



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

„Aber jeder bewahrte da seinen Namen“. Die Masse im Theater
der zwanziger Jahre bei Asja Lacis und Bertolt Brecht.

Verfasserin:

Sophie Pachner

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2008

Studienkennzahl laut Studienblatt: 317

Studienrichtung laut Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: ao.Univ.Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
1.1	„Der Rest ist Fatzer“ – Erkenntnis und Forschungsansatz	2
1.2	Asja Lacis und die bedeutenden Männer – Forschungsgegenstand	5
1.3	Quellenlage und Fragestellung	10
1.4	Problematik der Begriffsdefinition von Masse	12
2	Asja Lacis in Russland	22
2.1	Sankt Petersburg 1912 – 1913	22
2.2	Moskau 1915 – 1918	24
3	Asja Lacis' Theaterarbeit	30
3.1	Kindertheater in Orel	30
3.1.1	Asja Lacis' Kindertheater im Kontext Walter Benjamins <i>Programm eines proletarischen Kindertheaters</i>	31
3.2	ArbeiterInnentheater in Riga	38
4	Asja Lacis im Kontext des prä- und postrevolutionären Theaters in Russland	44
4.1	Massentheater in Russland und die Theatralisierung der Revolution	45
4.1.1	Massentheater in Russland	46
4.1.2	Evreinovs Theatralisierung der Revolution in <i>Erstürmung des Winterpalasts</i>	50
4.2	Das Konzept des Proletkults und <i>Das Schöpferische Theater</i>	52

4.2.1	Der Proletkult und die postrevolutionäre Kulturpolitik	52
4.2.2	Kerschenzew und <i>Das schöpferische Theater</i>	56
4.3	Asja Lacis im Kontext der Theorien und Methoden des Proletkult und der russischen Massentheater	60
5	<i>Leben Eduards des Zweiten von England</i>	68
5.1	Asja Lacis in Deutschland	68
5.2	Begegnung im Englischen Garten	69
5.2.1	Repression in München	71
5.3	Politische Situation während der Entstehung des <i>Leben Eduards des Zweiten</i>	72
5.4	Die Anfänge des <i>Leben Eduards des Zweiten von England</i>	74
5.4.1	Die Rezeption des <i>Leben Eduards des Zweiten von England</i> in der Forschung – Einblick in den Forschungsstand	78
5.5	Entstehungsgeschichte des Stücks <i>Leben Eduards des Zweiten</i>	81
5.5.1	Das Stück im Kontext der Theater- und Kulturgeschichte	81
5.5.2	Die Zusammenarbeit von Brecht und Feuchtwanger	84
5.5.3	Die Fertigstellung des Stücks während den Proben	87
5.6	Das <i>Leben Eduards des Zweiten von England</i> und das epische Theater . . .	89
5.6.1	Erneuerungen im Drama	89
5.6.2	Inszenatorische Erneuerungen im Hinblick auf das epische Theater .	96
5.7	Theatrale Methoden zur Gestaltung der Masse	100
5.7.1	Differenzierungen zwischen der Rolle der Soldaten im Text und in der Inszenierung	100
5.7.2	Der Beitrag von Asja Lacis zur Gestaltung der Masse	103
6	Resümee	108
	Literaturverzeichnis	114

Danken möchte ich meiner Familie, die mir mein Studium ermöglichte und mich immer unterstützte.

Mein Dank gilt ebenfalls meiner Diplomarbeitsbetreuerin Frau Prof. Monika Meister und Lukas und Anni für Korrekturen, ihr Interesse und die vielen fruchtbaren Gespräche.

1 Einleitung

1.1 „Der Rest ist Fatzer“ – Erkenntnis und Forschungsansatz

Behaltet von allem, was an mir ist

Nur das euch Nützliche.

Der Rest ist Fatzer.¹

Bertolt Brecht

Bertolt Brecht verfasste zwischen den Jahren 1926 und 1931 ein Textkompendium – das *Fatzer*-Fragment. Die Textsammlung, die circa fünfhundert Seiten umfasst, besteht zu drei Vierteln aus dramaturgischen Konzepten, Prosatexten, Dialog-, Szenen- und Handlungsentwürfen und zu einem Viertel aus dem Kommentar, der als eine Transformation der Themen des *Fatzer* auf eine theoretische Ebene gelesen werden kann.²

Die Handlung des als Theaterstück geplanten *Fatzer*, kreist um vier Männer, die aus dem Ersten Weltkrieg desertieren und auf die Revolution warten, eine Situation, die sie dazu veranlasst, ihre Unzufriedenheit über ihre Lage in die Gruppe hineinzutragen.

¹Bertolt Brecht. *Fatzer* in: Band 10.1. in: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Aufbau-Verlag: Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1988-2000. Im Folgenden wird die Werkausgabe mit der Bandangabe zitiert als: Brecht (1988-2000) S. 495

²vgl. Wilke (1998) S. 10

Die Fragmentarität und Vielfalt der Textformen des gesamten *Fatzer* spiegelt auch die behandelten Themen wieder, die zwischen Ökonomie, Politik, Großstadterfahrung, Krieg, Desertion, Staat, Masse und Individuum, Revolution und der Asozialität oszillieren.³

Mehrfach weist die Sekundärliteratur auf das das gesamte *Fatzer*-Material umspannende Thema hin: das dialektische Verhältnis von Kollektiv oder Masse und Individuum.⁴ Dieser Themenkomplex – die Beziehungen und Widersprüche zwischen Individuum und Masse oder auch Kollektiv beziehungsweise Gesellschaft – können auch als Leitmotiv in Brechts gesamten Werk gesehen werden. Gerade in der Periode der Entstehung des *Fatzer* – ab Mitte der Zwanziger Jahre – kann bei Brecht eine Auseinandersetzung mit diesen Wechselbeziehungen in verschiedensten Variationen wiedergefunden werden, ob in *Mann ist Mann* oder in *Die Maßnahme*.

Nach der Einteilung von Günter Glaeser⁵ entstand der Kommentar in der vierten Arbeitsperiode am *Fatzer*-Projekt, die circa im Herbst 1928 beginnt und bis Ende 1929 dauert. Wie Judith Wilke in ihrer Studie *Brechts „Fatzer“-Fragment* feststellt, erfolgt durch den Kommentar eine Öffnung des *Fatzer*-Textes hin zu „theatertheoretischen und rezeptionsästhetischen“ Fragen beziehungsweise kann der Kommentar als Konstruktion einer „Theorie und Praxis des Lehrstücks“ gelesen werden.⁶

Innerhalb des Kommentars befindet sich ein Abschnitt, in dem Brecht einen Dialog zwischen den personifizierten Termini „Masse“ und „Lehre“ konstruiert. Diesem Zwiegespräch ist ein Kommentar von Asja Lacis eingefügt, womit sie die einzige zeitgenössische Person ist, deren Beitrag zur Entstehung des *Fatzer* im Text festgehalten wird.

L Wie viele Arten von Menschen gibt's auf der Welt?

M Zweierlei Arten

³vgl. Wilke (1998) S. 9

⁴vgl. Knopf (2003) S. 173

⁵Glaeser betreute im Rahmen der Brecht Werkausgabe die *Fatzer*-Edition, die in fünf Arbeitsperioden eingeteilt wird. Band 10.1 in: Brecht (1988-2000) S. 387-529

⁶Wilke (1998) S. 13

L Was für Arten sind dies?

M Die herrschende und die Beherrschte

L Ist es gut, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt?

M Nein, es ist nicht gut

L Wer aber will, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt?

M Die herrschende Art will, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt

L Wer aber will nicht, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt?

M Die Beherrschten wollen nicht, daß es zweierlei Art von Menschen gibt

L Wer also wird abschaffen, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt?

M Die beherrschte Art wird abschaffen, daß es zweierlei Art von Menschen gibt

L Wer aber ist die beherrschte Art, welche abschaffen will, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt?

M Das ist die große unteilbare Masse

M = MASSE Wie aber wird abgeschafft, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt?

L = LEHRE Durch die Gewalt wird abgeschafft, daß es zweierlei Arten von Menschen gibt

M Wer aber wendet Gewalt an?

L Ihr, die große unteilbare und unzerstörbare Masse

(Lacis: nur der organisierte Teil!?)

M Wir haben gehört, daß es ohne Gewalt geht

L Wer hat euch gesagt, daß es ohne Gewalt geht?

M Die/ herrschende Art/ hat uns gesagt, daß es/ ohne Gewalt geht

L Woran also erkennt man die herrschende Art?

M Daran erkennt man die herrschende Art, daß sie sagt, daß es ohne Gewalt geht

L Wer aber weiß, daß es nur mit Gewalt geht?

M Wir, die große unteilbare unzerstörbare Masse⁷

Ausgehend von diesem Zitat ergeben sich drei Fragen, die den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit konstituieren: Wer ist Asja Lacis? In welcher Beziehung steht sie zu Brecht? Welches Verständnis von Masse wird mittels des zitierten Einwandes von Lacis im Dialog von „Masse“ und „Lehre“ entworfen?

1.2 Asja Lacis und die bedeutenden Männer – Forschungsgegenstand

Die Biographie der 1891 in Riga (Lettland) geborenen Asja Lacis steht in engem Zusammenhang mit den Leben berühmter Männer wie Bertolt Brecht und Walter Benjamin.⁸ Asja Lacis erfuhr nur eine einseitige Würdigung ihrer Arbeit – die der Vermittlerin zwischen den Kulturen – obwohl sie genauso aktive Theaterregisseurin und auch Schauspielerin war. In der deutschen Forschung – vor allem in der Benjamin- und auch vereinzelt in der Brecht-Forschung – erscheint Lacis meist in der Rolle einer Informantin aus Russland, die begeistert über die neuen sowjetischen Theater berichtet und über das politische und soziale Leben nach der Revolution von 1917. Diese Funktion war natürlich von großer Bedeutung, da sie zum Beispiel für Brecht die erste nähere KünstlerInnenbekanntschaft aus Russland war, aber nicht die einzig bestimmende für die Beziehungen zu deutschen KünstlerInnen. Beata Pasekvice stellt fest, dass Lacis auch als „Mittlerin“ zwischen den Kulturen gesehen werden muss, da ihre Erfahrungen und Bekanntschaften in der Weimarer Republik nicht minderen Eindruck

⁷Brecht, Bertolt. *Fatzer-Kommentar*, Band 10.1 in: Brecht (1988-2000) S. 522f.

⁸Weitere Bekanntschaften Lacis', deren Beziehungen zu ihr bisher unerforscht blieben: Erwin Piscator, Johannes R. Becher, Friedrich Wolf oder Ernst Toller.

bei ihr und in ihrer Arbeit hinterließen.⁹ Walter Benjamin erklärt im *Moskauer Tagebuch* seine Sicht auf Lacis' Erlebnisse in Deutschland:

Es ist sicher, daß sie [Asja Lacis, SP] einen Drang nach Westeuropa auch jetzt [1927, SP] noch hat. Das ist nicht nur der Drang nach Reisen, fremden Städten und den Annehmlichkeiten einer mondänen Boheme, sondern auch der Einfluß der befreienden Durchbildung, den ihre eigenen Gedanken in Westeuropa, hauptsächlich im Umgang mit Reich und mir, erfahren haben. Wie es überhaupt möglich ist, daß Asja hier in Rußland so zu scharfen Einstellungen gelangt ist, wie sie sie nach Westeuropa schon mitbrachte, ist in der Tat, wie Reich neulich sagte, fast rätselhaft.¹⁰

Asja Lacis studierte in St. Petersburg (1912-1913) und Moskau (1915-1918), wo sie in Kontakt mit den VertreterInnen der russischen Avantgarde kam, die sie stark prägten. Als Studentin des Komissarzewskij-Studios sammelte sie ihre ersten Theatererfahrungen als Beobachterin und Schauspielerin. Gleichzeitig erlebte sie den Ersten Weltkrieg und die folgende große politische Umwälzung Russlands, zu deren AnhängerInnen sie sich zählte.

Nach ihrer Ausbildung in Moskau baute Asja Lacis ein Kindertheater auf, dessen Konzept sich von zeitgenössischen Theatern für junges Publikum unterschied. Der Grundgedanke bestand darin, nicht Theater für Kinder zu veranstalten, sondern Theater von Kindern machen zu lassen, wobei der Entstehungsprozess wichtiger als die tatsächliche Aufführung war. In ihren Memoiren beschreibt Lacis die gesellschaftspolitische Aufgabe und das Potential dieses Theaters, das mit den Kindern des Ersten Weltkrieges und des Bürgerkriegs in Russland arbeitete:

Kinder ohne Kindheit ... Dagegen konnte man nicht gleichgültig bleiben, da mußte ich etwas tun, und ich begriff, daß Kinderliedchen und Reigen hier nicht genügten. Um sie aus ihrer Lethargie herauszuholen, bedurfte es einer Aufga-

⁹vgl. Paskevica (2006) S. 13

¹⁰Benjamin, Walter. *Moskauer Tagebuch*. Band 4 in: Benjamin (1972-1999) S. 317

be, die sie ganz zu ergreifen und ihre traumatisierten Fähigkeiten freizusetzen vermochten. Ich wußte, welche ungeheure Kraft im Theaterspielen steckt.¹¹

Eine Raubkopie Walter Benjamins Aufsatzes *Programm eines proletarischen Kindertheaters* rückte in den Sechziger Jahren Lacis Arbeit mit Kindern ins Zentrum antiautoritärer Erziehungsmodelle in Westdeutschland.¹² Desöfteren wird in der Sekundärliteratur behauptet, nicht Lacis, sondern die berühmtere Kindertheater-Regisseurin Natalija Sac hätte Benjamin zu dem Programm bewegt.¹³ Die Relevanz von Lacis' Kindertheater für Benjamins Programm wird im Kapitel *Kindertheater in Orel* untersucht. Natalija Sac war die Leiterin der Kindersektion in der sowjetischen Regierung und gilt als die Begründerin des Kindertheaters in Russland.¹⁴ Lacis' und Sacs Theaterkonzepte unterscheiden sich grundlegend, aber sie beteiligen sich beide an der Innovation des 20. Jahrhunderts, Kinder als wichtige Teile einer Gesellschaft zu betrachten. In Sacs Theater spielen erwachsene SchauspielerInnen für Kinder, wohingegen Lacis die Kinder selbst spielen lässt und die Aufführung nicht das anzustrebende Ziel darstellt. In ihren in russischer Sprache erschienen Memoiren schreibt Lacis, sie sei „immer noch der Meinung, daß nicht die Erwachsenen für Kinder spielen müssen, sondern die Kinder selbst, und das wird für sie zur besten Schule für ihre allgemeine Entwicklung.“¹⁵

Aufgrund ihrer Rolle als eine der HauptakteurInnen des „lettischen Theateroktobers“¹⁶ – Lacis leitete ein Theater an der ArbeiterInnenhochschule – musste sie Riga verlassen und unternahm ihre erste Reise nach Deutschland. Sie kam nach Berlin, wo sie auf ihren zukünftigen Lebensgefährten Bernhard Reich traf, der ihr auch die Bekanntschaft mit Bertolt Brecht in München vermittelte.

Das erste Treffen von Asja Lacis und Bertolt Brecht führte zu einer Zusammenarbeit bei Brechts Regiedebüt des *Leben Eduards des Zweiten von England* in München in den Jah-

¹¹Lacis (1971) S. 21-22

¹²vgl. Paskevica (2006) S. 82

¹³vgl. Paskevica (2006) S. 83

¹⁴vgl. Paskevica (2006) S. 83

¹⁵Lacis, Asja. *Krasnaja gvozdika* in: Paskevica (2006) S. 85

¹⁶vgl. Paskevica (2006) S. 101

ren 1923 und 1924. In dieser Zusammenarbeit lässt sich der zweite für die vorliegende Arbeit zentrale Punkt feststellen: die Konzeption und Inszenierung der Soldatenmassen, für die Brecht Lacis heranzog, wurden – meiner Meinung nach – zum Schlüsselmoment der Genese der Grundzüge des epischen Theaters.

Die Beziehung zu Brecht lässt sich nur einseitig aus den Erinnerungen Lacis' in *Revolutionär im Beruf* rekonstruieren, da in Brechts Nachlass nur im erwähnten *Fatzer*-Kommentar explizit auf Lacis Bezug genommen wird. Es ist davon auszugehen, dass ein Briefwechsel zwischen Lacis und Brecht existiert hat, leider scheinen diese Dokumente abhanden gekommen zu sein.¹⁷ Einzig aus dem Briefwechsel von Margarete Steffin, Helene Weigel und Bernhard Reich mit Brecht lässt sich auch auf eine Korrespondenz zwischen Lacis und Brecht schließen.¹⁸ Fest steht, dass sich Brecht und Lacis immer wieder trafen, sowohl in Berlin als auch bei Brechts Besuchen in Moskau 1932 und 1935, bei denen er mit Asja Lacis und Bernhard Reich Abende verbrachte. Darüber hinaus war Lacis neben Reich und Tretjakov eine der Personen, die sich um eine Verbreitung von Brechts Werk in der Sowjetunion bemühten.¹⁹ Neben ihrem Mitwirken an Brechts *Leben Eduards des Zweiten* arbeitete Lacis ebenfalls während ihren Berlin-Aufenthalten bei Reichs Inszenierung der *Kameliendame* (1925), bei der Brecht als Dramaturg beteiligt war, als SchauspielerIn und an der Inszenierung des Stücks *Happy End* (1929) mit.²⁰ Auf Capri, wo Lacis den Sommer 1924 verbrachte, begegnete Asja Lacis Walter Benjamin, mit dem sie nicht nur eine langjährige Liebesbeziehung verband, sondern auf den sie auch einen intellektuellen Einfluss ausgeübt haben muss. Sogar der gegenüber den Beziehungen zu linken KünstlerInnen skeptisch eingestellte Freund Benjamins, Gershom Scholem, sieht in der Widmung Benjamins des Werks *Einbahnstraße* – „Diese Straße heißt Asja-Lacis-Straße nach der die sie als Ingenieur im Autor durchgebrochen ist“²¹ – den Beleg für die Bedeutung Asja Lacis' für sein Werk. Lacis

¹⁷Wie ich in Erfahrung bringen konnte, existieren keine Briefe oder Briefentwürfe von oder an Asja Lacis im Bertolt Brecht Archiv in Berlin oder im Archiv des Museums für Literatur, Theater und Musik in Riga.

¹⁸vgl. Briefe in der großen kommentierten Berliner und Frankfurter Werkausgabe und Paskevica (2006) S. 258

¹⁹vgl. Paskevica (2006) S. 259-263

²⁰vgl. Paskevica (2006) S. 256-258

²¹vgl. Benjamin, Walter *Einbahnstraße*. Band 4 in: Benjamin (1972-1999) S. 83

soll bei Benjamin eine „marxistische Wende“ ausgelöst haben²², wie auch Benjamin selbst über die „russische Revolutionärin aus Riga“ schreibt, deren Bekanntschaft „unbedingt zum Besten einer vitalen Befreiung und einer intensiven Einsicht in die Aktualität eines radikalen Kommunismus“²³ war. Beata Paskevica vermutet ebenfalls eine ästhetische Wirkung von Lacis auf Benjamin die sie in der unterschiedlichen Textgestaltung von Benjamins Studie zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und der *Einbahnstraße*, die beide 1928 erschienen, erkennt. Paskevica sieht in der Gesamtgestaltung der aphoristischen Textsammlung *Einbahnstraße* ein Wissen Benjamins über die Ästhetik der russischen Avantgarde, das ihrer Meinung nach auf Lacis zurückzuführen ist.²⁴

Nach ihrer Rückkehr aus Capri hielt sich Lacis nochmals in Berlin auf, wo es auf ihre Veranlassung hin zum ersten Zusammentreffen von Benjamin und Brecht kam.²⁵

Durch die Entdeckung eines Teils von Benjamins Nachlass in Potsdam, der die Widmung der *Einbahnstraße* enthielt, nahm das Interesse an Asja Lacis ebenfalls zu.²⁶ Sie trat als Mitautorin des *Neapel*-Aufsatzes, als anregende Theatermacherin für das *Programm eines proletarischen Kindertheaters* und zuletzt als Protagonistin im *Moskauer Tagebuch*²⁷ auf.

Nach Aufhalten in Capri, Paris, Riga und Moskau erreichte Lacis 1928 Berlin, um ihre Arbeit als Referentin für Kultur- und Schulfilm an der Filmabteilung der sowjetischen Handelsvertretung anzutreten.²⁸ In dieser Position war sie ebenfalls für die Popularisierung sowjetischer Filmkunst zuständig. Wie sie in *Revolutionär im Beruf* beschreibt, habe sie Sieg-

²²vgl. Wizisla (2004) S. 12

²³Walter Benjamin in einem Brief an Gershom Scholem, 7. Juli 1924, zitiert nach: Wizisla (2004) S. 12

²⁴vgl. Paskevica (2006) S. 165

²⁵Die Relevanz von Asja Lacis in der Vermittlung der beiden Männer – Benjamin und Brecht – wurde und wird von der Sekundärliteratur vernachlässigt. Obwohl Lacis definitiv den Herbst 1924 für ein erstes Zusammentreffen Brechts und Benjamins in der Pension Voß nennt (vgl. Lacis (1971) S. 48-50), wird in der Forschung der Beginn der Bekanntschaft mit der ersten Aufzeichnung Benjamins über ein Treffen mit Brecht (Juni 1929) datiert. Ausführliche Beschreibung des neuesten Forschungsstandes über die Bedeutung Lacis' in der Brecht-Benjamin Beziehung: vgl. Wizisla (2004) S. 57f.

²⁶vgl. Paskevica (2006) S. 14

²⁷Die Erstausgabe des *Moskauer Tagebuch* erschien erst 1980, kurz nach Lacis' Tod.

²⁸vgl. Lacis (1971) S. 58

fried Kracauer zu einer privaten Erstvorführung von Dziga Vertovs und Esfira Schubs Filmen eingeladen. Kracauer verlieh seiner Begeisterung in einem Artikel in der *Frankfurter Zeitung* Ausdruck und weckte das Interesse an sowjetischem Kino in Deutschland.²⁹

1.3 Quellenlage und Fragestellung

Im Zuge des internationalen Interesses an Lacis erschienen 1971 ihre Erinnerungen *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator* auf Deutsch, auf die eine veränderte Ausgabe in lettischer (1973) und nach ihrem Tod im Jahr 1979 in russischer Sprache erst 1984 folgten. Für die Aufarbeitung der Beziehung zwischen Lacis und Brecht waren auch Bernhard Reichs Memoiren *Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte* hilfreich. Mit Reich verband Brecht ebenfalls eine langjährige Freundschaft und eine wiederholte Zusammenarbeit. Beata Paskevica publizierte im Dezember 2006 erstmals eine biographische Studie über Lacis, die bisher unbekanntes Material der lettischen Archive und deutsche Übersetzungen der Primärliteratur aufarbeitet. Auch in Lettland fand, laut Paskevica, bis dahin noch keine breite Auseinandersetzung mit der für die lettische Theatergeschichte wichtigen Repräsentantin statt.

Das Material der Diplomarbeit besteht aus vorwiegend deutschen Texten und Übersetzungen aus dem Russischen oder Lettischen, die in den Materialien vorgefunden wurden. Für die Auseinandersetzung mit der Person Asja Lacis und ihrer Theaterarbeit waren vor allem Lacis' Memoiren *Revolutionär im Beruf* sowie Beata Paskevicas Buch *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht* aufschlussreich. Eine ausführliche Besprechung der Beziehung zwischen Walter Benjamin und Asja Lacis und

²⁹Asja Lacis gibt in ihren Memoiren *Revolutionär im Beruf* Aufschluß über ihre Rolle der Popularisierung des sowjetischen Films: „Wertow [sic!] schenkte mir seine Fotografie mit Widmung – in Dankbarkeit der Kämpferin für das Kinooko.“. Mit Kinooko meint Lacis die von Vertov gegründete revolutionäre Kinobewegung, die heute unter dem Namen Kinoki bekannt ist. Lacis (1971) S. 63

ihre Wirkung auf sein Werk fand in dieser Arbeit keinen Platz. Da Asja Lacis theatertheoretischer Nachlass nicht umfangreich ist, müssen zur Analyse des Begriffs von Masse bei Lacis Konzepte und Theorien herangezogen werden, die sie prägten. Die vorliegende Arbeit stellt die Frage, inwiefern Asja Lacis auf Bertolt Brechts Verständnis der Masse wirkte, das ausgehend von den beiden skizzierten Beispielen (*Fatzer* und *Leben Eduards des Zweiten*) betrachtet werden. Einführend wird die Problematik des zentralen Terminus verortet und ein kulturgeschichtlicher Abriss dargelegt, der die mit dem Begriff Masse verknüpften Schwierigkeiten und die notwendige Begrenzung aufzeigen wird. Grundsätzlich gehe ich von einem Zusammenhang von ästhetischer Inszenierung von Massen und der philosophischen, politischen Bedeutung des Begriffs und auch einer gesellschaftspolitischen Dimension aus. Der erste Teil dieser Arbeit – der die ersten drei Kapitel umschliesst – versucht, Asja Lacis' Theatertätigkeit zu analysieren und diese in Kontext mit den für sie relevanten Theorien und Methoden des Massentheaters und des Proletkults zu setzen. Die für Lacis zentralen Theaterkonzepte ihrer russischen Studienzeit werden beleuchtet, da diese auch einen wichtigen Stellenwert in der Zusammenarbeit mit Brecht einnehmen. Die beiden zentralen Referenzen in Bezug auf die Positionierung von Lacis' Theater und ihrem Verständnis von Masse in der Theatergeschichte stellen die Theorien der russischen Organisation Proletkult und eine historische Auseinandersetzung mit der Tradition des Massentheaters in Russland dar. Diese Thematik bildet die Hintergrundfolie für die Zusammenarbeit zwischen Bertolt Brecht und Asja Lacis an der Inszenierung von *Leben Eduards des Zweiten*. Die Analyse dieses Stückes und die Bedeutung Lacis' Mitarbeit ist Gegenstand des zweiten Teiles der Diplomarbeit, der die Anfänge des epischen Theaters erforscht und die Darstellung der Soldatenmassen untersucht – an denen Lacis maßgeblich beteiligt war. Abschließend wird versucht, die beiden verschiedenen Konzepte der Masse von Lacis in Zusammenhang mit Brecht anzunähern und sie auf ihre Ähnlichkeiten und Differenzen zu untersuchen.

1.4 Problematik der Begriffsdefinition von Masse

Eine Einordnung oder Zuordnung des Begriffs Masse lässt sich durch seine Diversität, die sich auch dadurch kenntlich macht, dass in beinahe allen Wissenschaften eine Auseinandersetzung erfolgt, nur schwer vollziehen. Problematisch erscheint die Bestimmung zusätzlich dadurch, dass die Thematik sich mit Bereichen wie ideologischer Zugehörigkeit oder literarischen Interpretationen vermischt.

Da das Individuum seit jeher durch das Phänomen der Menschenmasse existentiellen Ängsten ausgesetzt war beziehungsweise die Masse stets als eine Projektionsfläche von Ängsten fungierte, trat eine Emotionalisierung der Thematik ein, die die wissenschaftliche Diskussion erschwert. Der „philosophische Individualismus“³⁰, der das philosophische Individuum von der Masse abgehoben sehen will, generierte die Trennung zwischen Masse und Geist in den meisten Kulturtheorien. Der Individualismus eröffnet bereits eine zentrale Fragestellung in der Analyse von Massen: welcher Blickwinkel wird in den Definitionen von Masse des/der Beschreibenden eingenommen - außerhalb oder innerhalb? Stephan Günzel konkretisiert in seiner Abhandlung zum Begriff der Masse:

Außen stehen, nicht im Innenraum der Bewegung aufgehoben werden, schafft eine sozialontologische Distanz, bevor sie als kritische gerechtfertigt wäre. Die Reflexion und mit ihr die Kritik geraten dabei in Verlegenheit und kompensieren das Ausgeschlossenensein von ihrem Gegenstand durch dessen Subjektivierung: Die Masse ist das Andere, jedoch als Bekanntes.³¹

Es lassen sich zwei Haupttendenzen der Diskussion von Theater und Masse in der Theatergeschichte feststellen: das Massentheater und die Masse als dramatische Figur. Das „Massentheater“, im Sinne von „Massenspektakel“, beschreibt ein Theater, das meist unter freiem Himmel mit einer großen Anzahl von Darstellenden und Zusehenden stattfand. Das Massentheater greift auf Traditionen der Zelebrierung von Gemeinschaften zurück, wie

³⁰Günzel (2004) S. 117

³¹Günzel (2004) S. 118

zum Beispiel bei Volksfesten oder religiösen Feierlichkeiten und Kulturen, beziehungsweise rekurriert es auf frühe Formen des Volksschauspiels, wie die Mysterienspiele des Mittelalters oder die Commedia dell'arte. Ab dem 18. Jahrhundert tritt das Volk als neue dramatische Figur auf.³² Obwohl das Volk bereits im Chor der griechischen Tragödie seine Entsprechung fand, unterscheidet sich seine Intention von der der Dramen des 18. Jahrhunderts. Der Chor bildet in der griechischen Antike den essentiellen Hintergrund des Helden und verföhrt mit „objektiver Repräsentanz“ (Hegel).³³ Der chorische Sprechgesang bleibt aber später ein bühnentechnisches Hilfsmittel um, wie in den antiken Dramen, die Szenen zu kommentieren oder die – nun auftauchenden – Anliegen der Masse zu kommunizieren. Hannelore Schlaffer legt in ihrer Studie *Dramenform und Klassenstruktur* fest, dass die Bedingung, die das Volk zu einer „dramatis persona“ macht, die dargestellte Eigenständigkeit des Volkes ist, um der Dramenhandlung neue Perspektiven beizufügen.³⁴

Historisch gesehen war die Menschenmasse und deren Beziehung zum Einzelwesen für jede Kultur, die eine Organisation einer Gemeinschaft verfolgte, von Interesse. Seit der griechischen Antike lässt sich aufgezeichnetes Wissen über die Beschaffenheit von Massen finden, die in ihren Beschreibungen bis in die Gegenwart wiedergefunden werden können und vergleichbare Beurteilungskriterien in sich tragen. Etymologisch betrachtet geht der Terminus Masse auf das griechische Wort „maza“ zurück, das Brotteig bedeutet.³⁵ Stephan Günzel erläutert diesen Begriff in seiner weiteren Bedeutung für kulturpessimistische Theorien:

Alle Attribute der gesellschaftlichen Kategorie sind in seinem Bild schon angelegt: einfache Zusammensetzung, formbar, jederzeit reproduzierbar und gärend. Auf gerade diese Konnotationen beriefen sich die ersten Diagnostiker der Massen in der Moderne.³⁶

Bereits der hellenistische Geschichtsschreiber Polybios kehrt in seinem Hauptwerk *Ge-*

³²vgl. Schlaffer (1972) S. 9

³³Hegel verwendet diesen Ausdruck in seiner *Ästhetik* vgl. Schlaffer (1972) S. 12

³⁴vgl. Schlaffer (1972) S. 11

³⁵vgl. Günzel (2004) S. 135

³⁶Günzel (2004) S. 135

schichte (um 130 v. Chr.) die Unberechenbarkeit der Masse als eine Gefahr heraus, die er durch die Vielzahl und die „Zugehörigkeit der Bestandteile zur Unterschicht“ begründet sieht³⁷:

Da jedoch die Masse immer leichtfertig und voller gesetzwidriger Begierden ist, geneigt zu sinnlosem Zorn, zu Leidenschaften, die sich in Gewalttaten entladen, bleibt nichts übrig, als sie durch dunkle Angstvorstellungen und eine gut erfundene Mythologie im Zaum zu halten.³⁸

Die Masse als unzivilisierte Menge zu beschreiben, die eine Führung benötigt, da sie ansonsten in Barbarei endet, stellt den Ausgangspunkt vieler kulturpessimistischer Theorien bis ins 20. Jahrhundert dar. Polybios bespricht nicht nur die Notwendigkeit von Kontrolle und Disziplinierung der Masse von oben, sondern auch die Aufgabe „symbolischer Praktiken“, von Religion und Mythologie, um die Masse beherrschbar zu machen.³⁹

Vor dem Hintergrund der Aufklärung und den Ereignissen und Errungenschaften der Französischen Revolution wurde die Masse erstmals nicht nur als eine barbarische Menschenmenge, sondern auch als eine eigenständige Macht, als ein politischer Begriff wahrgenommen – wie Michael Gamper begründet:

Das Phänomen der „Masse“ wurde in dem veränderten Wissenszusammenhang aufklärerischer „Kultivierung“ diskutiert und erhielt durch die neue Kontextualisierung auch neue inhaltliche Bedeutungen. Entscheidend für den nun zu verhandelnden Zusammenhang sind Phänomene aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Entdeckung des „Menschen“ und das Projekt der Humanisierung, die Konzeptualisierung des „einfachen Mannes“, des „edlen Wilden“ und des „Volks“, die neuen Modelle von Erziehung und politischer Machtbeteiligung [...] ⁴⁰

³⁷vgl. Gamper (2007) S. 13

³⁸aus Polybios *Geschichte I* zitiert nach: Gamper (2007) S. 14

³⁹vgl. Gamper (2007) S. 14

⁴⁰Gamper (2007) S. 16

Gleichzeitig manifestiert sich durch die Französische Revolution die Angst der bürgerlichen Gesellschaft vor der Masse, die zu einem unkontrollierbaren und aufständischen „Mob“ wurde. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, mit der Industrialisierung, der folgenden Urbanisierung und der Abschaffung der Ständehierarchie wurde die Masse als soziales Phänomen noch sichtbarer und es vollzog sich eine Verschiebung der Auffassung von Masse als „untere“, unkonkrete und unorganisierte soziale Schicht hin zum großstädtischen ArbeiterInnen-Proletariat.⁴¹ Durch die „Entdeckung des Menschen“⁴² im 19. Jahrhundert, wurde die Diskrepanz zwischen der Menge als Äquivalent von Aufruhr einerseits und der Bevölkerung andererseits augenscheinlich, wie Michael Gamper in seinem Buch *Masse lesen, Masse schreiben* bemerkt.⁴³ Dies führte die gleichzeitige Existenz des Menschen als Gattungswesen und als Einzelwesen vor und forcierte die Wahrnehmung des Individuums als Teil einer Masse. In dieser Zeit kristallisierte sich ebenfalls die Differenzierung zwischen den positiv konnotierten Begriffen wie „Volk“ und „Nation“ gegenüber dem negativen Begriff der „Masse“ heraus.⁴⁴

Mit den Berichten über die englische ArbeiterInnenschaft als „eigenständigem sozialen Raum“⁴⁵ verfolgen Friedrich Engels und Georg Weerth in den Vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts erstmals eine Auseinandersetzung mit der Situation der ArbeiterInnen und fassen diese unter dem einheitlichen Begriff des Proletariats. Gegen die elitäre Massenverachtung erhob Marx in der *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* „die „Masse“ als „Proletariat“ zum Subjekt historischen Fortschritts.“⁴⁶ Aber auch bei Marx wird die Masse überwunden und mittels ihres Selbstbewußtseins zur Klasse.⁴⁷

Bis in das frühe 20. Jahrhundert findet eine klare Unterscheidung zwischen „Masse-Sein“ und „Mensch-Sein“⁴⁸ statt, die die Masse als eine eigene Gattung etabliert. In dieser Mas-

⁴¹vgl. Gamper (2007) S. 17

⁴²Gamper (2007) S. 16

⁴³vgl. Gamper (2007) S. 18

⁴⁴vgl. Gamper (2007) S. 19

⁴⁵Gamper (2007) S. 290

⁴⁶Gamper (2007) S. 293

⁴⁷Trebeß (2006) S. 246

⁴⁸Günzel (2004) S. 119

se existieren keine einzelne Individuen mehr, sondern die Masse wurde als eigenständiges Wesen begriffen. Aus der ablehnenden Haltung gegenüber Massen lässt sich in den kulturpessimistischen Theorien die Genese eines neuen „Gattungsbegriffs“ beobachten – die Elite.⁴⁹ Dieser Neukonzeption liegt, laut Stephan Günzel, „die Angst vor Indifferenz *qua* Differenz“ zugrunde.⁵⁰ Durch die Beschäftigung mit dem Phänomen Masse durch SoziologInnen und PsychologInnen werden im frühen 20. Jahrhundert neue Betrachtungsweisen auf die Masse eröffnet. Als erstes Basiswerk einer Theorie über die Masse wird Gustave Le Bons 1895 verfasstes Buch *Psychologie der Massen (Psychologie des foules)* angesehen. Zentral bei Le Bon ist wie schon bei Polybios die Beherrschung der Masse durch eine Elite, die sie mittels der Kenntnis der Massenpsychologie durchführen kann. Die Masse besteht für Le Bon nicht aus einem Kompendium von Individuen, sondern sie ist ein eigenes Subjekt, in der die Persönlichkeit der Einzelnen schwindet.⁵¹ Eine ähnliche Annäherung an das Thema Masse lässt sich in Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse* von 1921 finden, der Le Bons Beobachtungen zustimmt und weiterführt. Wie Le Bon analysiert Freud ein Gefühl der Macht des Individuums in der Masse insofern, als dass es in der Masse Triebe ausleben kann, die es ansonsten unterdrücken müsste. Durch libidinöse Bindungen zur führenden Instanz erhält die Masse bei Freud einen Zusammenhalt, den er an den Institutionen der Kirche und des Heeres exemplifiziert.⁵²

Freuds Analysen entstanden nach den Erlebnissen des Ersten Weltkriegs, der zu einer Radikalisierung des Verhältnisses zwischen Individuum und Masse führte. Canetti interessiert sich in seinem Werk *Masse und Macht* nicht unbedingt für eine Analyse dessen, was Masse ist, sondern dafür, wie man eine Masse erfährt. Die Studie, die er 1922 begann und erst 1960 publizierte, setzt sich mit Erlebnissen in der Masse auseinander, beschreibt diese Zustände und erklärt die Masse als ein „eigenständiges Phänomen“.⁵³ Die Arbeit an seinem Werk

⁴⁹Berühmtester Vertreter dieser Theorie ist Ortega y Gasset mit seinem Werk *Der Aufstand der Massen* von 1930.

⁵⁰Günzel (2004) S. 126

⁵¹vgl. Stadler (2003) S. 15

⁵²vgl. Stadler (2003) S. 16

⁵³vgl. Günzel (2004) S. 119

wurde durch den Fortlauf der Geschichte überrollt und das Phänomen Masse erhielt durch die Machtergreifung Hitlers erschreckende Dimensionen. Da die nationalsozialistischen oder faschistischen Massen aber nicht den in der vorliegenden Arbeit behandelten Zeitabschnitt direkt betreffen, kann diese einschneidende Veränderung in der Geschichte der Massen nicht besprochen werden. Kommentiert wird dieser große Themenkomplex mittels eines Zitats von Klaus Theweleit aus seinem Werk *Männerphantasien*:

Neben der Fähigkeit zur Mobilisierung großer Menschenmassen steht die gleichzeitige Verachtung der Massen durch den Faschisten; er wendet sich an sie; fühlt sich aber gleichzeitig aus ihr erhoben, als Elite gegenüber der niedrigen „Masse Mensch“. ⁵⁴

Die Krise des Individuums

Zu einer Krise des Individuums kommt es in Zeiten der Instabilität, der Orientierungslosigkeit, wenn alte Systeme fragwürdig werden und neue noch nicht erreicht sind, wie Gamper festhält.⁵⁵ Der erste Weltkrieg als ein Krieg mit einer neuen Systematik und neuen Techniken, wie dem Einsatz von Gas und Granaten – die durch die medizinische Entwicklung nicht unbedingt zum Tod führen musste – konfrontierte die Überlebenden mit Körperdeformationen und Traumatisierungen und stellten so die körperliche Integrität des Einzelnen in Frage.⁵⁶ Der Beginn des 20. Jahrhunderts war abgesehen vom Krieg, der die Niederlage Deutschlands und somit das Ende der monarchistischen Ordnung bedeutete, von den Folgen der Industrialisierung wie Urbanisierung, neuen Technologien, neuen Medien und einem schnelleren Lebensrhythmus, gekennzeichnet.⁵⁷ Die Anonymisierung des Individuums in der großstädtischen Masse führt die doppelte Existenz des Menschen und die Widersprüchlichkeit der Masse vor Augen: Der Mensch ist zwar Teil eines Ganzen, aber

⁵⁴Theweleit (1995) S. 8

⁵⁵vgl. Gamper (2007) S.15

⁵⁶vgl. Diehl (2007) S. 167

⁵⁷vgl. Diehl (2007) S. 159

bleibt ein anonymes Einzelwesen.

Der Krieg veranschaulichte ebenfalls die barbarischen Züge des Menschen und zerstörte die Vorstellungen von der „Sittlichkeit der Staaten“ und der Kultiviertheit des Menschen.⁵⁸

Diese Erfahrungen in der Nachkriegszeit, die ein dezentralisiertes Individuum präsentierten, generierten neue moralische Verhaltensweisen, wie sie beispielsweise Helmut Lethen in seinem Buch *Verhaltenslehren der Kälte* aufzeigt. Verschiedenste Bewältigungsstrategien dieser Krise entstanden, die einen sozialen Kodex aufzustellen versuchten und sich größtenteils auf eine „pessimistische Anthropologie“ stützen.⁵⁹

Die Konstruktion des „neusachlichen Selbst“, die Lethen anhand von Helmuth Plessners Entwürfen und auch Bertolt Brechts *Lesebuch für Städtebewohner* analysiert, war eine dieser Lösungsversuche der Krise der Nachkriegszeit. Der Mensch schafft sich eine „künstliche Panzerung“, mittels Maskierung, Ritual oder Rollen, in der er sein/ihr Ich entwerfen kann.⁶⁰ Lethen zieht ein Beispiel einer Brecht'schen Handlungslehre heran, mit der eine Umkehrung der Schutzzone des Menschen – vom Individuum zur Masse – erfolgt:

Der Mensch wird nicht wieder Mensch, indem er aus der Masse herausgeht, sondern indem er hineingeht in die Masse.⁶¹

Fraglich bleibt, ob der Mensch in der Masse eine Auflösung erfährt oder als Individuum innerhalb der Masse erhalten bleibt. Judith Wilke zieht einerseits die Schlussfolgerung daraus, dass die letzte beziehungsweise neue Schutzzone für den Menschen die „große unteilbare unzerstörbare Masse“ ist. Andererseits hält sie aber fest, das Brecht im *Fatzer* mit einem Denken experimentiert, dass „den einzelnen nur als Kollektivwesen in Betracht zieht.“⁶²

Gleichzeitig wurde in einem den WesteuropäerInnen bis dahin wenig bekannten Land ein neuer Ausweg aus der Misere der Nachkriegszeit eröffnet, der großen Anklang bei der linken Intelligenz Europas fand. Der Sieg der bolschewistischen Partei in Russland entfachte

⁵⁸vgl. Wilke (1998) S. 171

⁵⁹vgl. Lethen (1994) S. 7

⁶⁰vgl. Wilke (1998) S. 172

⁶¹zitiert nach Lethen (1994) S. 142

⁶²Wilke (1998) S. 175/172

bei vielen KünstlerInnen eine Euphorie für die Revolution und die kommunistische Ideologie und trug zur Genese eines anderen Verhältnisses zwischen Masse und Individuum bei. Der Entwurf einer Auflösung der Individualität in der Masse wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts neben einer Schreckensvorstellung kulturpessimistischer Theorien auch gleichzeitig zu einem Ideal, exemplifiziert durch den Gedanken des linken Theaterregisseurs Erwin Piscator:

Gegossen in den Schmelztiegeln der Großindustrie, gehärtet und geschweißt in der Esse des Krieges, standen die Massen 1918 und 1919 drohend und fordernd vor den Toren des Staates, nicht mehr ein Haufen, eine wahllos zusammengewürfelte Rotte, sondern ein neues lebendiges Wesen, das nicht mehr die Summe von Individuen war, sondern ein neues gewaltiges Ich, angetrieben und bestimmt von den ungeschriebenen Gesetzen der Klasse.⁶³

Die Masse im *Fatzer*

Brecht entwirft in den *Fatzer*-Texten kein kohärentes Bild von der Masse und deren Verhältnis zum Individuum, sondern lässt darin eine Zwiespältigkeit bestehen. Die Masse durchläuft im *Fatzer* verschiedene mögliche Formen der Relation zum Individuum. Eine Masse, die das Individuum auslöscht oder eine, die ihrem Führer kritiklos folgt und sich dessen Ideologie unterwirft.⁶⁴ Heiner Müller und Klaus-Detlef Müller vermuten in Brechts Vision von einer untergebenen Masse eine Vorahnung auf Massenphänomene totalitärer Systeme wie im nationalsozialistischen Deutschland oder im Stalinismus.⁶⁵ Zwei Textbeispiele aus dem *Fatzer* werden hier angeführt, um die Diversität der Modelle zu verdeutlichen.

Aus der *Rede Fatzers*:

[...]

Gewohnt, nach einem Plan zu handeln

⁶³Erwin Piscator zitiert nach: Hoffmann (1965) S. 196

⁶⁴vgl. Wilke (1998) S. 187

⁶⁵vgl. Wilke (1998) S. 182

Den sie nicht kennen, eingeteilt
Zu werden ist ihnen gleiche Lust als
Für Weiber gevögelt werden; die die
Hackmaschine bedienen, wollen nichts
Als Hebel bedienen / und so rückt
Die geordnete Masse der Menschheit
Zu falschem Zweck aus / und so
Wird mißbraucht die neue
Kunst und Lust am Gleichtakt.⁶⁶

Im Kontrast dazu ein Teil aus *Fatzers erster Rede*, in der das Potential der Masse erkannt wird:

Wenn ihr redet, hinter euch
Reden immer andre!
Und drum ist euer breitmäuliges Geschwätz
Wichtig.
Hinter euch sind viele im Anmarsch
Die gehen im gleichen Trott und drum
Ist euer plattfüßiger Trott
Wichtig, seht ihr. [...] ⁶⁷

Wird in der *Rede Fatzers* die Imagination eines gehorsamen Kollektivkörpers gezeichnet, der als Gemeinschaft nicht zu selbsttätigem Handeln fähig ist, stattdessen sich instrumentalisieren lässt und in einem hierarchischen Gefüge Lust empfindet, findet sich in *Fatzers*

⁶⁶Brecht, Bertolt. *Fatzer*, Band 10.1 in: Brecht (1988-2000) S. 473-474

⁶⁷Brecht, Bertolt. *Fatzer*, Band 10.1 in: Brecht (1988-2000) S. 445

erster Rede die Antithese dazu. Die Masse spricht nun aus dem Einzelnen und die Relevanz der Erkenntnis des Menschen als einem Teil der Masse wird aufgezeigt.

2 Asja Lacis in Russland

2.1 Sankt Petersburg 1912 – 1913

Retrospektiv sehe ich, daß die petersburger Zeit mir viele Anregungen gab, die mein Leben beeinflußten.¹

Nach ihrem Abschluss des Gymnasiums in Riga – als einziges Arbeiterkind, wie sie betont – zog Asja Lacis mit ihrem zukünftigen Mann Julijs Lacis nach St. Petersburg.² Sie inskribierte an der Allgemeinbildenden Fakultät der Psychoneurologischen Hochschule, gegründet von dem russischen Neurologen Vladimir Bechterev. Es war eine der ersten privaten Universitäten, an der auch Frauen zugelassen wurden und die nicht nur für den liberalen Umgang mit ihren StudentInnen bekannt war, sondern auch Platz für politische und künstlerische Progressivität bot. Bechterev stellte politisch links gerichtete ProfessorInnen ein, die von staatlichen Universitäten abberufen worden waren. Darüber hinaus etablierte sich die Universität als ein Ort öffentlicher Auftritte der russischen AvantgardistInnen, wodurch Lacis mit den später führenden VertreterInnen der russischen revolutionären Kunst, wie Vladimir Majakovskij, Vsevolod Meyerhold oder Nikolaj Evreinov, bekannt wurde.³ Lacis blieb nur vom Herbst 1912 bis zum Ende des Jahres 1913 in St. Petersburg, eine relativ kurze Zeitperiode, in der aber künstlerische Ereignisse stattfanden, denen später großer historischer Wert beigemessen wurde. Der Inszenierung von „Sieg über die Sonne“, die als die Initialzündung für

¹Lacis (1971) S. 14

²vgl. Paskevica (2006) S. 24

³vgl. Paskevica (2006) S. 24-26

die russische Avantgarde in der Kunstgeschichte genauso wie in der Theaterwissenschaft betrachtet wird, wohnte auch Asja Lacis bei.⁴ Die Oper wurde an einem Abend mit dem Stück „Vladimir Majakovskij“ gezeigt – mit dem Verfasser Majakovskij in der Hauptrolle – von dem in Lacis' Memoiren eine Beschreibung der Aufführung und der Publikumsreaktionen erhalten ist, eines der wenigen Dokumente über „Vladimir Majakovskij“.⁵

Majakovskij war, laut Lacis, des öfteren Gast an der Bechterev-Hochschule, wo er seine Gedichte vorlas:

Sie spalteten das Publikum. Die soliden Damen und Herren bewarfen ihn mit höhnischen Protestrepliken, die Jugend jubelte ihm zu – der Meinungsstreit ging manches Mal in ein Handgemenge über: wenn es bei einer Diskussion blieb, so dirigierte Majakowski das Auditorium. Seine Zwischenrufe säbelten die Opponenten nieder, und die nahmen schleunigst die Beine in die Hand.⁶

Asja Lacis faszinierte an den AvantgardistInnen die Provokation der „soliden Damen und Herren“, die Verachtung der Bürgerlichen hatte sie mit den jungen KünstlerInnen gemein. Retrospektiv hält Lacis in ihren Memoiren fest, dass es viel Mut erforderte, gegen allgemeingültige Meinungen aufzutreten.

In diesen Tagen der politischen Reaktion freuten wir uns über die Revolte Meyerholds und Majakowskis gegen den kleinbürgerlichen Kult der Mittelmäßigkeit, des äußerlichen Anstands und des Wohlergehens, über die Revolte gegen die sentimentale heuchlerische Nächstenliebe, hinter der sich erbarmungsloser Egoismus verbarg.⁷

Asja Lacis wird ebenfalls Zeugin der frühen Arbeiten Vsevolod Meyerholds, dessen revolutionäre Theatermethoden und -theorien zu einer Maxime in Lacis' eigenem Schaffen wurden.

⁴vgl. Paskevica (2006) S. 26

⁵Lacis (1971) S. 15-16

⁶Lacis (1971) S. 14-15

⁷Lacis (1971) S. 16

Nach dem Bruch mit Vera Komissarzevskaja und ihrem Theater in St. Petersburg arbeitete Meyerhold in den Zarentheatern, dem Marinski- und Alexandrinskij-Theater. Im September 1913 eröffnete Meyerhold seine Experimentierstätte in der Troitskaja Straße⁸, das Studio, in dem innovative Methoden – vor allem die Schauspieltechniken betreffend – entwickelt und versucht wurden, die zu der späteren „Biomechanik“ führten. Die Anfänge des Theaterlabors dürfte Lacis mitverfolgt haben, wie sie in *Revolutionär im Beruf* festhält:

In dem Studio wurden interessante Experimente unternommen, um die Prinzipien der Commedia dell'arte und des spanischen Theaters zu erneuern. Die dünne Broschüre „Die Liebe zu den drei Orangen“ ging unter uns Studenten von Hand zu Hand.⁹

Nicht alleine in seiner Theaterwerkstatt forcierte Meyerhold die Erneuerung des Theaters, sondern suchte auch die öffentliche Auseinandersetzung mittels seiner Zeitschrift „Die Liebe zu den drei Orangen“, der Publikation seiner Sammlung theatertheoretischer Schriften „Über das Theater“ 1913 und Diskussionsabenden, denen Lacis beiwohnte.¹⁰ In ihren Erinnerungen über die ersten Begegnungen mit Meyerhold legt Lacis ihre eigene geistige Nähe zu dem Regisseur dar, indem sie sein Verständnis des Theaters als „eine Kunst der Einmaligkeit“ und die Betonung der Improvisation herauskehrt.¹¹

2.2 Moskau 1915 – 1918

Nach der Heirat mit Julijs Lacis im Jänner 1914 in Riga und einem kurzen Aufenthalt in Orel (Russland) erreichte Asja Lacis 1915 Moskau, um dort zuerst an der Sanjavskij Kulturuniversität ein Jahr inskribiert zu sein und im folgenden Jahr das Studium im Komissarzevskij Studio aufzunehmen. Die Sanjavskij Universität war eine der liberalsten Universitäten, in der

⁸Kurze Zeit später zog das Studio in die Borodinskaja Straße um. vgl. Braun (1979) S. 125

⁹Lacis (1971) S. 13

¹⁰Lacis, Asja. *Krasnaja gvodzdika* vgl. mit: Paskevica (2006) S. 27

¹¹Lacis, Asja. *Krasnaja gvodzdika* vgl. mit: Paskevica (2006) S. 27

Studierende unabhängig von ihrer Nationalität oder ihres Geschlechts aufgenommen wurden¹². Neben Asja Lacis waren auch spätere lettische Intellektuelle an dieser Universität eingeschrieben, wie zum Beispiel Linard Laicens, mit dem Asja Lacis später in Riga eine Zusammenarbeit ebenso wie eine Liebesbeziehung verband.¹³ Neben ihrem Studium arbeitete Lacis tagsüber als Lehrerin in einer lettischen ImigrantInnenerschule. Moskau bildete ein Zentrum für lettische MigrantInnen, 1914 lebten bereits circa 30.000 lettische Flüchtlinge in Moskau, wobei sich diese Zahl 1915, nach dem ersten Flüchtlingsstrom aufgrund des Ersten Weltkriegs, erhöhte.¹⁴ Lacis berichtet von einem in Moskau ansässigen Büro der lettischen Flüchtlinge, das sich um die Interessen und die Integration der MigrantInnen kümmerte und so zu ihrer Vernetzung beitrug.¹⁵ Die guten Lebensbedingungen für die lettische Diaspora könnten ein ausschlaggebender Grund gewesen sein, wieso Lacis nicht in St. Petersburg bei Meyerhold Unterricht nahm, sondern in Moskau bei Komissarzewskij, worauf Beata Paskevica hinweist.¹⁶

Ihre Arbeit als Lehrerin diene einerseits dem Broterwerb, andererseits verweist ihre Bildungstätigkeit auf ihre spätere Arbeit als Regisseurin, in der sie immer darauf bedacht war, Theater als Aufklärungs- und Bildungsmittel zu verwenden. Bereits hier vermittelte sie den Kindern Inhalte durch szenische Darstellung.

Ausbildung bei Komissarzewskij

Das Komissarzewskij-Studio war von Fjodor Komissarzewskij¹⁷ 1910 in Moskau gegründet worden und bot seinen SchülerInnen eine Schauspielausbildung mit einem breiten theoretischen Unterricht.¹⁸ Davor hatte er am Theater seiner Schwester Vera Komissarzewskaja in

¹²vgl. Paskevica (2006) S. 42

¹³vgl. Paskevica (2006) S. 42

¹⁴vgl. Paskevica (2006) S. 42

¹⁵Lacis (1971) S. 17

¹⁶vgl. Paskevica (2006) S. 34

¹⁷der Bruder der Schauspielerin Vera Komissarzewskaja und Sohn des Lehrers von Stanislawskij, Fjodor P. Komissarzewskij

¹⁸vgl. Lacis (1971) S. 17

St. Petersburg als Bühnenbildner und später als Regisseur und Spielleiter gearbeitet. In Vera Komissarzewskajas Theater inszenierten die modernen Regisseure Russlands wie Meyerhold, Tairov oder Evreinov – mit letzterem arbeitete Komissarzewskij an mehreren Projekten zwischen 1908 und 1909.¹⁹

Neben Vorlesungen zur „Theorie der Bühnenkunst“ und der „Theorie der Literatur“ hielt Komissarzewskij auch „Praktisches Training“ ab. Die StudentInnen konnten die vermittelten Schauspieltechniken in den Aufführungen des angegliederten Theaters umsetzen – hier wirkte Lacis erstmals selbst in Massenszenen mit.²⁰ Die Zeit als Studentin am Institut Komissarzewskijs formte Asja Lacis' theaterästhetische und methodische Vorstellungen. Insbesondere die unterrichtete Technik der Improvisation wurde später für Lacis eigenes Theater konstitutives Element.

Komissarzewskij forderte SchauspielerInnen, die sich nicht für ein Theaterkonzept instrumentalisieren ließen, die schöpferisch wirkten und nicht nur automatisierte Emotionen und Zustände darstellten, wie er es dem „bedingten Theater“ Meyerholds genauso wie dem naturalistischen Theater Stanislawskijs vorwarf. Komissarzewskij betitelte sich selbst mit seinem Theaterstil, den er als „mythischen Realismus“²¹ bezeichnete, als Antipode zu Stanislawskij und Meyerhold. Er trat genauso wie seine Schülerin Lacis vehement gegen jegliche naturalistische Tendenzen am Theater auf. Komissarzewskijs Theaterkonzept negierte hierarchische Strukturen, da er die vier elementaren Komponenten einer Aufführung – Text, Regie, Schauspiel und Publikum – auf einer gleichberechtigten Ebene forderte. Paskevica zieht in ihrem Buch eine Parallele zu Meyerholds Theaterkonzept, wobei bei Meyerhold zusätzlich dem Publikum eine schöpferische Kraft beigemessen wird, die Komissarzewskij nicht vorsieht.²² Die Regie nimmt allerdings eine besondere Stellung in Komissarzewskijs Konzept ein:

Die Theateraufführung ist ein einheitliches Kunstwerk, das von einer Person kon-

¹⁹vgl. Carnicke (1989) S. 19

²⁰vgl. Lacis (1971) S. 17-18

²¹Paskevica (2006) S. 58

²²vgl. Paskevica (2006) S. 55

zipiert und gebaut werden muß. Der Regisseur ist kein Diktator mit der Peitsche. Der Regisseur ist ein alle für die Arbeit begeisternder *primus inter pares*. Von ihm werden sowohl die Einfühlung, als auch das Wissen und die Spielbegeisterung verlangt und von allen an der Aufführung Beteiligten – freiwillige, begeisterte Unterwerfung unter die wichtigsten und grundlegenden Wege seines Arbeitsplans.²³

Für Asja Lacis wird die Commedia dell'arte zu einer zentralen Quelle werden, wie für ihren Lehrer Komissarzewskij und ihr Vorbild Meyerhold. Die Rezeption und Adaption von Elementen der Commedia dell'arte wurde zu einem populären Mittel des europäischen Theaters des frühen 20. Jahrhunderts. Besonders das russische Theater verfolgte eine Revitalisierung der Methoden, die im Theater Meyerholds und Evreinovs ebenso wie in den Theorien des Proletkult wiedergefunden werden. Mit der Technik der Improvisation behandelten die einzelnen festgelegten Typen der Commedia dell'arte die bekannte Thematik und deren Dramaturgie, die immer wieder Variationen unterzogen wurde. Die Parallele der Figurendarstellung in einzelnen wiederkehrenden Typen der Commedia dell'arte zu der Darstellung im Agitprop-Theater sei hier erwähnt. Das Agitprop-Theater bedient sich dieser Technik und lässt seine stilisierten Figuren wie *der Kapitalist* oder *der Arbeiter* in einer ebenfalls festgelegten Dramaturgie agieren.

Einzelne illusionsbrechende Methoden der Commedia dell'arte wie zum Beispiel die direkte Publikumsansprache wurden von Meyerhold bereits in seiner Inszenierung von Alexander Bloks *Balagan* 1906 am Theater von Vera Komissarzewskaja übernommen. Edward Braun vermutet in Meyerholds Inszenierung des Stücks *Balagan* den entscheidenden Schritt in der Erneuerung der Schauspielkunst, wofür unter anderem das Studium der Commedia dell'arte richtungsgebend war:

The disruption of illusion, the asides to the audience, all demanded a mental and physical dexterity, an ability to improvise, a capacity for acting not only the part but also one's attitude to it.²⁴

²³Fjodor Komissarzewskij in: *Teatralyja preljudii* (Theatralische Präludien), zitiert nach: Paskevica (2006) S. 54

²⁴Braun (1979) S. 74

Asja Lacis schätzte ihren Lehrer Komissarzewskij, kritisierte aber einige zentrale Punkte seiner Theatertheorie, vor allem seine absolut apolitische Haltung sowie seinen Einsatz für das Prinzip der *l'art pour l'art*.²⁵ Die Arbeit des Studios wurde vom aktuellen politischen Geschehen in Russland eingeholt. Die Begeisterung für die Revolution sprang auf Komissarzewskijs StudentInnen über, die „feindliche Gruppen“ bildeten und eine „sofortige Änderung des Repertoires und des Lehrplans“ forderten, wie Asja Lacis berichtet.²⁶ Kurz nach dem politischen Umsturz beendete Komissarzewskij, als Opponent der bolschewistischen Revolution, seine Lehrtätigkeit und emigrierte 1919 nach London.²⁷

Während ihrer Ausbildung in Moskau erlebte Asja Lacis die Februar- und die Oktoberrevolution im Jahr 1917, die bleibende und prägende Eindrücke bei ihr hinterließen, wie ihre Erinnerungen in *Revolutionär im Beruf* bezeugen:

Wenn ich abends nach Hause ging, piffen die Kugeln über meinen Kopf. Die Revolution änderte die Beziehungen zwischen den Menschen, die Auffassung von der Arbeit, es eröffneten sich ganz neue Perspektiven.²⁸

Obwohl Moskau nicht das Zentrum der Revolutionen bildete, sondern diese in der damaligen Hauptstadt Petrograd (St. Petersburg) ihren Anfang nahmen, breitete sich die Nachricht von der Abschaffung der Autokratie (Februarrevolution) beziehungsweise der Regierungsübernahme der bolschewistischen Partei (Oktoberrevolution) und die darauf folgenden Kämpfe um diese Ziele in anderen Städten und auch in der Provinz aus.

Die überzeugte Euphorie für die Geburt einer neuen Zeit, für eine Umwälzung aller vorangegangenen Werte und Vorstellungen und die Perspektive auf eine grundlegende Veränderung des Staates, der Kunst und des Lebens, teilte Asja Lacis mit vielen KünstlerInnen Russlands.

Asja Lacis berichtet begeistert von den Anfängen einer neuen Zeit:

²⁵Asja Lacis in *Krasnaja gvozdika* zitiert nach: Paskevica (2006) S. 57

²⁶Lacis (1971) S. 20

²⁷vgl. Paskevica (2006) S. 50

²⁸Lacis (1971) S. 20

Als ich die ersten Aufrufe „An alle, an alle!“, unterzeichnet von Lenin, an den Mauern der Häuser las, war ich ganz für die Sowjetmacht. Ich wollte ein guter Soldat der Revolution sein und unter ihrer Führung das Leben verändern, und das Leben veränderte sich ringsum – das Theater drang auf die Straße vor und die Straße ins Theater. Der „Theateroktober“ brach an.²⁹

Im Herbst 1920 rief Meyerhold, der gerade als Leiter der TEO³⁰ berufen wurde, den „Theateroktober“ aus. Meyerhold deklarierte es damit als Aufgabe des Theaters, sich in den Dienste der neuen bolschewistischen Macht zu stellen. Somit galt es nicht nur, eine Revolution des Theaters einzuleiten, sondern ein Theater der Revolution, in dem die Grenzen zwischen Kunst, Leben und Politik aufgehoben werden sollten.

Asja Lacis' zitierte Erinnerung verweist ebenfalls auf die enge Verbindung und Korrespondenz zwischen Theater und Leben, die auch für die russischen AvantgardistInnen ins Zentrum rückte, wo die Verknüpfung von Kunst und Beteiligung am politischen Leben, in weiterer Folge das Leben zur Kunst zu ernennen, bestimmend wurde.

²⁹Lacis (1971) S. 20

³⁰TEO war die Theaterabteilung des Narkompros

3 Asja Lacis' Theaterarbeit

3.1 Kindertheater in Orel

Nach Beendigung ihrer Ausbildung bei Komissarzewskij im Frühjahr 1918 reiste Asja Lacis nach Orel¹ zu ihrem Mann. In Orel eröffnete sich erstmals für Lacis die Gelegenheit, ein eigenes Theaterprojekt zu realisieren. Sie organisierte 1920 ein Kindertheater, dessen Konzept Walter Benjamin 1928 zu einer theoretische Auseinandersetzung veranlasste – das *Programm eines proletarischen Kindertheaters* – das damals unveröffentlicht blieb. Wie auch Lacis in ihren Memoiren berichtet, liegt nur die zweite Fassung dieses Textes vor, der auf Lacis' Anraten von Benjamin zu einer besser verständlichen Theorie überarbeitet wurde.²

Asja Lacis lehnte eine Anstellung als Regisseurin am Stadttheater Orel ab, um sich der Verbesserung der sozialen Situation von Kindern zu widmen und ihnen neue Perspektiven zu eröffnen.³ Lacis' Kinderklub wurde einerseits von Waisenkindern frequentiert, und andererseits bemühte sie sich, die sogenannten „Besprisorniki“, Kinder, die auf der Straße lebten und in Banden organisiert waren, für ihr Theater zu gewinnen. Sie mietete eine Wohnung, in der sie, unterstützt durch das „städtische Volksbildungswesen“, ihr Projekt realisierte.⁴ Laut Lacis Erinnerungen in *Revolutionär im Beruf* kamen hunderte Kinder, um an ihrem Theater teilzunehmen, das versuchte, die Kinder „ganz zu ergreifen und ihre traumatisierten

¹Heute wird diese russische Stadt südwestlich von Moskau mit „Orjol“ ins Deutsche übersetzt, ich verwende die Bezeichnung von Asja Lacis.

²Lacis (1971) S. 26

³vgl. Lacis (1971) S. 21

⁴vgl. Lacis (1971) S. 22

Fähigkeiten freizusetzen“.⁵

3.1.1 Asja Lacis' Kindertheater im Kontext Walter Benjamins

Programm eines proletarischen Kindertheaters

In einer Gegenüberstellung der Arbeiten von Walter Benjamin und Asja Lacis erscheinen sie als eine Synthese von Theorie und Praxis, die sich gegenseitig inspirierten, beeinflussten und ergänzten. Die Niederschrift der Ideen von Asja Lacis und deren Umsetzung im Kindertheater in Orel, beschrieben in ihren Memoiren *Revolutionär im Beruf* und in dem Artikel *Erinnerungen beim Wiederlesen*⁶, weisen deutliche Parallelen zu Benjamins Programm auf. Lacis hält in ihren Erinnerungen fest, dass Benjamin 1928 das *Programm* verfasste, weil ihr pädagogisches Konzept auf größere Beachtung und Neugierde in Deutschland⁷ gestoßen war:

Walter Benjamin hatte schon in Capri (1924) von meinem Kindertheater erfahren und ein außerordentliches Interesse daran gezeigt. „Ich werde das Programm schreiben“, sagte er, „und deine praktische Arbeit theoretisch darlegen und begründen.“⁸

Benjamins Text erlangte ab Ende der Sechziger Jahre in Westdeutschland als ein theoretisches Programm für Modelle der antiautoritären Erziehung an Aktualität. Damit trug die damalige Benjamin-Rezeption zu einer ersten Auseinandersetzung mit Asja Lacis, primär mit ihrer experimentellen Theaterpädagogik, bei. Beata Paskevica weist darauf hin, dass die Bezeichnung „proletarisch“ in Benjamins Konzept als Synonym für „antibürgerlich“ gelesen und sein Konzept als Gegenentwurf zur bürgerlichen Erziehung und nicht dezidiert als

⁵vgl. Lacis (1971) S. 21

⁶in Lacis (1968) S. 64-67

⁷Lacis berichtet von Gesprächen mit Johannes R. Becher und Gerhart Eisler, die an einer Eröffnung eines Kindertheaters nach Lacis' Modell im Liebknechthaus in Berlin interessiert waren. Lacis (1971) S. 25

⁸Lacis (1971) S. 26

„proletarisch“ verstanden werden sollte.⁹

Laut Benjamin erfordert die proletarische Erziehung einen Rahmen, in dem erzogen werden soll, im Gegensatz zur bürgerlichen Pädagogik, die zu einer Idee erzieht.¹⁰

Die Erziehung erfordert einerseits ein begrenztes Gebiet, in dem sie stattfindet und betrifft andererseits aber das ganze Leben des Kindes. Für Benjamin stellt das proletarische Kindertheater diesen Rahmen dar, in dem der Widerspruch von Grenzenlosigkeit und Begrenztheit sich entfalten kann.

Benjamin diskutiert in seinem Programm eine Pädagogik, bei der die Beobachtung als Basis der Erziehung fungiert. Diese Beobachtung, einerseits der Erziehenden, die die Vorgänge der Kinder betrachten und andererseits die der Kinder, stellt in Lacis' Kindertheater den Kern des Modelles dar:

Die Kinder beobachten die Dinge, ihre Beziehungen zueinander und ihre Veränderbarkeit; die Erzieher beobachten die Kinder daraufhin, was sie erreicht haben und wie weit sie ihre Fähigkeiten produktiv anwenden können.¹¹

Wie Benjamin schreibt, ist diese Beobachtung nur möglich durch das Zurücknehmen jeder moralischen Instanz – „das Kaltstellen der *moralischen Persönlichkeit* im Leiter macht ungeheure Kräfte frei für das eigentliche Genie der Erziehung: die Beobachtung“. ¹² Die ErzieherInnen beobachten die Kinder nicht auf interpretierende Weise, sondern beobachten die „Signale“, die in der Spielsituation durch „kollektive Spannung“ entstehen.¹³ Jede Handlung oder Geste der Kinder wird für Benjamin zum Signal aus deren Welt, das nicht als Signal des Unterbewußtseins oder des Unbewußten betrachtet wird.¹⁴

⁹Paskevica (2006) S. 96

¹⁰Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 764

¹¹Lacis (1971) S. 23

¹²Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 766

¹³vgl. Wiese (2005) S. 269

¹⁴vgl. Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 766

Walter Benjamin plädiert für eine ideologiefreie Erziehung, ohne moralische Instanz, bis in die Pubertät, in der erstmals die Disziplin als pädagogischer Faktor auftritt. Gleichzeitig meint Benjamin aber, dass der Klassenkampf nicht von der Erziehung isoliert stattfinden solle und seine Inhalte und Symbole sehr wohl Platz finden sollten. Es darf aber „keine förmliche Herrschaft“ über die Kinder beansprucht werden.¹⁵ Auch Lacis vertritt eine ideologiefreie Pädagogik, wenn sie schreibt

Ideologie wurde den Kindern nicht aufgedrängt und nicht eingedrillt, sie eigneten sich an, was ihren Erfahrungen entsprach.¹⁶

Inwieweit von einer ideologiefreien Erziehung gesprochen werden kann, bleibt fraglich. Der angewandten Kindererziehung in der Sowjetunion entsprach diese Theorie wahrscheinlich nicht, da sehr wohl ideologisch erzogen wurde. Exemplifiziert kann dies durch ein Zitat aus Benjamins Moskauer Tagebuch werden:

Hier will ich einfügen, daß ich vor einiger Zeit von Reich die Namen der Babys in der kommunistischen Hierarchie erfuhr. Sie heißen von der Zeit ab, wo sie schon auf das Leninbildnis zeigen können „Oktjabrs“.¹⁷

Lacis verwendete den Rahmen des Theaters als Mittel für ihr Konzept einer ästhetischen Erziehung, in der sie mit offenen theatralen Lernprozessen arbeitete und hohen Wert auf die Improvisation legte. Für sie fungierte das Spiel, durch das sie die Kinder „wecken“ möchte, als Mittel zur Erziehung, in der aber der Erzieher keine belehrende Rolle einnimmt.¹⁸

Einfach wäre es gewesen – ein passendes Kinderstück finden, die Rollen verteilen, mit den Kindern proben und die Aufführung fertigstellen. Das hätte gewiß

¹⁵Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 768

¹⁶Lacis (1971) S. 25

¹⁷Oktjabr bedeutet Oktober auf Russisch und bezieht sich auf die Oktoberrevolution. Benjamin, Walter. *Moskauer Tagebuch*. Band 4 in: Benjamin (1972-1999) S. 370

¹⁸vgl. Lacis (1971) S. 22

die Kinder eine Zeitlang beschäftigen können, würde aber ihre Entwicklung kaum gefördert haben.¹⁹

Im Mittelpunkt ihrer Theaterarbeit steht die Entwicklung der „ästhetischen und moralischen Fähigkeiten“, die Bildung respektive Erziehung der Kinder mittels selbsttätigem Arbeiten, das in dem 1919 eröffneten Kinderklub in getrennten Kunstsparten forciert wurde.²⁰

Die einzelnen Disziplinen wie Musik, Bühnenbild, Diktion oder Rhythmus wurden von ErzieherInnen oder KünstlerInnen, wie zum Beispiel dem späteren Bühnenbildner Meyerholds, Viktor Tschestakow, geleitet.²¹ Im Sinne einer universalen Bildung wurde nicht nur eine Fähigkeit oder ein Talent unterstützt, sondern es wurde versucht, die verschiedenen Interessen der Kinder zu fördern. Die Leitung der Sektionen fungierte mit einer „mittelbaren Einwirkung“ – etwa indem Aufgaben, Stoffe oder Veranstaltungen zur Verfügung gestellt wurden – auf die Kinder, wie Benjamin festhält, und nicht wie im „bürgerlichen“ Theater mittels „moralischer und unmittelbarer Einwirkung“. ²² Walter Benjamin beschreibt als das Wesentliche jeder dieser Ausdrucksformen die Geste. Er bezieht sich zur Argumentation dieses Gedankens auf den Kunsttheoretiker Konrad Fiedler und seine *Schriften über die Kunst*. Fiedler meint,

daß der Maler kein Mann ist, der naturalistischer, poetischer oder ekstatischer sieht als andere Leute. Vielmehr ein Mann, der mit der Hand da näher zusieht, wo das Auge erlahmt, der die aufnehmende Innervation der Sehmuskeln in die schöpferische Innervation der Hand überführt.²³

¹⁹Lacis (1971) S. 22

²⁰Lacis (1971) S. 22

²¹vgl. Lacis (1971) S. 22

²²vgl. Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 765

²³Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 766

Benjamin folgert daraus, dass „schöpferische Innervation in exaktem Zusammenhang mit der rezeptiven [...] jede kindliche Geste [ist].“²⁴ Er sieht daher in den Gesten der Kinder die unmittelbare Übersetzung eines Eindrucks in einen Ausdruck.

Zentrale Neuerung in Lacis' Konzept ist die Konzentration auf den Prozess, womit sie sich gegen die ergebnisorientierten Formen der Pädagogik positioniert. Sie streicht die Relevanz des Prozesses als produzierenden Akt heraus. Dieser Prozess des Spielens setzt für Lacis „verborgene Kräfte“ frei, die in der Improvisation vereinigt werden und dazu führen, dass Kinder für Kinder spielen.²⁵ Den jungen AkteurInnen wird nicht der Wille oder die Absicht eines Regisseurs aufoktroiert, sie erarbeiten einen kollektiven Prozess, der nicht auf eine Premiere ausgerichtet ist. Walter Benjamin verdeutlicht:

Hier kommen Aufführungen nebenbei, man könnte sagen: aus Versehen, zustande, beinahe als Schabernack der Kinder, die auf diese Weise einmal das grundsätzlich niemals abgeschlossene Studium unterbrechen.²⁶

Als Methode ihres Theaters zur Weckung des theatralen Prozesses und der Gesten verwendete Lacis die Improvisation, mit deren Mittel sie auch schon in Moskau im Studio Kommisarevskijs gearbeitet hatte. Nach einiger Zeit beobachtete Lacis ein Verlangen nach Konkretem bei den Improvisationen und unternahm den nächsten notwendigen Schritt, den auch Benjamin beschreibt, nämlich den Kindern Zugang zu Stoffen zu verschaffen.

Da entstand die Forderung eines kollektiven Tuns - die moralisch-politische Erziehung im sozialistischen Sinne - und der Wunsch, das Spiel auch den Kindern der ganzen Stadt zu zeigen.²⁷

²⁴Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 766

²⁵vgl. Lacis (1971) S. 22-23

²⁶Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 765

²⁷Lacis (1971) S. 25

In Orel wählte sie ein unbekanntes Kinderstück Meyerholds, *Alinur*, aus dem sie den Kindern Improvisationsaufgaben gab, ohne sie darüber aufzuklären, dass es sich um ein vollständiges Stück handelte. Das Prinzip Improvisation bleibt auch hier aufrecht, da die Aufführung eine Synthese der einzelnen Formen des Ausdrucks ist und durch Improvisationsspiele „signalisierende Gesten“ auftauchen können.²⁸

Die Aufführung, „die große schöpferische Pause im Erziehungswerk“²⁹, stellt für Benjamin die „radikale Entbindung des Spiels“ dar, in der die Erziehenden erst die Phantasie kennenlernen. Er erkennt in der Aufführung die Lösung der „Spannung“ (des erzieherischen Aufbaus der Arbeit), wo die LeiterInnen von den Kindern überrascht werden und das „Genie der Variante“ kennenlernen.³⁰ Benjamin zieht eine Analogie dieses Anspruchs des Kindertheaters zum Karneval in der Antike:

Das Oberste wird zuunterst gekehrt und wie in Rom an den Saturnalien der Herr den Sklaven bediente, so stehen während der Aufführung Kinder auf der Bühne und belehren und erziehen die aufmerksamen Erzieher.³¹

Dem könnte hinzugefügt werden, dass sie sich selbst und die zusehenden Kinder spielerisch verändern, wie Walter Fähnders in seinem Vortrag *Asja Lacis, Walter Benjamin, Bertolt Brecht und das Theater der Weimarer Republik*³² bemerkt. Walter Benjamin schließt seinen Aufsatz mit einem Bezug auf die zeitgenössische Situation des Theaters:

²⁸vgl. Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 767

²⁹Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 768

³⁰Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 767

³¹Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 768

³²Unveröffentlichter Vortrag Walter Fähnders im Rahmen der Ausstellung *Asja Lacis – Regisseurin und Revolutionärin* der 38. Internationalen Kulturtag der Stadt Dortmund, am 16. Mai 2006. Mit freundlicher Genehmigung des Autors. Fähnders (2006)

In diesem Kindertheater liegt eine Kraft, welche das pseudorevolutionäre Gebaren des jüngsten Theaters der Bourgeoisie vernichten wird. Denn wahrhaft revolutionär wirkt nicht die Propaganda der Ideen, die hier und da zu unvollziehbaren Aktionen anreizt und vor der ersten nüchternen Besinnung am Theaterausgang sich erledigt. Wahrhaft revolutionär wirkt das *geheime Signal* des Kommenden, das aus der kindlichen Geste spricht.³³

Mit diesem kryptischen Postulat setzt Benjamin das Kindertheater gegen eine doch relativ breite Theaterpraxis der Weimarer Republik, gegen ein Theater, das in der Theatergeschichte gemeinhin als „politsch“ bezeichnet wird.³⁴

In der Forderung nach der Offenheit des Theaters, mit dem Prinzip der Improvisation als zentrale Methode und Form, sieht Walter Fähnders einen klaren Verzicht auf eine „feste Werkstruktur“ bei Benjamin und Lacis. Dadurch rückt das Publikum in den Mittelpunkt.³⁵

Seine [Benjamins, SP] Destruktion des traditionellen Werkbegriffs zugunsten seiner Offenheit mit allen Konsequenzen für die Neubestimmung der Rolle des Publikums ließe sich mit Bertolt Brecht als anti-aristotelisch bezeichnen, wir könnten auch die europäische Theater-Avantgarde der 20er Jahre dazu in Relation setzen und darin einen avantgardistischen Grundimpuls erkennen.³⁶

Asja Lacis war die Arbeit mit Kindern Zeit ihres Lebens ein Anliegen, sie bemühte sich immer wieder, auf die Bedürfnisse der Kinder einzugehen und ihnen gebührende Zuwendung zu zollen – mit ihrem Engagement auf den Gebieten des Kindertheaters und des Kinderkinos.

³³Benjamin, Walter. *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Band II/2 in: Benjamin (1972-1999) S. 769

³⁴vgl. Fähnders (2006) S. 6

³⁵vgl. Fähnders (2006) S. 4

³⁶vgl. Fähnders (2006) S. 5

3.2 ArbeiterInnentheater in Riga

Der Friedensvertrag zwischen der Sowjetrepublik und Lettland vom August 1920 bedeutete für Lettland den Schritt in die Unabhängigkeit und die Etablierung eines Nationalstaates. Mit dem Vertrag ging die Distanzierung Lettlands von Sowjet-Russland einher, die sich in dem Verbot und der polizeilichen Ahndung aller prosowjetischen Agitationen bemerkbar machte.³⁷

In einer Zeit höchster politischer Brisanz und heftiger Konflikte gelang es jedoch einigen KünstlerInnen, die aus der Sowjetrepublik in ihre Heimat zurückgekehrt waren, revolutionäre Kulturveranstaltungen zu organisieren. Im Sommer 1920, kurz vor der Unterzeichnung des Friedensvertrags, kehrte Lacis aus Russland nach Riga zurück und traf auf eben jene KünstlerInnen, mit denen sie ihre politische Einstellung, Engagement und kulturpolitischen Bestrebungen teilte. Linards Laicens, der im Rat der „Arbeiterhochschule“³⁸ vertreten war, lud Lacis ein, vor dem Gremium über ihre Theaterarbeit und ihre Erfahrungen in Russland zu sprechen. Diese ArbeiterInnenhochschule wurde vom Zentralbüro der Rigaer Gewerkschaften gegründet und stand somit auch unter Einfluss der neuen Politisierung und des steigenden Selbstbewusstseins der ArbeiterInnenschaft Sowjet-Russlands.³⁹ Asja Lacis erinnert sich an das Zusammentreffen mit den Verantwortlichen der Hochschule:

Mein Bericht über die Aufführungen Meyerholds, Tairovs, über die riesigen Masseninszenierungen und Feste und darüber, daß das Theater in der Sowjetunion neuen Ideen dient, hat großes Interesse hervorgerufen. Die Leitung hat verstanden, daß unter den jetzigen Umständen, wenn viele Streiks und andere Protestaktionen durchgeführt werden, ein solches Theater in der revolutionären Bewe-

³⁷vgl. Paskevica (2006) S. 101

³⁸„Arbeiterhochschule“ ist der Terminus, den Asja Lacis in ihren deutschen Erinnerungen verwendet: Beata Paskevica übersetzt den Begriff mit „Volkshochschule“ im wörtlichen Sinn. Aufgrund der möglichen Stiftung von Verwirrung durch die Namensgleichheit mit den heutigen System der Volkshochschulen, deren Idee wahrscheinlich nicht der „Hochschule“ in Riga entspricht, wird von der Verwendung dieses Begriffs abgesehen und stattdessen die Originalbezeichnung von Lacis verwendet.

³⁹vgl. Paskevica (2006) S. 101

gung helfen könnte. Die Einwände der Menschewiki wurden nicht akzeptiert, und es wurde an der Volkshochschule das Theaterstudio oder die Theaterkunstklasse gegründet, deren Leitung mir aufgetragen wurde.⁴⁰

Asja Lacis verfolgte auch in Riga ihren selbstauferlegten Bildungsauftrag und widmet sich der aufklärerischen Theaterarbeit mit den BesucherInnen ihres Studios. Sie arbeitete mit ähnlicher Methode und Struktur wie in ihrem Kinderklub in Orel, mit der Aufsplitterung der Arbeit in verschiedene Sparten, den Improvisationstechniken und der Betonung des kollektiven Prozesses, nun allerdings mit konkreten politischen Aussagen. Die Politisierung und Aufklärung oder die Einleitung eines Bewusstseinsprozesses der sozialen Erfahrungen und Möglichkeiten der ArbeiterInnen spielte in ihrem Konzept des Theaterstudios mit Sicherheit eine große Rolle. Wie bereits in ihrem Kindertheater war die zentrale Technik die Improvisation. Diese bildete die Ausgangsbasis zur Verhandlung von zeitgenössischen Themen und Stoffen, wie Asja Lacis in *Revolutionär im Beruf* festhält.⁴¹ Lacis verwendete als Material für die Improvisationen „Verse revolutionärer lettischer Poeten“ ebenso wie Texte russischer Avantgardeschriftsteller wie Majakowskij oder Alexej Gastev.⁴² Lacis beschreibt in ihren Aufzeichnungen eine Improvisationsetüde ihrer Theaterexperimente, bei der die aktuelle Situation der arretierten linken SchriftstellerInnen und ArbeiterInnen im Zentralgefängnis Rigas in Szene gesetzt wurde. Die Vorgänge wurden nicht nur dargestellt, sondern die AkteurInnen improvisierten situationsbedingte Verhaltensweisen – die „richtige“ Handlungsweise wurde gesucht und diskutiert.⁴³ Die lehrende Essenz der Improvisationen richtet sich vor allem an die Spielenden, um gesellschaftskritische Reflexion zu üben, und nicht primär an das Publikum. Der Rezeptions- und Darstellungsprozess bildet hier eine Einheit und die SpielerInnen beteiligen sich an einer produktiven Auseinandersetzung mit der thematischen Vorgabe. Hier werden die Parallelen von Asja Lacis' Überzeugung, mit theatralen Mitteln einen Bildungsauftrag zu erfüllen und zu Brechts Entwurf der Lehrstücke evident.

⁴⁰Lacis, Asja. *Dramaturgija un teatris*, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 103-104

⁴¹Lacis (1971) S. 32

⁴²vgl. Lacis (1971) S. 32

⁴³vgl. Paskevica (2006) S. 104

In ihren Erinnerungen gibt Lacis relativ allgemein Auskunft über die ästhetische Form, wobei die Nähe zur russischen Avantgarde nicht zu übersehen ist:

Ich versuchte, sozial eindeutige Charakteristik mit groteskem Schauspiel zu verbinden. Die Bühne war konstruktiv, Kostüme hatten wir keine, die Schauspieler trugen Trainingsanzüge mit charakteristischen Details.⁴⁴

Die Arbeit an der Hochschule fand unter schwierigen Bedingungen statt, die VeranstalterInnen sahen sich permanent der Gefahr ausgesetzt, bestraft und sogar inhaftiert zu werden, da sie sich nicht abhalten ließen ihre kulturpolitischen Aktionen fortzusetzen. Die Gruppe erhielt sogar den Namen „Verfolgtes Theater“.⁴⁵ Lacis berichtet:

Der Polizei waren unsere Improvisationen nicht unbekannt. Meistens saßen ein oder mehrere Polizisten in unseren Proben. Diesmal [bei der Improvisationsetüde über das Zentralgefängnis, SP] wurde das Studio umstellt und wir alle wurden vorübergehend eingesperrt.⁴⁶

Wie aus den Dokumenten⁴⁷ der Rigaer Geheimpolizei hervorgeht, wurde Asja Lacis selbst am 1. Mai 1921 im Zuge einer Demonstration und später am 14. Juni, zwei Tage nach der Aufführung ihres Massenschauspiels, wiederholt verhaftet.⁴⁸

Die bedeutendste Arbeit dieser Rigaer Periode von Asja Lacis ist aber die Inszenierung des ersten lettischen Massentheaters unter freiem Himmel, das im *Saules Darzs* (Sonnenpark) im Rahmen des Zweiten Kulturfests der Gewerkschaften im Naherholungsgebiet *Mezaparks* stattfand. Der Text des Stückes stammt von dem befreundeten Schriftsteller Leons Paegle, der eine dramatische Auseinandersetzung mit den historischen Klassenkämpfen montierte, mit dem Titel *Gesichter der Jahrhunderte*. Dabei war die letzte der vier Szenen, die von der russische Revolution bis zur zeitgenössischen Situation der lettischen ArbeiterInnen nach

⁴⁴Lacis (1971) S. 32

⁴⁵vgl. Lacis (1971) S. 32

⁴⁶Lacis (1971) S. 33

⁴⁷vgl. Paskevica (2006) S. 105

⁴⁸Paskevica (2006) S. 61

dem ersten Weltkrieg führen und mit dem Singen der *Internationale* schließen sollte, der Zensur zum Opfer gefallen.⁴⁹ Aufgeführt wurden die ersten drei Szenen, die in verschiedenen historischen Abschnitten die Lage der arbeitenden Bevölkerung behandelten, im alten Ägypten, in der griechischen Antike und während der deutschen Bauernkriege im Mittelalter. In allen Fällen handelt es sich um eine Konfrontation der Besitzenden, die ihren Reichtum zeigen, mit den ArbeiterInnen und Bauern, ohne deren Arbeit dieser Status gar nicht hergestellt hätte werden können. Der dramaturgische Aufbau von *Gesichter der Jahrhunderte* entsprach der jüngsten „Tradition“ des russischen Massentheaters, die meist einen historischen Abriss der unterdrückten ArbeiterInnenmassen mit dem folgenden Kampf und Sieg zeigten – diese Peripetie war dem Publikum des von Lacis inszenierten Massentheaters vorenthalten geblieben. Die verschiedenen Traditionen, die dem Massentheater der postrevolutionären Zeit in Russland vorausgingen beziehungsweise zugrundeliegen und zur Entwicklung dieser Theaterform beitrugen, betont auch Lacis. In Zusammenhang mit *Gesichter des Jahrhunderts* schreibt sie:

In dieser Aufführung spürt man die Neigung zur Synthese des zeitgenössischen philosophischen und dramatischen Poems mit der Tradition des Volksschauspiels des Mittelalters, der Pantomime, den Prozessionen und Volksumzügen. [...] In den „Gesichtern der Jahrhunderte“ sind eher die Elemente entwickelt, die dem politischen Theater nahe stehen – die offene revolutionäre Position und der Hang zu verschärften Verallgemeinerungen.⁵⁰

Lacis führte in ihrer Inszenierung Traditionen des Massenspektakels, die zur Bildung gemeinschaftlicher Identität beitrugen, mit den neuen theatralen Techniken und Inhalten des zeitgenössischen Agitationstheaters, zusammen. An dem Spektakel arbeiteten geschätzte zweihundert Beteiligte mit, darunter befanden sich auch professionelle SchauspielerInnen wie bei den russischen Massentheatern.⁵¹ Ähnlich wie bei der Vorstellung von *Alinur* in Orel

⁴⁹Laut den Erinnerungen von Leons Paegle. vgl. Paskevica (2006) S. 108

⁵⁰Asja Lacis in *Dramaturgija un teatris*, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 111

⁵¹vgl. Paskevica (2006) S. 108

ließ Lacis die DarstellerInnen mit einem karnevalesken Umzug zum Aufführungsort, an dem sich laut Lacis bereits fünftausend ZuseherInnen befanden, durch Riga ziehen:

Wir hatten das Stück zur Aufführung unter freiem Himmel angemeldet, erhielten auch die Erlaubnis, da es sich um ein „historisches Stück“ handelte. Nur das Singen der Internationale in der Schlußszene hatte die Zensur gestrichen. Dafür haben wir uns etwas anderes ausgedacht: einen großen Zug der Schauspieler und Mitwirkenden durch die ganze Stadt. Auf einigen Wagen saßen Schauspieler mit ihren Requisiten, die meisten gingen zu Fuß. Sie sangen, riefen Losungen, sprachen ihren Part aus dem Stück. So zogen wir in Kostümen und Masken – als Ägypter, Griechen, als Priester, Bauern und Soldaten – zum „Sonnenpark“. Das war eine unerhörte Sache für Riga. Die Leute sammelten sich auf den Straßen, an den Fenstern, sogar auf den Dächern. Sie ergriffen Partei. Einige schrien, es lebe die Freiheit, öffnet die Gefängnisse, Freiheit für die Arbeiterkultur, und warfen uns rote Blumen, rote Stoffetzen, um kleine Steine gewickelt, zu. Von der anderen Seite bewarf man uns mit Kartoffeln, Eiern, Unrat und schrie nach der Polizei.⁵²

Dieser Umzug ermöglichte durch das Herausheben der Figuren aus ihrem eigentlichen Kontext eine Interaktion zwischen RezipientInnen und AkteurInnen und versuchte, wie in der Programmankündigung von *Gesichter der Jahrhunderte* beschrieben, „die Kluft zwischen der Bühne und dem Publikum zu beseitigen“.⁵³ Durch die Aufhebung des illusionistischen Charakters einer Theateraufführung durch eine radikale Konfrontation mit dem Leben, in Form einer Demonstration, wurde der Versuch unternommen, das Theater ins reale Leben zu überführen. Der Umzug brachte das Theater in die politische Realität, politisierte diese um so mehr und unterstützte die Auflösung der Grenze zwischen passiven und aktiven Beteiligten zugunsten einer Gemeinschaftsbildung. Der Kontakt mit der Bevölkerung stellte nun

⁵²Lacis (1971) S. 33

⁵³Lacis, Asja. *Jaunie virzieni teatra maksla* (Die neuen Richtungen in der Theaterkunst), zitiert nach: Paskevica (2006) S. 110

auf seine eigene Weise den vierten Teil, der nicht aufgeführt werden konnte, dar und zeigte die Aktualität und Brisanz dieser Themen für die LettInnen. Ein Dokument der lettischen Geheimpolizei verdeutlicht die Publikumsreaktionen:

Nach dem Ende der Vorstellungen kamen die Schauspieler auf die Bühne, zwei von ihnen riefen in das Volk „Unser Kampf ist noch nicht zu Ende!“, es wurde die Internationale gesungen. [...] Der Erfolg war wie von Lacis und anderen Organisatoren erwartet: ein Theaterstück muß agitatorisch aufhetzend sein, wie Lacis sich nicht nur einmal geäußert hat. Im Volk waren einige Schreie zu hören: Ja, unser Kampf ist noch nicht zu Ende.⁵⁴

Wie aus diesem Bericht hervorgeht, wurde das Singen der *Internationale* vom Auditorium übernommen, das aus seiner passiven rezipierenden Rolle somit in eine (zumindest scheinbar) aktive übertrat. Das Singen von ArbeiterInnenliedern oder der *Internationale* fungierte im sowjet-russischen Massentheater als Mittel zur „Apotheose“⁵⁵ und gleichzeitig zur forcierten endgültigen Synthese von Publikum und Schauspiel. Inwiefern diese Reaktion des Publikums sich wirklich durch Spontanität auszeichnete, kann nicht festgestellt werden, aber in Lacis' Beschreibung erscheint die Spontanität als bedeutendes und charakteristisches Element. In Theorien oder Reportagen über russische Massenschauspiele wird wiederholt auf die Spontanität als kennzeichnendes Merkmal hingewiesen, auch als bestimmendes Kennzeichen von Massen an sich. Diese Spontanität war, wie Matthias Warstat festhält, aber meist eine vermeintliche.⁵⁶ In der Kulturtheorie des Proletkults spielt der Aspekt der Spontanität eine große Rolle, da er den künstlerischen Prozess bestimmt. Das schöpferische Potential der ProletarierInnen liegt laut dem Proletkult in der spontanen Aktion.⁵⁷ Die Spontanität erscheint als Äquivalent von Authentizität und Masse an sich.⁵⁸

⁵⁴Bericht von P. Klavins an die Geheimpolizei Rigas vom 12. Juni 1921, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 109

⁵⁵Der Begriff „Apotheose“ wurde von der sowjet-russischen Presse als Begriff zur Beschreibung der abschließenden Vereinigung von Publikum und AkteurInnen verwendet. vgl. Fischer-Lichte (2007) S. 123

⁵⁶vgl. Warstat (2005) S. 270

⁵⁷vgl. Kleberg (1993) S. 12

⁵⁸vgl. Warstat (2005) S. 270

4 Asja Lacis im Kontext des prä- und postrevolutionären Theaters in Russland

In der Theaterarbeit von Asja Lacis ist die Wirkung des Prinzips des kollektiven Arbeitens festzustellen und eine Auseinandersetzung mit der Tradition des Massentheaters. 1921 schreibt sie in dem Artikel *Jaunie virzieni teatra maksla* (*Die neuen Richtungen in der Theaterkunst*), der im Programmheft des Kulturfestes der ArbeiterInnenhochschule, in deren Rahmen ihre Inszenierung des Stückes *Gesichter der Jahrhunderte* aufgeführt wurde, in Riga publiziert wurde:

Zur Zeit ist das Theater in einer bestimmten Weise ein Experimentierkabinett, das neue Theatertraditionen ausarbeitet. Dieses Kabinett betrachtet den Kollektivismus als notwendig, weil seine neuesten Aufführungen Improvisationen sind, an denen das ganze Personal beteiligt ist. Eine zweite – nicht kabinettartige, sondern Leben bringende Tendenz geht auf die Straße und äußert sich in Massenaufführungen, Volksfesten und Massenimprovisationen. Die Verkünder dieser neuen Theater sind Kerzencev und Mejerchol'd.¹

¹Auf eine genaue Behandlung Meyerholds Einflusses auf Lacis' Theater musste in dieser Arbeit verzichtet werden. Asja Lacis. *Jaunie virzieni teatra maksla* in *Kulturas Svetki*, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 110

4.1 Massentheater in Russland und die Theatralisierung der Revolution

Mit der Entdeckung der Masse als schöpferische Potenz im Theater beziehungsweise mit der Übertragung dramatischer Funktion auf die Masse erschließt sich gleichzeitig ein politischer Begriff von Masse. Die Masse als ein stets polarisierendes Thema erfordert auch auf ästhetischer Ebene eine Stellungnahme zu ihrer politischen Dimension und eine Auseinandersetzung mit den Potentialen oder Gefahren der dargestellten Masse. Abgesehen von der offensichtlichen Aufgabe des Massentheaters als Propagandamittel muss die Frage nach dem Grund der Entstehung von Massentheatern gestellt werden. Der Masse, die im sowjetischen Kontext mit der ArbeiterInnenschaft gleichgesetzt wird, wird aktives schöpferisches Potential zugeschrieben. Dies steht im Gegensatz zu anderen Definitionen, die Masse als eine passive Menge bezeichnen, die einen Führer bedingt – ohne den sie zu keinem schöpferischen Akt fähig ist, beziehungsweise über den sich die Gruppe erst definiert.² Der Begriff „Masse“ im Kontext eines Massentheaters wird in zweierlei Hinsicht verstanden: einerseits ist die Masse die Heldin eines Stückes und andererseits impliziert das Massentheater auch eine Masse an RezipientInnen. Die Straße als Aufführungsort bietet sich somit als logische Konsequenz an, um möglichst Vielen die Rezeption der Vorstellung zu ermöglichen. Matthias Warstat spricht in seinem Buch *Theatrale Gemeinschaften* in diesem Zusammenhang von der Konfrontation zweier „Kollektivkörper“: einem rezipierenden und einem agierenden.³ Warstat exemplifiziert dieses Aufeinandertreffen von „Kollektivkörpern“ an den Filmvorführungen von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, die dem rezipierenden Kollektiv eine Selbstreflexions- und Identifikationsmöglichkeit mittels der Beobachtung eines dargestellten Kollektivs anboten.⁴ Diese Annahme impliziert eine Homogenität des Kollektivkörpers und würde in diesem Fall ein proletarisches Publikum erfordern. Die Masse fungiert als Subjekt von Theateraufführungen – auch der Film bedient sich dieser neuen Prot-

²vgl. Theorien der Masse zum Beispiel von LeBon oder Freud.

³vgl. Warstat (2005) S. 282

⁴vgl. Warstat (2005) S. 282

agonistin, zum Beispiel in Sergej Eisensteins Filmen *Oktober*, *Streik* oder *Panzerkreuzer Potemkin*. Diese Vormachtstellung der Masse bleibt ein Spezifikum der nachrevolutionären Zeit, da bereits in der Periode der Neuen Ökonomischen Politik (NEP) eine Rückkehr zur Darstellung von Individuen als Helden respektive sogar eine Kritik der Massenglorifizierung zu beobachten ist.⁵ Exemplifiziert wird diese Ablehnung der Masse durch K. Jukovs Artikel *Zum Kampf für den proletarischen Film*, worin dieser die Darstellung der Masse als Heldin als ein Prinzip beschreibt, das „die Masse als eigenartigen Fetisch erhebt.“⁶ Der Veränderungsprozess in der Kunst kann als beispielhaft für die zeitgenössische Entwicklung der politischen Strukturen gesehen werden: Aus den Revolutionsbewegungen mit der Masse als Protagonistin traten nun nach dem Ende des Bürgerkriegs und in der NEP-Zeit bolschewistische Individuen auf. Diese Entwicklung gipfelte in der Herrschaft Stalins und seinem expliziten Personenkult als Führerfigur. Diese Einschätzung würde die These Fischer-Lichtes unterstützen, die sie in ihrem Artikel *Massenspektakel der Zwischenkriegszeit als Krisensymptom und Krisenbewältigung* ⁷ darlegt. Zentraler Punkt ihrer Untersuchung ist, dass Massenspektakel als Strategien zur Bewältigung von Krisensituationen beurteilt werden können. Durch das Ende der Krise mit der Etablierung der bolschewistischen Macht vererbte diese Tendenz wieder.

4.1.1 Massentheater in Russland

Bereits die Tatsache, dass in der Zeit ökonomischer, politischer und sozialer Instabilität nach der Oktoberrevolution der junge Sowjetstaat in die Inszenierung von Massentheateraufführungen hohe Summen investierte, gibt Aufschluss über den Stellenwert dieser Theaterform im damaligen Russland und über die Erwartungen, die an sie gestellt wurden.⁸ Aufführungsort der bedeutendsten Massenspektakel war St. Petersburg. Hier wurden in einer Reihe im Jahr 1920 *Mysterium der Befreiung* am 1. Mai 1920, *Der Sturz der Selbstherrschaft*

⁵vgl. Bohn (2001) S. 251

⁶Zitat in Bohn (2001) S. 252

⁷vgl. Fischer-Lichte (2007) S. 114-142

⁸vgl. VonGeldern (1993) S. 21

am 16. Mai 1920, *Rußlands Blockade* am 20. Juni 1920, *Für eine Weltkommune* am 19. Juli 1920 und *Die Erstürmung des Winterpalasts* am 7. November 1920, aufgeführt.⁹

1919 wurde eine Sektion für Massenschauspiele innerhalb der TEO eingerichtet, um die neue Theaterform zu theoretisieren. Sinnstiftend für die Theorie waren Platon Kerschenzews Ideen und Konzepte, die ihren Ausdruck in dem Postulat der Sektion finden, dass das Massentheater als ein Grundbedürfnis eines Volkes zu verstehen ist.¹⁰ Die Einführung dieser These mündet in einem Versuch, dieses Phänomen in einen historischen Kontext zu stellen und sie somit zu begründen. Die Argumentation der These korreliert mit der Konstruktion einer Traditionslinie, die auf theatrale Massenveranstaltungen wie Volksschauspiele des Mittelalters, das Theater der griechischen Antike, die Tradition des Volksfests und des Karnevals, auf historische Ereignisse wie die Französische Revolution oder die Prinzipien der „commedia dell’ arte“, die Konzepte von Richard Wagners¹¹ Gesamtkunstwerk und Romain Rollands Volkstheater zurückgreift.¹²

Die zentrale Thematik der frühen Spektakel war die allegorische Darstellung der Revolutionen Russlands und anderer – in der Interpretation der sozialistischen Theatermacher – historischer Klassenkämpfe. Diese Aufführungen sollten idealerweise dem Publikum die vergangenen Ereignisse immer wieder erlebbar machen, somit kollektive Erinnerung produzieren und ein veränderbares Geschichtsverständnis forcieren, da die Historie den gegenwärtigen Erfordernissen angepasst wurde.¹³ Die realen Ereignisse des 25. Oktobers 1917 waren nicht so spektakulär gewesen wie deren Visualisierung in den Aufführungen und glichen eher einer Übernahme einer bereits sehr geschwächten Regierung durch die Bolschewiki. James von Geldern hält darüber in seiner Studie *Bolshevik Festivals* Folgendes fest:

The account, which is filled with a human drama and historical sweep that have

⁹vgl. Fischer-Lichte (2007) S. 122

¹⁰vgl. Paech (1974) S. 323

¹¹Die erste Publikation der Narkompros war Richard Wagners *Kunst und Revolution*, vgl. Kleberg (1993) S. 61

¹²vgl. VonGeldern (1993) S. 33-37

¹³vgl. VonGeldern (1993) S. 11

fired the imaginations of generations, is no less gripping for its being imprecise. The historial storming was something of a letdown. The palace housed a powerless and ineffecual cabinet; it was seized a day after the Bolsheviks had taken power; and it was never really stormed.¹⁴

Durch die Inszenierung wurde eine neue und eigene Erinnerung, eine fiktive Realität generiert.¹⁵ Der Inszenierung der Massen in Eisensteins Film *Oktober* lag, laut von Geldern, das Massenspektakel Evreinovs *Die Erstürmung des Winterpalasts* zugrunde.¹⁶ Diese fiktive Realität – die inszenierte Wirklichkeit – wird durch ihre Repetition zu einer neuen Realität und findet ihren endgültigen Ausdruck und scheinbare Authentizität in den Fotografien von Filmkadern Eisensteins *Oktober*, die in den Geschichtsbüchern als Revolutionszeugnisse abgedruckt wurden. Joachim Paech setzt diese Tendenzen in Zusammenhang mit den späteren Entwicklungen der russischen Kunst:

Auch für den Mai 1920 gilt noch, daß vor dem real erlebten Hintergrund des Bürgerkriegs die Vermittlung von real erlebter Erfahrung und ihrer symbolischen Deutung, der ursprünglich äußerst dichte Zusammenhang von realer und symbolischer Interaktion erkennbar sind, nur daß das Massentheater sich nicht mehr auf die ursprünglichen Realsituationen hin auflösen kann, sondern die Tendenz zur „Realisierung“ des Fiktiven verstärkt wird, eine Tendenz, die schließlich ermöglicht, daß der „sozialistische Realismus“ im Agit- und Massentheater der frühen sovjetischen Periode einen Vorläufer erblicken kann.¹⁷

Wie James von Geldern in seinem Buch *Bolshevik Festivals* anspricht, halfen Massenfeste in Zeiten des gesellschaftlichen Umsturzes „[to] fill the vacuum of public debate that ensued“, das heißt, sie fungierten als Medium zur Vermittlung und Verbreitung der bolschewistischen

¹⁴VonGeldern (1993) S. 2

¹⁵vgl. VonGeldern (1993) S. 12

¹⁶vgl. VonGeldern (1993) S. 2

¹⁷Paech (1974) S. 327

Ideologie und unterstützten dadurch die zentrale Aufgabe der Politik.¹⁸ Eine Interaktion von Politik und Kunst findet statt und, wie von Geldern pointiert formuliert:

Mass spectacle fit the twin demands for self-government and collectivity, and offered an aesthetic equivalent to the revolution in politics.¹⁹

Allen Massenspektakeln gemeinsam ist laut Fischer-Lichte die Herstellung von Gemeinschaften, die sich durch zwei Aspekte auszeichnen: einerseits handelt es sich um Gemeinschaften in der Darstellung, d.h. auf der Bühne oder Straße und andererseits geht es um die Schaffung einer Gemeinschaft zwischen Publikum und AkteurInnen.²⁰ Die Intention eines Massentheaters besteht somit nicht alleine in der Darstellung dieser Masse, sondern auch in der Kreation einer neuen Gemeinschaft.²¹ Nicht nur durch die Absenz einer Führerfigur, sondern auch mittels theaterästhetischer Elemente – wie rhythmisierte Bewegungen – wird die „selbstorganisierte und sich selbst organisierende Masse“ betont. Das zum etablierten Element eines Massenspektakels gewordene Singen von ArbeiterInnenliedern als Finale der Aufführung sieht Fischer-Lichte als die endgültige Integration des Auditoriums in die Gemeinschaft.²²

In diesem Finale agierten Akteure und Zuschauer ihre neue kollektive Identität aus, die aus ihrer Teilnahme an der Aufführung hervorgegangen war, d.h. aus der Teilhabe an einer sich selbst organisierenden und selbstorganisierten Gemeinschaft.²³

In Fischer-Lichtes Artikel werden Verfahren dargelegt, die zur Einbindung des Publikums in die Gemeinschaft führen sollten: einerseits die „Besetzung des Raumes“, die durch ihr Arrangement den Kontakt mit dem Auditorium ermöglicht beziehungsweise Dynamiken im

¹⁸VonGeldern (1993) S. 3

¹⁹VonGeldern (1993) S. 28

²⁰vgl. Fischer-Lichte (2007) S. 121

²¹vgl. Fischer-Lichte (2007) S. 123

²²vgl. Fischer-Lichte (2007) S. 126

²³Fischer-Lichte (2007) S. 126

Zuschauer„raum“ herzustellen vermag. Andererseits erleichtert die Schaffung einer Atmosphäre, zum Beispiel durch Geräusche, in das Geschehen einzutauchen. Als dritten Aspekt beschreibt sie die „Bewegungen dynamischer und energetischer Körper im und durch den Raum.“²⁴ Das Zelebrieren der Gemeinschaft, als der eigentliche Inhalt und die Absicht von Massentheatern fand aber laut Fischer-Lichte keine Entsprechung in der Realität, da es sich um „imaginierte Gemeinschaften“ handelte, die nicht über den Ort der Aufführung hinaus existierten.²⁵

4.1.2 Evreinovs Theatralisierung der Revolution in *Erstürmung des Winterpalasts*

Der Höhepunkt der Reihe an Massenschauspielen war die imposante Aufführung *Die Erstürmung des Winterpalasts* unter der Leitung von Nikolaj Evreinov, an dem circa zehntausend AkteurInnen und hunderttausend Zusehender teilnahmen. Das Spektakel fand am 7. November 1920, zum dritten Jubiläumstag der Revolution, auf dem dem Winterpalast vorgelagerten Platz statt.²⁶ Ein Kollektiv von Regisseuren, Bühnenbildnern und Komponisten versuchte unter der Leitung von Evreinov, dieser monumentalen Anzahl an Mitwirkenden eine Form zu geben. Nicht nur die DarstellerInnen waren Teil der Aufführung, sondern auch die ZuseherInnen, die als revolutionäre Masse in das Spiel integriert wurden. Auf dem Platz des Winterpalastes wurden zwei Bühnen aufgebaut, eine rote – für die Darstellung der revolutionären Kräfte – und eine weiße – für die satirische Inszenierung der Bourgeoisie und der Provisorischen Regierung. Zwischen diesen beiden Bühnen befand sich der Winterpalast, der ebenso bespielt wurde, und mit spektakulären Lichteffekten in Szene gesetzt wurde.²⁷

Dass Evreinov kein Unterstützer der bolschewistischen Ideologie war und trotzdem mit diesem Projekt beauftragt wurde, gibt einerseits Aufschluss über die Möglichkeiten der (kul-

²⁴Fischer-Lichte (2007) S. 124

²⁵Fischer-Lichte (2007) S. 140

²⁶vgl. Golub (1984) S. 196

²⁷Weiterführende Literatur über *Die Erstürmung des Winterpalast*: Golub (1984), Carnicke (1989), VonGeldern (1993)

tur)politischen Instabilität während des Bürgerkriegs und zeigt andererseits sein Interesse an der Inszenierung von Massen trotz seiner apolitischen Haltung. Evreinovs Partizipation in diesem Projekt war durch seine theatertheoretischen Ideen motiviert, die in diesem Massenspektakel ihren größtmöglichen Ausdruck finden konnten.²⁸ Seine Theatertheorie basiert im Grunde auf der Zusammenführung von Soziologie, Anthropologie und Psychologie mit dem Theater, die im Laufe des 20. Jahrhunderts die Theaterwissenschaft prägt, zu Beginn des Jahrhunderts aber auf keinen großen Anklang in Russland stieß.²⁹ Zwei Aspekte seiner Theatertheorie erscheinen mir für die Analyse der Massentheater relevant: der „theatrale Instinkt“ und das Potential von LaienschauspielerInnen. Evreinov geht davon aus, dass jeder und jede einen „theatralen Instinkt“ in sich trägt, was konsequenterweise zu seiner Theorie der „Theatralisierung des Lebens“ führt. Hier werden Parallelen zur Theorie des Proletkult und der russische Avantgarde deutlich.

Evreinov bezeichnet AmateurlInnen im ursprünglichen Sinne des Wortes als „KunstliebhaberInnen“, da diese ihre theatralen Instinkte „purer“ ausdrücken könnten – ihre Transformation ist freiwillig, im Gegensatz zu professionellen SchauspielerInnen, die sich verkaufen würden.³⁰ Das spontane Spiel von Kindern basiert für Evreinov auf Transformationen in andere Personen und Dinge, die für ihn das Grundelement von Theater bilden. Das Spielen der Kinder stellt für ihn die pure Form von Theater dar und zeigt den theatralen Instinkt.

The instinct of theatricalization which I claim the honor to have discovered may best be described as the desire to be „different“, to imagine oneself in surroundings that are „different“ from the commonplace surroundings of our everyday life.³¹

Da der theatrale Instinkt für Evreinov universal ist, betrifft er auch das Publikum, das ebenso eine aktive – spielende – Rolle einnehmen sollte. An Stanislawskijs Theater verurteilt Evreinov, dass den RezipientInnen die Partizipation verwehrt wird, da das naturalistische Theater

²⁸vgl. Golub (1984) S. 201

²⁹vgl. Carnicke (1989) S. 5

³⁰vgl. Carnicke (1989) S. 61

³¹Nikolaj Evreinov, Zitat in: Golub (1984) S. 54

alles zeigen würde und keinen Platz für kreative Fantasie mehr bieten könnte. Die ZuseherInnen werden somit in eine passive Rolle gezwängt und können nicht einmal ihrer kleinsten Form von Partizipation nachgehen: der Imagination.³² Die „Theatralisierung des Lebens“ meint nicht ein Duplikat des realen Lebens. Evreinovs Theorie richtet sich, in Anlehnung an Oscar Wilde, darauf, dass das Leben Theater nachahmen sollte.³³

Life should imitate theatre, should find in it fresh new sensations, and not the reverse.³⁴

Diese Theorie legt Evreinov in seinem Buch *Theater für sich selbst* (Teatr dlja sebia)³⁵ dar, in dem aber das Hauptaugenmerk darauf liegt, dass jede und jeder sein eigenes Leben theatralisiert, Theater für sich selbst schafft, indem man Akteur und Rezipient zugleich ist.

Evreinovs Absicht bei der Inszenierung der *Erstürmung des Winterpalast* liegt nicht im Versuch eines „Reenactment“ der Revolution, sondern in ihrer Theatralisierung. Für ihn illustrierte die Revolution von 1917 seine Theorien, dass das Leben an sich theatral ist und die Grenze zwischen Theater und Leben fließend sind.³⁶

4.2 Das Konzept des Proletkults und *Das Schöpferische Theater*

4.2.1 Der Proletkult und die postrevolutionäre Kulturpolitik

Drei zentrale Theoretiker der kulturpolitischen Proletkult-Bewegung³⁷, Alexander Bogdanov, Platon Kerschenezew und Anatolij Lunatscharskij, lieferten wesentliche Impulse für die Kon-

³²vgl. Carnicke (1989) S. 34

³³vgl. Carnicke (1989) S. 9

³⁴Nikolaj Evreinov, Zitat in: Golub (1984) S. 56

³⁵Carnicke (1989) S. 82

³⁶vgl. Golub (1984) S. 191

³⁷Proletkult ist die Kontamination von „Proletarskaja Kultur“ übersetzt bedeutet dies: Proletarische Kultur. vgl. Weber (1980) S. 242

zeption einer proletarischen Kultur auch außerhalb Russlands. Bereits 1919 erschienen zwei Hauptwerke des Proletkults, Bogdanovs *Die Kunst und das Proletariat* und Lunatscharskijs *Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse*, in deutscher Sprache und 1922 folgte Kerschenzews *Das Schöpferische Theater*.³⁸

Einer der Gründe für die Entwicklung des Proletkult war, dass die Kulturpolitik der jungen Sowjetrepublik sich auf die Aufgaben der Bildung der Bevölkerung – um die hohe AnalphabetInnenrate zu senken – und auf Propaganda beschränkte. Da keine Theorie über die Eingliederung von Kunst und Kultur in die neue Staatsordnung existierte, wurde die Narkompros³⁹ mit der problematischen Aufgabe betraut. Diese konnte durch die Vielfalt ihrer Aufgaben in den ersten Jahren der neuen Regierung noch keine klare Richtung in der Kulturpolitik betreiben – ein Umstand, der sich für die russische Kulturlandschaft förderlich erwies.

Diese undefinierte Lage der postrevolutionären Kulturpolitik lässt eine Koexistenz von konservativen und avantgardistischen Bewegungen zu, beziehungsweise befindet sich die Kulturpolitik in einem temporären Leerlauf von Reglementierungen, der viele Experimente zulässt und der Kunst einen besonderen Stellenwert einräumt. Diese Tatsache spielte eine größere Rolle als oft angenommen, da sich in der späteren Etablierung einer sozialistischen Kulturpolitik die Akzeptanz und finanzielle Unterstützung avantgardistischer radikaler Kunst, obwohl diese sich in Dienste der bolschewistischen Ideologie stellte, rapide verringerte.

Der erste Vorsitzende der Narkompros, Anatolij Lunatscharskij, der sich vom Proletkult mehr und mehr distanzierte, vertrat eine Politik des Verständnisses und der Akzeptanz gegenüber der Kunst der Avantgardebewegung.⁴⁰ Diese beiden Hauptträger der kulturellen Revolutionären Bewegung bemühten sich unabhängig voneinander um eine Vormachtstellung in der Kulturpolitik. Die KünstlerInnen, die sich am aktivsten am Prozess der Neugestaltung beteiligten, kamen größtenteils aus dem linken Lager der FuturistInnen, die bereits vor der Revolution

³⁸vgl. Weber (1978) S. 34

³⁹Narkompros: Volkskommissariat für Bildung und Aufklärung

⁴⁰vgl. Loske (1990) S. 29

durch ihre antitraditionalistischen Programme bekannt geworden waren.⁴¹ Diese Beteiligung zeigt eine der Paradoxien der sowjetischen Kulturpolitik auf: Die neuen MachthaberInnen hegten mehrheitlich einen konservativen Kunstgeschmack, der auf ihre Bildung und Erziehung zurückzuführen ist und trotzdem erlaubte die Zeit zwischen der Revolution 1917 bis zur Etablierung einer Regierung unter bolschewistischer Führung eine aktive Beteiligung der experimentellen KünstlerInnen.⁴² Die AvantgardenkünstlerInnen erklärten in diversen Manifesten, öffentlichen Auftritten und Zeitungsartikeln ihre Kunst zur Staatskunst. Aber schon 1919 folgte von der Narkompros mit dem Entzug finanzieller Mittel für die futuristische Zeitschrift *Iskusstvo kommuna*, ein Akt der Liquidierung.⁴³ Obwohl die VertreterInnen des Proletkult und die AvantgardistInnen die Aversion gegen das bürgerliche Erbe vereint – zur offiziellen Kulturpolitik divergente Position – weisen sie große Differenzen auf.

Als soziokulturelle Kraft hatte der Proletkult eine klare Vorstellung von der Rolle der Kultur beim Aufbau eines sozialistischen Staates und nahm sich der Defizite der Kulturpolitik der bolschewistischen Regierung an.⁴⁴

Im Oktober 1917 wurde der Proletkult gegründet, dessen ideologischer Kern von dem sozialistischen Theoretiker und Proletkult-Mitbegründer Alexander Bogdanov stammte und auf seiner „Organisationslehre“, auch als „Tektologie“ bezeichnet, basierte. Diese „Organisationslehre“ betrachtet Ökonomie und Politik als eine Organisation von Menschen, Kultur, Technik, Ideologie und Ideen.⁴⁵ Für Bogdanov definiert sich Kultur als die „Organisation aller Formen des sozialen Lebens, als Produktion aller sozialen Hilfsmittel, sowohl geistiger als auch materieller.“⁴⁶

Bogdanov war der Auffassung (und das ist im Zusammenhang mit dem Proletkul't der entscheidende Aspekt), Kultur, Wissenschaft und Ideologie seien „Fol-

⁴¹vgl. Loske (1990) S. 27

⁴²vgl. Loske (1990) S. 29

⁴³Loske (1990) S. 30

⁴⁴vgl. Kleberg (1993) S. 10-11

⁴⁵vgl. Mailand-Hansen (1980) S. 34

⁴⁶Mailand-Hansen (1980) S. 34

gen“ der konkreten Arbeit, der Arbeitsweise und des Arbeitsprozesses des Menschen.⁴⁷

Bogdanov beurteilt jede Arbeit, die etwas Neues hervorbringt, als schöpferische Tätigkeit. Dadurch werden die Differenzierungen zwischen künstlerischer Produktion, geistiger und manueller Arbeit obsolet.⁴⁸

Die Gruppe, die sich bereits um 1905 formiert hatte, vertrat die Einstellung, dass eine soziale Revolution nur erfolgreich sein könne, wenn sie von einer Kulturrevolution vorbereitet wird.⁴⁹ Bogdanov, von dem dieses Theorem stammt, brachte sich mit derartigen Ansichten in einen Konflikt mit der bolschewistischen Partei, da er das Primat von Politik und Kommunistischer Partei in Frage stellte.⁵⁰ Der Prolekult wuchs in den postrevolutionären Jahren zu einer Bewegung an – zahlreiche Proletkultorgane wurden im ganzen Land ins Leben gerufen –, deren Mitgliederanzahl sich mit jener der Bolschewistischen Partei messen konnte. Dies könnte als Grund für die ab 1920 einsetzende Begrenzung der Agitationsmöglichkeiten, vor allem durch den Entzug staatlicher finanzieller Unterstützung, angesehen werden. Am 2. Oktober 1920 bezog Lenin endgültig Stellung zur Kulturpolitik, er formulierte eine scharfe Abgrenzung zur Ideologie des Proletkult. Gleichzeitig trat Lenin gegen Bogdanov, die sich gegenseitig als Antipoden bezeichneten, auf:

Die proletarische Kultur fällt nicht vom Himmel, sie ist nicht eine Erfindung von Leuten, die sich als Fachleute für proletarische Kultur bezeichnen. Das ist alles kompletter Unsinn. Die proletarische Kultur muß die gesetzmäßige Weiterentwicklung jener Summe von Kenntnissen sein, die sich die Menschheit unter dem Joch der kapitalistischen Gesellschaft, der Gutsbesitzergesellschaft, der Beamten-gesellschaft erarbeitet hat.⁵¹

⁴⁷Mailand-Hansen (1980) S. 35

⁴⁸vgl. Weber (1980) S. 234

⁴⁹vgl. Kleberg (1993) S. 11

⁵⁰vgl. Weber (1978) S. 48

⁵¹Rede vor dem dritten Komsomolkongress zitiert nach: Mailand-Hansen (1980) S. 46

Die Meinungen und Konzepte der einzelnen Proletkult-Theoretiker waren keineswegs homogen und wurden im Laufe der Zeit, vor dem Hintergrund politischer Veränderungen, permanent modifiziert. Besondere Relevanz für die Entstehung der Theatertheorie des Proletkults beziehungsweise für die konkrete Entwicklung proletarischer Theaterpraxis kommt Platon Kerschenezews Werk *Das schöpferische Theater* zu.

4.2.2 Kerschenezew und *Das schöpferische Theater*

Als das zentrale Problem des bürgerlichen Theaters sieht Kerschenezew neben der Notwendigkeit der Rentabilität⁵², die Trennung zwischen Publikum und SchauspielerInnen. Diese Trennung beabsichtigt er mit seinem Modell des „schöpferischen Theaters“ aufzuheben.⁵³ Kerschenezew sieht in dieser Kluft eine Analogie zur bürgerlichen Gesellschaft, die eine passive Masse erfordert, um die Interessen einer kleinen Gruppe durchzusetzen.⁵⁴ Für Kerschenezew gelten die diversen Versuche des 20. Jahrhunderts, die Rampe abzuschaffen, als rein technische Erneuerungen, aber nicht als die Behandlung des zentralen Problems, dass im Theater nur ein kleiner Teil der Anwesenden aktiv ist und für die Mehrheit das Theater noch immer ein Ort der Zerstreuung und Erholung darstellt.⁵⁵ Sein Ziel ist es, die Kunst die vormals einem kleinen Teil der Bevölkerung vorbehalten war, Vielen zugänglich zu machen und Platz für das schöpferische Potential der ArbeiterInnenklasse zu schaffen.⁵⁶ Kerschenezew sieht in der Öffnung des Theaters für die proletarischen Massen die Möglichkeit, die Trennung von Agierenden und Rezipierenden abzuschaffen. Diese Öffnung des Theaters besteht aber nicht allein in der Änderung des Repertoires, der Verbilligung der Eintrittskarten, der Auseinandersetzung mit sozialen Themen oder technischen Erneuerungen⁵⁷, son-

⁵²Durch die Notwendigkeit von Rentabilität ist kein schöpferisches Schaffen im Theater mehr möglich, das Theater und die Leistung der SchauspielerInnen erhalten, laut Kerschenezew, Warencharakter.
vgl. Kerschenezew (1980) S. 9

⁵³vgl. Kerschenezew (1980) S. 16

⁵⁴vgl. Kerschenezew (1980) S. 16

⁵⁵vgl. Kerschenezew (1980) S. 33

⁵⁶vgl. Kerschenezew (1980) S. 67

⁵⁷Kerschenezew kritisiert in diesem Zusammenhang die Volksbühnenbewegung in Deutschland.

dern auch in einem neuen, zu den konventionellen Vorstellungen von Theater konträren, Entwurf. Kerschenezws Theatermodell will alle im Theater Anwesenden zu AkteurInnen machen, womit er die Passivität der ZuschauerInnen aufheben möchte. Die Partizipation soll, abseits von Modellen wie dem „Nachbarntheater“, zum Beispiel durch den öffentlich zugänglichen Probenprozess oder das Singen von bekannten Liedern erreicht werden.

Für Kerschenezw kann die Aufhebung des Dualismus zwischen Rezeption und Produktion nur in einem „neuen, dem Klassengeist nach einheitlichen Milieu“⁵⁸ erfolgen, das eine proletarische Identität der Mitwirkenden erfordert. Über diese Frage nach der Einheitlichkeit der sozialen Herkunft der Kulturschaffenden herrscht kein Konsens zwischen den Proletkult-Theoretikern. Bogdanov und Kerschenezw sprechen den bürgerlichen Intellektuellen die Fähigkeit ab, dem Kollektivismus des Proletariats angemessenen künstlerischen Ausdruck verleihen zu können, da sie dem Individualismus ihrer Klasse nicht entgehen können. Somit steht die soziale Herkunft über der proletarischen Denkweise. Gerade in Bezug auf seine Schauspieltheorie wird evident, inwiefern Kerschenezw die proletarische Identität als elementar betrachtet:

Nur jene Arbeiter-Schauspieler werden wahre Schöpfer des neuen Theaters sein, die an ihrer Drehbank bleiben werden.⁵⁹

Kerschenezw erwartet somit eine Unmittelbarkeit von Theater und Arbeit, die die Authentizität des Dargestellten unterstützt. Die Verbindung beziehungsweise Gegensätzlichkeit zu Brechts Theatertheorie sei hier nur angedeutet: Diese, von Kerschenezw vorgeschlagene, Unmittelbarkeit zwischen Theater und Leben lehnt Brecht ab, da der Schauspieler in seinem Theater immer Distanz zu seiner dargestellten Rolle wahren muss und diese Distanz auch zeigen soll. Die Differenz zwischen Schauspieler und dargestellter Figur ermöglicht Brecht eine kritische Auseinandersetzung mit den Vorgängen, erfordert Abstraktion und erlaubt das Selbstverständliche als etwas Fremdes wahrzunehmen. Brecht lehnt die Identifikation mit der Figur ab, auf schauspielerischer Ebene genauso wie auf der Ebene der Rezeption.

⁵⁸Kerschenezw (1980) S. 54

⁵⁹Kerschenezw (1980) S. 63

Kerschenzew vertritt eine ahistorische Ansicht im Umgang mit dem kulturellen Erbe und fordert, wie die russische Avantgarde, im Sinne einer „tabula rasa“ eine neue Ausgangssituation für das Theater :

Wir verkünden nicht die Kontinuität zwischen dem bürgerlichen und proletarischen Theater, sondern den unbedingten und völligen Bruch mit dem heute existierenden Theater.⁶⁰

Kerschenzew fordert in seinem Konzept des proletarischen Theaters allerdings schon eine (vorläufige) Auseinandersetzung mit den Klassikern, die er aber aus der historischen Bedingtheit lösen will. Dies erachtet er als notwendig aufgrund des Mangels an Dramen proletarischer Dichter.⁶¹

Die weitere Entwicklung des proletarischen Theaters nennt Kerschenzew „Nachbarntheater“, das von „der Masse selbst“⁶² kreiert wird und für ihn als Vorstufe des „schöpferischen Theaters“ gilt.⁶³

Das angestrebte „schöpferische Theater“ kann für Kerschenzew erst in einer sozialistischen Gesellschaft realisiert werden. Mittels seiner Modelle für ein proletarisches Theater will er die schöpferischen Potentiale der Menschen wecken. Dieses schöpferische Potential steckt laut seinen Überlegungen in jedem und jeder, wie bei Kindern evident wird. Aber im Heranwachsen wurde es aufgegeben und soll nun wiederentdeckt werden.⁶⁴

⁶⁰Kerschenzew (1980) S. 181

⁶¹Weber (1978) S. 44

⁶²Kerschenzew (1980) S. 54

⁶³Als Vorgängermodelle seines „schöpferischen Theaters“ gibt Kerschenzew die Methoden von, wie er sie nennt, „Vorort-Theatern“ an, die er zum Beispiel in London kennenlernte. Mit diesem Begriff bezieht er sich auf die Pageant-Bewegung, wie sie in der Theatergeschichte genannt wird, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in England und in den Vereinigten Staaten entstand. Pageants beschäftigten sich mit der Reinszenierung der Geschichte einer Stadt, bei der das Hauptaugenmerk auf der gemeinschaftlichen Erarbeitung lag, an der eine gesamte Gemeinde oder ein Stadtteil beteiligt war und Tausende zu sehen.

⁶⁴Kerschenzew erwähnt in diesem Zusammenhang die Theorien von Nikolaj Evreinov, der auch in allen erwachsenen Personen den Wunsch zum Spiel wie bei Kindern vermutet. Asja Lacis' praktische und theoretische Ausführungen stehen im engen Zusammenhang mit Evreinovs Gedanken, die im folgenden Kapitel

Das Hineintragen des schöpferischen Elements in das Theaterwesen wird die in den breiten Massen schlummernden, aber unterdrückten dramatischen Instinkte zum Leben erwecken und das wird uns die Möglichkeit geben, Arten des Theaters von neuem ins Leben zu rufen oder zu schaffen, von denen wir jetzt noch nicht einmal zu Träumen wagen.⁶⁵

Dieser Vision zufolge sollen Theater in den Bezirken und auch in Dörfern errichtet werden, um einen möglichst engen Kontakt zwischen Theater und Bevölkerung herzustellen und die Idee des Kollektivismus zu forcieren. Die Partizipation der Zuschauer ist nicht reduzierbar auf eine bloße Anzahl vieler StatistInnen, sondern meint eine aktive Beteiligung aller Anwesenden an der Entwicklung und Realisierung einer Aufführung. Eine kollektive Theaterproduktion ist aber nicht das endgültige Ziel Kerschenzews, sondern die Aufführung ist erst dann „schöpferisch“, wenn „man dem schöpferischen, künstlerischen Instinkt der breiten Massen Bahn schafft“⁶⁶ und die Masse selbsttätig wird. Diese Forderung ist mehr als eine ideologische anzusehen, da kaum konkrete Aussagen getroffen werden, wie die Betätigung der Masse geschehen solle. Als ein Beispiel gibt Kerschenzew das Singen von Liedern (vorzugsweise *Die Internationale*) an, wobei die Frage offen bleibt, ob dies für eine Abschaffung des Dualismus zwischen Bühnen- und Zuschauerraum ausreichend ist.

Kerschenzew erstellte ein Konzept zur Organisation des proletarischen Theaters, wobei der Fokus eben auf einer organisatorischen Erneuerung des Theaters liegt und nicht auf der Ausarbeitung einer neuen Ästhetik. Die Vereinigung von ArbeiterInnen wird angestrebt, die im Sinne des Kollektivismus gemeinsam an der Realisierung einer Aufführung beteiligt sind. Ihre Aufgaben umfassen den ganzen Prozess, von Schauspiel, Dramatik, Regie, Bühnenbau bis zur Kostümschneiderei. Die Stücke, die SchauspielerInnen und die RegisseurInnen werden von der Organisation gewählt, um die Bildung eines Esembles zu vermeiden, das zu einem professionellen werden könnte. Der Professionalismus ist nach Kerschenzews Theorie

dargestellt werden.

⁶⁵Kerschenzew (1980) S. 58

⁶⁶Kerschenzew (1980) S. 67

zu vermeiden⁶⁷, da die Spezialisierung eine Klassenentfremdung für ihn mit sich bringt.⁶⁸ Die Frage nach einer „professionellen“ proletarischen Kultur war Gegenstand großer Diskussionen innerhalb des Proletkults und wird sogar als „Professionalismusdebatte“ bezeichnet.⁶⁹ Festzuhalten gilt, dass es sich bei dem erläuterten Konzept um ein theoretisches handelt und die Praxis des Proletkults nur teilweise diesen Modellen entsprach.

4.3 Asja Lacis im Kontext der Theorien und Methoden des Proletkult und der russischen Massentheater

Lacis setzte beide beschriebenen Methoden des neuen Theaters – das Massentheater und das kollektive Arbeiten – in ihrer eigenen Arbeit um, wobei das gemeinschaftliche Arbeiten immer die Basis bildete. Bereits in ihrer ersten Tätigkeit am Kindertheater in Orel widmete sie sich der Lehre des kollektivistischen Arbeitens und führte diesen Grundgedanken ihres Theaters am Theaterstudio der ArbeiterInnenhochschule in Riga, bei ihren Massentheateraufführungen beziehungsweise nach ihrer Rückkehr aus Deutschland im Theater der linken Gewerkschaften, weiter.

Die künstlerische Arbeit, die sich laut dem Proletkult am besten eignete, um die Potentiale der Gemeinschaft zu organisieren, war durch Spontanität gekennzeichnet.⁷⁰ Spontanität fungiert, im Verständnis der Zeit, als Äquivalent für die Masse. Der Masse wurde spontane Reaktion zugeschrieben, die durchwegs als positiv und als Ausdruck von Aktivität wahrgenommen wurde und nicht als Bedrohung, wie in manchen anderen Konzepten von Masse. In Lacis' Theaterkonzepten ist die Spontanität ein zentrales Element, wie ihre Betonung der Methode der Improvisation verdeutlicht. Die Aufführung bietet Platz für oder fordert sogar

⁶⁷Kerschezew dazu: „Erst in der Periode des ruhigen sozialistischen Schaffens wird man von einer Spezialisierung der Arbeiter auf dem Gebiete der Kunst, von einem Theaterprofessionalismus sprechen können.“ Kerschenzew (1980) S. 66

⁶⁸vgl. Kerschenzew (1980) S. 65

⁶⁹vgl. Gorsen/Knödler-Bunte (1974)

⁷⁰vgl. Kleberg (1993) S. 12

spontane Reaktionen der Masse oder der Gruppe auf der Bühne, und unterstützt durch ihre Offenheit die Spontanität. Die fehlende „Werkstruktur“ lässt zu, dass der Fokus auf das Publikum und dessen Interaktion mit den Spielenden gerichtet wird.⁷¹

Das Verlangen nach gemeinschaftlicher Arbeit am Theater korreliert mit einer Betonung des Entstehungsprozesses, dessen Relevanz Lacis bei ihrer Arbeit mit Kindern herausstreicht: die Aufführung ist nicht das Ziel, sondern die Pause im schöpferischen Prozess. Die Entwicklung, die Improvisation und die Zusammenarbeit aller beteiligten Kinder ist wichtiger als das stringente Anvisieren eines Resultats.⁷² Das Theater der Improvisation stellt für Kerschenzew eine Methode dar, die es ermöglicht, die ZuschauerInnen zu aktivieren.⁷³ Damit „die Phantasie der Zuschauer in schöpferischer Weise aufs höchste gespannt wird“⁷⁴, schlägt Kerschenzew die Aufführung von Scharaden vor – theatraalisierte Rätsel, welche die kollektive Zusammenarbeit fördern. Dieser dramatischen Form bediente sich Lacis vor allem bei ihrer Arbeit am Theater der linken Gewerkschaften in Riga zwischen 1925 und 1926.⁷⁵

Kerschenzew spricht das Prozesshafte zwar nicht explizit an, seine Betonung der Zusammenarbeit lässt aber vermuten, dass ihm ebenfalls mehr an der Entstehung als am eigentlichen Ergebnis lag. Der Fokus lag auf der Erarbeitung von kooperativen Handlungen, die die Gemeinschaft stärken und in das alltägliche Leben übergeführt werden sollten.

1921 erklärt Lacis im Programm des Kulturfestes:

Am Aufbau des proletarischen Theaters können wir arbeiten, indem wir Menschen aus den Arbeiterkreisen zu uns rufen. [...] Das Hauptaugenmerk soll auf kollektives Handeln gerichtet sein, um einen Kontakt herzustellen der einem gemeinsamen Ziel dienen könnte – in jedem Schüler den Wunsch nach Selbsttätigkeit zu wecken.⁷⁶

⁷¹vgl. Kapitel 3.1

⁷²vgl. Lacis (1971) S. 22-25

⁷³vgl. Kerschenzew (1980) S. 58

⁷⁴Kerschenzew (1980) S. 58

⁷⁵vgl. Lacis (1971) S. 52

⁷⁶Lacis, Asja. *Jaunie virzieni teatra maksla* in: *Kulturas Svetki*, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 112

Lacis scheint bürgerliche Intellektuelle, sofern sie sich den Zielen der ArbeiterInnenklasse verschreiben, nicht auszugrenzen, wie Kerschenzew es tut. Nicht die soziale Herkunft ist entscheidend, sondern die geistige Einheit mit der Klasse. In ihren Memoiren distanziert sie sich von diesem Aspekt aus Kerschenzews Theorie des *Schöpferischen Theaters*:

Statt zur Klassenwachsamkeit aufzurufen, predigten sie [die Verantwortlichen des Arbeitertheaters, SP] ängstlich Verzicht auf den Nutzen, den ein qualifizierter Berufsschauspieler bringen konnte.⁷⁷

Hier kann eine Parallele zu den Prämissen der russischen Avantgarde gesehen werden, die durch Osip Briks Formel „Kunst ist Produktion“ veranschaulicht werden kann. Mittels dieses Diktums werden die KünstlerInnen als an der sozialen Produktion beteiligt und als Teil der ArbeiterInnenklasse verstanden. Kunst vom Proletariat, exemplifiziert für Brik durch den Proletkult, resultiere nur in einer Parodie der alten, bürgerlichen Kunst und würde somit nicht den Status einer proletarischen Kunst erreichen.⁷⁸

Wie bereits angedeutet, handelt es sich bei Kerschenzews Modellen um eine Theorie, die nicht unbedingt in die Praxis umgesetzt wurde. Die ArbeiterInnentheater in Russland wurden nach und nach für (bürgerliche) Intellektuelle geöffnet, da das Amateurprinzip nicht wie erwartet funktionierte. Es wurden BerufsschauspielerInnen und professionelle RegisseurInnen eingesetzt und mangels Stücken proletarischer Dichter mussten bei den Theater texts ebenfalls Kompromisse eingegangen werden. Vor allem in den Städten wurde dies forciert und die Proletkult-Theater dienten oft als Übungsstätte für die späteren Koryphäen der russischen Regie wie zum Beispiel Sergej Eisenstein.

Das Postulat von Asja Lacis, die Selbsttätigkeit zu wecken, kommt dem Anspruch Kerschenzews nahe. Die „SchülerInnen“ bedingen die KünstlerInnen als deren Lehrende, aber in einem kollektiven Prozess, in dem sie die Potentiale wecken. Diese von Lacis vorgestellte Interaktion von KünstlerIn und ArbeiterIn kann auch als Anknüpfung an die Methode des

⁷⁷Lacis (1971) S. 93

⁷⁸vgl. Osip Brik *The Proletarian Artist* in: Kleberg (1993) S. 16

Regisseurs als einem „primus inter pares“⁷⁹ bei Kommissarzewskij gesehen werden. Die Regie übernimmt zwar leitende Funktion, aber gleichzeitig befinden sich alle Beteiligten in gleichberechtigter Position.

Die Transparenz der Theaterproduktion ist für Lacis ebenso wichtig wie für Kerschenzew, der sich in *Das Schöpferische Theater* dazu äußert:

Das proletarische Theater braucht die Methode seines Schaffens nicht zu verhüllen. Jedem einzelnen muß der Einblick in seine Arbeit vom ersten bis zum letzten Schritt gewährt werden.⁸⁰

In diesem Sinne schreibt Lacis im Programm von *Gesichter der Jahrhunderte*, dass man in „offenen Labors“ arbeiten muss.⁸¹

Das Theater fungiert als Experimentierstätte, in der Handlungsweisen ausprobiert werden können und die von den Prinzipien „Versuch“ und „Zusammenarbeit“ dominiert ist.

Ziel des Modells von Kerschenzews ist, das Theater möglichst vielen zugänglich zu machen. Er sieht es als logische Konsequenz, die Aufführungen unter freiem Himmel zu veranstalten, die er als die „typischen Schauspiele der Zukunft“ bezeichnet.⁸² Diese besondere Form des Theaters erhält großen Zuspruch von den TheaterrevolutionärInnen und gilt in dieser Zeit als typisch proletarische Ausdrucksform.⁸³ Asja Lacis veranstaltet die erste Massentheateraufführung Lettlands im Rahmen des Kulturfests der Gewerkschaften in Riga mit einem Stück das den Klassenkampf in seiner historischen Darstellung behandelt, der auch für Kerschenzew den adäquaten Stoff für ein Massentheater bietet.⁸⁴

Diese politische Motivation war für den Regisseur des imposantesten Massenspektakels der russischen Theatergeschichte, Nikolaij Evreinov, irrelevant. Trotzdem lassen sich zwei Aspekte finden, die deutliche Parallelen zwischen den Theorien des Proletkult und jener

⁷⁹vgl. Paskevica (2006) S. 54

⁸⁰Kerschenzew (1980) S. 108

⁸¹Lacis, Asja. *Jaunie virzieni teatra maksla* in *Kulturas Svetki* zit. nach Paskevica (2006) S. 112

⁸²vgl. Kerschenzew (1980) S. 59

⁸³vgl. Paskevica (2006) S. 107

⁸⁴vgl. Kerschenzew (1980) S. 71

Evreinovs sichtbar machen und die auch für das Theater von Asja Lacis von großer Bedeutung sind: der „theatrale Instinkt“ und die „Theatralisierung des Lebens“.

Im Zuge ihres Studiums bei Kommissarzewskij in Moskau war Lacis in persönlichem Kontakt mit Evreinov gekommen, da dieser regelmässig zur Beurteilung der StudentInnen von Kommissarzewskij⁸⁵ herangezogen wurde. In ihren in russischer Sprache erschienenen Memoiren *Krasnaja gvozdika* hält Lacis ihr Interesse an Evreinovs Theatertheorien, vor allem an seinen Studien zu einem *Theater für sich selbst* und an der Akzentuierung der Improvisation, fest.⁸⁶ Das stetige Interesse an Evreinovs Thesen bezeugen Briefe an ihren Mann Julijs Lacis, den sie während ihres Aufenthalts in Deutschland bittet, ihr Bücher von Evreinov zuzuschicken.⁸⁷ Der enge zeitliche Zusammenhang zwischen ihrem Interesse an Evreinovs Theorien und der kurz darauf folgende Arbeit an den Massenszenen für Brechts Stück *Leben Eduards des Zweiten* lassen eine Relevanz Evreinovs in diesem Zusammenhang vermuten. Auch wird sie über den in Deutschland relativ unbekannten Evreinov berichtet haben.

Für Evreinovs Theorie, genauso wie für jene Kerschenzews, fungiert der theatrale Instinkt als Basis seines Theaterkonzepts. Auf diese Parallele weist sogar Kerschenzew in seinem Buch *Das Schöpferische Theater* hin. Er spricht Evreinov „richtige“ Erkenntnisse zu, sieht ihn aber den falschen Schluss daraus ziehen. Kerschenzew bemängelt an Evreinov, dass er das „dramatische Prinzip zur Grundlage der Weltanschauung machen müsse.“⁸⁸ Für beide ist dieser Instinkt am besten bei Kindern ersichtlich, was auch für Lacis Kindertheater elementar ist. Evreinov verdeutlicht dies mit seinem Begriff „teatralnost“ (Theatralisierung⁸⁹), der für ihn die Transformation eines Menschen in eine andere Figur oder einen Gegenstand, wie man beim Spiel von Kindern beobachten kann, bedeutet.⁹⁰ Für Evreinov und Kerschen-

⁸⁵Fjodor Kommissarzewskij und Nikolaj Evreinov arbeiteten gemeinsam 1908 und 1909 im Theater von Vera Kommissarzewskaja in St. Petersburg. vgl. Carnicke (1989) S. 19

⁸⁶vgl. Paskevica (2006) S. 37

⁸⁷vgl. Brief von 21.9. 1923, in: Paskevica (2006) S. 36

⁸⁸Kerschenzew (1980) S. 55

⁸⁹Der Begriff ist nicht eindeutig ins Deutsche zu übersetzen, es existieren verschiedene Ansichten über eine richtige Übersetzung. Zu dieser Version vgl. Paskevica (2006) S. 37

⁹⁰vgl. Carnicke (1989) S. 59

zew ging dieser Instinkt „unter dem sinnlosen Druck des heutigen Lebens“⁹¹ verloren und auch Lacis sucht nach den „ursprünglichen Kräften“:

Im neuen Theater muß man neue, ursprüngliche Kräfte zur Arbeit rufen, die noch sein werden, sie in Selbsttätigkeit und kollektives Schaffen einbeziehen.⁹²

Die verlorengegangenen Instinkte versuchen Evreinov, Kerschenezew und Lacis in vergangenen Theaterformen zu finden. Lacis lernt die Tradition des Volksschauspiels des Mittelalters bei Kommissarzveskij kennen⁹³, das auch Evreinov studiert, um „verlorene Dynamiken“ wiederzufinden.⁹⁴ Evreinov erkennt in AmateurschauspielerInnen, im Vergleich zu ProfessionalistInnen, das Potential zum „puren“ Ausdruck ihres theatralen Instinkts, da sie ohne ökonomischen Aspekt an die Transformation herangingen. Genauso sind LaienschauspielerInnen, laut Kerschenezew, für das neue „schöpferische Theater“ notwendig⁹⁵, da nur sie durch ihren eigentlichen Beruf die Darstellung des Proletariats vollziehen können. Trotzdem arbeitete Evreinov mit professionellen SchauspielerInnen und in den Proletkult-Theatern standen diese ebenfalls auf der Bühne. Lacis selbst greift immer wieder auf professionelle AkteurInnen zurück, sie denunziert im Gegensatz zu Kerschenezew und Evreinov aber ihr Können nicht.⁹⁶ Lacis muss genauso ein Potential in AmateurInnen gesehen haben, aber ihre Arbeit mit Laien funktioniert gleichzeitig immer auch als Lernprozess für diese. Durch diesen gemeinschaftlichen Prozess der künstlerischen Arbeit und die daraus resultierende Einbindung kollektiver Handlungsweisen ins Leben (exemplifiziert durch die Improvisationsstudien an der Rigaer ArbeiterInnenhochschule), leitet das Theater eine Synthese von Kunst und Leben ein.

⁹¹Kerschenezew (1980) S. 55

⁹²Lacis, Asja. *Jaunie virzieni teatra maksla* in *Kulturas Svetki*, zit. nach: Paskevica (2006) S. 112

⁹³vgl. Paskevica (2006) S. 111

⁹⁴vgl. Carnicke (1989) S. 35

⁹⁵Auch Kerschenezew hält zur Schaffung eines proletarischen Theaters vorerst die „Liebhaber“ des Theaters unter den ProletarierInnen für nötig. Dieses „Liebhaber-Theater“ solle sich aber nicht etablieren und ehest möglich eine andere Form annehmen, da sich ansonsten „das Theater von vornherein allen anderen Arbeiterkräften entfremden“ würde. Kerschenezew (1980) S. 63

⁹⁶Lacis (1971) S. 93

Richard Weber weist im Nachwort zur 1980 erschienenen Ausgabe von *Das Schöpferische Theater* darauf hin, dass Kerschenezew mit seinem Theatermodell nicht eine Ästhetisierung des Alltags meint, sondern das Theater als integralen „Bestandteil ganzheitlicher, schöpferisch produzierender Lebenspraxis“ definiert.⁹⁷

Kunst tritt dann auch nicht mehr als gesondertes Phänomen in Erscheinung, sondern geht auf in sinnkonsistenter Alltagspraxis, deren Charakteristikum die Totalität von Produktion und Reproduktion ist.⁹⁸

Dieses Postulat der Vereinigung von Kunst und Leben, lässt sich auch in der ansonsten dem Proletkult in seinen Anschauungen über Kunst entgegengesetzten russischen Avantgarde wiederfinden. Allerdings gilt es zu bemerken, dass die Modelle große Differenzen aufweisen. Bei Evreinovs „Theatralisierung des Lebens“ handelt es sich vielmehr um eine Ästhetisierung des Lebens, aber auch eine Anwendung von dramaturgischen Prinzipien zu einer Inszenierung des eigenen Lebens. Asja Lacis hält in ihrem theatertheoretischen Artikel *Jaunie virzieni teatra maksla* Tendenzen zu einer Synthese von Kunst und Leben fest:

Wir können nicht auf einen Schlag das Theater-Leben, die Theater-Ekstase entstehen lassen, dazu braucht man soziale Einigung. [...] das Theater muß zum Leitstern werden, der zum Leben-Kunst ruft.⁹⁹

Lacis schreibt dem Theater die Aufgabe zu, das Leben mit der Kunst zu vereinigen. Die „Theatralisierung des Lebens“ fungiert hier nun als utopisches Ziel, das mit einer Auflösung der Klassengesellschaft einhergeht.

Lacis' Erfahrungen mit dem Kindertheater und am ArbeiterInnentheater ebenso wie ihre Auseinandersetzung mit den dargelegten Theorien dürften ihre im *Fatzer* von Brecht festgehaltene Position geprägt zu haben. In ihrer Replik betont sie die notwendige Differenzierung des Begriffs „Masse“. Es gälte zwischen dem bewussten Kollektiv und der unorganisierten

⁹⁷vgl. Weber (1980) S. 234

⁹⁸Weber (1980) S. 235

⁹⁹Lacis, Asja. *Jaunie virzieni teatra maksla* in *Kulturas Svetki* zit. nach Paskevica (2006) S. 112

Masse zu unterscheiden. Dies zeigt sich auch in ihrer Theaterarbeit, wenn sie schreibt, man dürfe „den Massen die Beteiligung nicht verweigern, wenn auch nur mit Kritik“¹⁰⁰.

¹⁰⁰Lacis, Asja. *Jaunie virzieni teatra maksla* in *Kulturas Svetki* zit. nach Paskevica (2006) S. 112

5 *Leben Eduards des Zweiten von England*

5.1 Asja Lacis in Deutschland

Im Februar 1922 reiste Asja Lacis nach Berlin. Die Gründe für ihr Verlassen von Riga sind nicht eindeutig eruierbar, aber wahrscheinlich wurde ihr eine Abreise nahegelegt, da ihre Tätigkeiten von der Geheimpolizei Rigas beobachtet wurden.¹ Die Inszenierung des Massenschauspiels im Rigaer *Sonnenpark* im Juni 1922 mit politisch eindeutigen Inhalten, führte zur Verhaftung von Lacis, Linard Laicens und Leons Paegle.

Zwischen 1919 und 1922 wurde Berlin regelrechtes Exil für beinahe eine halbe Million russischer Flüchtlinge, die nach dem Ausbruch der Oktoberrevolution und dem russischen Bürgerkrieg ihr Land verließen. Zu dieser Welle kann Lacis nicht gezählt werden, da sie nicht vor dem Geschehen in Russland flüchtete, sondern vor der antikommunistischen Staatsgewalt Lettlands.²

In einem Brief an ihren Mann Julijs Lacis schrieb Lacis unmittelbar nach ihrer Ankunft:

Berlin ist etwas ganz anderes als Russland. Viel weiträumiger und mit schnellerem Tempo. Die Bahnen fahren in der Höhe von drei bis vier Geschossen durch die Luft – die Untergrundbahn fährt unter der Erde, Automobile, Droschken, Omnibusse – die haben mir manchmal so den Kopf verdreht, daß ich mich

¹vgl. Paskevica (2006) S. 109

²vgl. Paskevica (2006) S. 62

wie ein ohnmächtiges Staubkörnchen in diesem großen Mechanismus gefühlt habe. Jetzt fange ich an, mich schon ein wenig zurechtzufinden.³

Durch die befreundete lettische Schauspielerin Maria Leiko bekam Asja Lacis schnell Kontakt mit der deutschen Theater- und Filmszene. Leiko machte Lacis mit Fritz Lang bekannt, der – laut Lacis' Erinnerungen in *Revolutionär im Beruf* – an ihrer Meinung zu den Massenaufnahmen in seinem Film *Der müde Tod* interessiert war.⁴ Dies lässt erneut auf eine besondere Kenntnis von Massen und deren Inszenierung bei Lacis schlussfolgern.

Bernhard Reich verschaffte ihr Zugang zu den Regisseuren Berlins. Asja Lacis stieß auf reges Interesse an ihrer Person, sie berichtete der linken Künstlerboheme von Politik, Leben und vor allem von dem Theater der Sowjetrepublik.⁵ Mit ihrer durch die Erfahrungen an den russischen Theatern geprägten Beurteilungskraft, legte Lacis ihr Augenmerk auf andere Elemente einer Aufführung als ihre deutschen KollegInnen. Lacis begeisterte sich für den Rhythmus, der ihrer Ansicht nach die Darstellung von Kollektiven unterstreicht. Die politische Aussagekraft als Kriterium für eine gute Inszenierung zu definieren, ist insbesondere durch ihre Jahre in Russland geschult worden. Sie besuchte regelmässig die Aufführungen von Jürgen Fehling, Leopold Jessner, Karl-Heinz Martin und Bernhard Reich, über die sie Kritiken für die sowjetische und lettische Presse schrieb.⁶

5.2 Begegnung im Englischen Garten

Im Sommer 1923 reiste Asja Lacis mit Bernhard Reich, der für die Saison 1923/24 als Oberspielleiter der Münchner Kammerspiele bestellt war, nach München. Ihre Begegnung mit Bertolt Brecht im Englischen Garten war die Initialzündung für eine Arbeitsgemeinschaft und auch lange Freundschaft.⁷

³Asja Lacis in einem Brief an Julijs Lacis vom 28. Februar 1922, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 61

⁴Asja Lacis wirkte sogar in dem Film in einer kleinen Rolle mit. vgl. Lacis (1971) S. 35

⁵vgl. Lacis (1971) S. 35-36

⁶vgl. Lacis (1971) S. 36-37

⁷vgl. Reich (1970) S. 239

Mit Bert Brecht, wie er sich damals nannte, bekam ich sofort Kontakt. Er fragte mich über die Oktoberrevolution und die sowjetischen Theater aus. Er erzählte von seinem Inszenierungsplan für „Eduard II.“ und sprach über die Soldatenszenen. Ich meinte – man müsse alle Soldaten weiß schminken, und sie müßten unter Kriegstrommeln mechanisch marschieren wie Marionetten. Das gefiel Brecht sehr gut, und er machte mir sofort den Antrag, bei ihm als Assistent mitzuarbeiten.⁸

Dieses Zitat zeigt, dass die Soldatenszene ausschlaggebend war für eine Zusammenarbeit von Lacis und Brecht. Weiter gibt Lacis hier Aufschluß über die Relevanz der Soldatenmasse für das epische Theater, worauf im Kapitel „Theatrale Methoden zur Gestaltung der Masse“ ausführlich eingegangen wird.

Lacis übte auf Brecht eine ähnliche Faszination aus wie auf ihre früheren Begegnungen in Berlin, da sie aus der Sowjetunion kam, die Revolution miterlebt hatte und Kommunistin war. Sie war, wie Margarete Steffin, ein Kind proletarischer Herkunft, was für Brecht im Falle Steffin ein wesentlicher Punkt der Zusammenarbeit war.⁹ Lacis fungierte auch in München als Vermittlerin zwischen den Kulturen und Botschafterin der sowjetischen Ideologie. Aber als von ebenso hoher Bedeutung ist ihr Beitrag für die Konzeption der Inszenierung des *Leben des Eduard des Zweiten* einzuschätzen. Bereits zum Zeitpunkt ihrer Zusammenarbeit mit Brecht war Lacis überzeugte Marxistin. Da sie bei Walter Benjamin, den sie im Sommer 1924 in Capri kennengelernt hat, laut der Benjamin-Forschung eine „marxistische Wende“ eingeleitet hat, muss untersucht werden, ob Asja Lacis für Brecht eine ähnliche Rolle gespielt haben kann.¹⁰ Gerade in Bezug auf ihre Ideen für die Massenszenen, geschult an den Ideen des Proletkult und russischen Regisseuren wie Meyerhold, erschien sie Brecht als Mitarbeiterin unentbehrlich. John Fuegi unterstützt die These der Bedeutsamkeit

⁸Lacis (1971) S. 41

⁹Ruth Berlau: „Brecht hat – so merkwürdig das klingen mag – am meisten an ihr [Margarete Steffin, SP] geschätzt, daß sie Kommunistin war und wirklich aus dem Proletariat kam. Das war für ihn wichtiger als man denkt.“ Berlau (1985) S. 107

¹⁰Zu Lacis Relevanz für Benjamins Politisierung vgl. Wizisla (2004) S. 12-13

von Lacis in der Vermittlung von neuen Theatertechniken aus der Sowjetrepublik, wenn er schreibt, dass Brecht mit dem im *Leben Eduards des Zweiten* gefundenen Element des „kühlen Schauspielers“, „unmittelbar den Thesen, die der sowjetische Regisseur Wsewolod Meyerhold seit zwei Jahrzehnten vertreten hatte [folgt]. Diese Grundsätze waren Asja Lacis 1923 bestens bekannt, als sie an *Eduard II.* mitarbeitete.“¹¹ Auf die Korrespondenzen zwischen Lacis' Wissen und Vorstellungen und Brechts Inszenierung wird zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen werden.¹²

5.2.1 Repression in München

Die Stadt München erfuhr nach der blutigen Niederschlagung der Räteregierung ¹³ von 1919 einen rasanten Wandel hin zum konservativen, rechten Lager. Die Amtszeit des Ministerpräsidenten Gustav Ritter von Kahr bildete den Nährboden für rechtskonservative und rechtsextreme Gruppen. Durch die Entstehung vaterländischer, völkischer, antisemitischer und antimarxistischer Organisationen in Bayern trat der Freistaat in immer stärkere Konfrontation mit der Reichsregierung in Berlin. Diese Ausgangssituation war natürlich auch die Grundlage für den Hitler-Putsch von 1923.

Die reaktionäre Politik der Stadt München traf auch Asja Lacis. In der Stadt herrschte Meldepflicht und AusländerInnen benötigten eine zusätzliche Aufenthaltsbewilligung. Asja Lacis

¹¹Fuegi (1997) S. 224

¹²Siehe Kapitel 5.7

¹³Nachdem die erste bayrische Republik mit ihrem Ministerpräsidenten Kurt Eisner (USPD) nach einer Wahlniederlage für die USPD im Jänner 1919 und der Ermordung Eisners gescheitert war, kam es im April 1919 zur Bildung einer Räterepublik. Diese wurde vorerst von anarchistischen Intellektuellen und später unter kommunistischer Regierung, geführt. Es war ein kurzlebiger Versuch eine sozialistische Rätedemokratie in den Nachkriegsjahren aufzubauen. München wurde Anfang Mai 1919 durch die Unterstützung von Freikorpsverbänden und Berliner Reichswehrverbänden von der vorherigen Regierung, nun unter Johannes Hoffmann (USPD), zurückerobert. Begünstigt durch das Zurückgreifen der sozialdemokratischen Regierung auf reaktionäre, militärische und paramilitärische Kräfte zur gewaltsamen Niederschlagung der Räterepublik und der Tatsache, dass vorallem Mitglieder jüdischer Abstammung Teil der Räteregierung waren, erhielten reaktionäre und antisemitische Stimmen einen Aufschwung in Bayern.

sah sich mit einer Ausweisung konfrontiert, da sie aus Lettland stammte. Das bedeutete für die Münchner Bürokratie schlichtweg ein Ostgebiet und wurde ergo als bolschewistisch eingestuft. Lacis konnte daher keine Bewilligung ihres Aufenthalts bei der Polizei erreichen.¹⁴ Eine Pauschalisierung, die grundsätzlich absurd war, da Lettland damals eine bürgerliche Republik war, die sich dezidiert gegen die Sowjetunion stellte. Lacis wurde vor ihrer Abreise nach Deutschland aufgrund ihrer politischen Agitation auch in Lettland nahe gelegt, das Land zu verlassen. Mit ähnlich ablehnender Haltung antwortete die Direktion der Münchner Kammerspiele, als Brecht einen Vertrag für Lacis einholen wollte: „Eine Kommunistin in unserem Theater, ausgeschlossen!“¹⁵ Asja Lacis schreibt in ihren Memoiren, dass Brecht der Direktion ein Ultimatum stellte, das sie zum Nachgeben zwang. Sie wurde einige Tage im Elternhaus Brechts in Augsburg untergebracht und durch Interventionen von Marianne Brecht konnte Lacis weiterhin in München bleiben, allerdings nur bis zur Premiere von *Leben Eduards des Zweiten*.¹⁶

5.3 Politische Situation während der Entstehung des *Leben Eduards des Zweiten*

Das Stück *Leben Eduards des Zweiten von England* entstand zwischen 1923 und 1924 in einer Zusammenarbeit Brechts mit dem Autor Lion Feuchtwanger. Obwohl Brecht seine Pläne für eine Umsiedelung nach Berlin schon konkretisiert hatte (die im September 1924 auch erfolgen sollte), blieb er doch noch in der Stadt, die er als reaktionär empfand.¹⁷

Trotz der aufkommenden, strategisch gegen die VertreterInnen der modernen Kunst gerichteten Tendenzen in München blieben noch einige Intellektuelle und KünstlerInnen in der Stadt, mit denen Brecht verkehrte. Erst der Hitler-Ludendorff Putsch vom 8. und 9. No-

¹⁴Reich (1970) S. 240

¹⁵Lacis (1971) S. 38

¹⁶vgl. Lacis (1971) S. 38f

¹⁷vgl. Mittenzwei (1986) S. 185

vember 1923 veranlasste eine breite Abwanderung der modernen KünstlerInnen in andere Städte Deutschlands, allen voran Berlin.

Die Vorproben des *Leben Eduards des Zweiten*, die im Oktober 1923 begannen, fielen mit einem politischen Ereignis zusammen, dessen spätere katastrophale Ausmaße damals noch nicht abgeschätzt werden konnten. Hitler und seine Gefolgschaft stürmten am Abend des 8. November den Bürgerbräukeller, wo der amtierende Ministerpräsident Kahr eine Versammlung einberufen hatte. Die führenden Nationalsozialisten, wie Hitler, Ludendorff und Göring, riefen an diesem Abend den Sturz der Regierung Bayerns aus und zwangen die anwesenden Vertreter der Regierung die „nationale Revolution“ zu unterstützen. Für den folgenden Tag waren die Schlagzeilen der Frühausgaben schon gedruckt, die von einer Machtübernahme Hitlers berichteten, obwohl dies nicht der Wahrheit entsprach.¹⁸ Bernhard Reich berichtet von den Vorgängen dieses Tages bei den Proben in den Münchner Kammerspielen:

Kurz vor zehn sahen wir vor dem Theater auf der Straße Gruppen von Schauspielern und Bühnenpersonal stehen. Einige hatten eine Zeitung und lasen, andere bemühten sich mitzulesen. Wir [Brecht, Laci und Reich, SP] grüßten und sagten: „Wir fangen an – bitte.“ Jemand erwiderte: „Lest aber vorher das da“, und reichte uns das Blatt. Es war eine Extra-Ausgabe und enthielt einen Aufruf, der von einem Adolf Hitler unterzeichnet worden war. Er habe die volksverräterische Regierung Kahr gestürzt und übernehme die Macht. [...] Wir kannten weder den einen noch den anderen und konnten uns nicht vorstellen, was der Staatsstreich bringe. [...] Aber irgendwie waren wir innerlich beunruhigt: Vielleicht war doch etwas Unheimliches, etwas Unheilvolles eingetreten? Die Stimmung war verdorben. Brecht entließ die Schauspieler.¹⁹

Die am 9. November folgende Distanzierung der Regierungsmitglieder von ihrer Unterstützung des Hitler-Ludendorff Putsches war der Anstoß zum Scheitern des versuchten

¹⁸vgl. Pappert (2001) S. 52-66

¹⁹Reich (1970) S. 251

Umsturzes. Während eines großen massenwirksamen Aufmarsches der Nationalsozialisten und ihren AnhängerInnen zur Feldherrnhalle wurde der Aufstand von der Landespolizei niedergeschlagen und die führenden Personen der NSDAP verhaftet.²⁰

5.4 Die Anfänge des *Leben Eduards des Zweiten von England*

In München lernte Brecht einige Leute kennen, mit denen ihn eine Freundschaft über die Münchner Zeit hinaus verbinden sollte. Neben Johannes R. Becher, Erich Engel, Arnold Zweig und Marieluise Fleißer waren das auch Asja Lacis und Lion Feuchtwanger.

Lion Feuchtwangers Wohnung wurde zu einem Treffpunkt der Münchner LiteratInnen, denen er als ein Mann mit Weitblick, Intellekt und großem Geschichtsinteresse bekannt war. In der Zeit, in der Brechts und Feuchtwangers Freundschaft ihren Anfang nahm, genauer im Jahr 1919, als Brecht ihm sein Stück *Spartakus* (das spätere *Trommeln in der Nacht*) vorlegte, genoss Feuchtwanger noch nicht das internationale Ansehen, welches es ihm später mit seinem Roman *Jud Süß* entgegengebracht wurde.²¹ Feuchtwanger war vom jungen Brecht begeistert und schickte das Drama *Trommeln in der Nacht* an Otto Falckenberg, den Intendanten der Münchner Kammerspiele, der es auch am 29. September 1922 zur Uraufführung brachte. Brecht wurde von Falckenberg beauftragt, im Rahmen seiner Anstellung als Dramaturg ab Oktober 1922²², eine Bearbeitung und Inszenierung von Shakespeares *Macbeth* vorzunehmen. Shakespeare lehnte er ab, da er sich – laut den Brecht-Forschern Jan Knopf und Ernst Schumacher – noch nicht reif dafür sah²³, und entschied sich für den Zeitgenossen Shakespeares – Christopher Marlowe. In seinen Erinnerungen an die Münchner Zeit berichtet Bernhard Reich von einem Gespräch mit Brecht:

²⁰vgl. Pappert (2001) S. 70 - 78

²¹vgl. Mittenzwei (1986) S. 187

²²vgl. Knopf (2003) S. 132

²³vgl. Schumacher (1955) S. 82 und Knopf (2003) S. 132

„Warum gerade Marlowe und nicht Shakespeare?“, fragte ich. „Shakespeare möchte ich nicht inszenieren“, sagte er und gab zu verstehen, daß es sich heutzutage nicht lohne, Shakespeare aufzuführen.²⁴

Diese polemisch formulierte Antwort über die Notwendigkeit Shakespeares auf den zeitgenössischen Bühnen impliziert bereits die später ausformulierte Position Brechts gegenüber Klassikern, die bei der Bearbeitung von *Leben Eduards des Zweiten* ihren Anfang nahm: eine utilitaristische, entmythologisierende Position, die Dramen auf ihren „Materialwert“ hin zu untersuchen. Die Wahl des Stückes von Marlowe bleibt eine allein negativ begründete Entscheidung, eine Entscheidung gegen Shakespeare, nicht gegen dessen Werk, sondern gegen den zeitgenössischen „Klassikerkult“, wie Manfred Pfister feststellt.²⁵ Eventuell beabsichtigte Brecht eine Annäherung an Shakespeare mittels Marlowe.²⁶

Die Bearbeitung von Marlowes Drama, als erste Adaption eines Stückes Weltliteratur, bildet den Beginn eines zentralen Entwicklungsstranges in Brechts Werk. Weitere Bearbeitungen ziehen sich durch Brechts Schaffen, zum Beispiel die *Dreigroschenoper* (1928), *Don Juan* (1953) oder *Coriolanus* (1952).

Brecht erklärt seine Position im Umgang mit den Klassikern als Gegenpol zu den Verfahrensweisen einiger zeitgenössischer DramatikerInnen und RegisseurInnen:

Die Forderung einiger Ästheteten [...], alte Stücke überhaupt nicht mehr aufzuführen, ist eine bürgerliche Fluchtidee. Die alten Stücke müssen ihrem Materialwert nach im Stile der neuen Produktion, nicht aber zur Vorführung irgendeiner Tendenz vom neuen Theater verwertet werden.²⁷

Brecht spricht den alten Dramen „Materialwert“ zu, den sich der oder die BearbeiterIn herausfiltern solle, und unter dem er „etwa die grobe Handlung“²⁸ versteht. Dieses gefundene Material kann durch neue Interessen aufgewertet werden, wie Brecht beschreibt:

²⁴Reich (1968) S. 243

²⁵vgl. Pfister (1974) S. 380

²⁶vgl. Mittenzwei (1986) S. 190

²⁷Brecht, Bertolt. *Über eine neue Dramatik*, Band 15 in: Brecht (1988-2000) S. 175

²⁸Brecht, Bertolt. Band 15 in: Brecht (1988-2000) S. 106

Was man zur Anordnung und zum Wirksammachen dieses Stoffes dann aber brauchte, das waren neue Gesichtspunkte. Und die konnte man nur aus der zeitgenössischen Produktion beziehen.²⁹

Diese Forderung an den Stoff lässt sich im *Leben Eduards des Zweiten* umgesetzt finden, da es sich „wie ein von Zeitgenossen verfasstes Original“³⁰ liest, wie Bernhard Reich bemerkt. Dass der Vorlage teilweise nur Stoffcharakter zukommt, unterstreicht auch eine Feststellung Reichs, wenn er schreibt: „Es fiel mir gar nicht ein, diesen *Eduard II.* mit der Marloweschen Vorlage zu vergleichen.“³¹

Die „produktive Rezeption“³², wie Manfred Pfister Brechts Herangehensweise an (klassische) Dramen beschreibt, fungiert als Lernprozess, von Brecht im *Lied des Stückeschreibers* 1935 dargestellt:

Um zeigen zu können, was ich sehe
Lese ich nach die Darstellungen anderer Völker und anderer Zeitalter.
Ein paar Stücke habe ich nachgeschrieben, genau
Prüfend die jeweilige Technik und mir einprägend
Das, was mir zustatten kommt.
Ich studierte die Darstellungen der großen Feudalen
Durch die Engländer [...] ³³

In diesem Zitat des *Lied des Stückeschreibers* wird die von Brecht verfolgte Nutzbarmachung der Klassiker evident. Brecht spricht von den Völkern, die er studiert hat, bezieht sich dann aber auf die „großen Feudalen“. Brecht hatte ein ambivalentes Verhältnis zu den

²⁹Brecht, Bertolt. Band 15 in: Brecht (1988-2000) S. 113

³⁰Reich (1970) S. 238

³¹Reich (1970) S. 238

³²Pfister (1974) S. 373

³³*Lied des Stückeschreibers*, Band 9 in: Brecht (1988-2000) S. 790

großen Männern der Geschichte, einerseits kritisiert und lehnt er das Heldentum ab, andererseits faszinieren ihn historische Personen, die er als Leitmotiv seiner Dramen verwendet.³⁴ Es sei hier nur auf Axel Schalks These verwiesen, dass

es kein Zufall sein kann, daß Brecht bei dem ersten intensiven Versuch mit epischen Formen eine alte Historie adaptiert. Erst mit der monumentalen, großen Figur kann sich das epische Theater etablieren.³⁵

An dem 1592 publizierten Drama Marlowes *The Troublesome Raigne and Lamentable Death of Edward the Second, King of England with the Tragical Fall of Proud Mortimer* faszinierten Brecht und Feuchtwanger das „Sich-Fallen-Lassen“ des Helden.³⁶ Die Vorlage von Christopher Marlowe wird als letztes Stück Marlowes angesehen und ist das einzige, das die englische Geschichte thematisiert. Außer in *Der Jude von Malta* stützt sich Marlowe in allen seinen Stücken auf literarisches oder historisches Quellenmaterial.³⁷

Bernhard Reich berichtet in seinem Aufsatz *München 1923* von einer, wie er meint, „Brecht-Anekdote“, über die anfänglich verhaltene Begeisterung Brechts für den historischen Stoff Marlowes.

Erst als Feuchtwanger ihm erzählte, Eduard, offiziell noch König, wird „bearbeitet“, damit er „freiwillig“ auf den Thron verzichte – die Henker tauchen ihn in die Latrinen und ersticken ihn dann mit einem Polster–, habe er Feuer gefangen und ja gesagt.³⁸

Reich selbst vermutet dazu, dass

die höchst unkönigliche Behandlung des Königs, sozusagen die Gleichmacherei mit dem gemeinen Mann, ihn gelockt haben [muß], sich den Stoff näher zu

³⁴vgl. Schalk (1989) S. 50

³⁵Schalk (1989) S. 51

³⁶vgl. Jeske & Zahn, in: Knopf (2003) S. 101

³⁷vgl. Thomas/Tydemann (1994) S. 265

³⁸Reich (1968) S. 251

betrachten.³⁹

Der König als eine Figur des scheiternden Helden beziehungsweise die generell problematischen und widersprüchlichen Außenseitercharaktere Marlowes dürften Brecht wirklich an dieser Vorlage fasziniert haben, da er diesen Aspekt des Marlowschen Dramas in seiner Adaption akzentuiert.⁴⁰

Das Stück von Marlowe steht in der elisabethanischen Tradition, die sich durch ihren monumentalen aber zugleich auch volkstümlichen Charakter auszeichnet. Bei genauerer Betrachtung⁴¹ wird evident, dass Marlowe zwar die formalen und thematischen Konventionen des „history play“ übernimmt, diese aber für provokative Innovationen verwendet. Der private Bereich ist im klassischen „history play“ immer dem staatspolitischen Handeln untergeordnet, was Marlowe aufbricht, indem er seine Figuren durch private Beziehungen motiviert. Zusätzlich wird ein schwacher König zum Helden und nicht, wie die elisabethanischen RezipientInnen von einem „history play“ erwarteten, das englische Staatsgebilde.⁴²

Achim Barth führt weitere Aspekte an, die Brecht an seiner Vorlage fasziniert haben könnten, wie die „wortmächtige Sprache“, die „chronikale Komposition“ und den Kult um den Kampf in den langen Kriegsschilderungen.⁴³

5.4.1 Die Rezeption des *Leben Eduards des Zweiten von England* in der Forschung – Einblick in den Forschungsstand

Brechts Stück *Leben Eduards des Zweiten von England* fand kein großes Echo in der Sekundärliteratur, ein Umstand, der eventuell darauf zurückgeführt werden kann, dass sich das Werk schwer in das Oeuvre Brechts einordnen lässt. Trotz einer intensiven Beschäftigung

³⁹Reich (1970) S. 248

⁴⁰vgl. Pfister (1974) S. 383

⁴¹Detailgetreue Analysen Marlowes *Edward II* findet man zum Beispiel bei: Ribner, I. *Marlowe's Edward II and the Tudor History Play*

⁴²vgl. Pfister (1974) S. 378

⁴³vgl. Barth (1991) S.128

mit Brechts Frühwerk wird in der Forschung die Dramenadaption über den König von England kaum rezipiert.

Auch wenn sich in den (chronologisch) vorangegangenen Stücken, wie *Baal*, *Im Dickicht der Städte* und *Trommeln in der Nacht*, für Brecht-ForscherInnen Motive finden, die auf Brechts spätere Entwicklung zum politischen Autor verweisen, wird das Drama *Leben Eduards des Zweiten* oft als ein Rückschritt in dieser Entwicklung analysiert. Es können auch vereinzelt Gegenstandspunkte gefunden werden: Achim Barth sieht im *Leben Eduards des Zweiten* eine Parodie auf die damals die Bühnen beherrschenden Aufführungen von Geschichtsdramen⁴⁴ und Manfred Pfister bezeichnet das Stück als eine „Polemik gegen das idealistische Geschichts- und Menschenbild“⁴⁵ der Zwanziger Jahre. Eine intensive Behandlung des Themas fand jedoch weitgehend nicht statt oder existiert nur in Anmerkungen oder Erwähnungen der AutorInnen. Vermutlich wird dies auch unterstützt durch Brechts eigene Denunziation seines Stücks 1954:

Mit der Bearbeitung von Marlowes *Leben Eduards des Zweiten von England*, die ich mit Lion Feuchtwanger zusammen unternahm, weil ich an den Münchener Kammerspielen eine Inszenierung zu machen hatte, kann ich heute nicht mehr viel anfangen. Wir wollten eine Aufführung ermöglichen, die mit der Shakespea-retradition der deutschen Bühnen brechen sollte, jenem gipsig monumentalen Stil, der den Spießbürgern so teuer ist.⁴⁶

Über die Bedeutung des *Leben Eduards des Zweiten* für die Entwicklung des „epischen Theaters“ findet man in der Sekundärliteratur unterschiedliche Positionen, die teils kritiklos an die Selbstinterpretationen, Revidierungen und Korrekturen des späten Brecht anknüpfen. Diese teleologische Position in der Forschung, die mit dem Wissen über die Entwicklung des späteren Brecht operiert – dies lässt sich meist in den Publikationen der Siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts finden – birgt etliche Probleme in sich. Sie vernachlässigt den his-

⁴⁴vgl. Barth (1991) S. 127

⁴⁵Pfister (1974) S.

⁴⁶Brecht, Bertolt. *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*, Band 23 in: Brecht (1988-2000) S. 244

torischen Zusammenhang, in dem die Entstehung eines Stückes gesehen werden sollte. Axel Schalk kritisiert die Brecht-Forschung da die „ästhetischen Inhalte des Organons“ – Brechts *Kleines Organon für das Theater* von 1948/1949 – „die Kunst aus dem gesamtgesellschaftlichen Prozess herzuleiten“ dazu benutzt werden, „den frühen „unpolitischen Brecht“ zu kritisieren“.⁴⁷ Obwohl das epische Theater meiner Meinung nach seine Anfänge in der Inszenierung des *Leben Eduards des Zweiten* nimmt (darüber herrschen Differenzen in der Brecht-Forschung), erhält das Stück nicht seine angemessene Aufmerksamkeit. Schon alleine die Tatsache, dass Brecht an diesem Stück seine erste Regiearbeit vollzieht, macht es für die Forschung eigentlich unabkömmlich.⁴⁸ Die Anhänger der „Phasentheorie“, welche wie Müller-Schöll beschreibt, Brecht in den Phasen als „Vitalist“, dann als „objektivistischen Behavioristen“ und schließlich als Marxist⁴⁹ verstehen, zählen das *Leben Eduards des Zweiten* zu seinem Frühwerk. Die „Phasentheorie“ etablierte sich im großen Kanon der Sekundärliteratur und geht meist von einem einschneidenden Bruch Brechts mit dem Vorangegangenen, der bis zu einem Persönlichkeitswandel reicht, aus. Brechts Werk kann aber auch als homogen fortschreitende Entwicklung gesehen werden, die der Frage nach der Bedingung der menschlichen Existenz in der Gesellschaft nachgeht. Trotz der großen Veränderungen seines Weltbildes und der Absichten seines Schaffens, greift Brecht immer wieder auf die Entdeckungen seiner frühen Phase zurück.⁵⁰

⁴⁷Schalk (1989) S. 51

⁴⁸Die Inszenierung von Arnolt Bronnens *Vatermord* 1922 in Berlin scheiterte und wurde nicht von Brecht zur Premiere gebracht.

⁴⁹vgl. Müller-Schöll (2002) S. 203

⁵⁰Reich (1970) S. 257

5.5 Entstehungsgeschichte des Stücks *Leben Eduards des Zweiten*

5.5.1 Das Stück im Kontext der Theater- und Kulturgeschichte

Brechts und Feuchtwangers Stück *Leben Eduards des Zweiten von England* entstand in einer Zeit, in der theatertheoretische und -politische Diskussionen über die zeitgemäße Rezeption und Inszenierung klassischer Dramen stattfanden.

In dieser Diskussion, zu der Brechts Marlowe-Bearbeitung und seine theoretischen Entwürfe einen wichtigen Beitrag leisten, geht es um nichts Geringeres als um die Frage, ob nach den Erschütterungen des Weltkriegs und den sie begleitenden politischen, sozialen und kulturellen Umwälzungen die Klassiker überhaupt noch rezipier- und spielbar sind oder ob die Kluft zwischen dem ursprünglichen Kontext der Stücke und dem aktuellen Erwartungshorizont nicht bereits unüberbrückbar geworden ist.⁵¹

Gerade am Beginn der Zwanziger Jahre fand man verschiedenste Interpretationsansätze und Inszenierungsstile von Klassikern. Auf der einen Seite finden wir konservative RegisseurInnen, die sich der Werktreue verpflichteten, andererseits Inszenierungen, die vor allem eine formale Innovation zeigen, oder aber bei den jungen RevolutionärInnen der Regiekunst, wie zum Beispiel Jessner, Engel oder Piscator, eine radikale Neuinterpretation vor dem Hintergrund des zeitgenössischen politischen Geschehens.⁵² VertreterInnen einer materialistischen und historischen Ästhetik stellen die in den Klassikern dargestellten „ewigen“ Werte in Frage und machen darauf aufmerksam, dass eine Dramatik, die das Individuum in den Mittelpunkt stellt, obsolet wurde.⁵³ Damit rückt die Frage nach der Rolle der Masse, nach ihrer dramatischen Funktion, in den Mittelpunkt.

⁵¹Pfister (1974) S. 274

⁵²vgl. Pfister (1974) S. 274

⁵³vgl. Pfister (1974) S. 375

5.5.1.1 Der Untergang des Individuums?

Brechts erste Stücke – *Baal*, *Trommeln in der Nacht*, *Im Dickicht der Städte* und *Leben Eduards des Zweiten von England* können als ein Abbild des stattfindenden Zerfalls der bürgerlichen Gesellschaft und des Individuums gelesen werden.⁵⁴

Alle Protagonisten der vier Stücke führen einen individualistischen Kampf, der sie im Endeffekt in die Einsamkeit treibt. Brecht stellt deformierte Individuen dar, deren Untergang er ausführlich beschreibt. Aber er hat noch keine Alternative für diese einzelnen Figuren vorzuschlagen. Bielefeld sieht das Scheitern der Figuren in Brechts Frühwerk als grundlegende Voraussetzung für ein solidarisches Handeln gegen die erfahrene Entfremdung.⁵⁵ Somit können die vier ersten Stücke als eine Bestandsaufnahme der Situation des Individuums, das als solches nicht lebensfähig ist, verstanden werden. Im folgenden Stück *Mann ist Mann* wird ein erster Versuch unternommen, mit dem zu einer Illusion verkommenen Anspruch eines autonomen Individuums zu brechen.

Das anti-idealistische Menschenbild ist ein Symptom der Zwanziger Jahre: der frühe expressionistische Glaube an einen neuen Menschen (bei Walter Hasenclever oder Ernst Toller) wird gepaart mit den Erlebnissen einer gescheiterten Revolution in Deutschland und den herrschenden sozialen Mißständen. Dies führt, wie Manfred Pfister in seinem Artikel *Vor- und Nachgeschichte der Tragödie „Eduards II“* darlegt, zu einem anti-idealistischen Menschenbild. Ein scheiternder Protagonist wird dargestellt, wie man ihn in Brechts Stücke in den Zwanziger Jahren finden kann.⁵⁶ König Eduard ist bei Brecht eine Figur des Scheiterns, womit er in der „Tradition“ Brechts vorangegangener Protagonisten steht, denn auch Baal und Shlink (im *Dickicht der Städte*) sind scheiternde Helden. Manfred Pfister meint, dass Baal, Shlink und Eduard kein tragisches Scheitern vermitteln, das heißt im „Scheitern“ liegt kein ideeller Wert, sondern sie scheitern mit „physischer Auflösung, psychischer Desintegration und sozialer Isolation.“⁵⁷

⁵⁴vgl. Jennrich (1968) S. 107

⁵⁵Bielefeld (1975) S. 207

⁵⁶vgl. Pfister (1974) S. 381

⁵⁷Pfister (1974) S. 383

Die Figuren sind voneinander isoliert und der Kommunikation nicht fähig, die Sprache reicht nicht, um diese Isolation zu überwinden. Die Sprachlosigkeit kann – wie bei Manfred Pfister – als Ausdruck eines anti-idealistischen Menschenbilds gelesen werden.⁵⁸ Der Abbruch der Kommunikation bedingt das Motiv der Einsamkeit, das sich durch das Frühwerk Brechts zieht. Im *Leben Eduards des Zweiten* lässt sich in einem Monolog Eduards dieser Mangel an Verständigung feststellen:

Da Worte roh sind, nur trennen Herz von Herz
Und Verständigung uns nicht geschenkt ist
In solcher Taubheit bleibt nur körperlich Berühren
Zwischen den Männern. Doch auch dieses ist
Sehr wenig und alles ist eitel.⁵⁹

Die zentrale Frage der TheoretikerInnen der Zwanziger Jahre war: Was kommt nach dem Subjekt? Durch politische, soziale, naturwissenschaftliche und kulturelle Geschehnisse und Errungenschaften wurde das Individuum scheinbar obsolet. Zwischen Brecht und dem Soziologen Fritz Sternberg wird im Zuge eines öffentlichen Briefwechsels der Niedergang des Dramas als Äquivalent zum Verschwinden des Individuums dargestellt. Brecht sieht in der alten Dramenstruktur keine Form mehr, die den neuen Stoffen gerecht werden könnte.⁶⁰ In Zeiten des Umbruchs wurde auf vielen Ebenen versucht, die Aufrechterhaltung des Individuums zu forcieren. Dies beschreibt Fritz Sternberg als ein Warten „auf den großen Mann, der da kommen soll, auf den Riesen“⁶¹. Darin sieht er auch eine zeitgenössische Tendenz in der Dramatik. Diese Erlösungsphantasien durch ein „höheres Wesen“, eine Führungsperson, lassen eine Vorausschau auf den Faschismus erkennen.⁶²

⁵⁸vgl. Pfister (1974) S. 383

⁵⁹Brecht (1968) S. 187

⁶⁰vgl. Müller-Schöll (2002) S. 187

⁶¹Fritz Sternberg zitiert nach Müller-Schöll (2002) S. 187

⁶²vgl. Müller-Schöll (2002) S. 188

Dem entgegengesetzt ist die Utopie der Entstehung eines „neuen Menschen“ durch neue Gesellschaftsstrukturen und Ideologien, in den hohen Erwartungen gesetzt werden. 1927 hält Brecht in einer Vorrede zu *Mann ist Mann* fest, dass sich „ein neuer Typus von Mensch“⁶³ bilden wird, den er in der Figur Galy Gay exemplifiziert sieht.⁶⁴

Brecht nennt diesen „neuen Menschen“ den „Massemensch“⁶⁵, den er bereits 1926 in eine Tradition setzt:

Der Massemensch ist natürlich etwas viel zu Natürliches, als daß er nicht schon einen Stammbaum hätte. Das Christentum brachte einen solchen ebenso hervor wie der Buddhismus. [...] Der Massemensch ist ohne Gott denkbar, aber nicht ohne Gottesdienst, ohne Götze, nicht ohne Götzendienst.⁶⁶

Auch wenn der „neue Mensch“ keine Führerfigur bedingt, benötigt er trotzdem eine Ideologie und Rituale, die diese zelebrieren.

5.5.2 Die Zusammenarbeit von Brecht und Feuchtwanger

Lion Feuchtwanger bearbeitete zwischen 1918 und 1925 mit Brecht eine Anzahl von Stücken, unter anderen auch *Edward II.* von Marlowe.⁶⁷ Eine Zusammenarbeit zweier Autoren war in der Zeit der Entstehung des *Leben Eduards des Zweiten* eine unkonventionelle Art der Dramenproduktion. Eine Koproduktion war bisher nur in, wie Reich schreibt, „ambitionslosen Lustspielen“ bekannt. Bernhard Reich konkretisiert:

Ist aber solch eine Kompaniearbeit auch bei ernstzunehmenden, künstlerisch ambitionierten Werken möglich? Das erschien als Nonsense, da doch ein Kunst-

⁶³Brecht, Bertolt. *Mann ist Mann*, Band 17 in: Brecht (1988-2000) S. 977

⁶⁴vgl. Müller-Schöll (2002) S. 188

⁶⁵Müller-Schöll weist darauf hin, dass dieser „Massemensch“ als Synonym verschiedener zentraler Begriffe bei Brecht verwendet wird, wie zum Beispiel auch als „der Asoziale“, „das Material“, „die Geste“ oder die „kleinste Größe“. vgl. Müller-Schöll (2002) S. 193

⁶⁶Brecht, Bertolt. Band 21 in: Brecht (1988-2000) S. 180

⁶⁷1922/23 überarbeiteten sie *Im Dickicht der Städte* und 1925 Feuchtwangers Stück *Warren Hastings*.

werk reiner und starker Ausdruck der Persönlichkeit eines Verfassers ist. Wie konnten aber Feuchtwanger und Brecht - den Spielregeln zum Trotz - zusammen ein dramatisches Werk im hohen Stil schreiben? Und wenn sich schon Brecht zu einer Kompaniearbeit entschloß, warum wählte er zum Partner Lion Feuchtwanger?⁶⁸

Feuchtwangers respektlose Einstellung gegenüber Klassikern dürfte Brecht imponiert haben, nebenbei beherrschte er im Gegensatz zu Brecht die englische Sprache bestens. Feuchtwanger und Brecht verwendeten für ihre Adaption die Übersetzung von A.W. Heymel von 1912, aber auch das englische Original, da die Translation teilweise dürftig erschien. Ersichtlich wird dies bei den wenigen wortwörtlichen Übersetzungen.

Voigts These über die Zusammenarbeit beziehungsweise gegenseitige Beeinflussung Lion Feuchtwangers und Bertolt Brechts basiert auf seiner Annahme, daß Brecht durch Feuchtwanger in die „episierenden Methoden und Techniken“⁶⁹ eingeführt wurde. Feuchtwanger kam aus der Tradition des „dramatischen Romans“ – eine zu Brechts spätem Werk absolut konträre Verfahrensweise. Feuchtwanger versuchte laut Voigts, mit Brecht eine Lösung der Probleme des damaligen Theaters mit formal neuen Mitteln.⁷⁰ Der weitverbreitete Vorwurf der Forschung gegen Brecht und somit auch gegen Feuchtwanger, die Innovationen lediglich auf formaler Ebene durchgeführt zu haben, findet auch Ausdruck darin, dass Brechts Ziel, mit dem „gipsig monumentalen Stil“⁷¹ zu brechen, ebenfalls als Formalismus gedeutet wird.

Brecht unterstreicht durch die Wahl dieses Stückes von Marlowe seine eigenen Absichten, den Rezeptionserwartungen entgegenzuwirken und durch den einhergehenden Bruch mit der etablierten Dramensprache eine neue Bühnensprache zu entwickeln, wie er 1953/1954 in seinen Notizen *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke* festhält.⁷²

⁶⁸Reich (1970) S. 246

⁶⁹Voigts (1977) S. 68

⁷⁰vgl. Voigts (1977) S. 68-69

⁷¹Brecht, Bertolt *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*, Band 23 in: Brecht (1988-2000) S. 244

⁷²Pfister (1974) S. 391

Die Erzählweise der elisabethanischen Stückeschreiber und die Anfänge einer neuen Bühnensprache mögen den Leser interessieren.⁷³

Durch die Wiederentdeckung des Blankverses und die Übernahme der „elisabethanischen Erzählweise“ – der „dramatischen Vers als erhöhte und auffällig machende Sprache“ – nähert Brecht die dramatische Sprache an die Umgangssprache an.⁷⁴

Bezeichnenderweise gehen die Meinungen (der Außenstehenden) über die Art und Weise der Zusammenarbeit der beiden Autoren auseinander. Da die kollektive Arbeit für Brechts Stücke später charakteristisch wird, wo die Urheberrechte einzelner Ideen verborgen bleiben, kann auch hier nur eine Skizze der Meinungen wiedergegeben werden. Marieluise Fleißer, die zu den von Feuchtwanger geförderten Talenten zählte, berichtet über die Zusammenarbeit zwischen den beiden Autoren in ihrem Artikel *Aus der Augustenstraße*:

Die Arbeit scheint so vor sich gegangen zu sein, daß Brecht zuvor sein Geschriebenes mitbrachte, dies Geschriebene wurde dann von beiden beklopft, der Lion war der Eiserne, der viel jüngere Brecht kam gern in ein geniales Schludern. Wie alles auf der Welt war es nicht immer die reine Freude, Feuchtwanger stöhnte mir einmal vor, Brecht sehe schon nicht mehr, was er mache, er sei jetzt zwei Tage in Augsburg gewesen und habe von dort ganz abscheulich glatte Rhythmen mitgebracht, es koste unendliche Mühe, das alles wieder aufzuraufen, damit es gehörig holpere, bei Brecht müßten die Dinge nämlich holpern.⁷⁵

Ob es nun, wie Carl Zuckmayer schreibt, so war, dass „die Formung, die sprachliche Gestalt, das Atmosphärische, die Dialoge“⁷⁶ allein von Brecht kamen oder ob die Erinnerungen Marta Feuchtwangers der Wahrheit entsprechen, die von einer intensiven Zusammenarbeit berichtet, wo Brecht und Feuchtwanger „gewissermaßen Rollen gespielt [haben] und sich gegenseitig die Worte zugerufen [haben]“⁷⁷, bleibt dahingestellt, da eine Suche nach

⁷³Brecht, Bertolt. *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*, Band 23 in: Brecht (1988-2000) S. 244

⁷⁴vgl. Reich (1970) S. 250

⁷⁵Fleißer (1968) S. 265

⁷⁶Zuckmayer (1986) S. 378

⁷⁷Marta Feuchtwanger, zit. nach Knopf (2003) S. 113

dem Urheber erstens nicht möglich ist und zweitens auch irrelevant, weil die Kollektivität die künstlerische und literarische Arbeit Brechts kennzeichnet.⁷⁸

Bezüglich der Urheberschaft des *Leben Eduards des Zweiten* führte die Entwicklung des Stücks bei den Proben zu Kontroversen zwischen Brecht und seinem Mitarbeiter Feuchtwanger, der dem Probenprozess meist nicht beiwohnte. Durch die Vermittlung Herbert Jherings wurde zuletzt doch ein Kompromiss gefunden, der Brecht als den Autor auswies, aber auf der zweiten Seite Feuchtwangers Mitwirkung würdigte mit dem Satz: „Dieses Stück schrieb ich zusammen mit Lion Feuchtwanger / Bertolt Brecht“⁷⁹

5.5.3 Die Fertigstellung des Stücks während den Proben

Während des Probenprozesses zu *Leben Eduards des Zweiten* scharte Brecht eine Gruppe zur Unterstützung um sich; Asja Lacis berichtet darüber:

An Brecht, dem Regisseur, gefiel mir seine Fähigkeit, kollektiv zu arbeiten. In München bildete sich um Brecht eine Arbeitsgruppe: Feuchtwanger, Caspar Neher, Reich und ich, mit der er systematisch die Ergebnisse der laufenden und die Aufgaben der kommenden Proben beriet.⁸⁰

Da Brecht bei der Bearbeitung von *Leben Eduards des Zweiten* als Dramatiker und als Regisseur auftrat, realisierte er hier erstmals eine Produktionsweise, die später charakteristisch für seine Arbeit werden sollte. Der Text wurde während den Proben weiterentwickelt, er wurde im Kollektiv bearbeitet und den Umständen der Proben angepasst.⁸¹ Brecht hält somit auch zu seiner eigenen Bearbeitung kritische Distanz, kein Stück gilt als abgeschlossen – Brecht misst dadurch seinen eigenen Stücken entmythologisierenden Charakter bei.⁸²

⁷⁸Andererseits gilt auch zu bedenken, dass es nur dann ein wirklich irrelevanter Punkt wäre, wenn Brecht die kollektiven Arbeiten auch als solche dezidiert ausgewiesen hätte, die Resultate wurden unter Brechts Namen publiziert.

⁷⁹Leben Eduards des Zweiten von England Brecht (1968) S. 151

⁸⁰Lacis (1971) S. 38

⁸¹Brecht überarbeitete fortwährend seine Stücke, ob für eine Aufführung oder nur um sie weiterzuentwickeln.

⁸²vgl. Pfister (1974) S. 378

Bernhard Reich, der Lebensgefährte von Asja Lacis und Oberregisseur der Münchner Kammerspiele, erinnert sich an die Verfahrensweise Brechts:

Der nervöse Regisseur Brecht setzte dem „theaterfremden“ Dramatiker Brecht so lange zu, bis der schließlich mit Ach und Krach eine vernünftige Variante zusammenkritzelte. Je näher der Termin der Generalprobe heranrückte, desto intensiver wurde die Zusammenarbeit zwischen Dramatiker und Regisseur. Während der letzten Probe wurden ganze Papierrollen von neuen Texten den probierenden Schauspielern auf die Bühne gereicht.⁸³

Die Handlung des Stücks

Das Stück *Leben Eduards des Zweiten von England* handelt von dem Fall des Königs Eduards. Da Eduard seine Liebe zu seinem Günstling Gaveston über alle königlichen Verpflichtungen stellt, macht er sich im Volk unbeliebt und die homosexuelle Beziehung wird Inhalt vieler Spottlieder. Durch die Vernachlässigung seines Amtes herrscht in England in den Jahren 1307 bis 1312 Misswirtschaft. Der Vertreter des Hochadels und Opponent Eduards, Mortimer, wird von den Peers überredet, die Ausweisung des Gavestons vor dem Parlament zu unterstützen – wodurch man sich eine Verbesserung der Situation Englands erhofft. Eduard beharrt aber auf dem Verbleib Gavestons und löst damit einen Bürgerkrieg aus. Während des Krieges nehmen die Peers Gaveston gefangen und durch seine folgende Ermordung beginnt ein Rachefeldzug Eduards gegen die Peers und den Erzbischof. Die Schlacht endet mit dem Eintreffen der schottischen Truppen und durch das Drängen der Soldaten nach Heimkehr. Der Angriff von Schottland wird von Eduards verstossener Frau Königin Anna und deren neuen Verbündeten und Geliebten Mortimer angeführt. Eduard muss aufgeben, er flieht und wird aber bald darauf gefangen genommen. Seine Abdankung soll in einer Parlamentssitzung verkündet werden. Eduard wehrt sich gegen den erzwungenen Thronverzicht und wird auf Veranlassung Mortimers ermordet. Der Thronfolger, der

⁸³Reich (1968) S. 261

Sohn von Eduard, erkennt aber die Machenschaften und verurteilt Mortimer und seine Mutter wegen der Ermordung seines Vaters.

5.6 Das *Leben Eduards des Zweiten von England* und das epische Theater

Wie bereits erwähnt, erachte ich es als notwendig, bei der Arbeit am *Leben Eduards des Zweiten von England* zwischen dem Text und der Inszenierung zu unterscheiden. Trotz der in der Brecht-Forschung oft kolportierten Kritik, die Erneuerungen würden alleine auf formaler Ebene passieren, versuchen die nachfolgenden Kapitel einen differenzierten Blick auf das Stück zu werfen und auf die Anfänge des epischen Theaters hinzuweisen.

5.6.1 Erneuerungen im Drama

Bernhard Reich berichtet, dass Brecht bei der Bearbeitung des *Leben Eduards des Zweiten von England* hohen Wert auf eine klare Ausarbeitung der Fabel legte.

Mit Pedanterie arbeitete er auf den Proben die Fabel des Dramas heraus, das Grundgeschehen jeder einzelnen Szene, die Kette der Ereignisse.⁸⁴

Reich beschreibt dieses Insistieren auf der Fabel als etwas Ungewöhnliches in der Dramatik dieser Zeit, in der die Handlung und die Stellungnahme zu den Vorgängen zugunsten der psychologischen Ausarbeitung der Figuren in den Hintergrund trat.⁸⁵

Ein Teil der jungen Generation von DramatikerInnen und RegisseurInnen, zu denen auch Brecht zählt, versuchte diesem Verlust der Fabel am Theater entgegenzuwirken, die SchauspielerInnen aus ihrem gewohnten Repertoire von Haltungen, Gefühlen und Affekten zu reißen. Wie Reich beschreibt, war es an den deutschen Bühnen üblich, die Beweggründe des

⁸⁴Reich (1957) S. 432

⁸⁵Reich (1970) S. 258

„vertierten Verbrechens“ der Figuren mit „Nachsicht“ oder „Freispruch“ zu legitimieren.⁸⁶ Eine klare Stellungnahme des Autors zu den Charakteren seiner Stücke, eine Unterscheidung zwischen Gut und Böse, wurde auf den Bühnen des Nachkriegsdeutschland vermieden, da es als ein zu simples und „menschenunwürdiges“ Mittel denunziert wurde.⁸⁷ Reich beschreibt, wie Brecht seiner Meinung nach beim *Leben Eduards des Zweiten* damit verfuhr:

Um sich dem Banne der „verständnisvollen“ Nachsicht zu entziehen, war damals eine gehörige Portion selbständigen Denkvermögens und geistigen Mutes nötig. Heute [circa 1966, SP] bemerke ich in den ersten Werken Brechts deutliche Spuren einer gewaltigen geistigen Schlacht zwischen klarem, vorurteilslosem Betrachten der menschlichen Lebensweise und einer im Strome der damaligen Mentalität treibenden Humanität.⁸⁸

Brecht legt zum Beispiel ein starkes Interesse auf die Auslieferung Eduards, den Verrat Baldocks. Die Spannung liegt nicht auf dem Ausgang der Geschichte, *wann* wird der König verraten, sondern das Interesse richtet sich bei Brecht auf den Gang der Handlung, darauf *wie* Eduard aufgefunden wird.⁸⁹ Die Fokussierung auf den Verlauf betont das „Gemachtsein“ der Handlung. Bernhard Reich gibt Aufschluss über diese Intention Brechts:

Brecht disponierte sie [die Szene des Verrats, SP] so, daß sich zwar der Zuschauer über den Verrat Baldocks empört, aber dennoch mancher Praktiken und Maskierungen des Verräters gewahr wird.⁹⁰

Diese Konzentration auf den Gang der Handlung wird ein bestimmendes Element des späteren Konzepts des *epischen Theaters* und wird erstmals 1930 in den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* formuliert.⁹¹ Dass der Titel die Hand-

⁸⁶vgl. Reich (1970) S. 258

⁸⁷vgl. Reich (1970) S. 258

⁸⁸Reich (1970) S. 258

⁸⁹vgl. Reich (1970) S. 259

⁹⁰Reich (1970) S. 259f

⁹¹vgl. Brecht, Bertolt. *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*, Band 17 in: Brecht (1988-2000) S. 1009f.

lung vorweg nimmt, was der Praxis des elisabethanischen Theaters entspricht, richtet das Interesse der RezipientInnen zwingend auf den Gang der Handlung. Durch den Titel *Leben Eduards des Zweiten* wird das Epische des Dramas hervorgehoben. Der Zusatz zum Titel des *Leben Eduards des Zweiten*, der von einem „Ansager“ publik gemacht wird, lautet:

Hier wird öffentlich vorgeführt die Historie von der unruhigen Regierung Eduards des Zweiten, Königs von England, und sein jammervoller Tod sowie das Glück und Ende seines Günstlings Gaveston [...] ⁹²

Diese Ankündigung erfüllt einerseits episierende und verfremdende Funktion, der Verlauf der Fabel ist von Anfang an geklärt. Durch ihren Sprachduktus wird der Bezug zum Milieu der Jahrmärkte und Schaubuden evident, das eine zentrale Referenzquelle für Brechts Werk darstellt. Genauso findet man bereits im *Leben Eduards des Zweiten* die Auseinandersetzung mit den Methoden der Moritat, exemplifiziert durch die Vereinfachung und Trivialisierung der Darstellung.

Bernhard Reich berichtet von einem weiteren Element zur Akzentuierung des „Epischen“, die Präzisierung der Zeit:

Als bei einer Probe der Satz: „Es ist Donnerstag“ gesprochen wurde, nickte mir Brecht zu, stolz auf diese weitgehende Konkretisierung der Zeit. ⁹³

Das Geschehen findet nicht „heute“ statt, sondern an einem konkreten Wochentag, der zu einem bestimmten Tag durch das Ereignis wird. ⁹⁴

Auch lassen sich Ansätze für eine epische Dramaturgie in der Wahl der Vorlage von Marlowe finden, da sich Brecht damit gegen die geschlossene Dramenform der deutschen und französischen Klassik entscheidet. Das Experiment mit offenen Dramenstrukturen lässt sich auch in *Baal*, *Trommeln in der Nacht* und *Im Dickicht der Städte* finden. ⁹⁵

⁹²Brecht (1968) S. 151

⁹³Reich (1970) S. 251

⁹⁴vgl. Reich (1970) S. 251

⁹⁵Pfister (1974) S. 385

Durch die Verlagerung des Kampfes ins Private – bei Marlowe setzen sich zusätzlich die politischen Aufgaben des Königs als treibende Kraft für den Konflikt durch – erhält die Position des Königs bei Brecht „menschlichen“ oder volksnahen Charakter. Die Tendenz Marlowes zur Reduktion auf das „Menschlich-Kreatürliche“ scheint Brechts Rezeption des Dramas bestimmt zu haben.⁹⁶ Der vom Pathos seines Standes enthobene Eduard wird bei Brecht durch die Beifügung von „menschlichen“ Tätigkeiten wie Essen, Trinken oder Frieren weiter in eine anti-heroische Position getrieben.⁹⁷ Wenn Brecht den Kampf in private Beziehungen verlagert, konfrontiert er sein Publikum mit einem Kampf, den nicht nur die Feudalen bestreiten können, sondern der jeden Menschen betrifft.

5.6.1.1 Kritik der Brecht – Forschung

In der Sekundärliteratur können zwei zentrale Kritikpunkte am *Leben Eduards des Zweiten* gefunden werden: der Vorwurf der Irrationalität und der Entpolitisierung. Brecht wird unterstellt, das Drama von Marlowe zu entpolitisieren und dass seine Figuren irrational motiviert handeln würden. Axel Schalk führt diese Interpretationen der Brecht-Forschung des *Leben Eduards des Zweiten* auf Brechts später postulierte Abhängigkeit der Ästhetik von der Gesellschaft zurück.⁹⁸

Die Wurzeln für den anscheinenden Irrationalismus können eventuell durch die Untersuchung der Zeit der Entstehung des Stücks gelingen, im „militanten Irrationalismus“ der jungen Generation der Zwanziger Jahre, der dem Verstand misstraute.⁹⁹ Der für Deutschland gescheiterte Krieg und die vereitelte Revolution von 1918 fanden laut Achim Barth im Antiintellektualismus und Antiidealismus eine adäquate Haltung.¹⁰⁰ Die Irrationalität kann als bewusster Verzicht auf eine motivische Legitimation der Figuren Brechts gesehen werden – Brecht hält 1928 fest:

⁹⁶vgl. Pfister (1974) S. 387

⁹⁷vgl. Pfister (1974) S. 390

⁹⁸vgl. Schalk (1989) S. 58

⁹⁹vgl. Barth (1991) S. 166

¹⁰⁰vgl. Barth (1991) S. 164

Die Handlungsweise der Menschen unserer Zeit, die, wenn auch unvollständig, in manchem Zeitungsbericht zum Ausdruck kommt, ist durch alte (oft der Literatur entlehnte) Motive nicht mehr erklärbar. Die Polizeiberichte häufen sich, wo das „Motiv“ des Täters fehlt.¹⁰¹

Nikolaus Müller-Schöll sieht durch die Krise der Rationalität der Zwanziger Jahre bei Brecht eine Krise des Individuums respektive des philosophischen Subjekts ausgelöst.¹⁰²

Der Vorwurf der Entpolitisierung richtet sich gegen Brechts Vernachlässigung der politischen Aspekte von Marlowes Vorlage, die Brecht in private Konflikte transformiert. Axel Schalk vertritt eine differenzierte Position in der Forschung und sieht die Entpolitisierung nur bezüglich des Machtkampfes des Königs bei Marlowe:

Politisch-historische Auseinandersetzung als Kampf um die Macht – dem Thema der elisabethanischen Historie – praktiziert Brechts Eduard nicht. Doch dieses Verhalten kann nicht pauschal als „unpolitisch“ begriffen werden. Vielmehr stellt Eduard Vernunft als machtpolitisch instrumentalisierte Größe in Frage.¹⁰³

Dem Urteil der Entpolitisierung setzt Manfred Pfister eine interessante Interpretation entgegen: Durch die Akzentuierung des Privaten in Brechts Bearbeitung weicht demnach der ideelle Konflikt als Motiv dem persönlichen.

Diese „Privatisierung“ bedeutet jedoch nicht eine Entpolitisierung, eine Verschiebung in einen von Ideologien freien Raum, sondern eine ideologiekritische Neuorientierung.¹⁰⁴

Ideologiekritisch insofern, da Brecht eine kritische Position zu der zeitgenössischen teleologischen Geschichtstheorie bezieht. Diese geht davon aus, dass der Gang der Geschichte durch ideelle Konflikte getragen wird, die sinnvoll sind, und dass daher Geschichte sich nicht

¹⁰¹ „Programmheft zur Heidelberger Aufführung“ von *Im Dickicht der Städte* zit. nach Barth (1991) S. 167

¹⁰²vgl. Müller-Schöll (2002) S. 198

¹⁰³Schalk (1989) S. 59

¹⁰⁴Pfister (1974) S. 390

als anarchischer Kampf zur Durchsetzung privater Interessen einzelner Individuen darstellt. Pfister sieht gerade in der Privatisierung die Hinwendung Brechts zu einer vormarxistischen oder materialistischen Geschichtsauffassung.¹⁰⁵

Über die Bedeutung der Einführung Gavestons als einen proletarischen Charakter in Zusammenhang mit dieser Vorstellung des Geschichtsverlaufs, scheiden sich die Geister, Manfred Pfister gibt zu bedenken:

Die Veränderung der Figur Gavestons und eine Reihe neuer Szenen mit überwiegend proletarischem Personal betonen im Sinn dieser Geschichtsauffassung die Perspektive des Volkes, der machtlosen Opfer politischer Konstellationen, und rücken die konkreten Folgen der politischen Wirren, anstelle ihrer abstrakten Ursachen in den Vordergrund.¹⁰⁶

5.6.1.2 Die Figur Gaveston

In der ersten fragmentarischen Fassung von 1924, die im *Neuen Merkur* publiziert wurde, ist die Figur des Gaveston noch nicht als ein „schlichter Fleischhauers Sohn“¹⁰⁷ ausgewiesen, eine Tatsache auf die in der Forschung meines Wissens noch nie hingewiesen wurde. Erst in der im selben Jahr publizierten „Endfassung“, die während der Proben, in regem Austausch mit seinen MitarbeiterInnen entstand, findet man Gaveston mit proletarischer Herkunft, die dem Stück eine neue Facette gibt. Meiner Meinung nach ist nicht zu vernachlässigen, dass in dieser Zeit auch Asja Lacis, an der Entstehung des Textes beteiligt war und eventuell die Akzentuierung des proletarischen Aspekts forcierte. Die proletarischen Charaktere werden aber nur eingeführt, sie agieren noch nicht mit proletarischem Bewusstsein. Um mit Lacis' Worten aus dem *Fatzer* zu sprechen, stellen sie die unorganisierte Masse dar.

Jennrich weist darauf hin, dass eine Bearbeitung der sozialen Verhältnisse in Brechts Werk vorgenommen wird, da politische Missstände in der Szene „Mißwirtschaft unter der Regie-

¹⁰⁵vgl. Pfister (1974) S. 390

¹⁰⁶Pfister (1974) S. 390

¹⁰⁷Brecht (1968) S. 154

lung König Eduards“¹⁰⁸ aufgezeigt werden. Jennrich argumentiert, dass Brecht die Szene nicht so betiteln würde, wenn diese Zustände als „natürlich“ und nicht veränderbar behandelt werden würden. Brecht zeigt den Fortgang der Geschichte Eduards als Ergebnis menschlichen Handels und dadurch als beeinflussbar.¹⁰⁹ Brecht nimmt 1932 in seinem Aufsatz *Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen*, Stellung zu seinem politischen Bewusstsein in seinen frühen Werken:

Mein politisches Wissen war damals beschämend gering; jedoch war ich mir großer Unstimmigkeiten im gesellschaftlichen Leben der Menschen bewußt, und ich hielt es nicht für meine Aufgabe, all die Disharmonien und Interferenzen, die ich stark empfand, formal zu neutralisieren. Ich fing sie mehr oder weniger naiv in die Vorgänge meiner Dramen und in die Verse meiner Gedichte ein. Und das, lange bevor ich ihren eigentlichen Charakter und ihre Ursachen erkannte. Es handelte sich, wie man aus den Texten sehen kann, nicht nur um ein „Gegen-den-Strom-Schwimmen“ in formaler Hinsicht, einen Protest gegen die Glätte und Harmonie des konventionellen Verses, sondern immer doch schon um den Versuch, die Vorgänge zwischen den Menschen als widerspruchsvolle, kampfgedrängte, gewalttätige zu zeigen.¹¹⁰

Im letzten Gedanken versucht Brecht, die Verse des *Leben Eduards des Zweiten* als eine Vorstufe zu seinem marxistischen Werk festzuschreiben und sich erstmals selbst gegen den Formalismus-Vorwurf der Forschung auszusprechen, obwohl er die fehlende Ursachenforschung seiner frühen Stücke kritisiert.¹¹¹

Wie gezeigt wurde, waren die proletarischen Charaktere noch nicht, wie in späteren Stücken Brechts, klar ausgestaltet, es lassen sich aber bereits einige Hinweise auf diese Tendenz Brechts ausmachen.

¹⁰⁸Brecht (1968) S. 156

¹⁰⁹vgl. Jennrich (1968) S. 117-119

¹¹⁰Bertolt Brecht zitiert nach Canaris (1973) S. 116f

¹¹¹vgl. Canaris (1973) S. 117

5.6.2 Inszenatorische Erneuerungen im Hinblick auf das epische Theater

Trotz der Veränderungen im Text des *Leben Eduards des Zweiten* erhält das Stück erst durch seine Aufführung Elemente, die das spätere Theater Brechts konstituieren. Bernhard Reich beschreibt, wie in der theatralen Umsetzung das Stück völlig neuen Charakter erreicht:

Selbst in dem Drama *Leben des Eduard des Zweiten von England* herrschte über große Strecken die Philanthropie: der Leidensweg Eduards, das Triebhafte und Dämonisch-Unselige der ehebrecherischen Liebe Annas, Baldocks Weinen und Stammeln, nachdem er den König verraten hatte ("Meine Mutter in Irland will Brot essen. Herr, Ihr verzeiht mir"). In seiner Inszenierung entzog sich Brecht jedoch den Lockungen der Nachsicht; plastisches Denken und feste Wertungen bekamen die Oberhand.¹¹²

Reich hält somit eine Weiterentwicklung von Brechts Theater während der Arbeit am *Leben Eduards des Zweiten* fest, da Elemente die sich noch an die konventionelle Methode der Dramenführung hielten, in der Inszenierung durch klare Standpunkte ersetzt wurden. Retrospektiv gesehen bezieht Brecht gegenüber seinem Stück eine ambivalente Position, da er sich 1954 in *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke* zwar vom *Leben Eduards des Zweiten* distanziert, aber das Stück auch als einen Wendepunkt in seinem Werk erkennt. Im 1929 verfassten *Gespräch über Klassiker*, indem er einen fiktiven Dialog mit Zitaten aus Jherings Essay *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod* montiert, hält er die Relevanz des Stückes fest:

In einer Zeit, in der die Größe des Individuums selbst fraglich geworden ist, konnten Postamente nichts helfen. Für Größe mußte ein anderer Begriff gesetzt werden. Sie, lieber Brecht, gingen da voran. Sie setzten für Größe: Distanz. Das ist Ihre theatergeschichtliche Tat. Dieser Dreh- und Wendepunkt war Ihre

¹¹²Reich (1970) S. 258

Aufführung von *Leben Eduards des Zweiten von England* in München. Hier schufen Sie ein Beispiel, wie man das alte Werk von Marlowe als Drama umdichtet, indem man es auskältet, wie man es näherbringt, indem man es entfernt. Sie verkleinerten die Menschen nicht. Sie atomisierten die Figuren nicht. Sie entfernten sie. Sie nahmen dem Schauspieler die Gemütlichkeit, die sich temperamentvoll anbietet. Sie forderten Rechenschaft über die Vorgänge. Sie verlangten einfache Gesten. Sie zwangen zu klarem, kühlem Sprechen. Keine Gefühlsmogelei wurde geduldet. Das ergab den objektiven, den epischen Stil.¹¹³

In diesem Auszug wird die Bedeutung der Rezeption des elisabethanischen Dramas für die Bildung einer neuen, epischen Dramaturgie deutlich, obwohl zur Zeit der Bearbeitung die epischen Techniken noch nicht einmal ansatzweise formuliert waren. Das Prinzip der Distanz, auf dramatischer wie auch auf schauspieltheoretischer Ebene, ist ein Kernstück für Brechts später etablierten Begriff des „Verfremdungseffekts“. Die Entfernung, die erst das Erkennen möglich macht, bezieht sich einerseits auf die Distanzierung von SchauspielerIn und RezipientIn, um die Illusion und mögliche Identifikation mit den dargestellten Figuren zu vermeiden. Andererseits meint die Distanz auch die zu sich selbst, die SchauspielerInnen zu ihrer Rolle im epischen Theater halten sollten. Diese Methode dient dazu, das Fremde, das Unbekannte zu betonen. Die SchauspielerInnen Brechts sind gefordert, sie müssen sich ihres Repertoires an Gefühlen und Haltungen entledigen und Neues finden. Aus den Beschreibungen der Zeitgenossen wie Bernhard Reich oder Asja Lacis wird evident, dass Brecht sehr präzise arbeitete und darauf bedacht war, dass die SchauspielerInnen nicht ins Gestaltlose abglitten. Eine zu Floskeln verkommene Sprache duldete Brecht nicht, er forderte ein „klares Sprechen“ seiner SchauspielerInnen und versuchte den Sinn von Worten neu aufzuspüren. Auch das „kühle Sprechen“ verweist auf die Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle, keine verdoppelnde Darstellung von Emotionen soll erfolgen. Daraus resultiert Brechts Forderung eines „kühlen Schauspielers“, in der Parallelen zu Meyerholds Schauspieltechnik gesehen werden können.

¹¹³Brecht (1965) S. 93f.

In seinem Aufsatz *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* zählt Brecht das Stück *Leben Eduards des Zweiten* zu den Inszenierungen, bei dem „eine Technik der Schauspielkunst [...], die auf einigen Theatern angewandt wurde, um darzustellende Vorgänge dem Zuschauer zu verfremden“¹¹⁴, versucht wurde.

Werner Mittenzwei vermutet eine Annäherung an die gesuchte Schauspielkunst mittels pragmatischer Methode: Er behauptet, dass Brecht ohne konkrete Vorstellungen an die Inszenierung herantrat und er seinen Schauspielern an konkreten Vorgängen zu vermitteln versuchte, was er sich vorstellte, da „sein Wille, sich vom Alten abzustoßen, noch kein produktives Wollen geworden [war], [...]“¹¹⁵

Bernhard Reich berichtet aber über die Vorgänge während den Proben, die sehr wohl ein „produktives Wollen“ vermuten lassen:

Die Darsteller der Soldaten, die den Favoriten des Königs zu hängen hatten, machten zuerst ein paar Gesten, die eine willige Phantasie dafür hätte deuten können. Jeder deutsche Regisseur wäre weitergegangen. Brecht unterbrach und verlangte, die Akteure sollten es richtig machen: Schlinge knüpfen, das Seil am Querbalken befestigen. Achselzuckend versuchten die Schauspieler, irgendwie den unerwarteten Anordnungen des Regisseurs nachzukommen. Brecht unterbrach wieder, forderte grimmig und unentwegt, das Hängen zu wiederholen, und stellte die Aufgabe, Gaveston *virtuos* zu hängen; das Publikum solle sich mit Vergnügen ansehen, wie man den Burschen aufknüpft.¹¹⁶

Brechts Forderung, das Geistige nicht vom Praktischen zu trennen, bedeutet für die Bühne: alle scheinbar einfachen Bewegungen so darzustellen wie sie wirklich sind und nicht nur anzudeuten.¹¹⁷ Asja Lacis fügt in ihren Erinnerungen an die Erarbeitung der Szene hinzu, dass

¹¹⁴Brecht, Bertolt. *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, Band 22.2 in: Brecht (1988-2000) S. 641

¹¹⁵Mittenzwei (1986) S. 203

¹¹⁶Reich (1970) S. 253f.

¹¹⁷vgl. Reich (1970) S. 254

die Zuschauer entweder über das Schicksal Gavestons trauern oder aber auch die Präzision des Aufhängens verfolgen konnten.¹¹⁸ Diese Analyse der Szene verweist auf die von Brecht geforderte doppelte Distanz einerseits des Schauspielers zu den dargestellten Figuren und andererseits die Distanz der RezipientInnen gegenüber den dargestellten Vorgängen – die Handlung wird mit einem distanzierten Blick wahrgenommen und der Zuschauer entscheidet über seinen Fokus.

Der Inszenierung von *Leben Eduards des Zweiten* kommt in Brechts Entwicklung hin zum epischen Theater eine ganz besondere Stellung zu, wie in einem Gespräch Brechts mit Walter Benjamin verdeutlicht wird, das Benjamin in seinen *Svendborger Notizen* von 1938 festhält:

Brecht seinerseits zitiert hier den Augenblick, in dem die Idee des epischen Theaters verankert ist. Es war eine Probe zur münchener Aufführung von *Eduard II.* Die Schlacht, die im Stücke vorkommt, soll die Bühne dreiviertelstunden behaupten, Brecht kam mit den Soldaten nicht zustande (Asja [Lacis], seine Regieassistentin, auch nicht.) Er wandte sich schließlich an den damals ihm nahe befreundeten [Karl] Valentin, der der Probe beibwohnte; er tat es, verzweifelt, mit der Frage: „Also was ist das, wie steht es eigentlich mit den Soldaten? was ist denn mit ihnen?“ Valentin: „Blaß sind´s - Furcht haben´s.“ Diese Bemerkung war die entscheidende. Brecht setzte noch hinzu: „müde sind´s.“ Die Gesichter der Soldaten wurden dick mit Kalk belegt. Und an diesem Tage war der Aufführungsstil gefunden.¹¹⁹

Laut Benjamins Bericht, war die Gestaltung der Massenszenen in *Leben Eduards des Zweiten* maßgeblich für die Anfänge des epischen Theaters. Walter Benjamin spricht vom Probenprozess und nicht vom Drama als Anfang des epischen Theaters, womit er die Notwendigkeit einer Differenzierung zwischen Text und Inszenierung unterstreicht.

¹¹⁸vgl. in Paskevica (2006) S. 251

¹¹⁹Benjamin (1971) S.166

5.7 Theatrale Methoden zur Gestaltung der Masse

Trotz der eindeutigen Aussage Benjamins erkennen viele Brecht-ForscherInnen nicht ausreichend an, dass die Gestaltung der Massenszenen als die Initialzündung für das epische Theater verstanden werden kann. Die Auseinandersetzung mit der Inszenierung des *Leben Eduards des Zweiten* beschränkt sich auf Erwähnungen, eine breite Untersuchung liegt bisher aber nicht vor.

Asja Lacis streicht in ihrem Artikel *Jauna vacu rezija* (Junge deutsche Regie) abermals die Relevanz der Soldatenmasse für die Inszenierung heraus:

Das Wichtigste an der Aufführung war der Soldat. Er ging unter eintönigen Trommelschlägen, als am Himmel die Sonne und der Mond standen. Er ging auf Befehl Mortimers, der an einem Donnerstag auf dem Globus der großen Politik ein Ende gemacht hat. Als die Friedensglocken läuteten, legte er sich und die Gewehre zu Boden. Als die Schlacht tobte, wurde sein Gesicht weiß wie Kalk. Als die Schlacht verloren war, sprang er über die Brücken und schmiß das Gewehr weg.¹²⁰

5.7.1 Differenzierungen zwischen der Rolle der Soldaten im Text und in der Inszenierung

Diese von Lacis festgehaltene Bedeutung der Soldaten im *Leben Eduards des Zweiten*, ist im Damentext nicht eindeutig ersichtlich. Ihre Auftritte beschränken sich im Text auf die kommentierende Ebene, die kein handlungstragendes Element wird. Das Ende des Krieges im Stück kann aber auch so gelesen werden, dass die Soldaten Eduard dazu veranlassten den Rückzug anzutreten. Die Soldaten werden in Brechts Text als Individuen (zum Beispiel: „Es treten auf zwei Individuen“¹²¹) oder als nummerierte Soldaten (wie „erster Soldat, zweiter

¹²⁰Paskevica (2006) S. 247

¹²¹Brecht (1968) S. 151

Soldat“¹²²) im dramatischen Geschehen etabliert.

In ihrem Aufsatz *Jauna vacu rezija* (Junge deutsche Regie) hebt Asja Lacis die neue Idee der Masse in Brechts und ihrer Inszenierung hervor.

Reinhardts Masse war eine Statistenbande, die dem Protagonisten das Schlußwort sagt. Jessners Masse ist ein Teil des Bühnenmechanismus. Brechts Masse war ein theatralisierter Soldat.¹²³

Lacis grenzt hiermit die Masse von den dramatischen Inszenierungen anderer zeitgenössischer Regisseure ab, deren Aufführungen sie in Berlin beobachtete. Die Masse fungiert in Brechts Inszenierung nicht als Staffage zur Illustration einer Volksmasse, sondern erhält dramatische Funktion. Wie Hannelore Schlaffer in ihrem Buch *Dramenform und Klassenstruktur* behauptet, ist die Einführung von Soldaten als dramatische „Figur“ eine periphere Erscheinung, da ihre Aufgabe darin besteht, „aufführende Werkzeuge eines heroischen Willens“ zu sein.¹²⁴ Soldaten bedingen, nach Schlaffer, immer einen fremden Willen eine führende Kraft, einen Helden, der ihre Richtungen bestimmt. Sie sieht somit in der Darstellung von Soldaten nicht das Volk symbolisiert, das sich durch „dramatische Selbsttätigkeit“ auszeichnet.¹²⁵

Bei Brecht repräsentiert der Soldat jedoch sehr wohl das Volk, das unter der „Misswirtschaft“ des Königs leidet, aber der Handlung dadurch noch keine Wendung geben kann. Ein Song der Soldaten exemplifiziert das Leiden des Volkes, in dem es heißt:

Der König von England läßt die Trommeln schlagen

In der Nacht

Daß man nicht hört die Witwen von Bannockbride klagen

In der Nacht¹²⁶

¹²²Brecht (1968) S. 181

¹²³Lacis, Ajsa. *Jauna vacu rezija*, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 247

¹²⁴Schlaffer (1972) S. 13

¹²⁵vgl. Schlaffer (1972) S. 12f.

¹²⁶Brecht (1968) S. 175

Trotz der Bearbeitung der sozialen Verhältnisse der Bevölkerung bleibt der Krieg ein Krieg der Feudalen (mit seinen irrationalen Beweggründen) und wird nicht zu einem Krieg zwischen Herrschenden und Beherrschten.

Im Gegensatz dazu lassen einige Zeugnisse zeitgenössischer BeobachterInnen eine Veränderungen dieser Positionierung der Soldaten in der Inszenierung vermuten. So schreibt zum Beispiel Bernhard Reich:

Im Text ist das den Brecht empörende Sklaventum nicht durchgestaltet – er interessierte sich daher für eine stärkere szenische Prägung dieses Gedankens.¹²⁷

Auch Marieluise Fleißer erinnert sich in ihrem Aufsatz *Aus der Augustenstraße* an die politische Tendenz in der Aufführung des *Leben Eduards des Zweiten*:

Gespentisch steht mir die hohe Pappkulisse der Londoner Häuser mit den vielen kleinen Fensterläden vor Augen, plötzlich fliegen alle Läden auf, um aus jedem Fenster einen sprechenden Kopf freizugeben, und alle diese Köpfe stoßen miteinander eine Art Gebet hervor, das eine einzige Anklage gegen den König ist, wie bei einer Litanei von oftmaligem Bittfüruns unterbrochen, dieses Bittfüruns aber ist in Wirklichkeit keine Bitte um Erbarmen, vielmehr ein hastiges angreifendes Flüstern, das einem mit solcher Drohung an die Nerven geht, daß jedermann spüren muß, dies wird nicht weniger als eine Revolution.¹²⁸

Fleißer gibt Aufschluss über die Veränderungen der Intention der Inszenierung im Vergleich zum Damentext. Der König wird angeklagt, das Volk wehrt sich gegen die willkürlichen Handlungen ihres Herrschers. Aus Fleißers Beschreibung der Aufführung, obwohl diese natürlich eine subjektive Interpretation ist, geht hervor, dass in der Inszenierung die Darstellung des Volkes akzentuiert wurde. Fleißer geht sogar soweit, dass sie von einer kommenden Revolution des Volkes spricht. Da Asja Lacis maßgeblich an der Inszenierung der

¹²⁷Bernhard Reich *Erinnerungen an Brecht*, in: Studien zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 247

¹²⁸Fleißer (1968) S. 266

Massen beteiligt war, und diese wiederum elementar für die Entstehung des epischen Theaters, muss eine Untersuchung des Beitrags von Lacis vorgenommen werden.

5.7.2 Der Beitrag von Asja Lacis zur Gestaltung der Masse

In *Revolutionär im Beruf* erinnert sich Asja Lacis an die Inszenierung und rekonstruiert ebenso den Beitrag Karl Valentins für die Massenszenen:

Ich meinte – man müsse alle Soldaten weiß schminken, und sie müßten unter Kriegstrommeln mechanisch marschieren wie Marionetten. Das gefiel Brecht sehr gut, und er machte mir sofort den Antrag, bei ihm als Assistent mitzuarbeiten. Ich probierte die Massenszenen. Ich habe versucht, die Statisten in einen festen Rhythmus zu bringen. Ihre Gesichter sollten unbewegt und gedankenlos sein. Sie wußten nicht, warum sie schießen und wohin sie gehen. Das war meine Konzeption. Doch fehlte etwas an den Soldatenszenen: Valentin, der einer Probe beiwohnte, meinte: „Blaß sind´s. – Furcht haben´s.“ Brecht setzte noch hinzu „Müde sind´s.“ Jetzt war alles in Ordnung – die Szenen bekamen eine Farbe mehr.¹²⁹

Lacis' Erinnerung wirft eine widersprüchliche Sicht auf den Beitrag Karl Valentins. Ob es nun Lacis' Beitrag war, die Gesichter weiß zu schminken oder Valentins, lässt sich nicht rekonstruieren, aber es sei auf Lacis' mögliche Bedeutung verwiesen.

Durch den aufgetragenen monochromen Kalk werden die Gesichter der Figuren, im Gegensatz zu herkömmlicher Theaterschminke, starr, er bildet eine Maske und jegliche Mimik wird unmöglich. Dies führte zur Betonung der Absicht von Lacis, die Gesichter unbewegt und gedankenlos erscheinen zu lassen, sie repräsentieren eine Fülle von Gefühlen der Soldaten: Furcht, Konformismus, Müdigkeit, Schrecken und Tod. Die gekalkten Gesichter machen die Soldaten gleich, ihre Individualität scheint ausgelöscht. Weißer Kalk impliziert noch mehrere

¹²⁹Lacis (1971) S. 41

Bedeutungen: Abgesehen von der Bedeutung der Farbe Weiß als Ausdruck für Furcht, steht diese Farbe auch für das Nichts, die Leere. Brecht hält 1939/40 in seiner Notiz *Schminken* fest:

Die Schminke muß das Gesicht vor allem leer machen, darf es nicht anfüllen,
nicht besonders machen und fixieren.¹³⁰

Weißer Kalk wurde in der Antike zur Konservierung von den Gesichtern der Leichen verwendet, was das Schicksal der Soldaten bezeichnet. Durch Brechts Zusatz „Müde sind´s“ erhielt die Darstellung der Soldaten eine neue Komponente. Brechts Soldaten sind keine aufrechten Kämpfer mehr, sie sind müde von der Schlacht, die Kraft fürs Weiterkämpfen fehlt ihnen. Meiner Meinung nach kann die Müdigkeit der Soldaten auch als eine Metapher für den Ersten Weltkrieg gesehen werden.

Nikolaus Müller-Schöll weist auf die verschiedenen Funktionen der „Trommeln“ in Brechts Werk hin, die ein wiederkehrendes Element in vielen Texten Brechts bilden.¹³¹

Die Trommeln sind ein Element, das in Brechts Werk als ambivalent in Erscheinung tritt aber meistens eine militärische Bedeutung in sich trägt, wie im *Leben Eduards des Zweiten*, exemplifiziert durch den Monolog Gavestons:

Seit diese Trommeln waren, der Sumpf ersäufend
Katapult und Pferde, ist wohl verrückt
Meiner Mutter Sohn Kopf. Keucht nicht! Ob alle
Schon ertrunken sind und aus und nurmehr Lärm ist,
Hängend noch zwischen Erd und Himmel? Ich will auch
nicht
Mehr rennen. [...] ¹³²

¹³⁰Brecht, Bertolt. *Schminken*, Band 22.1 in: Brecht (1988-2000) S. 605

¹³¹Müller-Schöll spricht sogar von Brechts Werk als „eine Dichtung des Trommelns“, vgl. Müller-Schöll (2002) S. 231

¹³²Brecht (1968) S. 169

Müller-Schöll sieht die Trommeln im *Leben Eduards des Zweiten* als ein „militärisches Signal“, dessen Wirkung sich im Rhythmus der Rede einschreibt und zeichenhaft die äußere Verfolgung der Figur Gaveston wiedergibt.¹³³

Durch die Trommeln, die für Müller-Schöll eine an den Sprechrhythmus gekoppelte Geste darstellt, sieht er „das gesellschaftliche Sein ins individuelle Sprechen“ eingeschrieben.¹³⁴

Müller-Schöll weist auf die Rolle der Trommeln in Zusammenhang mit der Erprobung neuer Techniken hin:

Nicht nur beginnt der Monolog aus *Leben Eduards des Zweiten von England*, an dem Brecht seine neue lyrische Technik erläutert, mit der Zeile: „Seit diese Trommeln waren, [...]“, auch am Anfang der neuen epischen Darstellungsweise steht der Vorschlag [von Asja Lacis], den Soldaten Trommeln zu verpassen.¹³⁵

Asja Lacis schlägt Brecht, ihren Erinnerungen zufolge, vor die Soldaten „unter Kriegstrommeln mechanisch marschieren“ zu lassen – „wie Marionetten“. Das Schlagen der Trommeln fungiert daher nicht nur als rhythmisierendes Mittel des Texts, sondern auch als theatrale Methode. Der von den Trommeln vorgegebene Rhythmus bringt die Darstellung der Soldaten in Gleichklang und unterstützt das mechanische Element. Das Mechanische der Bewegung könnte ebenfalls eine Metapher für die Erfahrungen des ersten Weltkriegs sein, in welchem Soldaten mit einer Mechanisierung, einer Technifizierung ihrer Körper konfrontiert waren. Erika Fischer-Lichte erkennt in ihrem Artikel *Massenspektakel der Zwischenkriegszeit als Krisensymptom und Krisenbewältigung* im Rhythmus ein Instrument zur Bildung respektive Darstellung von Gemeinschaften.¹³⁶ Der Rhythmus und die dadurch ausgelösten synchronen Bewegungen bilden aus einzelnen Körpern einen homogenen Gemeinschaftskörper. Dass Lacis' Massengestaltung aber eine viel differenzierte Sicht auf die Masse der Soldaten freilegt wird in ihrem Aufsatz *Jauna vacu rezija* (Junge deutsche Regie) über ihre Regietätigkeit bei Brecht evident:

¹³³vgl. Müller-Schöll (2002) S. 234

¹³⁴vgl. Müller-Schöll (2002) S. 234

¹³⁵Müller-Schöll (2002) S. 231-232

¹³⁶vgl. Fischer-Lichte (2007) S. 124

Soldaten gab es gegen 1000, Tommys, sie waren eine Masse, aber jeder bewahrte da seinen Namen.¹³⁷

Dieses Zitat enthält einen Zeitbezug: „Tommys“ war ein weit verbreiteter Ausdruck für britische Soldaten. Der historische Krieg wird somit zu einem zeitgenössischen, darauf weist auch Beata Paskevica hin.¹³⁸ In Bezug auf die „Bewahrung des Namen“ lässt sich auch im Dramentext eine relevante Stelle finden, in der die Individuen der Masse Namen ergo Identität erhalten. Die Soldaten unterhalten sich vor Westminster, wo eine Zusammenkunft zwischen Eduard und seinem Kontrahenten Mortimer (der Aal genannt wird) stattfindet, um Eduard zu der Entsagung der Krone zu bewegen.

Erster: Ich setze einen weißen Schilling auf den Aal.

Zweiter: Und ich auf Edi zwei Schilling.

Erster: Wie heißt ihr?

Zweiter: Smith. Und Ihr?

Erster: Baldock.¹³⁹

Die Soldaten treten aus ihrer Anonymität in der Masse heraus und erhalten Namen, durch die ihre Individualität herausgekehrt wird. Die Bewahrung des Namens steht für die Erhaltung der Identität trotz der gleichzeitigen Existenz als Masse. Durch das Auftragen des Kalks wird zwar eine Entindividualisierung herbeigeführt, die Soldaten erhalten ein äußeres Merkmal des „Massenhaften“. Gleichzeitig bleibt in dieser scheinbar totalitären Massenhaftigkeit der Name der Einzelnen erhalten. Asja Lacis zeigt, dass ein Bestehen des Einzelmenschen in einer Masse möglich ist. Das Verschmelzen des Interesses des Individuums mit den Interessen der Gesellschaft bedeutet somit nicht ein gleichzeitiges Verschwinden der Individualität zugunsten der Homogenität der Masse.

¹³⁷Lacis, Asja. *Jauna vacu rezija*, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 247

¹³⁸vgl. Paskevica (2006) S. 249

¹³⁹Brecht (1968) S. 218

Gerade bei ihrer Arbeit in Deutschland, wo die Angst vor der Zertrümmerung des Individuums durch die Masse ausgeprägter war als in Russland, gelangt Lacis zu einem Entwurf eines präzisen Spannungsverhältnisses zwischen Individuum und Masse. Durch die bedeutende Funktion der meuternden Soldaten während der russischen Revolution herrschte ein anderes Bild des Soldaten in Russland im Vergleich mit Deutschland vor. In Deutschland sieht man sich alleine mit den Resultaten des Ersten Weltkriegs – wie deformierte Soldatenkörpern und den Kriegstraumata – konfrontiert, die die heroische männliche Identität ins Schwanken brachten.

6 Resümee

In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht, die Relevanz von Asja Lacis für die Arbeiten von Bertolt Brecht in den Zwanziger Jahren darzustellen. In der Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Lacis und Brecht erscheint der Begriff der Masse von besonderem Interesse. Ebenso kann das dialektische Verhältnis von Masse und Individuum als ein Leitmotiv in Brechts gesamten Werk gelesen werden. Im *Fatzer*-Kommentar ebenso wie in den Dokumenten der Zusammenarbeit zwischen Brecht und Lacis am *Leben Eduards des Zweiten* werden verschiedene Aspekte eines Verständnisses des komplexen Begriffes Masse verhandelt. Lacis' Aussage „sie waren eine Masse aber jeder bewahrte da seinen Namen“¹, das die Inszenierung der Soldatenmassen im *Leben Eduards des Zweiten* kommentiert, fungiert als eine klare Abgrenzung zu den in Deutschland vorherrschenden kulturpessimistischen Konzepten zum Verhältnis von Individuum und Masse. Gleichzeitig wird mit dieser Beschreibung auch eine Vorstellung von Massen, in welcher das Individuum ausgeblendet wird, wie im orthodoxen Marxismus, verneint. In Brechts Stück kommt den Soldaten die Rolle der Masse zu – in diesem Sinne hält auch Lacis deren Relevanz fest: „Brechts Masse war der theatraalisierte Soldat“². Das Militär fungiert in diversen Massentheorien als Untersuchungsgegenstand und Elias Canetti sieht in seinem Werk *Masse und Macht* das Heer sogar als „das Massensymbol der Deutschen“³. Das Militär erhält bei der Frage nach dem Individuum beziehungsweise dem Kollektiv oder dem Konzept des Massemenschen bestimmenden Charakter. Die Organisation des Militärs kann als eine der ersten kollektiven

¹Lacis, Asja. *Jauna vacu rezija*, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 247

²Lacis, Asja. *Jauna vacu rezija*, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 247

³Canetti (2001) S. 202

Größen angesehen werden, in der Menschen zu Taten fähig werden, die sie als Individuen nicht tun würden, beziehungsweise die ihren individuellen Bedürfnissen nicht unbedingt entsprechen. Dies ist eben jene Eigenschaft, die der Beschaffenheit von Massen und ihren Auswirkungen auf das Individuum auch zugeschrieben wird. Brecht erläutert den Zusammenhang, den der Erste Weltkrieg zwischen Individuum und Gesellschaft hergestellt hat und betont die Abhängigkeit des Einzelnen vom Kollektiv:

Der Krieg zeigt die Rolle, die dem Individuum in Zukunft zu spielen bestimmt war.
Der einzelne als solcher erreichte eingreifende Wirkung nur als Repräsentant vieler.⁴

Im *Leben Eduards des Zweiten* sehen wir uns mit einer Masse an Soldaten konfrontiert, die zwar einen Führer hat – König Eduard –, der aber aufgrund seines Verhaltens an Glaubwürdigkeit verliert und somit auch die Soldaten handlungsunfähig macht. Eduards irrationale Vorschläge zur Kriegsführung gehen sogar soweit, dass ihm seine Soldaten die nächsten Feldzüge vorschlagen, an die sich Eduard aber nicht hält. Wir begegnen somit nicht einer Soldatenmasse, die sich kritiklos ihrem Führer unterwirft, sondern die Misswirtschaft unter seinem Regiment erkennt, aber daraus nicht den Schluss zieht, ihre Dienste zu verwehren. Die Situation der Soldaten wird somit im Stücktext nicht als veränderbar dargestellt. Trotzdem zeigt Brecht den Menschen in seiner Wirkung auf andere, die Auswirkungen des Handelns des Königs auf die Peers und das Volk. In der Inszenierung beabsichtigte Brecht, laut zeitgenössischen Aussagen wie beispielsweise von Bernhard Reich und Marie-luise Fleißer, eine Betonung der sozialen Verhältnisse der englischen Bevölkerung. Bertolt Brecht interessierte sich für Asja Lacis' Arbeit besonders aufgrund ihres Verständnisses von der Inszenierung von Massen, das von ihrer Ausbildung in Russland und ihrer eigenen Theatertätigkeit geformt worden war. Soweit es möglich war, versuchte ich Asja Lacis' Konzept zur Gestaltung der Masse im *Leben Eduards des Zweiten* zu rekonstruieren und ihren theoretischen Gedanken zur Beschaffenheit der Masse einzuführen.

⁴Brecht, Bertolt. *Die dialektische Dramatik*, Band 21 in: Brecht (1988-2000) S. 436

Anhand der Aufarbeitung von zwei zentralen Referenzen Lacis' – des russischen Massentheaters und der Theorien des Proletkults – habe ich die Herkunft beziehungsweise den Hintergrund für Lacis' Verständnis für Masse und ihrer Theaterkonzepte untersucht. Es wurden theatertheoretische Bezüge aus der russischen Theatergeschichte hergestellt. Wie sich in den Theorien Kerschenezews zeigte, handelt es sich einerseits auch bei Lacis um den Umgang mit der Masse im Sinne von Volk, Gesellschaft, ArbeiterInnen oder Publikum. Andererseits wurden Massen in ihrer ästhetischen Darstellung als ein Element des postrevolutionären Theaters Russlands vorgestellt, die bei Evreinov auch ohne primär politische Hintergründe ihre Umsetzung fanden. Parallelen zwischen diesen Theorien und Lacis' Theater, die in der Entwicklung eines Theaters mit und für Massen bedeutend sind – wie der Begriff eines „theatralen Instinkts“, das gemeinschaftliche Arbeiten, die offenen Dramenstrukturen, die Relevanz der Improvisation, das Potential von AmateurInnen und die Forderung nach einer selbsttätigen Masse – wurden aufgezeigt.

Das Vorhaben, zur Verbesserung der soziale Lage der Kinder beizutragen, war für Asja Lacis Triebkraft, um in das gesellschaftliche Leben einzugreifen. Auch in ihrer Theatertätigkeit an der ArbeiterInnenhochschule in Riga suchte sie den direkten Kontakt mit der Bevölkerung und sah die Aufgabe ihres Theaters darin, an der Basis der Gesellschaft zu arbeiten. In den Zwanziger Jahren war ihre Intention nicht die Aufführung eines gesamten Stücks, sondern die LaienspielerInnen in einen kollektiven Entstehungsprozess einzubinden und ihr proletarisches Bewusstsein zu stärken. Erst ab 1948 – nach zehnjähriger Inhaftierung in einem GULAG-Lager in Kasachstan – griff Lacis auf geschlossene Dramen und konventionelle Theaterräumlichkeiten zurück und arbeitete mit professionellen SchauspielerInnen im Leona-Paegles-Theater in Valmiera (Lettland).⁵

Asja Lacis legte den Fokus ihrer Theaterarbeit immer auf die Entstehung eines kollektiven Prozesses mit den Mitwirkenden, die noch nicht organisiert sind. Brechts Arbeitsweise geschieht zwar auch in Kollektiven, aber mit Beteiligten, die Teil der „organisierten“ Masse sind, das heißt, die bereits politisches Bewußtsein erlangt haben. Das es sich hier um zwei unter-

⁵vgl. Paskevica (2006) S. 133-161

schiedliche Arbeitsweisen handelt, die auf verschiedene Weise an den Kontakt zur Masse und an die Diskussion gesellschaftspolitischer Inhalte herangehen, ist evident. Mit seiner „Lehrstücktheorie“ liefert Brecht aber ein Konzept, das dem Kinder- und ArbeiterInnentheater von Asja Lacis in seinen Methoden und Zielen sehr ähnlich erscheint.

Der von Brecht festgehaltene Einwurf von Asja Lacis im *Fatzer*-Kommentar stellt die postulierte „unteilbare Masse“ in Frage. Lacis trifft mit ihrer Aussage eine Differenzierung der Masse in einen „organisierten“ und „unorganisierten“ Teil. Lacis stellt somit die Frage, ob nur der „organisierte Teil“ der Masse die Abschaffung der zwei verschiedenen „Arten von Menschen“ (die Herrschenden und die Beherrschten) vollziehen kann. Der Dialog zwischen „Masse“ und „Lehre“ greift Lacis' Einwand aber nicht auf, das heißt es wird nicht ganz klar, worauf Lacis sich mit dem „organisierten Teil“ bezieht.

Umgemünzt auf Lacis Theaterarbeit könnte dieser Einwurf bedeuten, wenn man den „organisierten Teil“ als den politisch bewussten begreift, dass Lacis in ihrem Theater die Auseinandersetzung mit dem unorganisierten Teil der Masse aufnimmt. In ihrem Theater – ob im Kindertheater oder in der ArbeiterInnenhochschule – hat sie sich mit der Aufgabe befasst, die TeilnehmerInnen durch den kollektiven Arbeitsprozess zu einer Selbsttätigkeit oder einer Selbstorganisation zu führen.

Zur Verdeutlichung der im *Fatzer*-Kommentar angesprochenen Entwürfe von der „Unteilbarkeit“ der Masse einerseits, und der „organisierten“ und „unorganisierten“ Masse andererseits, können Bertolt Brechts *Notizen über Individuum und Masse* herangezogen werden, die nach dem Jahr 1926 entstanden.

Wie in der Einleitung erwähnt, zeichnet Brecht in seinem Werk kein kohärentes Bild eines Verhältnisses zwischen Individuum und Masse. Daher müssen auch diese Überlegungen aus den *Notizen über Individuum und Masse* nur als eine Möglichkeit seines Massebegriffs angesehen werden:

Unser Massebegriff ist vom Individuum her gefaßt. Die Masse ist so ein Kompositum; ihre Teilbarkeit ist kein Hauptmerkmal mehr, sie wird aus einem Individuum mehr und mehr selber ein Individuum. Zum Begriff „einzeln“ kommt man von

dieser Masse her nicht durch Teilung, sondern durch Einteilung. Und am einzelnen ist gerade seine Teilbarkeit zu betonen (als Zugehörigkeit zu mehreren Kollektiven).⁶

Da die Masse vom Individuum ausgehend betrachtet wird, besteht diese Masse aus einzelnen Teilen – sie ist ein Zusammengesetztes (Kompositum). Die Teilbarkeit bestimmt nicht mehr die Masse, die Masse wird aus dem Geteilten (Dividuum) immer mehr selbst zum Individuum – zu einer Einheit. Der Einzelmensch soll nicht durch die Teilung der Masse begriffen werden, sondern durch die Zugehörigkeit zu verschiedenen Kollektiven. Brecht meint nämlich weiter, dass die Masse gegenüber dem Individuum „wieder sehr teilbar“⁷ erscheint, aber nicht in dem Sinn, dass sie aus zusammengesetzten Individuen bestehen würde. Sowohl die Masse als auch das Individuum sind gleichzeitig teilbar und unteilbar. Die Masse ist teilbar, denn:

Sie enthält wieder Individuen, welche für das einzelne Individuum, von dem wir ausgingen, unterscheidbar wichtig sind. Also steht das Individuum nicht nur der Masse, sondern Gruppen innerhalb der Masse gegenüber. Es spricht zu Gruppen, und diese Gruppen erst sprechen zur Masse. Wer dies weiß, weiß die Voraussetzung zu jeder Art von Organisation.⁸

Das Kollektiv stellt das „Besondere“ zwischen dem „Allgemeinen“, der Masse, und dem „Einzelnen“ dar und es vermittelt das Individuum mit der Masse. Dem Kollektiv kommt somit eine zentrale Rolle in Brechts Denken zu. Er hebt dieses Verständnis vom, als „bürgerlich“ bezeichneten, undialektischen Gegensatz zwischen Masse und Individuum ab, in dem Masse und Individuum einen antagonistischen Widerspruch bilden. Brecht bezeichnet sein Verständnis des Kollektivs als Schlüssel zur Frage jeglicher Organisation. Im Kollektiv tritt der Einzelmensch in Beziehung zur Masse – die Organisation meint genau diese Beziehung vom Individuum zur Masse.

⁶Brecht, Bertolt. *Notizen über Individuum und Masse*, in: Brecht (1967) S. 60

⁷Brecht, Bertolt. *Notizen über Individuum und Masse*, in: Brecht (1967) S. 60

⁸Brecht, Bertolt. *Notizen über Individuum und Masse*, in: Brecht (1967) S. 60

Der Kollektivist setzt nicht seinen Gruppenapparat gegen die Masse, sondern in die Masse hinein. Die Menschen wirken aufeinander. [...] Der Kollektivist sieht die Menschheit als einen Apparat, der erst teilweise organisiert ist.⁹

Die Angehörigen eines Kollektivs, die den „organisierten Teil“ der Masse ausmachen, agieren nicht gegen die Masse, sondern verfolgen ihre Arbeit in der Masse, um diese zu politisieren. Brecht differenziert hier genauso wie Lacis im *Fatzer*-Kommentar zwischen einer „organisierten“ und einer „unorganisierten“ Masse. Allerdings verneint Lacis in ihrem Einwand die alleinige Bedeutung der „organisierten Masse“ für die Abschaffung der Teilung der Gesellschaft in Herrschende und Beherrschte. Sie hinterfragt, ob die vollständige Organisation der Masse bedeutet, dass sich der „unorganisierte Teil“ einem Kollektiv unterordnet oder ob die „unorganisierte“ Masse neue Kollektive bilden kann. Beispielhaft dafür erscheint die Bildung der Proletkult-Organisation und der Entzug ihrer Macht durch die bolschewistische Partei aufgrund ihres großen Einflusses auf die Bevölkerung.

Die Differenzen zwischen den Konzepten von Masse in Lacis' Darstellung der Soldatenmasse im *Leben Eduards des Zweiten* – mit der Beschreibung „sie waren eine Masse, aber jeder bewahrte da seinen Namen“ – und Brechts *Notizen über Individuum und Masse* werden deutlich:

Ein Kollektiv ist nur lebensfähig von dem Moment an und so lang, als es auf die Einzelleben der in ihm zusammengeschlossenen Individuen nicht ankommt. In den wachsenden Kollektiven erfolgt die Zertrümmerung der Person.¹⁰

Brecht bestimmt hier die Auflösung der Individualität als für das Kollektiv existentiell, wogegen Lacis die Bewahrung des Namen, die Identität des Einzelwesens, für möglich hält.

⁹Brecht, Bertolt. *Notizen über Individuum und Masse*, in: Brecht (1967) S. 60f.

¹⁰Brecht, Bertolt. *Notizen über Individuum und Masse*, in: Brecht (1967) S. 61

Literaturverzeichnis

- Barth, Achim (1991) *Der frühe Bertolt Brecht. Textintentionen und Rezeption von „Im Dickicht der Städte“ und „Leben Eduards des Zweiten von England“*. Verlag J.M.O. Barth.
- Benjamin, Walter (1971) *Versuche über Brecht*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1972-1999) *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Berlau, Ruth (1985) *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate*. Kommentator-Verlag im Luchterhand-Verlag, Neuwied.
- Bielefeld, Claus-Ulrich (1975) *„Das aufgebrauchte Chaos“ Brechts frühe Stücke*. Univ., Diss., Berlin.
- Bohn, Anna (2001) Vom Massenfilm zum Monodrama. In: P. Deutschmann (Hrsg.) *Anzeiger für Slavische Philologie 28/29. Sondernummer zur 3. Tagung des Jungen Forums für Slavistische Literaturwissenschaft in Salzburg. September 1999*, Akad. Druck- und Verl.-Anst., Graz.
- Braun, Edward (1979) *The Theatre of Meyerhold. Revolution on the modern stage*. Eyre Methuen, London.
- Brecht, Bertolt (1965) *Über Klassiker*. Insel-Verlag, Frankfurt am Main.
- Brecht, Bertolt (1967) *Schriften zur Politik und Gesellschaft 1919-1956*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

- Brecht, Bertolt (1968) *Leben Eduards des Zweiten von England*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Brecht, Bertolt (1988-2000) *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Aufbau Verlag, Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt.
- Canaris, Volker (1973) „*Leben Eduards des Zweiten von England*“ als vormarxistisches Stück Bertolt Brechts. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn.
- Canetti, Elias (2001) *Masse und Macht*. Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main.
- Carnicke, Sharon (1989) *The theatrical instinct. Nikolai Evreinov and the Russian theatre of the early twentieth century*. Lang, New York.
- Diehl, Paula (2007) Der „Neue Mensch“ gegen die Kontingenz: Utopische Körperentwürfe als Strategie der Krisenbewältigung in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. In: H. Grunwald (Hrsg.) *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, Fink, Paderborn.
- Fähnders, Walter (2006) Asja Lacis, Walter Benjamin, Bertolt Brecht und das Theater der Weimarer Republik. Unveröffentlichter Vortrag im Rahmen des Symposiums „Asja Lacis – Regisseurin und Revolutionärin“ der 38. Internationalen Kulturentage der Stadt Dortmund, am 16. Mai 2006. Mit freundlicher Genehmigung des Autors.
- Fischer-Lichte, Erika (2007) Massenspektakel der Zwischenkriegszeit als Krisensymptom. In: H. Grunwald (Hrsg.) *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, Fink, Paderborn.
- Fleißer, Marieluise (1968) In der Augustenstraße. In: R. Grimm (Hrsg.) *Bertolt Brecht. Leben Eduards des Zweiten von England. Vorlage, Texte und Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 264–266.
- Fuegi, John (1997) *Brecht & Co*. Europ. Verl.-Anst., Hamburg.
- Gamper, Michael (2007) *Masse lesen, Masse schreiben*. Fink, München.

- Golub, Spencer (1984) *Evreinov. The Theatre of Paradox and Transformation*. UMI Research Pr., Ann Arbor.
- Gorsen/Knödler-Bunte (Hrsg.) (1974) *Proletkult 1*, Vol. 1. Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Günzel, Stephan (2004) Der Begriff der „Masse“ in Philosophie und Kulturtheorie. In: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2/04.
- Hoffmann, Peter (1965) *Die Entwicklung der theatralischen Massenregie in Deutschland von den Meinungen bis zum Ende der Weimarer Republik*. Dissertation, Universität Wien.
- Jennrich, Wolfgang (1968) Bemerkungen zu den Anfängen des Stückeschreibers Brecht. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, Passagen Verlag, Wien.
- Kerschenzew, Platon (1980) *Das Schöpferische Theater*. Prometh Verlag, Köln.
- Kleberg, Lars (1993) *Theatre as Action. Soviet Russian Avant - Garde Aesthetics*. Macmillan, Basingstoke.
- Knopf, Jan (2003) *Brecht Handbuch*. J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar.
- Lacis, Asja (1968) Programm eines proletarischen Kindertheaters. Erinnerungen beim Wiederlesen. In: *Alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion* 59/60, Alternative Verlag, Berlin, Vol. 11. Jg.
- Lacis, Asja (1971) *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Rogner & Bernhard, München.
- Lethen, Helmut (1994) *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Loske, Annette (1990) *Individuum und Kollektiv. Zum Problem des Helden in nachrevolutionären russischen Dramen*. Sagner, München.

- Mailand-Hansen, Christian (1980) *Mejerchol'ds Theaterästhetik in den 1920er Jahren. Ihr theaterpolitischer und kulturideologischer Kontext*. Rosenkilde und Bagger, Kopenhagen.
- Mittenzwei, Werner (1986) *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln*. Aufbau-Verlag, Berlin.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2002) *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*. Stroemfeld, Frankfurt am Main/ Basel.
- Paech, Joachim (1974) *Das Theater der russischen Revolution*. Scriptor, Kronberg.
- Pappert, Lars (2001) *Der Hitlerputsch und seine Mythologisierung im Dritten Reich*. ars una, Neuried.
- Paskevica, Beata (2006) *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*. Klartext, Essen.
- Pfister, Manfred (1974) Vor- und Nachgeschichte der Tragödie *Eduards II* von Marlowe über Brecht und Feuchtwanger bis Jhering und Kerr. In: *Großbritannien und Deutschland. Europäische Aspekte der politisch-kulturellen Beziehungen beider Länder in Geschichte und Gegenwart*, Wilhelm Goldmann Verlag.
- Reich, Bernhard (1957) Erinnerungen an den jungen Brecht. In: A. der Künste zu Berlin (Hrsg.) *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht*, Aufbau-Verlag, Berlin.
- Reich, Bernhard (1968) München 1923. In: R. Grimm (Hrsg.) *Bertolt Brecht. Leben Eduards des Zweiten von England. Vorlage, Texte und Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Reich, Bernhard (1970) *Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte*. Henschelverlag, Berlin.

- Schalk, Axel (1989) *Geschichtsmaschinen. Über Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters - Eine vergleichende Untersuchung*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg.
- Schlaffer, Hannelore (1972) *Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatischen persona Volk*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- Schumacher, Ernst (1955) *Die dramatischen Versuche Brechts 1918 - 1933*. Rütten & Loening, Berlin.
- Stadler, Peter (2003) Masse und Macht. In: U. Lappenküper (Hrsg.) *Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert*, Oldenburg, München.
- Theweleit, Klaus (1995) *Männerphantasien, Band 2*. Dtv, München.
- Thomas/Tydeman (1994) *Christopher Marlowe. the plays and their sources*. Routledge, London.
- Trebeß, Achim (Hrsg.) (2006) *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*. Metzler Verlag, Stuttgart.
- Voigts, Manfred (1977) *Brechts Theaterkonzeptionen. Entstehung und Entfaltung bis 1931*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- VonGeldern, James (1993) *Bolshevik Festivals 1917-1920*. Univ. of California Press, Berkeley.
- Warstat, Matthias (2005) *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung*. Francke, Tübingen.
- Weber, Richard (1978) *Proletarisches Theater und revolutionäre Arbeiterbewegung 1918-1925*. Prometheus Verlag, Köln.
- Weber, Richard (1980) Nachwort. In: R. Weber (Hrsg.) *Das Schöpferische Theater*, Prometheus Verlag, Köln.

- Wiese, Hans-Joachim (2005) *Bausteine für eine Theorie der theatralen Erfahrung. Gegenwartigkeit, Oberfläche und Exterritorialität*. Schibri Verlag, Milow.
- Wilke, Judith (1998) *Brechts „Fatzer“-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Aisthesis-Verlag, Bielefeld.
- Wizisla, Erdmut (2004) *Benjamin und Brecht*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Zuckmayer, Carl (1986) *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. S. Fischer, Frankfurt am Main.

Abstract

Ausgehend von zwei Dokumenten die die Zusammenarbeit zwischen der lettischen Regisseurin und Schauspielerin Asja Lacis und Bertolt Brecht aufzeigen, erschliesst sich die vorliegende Untersuchung. Einerseits lässt sich in Brechts *Fatzer*-Kommentar¹¹ eine Replik von Lacis finden und andererseits erscheint ihre Mitarbeit an der Inszenierung des *Leben Eduards des Zweiten* im Jahr 1924 wesentlich für die folgende Entwicklung des epischen Theaters. In beiden Arbeiten spielt der Begriff der Masse eine zentrale Rolle. Die Beziehungen und Widersprüche der beiden Termini Masse und Individuum können nicht nur als ein Leitmotiv Brechts Werk verstanden werden, sondern der Konflikt erscheint als ein Phänomen der Zeit zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts. In den beiden Dokumenten lassen sich nun verschiedene Aspekte eines von Lacis' verhandelten Massebegriffs finden: einerseits auf politischer Ebene und andererseits auf theaterästhetischer und -praktischer. Die Ebenen sind nicht getrennt voneinander zu betrachten sondern beziehen sich aufeinander.

Im *Fatzer*-Kommentar wird, in einem Dialog zwischen den personifizierten Begriffen Masse und Lehre, durch Lacis' Einwurf¹² die postulierte Unteilbarkeit der Masse in Frage gestellt. Durch Lacis wird die Masse in eine unorganisierte und eine organisierte geteilt und sie gibt zu bedenken, ob nur der organisierte Teil der Masse den Kampf gegen die „herrschende Art“ aufnehmen kann.

Die Arbeit am *Leben Eduards des Zweiten* in München erweist sich in doppelter Hinsicht als bestimmend für den Begriff der Masse: Das von Asja Lacis' erhaltene Zitat über die Soldatenmasse im *Leben Eduards des Zweiten* – „sie waren eine Masse, aber jeder bewahrte da seinen Namen“¹³ – manifestiert die mögliche Existenz vom Individuum in der Masse und gibt Einsicht in das Verständnis von Masse das sie und eventuell auch Brecht in der Inszenierung beabsichtigten. Auf theaterästhetischer Ebene fungiert die Inszenierung der Soldaten

¹¹Der *Fatzer*-Kommentar stellt einen Teil der Textsammlung *Fatzer* dar und fungiert als theoretischer Umliegung der im *Fatzer* besprochenen Themen.

¹²Lacis erscheint in dem gesamten Kommentar als die einzige reale Person, die zitiert wird.

¹³Lacis, Asja. *Jauna vacu rezija*, zitiert nach: Paskevica (2006) S. 247

im *Leben Eduards des Zweiten* als Initialzündung für die Entwicklung des epischen Theaters. Desweiteren scheint Lacis einen nicht unwesentlichen Beitrag in der Betonung der sozialen Verhältnisse und der Relevanz der Soldatenmasse in der Inszenierung geleistet zu haben, da diese laut zeitgenössischen Aussagen im Vergleich mit dem Stücktext akzentuiert wurden.

Als zentrale Referenzen für die Analyse der Herkunft beziehungsweise den Hintergrund für ein Verständnis von Masse bei Lacis' fungieren die Theorien des Proletkult und die Beschreibung einer russischen Tradition der Massentheater und -spektakel. Es können Parallelen zu Lacis eigener Regietätigkeit gefunden werden, die sich auf theatertheoretischer, politischer und theaterästhetischer Ebene vollziehen, wie das kollektive Arbeiten, die offenen Dramenstrukturen, die Methode der Improvisation, das Potential von Amateurlnenn oder die Forderung nach einer selbsttätigen Masse.

Lebenslauf

14. Juni 1983 geboren in Wels

Ausbildung:

1989 – 1993 Besuch der Volksschule Bad Schallerbach

1993 – 1997 Besuch der Hauptschule Bad Schallerbach

1997 – 2001 Besuch des BORG Grieskirchen mit Schwerpunkt Bildnerische Erziehung

2001 – 2008 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien und der Universiteit Antwerpen

Berufserfahrungen:

Seit dem Wintersemester 2006/2007 Tutorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

Während des Studiums Arbeiten in der freien Theaterszene in Wien, München, Bozen und Antwerpen u.a.:

2008 – Koordination und Regieassistenz der bilingualen (engl./deutsch) Koproduktion *Splendor* von Theater Cortile (Bozen) und Kosmostheater (Wien)

2006/2007 – Regieassistenz des Stückes *Mardi Gras: Made in China* und Koordination im Rahmen des Spielzyklus „New New West“ von Drama X in Wien und München.

2005 – Raumkonzeption und Assistenz der künstlerischen Leitung des Theaterprojekts *Court Circuit - Jonge Heldenpalais* in Antwerpen

2004 – Bühnenbild für die Produktion *Auf Grund: Happy Ends* im Kosmostheater, Wien

2003 – Regieassistenz des interdisziplinären Theaterprojekts *Machtanstalten* zwischen Bildender Kunst, Musik und Darstellender Kunst im Kosmostheater, Wien