maßnahmen zur Überwindung der Krise beschlossen: verstärkte Schulungsarbeit, enge Zusammenarbeit mit den proletarischen Massenorganisationen, Hinwendung zur

---

<sup>147</sup> Moos, März. In: Arbeiterbühne und Film 18, März 1931, 3.

<sup>148</sup> Ebd., 4. - Hervorhebungen von Moos.

<sup>149</sup> Moos, Agitprop. In: Arbeiterbühne und Film 17, Juni 1930, 4.

<sup>150</sup> Schneller, Vereinheitlicht die Veranstaltungen. In: Arbeiterbühne und Film 18, März 1931, 9.

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Wolf, Schöpferische Probleme. In: Hoffmann, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 2, 433.

Landbevölkerung und zu kleinbürgerlichen Mittelschichten und bessere Zusammenarbeit mit den fortschrittlichen Berufskünstlern. - Das Dilemma, das ich versucht habe herauszuarbeiten, war offensichtlich nicht ins Bewußtsein gedrungen.

Manche der Agitproptruppen versuchten auf die Kritik zu reagieren. Das "Rote Sprachrohr" hatte seinen Kurs bereits 1929 geändert. Anfang der dreißiger Jahre, als die Kritik laut geworden war, erarbeitete es obendrein nach dem Vorbild des TRAM ein Konzept zur "Umschichtung", d.h. nur besonders qualifizierte Arbeiterspieler konnten bei der Truppe bleiben.

Von einer anderen Seite jedoch hatten sich Umstände genähert, die sich einer Erneuerung des revolutionären Arbeitertheaters in den Weg stellten und zu seinem Niedergang beitrugen. Zum einen war 1928 der Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS) gegründet worden, in dem linksbürgerliche Intellektuelle sich mit dem Ziel organisiert hatten, die sozialistische Literaturtheorie und -produktion voranzutreiben. Der Tätigkeit dieses Bundes ist es zuzuschreiben, daß einige sozialistische Dramatiker ihre "bloß bekennnerische Position verließen und ihre Arbeit in den unmittelbaren Kampf des Proletariats zu integrieren suchten"<sup>153</sup>. Zum anderen waren durch die Weltwirtschaftskrise viele Schauspieler arbeitslos geworden, die sich nun zu unabhängigen Schauspielerkollektiven zusammenschlossen. Bund und Schauspielerkollektive gingen eine Symbiose ein; das sozialistische Drama forderte, unter den verschärften Bedingungen des Klassenkampfes, seine Aufführung dringend heraus, was an den bürgerlichen Bühnen nicht mehr möglich war; die Existenz sozialistischer Schauspielerkollektive wiederum förderte die Dramenproduktion. Nicht nur an den bürgerlichen Bühnen war die Aufführung des sozialistischen Dramas nicht mehr möglich - auch die Laienspielgruppen waren mit solchen Aufführungen überfordert. Die sozialistischen Dramen, wie sie von Brecht, von Wangenheim und Wolf nach 1930 vor allem für die Schauspielerkollektive geschrieben wurden, wiesen einen Schwierigkeitsgrad auf, der nach Berufsschauspielern verlangte.

Auch die KPD maß dem sozialistischen Berufstheater nach 1930 größere Bedeutung bei als dem revolutionären Arbeitertheater, und es gab in der "Roten Fahne" nur noch selten Rezensionen zu Veranstaltungen des revolutionären Arbeitertheaters, dagegen immer mehr Aufführungsbesprechungen der Schauspielerkollektive.

Endgültig wurde das Schicksal des revolutionären Arbeitertheaters durch die fatalen politischen Umwälzungen besiegelt. Im März 1931 erließ Reichspräsident von Hindenburg eine "Verordnung zur Bekämpfung politischer Ausschreitungen". Diese Notverordnung bedeutete praktisch die Aufhebung der Versammlungs-, Koalitions- und Pressefreiheit. Die Agitproptruppen bevorzugten in der kurzen Zeit, die ihnen noch blieb, eine indirekte, sorgfältig abgesicherte Darstellung. Relativ gut behauptete sich noch das "Rote Sprachrohr": Anfang 1932 wurde - trotz der vollzogenen "Umschichtung" - die Truppe so groß, daß eine Teilung in zwei Gruppen vonnöten war, die an verschiedenen Orten agitierten. Hitler

---

<sup>153</sup> Weber, Proletarisches Theater, 199.

schließlich vermochte das revolutionäre Arbeitertheater nach einiger Zeit gänzlich zu ersticken.<sup>154</sup> Manche Truppen, darunter das "Rote Sprachrohr", versuchten für eine Weile illegal weiterzuspielen. Einige der Agitproptruppen setzten in der Emigration ihre Arbeit fort. Die sozialistischen Dramatiker und Regisseure gingen in der Mehrzahl ins Exil.

## 8. Resümee

Mit seinem "Proletarischen Theater" schuf Piscator Anfang der 20er Jahre die Grundprinzipien des revolutionären Arbeitertheaters. Er ging aus von einer radikalen Funktionalisierung des Theaters; dieses sollte als Instrument kommunistischer Propaganda zu einem revolutionären Umbau der Gesellschaft beisteuern. Aus dieser Prämisse entwickelte er die weiteren Erfordernisse. Das Publikum mußte aus Arbeitern bestehen, und das Theater mußte sich auf dieses Publikum einstellen; der Betrieb hatte "kommunistisch" organisiert zu sein; die Darbietungen mußten die Situation des Arbeiters behandeln und einfach gehalten sein. Piscators Begriff der Propaganda umfaßte sowohl Belehrung als auch Suggestion; zur belehrenden Wirkung sollte vor allem die Einführung epischer Mittel beitragen, zur suggestiven eine traditionelle Illusionierung, eine suggestive Überwältigung und Indoktrinierung des Publikums sowie die Animation zum Mitspiel. Indem diese Methoden aber interferierend wirkten oder - im Falle der Suggestion - sich selbst behinderten, wurde der propagandistische Nutzen in Frage gestellt. Auch konnten die Vereinfachungen kaum ein adäquates Bild der Wirklichkeit entwerfen. Die KPD hatte sich noch nicht zu einer positiven Bewertung eines revolutionären Arbeitertheaters durchgerungen, und auch andere Gründe ließen sie auf Distanz zum "Proletarischen Theater" rücken; von ihrer Seite blieb die Unterstützung aus, was mit dafür verantwortlich war, daß Piscators Theater 1921 schließen mußte.

Mit der Veränderung der politischen und innerparteilichen Gegebenheiten sah die KPD schließlich den Bedarf der Förderung eines revolutionären Arbeitertheaters und nahm die weiteren Geschicke dieses Theaters in die Hand. Zunächst wandte man sich dem Sprechchor zu. 1922 entstand der "Zentrale Sprechchor der KPD", dessen Leitung 1923 von Wangenheim übertragen wurde. Von Wangenheim ging von der Piscatorschen Prämisse aus und leitete ähnlich wie dieser alles weitere davon ab. Sein Begriff der Propaganda konzentrierte sich allerdings, wie man an von Wangenheims Sprechchorwerk "Chor der Arbeit" sehen kann, fast ausschließlich auf die suggestive Wirkung. Das Werk - wie grundsätzlich der kommunistische Sprechchor - vermochte aufgrund seiner rein suggestiven Ausrichtung keine gesellschaftlichen Antagonismen und historischen Prozesse zu vermitteln und so keine Grundlage für einen andauernden gesellschaftlichen Umbau bereitzustellen.

---

<sup>154</sup> 1933 wurden überhaupt kommunistische Vereinigungen verboten. - Fast zur gleichen Zeit eliminierte Stalin das russische Arbeitertheater.



Auch der zweite große Sprechchor der KPD, die "Proletarische Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz", ging mit seiner Aufführung des Wangenheim-Werkes "7000" im Jahre 1924, obwohl nun stärker Spielszenen zur Verwendung kamen, in keine prinzipiell andere Richtung. Der Sprechchor geriet in die Kritik. Die KPD schaute sich nach neuen Möglichkeiten um.

Die Partei verpflichtete Piscator, der mit der Inszenierung der "R.R.R." 1924 eine neue Etappe des revolutionären Arbeitertheaters einleitete. Piscator führte die Linie des "Proletarischen Theaters" weiter, konnte dieses Mal jedoch seine Vorstellungen wesentlich besser verwirklichen; hierzu trugen vor allem die Vorteile der Revueform sowie die epische Verwendung der Projektion bei. Das Dilemma, das sich im Falle des "Proletarischen Theaters" gezeigt hatte, trat aber auch hier zum Vorschein und machte eine propagandistische Wirkung fragwürdig. Aus finanziellen Gründen nahm die KPD von einer dauerhaften Einrichtung Abstand, gab Piscator jedoch einen weiteren Auftrag, der 1925 mit der Revue "Trotz alledem!" realisiert wurde. Diese führte in verschiedener Hinsicht in eine Sackgasse: wieder wirkten die Propagandaarten interferierend; der Gebrauch der Technik zudem tat die Kluft zwischen Theater und Arbeiterschaft auf.

1925 entstanden aus dem KJVD die ersten Agitproptruppen, die zugleich die Form der revolutionären Revue, so wie sie Piscator in der "R.R.R." entwickelt hatte, übernahmen. Ähnlich wie Piscator entwickelten sie aus jener Prämisse die weiteren Bedingungen. Eine Tournee der Moskauer "Blauen Bluse" löste 1927 einen regelrechten Boom aus; zahlreiche neue Agitproptruppen aus jungen und älteren, organisierten oder nicht organisierten Mitgliedern entstanden, und man ließ sich von der Buntheit und Sportlichkeit der Darbietungen der russischen Truppe anregen. Wichtig war auch die Beweglichkeit und Einsatzbereitschaft der Truppen. Das Jahr 1929 markiert den Höhepunkt der Agitpropbewegung; es gab zu dieser Zeit etwa 300 Agitproptruppen, die mit ihren Aufführungen sehr viele Menschen erreichten. Das "Rote Sprachrohr" war eine der bekanntesten und einflußreichsten Truppen; in verschiedener Hinsicht hob sie sich von den anderen Spieltruppen ab, vor allem dadurch, daß sie sozusagen die hauseigene Truppe der KPD war und die Mitglieder hauptberuflich spielten. 1928 sicherte sich die Zentrale der Kommunistischen Partei ihren Einfluß auf die Agitpropbewegung auch dadurch, daß sie die Agitproptruppen organisatorisch im ATBD zusammenfaßte. Das Dilemma, das sich wiederholt bei Piscator gezeigt hatte, wurde auch den Agitproptruppen zum Verhängnis. Darüber hinaus bedeuteten die Vereinfachungen, die stärker als bei Piscator die Revuen bestimmten, ein Problem für die propagandistische Wirkung. Immerhin konnten die Truppen im Anschluß an die Aufführungen neue Mitglieder und Interessenten werben. Der Schematismus und die Naivität der revolutionären Revuen wurden Gegenstand der Kritik zu einem Zeitpunkt, als die gesellschaftlichen Widersprüche und Probleme sich verschärften, nämlich um 1930. Das "Rote Sprachrohr" versuchte mit der Entwicklung des Kollektivreferats, einer Mischung aus Sprechchor und Szene, neue Wege zu beschreiten; die

nüchterne Vortragsweise schien eine propagandistische Wirkung durchaus nicht auszuschließen. Einige andere Truppen versuchten sich der neuen Richtung anzuschließen. Verschiedene Ereignisse bereiteten der Agitpropbewegung und damit dem revolutionären Arbeitertheater aber ein Ende. Das Theater der Autoren und der Berufsschauspieler, das Theater Brechts, Wolfs und von Wangenheims und der sozialistischen Schauspielerkollektive, machte dem revolutionären Arbeitertheater den Platz streitig. Vom Erdboden verschwand es schließlich mit der Machtergreifung Hitlers. Illegale Versuche, das Spiel fortzusetzen, hatten nicht lange Bestand.

Das Theater als Instrument kommunistischer Propaganda - in künstlerischer Hinsicht erwiesen sich diese Versuche der Weimarer Zeit in einem bestimmten Sinne als erfolgreich, nämlich insofern neue künstlerische Mittel generiert wurden. Auf der anderen Seite konnte nicht immer ein hohes Niveau erreicht werden; hier ist aber nicht der Ort, näher auf diese Fragestellung einzugehen. Seinen Zweck erfüllte das revolutionäre Arbeitertheater indes kaum. Sein Beitrag zu einem revolutionären Denken und Handeln der Arbeiter muß als eher gering eingeschätzt werden. Die nüchterne Vermittlung des Kollektivreferats hatte einen erfolgversprechenderen Weg gewiesen; auch Brecht im übrigen schien eine klarere Methode der Propaganda entwickelt zu haben, indem er Belehrung und Suggestion - wenn auch nicht verabsolutierend - gegenüberstellte und der Belehrung den Vorrang einräumte; es entstand ein episches Theater, das in dieser Hinsicht weniger widersprüchlich war.<sup>155</sup> Die Lehrstücke beispielsweise hatten ein größeres Potential als die Versuche des revolutionären Arbeitertheaters, propagandistisch zu wirken. Aber auch Brecht dürfte sein Ziel nicht erreicht haben. Es ist grundsätzlich zu fragen, ob Theater, oder noch grundsätzlicher, ob Kunst dazu geeignet ist, etwas in der politischen Wirklichkeit zu erreichen. Es hat sich gezeigt, daß die Belehrung im Grunde der "richtige" Weg ist, auf das Denken und Handeln so Einfluß zu nehmen, daß etwas in der politischen Wirklichkeit in Gang gesetzt wird. Wenn aber Kunst nicht unter ihren Begriff geht, wird stets - und das war auch das Verhängnis Brechts - etwas von der Suggestion vorhanden sein, die der Kunst innezuwohnen scheint. Suggestion und Belehrung scheinen sich aber nicht zu vertragen; ihr Zusammenwirken scheint den Weg in die politische Wirklichkeit zu verzerren. Sicherlich vermag Kunst in irgendeiner Weise das Bewußtsein zu verändern - aber auf ein fest fixiertes Ziel zuzusteuern, ist ihre Sache vermutlich nicht.

---

<sup>155</sup> Vgl. Brecht, Anmerkungen zur Oper, 259 ff.

## Verwendete Literatur

- Boeser, Knut u. Renata Vatková (Hg.). *Erwin Piscator: Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. Bd. 1: *Berlin 1916-1931*. 2 Bde. Berlin 1986.
- Boeser, Knut u. Renata Vatková (Hg.). *Erwin Piscator: Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. Bd. 2: *Moskau - Paris - New York - Berlin 1931-1966*. 2 Bde. Berlin 1986.
- Brecht, Bertolt. "Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'". Ders. *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm: (1927-1933)*. Bd. 1: *Die Dreigroschenoper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. Bertolt Brecht Stücke 3. Berlin 1962. 259-276.
- Buehler, George. *Bertolt Brecht - Erwin Piscator: Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften*. *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 250. Bonn 1978.
- Ditschek, Eduard. *Politisches Engagement und Medienexperiment: Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre*. *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft* 17. Hg. Peter Brockmeier [u.a]. Tübingen 1989.
- Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. Hg. Wissenschaftlicher Rat unter der Mitarbeit der Dudenredaktion unter Leitung von Günther Drosdowski. 2., völlig neu bearb. u. stark erw. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich 1989.
- Durus [Alfred Kemény]. "Alarm - Hamburg - Shanghai!". *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Hg. Ludwig Hoffmann u. Daniel Hoffmann-Ostwald. 2., erw. Aufl. Bd. 1. Berlin 1973. 218-219.
- Durus [Alfred Kemény]. "Programmkrise: Schlußwort". *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V. Juni 1930 - Juni 1931*. Hg. Rolf Henke u. Richard Weber. Reprint. Köln 1974. *Arbeiterbühne und Film* 18 (Mai 1931): 28-29.
- Eichberg, Henning [u.a.]. *Massenspiele, NS-Thingspiel, Arbeiterweihepiel und olympisches Zeremoniell*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1977.
- Frei, Bruno. "Rote Revue". *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Hg. Ludwig Hoffmann u. Daniel Hoffmann-Ostwald. 2., erw. Aufl. Bd. 1. Berlin 1973. 161.

Gleber, Klaus. *Theater und Öffentlichkeit: Produktions- und Rezeptionsbedingungen politischen Theaters am Beispiel Piscator 1920-1966*. Tübinger Studien zur deutschen Literatur 3. Hg. Gotthart Wunberg. Bd. 3. Frankfurt/Main 1979.

Haarmann, Hermann. *Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie: Nachträge zu einem Kapitel deutscher Theatergeschichte*. München 1991.

H.B. "Kinderagitproptruppen". *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V. Juni 1930 - Juni 1931*. Hg. Rolf Henke u. Richard Weber. Reprint. Köln 1974. *Arbeiterbühne und Film* 18 (April 1931): 14-15.

Henke, Rolf u. Richard Weber (Hg.). *Arbeiterbühne und Film: Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V. Juni 1930 - Juni 1931*. Reprint. Köln 1974.

Hoffmann, Ludwig u. Daniel Hoffmann-Ostwald (Hg.). *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. 2., erw. Aufl. 2 Bde. Berlin 1972.

Hoffmann-Ostwald, Daniel (Hg.). *Auf der Roten Rampe: Erlebnisberichte und Texte aus der Arbeit der Agitproptruppen vor 1933*. Berlin 1963.

Hüfner, Agnes (Hg.). *Straßentheater*. Frankfurt/Main 1970.

Johannesson, Adolf. *Leitfaden für Sprechchöre*. Hg. Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit. 2., umgestalt. u. erw. Aufl. Berlin 1929.

Kändler, Klaus. *Drama und Klassenkampf: Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik*. Berlin u. Weimar 1970.

K.G., Rote Revue. "Politisch-satirische Abende der KPD". *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Hg. Ludwig Hoffmann u. Daniel Hoffmann-Ostwald. 2., erw. Aufl. Bd. 1. Berlin 1973. 159-160.

Kommunistischer Jugendverband Deutschlands (KJVD). "Wie wir unseren Berliner Rummel machten". *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Hg. Ludwig Hoffmann u. Daniel Hoffmann-Ostwald. 2., erw. Aufl. Bd. 1. Berlin 1973. 199-201.

- Klatt, Gudrun. *Arbeiterklasse und Theater: Agitprop-Tradition - Theater im Exil - Sozialistisches Theater*. Berlin 1975.
- Kleye, Herbert. "Die Junge Garde: Ein Erlebnisbericht". *Auf der Roten Rampe*. Hg. Daniel Hoffmann-Ostwald. 11-82.
- Klotz, Volker. *Dramaturgie des Publikums: Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. München, Wien 1976.
- Knellessen, Friedrich Wolfgang. *Agitation auf der Bühne: Das politische Theater der Weimarer Republik*. Emsdetten 1970.
- Knopf, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater: Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1986.
- Kothes, Franz-Peter. *Die theatralische Revue in Berlin und Wien: 1900-1938: Typen, Inhalte, Funktionen*. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 29. Hg. Richard Schaal. Wilhelmshaven 1977.
- Krauß, Herbert. "Die Roten Ratten: Erlebnisbericht". *Auf der Roten Rampe*. Hg. Daniel Hoffmann-Ostwald. 119-141.
- Marx-Engels-Lenin-Stalin-Institut beim Zentralkomitee der SED (Hg.). *Zur Geschichte der Kommunistischen Partei Deutschlands: Eine Auswahl von Materialien und Dokumenten aus den Jahren 1914-1946*. Berlin 1954.
- Melchinger, Siegfried. *Geschichte des politischen Theaters*. Hannover 1971.
- Moos, Siegfried. "Agitprop". *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V. Juni 1930 - Juni 1931*. Hg. Rolf Henke u. Richard Weber. Reprint. Köln 1974. *Arbeiterbühne und Film* 17 (Juni 1930): 3-5.
- Moos, Siegfried. "März: Die politische Lage und die Situation im ATBD". *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V. Juni 1930 - Juni 1931*. Hg. Rolf Henke u. Richard Weber. Reprint. Köln 1974. *Arbeiterbühne und Film* 18 (März 1931): 1-5.
- Neukrantz, Klaus. "'7000'". *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Hg. Ludwig Hoffmann u. Daniel Hoffmann-Ostwald. 2., erw. Aufl. Bd. 1. Berlin 1973. 142-143.

- Piscator, Erwin. "Politisches Theater heute: Wo die ganze Nation betroffen ist, darf das Theater nicht hintanstehen". *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. Bd. 2: *Moskau - Paris - New York - Berlin 1931-1966*. Hg. Knut Boeser u. Renata Vatková. 2 Bde. Berlin 1986. 249-255.
- Piscator, Erwin. "Das Politische Theater". Ders. *Zeittheater: "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Hg. Manfred Brauneck u. Peter Stertz. Reinbek b. Hamburg 1986. 13-235.
- Piscator, Erwin. "Der Schrei nach der Kunst". Ders. *Zeittheater: "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Hg. Manfred Brauneck u. Peter Stertz. Reinbek b. Hamburg 1986. 278-287.
- Piscator, Erwin. "Über Grundlagen und Aufgaben des proletarischen Theaters". *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Hg. Ludwig Hoffmann u. Daniel Hoffmann-Ostwald. 2., erw. Aufl. Bd. 1. Berlin 1973. 69-72.
- Piscator, Erwin. *Zeittheater: "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Hg. Manfred Brauneck u. Peter Stertz. Reinbek b. Hamburg 1986.
- Rote Raketen, Dresden. "Ran an die Betriebe!". *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V. Juni 1930 - Juni 1931*. Reprint. Köln 1974. *Arbeiterbühne und Film* 17 (Oktober 1930): 1-2.
- Das rote Sprachrohr. "U.S.S.R.-Programm: Alles für die Sowjetmacht". *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V. Juni 1930 - Juni 1931*. Hg. Rolf Henke u. Richard Weber. Reprint. Köln 1974. *Arbeiterbühne und Film* 18 (Januar 1931): 8-15.
- Rühle, Günther. *Theater für die Republik: 1917-1933: Im Spiegel der Kritik*. Frankfurt/Main 1967.
- Rühle, Jürgen. *Theater und Revolution: Von Gorki bis Brecht*. München 1963.
- Schneller, Ernst. "Vereinheitlicht die Veranstaltungen!: Zusammenarbeit von Truppe und Referent". *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V. Juni 1930 - Juni 1931*. Hg. Rolf Henke u. Richard Weber. Reprint. Köln 1974. *Arbeiterbühne und Film* 18 (März 1931): 9-10.

- Schüller, Hermann. "Proletkult - Proletarisches Theater". *Der Gegner* 2 (1920): 109-114.
- Sporkhorst, Karin. "Arbeitertheater als Instrument politischer Propaganda und als proletarischer Kulturausdruck der KPD während der Weimarer Republik". [Masch.-schr.] Diss. Bochum 1976.
- Steinicke, Otto. "Proletarisches Kampftheater: Die Aufführung im 'Grossen Schauspielhaus'". *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. Bd. 1: *Berlin 1916-1931*. Hg. Knut Boeser u. Renata Vatková. 2 Bde. Berlin 1986. 72-74.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. 9., revid. Aufl. Frankfurt/Main 1973.
- Vallentin, Maxim. "Zwei Begriffe: 1969". *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Hg. Ludwig Hoffmann u. Daniel Hoffmann-Ostwald. 2., erw. Aufl. Bd. 1. Berlin 1973. 428.
- Wangenheim, Gustav von. "Vorwort". *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Hg. Ludwig Hoffmann u. Daniel Hoffmann-Ostwald. 2., erw. Aufl. Bd. 1. Berlin 1973. 109-113.
- Weber, Richard. *Proletarisches Theater und revolutionäre Arbeiterbewegung 1918-25*. Köln 1976.
- Willett, John. *Erwin Piscator: Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*. Frankfurt/Main 1982.
- Wischewski, [Vorname unbekannt]. "Bericht über die Veranstaltung der KPD 'Proletarische Revue' am 10. März in Tegel 'Tuskulum'". Polizeibericht. *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Hg. Ludwig Hoffmann u. Daniel Hoffmann-Ostwald. 2., erw. Aufl. Bd. 1. Berlin 1973. 207-208.
- Wolf, Friedrich. "Schöpferische Probleme des Agitproptheaters. Von der Kurzszene zum Bühnenstück. Eine Studie. 1933". [Auszug] *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Hg. Ludwig Hoffmann u. Daniel Hoffmann-Ostwald. 2., erw. Aufl. Bd. 2. Berlin 1973. 431-441.