

Herbert Scherer

Die Volksbühnenbewegung und ihre interne Opposition in der Weimarer Republik

VORGESCHICHTE

Die wechselvolle Geschichte der Volksbühnenbewegung hat von vornherein in engem Zusammenhang mit der Geschichte der Sozialdemokratischen Partei gestanden¹. 1890 wurde der Verein ›Freie Volksbühne‹ von einer Gruppe bürgerlich-oppositioneller Literaten mit dem Ziel gegründet, die Berliner sozialdemokratische Arbeiterschaft als Publikum für die neue naturalistische Kunst zu gewinnen. Da die sozialdemokratischen Arbeiter, insbesondere nach 12 Jahren schärfster politischer Unterdrückung durch das Sozialistengesetz, auf jede Form der Bevormundung mit großer Empfindlichkeit reagierten, konnte dies Vorhaben nur bei einer Vereinsstruktur gelingen, die den Mitgliedern weitgehende demokratische Mitwirkungsrechte bei der Bestimmung von dessen praktischer Tätigkeit sicherte. Damit war die Volksbühne an die Interessen des vorwiegend sozialdemokratischen Publikums gebunden, und alle wesentlichen Entwicklungen der Partei mußten sich in der Arbeit des Vereins in irgendeiner Weise niederschlagen.

So stand die Gründung der ›Freien Volksbühne‹ 1890 noch im Zeichen einer relativen Kompromißbereitschaft der sozialdemokratischen Parteiführung und Mitglieder Mehrheit gegenüber der innerparteilichen halbanarchistischen Opposition der ›Jungen‹, mit der die literarischen Wortführer der Volksbühnenbewegung sympathisierten. Der Ausschluß der ›Jungen‹ aus der SPD (1891) führte zwangsläufig zu einer Polarisierung im Volksbühnenverein, die in der Absetzung des Literatenvorstandes (1892) gipfelte. Während die Literaten daraufhin zusammen mit der Anhängerschaft der ›Jungen‹ eine eigene Organisation, die ›Neue Freie Volksbühne‹ gründeten, wurde in der ›Freien Volksbühne‹ unter der Leitung von Franz Mehring versucht, die kulturelle Arbeit der Volksbühne den politischen Zielsetzungen der Sozialdemokratie unterzuordnen. An die Stelle der literarischen Orientierung auf den Naturalismus trat die politische Orientierung auf das Ziel, »die Volksbühne zu einem Werkzeug im proletarischen Emanzipationskampf zu machen«².

Da es keine Stücke gab, die vom Standpunkt der Sozialdemokratie aus verfaßt worden wären, und da die ›Freie Volksbühne‹ auch aus finanziellen Gründen nicht in der Lage war, eigene Inszenierungen herauszubringen, konnte die Politisierung der Volksbühnen-

1 Das Kapitel zur Vorgeschichte faßt im wesentlichen Untersuchungsergebnisse zusammen, die in: *Herbert Scherer*, Bürgerlich-oppositionelle Literaten und Sozialdemokratische Arbeiterbewegung nach 1890, Stuttgart 1974, ausführlich dargestellt sind.

2 *Franz Mehring*, Freie Volksbühne, in: *Die Neue Zeit*, Jg. 11, 1892/93, Bd. II, S. 482, 484 (auch in *Mehring*, Gesammelte Schriften, Bd. 12, Berlin - DDR 1963, S. 267, 271).

arbeit nur auf dem Wege der parteilichen Rezeption bürgerlicher Kunstwerke geschehen. Diesem Zweck dienten Mehrings politische Einführungsaufsätze zu den Vorstellungen, die die Volksbühne als Publikumsorganisation beschickte. Diese Aufsätze wurden in der Programmzeitschrift der Volksbühne gedruckt. Mehrings Politisierungsstrategie bedeutete eine Überforderung des Arbeiterpublikums der Volksbühnenvorstellungen. Erhoffte sich dies Publikum zwar einen Einklang von sozialdemokratischer Politik und Volksbühnenarbeit, so wollte es doch nicht zu einer so intellektuellen Rezeptionshaltung bewegt werden, wie Mehrings Konzept sie implizierte.

Das Publikum wollte im Theater Ähnliches erleben wie in sozialdemokratischen Feiern zur Erinnerung an die Märzrevolution von 1848, zum 1. Mai oder zur Aufhebung des Sozialistengesetzes: Entspannung und Erholung in revolutionärer Hochgestimmtheit. Im Theater sehnte es sich danach, revolutionären Helden zujubeln zu können und sich mit ihnen zu identifizieren, wobei auf die Dauer das Erholungs- und Identifikationsbedürfnis ein solches Übergewicht bekam, daß man willig dem Argumentationsgang bürgerlicher Dramatiker und ihrer Helden zu folgen bereit war. Mehring versuchte, diesem Bedürfnis entgegenzukommen, indem er für die Volksbühnenvorstellungen gezielt solche Theaterstücke der deutschen Klassik auswählte, in denen sich, wenn schon kein proletarisch-revolutionärer, so doch, wie er meinte, wenigstens ein bürgerlich-revolutionärer Klassenstandpunkt ausdrückte. Als sich seine Zweifel verstärkten, ob auf diesem Wege durchschlagende Politisierungserfolge zu erzielen seien, benutzte er einen Angriff der Zensurbehörden (1895) auf die Volksbühnentätigkeit als Anlaß, um auf die Einstellung der Volksbühnenarbeit hinzuwirken. Sah er keine Möglichkeit einer politisch sinnvollen Praxis des Vereins, so sollte dieser seine Aktivitäten wenigstens in politisch demonstrativer Protestform beenden.

Die Volksbühnenmitglieder stimmten dem Vorschlag zu, die Arbeit des Vereins zu stornieren, ohne sich damit Mehrings – gegenüber den Mitgliedern nicht geäußerte – skeptische Beurteilung der bisherigen Volksbühnengeschichte zu eigen zu machen. Das Publikum hatte im Gegenteil am mehr und mehr unpolitischen Theaterbesuch im selben Maße Interesse gefunden, wie die Atmosphäre revolutionärer Hochgestimmtheit von 1890, in der die sozialdemokratischen Arbeiter den Zusammenbruch des feudal-kapitalistischen Systems und den Sieg des Sozialismus in unmittelbarer Nähe glaubten, einer nüchterneren Lagebeurteilung gewichen war. Sollten 1890 bis ca. 1893 noch alle Aktivitäten direkt auf das politische Ziel hinführen, so entstanden jetzt Tendenzen, sich im Blick auf den relativ langen Zeitraum, den man noch in den bestehenden Verhältnissen zu leben habe, in diesen häuslich einzurichten. Theaterbesuch erschien unter diesen Bedingungen als Teilnahme an Genüssen, die bis dahin einer kleinen Oberschicht vorbehalten gewesen waren. Man wollte sich nicht mehr vom herrschenden Kulturbetrieb absetzen, sondern von ihm nur nicht länger ausgeschlossen sein. Allerdings war damit nicht die Aufgabe der sozialistischen Zukunftshoffnungen verbunden. Nach wie vor legte man deswegen bei seinen kulturellen Aktivitäten Wert auf sozialdemokratische Legitimation.

Die Sozialdemokratische Partei gab diese Legitimation bis 1896 indirekt durch ihr Schweigen zu kulturpolitischen Fragen. So wurden die Vorstellungen von Einzelkämpfern wie den bürgerlich-oppositionellen Literaten (1890–1892) oder Mehring (1892–1895) jeweils so lange akzeptiert, wie sie den Eindruck erwecken konnten, mit der Sozialdemokratie im Einklang zu handeln. Deswegen wechselten die Volksbühnen-

mitglieder, nachdem die ›Freie Volksbühne‹ ihre Tätigkeit eingestellt hatte, nicht zur ›Neuen Freien Volksbühne‹ über, die weiterhin von den Literaten beherrscht wurde, die als Gegner der Sozialdemokratischen Partei bekannt waren, aber ansonsten unter der Parole »Die Kunst dem Volke« eine Theaterpraxis betrieben, die den Bedürfnissen auch des Publikums der ›Freien Volksbühne‹ durchaus entsprach. Vielmehr drängte man schon bald darauf, die ›Freie Volksbühne‹ als eigene Organisation wieder ins Leben zu rufen und nach dem Vorbild der ›Neuen Freien Volksbühne‹ der Zensurbehörde durch Satzungsänderungen so weit entgegenzukommen, daß diese weiterhin unzensurierte Aufführungen genehmigen würde.

Grünes Licht gab dafür die Sozialdemokratische Partei in der ›Naturalismuskonferenz‹ ihres Gothaer Parteitages von 1896. In der Parteitage-Debatte nahmen die Sozialdemokraten zum erstenmal offiziell zu kulturpolitischen Fragen Stellung. Man einigte sich auf eine nicht sehr tiefgehende Kritik an Auswüchsen der naturalistischen Kunst, bestätigte aber gleichzeitig alle diejenigen, die den Bereich der Kunst von politischen Einflüssen frei halten wollten und in der Erziehung der Arbeiter zum – unpolitischen – Kunstgenuß ein wesentliches Bildungsmittel sahen. Mehring, der sich mit seinen radikaleren Vorstellungen bis 1895 als Sachwalter der politischen Interessen der Partei, wie sie im weitgehend marxistisch gefärbten Erfurter Programm von 1891 niedergelegt waren, verstehen mußte, hätte nach der Stellungnahme des Parteitages entweder sein altes Konzept umstoßen müssen, wenn er erneut in der Volksbühne hätte mitarbeiten wollen, oder er hätte gegen erklärte Vorstellungen der Partei handeln müssen, was mit seinem loyalen Selbstverständnis nicht vereinbar gewesen wäre. So überließ er das Feld – sich stillschweigend zurückziehend – anderen.

1897 wurde die ›Freie Volksbühne‹ wiedergegründet. In ihre Führungspositionen rückten literarisch gebildete Sozialdemokraten ein, die den neuen Kurs einer unkritischen Heranführung der Arbeiter an die bürgerlichen Kulturgüter mitzumachen bereit waren. Als sich ab 1898 die Fraktion der ›Revisionisten‹ in der Sozialdemokratischen Partei zu formieren begann, gehörten die Volksbühnenverantwortlichen nicht zufällig zu ihren ersten Mitgliedern und Anhängern, verfolgten sie in der Volksbühne doch die gleichen Absichten, die die Revisionisten politisch anstrebten: Ersatz der Ausrichtung aller Anstrengungen auf das Ziel der revolutionären Umwälzung durch eine Strategie der schrittweisen Verbesserung der Lage der Arbeiter innerhalb des kapitalistischen Systems. Wenn Arbeiter die Volksbühnenvorstellungen besuchten, konnte das im Rahmen dieser Anschauungen als Hebung ihres kulturellen Niveaus und damit als wichtiger Beitrag zur Verbesserung ihrer Lage gelten. Programmatische Differenz zum bürgerlichen Kulturbetrieb war von einer so begriffenen Volksbühne nicht mehr gefordert, die Volksbühne erschien vielmehr nur noch als die Form, in der die Teilhabe der Arbeiter am klassenunspezifisch verstandenen Kulturbetrieb am besten organisiert werden konnte.

Je mehr auf der allgemein-politischen Ebene die Revisionisten sich als Fraktion konsolidierten, ihre Position im Parteiapparat festigten, eigene Publikumsorgane schufen und ihre Loyalität gegenüber der Parteimehrheit schrittweise abbauten, desto stärker wurde in der Volksbühne der Widerstand gegen ihre Leitungstätigkeit. Mehring machte sich in Aufsätzen in der ›Neuen Zeit‹ (1900) zum Wortführer von Strömungen in der Volksbühne, die mit der neuen Linie der Vereinspraxis nicht übereinstimmten. Den Revisionisten gegenüber, die inzwischen die Führung der Volksbühne voll übernommen hatten, gab Mehring die Zurückhaltung auf, die ihn 1895 – 1897 aus Loyalität hatte schweigen lassen.

Die offenen Gegner der Revisionisten waren in der Volksbühne zu dieser Zeit jedoch deutlich in der Minderheit. Die Mehrheit des Volksbühnenpublikums sympathisierte zwar nicht mit den Revisionisten, wollte sich ihnen gegenüber aber tolerant verhalten. Die Versuche von Mehring-Anhängern, den Vormarsch der Revisionisten durch Angriffe gegen den Vereinsvorstand zu stoppen, endeten mit einer völligen Niederlage des oppositionellen Flügels, dessen Mitglieder in der Folge sämtliche noch von ihnen wahrgenommenen Ämter verloren.

Einen Umschwung gab es erst 1905. Als Reflex vor allem auf die russische Revolution von 1905 hatte in der deutschen Sozialdemokratie ein Radikalisierungsprozeß begonnen, der zu einer weitgehenden Zurückdrängung und Isolierung der Revisionisten führte. Im Zuge dieses Radikalisierungsprozesses hatte sich auch eine bildungspolitische Debatte in der Sozialdemokratie entzündet, in der sich eine überzeugende Mehrheit für die Errichtung des Primats der Politik in der Bildungsarbeit aussprach. In die Enge gedrängt, wollten die Revisionisten die von ihnen nach wie vor beherrschte Volksbühne zum Ausgangspunkt und Instrument einer kulturpolitischen Gegenoffensive machen. Zu diesem Zweck wollten sie aus freiwilligen Beiträgen der Vereinsmitglieder einen Theaterbau errichten, der unter der Bezeichnung ›Freies Kunstheim‹ zum kulturpolitischen Zentrum der Berliner Arbeiterbewegung werden und neben der ›Freien Volksbühne‹ andere Bildungs- und Kulturinstitutionen beherbergen sollte. Als Mehring gegen diesen Plan mit zum Teil wörtlich denselben Argumenten wie 1900 gegen die Theaterpraxis der ›Freien Volksbühne‹ seine Stimme erhob, fand er in der gewandelten kulturpolitischen Situation von 1906 so breite Zustimmung bei der Mitgliederbasis der Sozialdemokratischen Partei und bei der Parteiführung, daß die Revisionisten ihr Projekt fallen lassen mußten.

Weil die Volksbühnenführung bei dieser Auseinandersetzung klug genug war, durch freiwilligen Rückzug die Konfrontation nicht auf die Spitze zu treiben, konnten die Revisionisten ihre Positionen im Verein behaupten und in Ruhe auf ein Abklingen der radikalen Stimmungen in der sozialdemokratischen Arbeiterschaft warten, um ihre Pläne unter für sie günstigeren Bedingungen wieder hervorzuholen. Das geschah, als nach 1910 von der ›Neuen Freien Volksbühne‹ Kooperationsangebote an die ›Freie Volksbühne‹ mit dem Ziel gemacht wurden, ein Volksbühnentheater zu errichten, das von beiden Vereinen gemeinsam genutzt werden könne.

Obwohl ein Teil der Mitglieder der ›Neuen Freien Volksbühne‹ 1892 noch seinem Selbstverständnis nach von links gegen die Sozialdemokratie opponiert hatte, hatte sich hier doch schon sehr schnell Hand in Hand mit der Integration der ehemals oppositionellen Literaten in den bürgerlichen Kulturbetrieb die Tendenz durchgesetzt, die ›Freie Volksbühne‹ deswegen abzulehnen, weil in ihr überhaupt politische, d. h. ›unkünstlerische‹ Motive eine Rolle spielten, so daß die ›Neue Freie Volksbühne‹ nicht eine linke, sondern eine eindeutig rechte Konkurrenzorganisation zur ›Freien Volksbühne‹ wurde und sich auch so verstand. Die ›Freie Volksbühne‹ hatte unter der Führung durch die Revisionisten die wichtigsten programmatischen Positionen der ›Neuen Freien Volksbühne‹ übernommen, so daß es seit dieser Zeit keine polemischen Auseinandersetzungen zwischen beiden Vereinen mehr gegeben hatte und somit auch die alten Ressentiments der sozialdemokratischen Mitgliedschaft der ›Freien Volksbühne‹ gegen die sozialdemokratiefeindlichen Literaten in der ›Neuen Freien Volksbühne‹ allmählich hatten in Vergessenheit geraten können. Von daher gab es nach 1910, als auch die kulturpolitische Wachsamkeit in der Sozialdemokratie wieder nachgelassen hatte, kein wesentliches Hindernis

mehr für ein engeres Zusammenrücken von ›Freier Volksbühne‹ und ›Neuer Freier Volksbühne‹.

Nach längeren Verhandlungen kam es zu vertraglichen Vereinbarungen beider Volksbühnenorganisationen, die vor allem die Existenzfähigkeit des ›Volkskunsthauses‹ der ›Neuen Freien Volksbühne‹ sichern sollten. 1913 wurde mit dem Theaterbau begonnen; finanziert wurde die Unternehmung außer durch Mitgliederspenden vor allem durch einen Millionenkredit der Stadt Berlin. Im Februar 1914 gab die ›Freie Volksbühne‹ ihre organisatorische Selbständigkeit weitgehend auf, indem sie sich mit der ›Neuen Freien Volksbühne‹ zum ›Verband der Freien Volksbühnen‹ zusammenschloß. Daß es nicht zu einer vollständigen Verschmelzung kam, lag nicht daran, daß es in der sozialdemokratischen Volksbühne immer noch einen Rest an Skepsis gegen die bürgerliche Konkurrenzorganisation gegeben hätte, sondern war im Gegenteil allein auf das Bestreben der ›Neuen Freien Volksbühne‹ zurückzuführen, als eigene Organisation bestehen zu bleiben, um sich das volle juristische Eigentum am Volksbühnentheaterbau zu sichern und sich damit im Falle möglicher Konflikte die ausschlaggebende Entscheidungskompetenz vorzubehalten. Die ›Neue Freie Volksbühne‹ konnte aus einer Position der Stärke heraus verhandeln, weil sie nach jahrelangen Anlaufschwierigkeiten in den Jahren nach 1900 die ›Freie Volksbühne‹ überflügelt hatte und zum Zeitpunkt des Zusammenschlusses beinahe dreimal soviel Mitglieder organisiert hatte.

In der Volksbühnenbewegung wurde der Burgfrieden, den die Sozialdemokratie im August 1914 zu Beginn des imperialistischen Weltkrieges mit dem herrschenden System in Deutschland schließen sollte, also schon kulturpolitisch vorweggenommen. So konnte der Ausbruch des Krieges zwar die praktische Arbeit des Volksbühnenverbandes behindern – die Eröffnung des eigenen Theaters verzögerte sich um mehrere Monate (bis Dezember 1914), ein Großteil des Publikums wurde zum Militärdienst eingezogen –, aber es kam nicht zu programmatischen Schwierigkeiten. Eher im Gegenteil. Das Kriegsgeschehen wurde als Naturkatastrophe interpretiert, das aus ihm entspringende Elend brauchte deswegen nicht mehr vom Klassenstandpunkt aus parteilich betrachtet zu werden, sondern man nahm zu ihm eine parteiübergreifende ›allgemein-menschliche‹ Haltung ein. Theaterbesuch wurde als moralische Aufrüstung in schweren Zeiten propagiert. Ähnlich hatten die Volksbühnen ihre Arbeit schon seit einigen Jahren definiert, aber erst jetzt – im Krieg – entsprach diese Aufgabenstellung voll den politischen Hauptströmungen in der Arbeiterbewegung, wie sie von der Sozialdemokratischen Partei formuliert wurden.

Nach dem ersten halben Jahr im neuen Theater stellte sich heraus, daß die Weiterführung unter Kriegsbedingungen Schwierigkeiten mit sich brachte, denen man sich nicht voll gewachsen fühlte. Man entschloß sich deswegen, den Volksbühnenbau für drei Jahre an Max Reinhardt und sein Ensemble zu verpachten. Den Volksbühnenmitgliedern stand in jeder Vorstellung die Hälfte der Plätze zur Verfügung, die künstlerische Leitung lag ganz in den Händen von Max Reinhardt. 1918 faßte der Volksbühnenvorstand den Entschluß, die selbständige Volksbühnenarbeit wieder aufzunehmen. Mit dieser Entscheidung beginnt die unmittelbare Vorgeschichte der Volksbühnenbewegung der Weimarer Republik.

DIE VOLKSBÜHNENBEWEGUNG IN DER WEIMARER REPUBLIK

Der Entschluß, den Pachtvertrag mit Max Reinhardt nicht zu verlängern und statt dessen wieder selbständige Volksbühnenarbeit zu betreiben, stand im Zusammenhang mit der politischen Gegenbewegung gegen den bedingungslosen Integrationskurs, die seit 1916 immer mehr um sich gegriffen und die, vom linken Flügel der Arbeiterbewegung vorangetrieben, gerade auch die sozialdemokratischen Intellektuellen erfaßt hatte. Das zeigte sich z. B. 1917 bei der Abspaltung der USPD von der SPD, als in dieser sozialdemokratischen Anti-Kriegs-Koalition radikale Arbeiter vom Spartakusbund, Angehörige des sog. »marxistischen Zentrums« (z. B. Kautsky) und führende revisionistische Intellektuelle (z. B. Bernstein) zusammenfanden. Das nationalistische Bündnis von 1914 war angesichts der Kriegsmüdigkeit und des vorauszusehenden Zusammenbruchs des Wilhelminischen Systems nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die Gegenströmung blieb aber vorerst noch diffus³.

Die Initiative zur Wiederbelebung einer unabhängigen Volksbühnenpraxis lag in etwa auf dieser diffusen Linie. In einem Artikel der Volksbühnenzeitschrift vom Mai 1918, in dem die Volksbühnenleitung ihre Pläne dem Publikum unterbreitete, konnten deswegen extrem »rechte« Positionen zur Kunst (»Herrschaftsanspruch des Dichters«) bruchlos neben Abgrenzungen gegen »Chauvinismus« und »völkische Beschränktheit« stehen:

»An diesem Schauspieler [= Friedrich Kayßler], an diesem Dichter, an diesem Menschen verspricht uns alles das glückliche Gleichgewicht jener Kräfte von denen eine große Volksbühne leben muß. Er ist seiner ersten und stärksten Leidenschaft nach ein Schauspieler, und wird also gewiß nirgends die unmittelbaren sinnlichen Ansprüche des Theaters hintenan stellen. Aber er ist zugleich ein selbständiger geistiger Arbeiter als Poet und als kritischer Schriftsteller und sogar als Dramatiker, und kann deshalb den Herrschaftsanspruch des Dichters auf der Bühne nie überhören. Er ist in einem besonders schönen und kenntlichen Sinne ein deutscher Mann; oft hat man die durerhafte Herbheit und Gradheit seiner Gestalten bewundert. Aber der Künstler [...] wird doch jeder engen völkischen Beschränktheit fern sein. Er wird deutscher Art den Vorrang zu sichern wissen, der ihr an einer deutschen Bühne geziemt, und wird dieser Bühne doch die menschliche Weite und Freiheit wahren, die gerade der beste Stolz der echten Deutschen bleiben soll, für die »Chauvinismus« ein Fremdwort war und ist. – Friedrich Kayßler offenbart schließlich in seinem ganzen Wesen jene Achtung vor jedem Mitmenschen, jene Liebe zu der großen, dunkel strebenden Masse des Volkes, ohne die unser wichtigster Mitarbeiter nicht gedacht werden kann. Und er zeigt doch sogleich [...] das stolze, auf sich selbst gestellte, einsam-trotzige Adelswesen, ohne das der wirkliche Künstler nicht gedeiht«⁴.

Wenn auch die Wiederaufnahme einer selbständigen Volksbühnentätigkeit mit dem Ende des »Burgfriedens« zusammenhing, bedeutete sie doch in keiner Weise ein Abrücken von der integrationistischen Programmatik, die die Volksbühne schon seit längerem bestimmt und in der Reinhardt-Ära nur eine besonders sinnfällige organisatorische Form angenommen hatte. In dem zitierten programmatischen Artikel werden die Arbeiter nicht zu einer selbstbewußten Haltung gegenüber der bürgerlichen Kunst aufgerufen, sondern

3 Vgl. *Evelyn Anderson*, Hammer oder Amboß. Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Nürnberg 1948, S. 40 – 52.

4 Volksbühnenvereinszeitschrift, Mai – Juni 1918, zit. nach *Julius Bab*, Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung, Berlin 1919, S. 20 – 22.

zum einen als »dunkel strebende Masse« diskriminiert und zum anderen, was von dieser Voraussetzung aus nur konsequent ist, zur freiwilligen Anerkennung der Führungsrolle der begnadeten Künstler aufgefordert.

Wie Mehring es in der Diskussion über das geplante ›Freie Kunstheim‹ 1906 vorausgesehen hatte, führte das eigene Volksbühnentheater nicht zu einer größeren politischen Freiheit gegenüber dem bürgerlichen Kulturbetrieb, sondern erst einmal nur zu dessen Kopie ›fürs Volk‹. Friedrich Kayßler als künstlerischer Leiter der Volksbühne war zur Durchsetzung dieser Konzeption der geeignete Mann. Der (bürgerliche) Theaterkritiker Herbert Ihering beschreibt dessen Theater in einem Rückblick auf diese Zeit in der Volksbühne später folgendermaßen:

»Kayßler hatte fast immer gute ›Kritiken‹. Kayßler galt als der Klassiker der Volksbühne. [...] Ein Priester der Schauspielkunst. Ein Tempelhüter des Theaters. Kunst als Gottesdienst, Bühne als Kathedrale. Das Publikum nahte sich auf Filzpantoffeln. Nur kein Laut. Ruhe, der Meister predigt. Schlummer, Grabesstille.

Erhabene Friedhofskunst – das ist zweifellos das Ziel einer Bühne, die gärende Massen befriedigen soll. Ein Publikum, das mitzuspielen gewohnt ist, auf politischen Versammlungen und in Sportnächten, soll hier lauschen, schweigen, in Andacht verharren. Welche Zumutung! [...]

Die Ära Kayßler: individualistische Feiertagskunst zur letzten Konsequenz getrieben. Theater: die Privatangelegenheit einzelner, ohne Verbindung mit den Massen. Nicht, was diese angeht, was *ihr* Sein berührt, *ihre* Stellung zum Leben, *ihre* Wirklichkeit, *ihre* Aktivität wurden dargestellt, sondern der Zufallsgeschmack des Herrn Kayßler, *sein* wehleidiger Pessimismus, *seine* Weltfremdheit, *seine* wolkige Ideologie«⁵.

Das ist das Theater, das in der Volksbühne in den letzten Kriegsmonaten, während der Novemberrevolution und in der revolutionären Anfangsphase der Weimarer Republik gespielt wurde. Hier wurde die ›Chance‹ der Volksbühne, von den »Tageslaunen des Publikums« unabhängig zu sein, weil die Zuschauer sich als Abonnenten zur Abnahme aller für sie ausgewählten Vorstellungen verpflichteten, in ganz anderer Weise Wirklichkeit, als das 1906 von der damaligen Volksbühnenleitung angepriesen worden war. 1906 sollte dieser Aspekt angesichts einer um sich greifenden Tendenz zum harmlosen Boulevardstück auf dem bürgerlichen Theater zur Stützung der These dienen, im eigenen Theater der Volksbühne könne man dieser Tendenz entgehen, weil man hier frei »von jeder Rücksicht« »rein künstlerischen Zwecken« dienen könne⁶.

In der Revolutionszeit 1918/19 führte die Volksbühne, ohne jede Irritation durch die neuen politischen Rahmenbedingungen ihrer Arbeit, ihre alte Kunsterziehungsprogrammatik weiter durch. Die zur Tradition gewordene Theaterpraxis der Volksbühne war schon so sehr in ihr Selbstverständnis als Institution eingegangen, daß sie auf neue Situationen weniger flexibel reagieren konnte als die kommerziellen Theater, die sich zum Teil zur expressionistischen Kunstrichtung hin öffneten und sich infofern der künstlerischen Verarbeitung aktueller Zeitprobleme nicht so nachdrücklich verschlossen wie gerade die Volksbühne. In der Volksbühne scheute man sich vor jedem Experiment. Im Eröffnungsaufsatz zur Kayßler-Ära werden die Grundlinien der Spielplangestaltung folgendermaßen umrissen:

⁵ Herbert Ihering, *Der Volksbühnenverrat*, 1929, zit. nach *ders.*, *Die zwanziger Jahre*, Berlin 1948, S. 181 f.

⁶ Flugblatt der Volksbühnenleitung, abgedr. in: *Vorwärts*, Jg. 23, Nr. 155 vom 7. Juli 1906.

»Was erhoffen, was erwarten wir? Nicht Sensationen! Außerordentliche Neuigkeiten, glänzende Blender erwarten wir nicht. [...] Weder literarisch, noch schauspielerisch noch szenisch erwarten wir die Herrschaft einer Mode, mag sie noch so glänzend oder so beliebt sein, sondern wir erwarten die jedesmal neue Ordnung und Durchbildung aller theatralischen Mittel für die besondere Eigenart der verschiedensten Aufgaben, die uns die bedeutenden Dichter der Vergangenheit und der Gegenwart stellen werden. Wir erwarten auch Pflege der jungen deutschen Bühnendichtung; aber ohne jede Hast, die nach jeder Absonderlichkeit greift, mit der man auffallen und anderen den Rang ablaufen kann. Man soll es mit jungen Talenten wagen und auch ein erstes Mißlingen keineswegs scheuen; aber man soll vor allem Kraft und Zeit behalten, die großen Werke der Bühnendichtung von Aeschylos bis Gerhart Hauptmann, von Shakespeare bis Strindberg, mit immer neuer Andacht auszuprägen und dem genußwilligen Volk in möglichster Reinheit zu bieten«⁷.

Der Volksbühne wird hier in der Ausrichtung auf bildungsbürgerliche Ideale die Aufgabe zugesprochen, das Volk an ein breites Spektrum von Kulturgütern der Vergangenheit und Gegenwart heranzuführen. In der Situation von 1918, in der die Arbeiter vor der Chance der revolutionären sozialistischen Umgestaltung standen, war solch eine Aufgabenstellung Parteinahme für die Kräfte der Beharrung. Die Volksbühne verstand das selber nicht so. Sie wollte nur sich selbst als Institution aus dem Strudel der Ereignisse heraushalten. Julius Bab, als Dramaturg und Mitglied im künstlerischen Ausschuß einer der führenden Männer der Nachkriegsvolksbühne, läßt das in einem Gedankengang deutlich werden, mit dem er einen 1919 geschriebenen Aufsatz zur Volksbühnengeschichte ausklingen läßt:

»Dann ward freilich das erste Jahr der Direktion Kayßler von noch schwereren Stürmen erschüttert als vier Jahre vorher die Eröffnungszeit des Hauses. Es kam der militärische Zusammenbruch Deutschlands und die Revolution. Es kamen die großen Streiks und Straßenschlachten in Berlin. Tagelang mußte die Volksbühne ihren Betrieb einstellen und einmal ging selbst das Gerücht, daß sie während der Märzkämpfe in Trümmer geschossen sei. Das war erfreulicherweise nicht wahr, nur ein paar Streifschüsse haben auf dem Kalkbewurf und an den Fenstern des Umgangs Spuren hinterlassen. [...]

So rühren die Stürme der Zeit auf mannigfache Weise auch am Schicksal der Berliner Volksbühne. Und so wenig zur Zeit, da dieser Bericht schließt, der leidvolle Kampf um die Neugestaltung des deutschen Lebens abgeschlossen ist, so wenig ist das künftige Schicksal der Berliner Volksbühne klar und gewiß vorauszusagen. Das aber wird man hoffen und glauben dürfen, daß die neue Zeit ein Gebilde, das eine so reine Schöpfung sozialen Geistes ist wie die Berliner Volksbühne, nicht zerstören wird, ihm vielmehr neue Wachstum-Möglichkeiten und die Gelegenheit vorbildhafter Wirkung erschließen muß«⁸.

Am Kampf um die ›Neugestaltung des deutschen Lebens‹ wollte sich die Volksbühne also nicht aktiv beteiligen, sondern sie rechnete hoffnungsvoll darauf, daß, wie immer dieser Kampf ausgehen möge, ihr selber ein Platz bleiben werde, ihre alten Ideen weiter zu realisieren. Indirekt wird aus Babs Worten deutlich, auf welche Karte die Volksbühne bei aller ›Unparteilichkeit‹ ihre Zukunftshoffnungen vor allem setzte: auf eine Neugestaltung der politischen Verhältnisse in Deutschland, in der ›sozialer Geist‹ eine wesentliche Rolle spielen sollte und gleichzeitig größere Umwälzungen vermieden würden, das

⁷ Volksbühnenvereinszeitschrift, Mai – Juni 1918, zit. nach Bab, S. 22.

⁸ *Ebda.*

heißt auf die Durchsetzung der bürgerlich-sozialreformerischen Linie in der Mehrheitssozialdemokratie. Von einer solchen Sozialdemokratie konnte die Volksbühne mit Recht erwarten, daß sie auf politischer Ebene ihr eigenes kulturpolitisches Programm flankieren werde⁹.

Für Sozialreform, in anderen Worten: für die allmähliche Angleichung der Lage der Arbeiter an Lebensniveau und Lebensformen der bürgerlichen Schichten bei Anerkennung der gegebenen ökonomischen Grundstrukturen der Gesellschaft, hatte sich die Volksbühnenbewegung – mit Ausnahme des Mehringschen Zwischenkapitels – schon immer stark gemacht. Die revolutionäre sozialistische Umgestaltung der Gesellschaft, zu der sie sich in den ersten Jahren ihrer Tätigkeit noch atmosphärisch bekannt hatte, um die radikalen sozialdemokratischen Arbeiter der frühen neunziger Jahre überhaupt als Publikum gewinnen zu können, war ihren Führern in Wahrheit schon immer suspekt gewesen.

Bis 1914 haben die Widersprüche innerhalb der Arbeiterbewegung, die sich als Widersprüche in der Sozialdemokratischen Partei niederschlagen mußten, weil diese ihre ganze Breite politisch zu umfassen versuchte, immer wieder auch in die Volksbühne hineingewirkt und dort Auseinandersetzungen und Fraktionskämpfe hervorgerufen. Nach der Novemberrevolution und der Gründung der KPD schien diese Gefahr für die Volksbühne gebannt zu sein: Die Arbeiterbewegung war in Sozialdemokraten und Kommunisten gespalten; insofern konnte die Volksbühne, indem sie ihre Sympathie für die sozialdemokratische Richtung bekundete, zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen, nämlich zum einen die Verbindung zur organisierten Arbeiterbewegung aufrechterhalten, die ihr half, ihren Publikumsstamm zu sichern und auszubauen, ohne zum andern befürchten zu müssen, daß ihre kulturintegrationistische Arbeit auf Widerstand in den eigenen Reihen stieß. Widerspruchsfreier als je in der Geschichte der Volksbühnenbewegung war es möglich, eine konservative und systemstabilisierende Kulturarbeit zu leisten, als die SPD von der führenden Oppositionspartei im feudalkapitalistischen Kaiserreich zur staatstragenden Kraft der Weimarer Republik avanciert war¹⁰.

So massenwirksam die Arbeit der Volksbühne zu dieser Zeit auszusehen schien (1918 hatte sie 50 000 eingetragene Mitglieder¹¹), so war doch ihr politischer Einfluß auf die Arbeiterbewegung geringer als in ihren ersten Jahren, wo sie nur zwischen 1000 und 4000 Mitgliedern zählte. Denn hatte früher ein großer Teil gerade der politisch fortgeschrittensten klassenbewußten Arbeiter, die ihr immenser Bildungshunger auszeichnete, zum Volksbühnenpublikum gehört, so bestand dies jetzt eher aus solchen Schichten der Arbeiterklasse, die sich bewußt an bildungsbürgerlichen Normen orientierten und über die Kopie kleinbürgerlicher Verhaltensmuster individuell das Arbeitermilieu verlassen wollten, oder auch direkt aus Angehörigen kleinbürgerlicher Schichten. Piscator beschreibt die neue soziologische Zusammensetzung des Volksbühnenpublikums nach dem Ersten Weltkrieg etwas überspitzt so:

»[...] ihr Publikum hatte sich gewandelt. Das klein- und mittelbürgerliche Element dominierte, die ›Stullenfresser‹. Die Arbeiterschaft war fast verschwunden«¹².

In Wahrheit bestand das Volksbühnenpublikum immer noch zu einem hohen Prozent-

9 Vgl. zur Einschätzung der verschiedenen Richtungen der Arbeiterbewegung in dieser Zeit *Arthur Rosenberg*, *Geschichte der Weimarer Republik*, Frankfurt 1961, S. 24 f.

10 Vgl. *Anderson*, S. 79, 88 – 90; vgl. *Helga Grebing*, *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, München 1970, S. 150 – 153.

11 Vgl. *Bab*, S. 20.

12 *Erwin Piscator*, *Das politische Theater*, Reinbek 1963, S. 57 (zuerst erschienen 1929).

satz aus Arbeitern, verschwunden war aber der Arbeitertypus, der selbstbewußt als Arbeiter auftrat und Forderungen von seinem Klassenstandpunkt aus an das Volksbühnenprogramm stellte. Die radikalen Teile der Arbeiterschaft kehrten nicht nur der Volksbühne, sondern auch der Mehrheitssozialdemokratie, besonders nach deren Zusammenspiel mit den reaktionären Freikorps zur Niederschlagung des Spartakus-Aufstandes im Januar 1919, den Rücken und wandten sich der USPD oder der neugegründeten KPD zu. Sie konzentrierten sich auf die aktuellen politischen Kampfaufgaben wie die Festigung der Räteorgane und die Propaganda gegen den Parlamentarismus. Auf kulturpolitische Fragen richteten sie vorerst kein Augenmerk¹³.

In der revolutionären Anfangsphase der Weimarer Republik waren sich die in der USPD und in der KPD organisierten Arbeiter weitgehend darin einig, daß Kulturarbeit aktuell überflüssig sei. Ihre polemische Abwendung von allem, was nicht unmittelbar der politischen Revolution diene, betraf dabei nicht nur die verbürgerlichte Volksbühne, sondern auch die Versuche radikalisierten Intellektueller, auf eigene Faust eine ›proletarische‹ Gegenkultur zu schaffen.

Von dieser Position aus erteilte die KPD dem bürgerlichen Kulturbetrieb, die Volksbühne eingeschlossen, etwa bis Ende 1919 eine totale Absage. Als aktuelles kulturpolitisches Programm gegenüber der bürgerlichen Kultur formulierte sie im September 1919:

»Sabotage an der kapitalistisch-imperialistischen Kultur mit allen, auch den als ›unvornehm‹ verrufenen Mitteln einer rein verneinenden Kritik; persönliche Bloßstellung der bürgerlichen Vertreter des angeblichen ›Volksbildungswesens‹, sowie des Theater- und Kunstswindels«¹⁴.

Den tastenden Versuchen, eine proletarisch-revolutionäre Kunst zu entwickeln, begegnete die KPD in ihrem Zentralorgan ›Rote Fahne‹ mit einer Skepsis, die schließlich einer Absage gleichkam. Zwar gestand sie solcher Kunst zu, sie könne »in Zeiten, in denen der revolutionäre Massenwille aufflammt, diesen Willen emportragen und veredeln, steigern und stärken«, aber sie wandte sich gegen die vorschnelle Adaption der im russischen ›Proletkult‹ entwickelten Kunstformen und -konzeptionen für die deutschen Verhältnisse. Der russische Proletkult, so heißt es in einem Kommentar, sei »ein *Ergebnis* der proletarischen Revolution gewesen [...] ein Kind der *zweiten* Epoche der Revolution – der Phase des *Aufbaus*«, während man sich in Deutschland noch in der Phase der Revolutionierung befinde, und in dieser Phase sei Kunst ein untaugliches Mittel:

»[...] die Meinung, der Wert der Kunst liege darin, daß sie ein Teil des proletarischen Befreiungskampfes sei, daß sie also, mit anderen Worten, die Revolution, den Klassenkampf ersetzen könne, ist ein großer Irrtum. Alle Kräfte, die nicht einzig und allein dem einen Ziel dienen, dem Ziel, dem Proletariat zur Eroberung der politischen Macht zu verhelfen, wirken – selbst wenn sie von Freiheit und Menschenliebe reden – nicht revolutionär, sondern *gegenrevolutionär*. Denn in einer Zeit, wo es ums Ganze geht, wo der titanische Endkampf zwischen den alten kapitalistischen und den neuen proletarischen Mächten nicht mehr fern ist, bedeutet jede Kraft, die dem einzigen Ziel: der Eroberung der politischen Macht durch das Proletariat, entzogen wird, eine Stärkung der Gegenrevolution«¹⁵.

13 Vgl. *Anderson*, S. 64 – 72; vgl. *Manfred Brauneck*, *Die Rote Fahne*, München 1973, S. 32.

14 *Freiheit*, Organ der KPD(S), Jg. 1, Nr. 170 vom 22. Sept. 1919, zit. nach *Walter Fähnders/Martin Rector*, *Literatur im Klassenkampf*, München 1971, S. 159 f.

15 *Rote Fahne*, Jg. 2, Nr. 74 vom 19. Dez. 1919, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 179 f.

Die Schärfe dieser Kritik, die bis zu Unterstellungen ging (Kunst als ›Mittel‹ einsetzen zu wollen, ist nicht gleichbedeutend mit der Absicht, durch sie den Klassenkampf zu ›ersetzen‹), ist vor dem Hintergrund der fraktionellen Auseinandersetzungen zu verstehen, die im Herbst 1919 zum Ausschluß der Linkskommunisten aus der KPD geführt hatten. Diese Auseinandersetzungen zwischen beiden kommunistischen Richtungen drehten sich vor allem um die Frage, wie auf das Abklingen der revolutionären Nachfolgekämpfe der Novemberrevolution und auf die vorläufige Konsolidierung der bürgerlich-demokratischen Republik (Inkrafttreten der Weimarer Verfassung im August 1919) zu reagieren sei¹⁶.

Beide Richtungen gingen von der Feststellung aus, daß eine unmittelbar revolutionäre Situation nicht mehr gegeben sei. Aber während die KPD daraus die Konsequenz zog, ihre bis dahin ablehnende Haltung zum parlamentarischen und gewerkschaftlichen Kampf zu revidieren, um auf diese Weise ihren Masseneinfluß zu vergrößern, setzten die Linkskommunisten auf eine Strategie der beschleunigten Revolutionierung des Bewußtseins der Arbeitermassen, wollten zu diesem Zweck auch künstlerische Mittel einsetzen und waren deswegen zum Bündnis mit jenen radikalisierten Schichten der künstlerischen Intelligenz bereit, die an der Entwicklung einer ›proletarisch-revolutionären‹ Kunst arbeiteten.

Im Programm der KAPD, in der sich die Linkskommunisten 1920 zusammenschlossen, heißt es dazu:

Es »kommt alles darauf an, dem Proletariat zu dem *Bewußtsein* zu verhelfen, daß es nur eines energischen Zugreifens bedarf, um von der Macht, die es eigentlich schon besitzt, wirksamen Gebrauch zu machen. [...] Im Augenblick, wo die *objektiven* Bedingungen für den Ausbruch der proletarischen Revolution gegeben sind, ohne daß die permanente Krisis eine akute Zuspitzung erfährt oder dann, wo eine katastrophale Zuspitzung eintritt, dieselbe vom Proletariat nicht bis zur letzten Konsequenz erfaßt und ausgewertet wird, müssen Gründe *subjektiver* Natur vorhanden sein, die dem beschleunigten Fortgang der Revolution als hemmende Faktoren im Wege stehen. [...] Die subjektiven Momente spielen in der deutschen Revolution eine entscheidende Rolle. Das Problem der deutschen Revolution ist das Problem der *Selbstbewußtseinsentwicklung des deutschen Proletariats*«¹⁷.

und:

»Ein entscheidender Faktor für die Beschleunigung der sozialen Revolution liegt in der Revolutionierung der gesamten Geisteswelt des Proletariats. In dieser Erkenntnis unterstützt die K.A.P.D. alle revolutionären Tendenzen in Wissenschaft und Künsten, deren Charakter dem Geiste der *proletarischen* Revolution entspricht«¹⁸.

Hier wurde zwar ein sinnvoller Anspruch formuliert, indem der Kunstbereich nicht mehr wie in fast allen theoretischen Äußerungen im Umkreis der Sozialdemokratie vor 1914 aus der allgemeinen Revolutionierung der Gesellschaft ausgeklammert werden sollte, aber in der relativ kritiklosen Unterstützung »alle[r] revolutionären Tendenzen in Wissenschaft und Künsten, deren Charakter dem Geiste der proletarischen Revolution

16 Vgl. Hans Manfred Bock, Syndikalismus und Linkskommunismus von 1918 – 1923, Meisenheim am Glan 1969, S. 139 ff.; vgl. Ploetz, Auszug aus der Geschichte, 26. Aufl., Würzburg 1960, S. 1051.

17 Programm der ›Kommunistischen Arbeiter-Partei Deutschlands‹ (KAPD) vom Mai 1920, zit. nach Bock, S. 409 f.

18 Programm der KAPD, zit. nach Bock, S. 415 f.

entspricht«, war schon deutlich die Gefahr angelegt, die dies Konzept schließlich scheitern ließ: Die Widersprüche zwischen den Motivationen der ›revolutionären‹ Kunstproduzenten und der revolutionären Arbeiterbewegung wurden nicht genügend ernst genommen. Es wurde ein Gleichklang vorausgesetzt, der in Wahrheit nicht existierte.

Die Künstler, es handelte sich vornehmlich um Exponenten oder Sympathisanten der expressionistischen Kunstrichtung, waren meist durch die Erfahrung des Weltkrieges politisiert worden. Daraus abzuleitende pazifistische Tendenzen verknüpften sich in ihrer Vorstellungswelt mit Opposition gegen die zunehmenden Monopolisierungstendenzen und gegen den konventionell erstarrten bürgerlichen Kulturbetrieb. Gegen die Monopolisierung traten sie vor allem wegen ihrer Konsequenz der ›Vermassung‹ ein, der konventionelle Kulturbetrieb war nach ihrer Ansicht vor allem deswegen zu bekämpfen, weil er ›geisttötend‹ sei. Was sie dagegenhielten, waren, auch wenn sie mit dem Etikett ›proletarisch-revolutionär‹ versehen wurden, die alten Persönlichkeitswerte des kleinbürgerlichen Intellektuellen: Vervollkommnung des Individuums und Herrschaft des Geistes über den Ungeist. Mit dem Kommunismus sympathisierten sie, weil er für sie die große Weltverbrüderung bedeutete, die das konsequente Gegenbild zu den Schlächtereien des Weltkrieges war. Mit den kommunistischen Arbeitern wollten sie zwar zusammengehen, aber deren führende Rolle im Revolutionierungsprozeß auf eine sozialistische Umwälzung hin nicht anerkennen. Das hing nicht zuletzt damit zusammen, daß sie den Kommunismus als greifbares Ziel vor Augen glaubten und sich deswegen gar nicht vor dem Zwang sahen, sich mit der Vorstellung eines längerdauernden Kampfes und mit komplizierten strategischen Überlegungen auseinanderzusetzen.

Deutlich ablesbar sind diese Tendenzen aus den programmatischen Äußerungen des im September 1919 gegründeten ›Bundes für proletarische Kultur‹. Da heißt es u. a.:

»Der revolutionäre Künstler hat es erkannt, daß sein Platz im revolutionären Proletariat ist. Der revolutionäre Arbeiter hat es erkannt, daß der *Künstler* sein Genosse ist, ein *Proletarier* wie er selbst«¹⁹.

»Wir dürfen keine Zeit verlieren!

Wir rufen euch alle, die ihr unter dieser *geistigen Unfreiheit* gelitten habt, unter dem schmachvollen Joch, das Unterdrücker den Unterjochten auferlegen können, zum gemeinsamen Kampf auf. Ihr einzelnen *Lichtwarte* in den Massen, ihr unverbesserlichen Idealisten, die ihr von der Wichtigkeit dieses Gedankens schon durchdrungen waret, nur daß ihr keinen Ausweg aus dem Chaos sahet, wir rufen euch, vereinigt euch!

Delegiert in euren Betrieben eure *fähigsten Köpfe* als Vertreter eurer *geistigen Interessen!* [...] *Über die Parteirahmen hinweg* muß unser Kampf ausgetragen werden, denn das gesamte Proletariat geht er an. Er muß im Zusammenschluß auf das große einheitliche Ziel der *Menschheitsbefreiung* geführt werden«²⁰.

»Wir wollen aus unserem überströmenden Gefühl, das wir für die große *liebende Menschengemeinschaft* der Zukunft hegen, eine Erhebung der Seelen vorbereiten, eine neue Form der Gesittung aller, die den Namen *Kultur* zu recht tragen soll«²¹.

»Wer hört auf die *Menschheitsschreie unserer jungen Dichter*, die das Wort ›Brüder‹ in

19 Räte-Zeitung, Jg. 1, 1919, Nr. 53, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 162 (Hervorhebungen vom Verf.).

20 Aufruf zu einem ›Bund für proletarische Kultur‹, in: Räte-Zeitung, Jg. 1, 1919, Nr. 41, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 155 f. (Hervorhebungen vom Verf.).

21 Räte-Zeitung, Jg. 1, 1919, Nr. 53, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 160 (Hervorhebungen vom Verf.).

alle Winde hinaus rufen? Ach, in wenigen von uns klingt die Antwort wieder. Inzwischen wächst die *Korruption des Geistes und der Gesinnung* ins Ungeheure. *Kinos* wachsen wie Pilze aus der Erde hervor und was spielt man in ihnen? Wer stellt die größte Masse der Besucher? Wir sind zum größten Teil selbst schuld an dem Kultur-elend. [...]

Es wird an der Zeit sein, daß *wir Wachgewordenen* das Werk einer neuen Kultur selbst vorbereiten. Dem Kapitalismus und seinem mächtigsten Helfershelfer, dieser verlogenen Kultur müssen wir die Stützen ihrer Macht entziehen, indem wir anfangen, das Gebäude freien Geistes, freier Kultur und Schönheit schon jetzt aufzubauen. Damit wir nicht unvorbereitet in den *Tempel der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit* eintreten, wenn unser Tag kommt. [...] Wir Arbeiter wollen darüber entscheiden, wer aus dem Heer der tausend Geistigschaffenden, aus dem *geistigen Proletariat* zu uns gehört! Er wird unser *Bruder und Führer* sein. Und mit diesen Besten in Gemeinschaft wollen wir die geistige Vorherrschaft der Bourgeoisie brechen. Wir erachten das für *ebenso wichtig wie den politischen Kampf*²².

Den Gründungsaufruf zum ›Bund für proletarische Kultur‹ hat neben einer Reihe von Intellektuellen und einigen Arbeitern das Theaterkollektiv der ›Tribüne‹ unterzeichnet. Die ›Tribüne‹, die gleichzeitig mit der Gründung des Bundes im September 1919 den Theaterbetrieb aufnahm, war der erste Versuch, die programmatischen Leitsätze für eine ›proletarisch-revolutionäre‹ Kultur im Theater praktisch umzusetzen. Schon die Konkretisierung des allgemeinen Programms für das Theater zeigt, daß hier eher eine Umwälzung der Formen des Theaters vorgenommen wurde, als daß die hochgesteckten politischen Ziele ernsthaft angegangen wurden:

»[Es ist für uns selbstverständlich,] die unaufschieblich notwendige Revolution des Theaters mit einer Umgestaltung des Bühnenraums zu beginnen. Aus der unnatürlichen Zweiheit von Bühne und Zuschauerraum muß die lebendige Einheit eines künstlerischen Raumes zur Vereinigung Schaffender – hingebend und aufnehmend Schaffender – entstehen. [...] Wir wollen kein Publikum, sondern im einheitlichen Raum eine Gemeinde. In diesem Raum sei die Bühne – ähnlich einer Kanzel, auf der zu unmittelbarer Wirkung mit der stärksten Methode, nämlich Handlung und Darstellung und Erzwingung reinsten Mitschwingens mehr als nur gepredigt wird – eine ›Tribüne‹. [...] Wir werden ohne Dekoration spielen [...] Dieses Theater [...] ohne Betrieb und Technik, ohne Rund- und Kuppelhorizonte, ohne Dreh- und Versenkvorrichtungen kann, unabgelenkt und unbeschränkt, infolge seiner Unmittelbarkeit Seele und Gesinnung offenbaren. [...] Unsere Bühne heißt ›Tribüne‹ und soll nicht eine Zivilisationserscheinung sein, sondern ein Kulturtheater«²³.

In der Theaterpraxis der ›Tribüne‹ korrespondierte damit die Aufführung von expressionistischen Stücken, die weniger die Revolution als den Individualismus propagieren (z. B. ›Die Entscheidung‹ von Hasenclever²⁴). Besonders deutlich wurde dieser Aspekt in der dramaturgischen Bearbeitung von Tollers ›Wandlung‹, die die ›Tribüne‹ als zweite Inszenierung herausbrachte. In der ursprünglichen Fassung steht am Ende von Tollers Stück (13. Bild) ein pathetischer Aufruf zur Revolution:

22 Aufruf zu einem ›Bund für proletarische Kultur‹, in: Räte-Zeitung, Jg. 1, 1919, Nr. 41, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 156 f. (Hervorhebungen vom Verf.).

23 Werbeprospekt der ›Tribüne‹ 1919, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 167 f.

24 Vgl. *Friedrich Wolfgang Knellesen*, Agitation auf der Bühne, Emsdetten 1970, S. 35.

»Brüder recket zermarterte Hand,
Flammender freudiger Ton!
Schreite durch unser freies Land
Revolution! Revolution!²⁵«

Durch einige Umstellungen in der Szenenfolge (9. Bild als letztes) endete die Aufführung in der ›Tribüne‹ dagegen mit dem im Expressionismus beliebten Motiv der Geburt eines Kindes, das die messianische Hoffnung auf die Geburt des neuen Menschen symbolisiert²⁶. Nach einer dritten, im Gegensatz zu Tollers ›Wandlung‹ wenig erfolgreichen Inszenierung (Steindorffs ›Die Irren‹) stellt die ›Tribüne‹ schon im Dezember 1919 ihre Tätigkeit wieder ein. Die Arbeiterschaft hatte sie nicht als Publikum für ihr expressionistisches Avantgardetheater gewinnen können²⁷.

Daß die ›Tribüne‹ kein Instrument im Dienste der Arbeiterbewegung gewesen war, war schon vor ihrem Ende auch dem ›Bund für proletarische Kultur‹ deutlich geworden, als sich ein Teil des Theaterkollektivs und die Direktion wegen politischer Bedenken weigerten, einen Metallarbeiterstreik in Berlin mit kostenlosen Sonderaufführungen von Tollers ›Wandlung‹ moralisch zu unterstützen. Der Bund gründete deshalb noch 1919 ein eigenes Theaterunternehmen, das ›Proletarisches Theater‹, das sich zwar im vorgesehenen Spielplan nicht grundlegend von der ›Tribüne‹ unterschied, aber politisch-programmatisch eine so enge Bindung an die Arbeiterbewegung und deren Ziele postulierte, daß ein Verhalten wie das der ›Tribüne‹ angesichts aktueller Klassenkampforderungen sich nicht wiederholen können sollte²⁸.

Ein entscheidender Schritt voran war in diesem Zusammenhang die Überlegung, die ›Tribüne‹ habe ihren Weg in einen bürgerlichen Avantgardismus deswegen mit einiger Notwendigkeit einschlagen müssen, weil sie sich nur propagandistisch, nicht aber organisatorisch auf ein Arbeiterpublikum ausgerichtet habe. In Zukunft dürfe man nicht so vorgehen wie die ›Tribüne‹, nämlich ein Theater aufmachen und dann auf ein Publikum warten – das werde dann nie in der Mehrzahl aus Arbeitern bestehen –, sondern man müsse umgekehrt vorgehen, nämlich »zu dem wahren Publikum *hingehen*«:

»[Das proletarische Theater darf nicht] auf ein beliebiges zufälliges Publikum warten, sondern muß zu dem wahren Publikum hingehen; es muß die Arbeiter in ihren Bildungsorganisationen – oder, da auch aus diesen das Publikum noch einigermaßen zufällig ausgesucht wird, noch lieber in den wirtschaftlichen Urzellen der Betriebe – aufsuchen. [...] Es wird dicht vor den atmenden Zuhörern, in einem Raum mit ihnen, am liebsten unter ihnen und mit ihnen, spielen«²⁹.

Diese Idee ließ sich nicht unmittelbar realisieren. Praktisch umgesetzt, hieß sie nur, daß man gezielter als bisher unter den Arbeitern werben und die Aufführungen in gemieteten Sälen statt in einem eigenen Theater abhalten wollte. Daß die erste und einzige Aufführung des ›Proletarischen Theaters‹ (Kranz' ›Freiheit‹) dann ausgerechnet im Saal der Philharmonie stattfand, entbehrt – verglichen mit der Konzeption, die Arbeiter in ihrem eigenen Bereich aufzusuchen – nicht einer gewissen ironischen Note³⁰.

25 Ernst Toller, *Die Wandlung*, Potsdam 1919, S. 94, zit. nach *Knellesen*, S. 38.

26 Vgl. *Knellesen*, S. 38.

27 Vgl. *ebda.*, S. 43.

28 Vgl. *Fähnders/Rector*, S. 24 f.

29 Rudolf Leonhard, *Proletarisches Theater*, in: *Räte-Zeitung*, Jg. 1, 1919, Nr. 53, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 173.

30 Vgl. *Knellesen*, S. 44.

Das ›Proletarische Theater‹ scheiterte wie die ›Tribüne‹ an der mangelnden Unterstützung durch die Organisationen der Arbeiterklasse, die von der Leitung des Unternehmens wegen deren Bestreben, trotz aller Sympathie für die revolutionäre Arbeiterbewegung doch ihre künstlerische Autonomie behalten zu wollen, nicht zur verantwortlichen Beteiligung an den Entscheidungsprozessen über die Praxis dieser Bühne herangezogen wurden. Aus ähnlichen Gründen löste sich wenig später auch der ›Bund für proletarische Kultur‹ wieder auf³¹.

In Abgrenzung gegen die geschilderten expressionistisch-aktivistischen Versuche einer ›proletarisch-revolutionären‹ Theaterkultur, wenn auch einige ihrer Impulse aufgreifend, gründete sich im Herbst 1920 das ›Proletarische Theater, Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins‹. Die Initiatoren gingen an das schon vom ersten ›Proletarischen Theater‹ proklamierte Ziel, wirklich die Arbeiter als Publikum zu gewinnen, konsequent heran, indem sie auf Erfahrungen aus der Volksbühnenbewegung zurückgriffen: Sie konzipierten das ›Proletarische Theater‹ als genossenschaftliche Mitgliederorganisation. Die Mitglieder sollten das Theater nicht nur finanziell tragen, sondern auch verwalten. Von vornherein wurden die revolutionären Arbeiterorganisationen an der Planung beteiligt: Im Gründungsausschuß saßen u. a. Vertreter der USPD, der KPD und KAPD. Um besonders die organisierten Arbeiter als Publikum zu gewinnen, wurde ihnen ein ermäßigter Eintrittspreis gewährt³².

Das literarische Programm des ›Proletarischen Theaters‹ war vor allem durch die Abkehr vom Expressionismus gekennzeichnet. Die Stücke, die das erste ›Proletarische Theater‹ hatte aufführen wollen, wurden z. B. als völlig untauglich für den Spielplan eines revolutionären Arbeitertheaters bezeichnet, weil sie »nicht nur wegen ihrer expressionistischen Form, sondern vor allem wegen ihres pazifistischen menscheits-demokratischen Inhaltes für ein Proletarisches Theater ganz und gar nicht in Betracht« kämen³³. Über den Expressionismus schrieb Erwin Piscator, der künstlerische Kopf des ›Proletarischen Theaters‹, in einem programmatischen Aufsatz kurz vor dessen Gründung:

»Symbolische Verschwommenheit, absichtlich wahlloses Nebeneinander von Farben, Linien, Gegenständen, Verzerrungen, Worten und Begriffen kennzeichnen das in die Ecke gedrängte Seelenleben von Menschen, die sich an die Rockschöße des Kapitals klammerten und so den Zusammenhang mit der fortgeschrittensten Klasse, dem Proletariat, verloren. O, die Bankiers waren Meister ihrer Epoche: sie ließen diese Leute sich gebärden wie sie wollten. ›Revolutionär in Farben?! – ›Wenn schon‹, sagten sie, lüfteten ein wenig den chapeau-claque und klopfen sich lächelnd auf den dicken Sack. ›Revolutionär in Worten! Wer lacht da?

Dada lacht! und damit findet die Harlekinade ihre Vollendung. [...] Das gesamte Kunstleben wird zur formalen Angelegenheit. Die Form ist alles; die Form allein kann aber niemals revolutionär sein«³⁴.

Ohne Formexperimente zu verwerfen, wollte Piscator die Maniertheit der bloßen Kunstrevolution überwinden:

»Der Stil, welchen sowohl die Schauspieler wie Autor und Regisseur beherrschen sollen,

31 Vgl. *Fähnders/Rector*, S. 26.

32 Vgl. *ebda.*, S. 26, 192 – 194; vgl. auch *Piscator*, S. 45 – 53.

33 *Hermann Schüller*, Proletkult – Proletarisches Theater, in: *Der Gegner*, Jg. 2, 1920/21, S. 109 – 114, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 191.

34 *Erwin Piscator*, Über Grundlagen und Aufgaben des proletarischen Theaters, in: *Der Gegner*, Jg. 2, 1920/21, S. 90 – 93, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 184.

muß völlig konkreter Natur sein [...]. Was immer gesagt wird, muß ungesucht, unexperimentell, nicht ›expressionistisch‹, unverkrampft gesagt werden, bestimmt vom einfachen, unverhüllten revolutionären Zweck und Willen. Damit sind all die neu-roman-tischen, expressionistischen und dergleichen Stilarten und Probleme, welche aus dem individuell-anarchistischen Bedürfnis der bürgerlichen Künstler hervorgingen, von vornherein ausgeschaltet.

Damit soll nicht versäumt werden, die neuen technischen und stilistischen Möglichkeiten der letzten Kunstepochen zur Anwendung zu bringen, soweit damit den genannten Zielen, nicht aber irgendeinem ›kunstrevolutionären‹ stilistischen Selbstzweck gedient wird. In allen Stilfragen muß stets die maßgebende Frage sein: Wird der riesige Kreis der proletarischen Zuhörerschaft Nutzen daraus ziehen? oder gelangweilt bzw. von bürgerlichen Ideen verwirrt und infiziert«³⁵?

Hier wurden neue Antworten gefunden auf Mehrings alte Frage, wie der Primat der Politik in der kulturellen Arbeit der Arbeiterbewegung, insbesondere auf dem Theater, verwirklicht werden könne. Während Mehring in der Volksbühne an seinem Versuch gescheitert war, sowohl der Kunst als auch der Politik zu dienen, stellte sich das ›Proletarische Theater‹ eindeutig auf die Seite der Politik, für die die Kunst rigoros funktionalisiert werden sollte. Mehrings Scheitern lag nicht zuletzt an seinem emphatischen Kunstbegriff, der ihn zu der These bringen mußte, proletarische ›Kunst‹ sei unter den Bedingungen der Klassengesellschaft unmöglich und könne erst nach der sozialistischen Umwälzung geschaffen werden. Unter dieser theoretischen Voraussetzung konnte sein Ziel nicht weiter gesteckt sein, als die Arbeiter in politisch richtiger Weise an große bürgerliche Kunstwerke heranzuführen. Beide Angebote, die er dem Volksbühnenpublikum machte, kritische Rezeption und Aneignung der revolutionären Ideologie des frühen Bürgertums via Identifikation, sprengten diesen Rahmen nicht. Weil er auch nach seinem Scheitern in der Volksbühne sein Grundaxiom nicht verwarf, konnte Mehring nach 1896 in seinen kritischen Äußerungen zur Entwicklung der Volksbühnenbewegung dieser kein alternatives positives Programm entgegensetzen, sondern nur voller Zorn deren kontinuierlichen Verbürgerlichungsprozeß konstatieren. Die expressionistischen ›proletarischen‹ Theaterversuche konnten für das von Mehring aufgeworfene Problem keine neue Lösung anbieten, weil ihre Initiatoren in ihrer Selbstüberhebung von sich glaubten, gleichermaßen Politik und vollendete Kunst zu betreiben, weil für sie deswegen also Mehrings Dilemma gar nicht bestand.

Anders beim zweiten ›Proletarischen Theater‹. Seine Verantwortlichen gingen nicht von einer schon verwirklichten Einheit von Politik und Kunst aus. Indem sie daraus die Konsequenz zogen, im Zweifelsfall eher auf Kunst als auf Politik im Theater zu verzichten, eröffneten sie den Weg für eine Reihe neuer Lösungsformen zur Überwindung des alten Dilemmas: Zum ersten konnten sie Stücke aufführen, die zu den tastenden Versuchen zählten, eine sozialistische Dramatik zu schaffen, auch wenn diese einem künstlerischen Vergleich mit großer bürgerlicher Dramatik nicht standhalten konnten; zum zweiten konnten sie neue Formen der Theaterarbeit, besonders was das Verhältnis Schauspieler/Publikum betrifft, erproben, indem sie Teile des Publikums als Laienschauspieler in ihre Inszenierungen miteinbezogen; der dritte und wesentlichste Punkt aber ist, daß sie den Mut entwickeln konnten, sich Kunstwerke aller Zeiten politisch zu unterwerfen und vom eigenen Standpunkt aus so zu bearbeiten, daß der Zuschauer an bestimmte politische

35 *Ebda.*, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 183 f.

Lernschritte herangeführt werden konnte. In anderen Worten: Hier wurde der Macht des Rezipienten über die Kunst das Wort geredet; Dienst an der Kunst und Unterwerfung unter die Intentionen der Künstler wurden durch politische Herrschaft über die Kunst ersetzt. Dazu Piscator:

»Es wird nicht immer nötig sein, die Tendenz des Autors an erste Stelle zu setzen. Im Gegenteil: sobald erst Publikum und Theater im Laufe der Zusammenarbeit den gemeinsamen Willen zur revolutionären Kultur gefaßt haben, wird fast jedes bürgerliche Stück, sei es, daß darin der Verfall der bürgerlichen Gesellschaft zum Ausdruck kommt, sei es, daß das kapitalistische Prinzip besonders deutlich und erkennbar wird, dazu dienen können, den Klassenkampfgedanken zu stärken, die revolutionäre Einsicht in die historischen Notwendigkeiten zu vertiefen. Solche Stücke würden zweckmäßigerweise durch ein Referat eingeleitet, damit Mißverständnisse und falsche Wirkung unmöglich gemacht werden. Unter Umständen kann man an den Stücken auch Veränderungen vornehmen (der Personalkult des Künstlers, der damit verletzt wird, ist ja konservativ) durch Streichungen, Verstärkungen gewisser Stellen, eventuell durch Hinzufügung eines Vor- und Nachspiels, das dem Ganzen zur Eindeutigkeit verhilft. Auf diese Weise kann ein großer Teil der Weltliteratur der revolutionären proletarischen Sache dienstbar gemacht werden, ebenso wie die gesamte Weltgeschichte zur politischen Propagierung des Klassenkampfgedankens benutzt wurde«³⁶.

Es wird deutlich, daß hier der Mehringsche Ansatz einer ›kritischen Rezeption‹ konsequent über den Punkt hinaus weitergeführt wurde, an dem bei Mehring Ehrfurcht vor der Kunst und der Dichterpersönlichkeit als Sperre aufgetreten war. Unter den konkreten Bedingungen seiner Volksbühnenarbeit hatte Mehring allerdings solche Konzeptionen, wie sie Piscator jetzt vertrat, schon deswegen nicht entwickeln können, weil die ›Freie Volksbühne‹ nur als Besucherorganisation Inszenierungen bürgerlicher Theater beschickte, aber keine eigenen Inszenierungen herausbrachte. Wenn die KPD sich im Feuilleton der ›Roten Fahne‹, das von 1920 bis 1924 maßgeblich von der Mehring-Schülerin Gertrud Alexander bestimmt wurde, vom ›Proletarischen Theater‹ unter Berufung auf Mehringsche Positionen zu distanzieren begann, unterschlug sie diese grundlegende Differenz der Ausgangssituation.

Die Haltung der KPD zum ›Proletarischen Theater‹ war zwiespältig. Auf der einen Seite arbeitete ein KPD-Delegierter (Gumperz) im ›Ausschuß der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins für proletarisches Theater‹, der diese Bühne kontrollierte, mit; außerdem war Piscator Mitglied der KPD. Auf derselben Linie lag die wohlwollende Förderung der Intentionen des ›Proletarischen Theaters‹ durch einzelne Kritiker der ›Roten Fahne‹³⁷. Auf der anderen Seite stand Gertrud Alexanders wiederholte heftige Angriffe gegen den Ansatz des ›Proletarischen Theaters‹, die von der Mitgliedschaft der KPD und den Mitgliedern des ›Proletarischen Theaters‹ als offizielle Position der Partei interpretiert wurden.

Gertrud Alexander griff zum einen auf Grundzüge der Argumentation zurück, mit der die KPD 1919 die Adaption des Proletkultes durch die expressionistischen Literaten attackiert hatte, wenn sie den Eindruck zu erwecken versuchte, es handele sich beim ›Proletarischen Theater‹ wieder nur um ein isoliertes Unternehmen der künstlerischen

³⁶ *Ebda.*, zit. nach *Fähnders/Rector*, S. 183.

³⁷ Vgl. die Rezension zu Franz Jungs ›Kanaker‹ in: *Rote Fahne*, Jg. 4, Nr. 163 vom 13. April 1921, abgedr. bei *Fähnders/Rector*, S. 204 – 207.

Intelligenz, und wenn sie dabei gänzlich dessen qualitativen Fortschritt gegenüber den revolutionär-aktivistischen Theaterversuchen der Expressionisten übersah:

»Proletarisches Theater! An der Saaltür wimmelte es von bürgerlichen Literaten um Dada, die die Präntion haben, ›bürgerliche‹ Kunst vernichten zu müssen; und produzieren selbst das Allerunzulänglichste um keinen unparlamentarischen Ausdruck zu gebrauchen. [...]

Der Arbeiter, noch nicht reif zu selbständigem Urteil, läßt sich von diesen Leuten einfangen, weil sie sich wer weiß wie revolutionär gebärden und ihm vormachen, sie hätten das Geheimnis proletarischer Kunst«³⁸.

Zum anderen bezog Gertrud Alexander neue Positionen, wenn sie nicht mehr wie die KPD 1919 jede Kunst in der aktuellen Klassenkampfsituation für schädlich erklärte, sondern in einem verkürzten Rückgriff auf Mehringsche Gedankengänge den Arbeitern die Rezeption ›wirklicher‹ Kunstwerke, und seien diese auch bürgerlichen Ursprungs, als Alternative zur bloßen Politpropaganda des ›Proletarischen Theaters‹ empfahl:

»Im Programmheft steht, 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 Namen *Theater*, sondern nenne das Kind bei seinem rechten Namen: *Propaganda*. Der Name Theater aber verpflichtet zu Kunst, zu künstlerischer Leistung. [...] Kunst sei eine zu heilige Sache, als daß sie ihren Namen für plattestes Propagandamachwerk hergeben dürfte. [...] Was der Arbeiter heute braucht, ist eine starke Kunst, die den Geist löst und freimacht. Solche Kunst kann auch bürgerlichen Ursprungs sein, nur sei es *Kunst*. [...] Vielleicht erstet Euch bald ein Dramatiker, dann könnt Ihr auch bald ›proletarisches Theater‹ machen; aber Ihr könnt auch die ›Räuber‹ und ›Kabale und Liebe‹ mimen, bis Euer Dramatiker ersteht«³⁹.

Gertrud Alexanders Position konnte sich deswegen in der KPD weitgehend durchsetzen, weil sie eine kulturpolitische Parallele zu deren politischer Orientierung auf das Ziel, die Masse der USPD-Mitglieder für den Zusammenschluß von KPD und USPD zu gewinnen, darstellte. Dieses Ziel glaubte die KPD nur noch durch eine strikte Abgrenzung von den Linkskommunisten der KAPD erreichen zu können. Diese aber und ihre Anhängerschaft waren im ›Proletarischen Theater‹ und in dessen Kontrollausschuß prozentual sehr viel stärker vertreten als Angehörige und Sympathisanten der KPD. Die KAPD-Arbeiter waren von vornherein breit in die neue Organisation eingeströmt, weil sie von der Übereinstimmung von deren Zielen mit denen des kulturpolitischen Programms ihrer Partei überzeugt waren. Demgegenüber näherten sich die Sympathisanten der KPD nur zögernd und mit einer skeptisch-abwartenden Zurückhaltung. Die Stellungnahmen gegen das ›Proletarische Theater‹ sind vor diesem Hintergrund auch als Abgrenzungsdemonstration gegen die KAPD zu verstehen⁴⁰.

Für das ›Proletarische Theater‹, das – etwa in Piscators Konzeption – das im KAPD-Programm noch angelegte unkritische Verhältnis zur expressionistischen Theaterrevolte überwunden hatte und deswegen für die KPD durchaus hätte akzeptabel sein können, bedeutete deren ablehnende Haltung ein wesentliches Hemmnis für eine Erweiterung

38 Gertrud Alexander, Proletarisches Theater, in: Rote Fahne, Jg. 3, Nr. 210 vom 17. Okt. 1920, zit. nach Fähnders/Rector, S. 198.

39 Ebd., zit. nach Fähnders/Rector, S. 196 – 198.

40 Vgl. Werner T. Angress, Stillborn Revolution. Die Kampfzeit der KPD. 1921 – 1923, Wien 1973, S. 69, 96 – 109.

seiner Mitgliedschaft. Als 1921 der sozialdemokratische Polizeipräsident von Berlin dem ›Proletarischen Theater‹ die Konzession verweigerte und dabei als Begründung dasselbe Argument anführte, das Gertrud Alexander in der ›Roten Fahne‹ benutzt hatte, es handele sich hier nämlich nicht um ein künstlerisches Unternehmen, fühlte sich das ›Proletarische Theater‹ von allen Seiten in die Enge gedrängt und trotz seiner inzwischen beinahe 5000 Mitglieder allein nicht stark genug, den Kampf gegen die polizeilichen Behinderungsmaßnahmen erfolgreich bestehen zu können. Im April 1921 stellte es deswegen seine Arbeit ein⁴¹.

Das ›Proletarische Theater‹ hatte sich während seines ganzen Bestehens immer wieder gegen die sozialdemokratische Volksbühne abgegrenzt. Das war schon von daher selbstverständlich, weil hier der ernsthafte Versuch unternommen worden war, auf kommunistischer Grundlage die Verwirklichung kulturpolitischer Vorstellungen, die in der Frühzeit der Volksbühnenbewegung eine Rolle gespielt hatten, in einer volksbühnenähnlichen Organisationsform neu anzugehen. Im Gegensatz zur ›Tribüne‹ und zum ersten ›Proletarischen Theater‹ hatte man sich hier bewußt zur Volksbühne in Konkurrenz gesetzt und sein Unternehmen deswegen u. a. von einer grundsätzlichen Kritik an der Entwicklung der Volksbühne her legitimiert:

»Die Kunst der bürgerlichen Gesellschaft propagiert die Weltanschauung des Bürgertums: den Individualismus, die Massenverachtung, den Pazifismus und die Menschheitsvernichtung. Bewußt organisiert ist die bürgerliche Kunst z. B. in den Volksbühnen. Die Kunst dem Volke. Eine Volksbühne, sagt Julius Bab, soll der ›festlich gesteigerte Ausdruck für das gemeinsame Erleben einer Gemeinde, eines Volks‹ sein⁴².

»Wo ist die revolutionäre Kunst in Aktion? [...] Etwa in den kleinbürgerlichen Volksbühnen, deren klassenlose rein künstlerische Absichten einem ›Volk‹ dienen, das gar nicht da ist, solange es Ausbeutung gibt und Klassenkampf geben muß, deren Spielplan mit Rücksicht auf den Geldbeutel des Unternehmers sich nach dem verdorbenen Geschmack kleinbürgerlicher Theaterbesucher richtet. Das ist nicht Geist von unserem Geist⁴³.

»Das proletarische Theater [...] ist eine Waffe im geistigen Befreiungskampf der Arbeiter, ein Ersatz für Kientopp, Profittheater und ›Volks‹-Bühne, die bürgerliche Weltanschauung und Klassenversöhnung propagieren⁴⁴.

Wenn die KPD sich mehr oder weniger direkt gegen das ›Proletarische Theater‹ aussprach, ohne wie in der revolutionär bewegten Zeit von 1919 jegliche Kulturarbeit zu verwerfen, und wenn sie nicht zugleich ein eigenes kulturpolitisches Programm in die Tat umsetzte, mußte sich ihr Verhältnis zur Volksbühne verschieben. Tatsächlich geschah das. In einer Rezension, die sich mit der ersten Nummer einer neuen Volksbühnenzeitschrift beschäftigte, welche nach der endgültigen Vereinigung von ›Freier Volksbühne‹ und ›Neuer Freier Volksbühne‹ vom neuen Verein Volksbühne e. V. herausgegeben wurde, kritisierte die ›Rote Fahne‹ (Sept. 1920) zwar das Konzept der Volksbühnenleitung, faßte aber die Volksbühne als Institution eher mit Samthandschuhen an. Man spürt deutlich das Bemühen, die Volksbühnenmitglieder, ohne sie zu verschrecken, zum Widerstand von innen gegen die Leitungsorgane des Vereins zu motivieren.

In der Rezension (Verf.: Gertrud Alexander) wurde besonders auf die Verflechtung von

41 Vgl. Piscator, Das politische Theater, S. 51 – 53.

42 Schüller, a. a. O., S. 189.

43 Aufruf zur Gründung des ›Proletarischen Theaters, Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins‹, in: Räte-Zeitung, Jg. 2, 1920, Nr. 37, zit. nach Fähnders/Rector, S. 192.

44 1. Programm-Ausgabe des ›Proletarischen Theaters‹, zit. nach Fähnders/Rector, S. 195.

Volksbühnenleitung und sozialdemokratischer Staatsspitze hingewiesen, deren Intentionen gegenüber die Arbeitermitglieder des Vereins wachsam sein mußten. Dem in der neuen Volksbühnenzeitung niedergeschriebenen programmatischen Satz: »Es gehört nicht zur Idee der Volksbühne, ein Gesinnungstheater zu sein«⁴⁵, mit dem die sozialdemokratische Volksbühne ihren grundsätzlich unpolitischen Charakter noch einmal betonte, antwortete die Rezensentin der ›Roten Fahne‹ mit einer auffallend vorsichtigen Kritik:

»Auch hier wirst du wissen, Proletarier, daß es nur ein klares Ja oder Nein für dich gibt, ein Rechts oder Links, daß es nur *eine* Gesinnung für dich gibt, die Deine. Deshalb wirst und brauchst du nicht ängstlich zu sein wie jene, du brauchst nicht zu betonen, daß die Volksbühne kein Gesinnungstheater sein darf; du wirst nicht gleich ein großes Kunstwerk ablehnen, weil es nicht von revolutionärem Drang und Ruf erschüttert und erbebt. Du wirst im großen Kunstwerk das große Menschenwerk erleben, ob bürgerlich oder wie sonst, fühlen und achten, und dich von Schicksalen erschüttern lassen; bevorzugen aber wirst du jene Werke, auch bürgerlicher Herkunft, die sichtbar den Stempel revolutionären Willens und Handelns in irgendeinem Sinne, der von der Zeit ihres Entstehens abhängig ist, tragen; es gibt deren genug«⁴⁶.

Durchgängig ist die Tendenz spürbar, die in der Volksbühne organisierten USPD-Arbeiter anzusprechen, sie an ihrem klassenkämpferischen Selbstverständnis zu packen und sie gegen die Bevormundung durch die SPD-Führung des Vereins zu aktivieren:

»[...] die ganze Aufmachung und Tendenz der neuen Zeitung zeugen davon, wie nahe sich die braven und wohlmeinenden Leiter dieser Veranstaltung dem geistigen und moralischen Bankrott fühlen; wie ängstlich sie bemüht sind, ihre reine Kunst-Tendenz, unpolitisch und ohne Gesinnung, zu wahren; wie sehr sie das Ausbrechen eines revolutionären Sturmes auch hier befürchten. Die Selbsterkenntnis der Massen, die Erkenntnis seiner Aufgabe und Bestimmung für den Proletarier schreitet unaufhaltsam weiter. Schon wurde der Arbeiter-Sängerbund gesprengt von den fortgeschrittenen Elementen, die sich nicht gängeln und beeinflussen lassen wollen. Seid auch ihr, die im Verein Freie Volksbühne oder Neue Freie Volksbühne organisierten Proletarier auf der Hut und verliert euch nicht selbst, verliert nicht euren klaren zielbewußten revolutionären Willen, euer entschiedenes Ja oder Nein unter dem Einfluß der stattlichen Führerreihe, die an der Spitze des neuen Vereinsorgans steht, [...] in der Namen figurieren, unter denen kein einziger ist, der sich zum unbedingten und unerbittlichen Klassenkampf bekennen würde«⁴⁷.

Zeitlich fiel diese Stellungnahme mit den ersten praktischen Schritten zur Parteienverschmelzung von KPD und USPD zusammen: Ende Juli nahm eine USPD-Delegation am II. Kongreß der Kommunistischen Internationale teil, im Oktober sprach sich die USPD auf ihrem Hallenser Parteitag mehrheitlich für den Zusammenschluß mit der KPD aus⁴⁸.

Als im Dezember 1920 die Vereinigung von KPD und USPD vollzogen wurde, entstand für die Volksbühne eine neue Situation: Plötzlich hatte sie in Gestalt der ehemaligen USPDler wieder Kommunisten unter ihren Mitgliedern. Auseinandersetzungen, die vor-

45 Volksbühne. Zeitschrift für soziale Kunstpflege, H. 1, 1920, zit. in der Rezension von G. G. L. (= Gertrud Alexander) in: Rote Fahne, Jg. 3, 14. Sept. 1920 – hier zit. nach Brauneck, S. 84.

46 *Ebda.*, S. 85.

47 *Ebda.*, S. 86.

48 Vgl. Angress, S. 96, 105.

her nur nach außen geführt worden waren, weil die Anhänger von KPD und KAPD als Gegner jeder Theaterarbeit oder Befürworter der ›proletarischen Theaterversuche‹ den Verein verlassen hatten, tauchten in der Organisation jetzt wieder auf.

Zudem machte die neue kulturpolitische Haltung der KPD es auch kommunistischen Arbeitern, die nicht aus der USPD kamen und die nicht bereits in der Volksbühne organisiert gewesen waren, wieder möglich, diesem Verein beizutreten. So wandte sich ein Teil des Mitgliederstamms des ›Proletarischen Theaters‹ nach dessen Auflösung im April 1921 ebenfalls der Volksbühne zu.

Von 1918 bis 1920 hatte die Volksbühne im Windschatten der kulturpolitischen Diskussion der Arbeiterbewegung gestanden. Sie hatte in dieser Zeit einerseits unbeirrt von allen Zeitumständen ihr altes Programm weitergeführt, andererseits die Chance, die darin lag, daß sie trotz mancher Angriffe von außen im großen und ganzen in Ruhe gelassen wurde, zur organisatorischen Konsolidierung genutzt. Marksteine waren in diesem Zusammenhang der vollständige Zusammenschluß der beiden Volksbühnenorganisationen im April 1920 und die Gründung des gesamtstaatlichen ›Verbandes deutscher Volksbühnenvereine‹ im Oktober 1920⁴⁹. Besonders mit dem letzteren Schritt schafften sich die Verantwortlichen des Berliner Volksbühnenvereins (allen voran S. Nestriepke) ein Instrument, das sie von möglichen Widersprüchen in der eigenen Organisation weitgehend unabhängig machte. Im übrigen schöpfte der Volksbühnenverein die Möglichkeiten staatlicher Unterstützung, die sich dadurch boten, daß führende Männer der sozialdemokratischen Volksbühnenbewegung (Landsberg, R. Schmid, Baake⁵⁰) nach 1918 in Regierungspositionen berufen wurden, voll aus.

Besonders gut war der Kontakt zum preußischen Kultusministerium, der deswegen von besonderer Bedeutung war, weil nach der Weimarer Verfassung die Länder die Kulturhoheit hatten⁵¹. Konrad Haenisch, preußischer Kultusminister von 1919 – 1921, gehörte z. B. zu den offiziellen Mitarbeitern der Volksbühnenzeitschrift. Haenisch, als ehemaliger Mitherausgeber der sozialdemokratischen chauvinistischen Schriftenreihe ›Kriegsprobleme der Arbeiterklasse‹ Angehöriger des äußersten rechten Flügels der Sozialdemokratie, hatte sein kulturelles Erziehungsziel in der Broschüre ›Sozialdemokratische Kulturpolitik‹ 1918 so formuliert:

»[...] was fordert die Zukunft? Und da möchte ich sagen: wir gebrauchen gewissermaßen eine Synthese von Alt-Potsdam, Alt-Weimar und Neu-Berlin, oder – anders ausgedrückt – wir brauchen eine Synthese zwischen Königsberg, der Stadt, wo die reine Vernunft und der kategorische Imperativ geboren sind, den stillen Tälern um Eisenach und Rothenburg herum, wo die blaue Wunderblume der deutschen Romantik blühte, und den Geländen um Dortmund und Oberhausen herum, wo die Schlote rauchen und die Hämmer dröhnen. Aus all diesen Gebieten, aus all diesen geistigen Elementen, wenn ich so sagen darf, muß der deutsche Mensch Keime mit in sich hineinbekommen. Er muß, wenn ich es etwas anders ausdrücken darf, eine Synthese darstellen zwischen Kant und Goethe auf der einen Seite und, wenn Sie Namen aus der neuen Zeit hören wollen, Werner v. Siemens und Karl Legien auf der anderen Seite«⁵².

Zwar war der Text dieser Broschüre noch im Krieg verfaßt worden – es handelt sich um

49 Vgl. *Walter G. Oschilewski*, Siegfried Nestriepke. Leben und Leistung, Berlin 1955, S. 53.

50 Vgl. *Bab*, S. 22.

51 Vgl. *Manfred Abelein*, Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland, Köln/Opladen 1968, S. 252 – 254.

52 *Konrad Haenisch*, Sozialdemokratische Kulturpolitik, 3. u. 4. Aufl., Berlin 1918, S. 24.

eine Rede Haenischs im Preußischen Abgeordnetenhaus –, aber Haenisch trat demonstrativ für Kontinuität ein, indem er sie gleich nach der Novemberrevolution, gerade zum Volksbeauftragten im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung ernannt, in hoher Auflage verbreiten ließ. Kulturpolitik war für Haenisch in seiner Broschüre Rüstung für den ›Wirtschaftskampf‹, der nach seiner Ansicht den ›Kampf mit der Waffe‹ nach dem Weltkrieg ablösen werde:

»[...] nach dem Kampfe mit den Waffen [...] kommen wir ohne Zweifel in einen sehr schweren politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Wettbewerb mit der ganzen Welt [...] hinein«⁵³.

»[...] sollen wir nach dem Siege unserer Waffen nun etwa hier unterliegen? Das darf nicht sein – und deshalb muß es auch auf dem Gebiete der Kulturpolitik heißen: Deutschland in der Welt und Preußen in Deutschland voran«⁵⁴!

Die Volksbühnenarbeit hatte für Haenisch die kulturpolitische Funktion, die Arbeiterschaft ins bestehende System zu integrieren, indem auch sie einen ›Besitz‹ zu eigen bekam, der eine Interessenidentität zwischen ihr und den besitzenden Klassen zur gemeinsamen Verteidigung der ›deutschen Interessen‹ herstellen sollte. Direkt an die Arbeiter gerichtet, hat Haenisch das in einer anderen Broschüre (1915) so ausgedrückt:

»[...] mehr als ihre ›Ketten‹ haben die Arbeiter gerade in ihren fortgeschrittensten Schichten auch heute schon zu verlieren, und es ist ein unendlich weiter Weg von den Parias der vierziger Jahre bis zu jenen Berliner Arbeitern, die zu Weihnachten 1914 den – mit Hilfe städtischer Hypotheken errichteten – stolzen Volksbühnenpalast am Bülowplatz einweihten!«

»Nicht den herrschenden Zuständen, sondern sich selbst zu Liebe verteidigen sie [die Arbeiter] Deutschland mit ihrem Herzblut«.

»Nun aber einmal die Waffen sprechen, erheischt das Lebensinteresse der deutschen Arbeiter auch den deutschen Sieg«⁵⁵.

Die Volksbühne wurde durch die Zusammenarbeit mit der sozialdemokratischen Staatsbürokratie mehr und mehr in ein staatliches kulturpolitisches Konzept eingegliedert. Was der Sozialdemokratie während ihrer oppositionellen Zeit bis 1914 nicht gelungen war, nämlich ein kulturpolitisches Programm zu entwickeln, das schaffte sie jetzt, als sie offen die staatlichen Interessen der Harmonisierung der Klassengegensätze propagierte. Diese Linie konnte von sozialdemokratischer Seite erst jetzt zusammenhängend formuliert werden, obwohl sie z. B. die Praxis der sozialdemokratischen Volksbühnen schon seit 1897 zunehmend bestimmt hatte. Ein zu großer Widersinn hätte vorher darin gelegen, wenn die führende Oppositionspartei, die sich auf ein alles andere als staatstragendes Programm berief (das Erfurter Programm von 1891), auf dem Gebiet der Kulturpolitik offen ihre Übereinstimmung mit den Staatsinteressen zum Ausdruck gebracht hätte. Wesentlich an Haenischs kulturpolitischem Programm ist vor allem, daß er in der Broschüre ›Sozialdemokratische Kulturpolitik‹ indirekt staatliche und Unternehmerinteressen identifizierte und auf einen Überbau reformistischer Ideologie weitgehend verzichtete.

In der Volksbühnenleitung fand diese Position Widerhall. Das drückte sich z. B. darin aus, daß in geschichtsfälscherischer Manier die Intentionen der frühen Volksbühnenbe-

53 *Ebda.*, S. 30 f.

54 *Ebda.*, S. 31.

55 *Konrad Haenisch*, *Der deutsche Arbeiter und sein Vaterland*, Berlin 1915, S. 22 f.

wegung umgedeutet wurden. Es hieß jetzt, man habe damals unter der Parole ›Die Kunst dem Volke‹ im Grunde nichts anderes gewollt als die Schaffung eines breiten kulturellen Netzes, das alle Schichten der Bevölkerung einbeziehe und ihnen den Kulturgenuß ermögliche. Diese Intention sei durch die Verstaatlichung der ehemaligen Hoftheater und die Kommunalisierung der ehemals an Direktoren verpachteten Stadttheater schon so weit verwirklicht worden, daß es kaum noch spezifische Aufgaben jenseits der staatlichen Kulturpolitik für die Volksbühne gebe⁵⁶.

Besonders Siegfried Nestriepke, Generalsekretär der Berliner Volksbühne e. V. und Geschäftsführer des deutschen Volksbühnenverbandes, betrachtete es als eine seiner wichtigsten Aufgaben, den Volksbühnengedanken mit der Theaterpolitik der Städte und Länder zu koordinieren. Um zu diesem Zweck mit staatlichen und kommunalen Körperschaften zu verhandeln, reiste er ständig im ganzen Deutschen Reich umher. Bei seinen Reisen unterstützte er zwar an vielen Orten Volksbühnenvereinsgründungen, aber diese hatten meist nur die Funktion, für die kommunalen Theater zu deren finanzieller Entlastung einen festen Abonnentenstamm aus den ›unteren Volksschichten‹ zu organisieren. Von den Widersprüchen, die die Berliner Volksbühne e. V. als das Zentrum der Volksbühnenbewegung bald wieder erschütterten, blieben sie verschont⁵⁷.

Nach dem Scheitern der kommunistischen Theaterexperimente war die Berliner Volksbühne wieder die einzige größere Kulturinstitution im Umkreis der Arbeiterbewegung. Das führte zum Einströmen neuer Publikumskreise in den Verein. Um auch die politisch radikaleren neuen Mitglieder in die Organisation zu integrieren, sah sich die Volksbühnenleitung gezwungen, in der Programmgestaltung auch deren Bedürfnisse ein wenig zu berücksichtigen. Das geschah vor dem Hintergrund einer sich langsam herausbildenden pluralistischen Kulturkonzeption, die in der Phase der ersten Konsolidierung der Weimarer Republik das antikommunistisch-kämpferische Kulturprogramm vorübergehend ablöste. Avantgardetheater und fortschrittliche Dramatik wurden neben den altbewährten Stücken ebenfalls als ›Kunst‹ anerkannt und in bescheidenem Umfang sowohl in den staatlichen Theatern als auch in der Volksbühne im Spielplan berücksichtigt⁵⁸. Was aber in den Staatstheatern vor einem vorwiegend bürgerlichen Publikum konsequenz- und gefahrlos funktionierte, entfaltete in der Volksbühne eine Dynamik, weil es in dem Arbeiterpublikum das Bedürfnis weckte, mehr Stücke zu sehen, die seiner politischen Interessenlage entsprachen. Besonders unter der Voraussetzung, daß in der Volksbühne in Gestalt vor allem der kommunistischen Arbeiter jetzt personelle Träger für die Artikulation von Politisierungsforderungen organisiert waren, konnte das pluralistisch-vorsichtige Abrücken vom totalen kulturpolitischen Integrationskurs nicht die gewünschte beruhigende Wirkung erzielen, sondern führte im Gegenteil dazu, daß die Frage der grundsätzlichen politischen Bestimmung der Volksbühnenarbeit erneut auf die Tagesordnung gesetzt wurde.

Das Konzept des pluralistischen Volksbühnenprogramms vertrat deren künstlerischer Direktor Fritz Holl, der vor seiner Tätigkeit an der Volksbühne, wo er Kayßler ablöste, an staatlichen Theatern in Düsseldorf und Stuttgart Erfahrungen in dieser Richtung gesammelt hatte. 1924 berief Holl den Kommunisten Piscator als Gastregisseur an

56 Vgl. Curt Baake, Wesen und Entwicklung der Volksbühne, in: Die Volksbühne, Jg. 5, 1930, Nr. 7, S. 292 f.; vgl. auch Knellesen, S. 33 f.

57 Vgl. Oschilewski, S. 53 – 55.

58 Vgl. Knellesen, S. 107.

die Volksbühne. Damit wollte er einerseits dem radikaleren Teil des Publikums entgegenkommen, andererseits hatte er aber auch die Hoffnung, diesen Regisseur relativ problemlos in sein Konzept einbauen zu können; denn Piscators große Kampftage schienen Vergangenheit geworden zu sein⁵⁹.

1923 war Piscator Direktor eines eigenen Theaters geworden, in dem er ein sehr viel gemäßigteres Programm durchführte als im ›Proletarischen Theater‹. Weil er weiter ohne Unterstützung durch seine Partei blieb, konnte er sein Theater finanziell nur dadurch halten, daß er sich auf breitere Publikumsschichten hin orientierte als nur auf die klassenbewußten Arbeiter. Das aber bedingte gewisse Konzessionen und Abstriche am politischen Programm. Piscator schrieb dazu sechs Jahre später in einem Rückblick:

Es »erschien eine Heranziehung der klein- und mittelbürgerlichen Schichten unerlässlich, denn es hatte sich gezeigt, daß allein durch das revolutionäre Proletariat, ohne Unterstützung durch die Parteien, ein Theater nicht zu halten war«.

»Die Linie des Unternehmens war nicht so eindeutig und einfach wie beim Proletarischen Theater. Wenn ich heute darauf zurücksehe, so war diese Periode für mich eigentlich ein Zurückgehen hinter die schon einmal erreichte Linie. Aber nur, weil das Unternehmen sich nicht mehr voll auswirken konnte. Wir beabsichtigten, von einer breiteren künstlerischen Basis zur politischen Tendenz vorzustoßen. Unser Spielplan umfaßte Gorki, Tolstoj und Romain Rolland (also im gewissen Sinne eine Annäherung an die O-Mensch-Dramatik). Aber für später hatte ich ›Annemarie‹ von Franz Jung angenommen und die Absicht, eine politische Revue spielen zu lassen«⁶⁰.

Zur Realisierung dieser weitergehenden Pläne kam es nicht mehr, weil Piscator sein Theater vorher aus finanziellen Gründen verkaufen mußte. So schien Piscator, als Holl ihn an die Volksbühne berief, vom politischen Aktivist, der auch Theater machte, zum großen Theatermenschen, der auch politisch engagiert war, geworden zu sein.

Der Schein trog. Gleich das erste Stück, das Piscator an der Volksbühne inszenierte, ›Fahnen‹ von Alfons Paquet (1924), wurde unter seiner Regie zum zündenden politischen Agitationstheater. Neue theatralische Formen, erste Schritte zum ›epischen Theater‹, wurden von Piscator bei der Inszenierung dieses Stückes, das den Chicagoer Anarchistenaufstand von 1886 schilderte, funktional eingesetzt, um Gegenwartsbezüge herzustellen. Das gelang vor allem in der Frage des Achtsturentages, der in den Chicagoer Demonstrationen von 1886 die zentrale Forderung gewesen war und dessen gesetzliche Verankerung in Deutschland – wie sie im Anschluß an die Novemberrevolution durchgesetzt worden war – gerade im Dezember 1923 durch eine Notverordnung der Regierung weitgehend wieder aufgehoben worden war⁶¹.

Der Tatsache, daß in der Frage des Achtsturentages KPD und SPD, die zu dieser Zeit nicht an der Regierung beteiligt war, gemeinsame Forderungen vertraten⁶², verdankte es Piscator, daß man sich auch von seiten der SPD in diesem besonderen Fall nicht gegen eine Politisierung der Theaterarbeit wandte. So war der Tenor der Kritiken in der ganzen Linkspresse, einschließlich der SPD-Organen, positiv, und das obwohl die Aufführung auch Spitzen gegen die Sozialdemokratie enthielt. Der ›Vorwärts‹, das Zentralorgan der SPD, äußerte dazu:

59 Vgl. *ebda.*, S. 76; vgl. *Piscator*, Das politische Theater, S. 59 – 61; vgl. *Ihering*, S. 184.

60 *Piscator*, Das politische Theater, S. 55.

61 Vgl. *Knellesen*, S. 77.

62 Vgl. *ebda.*, S. 77.

»Es heißt an einer Stelle: ›Die große Partei der Waschlappen‹! Hier ist nicht der Ort für eine politische Auseinandersetzung. Der Dichter ist nicht der Mann, mit dem man über Parteipolitik zu hadern hätte. Vielleicht fühlt sich mancher Zuschauer gekränkt. Das wird den Genuß getrübt, nicht aber unmöglich gemacht haben. Von einem Autor, der diese Gesinnung manifestiert, kann die Partei des Sozialismus selbst dann eine Kritik vertragen, wenn sie ungerecht ist«⁶³.

In dieser Argumentation wurde die These von der prinzipiellen politischen Neutralität im Sinne des liberalistischen Konzeptes weiterentwickelt, indem auch politischer Kunst ein gewisser Freiraum zugestanden wurde, falls sie ›wirkliche Kunst‹ sei. Ähnlich reagierte die bürgerliche Theaterkritik auf die ›Fahnen‹-Inszenierung. Piscator war hier der Durchbruch gelungen, man sah in ihm hauptsächlich den genialen Schöpfer neuer theatralischer Formen und eine große Künstlerpersönlichkeit.

Die Konsequenz aus dem – außer in den Blättern der nationalen Rechten – einhellig positiven Votum für Piscator war, daß ihm die Volksbühne einen mehrjährigen Regievertrag anbot, der ihm sogar das Recht zugestand, selber die Stückauswahl zu treffen. Piscator nahm an, nutzte aber die Möglichkeiten, die ihm damit in die Hand gegeben waren, nicht von vornherein voll aus. Das lag vor allem daran, daß er nicht wieder kommunistisches Theater ohne Rückendeckung durch die Kommunistische Partei – das hätte letzten Endes nichts anderes geheißen als: ohne kommunistisches Publikum – machen wollte. Er fürchtete, wie schon zweimal, als Einzelgänger Schiffbruch zu erleiden. Er bemühte sich deshalb vorerst darum, formal und inhaltlich das Terrain für ein späteres politisch-agitatorisches Theater vorzubereiten, und hoffte gleichzeitig auf ein wachsendes Verständnis von seiten der KPD. 1929 schrieb er darüber im Rückblick:

»Die Art meines Berufes, meine Abhängigkeit, ließen mich natürlich nicht immer einen Spielplan durchführen, wie ich ihn aus meiner Weltanschauung heraus anstrebte. [...] Trotzdem achtete ich sorgfältig darauf, daß mit den Stücken keine Konzessionen an den Betrieb verbunden waren. [...] Allerdings waren hier die Probleme nicht ›politisch‹, sondern ›menschlich‹. Die Aufgabe bestand also darin, den Hintergrund vorzurücken, ihn auszuarbeiten und das Persönlich-Individuelle darin einzubetten. Dabei differenzierten sich die Mittel und ich probierte Wirkungen aus, die sich später als wesentlich erwiesen. Es waren Stücke von Eugene O'Neill: ›Unterm karibischen Mond‹, Hans José Rehfish: ›Wer weint um Juckenack‹, Rudolf Leonhard: ›Segel am Horizont‹, Paul Zech: ›Das trunkene Schiff‹ und Maxim Gorki: ›Nachtasyl‹«⁶⁴.

Piscator konnte realistisch darauf hoffen, daß die KPD seinen Vorstellungen gegenüber eine zunehmende Aufgeschlossenheit entwickeln würde, weil in der Partei nach der Niederlage der Arbeiterregierungen in Thüringen und Sachsen (1923) eine Grundsatzdebatte begonnen hatte, die nach und nach die ganze bisherige Politik der KPD als ›rechtsopportunistische Abweichung‹ qualifizierte und Neubestimmungen versuchte. Die Kulturpolitik blieb von dieser Revision nicht ausgeschlossen⁶⁵.

Während die allgemein-politischen Konzeptionen, die die KPD in den Auseinandersetzungen der Jahre 1924 und 1925 entwickelte, zum großen Teil später (ab 1926) als ›ultralinks‹ verworfen und erneut revidiert wurden⁶⁶, behielten die kulturpolitischen

63 Kritik im Vorwärts, zit. nach *Knellesen*, S. 77.

64 *Piscator*, Das politische Theater, S. 83.

65 Vgl. *Anderson*, S. 136; *Rosenberg*, S. 154; vgl. *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, Bd. 4, Berlin – DDR 1966, S. 19 f.

66 Vgl. *Rosenberg*, S. 181; *Anderson*, S. 171 f.

Weichenstellungen, die hier vorgenommen wurden, abgesehen von einigen formalen Einzelfragen, für die Kommunisten bis 1933 Gültigkeit. Man begann, künstlerische Tätigkeit als zu integrierenden Teil der gesamten Propagandaarbeit der Partei zu begreifen. Richtschnur war nicht mehr ein abstrakter Kunstbegriff, sondern die Frage nach der Funktionalität für Strategie und Taktik der Partei. Basis der Kulturarbeit sollten kulturelle Aktivitäten der Arbeiter selbst sein. Am Vorbild der 1924 aufgeführten ›Revue Roter Rummel‹ orientierten sich Hunderte von Laienspieltruppen und proletarische Agitproptrupps, die – von der Partei gefördert – in den kommenden Jahren entstanden. Auf der literarischen Ebene wurde diese Linie von der neu konzipierten Arbeiterkorrespondentenbewegung flankiert.

Piscator nutzte die doppelte Chance, die sich ihm hier bot, einerseits die Vorstellungen der KPD im Bereich der Massenkulturbewegung mitbestimmen zu können und andererseits sich für seine geplante politisch-revolutionäre Berufstheatertätigkeit diesmal im voraus die Sympathie der organisierten Kommunisten zu sichern. Parallel zu seinen zögernden Theaterversuchen in der Volksbühne inszenierte Piscator im Zusammenhang der Reichstagswahlen 1924 die ›Revue Roter Rummel‹. In dieser Propagandarevue setzte Piscator zwar formale Mittel ein, die er in seiner Theaterarbeit entwickelt hatte (Projektionen, Musik), aber er stellte sich bewußt nur einen politischen und keinen Kunstanspruch:

»Vieles war nur roh zusammengehauen, der Text völlig unpräzise, aber das gerade erlaubte bis zum letzten Augenblick die Einschaltung der Aktualität«⁶⁷.

Die hier eingeschlagene Linie setzte Piscator ein Jahr später mit der Inszenierung der ›historischen Revue‹ ›Trotz alledem‹ fort. Diese szenische Montage von dokumentarischen Texten und Dokumentarfilmen über die Zeit von 1914 – 1919 wurde zur Eröffnung des X. Parteitages der KPD im Juli 1925 im Berliner Schauspielhaus aufgeführt. Die unmittelbare Verbindung zum Parteitag, die auch im Programmheft ausgedrückt wurde, die Mitwirkung proletarischer Laienspielgemeinschaften (neben Berufsschauspielern), die Schlußansprache des Mitglieds der obersten Parteileitung Ruth Fischer und die begeisterte Rezension der Veranstaltung in der ›Roten Fahne‹ zeigen, daß es Piscator gelungen war, in der praktischen Kulturpolitik der KPD festen Fuß zu fassen. Die ›Rote Fahne‹ schrieb:

»Es lag etwas Bestechendes in dem Versuch, mit den Mitteln einer großen Bühne als *proletarisches Kampftheater* in Erscheinung zu treten, *politische Agitation* in einer Kampfaufführung lebendig und wirksam zu machen. Ist er gelungen? Wir sind optimistisch und sagen: ja, es ist gelungen, was bisher nicht gelingen wollte; die Arbeiter haben die Idee ihres eigenen Theaters in einem solchen Versuch verwirklicht, der [...] hoffen läßt, bald Größeres und Wirkungsvolleres in Deutschland, von und für Proletarier gestaltet, auf der Bühne zu erleben. [...]

Großartig waren diese Bilder [...]

Großartig war die *Kombination* von Film und Theater. [...]

Und die Musik war gut. [...]

Herrlich [...] war der Aufmarsch des Proletariats als Schlußapotheose, des Jung-Spartakus, des ›Rot Front‹ auf der Bühne. Das war *Kampfsymbol* der allernächsten Zukunft. Die Aufführung im ›Großen Schauspielhaus‹ hat uns allem Gerede über ›proletarisches Theater‹, Kunst usw. in der Theorie *praktisch* auf einmal um viele Meilen näher gebracht.

67 Piscator, Das politische Theater, S. 66.

Wir beglückwünschen die *Berliner Organisation* und ihre Initiatoren in dieser Sache, die Genossen *Ernst Torgler* und *Erwin Piscator*«⁶⁸.

Erstaunlich, daß die bürgerliche Theaterkritik bei aller Ablehnung der politischen Tendenz dieser szenischen Montage nicht prinzipiell anders reagierte. Es ist dies ein Zeichen dafür, wie sehr Piscator schon als großer Theaterkünstler anerkannt wurde. Ein Grund für diese Haltung lag sicher darin, daß Piscator allen möglichen Angriffen der Art, hier werde nicht Kunst, sondern Politik betrieben, von vornherein den Wind aus den Segeln nahm, indem er ohne Umschweife erklärte, nichts anderes als Politik machen zu wollen. Der Kritik blieb bei dieser klaren Ausgangslage nur die verblüffte Feststellung, daß in Piscators Revue trotz dieser unmißverständlichen Einschränkungen große künstlerische Potenzen freigesetzt worden seien:

»Und das blieb der große Eindruck. Mochte man alle Tendenz und alle Übertreibung abziehen, man kam nicht mehr verständnislos in die Nacht und auf die Straße. Mochte Jessner ›Wallensteins Tod‹ oder den ›Prinzen von Homburg‹ zaubern, Reinhardt mit seinem ›Was ihr wollt‹ und mit seiner Bergner einen Himmel bereiten, nach den Vorstellungen erschien einem jedesmal die Stadt wie ein Urwald, in dem man sich nicht wieder zurecht fand [...] Nach einer solchen Revue aber schien es, als habe man gebadet. Kräfte wuchsen! Es ließ sich auf der Straße gut schwimmen und rudern. Verkehr und Licht, Brausen und Technik hatten einen Sinn«⁶⁹.

»Zur Eröffnung des kommunistischen Parteitages spielen im Großen Schauspielhaus gemeinsam Arbeiter und Schauspieler von E. P. [Erwin Piscator] geführt, dramatisierte Weltgeschichte. Zu einer Art wilder Stoßkraft zusammengepferchte Szenen aus Krieg und Revolution, klaffend und aufgerissen von Tendenz, aber dennoch, solange nacktes, wahrhaftiges Geschehen dargestellt wird, von beinahe unerwarteter, höchst innerlicher Wirkung – Gesinnung [...] und ihr fanatischer, rührend heiliger Ausdruck fließen zu etwas zusammen, was auf Höhepunkten auf gewissermaßen rätselhaft Art zu dem gleichen sichtbaren Resultat führt wie ganz hohe dramatische Kunst«⁷⁰.

»Jedoch, uns scheint, daß es bei der Kunst nicht auf das Wollen, sondern auf die Wirkung ankommt. Und da wäre zu sagen, daß diese Revue einen Kontakt mit dem Publikum schuf und Höhepunkte brachte, wie sie nur selten, bei ganz genialen dramatischen Schöpfungen zu verzeichnen sind«⁷¹.

Bevor Piscator den Versuch unternahm, mit seinen außerhalb der Volksbühne gewonnenen Erfahrungen auch in der Volksbühnenorganisation selber wieder die Frage nach der politischen Funktion von deren Tätigkeit in aller Schärfe aufzuwerfen, machte er 1926 noch einmal außerhalb der Volksbühne die Probe aufs Exempel, wieviel ›künstlerische Freiheit‹ man ihm in der bürgerlichen Literaturszene, aber auch in der kommunistischen Parteipresse zubilligen werde. Zu diesem Zweck inszenierte er Schillers ›Räuber‹ im Staatstheater als Provokation (Sept. 1926). Was er fürs ›Proletarische Theater‹ 1920 als Ziel formuliert hatte, nämlich radikale Unterwerfung der dramatischen Weltliteratur unter die politischen Interessen der Gegenwart durch ›ehrfurchtslose‹ und umwälzende Bearbeitung der Vorlagen, setzte er jetzt in die Tat um.

68 *Otto Steinicke*, Proletarisches Kampftheater, in: Rote Fahne, Jg. 8, 14. Juli 1925, zit. nach *Braunack*, S. 206 – 210.

69 Kritik von *Jakob Altmeier* in der Frankfurter Zeitung, zit. nach *Piscator*, Das politische Theater, S. 76.

70 Kritik in der Neuen Berliner 12-Uhr-Zeitung, zit. *ebda*.

71 Kritik in der Welt am Abend vom 17. Juli 1925, zit. *ebda*.

Durch Schnitte, Umstellungen und neu geschriebene Texte, durch Aktualisierung in Kostümen und Masken gelang es Piscator, die Grundtendenzen des Schillerschen Stückes umzudrehen. Aus dem tugendhaften Schillerhelden Karl Moor wird ein romantischer Wirrkopf, aus dem verschlagenen Banditen Spiegelberg wird in der Maske Trotzki ein weitsichtiger Revolutionär. Piscators Experiment führte zu einem für ihn durchaus positiven Ergebnis: Zwar reagierten Teile der Kritik mit großer Empörung, aber die prominenten Kritiker der großen Zeitungen blieben auf seiner Seite, selbst wenn sie sich meist im Grundsatz mit seiner Intention nicht identifizieren wollten:

»Trotz allem – diese gar zu selbständigen Werte waren – Werte. Piscator bleibt auch nach solchem Irrtum einer der stärksten Spielmeister in Deutschland«⁷².

»Wie das Piscator macht, ist allerdings ungewöhnlich stark, und nach erstem Befremden elementar hinreißend [...] Das Neue ist nicht ertüftelt, es ist geboren [...] Der Versuch ist jedenfalls interessant und zeigt Wege«⁷³.

»Wer so kongenial aus dem Geist der Dichtung heraus zu schaffen vermag, müßte es nicht nötig haben, auf Originalität zu trumpfen und die Inszenierungskunst auf Kosten des Dichters zu üben«⁷⁴.

»Erwin Piscator schwächte in den ersten beiden Akten der ›Räuber‹ den Revolutionär aus privatem Sentiment, Karl Moor, zugunsten des systematischen Revolutionärs ab, des Revolutionärs aus Gesinnung, Spiegelberg. Dazu bedurfte es brutalster Textänderungen. Das war gewiß gefährlich und unschillerisch. Aber diese Inszenierung warf eine Grundfrage auf. Diese ›Räuber‹-Darstellung, die scheinbar die Selbstherrlichkeit des Regisseurs dem dichterischen Werk gegenüber auf der Höhe zeigte, bedeutete in Wahrheit die Überwindung des formal-experimentierenden Regisseurs«⁷⁵.

Die ›Rote Fahne‹ versicherte Piscator ihrer vollen Zustimmung, nichts war hier mehr zu spüren von der Ehrfurcht gegenüber dem bürgerlich-revolutionären Erbe der klassischen deutschen Literatur, wie sie bis 1924 das Feuilleton des KPD-Zentralorgans (unter Gertrud Alexander) bestimmt hatte:

»Selten ist ein ›klassisches Stück‹ mit solcher Kraft der Vergangenheit entrissen worden, wie ›Die Räuber‹ der deutschen Bühnenliteratur durch die Hand Erwin Piscators. [...] Die Darstellung war eine Glanzleistung [...] und es war die außerordentliche Gestaltungskraft eines Mannes, der dem Theater von gestern den Krieg erklärt.

Es war die Erkenntnis eines Besseren, das erst in einem Rätedeutschland, auf einer proletarischen Bühne und vor einem klassenbewußten Arbeiterpublikum durch die Darstellung revolutionärer Stücke schlackenlos erstehen wird. Der Regisseur dieser Zukunft wird Piscator heißen«⁷⁶.

Jetzt fühlte Piscator sich nicht mehr isoliert und deswegen stark genug, den Kampf um die Politisierung der Volksbühne zu wagen.

Was war in der Volksbühne in der Zwischenzeit geschehen? Ohne organisierten Einfluß von seiten der Kommunistischen Partei, aber doch begünstigt durch deren kulturpolitischen Kurswechsel, hatte sich hier seit 1924 eine oppositionelle Gruppe herausgebildet.

72 Alfred Kerr im Berliner Tageblatt vom 13. Sept. 1926, zit. nach Knellesen, S. 103.

73 Norbert Falk in der Berliner Zeitung am Morgen vom 13. Sept. 1926, zit. ebda., S. 103.

74 Hans W. Fischer in der Welt am Morgen vom 12. Sept. 1926, zit. ebda., S. 103 f.

75 Ihering, Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod, 1929, zit. nach Ihering, Die zwanziger Jahre, S. 170.

76 Slang, Die Räuber. Zu Piscators Neueinstudierung im Staatlichen Schauspielhaus, in: Rote Fahne, Jg. 9, 19. Sept. 1926, zit. nach Brauneck, S. 233 f.

Ihr Zentrum stellten die ›Jugendlichen-Abteilungen‹ der Volksbühne dar, die in der Spielzeit 1923/24 auf Drängen gewerkschaftlicher und politischer Jugendorganisationen eingerichtet worden waren. In diesen Abteilungen, die eigene Vollversammlungen abhielten, wurde eine stärkere politische Ausrichtung der Vereinsarbeit gefordert. Schon 1925 begann die Volksbühnenleitung, Gefahr zu wittern, und holte zu einem Gegenschlag aus. In der Absicht, ihre eigenen Konzeptionen für die Bestimmung der Volksbühnenarbeit verbindlich zu machen und den Zustand der Programmlosigkeit zu überwinden, der es möglich gemacht hatte, daß Arbeiter, die politische Forderungen an die Spielplangestaltung hatten, ungehindert dem Verein beitreten konnten, entwarfen Julius Bab und Siegfried Nestriepke 1925 ›Leitsätze der Volksbühnenbewegung‹. Diese Leitsätze legten sie nicht der Generalversammlung der Berliner Volksbühne vor, sondern gleich dem Volksbühnentag ihres nationalen Volksbühnenverbandes, in dem sie keine Opposition gegen ihre Ideen zu befürchten brauchten⁷⁷. In diesen Leitsätzen, auf die als das ›gemeinsame Selbstverständnis‹ der gesamten deutschen Volksbühnenbewegung sie sich in den späteren Auseinandersetzungen beriefen, um ihrer Position größeres Gewicht zu verleihen, heißt es u. a.:

»Die Volksbühne wendet sich an alle Volksgenossen, die in der Offenbarung des Menschlich-Großen in der Kunst, besonders im Drama, einen höchsten Wert erkennen und deshalb jede Unterordnung des Strebens nach seiner Gestaltung unter politische und konfessionelle Gesichtspunkte ablehnen – und die zugleich im Theater ein mächtiges Werkzeug zur Weiterentwicklung der menschlichen Gesellschaft im Sinne einer neuen, freiheitlichen Gemeinschaftskultur erblicken«⁷⁸.

Die Leitsätze wurden von den Delegierten des Jenaer Volksbühnentages angenommen. Während die Volksbühnenleitung 1925 noch von einer gesicherten Machtposition aus operieren konnte, erwachsen ihr 1926 schon Gegner im eigenen Lager. Gegen die konservative Erstarrung der Volksbühnen, die durch die Leitsätze von 1925 zum Programm erhoben war, begann sich in der ansonsten mit der Volksbühnenbewegung sympathisierenden linken literarischen Intelligenz Widerstand zu regen. In einem Manifest an den Hamburger Volksbühnentag nahm dieser Widerstand zum erstenmal konkretere Formen an. Dreißig Schriftsteller und Theaterkritiker fanden sich zur Formulierung dieses Manifestes zusammen, um ihre Forderungen an die Volksbühne zu vereinheitlichen. Daß hier nicht Kommunisten ihre Stimme erhoben, sondern Sympathisanten der Sozialdemokratie, Pazifisten und unabhängige Linke, wurde schon durch die Form des Manifestes deutlich. Es war nämlich als Grußadresse an den Volksbühnentag formuliert; damit sollte zum Ausdruck gebracht werden, daß man sich zur Volksbühne noch loyal zu verhalten beabsichtige. In der Grußadresse wurde die Volksbühne aufgefordert, »das Neue in der Kunst, das Zeitliche im Drama und die freiheitliche Gesinnung entschieden zu bejahen, das Konventionelle, Traditionsmäßige und Kleinbürgerliche zu verlassen«⁷⁹. In der Begründung des Manifests führte der Schriftsteller Arthur Höltscher zusätzlich aus:

»Der Aufruf der dreißig Schriftsteller, Dichter und Kritiker an den Volksbühnenkongreß war mehr *eine Mahnung*, als eine Begrüßung. Es war eine Manifestation einer Unzu-

77 Vgl. *Oschilewski*, S. 55.

78 Leitsätze der Volksbühnenbewegung, verabschiedet auf dem Jenaer Volksbühnentag 1925 – zit. *ebda.*, S. 55.

79 Grußadresse an den Jenaer Volksbühnentag, zit. in dem Bericht von *A. A.*, Der 7. Volksbühnentag und die Arbeiterschaft, in: *Rote Fahne*, Jg. 9, 4. Juli 1926, hier zit. nach *Braunecke*, S. 226.

friedenheit mit gewissen Erscheinungen der Volksbühne [...] Man kennt die Gesinnung des Proletariats, dem die Volksbühne zu dienen scheint, aber man will nichts riskieren, und man befürchtet materielle Schwierigkeiten. Wir dagegen sagen: Nutzt doch eure Kraft! [...] Freiheitlichkeit der Bewegung ist bei politischer Neutralität nicht möglich. Unsere Gegner sind nicht neutral, sie sind sogar sehr aggressiv [...] Große politische Kämpfe stehen uns bevor. Will die Volksbühnenbewegung die Massen in diesem Kampfe einlullen oder gar im Stich lassen«⁸⁰?

Auf dem Hamburger Volksbühnentag wurde deutlich, daß die Volksbühnenverantwortlichen für den Fall, daß sie sich der relativ vorsichtig vorgetragenen Kritik der Grußadresse versperren sollten, fortan mit einem Widerstand rechnen mußten, der über den engeren Kreis der Kommunisten hinausreichte.

Politischer Hintergrund der Verbreiterung der Oppositionsbewegung war der allmähliche Machtzuwachs der Rechten auf der Ebene der Reichspolitik, der 1925 in zwei Ereignissen unübersehbar wurde: Im Januar wurde eine Koalitionsregierung gebildet, an der sich zum erstenmal die Deutschnationalen beteiligten; nach dem Tod des sozialdemokratischen Reichspräsidenten Ebert gewann im April der Kandidat der Rechtsparteien Hindenburg die Präsidentschaftswahl. Für die Sozialdemokratie und ihre Sympathisanten setzte ein Prozeß des Umdenkens ein; sie mußten sich wieder darauf einstellen, die Rolle der stärksten Oppositionspartei statt die eines Repräsentanten der Staatsinteressen zu spielen. Wenn die sozialdemokratische Volksbühnenleitung weder jetzt noch später diese Umorientierung mitmachte, hatte das sicher einen wichtigen Grund in ihrer engen Verfilzung mit der Kultusbürokratie des Landes Preußen, in dem die SPD noch bis 1932 Regierungspartei blieb⁸¹.

Im Anschluß an den Hamburger Volksbühnentag begann im Winter 1926/27 in der Berliner Volksbühne – vorangetrieben von den Jugend-Abteilungen – die politische Grundsatzdiskussion, die sich schon seit längerem angebahnt hatte, in voller Schärfe auszubrechen. Piscator berichtete darüber 1929:

»In die Versammlungen der Jugendabteilungen, die zusammengetreten waren, um den Spielplan und die einzelnen Aufführungen zu diskutieren, kam auf einmal ein neuer aggressiver Ton – die prinzipielle Forderung nach dem Zeitstück, nach dem politischen Theater übertönte die unverbindliche Debatte über Wert und Unwert einzelner Aufführungen«⁸².

In der Linkspresse (*Welt am Abend*, *Weltbühne*) wurde die Position der Jugendabteilungen unterstützt und vor ein breiteres Publikum getragen. Am 14. März 1927 verabschiedeten die Jugendlichen-Abteilungen auf einer Vollversammlung einstimmig die folgende EntschlieÙung:

»Die Volksbühne, deren Träger die Arbeiterschaft ist, muß in einem lebendigen, zielbewußten Spielplan eine klare Gesinnung zum Ausdruck bringen. Die proletarische Jugend in der Volksbühne lehnt die bürgerliche Auffassung von der Neutralität der Kunst ab. Da das Theater ein wichtiges Instrument im Befreiungskampf der Arbeiterklasse ist, muß die Bühne den Willen und das Leben des um die Neuordnung der Welt kämpfenden Proletariats widerspiegeln«⁸³.

80 Holitscher auf dem Jenaer Volksbühnentag, ebda., hier zit. nach *Brauneck*, S. 226 f.

81 Vgl. *Ploetz*, S. 1060.

82 *Piscator*, *Das politische Theater*, S. 97.

83 EntschlieÙung der Volksbühnenjugend, zit. bei *Johannes Jahnke*, *Tragödie und Schauspiel in der Volksbühne*, in: *Ausrufer*, Febr. 1927, hier zit. nach *Piscator*, *Das politische Theater*, S. 97 f.

Siegfried Nestriepke als Sprecher des Volksbühnenvorstandes reagierte mit der Aufforderung an die jugendlichen Mitglieder, aus dem Verein auszutreten, wenn ihnen dessen Kurs nicht passe. Die Volksbühnenleitung war nicht bereit, den Kritikern entgegenzukommen. In einer schriftlichen Stellungnahme zu den aufgeworfenen Fragen begründete sie das so:

»Die Volksbühne hat weder die Tradition noch die Absicht noch die Möglichkeit, das Wort ›Volk‹ in ihrem Namen einfach mit ›radikalsozialistischer Arbeiterschaft‹ gleichzusetzen. Zweifellos ist sie aus dem Willen hervorgegangen, den Arbeitern die Kunst [...] zu erschließen und sie betrachtet auch heute noch als ihre Hauptaufgabe, den Weg des Proletariats zu den Kulturgütern freizulegen. Aber weder in Berlin und noch weniger im Reich besteht die Mitgliedschaft der Volksbühne ausschließlich aus Proletariern [...] Wir halten uns deshalb an einen Kunstbegriff, der einer künstlerischen Bewegung gemäß ist und die Möglichkeit gibt, für breite Schichten unseres Volkes oberhalb der fraktionellen Spaltungen eine Gemeinschaft des Erlebens zu finden«⁸⁴.

Wie eine beabsichtigte Provokation gegenüber den Bestrebungen der Opposition mußte es wirken, daß die Volksbühne am 21. März mit der ›Tragödie der Liebe‹ ein Stück herausbrachte, das einerseits so formal unbedeutend und andererseits so inhaltlich konservativ war, daß selbst ein Blatt der bürgerlichen Mitte in seiner Kritik feststellen mußte:

»Was in der Volksbühne am Sonnabend geschah, ist unwahrscheinlich. Ein Stück, so vermodert, so verstaubt, so zerbröckelt, so überholt wie kaum ein anderes, wird aufgeführt. Gleichsam zum Hohn der protestierenden Volksbühnenjugend, gleichsam um allen, die für den Fortschritt eintreten, zu zeigen: hier herrscht tiefste Reaktion. [...] Wenn die Volksbühne auf diesem Wege auch nur noch einen Schritt weitergeht, dann wird sie unabwendbar erreichen, daß man mit ihr nicht mehr rechnet. Sie hat bereits eine große Chance verspielt, die Chance, ernst genommen zu werden«⁸⁵.

Die Widersprüche waren jetzt so zugespitzt, daß ein Funke genügte, um in der Volksbühne eine Explosion auszulösen. Diesen Funken entzündete Erwin Piscator mit seiner Inszenierung des Stückes ›Gewitter über Gottland‹ von Ehm Welk. Das Stück behandelt im Stil eines mittelalterlichen Historiendramas die kämpferischen Auseinandersetzungen zwischen der deutschen Hanse und den Seeräubern vom ›Vitalianer Bund‹. Piscator knüpfte an den Satz an, den der Autor seinem Stück vorangestellt hatte: »Das Drama spielt nicht nur um 1400«⁸⁶. Er verallgemeinerte und aktualisierte die in dem Stück geschilderten Auseinandersetzungen durch Projektionen und hinzugefügte Filmszenen. Er machte so aus dem Historiendrama ein Revolutionslehrstück:

»Die Prinzipien der sozialen Revolutionen werden in ihrer Unausweichlichkeit, in ihrer Allgemeingültigkeit von Hamburg bis Schanghai abgewandelt, vom Jahre 1400 bis zum März 1927, dem Datum der Aufführung«⁸⁷.

Wie in der ›Räuber‹-Inszenierung benutzte Piscator das Mittel der Maske als zusätzliche Aktualisierungsmöglichkeit: Einer der Seeräuber wurde zum Typ des Verstandesrevolutionärs stilisiert und spielte in der Maske Lenins. Am Schluß der Aufführung stand die propagandistische Verherrlichung der bolschewistischen Revolution, symbolisiert durch

84 Georg Springer (Vorstandsmitglied der Berliner Volksbühne e. V.) in der Weltbühne vom 22. März 1926, zit. nach Knellesen, S. 108.

85 Rezension der 12-Uhr-Mittag-Zeitung, zit. bei Johannes Jahnke, a. a. O., hier zit. nach Piscator, Das politische Theater, S. 98.

86 Zit. ebda., S. 101.

87 Ebda.

das Aufleuchten des Sowjetsterns über der Bühne. Die bürgerliche Theaterkritik war sich weitgehend in dem Urteil einig, daß ›Gewitter über Gottland‹ ein schwaches Stück sei, daß man Piscators politische Überzeugung nicht billige, daß man aber gleichwohl nicht umhinkönne, seine Inszenierung als große Regieleistung anzuerkennen:

»Der tapfere Piscator forcht sich nit. Er ficht für seinen Glauben. Das tuen viele. Doch er ist ein Regisseur (was seltener vorkommt) [...] Man kann diesen Abend mißbilligen. Aber wird immer an ihn denken«⁸⁸.

Die ›Rote Fahne‹ hielt ebenfalls Ehm Welks Vorlage für schwach, stellte sich aber ohne jede Einschränkung auf Piscators Seite:

»Unter seiner Inszenierung verschwand – verschwand buchstäblich – Ehm Welks unreife und naiv-schemenhafte ›Tragödie‹ und aus ihrer Asche entstand der Phönix der Weltrevolution, der in den sozialen Kämpfen des Mittelalters seine ersten Schlachten schlug, in der Sowjetunion seinen ersten Sieg errang, im fernen Osten mächtig vorwärtsschreiten und bald die ganze Welt umspannen wird. [...] Eine überraschend-sinnfällige symbolische Darstellung dieser historischen Kontinuität gelang Piscator dadurch, daß er dem konsequentesten Verfechter der ›Lehre‹ des Vitalianerbundes, der über die religiöse Vermummung hinweg den realen sozialen Inhalt der Bewegung verkörpert, Lenins Maske gibt. [...]

Seine Inszenierung des ›Gewitters über Gottland‹ ist ein erster, und man kann ohne die geringste Übertreibung sagen, der erste *gelungene* Versuch, die Geschichte für die Gegenwart lebendig zu machen«⁸⁹.

Der Kritiker des sozialdemokratischen ›Vorwärts‹ äußerte zwar politische Bedenken, fand aber dennoch begeisterte Worte für Piscators Inszenierung:

»Alles Verdienst für Erwin Piscator! Er hat das, was er für Theater hält, mit bewunderungswürdiger Energie durchgesetzt. [...] Wir müssen mit ihm wollen. Wir können uns ihm nicht entziehen. Er ist der Sieger mit seiner Morphinisierung und Suggestionskraft. Es vergeht uns die Lust, mit Piscator theoretisch zu rechten«⁹⁰.

Die Volksbühnenleitung war nichtsdestoweniger entsetzt. In Reaktion auf vereinzelte Stimmen scharfer Kritik in bürgerlichen Presseorganen – wie die folgende: »An diesem Abend war von Kunst wirklich ganz und gar nicht mehr die Rede. Die Politik hatte sie völlig bis auf Haut und Haar aufgefressen. Man war ahnungslos in eine kommunistische Wahl- und Agitationsversammlung hineingeraten, stand mitten im Jubel einer Lenin-Feier. [...] Die Leiter der Volksbühne betonen doch immer wieder ihr rein künstlerisches Bestreben, jenseits und über aller Politik. Wie konnten sie da diese Aufführung zulassen«⁹¹? – fühlte sie sich zum Durchgreifen veranlaßt und kürzte den kommentierenden und aktualisierenden Film um wesentliche Passagen. In einer Erklärung schreibt der Volksbühnenvorstand u. a.:

»Der Vorstand [...] sieht in der Art der Inszenierung [...] einen Mißbrauch der Freiheit, die er aus grundsätzlichen Erwägungen den mit der künstlerischen Führung der Volksbühnen-Häuser betrauten Persönlichkeiten einräumt. [...] Der Vorstand der

88 *Kerr* im Berliner Tageblatt vom 24. März 1927, zit. nach *Knellesen*, S. 110.

89 *P.*, *Gewitter über Gottland*. Eine Meisterleistung des Regisseurs Erwin Piscator, in: *Rote Fahne*, Jg. 10, 25. März 1927, zit. nach *Brauneck*, S. 253 f.

90 Kritik des *Vorwärts*, zit. bei *Otto Steinicke*, *Die Presse zu Piscators Regieleistung*. Eine Auseinandersetzung mit der Volksbühne, in: *Rote Fahne*, Jg. 10, 26. März 1927, hier zit. nach *Brauneck*, S. 258.

91 Zit. nach *Piscator*, *Das politische Theater*, S. 101 – 103.

Volksbühne e. V. stellt ausdrücklich fest, daß die Auswertung des Werkes zu einer einseitigen politischen Propaganda ohne sein Wissen und Willen erfolgt ist, und daß diese Art der Inszenierung im Widerspruch mit der grundsätzlichen politischen Neutralität der Volksbühne steht, die zu wahren er verpflichtet ist. Er hat bereits Maßnahmen getroffen, um seiner Auffassung von den Aufgaben der Volksbühne die notwendige Geltung zu sichern⁹².

Die Zensurmaßnahme der Volksbühnenleitung rief einen Sturm der Entrüstung hervor, benutzte sie doch hier das Argument von der notwendigen Neutralität und Freiheit der Kunst gerade umgekehrt als Legitimation für einen politischen Eingriff in die künstlerische Freiheit – nämlich des Regisseurs Piscator. Die literarische Öffentlichkeit Berlins – von links bis weit in die Mitte – erklärte sich aus diesem Grunde fast ausnahmslos mit Piscator solidarisch⁹³. Die Volksbühnenjugend ging in ihrer Solidarität darüber hinaus. Ihr war es nicht nur um die Abwehr von Übergriffen gegen die künstlerische Freiheit zu tun, sondern um die Demonstration ihrer bedingungslosen Zustimmung zu Piscators kulturpolitischen Intentionen. Die KPD wiederum wollte die Chance einer breiten Solidaritätsbewegung mit Piscator nutzen, um eine kulturpolitische Kampagne in Gang zu setzen, die unter den Arbeitern die Einsicht in die Notwendigkeit vertiefen sollte, sich einer proletarischen Arbeiterkulturbewegung unabhängig von bürgerlichen hemmenden Einflüssen anzuschließen. Zum politischen Ziel einer Solidaritätskundgebung für Piscator, die der ›linke Flügel der Volksbühne‹ und die Volksbühnenjugend für den 30. März einberufen hatten, erklärte sie in der ›Roten Fahne‹:

»Es wird hier ein Anfang sein, um den Stoß der Kulturreaktion aufzufangen! Ein Anfang, der weiter und breiter werden muß, der die Masse selbst in Bewegung setzen muß, der die Betriebe erfaßt, und alle Sympathisierenden unter den kleinen Leuten, unter den Intellektuellen gegen die Reaktionäre, die Kälze in der Volksbühne«⁹⁴!

Die Kommunisten schätzten ihre Position zu Recht als nicht stark genug ein, um den Vorstand der Volksbühne stürzen zu können. Besonders nachdem die SPD im ›Vorwärts‹ auf die Linie des Vorstandes eingeschwenkt war und dessen Zensurmaßnahmen für gerechtfertigt erklärt hatte (»Die Stellungnahme des Vorstandes war notwendig, um die Idee der Volksbühne vor Mißdeutungen sicherzustellen«⁹⁵), war zu erwarten, daß der Volksbühnenvorstand von den vorwiegend sozialdemokratischen Mitgliedern des Vereins weiter gestützt werden dürfte. Die Kommunisten wollten aber auch nicht aus der Volksbühne ausziehen. Zum einen glaubten sie, ein eigenes Konkurrenzunternehmen finanziell nicht durchhalten zu können. Zum anderen betrachteten sie es nach wie vor und jetzt erst recht als ihre politische Aufgabe, die Mehrheit der Arbeitermitglieder in einem Prozeß längerer Auseinandersetzungen auf ihre Seite zu ziehen, und das hielten sie eher durch Stellungnahmen innerhalb des Vereins als durch Angriffe von außen für möglich.

Der Volksbühnenkrach von 1927 endete mit einem Kompromiß, der den Interessen Piscators und seiner Genossen von der KPD unter den gegebenen Umständen weitgehend entsprach; einerseits: Die Opposition wurde nicht ausgeschlossen, – andererseits: Der Vorstand blieb auf seinem Posten. Die Vereinspraxis wurde insofern geändert, als die Jugend-Abteilungen zu Sonderabteilungen erweitert wurden, die jedem Volks-

92 Zit. *ebda.*, S. 103.

93 Vgl. *Knellesen*, S. 111 – 113; vgl. *Piscator*, *Das politische Theater*, S. 95 – 113.

94 *Steinicke*, *Generalaktion gegen Piscator. Der Volksbühnenvorstand in Front*, in: *Rote Fahne*, Jg. 10, 27. März 1927, zit. nach *Braunack*, S. 261.

95 Zit. nach *Piscator*, *Das politische Theater*, S. 103.

bühnenmitglied offenstanden. Die Mitglieder der Sonderabteilungen sahen neben einem gewissen Prozentsatz von Stücken aus dem regulären Volksbühnenprogramm politisch-revolutionäres Theater, das in der ausschließlichen Verantwortung Piscators inszeniert wurde.

Dieser Kompromiß war nicht mehr als ein Stillhalteabkommen. Beide Parteien des Volksbühnenkonflikts von 1927 standen sich nach wie vor unversöhnlich gegenüber. Jede Seite wartete auf den günstigen Moment, um ihre eigentlichen Ziele doch noch durchzusetzen: Der sozialdemokratischen Volksbühnenleitung war es ein Dorn im Auge, daß sie mit den finanziellen Mitteln ihrer Organisation die Propagandaarbeit der Kommunistischen Partei gegenüber einem Teil der Volksbühnenmitgliedschaft unterstützen sollte; die Kommunisten wollten auf die Dauer nicht in Sonderabteilungen abgetrennt organisiert und damit weitgehend von Einflußmöglichkeiten auf die übrigen Volksbühnenmitglieder ausgeschlossen sein.

Um von der SPD-Führung der Volksbühne in stärkerem Maße unabhängig zu sein, mietete Piscator im Herbst 1927 das Theater am Nollendorfplatz an. Vertraglich wurde festgelegt, daß die Sonderabteilungen der Volksbühne in diesem Theater die politisch-revolutionären Stücke ihres Sonderspielplans geboten bekommen sollten⁹⁶. Doch zur finanziellen Sicherung des Unternehmens reichte dies Publikum nicht aus, obwohl sich die Mitgliedschaft der Sonderabteilungen – im Vergleich zur Jugendlichen-Abteilung – vervierfacht hatte (Zuwachs von 4000 auf 16 000)⁹⁷. Schon um die Theatergründung finanziell möglich zu machen, hatte Piscator Geldgeber außerhalb der organisierten Arbeiterbewegung finden müssen. Um das Theater lebensfähig zu halten, mußte er ständig weiter darauf bedacht sein, mit dessen Inszenierungen auch breitere Kreise des literarisch fortschrittlichen Bürgertums anzusprechen. Er konnte dabei auf die Hochachtung zurückgreifen, die man in diesen Kreisen seinem avantgardistischen Regietalent zollte.

In der Piscatorschen Privatbühne konnte unter diesen Bedingungen die Errichtung des Primats der Politik in der Theaterarbeit nicht mehr so konsequent angegangen werden wie bei der Inszenierung der Revue ›Trotz alledem‹ oder bei der kompromißlosen Politisierung der Volksbühnenaufführung von ›Gewitter über Gottland‹. In gewissem Sinne bedeutete das Theater am Nollendorfplatz deshalb einen Rückschritt in die Widersprüche hinein, die die ersten proletarisch-revolutionären Theaterversuche der Weimarer Republik bestimmt hatten. Der Unterschied war aber, daß es sich bei der Piscatorbühne um einen bewußten Kompromiß zwischen Theateravantgardismus und politischer Avantgarde handelte, während bei der expressionistisch-aktivistischen Intelligenz in der Phase nach der Novemberrevolution kein Bewußtsein über einen Widerspruch beider Tendenzen vorhanden gewesen war.

Die KPD unterstützte zwar Piscators Theater propagandistisch, aber im Feuilleton der ›Roten Fahne‹ war auch zunehmend eine gewisse Skepsis zu verspüren. Erste Anzeichen gab es in der Berichterstattung über die Protestkundgebung gegen die Verstümmelung der ›Gewitter über Gottland‹-Inszenierung:

»Alles, was von tonangebenden Intellektuellen in Berlin und schließlich auch im Reiche etwas zu sagen hat, war vertreten. Aber gerade deshalb erweckte sie [die Protestveranstaltung] in ihrer Spitze allzusehr den Eindruck einer Intellektuellenbewegung. Man muß jetzt in die Tiefe gehen. Man muß systematische und beharrliche Kleinarbeit leisten. Die

96 Vgl. *Knellesen*, S. 114; vgl. *Piscator*, Das politische Theater, S. 139.

97 *Piscator*, Das politische Theater, S. 121.

Arbeitermitglieder müssen mobil werden und fordern und sprechen und kämpfen und durchsetzen! Nur so wird man vorwärts kommen«⁹⁸.

Zur Eröffnungsvorstellung der ›Piscator-Bühne‹ am Nollendorfplatz mit Tollers ›Hoppla wir leben‹ hieß es resümierend in der ›Roten Fahne‹:

»Nur Phantasten konnten von der ersten Aufführung Piscators die Erfüllung aller ihrer Wünsche erwartet haben. Man muß Piscator Zeit lassen. Experimente sind unausbleiblich. Fehler und Fehlgriffe werden bestimmt vorkommen. Es sind auch nicht zu unterschätzende Gefahrenmomente für Piscator vorhanden. Ein Ausgleiten und eine falsche Richtung sind nicht ausgeschlossen. Diese Möglichkeiten sind da. Aber uns scheint gewisser, daß Piscator *seinen* Weg weiter gehen wird. Freilich muß ihm mit allen Mitteln beigegeben werden«⁹⁹.

Der Tenor der Theaterkritik der ›Roten Fahne‹ bewegte sich fortan weiter auf dieser Ebene: skeptische Zustimmung (›Trotzdem: Piscator-Bühne«¹⁰⁰!) und vorsichtige Mahnung.

Die KPD entwickelte unterdessen ihre Vorstellungen von einer streng parteilichen Kulturbewegung weiter, welche einmal unter führender Mitwirkung Piscators konzipiert worden waren. Diese Vorstellungen begannen sich jetzt zunehmend gegen Piscators kulturpolitisches Einzelkämpfertum zu richten. In der proletarischen Laienkulturbewegung und in der strikt parteiorientierten Arbeit des ›Bundes Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller‹ (ab 1928) sah die KPD kulturpolitische Alternativen zu Piscators Praxis. Diese neuen Formen kulturpolitischer Aktivität wollte die KPD vorrangig unterstützen, besonders, weil ihr Piscators Bühne durch die offensichtliche Bindung an private Geldgeber ein wenig verdächtig erschien. Die verständliche skeptische Zurückhaltung der Kommunisten brachte Piscator in einen Teufelskreis, weil sie seine Abhängigkeit von den bürgerlichen Mäzenen nur noch verstärkte¹⁰¹.

Piscator geriet vollends in die Defensive, als sein Theater zweimal, 1928 und nach einem neuen Start 1929, finanziell zusammenbrach¹⁰². Das führte gleichzeitig zu einer Krise der Sonderabteilungen der Volksbühne, die davon abhängig waren, die Piscator-Bühne beschicken zu können. Die Volksbühnenleitung hielt den Augenblick für gekommen, das Problem der linken Opposition in ihrem Sinn endgültig zu bereinigen. 1930 wurde das Jahr der zweiten Entscheidungsschlacht um die Volksbühne.

Seit 1928 hatten sich die Sonderabteilungen weiter radikalisiert. Vertreter sozialdemokratischer Jugendorganisationen, die vorher noch in deren Leitungsgremium gesessen hatten, waren von der Mitgliederversammlung abgewählt worden. Die Leitung war seit dieser Zeit fest in kommunistischer Hand. Seit Februar 1929 wurde von den Sonderabteilungen eine eigene Volksbühnenzeitschrift, ›Die junge Volksbühne. Kampfblatt für Proletarisches Theater‹, herausgegeben, die den propagandistischen Kampf gegen die sozialdemokratische Volksbühnenleitung in aller Schärfe wieder aufnahm. Die Kommunisten versuchten, die Krise der Sonderabteilungen 1929 offensiv zu wenden, indem sie

98 Steinicke, Die Zukunft der Volksbühne. Einige kritische Bemerkungen zur gestrigen Massenkundgebung, in: Rote Fahne, Jg. 10, 1. April 1927, zit. nach Brauneck, S. 263 f.

99 K., Vier Bemerkungen, in: Rote Fahne, Jg. 10, 6. Sept. 1927, zit. nach Brauneck, S. 282.

100 Werner Hirsch, Piscator-Bühne und die Arbeiterschaft, in: Rote Fahne, Jg. 10, 8. Sept. 1927.

101 Vgl. *Zum Verhältnis von Ökonomie, Politik und Literatur im Klassenkampf* (Autorenkollektiv sozialistischer Literaturwissenschaftler Westberlin), Berlin 1971, S. 78 – 80; vgl. Knellesen, S. 114 f., 162.

102 Vgl. Knellesen, S. 156, 172 f.

von der Volksbühnenleitung nicht nur eine größere finanzielle Unterstützung Piscators forderten, sondern darüber hinaus verlangten, daß ihnen ein Mitspracherecht bei der Spielplangestaltung des Gesamtvereins eingeräumt werde. Damit wollten sie erreichen, daß für sämtliche Mitglieder des Volksbühnenvereins u. a. auch politisch-revolutionäre Theaterstücke angeboten würden¹⁰³.

Wieder war die Zuspitzung der Auseinandersetzungen in der Volksbühne nicht unabhängig von den gleichzeitigen politischen Bewegungen. Seit dem 6. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale 1928 begannen die Kommunisten, in der Sozialdemokratie den Hauptfeind zu sehen und jegliches Zusammengehen mit Sozialdemokraten schroff abzulehnen, was z. B. dazu führte, daß bewußt die Einheitsgewerkschaften gespalten wurden (RGO-Politik). Die theoretische Begründung für diese Ausrichtung der Politik lieferte die »Sozialfaschismus«-These, die in der Sozialdemokratie den Hauptwegbereiter des Faschismus sah. Die Ausbreitung der neuen Linie wurde in Deutschland besonders durch die Radikalisierung der in der beginnenden Wirtschaftskrise massenhaft erwerbslos gewordenen Arbeiter begünstigt (im Februar 1929 gab es schon drei Millionen Arbeitslose in Deutschland). Als am 1. Mai 1929 der sozialdemokratische Berliner Polizeipräsident Zörgiebel kommunistische Demonstrationen zusammenschießen ließ und es eine große Zahl von Toten gab, wurde die Gegnerschaft zwischen Kommunisten und Sozialdemokraten zur erbitterten Feindschaft. Die Schärfe, mit der die Kommunisten nicht nur gegen die rechte sozialdemokratische Führung, sondern auch gegen die breite Mitgliedschaft der Partei (»kleine Zörgiebels«) zu Felde zog, führte in der Sozialdemokratie zu einer Solidarisierung auch von deren linkem Flügel mit der Parteiführung. Da seit 1928 die SPD in einer Koalitionsregierung wieder den Reichskanzler (Müller) stellte, hieß das zugleich, daß die Masse der Sozialdemokraten erneut zu einer loyalen Stütze der Regierung wurde, obwohl diese, um die zunehmende Wirtschaftskrise zu bewältigen, immer mehr Maßnahmen beschloß, die den Arbeiterinteressen eklatant widersprachen (Senkung der Besitzsteuern, Erhöhung der indirekten Steuern, Panzerkreuzerkonflikt)¹⁰⁴.

Als es im Frühjahr 1930 zur entscheidenden Konfrontation in der Berliner Volksbühne kam, brauchte die rechtssozialdemokratische Vereinsleitung unter diesen Vorbedingungen nicht mehr wie noch 1927 zu befürchten, daß ein harter Kurs gegen die kommunistische Opposition durch die sozialdemokratische Mitglieder Mehrheit nicht gedeckt würde. Auf die Forderungen nach Unterstützung eines dritten Piscator-Theaters und nach Beteiligung der Sonderabteilungen an der Spielgestaltung konnte die Volksbühnenleitung deshalb unverhüllt mit der Aufkündigung des Kompromisses von 1927 reagieren. Sie tat das, indem sie es ablehnte, überhaupt Volksbühnenmitglieder in die Piscator-Bühne zu schicken. Als die Sonderabteilungen dagegen protestierten, setzte die Leitung des Gesamtvereins kurzerhand deren eigenes Leitungsgremium ab und schloß dessen Mitglieder aus dem Volksbühnenverein aus. Die Mitglieder bestätigten zwar in einer Versammlung ihren Vorstand in seinem Amt, aber sie kamen damit an die finanziellen Mittel und den organisatorischen Apparat des Stammvereins trotzdem nicht mehr heran¹⁰⁵.

103 Vgl. *ebda.*, S. 187 f.; vgl. *D.*, Gründung der Jungen Volksbühne, in: *Rote Fahne*, Jg. 13, 25. Nov. 1930 – nachgedruckt bei *Brauneck*, S. 417 – 420.

104 Vgl. *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, Bd. 4, S. 166, 172 – 177, 187; *Anderson*, S. 173 – 177.

105 Vgl. *Knellesen*, S. 188.

Die Kommunisten propagierten als Antwort auf die Unterdrückungsmaßnahme zwar den offensiven Kampf um die Übernahme der ganzen Volksbühnenorganisation, aber angesichts der bestehenden Mehrheits- und Machtverhältnisse war das ein hoffnungsloses Vorhaben. Die ›Rote Fahne‹ schrieb im September 1930 aus Anlaß des 40jährigen Bestehens der Volksbühne:

»Der Kampf geht weiter. Er ist ein Teil des Gesamtkampfes gegen die reaktionäre Kulturpolitik der Sozialdemokratie. Das vierzigjährige Jubiläum begeht die klassenbewußte Arbeiterschaft am besten dadurch, daß sie dem Vorstand der Volksbühne den Krieg erklärt und nun erst recht die breite Mitgliedschaft, die der allgemeinen Abteilungen wie die der Sonderabteilungen, auf den Weg dieses Kampfes führt. Heute ist die Losung: Aus der Volksbühne muß eine Arbeiterbühne, ein Zeittheater des kämpfenden Proletariats werden«¹⁰⁶!

Die Sozialdemokraten mobilisierten daraufhin alle bis zu diesem Zeitpunkt recht passiv gebliebenen Mitglieder und Sympathisanten ihrer Partei, die in den Sonderabteilungen organisiert waren, und schafften es mit ihrer Hilfe, sogar die Sonderabteilungen zurückzuerobern. Auf der im Oktober tagenden Mitgliederversammlung der Sonderabteilungen fand eine Resolution die Mehrheit, in der es heißt:

»Die am 7. Oktober tagende Mitgliederversammlung der Sonderabteilungen lehnt jede parteipolitische Zerstörungsarbeit mit aller Entschiedenheit ab. Sie bekräftigt in der Zeit schwerster Wirtschaftskrise die Notwendigkeit intensivster Mitarbeit am Aufbau der Volksbühne«¹⁰⁷.

Die Kommunisten, deren Kurs trotz aller anderslautenden verbalen Beteuerungen in Wahrheit schon seit einiger Zeit auf den Aufbau einer selbständigen Volksbühnenorganisation gerichtet war, konnten nunmehr noch nicht einmal die gesamte Mitgliedschaft der Sonderabteilungen in den von ihnen einen Monat später gegründeten Verein ›Junge Volksbühne‹ mit hinübernehmen. Obwohl eine Reihe kommunistischer Massenorganisationen korporativ Mitglieder des neuen Unternehmens wurden, das sich um die dritte Piscator-Bühne gruppierte, kam die ›Junge Volksbühne‹ nur zu einem Stamm von 3000 aktiven Mitgliedern. Dem stand die sozialdemokratische Volksbühne mit mehr als 50 000 Mitgliedern als Instrument ungleich größeren Masseneinflusses gegenüber¹⁰⁸. Für deren Leitung war 1930, das Jahr der Abrechnung mit der Opposition, zugleich ein Jahr des Triumphes ihrer Idee einer ›unpolitischen‹ Theaterarbeit. Mit gestärktem Selbstbewußtsein und froh, von ihren inneren Widersprüchen weitgehend gereinigt zu sein, beging sie das 40jährige Jubiläum der Volksbühnenbewegung. Sie pries die Volksbühne als Verwirklichung des von Schiller, Goethe und Lessing erstrebten ›deutschen Nationaltheaters‹ an¹⁰⁹ und stellte selbstgefällig fest, die Ziele, die sich die frühe Volksbühnenbewegung gesetzt habe, seien inzwischen erreicht worden:

»Die Forderung: Die Kunst dem Volke! ist im Grundsatz verwirklicht«¹¹⁰.

Daß die Volksbühne in ihren Gründerjahren auch politische Ziele verfolgt und nicht nur die Forderung aufgestellt hatte, die jetzt in den Mittelpunkt gerückt wurde: »Es

106 Paul Friedländer, 40 Jahre Volksbühne. Die Entwicklung von Mehring zu Zörgiebel, in: Rote Fahne, Jg. 13, 26. Sept. 1930, zit. nach Brauneck, S. 412.

107 Zit. nach Knellesen, S. 188.

108 Vgl. Oschilewski, S. 51; Knellesen, S. 114, 188; vgl. Erklärung der Redaktion, in: Die Volksbühne, Jg. 5, Nr. 7 von Okt. 1930, S. 314.

109 Die Volksbühne, Jg. 5, Nr. 7 von Okt. 1930, redaktionelles Vorwort, S. 289.

110 Ebda., S. 290.

sollten die kulturellen Güter, die das Theater zu vermitteln vermag, allen Volksgenossen, auch den ärmsten unter ihnen, zugänglich gemacht werden«¹¹¹, wurde nicht ganz unterschlagen, aber als Sturm-und-Drang-Unreife bagatellisiert:

»Darf ein Familienvater mit Frau und Kindern sich wie ein liebender Jüngling gebärden? Wie oft hat man der Volksbühne gerade in den letzten Jahren ihre Anfänge vorgehalten. Oft ohne viel Ahnung, wie diese Anfänge wirklich beschaffen waren. Glauben Sie, daß wir, die wir dabei gewesen sind, diese Anfänge vergessen haben, daß nicht jeder von uns glücklich wäre, auch heute, vierzig Jahre später, solchen Sturm und Drang in neuer Form noch einmal zu erleben? Aber wenn die Gedanken der Volksbühne Allgemeingut geworden sind, wenn sich gerade dadurch ihre beispiellose Entfaltung seit einem Jahrzehnt erklärt, so ist diese Entfaltung zugleich Schicksal und Gesetz, so kann sie sich den Folgen dieser Entfaltung ebensowenig entziehen wie der Vater, zu dem der begeisterte Jüngling geworden ist«¹¹².

Der sozialdemokratische preußische Kultusminister Adolf Grimme feierte schließlich in seiner Festansprache zum Volksbühnenjubiläum die grundlegende Übereinstimmung der kulturpolitischen Ziele von Volksbühnenbewegung und Weimarer Staat. Beiden gehe es um die Schaffung eines »echten Staatsbewußtseins«, dazu gehöre »auch das Bewußtsein der notwendigen Achtung vor den lebendigen geistigen Werten der Nation«. Grimme fuhr fort:

»Daß zu diesen geistigen Werten, vor denen der Staat soll Achtung haben, auch und sogar in vorderster Linie die Kunst gehört, daß diese mehr ist als ein Genußmittel für ein paar Kulturgutschlemmer, daß sie aufgehört hat, angesehen zu werden als »Kaviar fürs Volk«, daß sie die stärkste Macht zur geistigen *Volksformung* ist – diese Erkenntnis und deren beginnende Verwirklichung ist eine der bedeutsamsten Entdeckungen des deutschen Staates der Nachkriegszeit. Womit denn in das Bewußtsein des Staates als eine allgemeine Einsicht eingegangen ist, was zuvor Überzeugung, Sehnsucht, Zukunftswille einzelner war, eine Einsicht, für die die Freie Volksbühne Schrittmacher und organisatorischer Ausdruck geworden war«¹¹³.

Wie die Kommunisten hatten auch die Sozialdemokraten das tatsächliche Gewicht der wirklichen Gegner der Arbeiterbewegung in ihrer Politik falsch berücksichtigt und erkannten nicht die politischen Notwendigkeiten der Zeit. Nur zwei Wochen vor der Festveranstaltung zum Volksbühnenjubiläum hatten die Nationalsozialisten bei den Reichstagswahlen ihren ersten großen Durchbruch erzielt (Anstieg von 12 auf 107 Mandate)¹¹⁴. Statt angesichts der faschistischen Bedrohung zur Verteidigung der gegen diesen Feind auf jeden Fall gemeinsamen Interessen zusammenzustehen, gingen beide Arbeiterparteien in bornierter gegenseitiger Isolierung ihrem gemeinsamen Untergang entgegen.

Ein Musterbeispiel von politischer Desorientierung lieferte auch in dieser Situation der rechtssozialdemokratische Volksbühnenvorstand, der wie in der Revolutionszeit 1918/19 in allen politischen Wirren und wirtschaftlichen Krisen nichts anderes im Kopf hatte als den Bestand der eigenen Organisation. Auf die Weltwirtschaftskrise, die zur politischen Krise der Weimarer Republik, zum Erstarken der Nationalsozialisten und zu deren schließlichem Sieg führte, reagierte man in der Volksbühne nur mit der erleichterten

111 Ebda., S. 289.

112 Curt Baake, Wesen und Entwicklung der Volksbühne, in: Die Volksbühne, Jg. 5, Nr. 7 von Okt. 1930, S. 293.

113 Adolf Grimme, Staat und Kunst, in: Die Volksbühne, Jg. 5, Nr. 7 von Okt. 1930, S. 299.

114 Vgl. Ploetz, S. 1058.

Feststellung, daß die wirtschaftlichen Nöte der Arbeiter nicht zu einem die Volksbühnenexistenz bedrohenden Mitgliederrückgang geführt hätten:

»Der Volksbühnenverband kann auf Grund seiner Beobachtungen [...] feststellen, daß die Fluktuation in den meisten Volksbühnenvereinen [...] außerordentlich gering gewesen ist. Es ergibt sich daraus, daß die planmäßige Erziehungsarbeit der großen Besucherorganisationen schließlich doch zu einer gewissen Kontinuität des Theaterbesuchs und damit zu einer wirtschaftlichen Sicherung und Beständigkeit der Theater zu führen vermag«¹¹⁵.

Der neue künstlerische Leiter der Volksbühne, Karl Heinz Martin, warnte in diesem Zusammenhang davor, auf die, wenn auch nicht bedrohlichen, so doch spürbaren Abwanderungstendenzen im Gefolge der Weltwirtschaftskrise dadurch zu reagieren, daß man sich in der Volksbühne in stärkerem Umfang als bisher an den kulturellen Interessen der Massen orientiere. Das hieß in seinen Worten, daß »die Volksbühnenbewegung verschlungen wird von der gedankenlosen Ausnutzung der kulturell niedrigsten Instinkte eines verarmten Volkes«. Martin empfahl demgegenüber, ein noch stärkeres Gewicht als bisher auf die »höchsten Kulturgüter« zu legen:

»Es muß [...] der Nurkünstler abtreten, es muß der Künstler, der seinen heiligen Glauben vertritt, ans Werk kommen. Theater kann nicht mehr nur als sozialwirtschaftliches Bildungsproblem empfunden werden, als Fortsetzung von Schule oder Ergänzung von Hörsälen, sondern muß mit ganzem Herzen aus dem Erlebnis der Gesamtlage des Volkes geführt werden«¹¹⁶.

In anderen Worten: Je drängender die politischen und wirtschaftlichen Probleme der Mitgliedschaft wurden, deso strikter wollte die Volksbühnenleitung ihre Erörterung aus dem Theater verbannen.

Die Volksbühne war vor 1933 nicht nur kein Instrument sozialistischer Klassenkampfstrategien mehr, sie stellte noch nicht einmal eine antifaschistische Kraft dar. So brauchte nach der nationalsozialistischen Machtergreifung 1933 nur ihre sozialdemokratische Führung entfernt zu werden, um aus ihr ein »gleichgeschaltetes« kulturpolitisches Instrument der neuen Machthaber werden zu lassen. Erst 1936, nachdem die Nationalsozialisten in Ruhe unter dem »Kraft durch Freude«-Programm einen eigenen kulturpolitischen Apparat aufgebaut hatten, lösten sie den Volksbühnenverein auf¹¹⁷.

115 Die Volksbühne, Jg. 5, Nr. 7 von Okt. 1930, redaktionelle Erklärung, S. 314.

116 Karl Heinz Martin, in: Die Volksbühne, Jg. 5, Nr. 7 von Okt. 1930, S. 295 – 297.

117 Vgl. Siegfried Nestriepke, Neues Beginnen. Die Geschichte der Freien Volksbühne Berlin. 1946 – 1955, Berlin 1956, S. 12; vgl. ders., Der Weg zur Volksbühne, Berlin 1948, S. 11.