

Frau(en) im Spannungsfeld

Berta Lask und das proletarisch-revolutionäre Theater

KONSTANTIN PAUL

Das Ende des Ersten Weltkriegs markiert den Übergang in eine neue Epoche, eine neue Ära, die einerseits hart erkämpft wurde, andererseits in großem Ausmaß unvollkommen blieb. Die Novemberrevolution beendete 1918 nicht nur den Krieg für Deutschland, sie formte das Land auch in eine Republik, erweiterte die Demokratie, führte Grundrechte für Frauen ein und beendete Adelsprivilegien. Erkämpft wurde dieser Fortschritt in erster Linie durch spontane proletarische Massenaktionen mit basisdemokratischen Grundzügen, die sich in der Bildung von Arbeiter- und Soldatenräten äußerten. Diese tiefgreifenden Veränderungen mussten zwangsläufig eine Auswirkung auf das Schaffen von TheatermacherInnen, besonders auf kommunistische, haben. Das Theater als einzigartiges Medium, als Raum, in dem sich soziale Konflikte unmittelbar vor meinen Augen entfalten, konnte von dieser Zäsur nicht unberührt bleiben.

Kampf um ein „Proletarisches Theater“

Die schlagartige Freiheit stellte die KünstlerInnen allerdings auch vor eine große Herausforderung: Wie soll man für diese neue Zeit Theater und Literatur machen? Letztere war auf die Novemberrevolution in keinsten Weise vorbereitet. ExpressionistInnen waren die ersten, die sich um Neuerungen bemühten, doch deren Mittel waren völlig unzureichend, um auf die ständigen tiefgreifenden Neuerungen antworten zu können – zumal sie inhaltlich keine einheitliche Programmatik hatten. Viele von ihnen wandten sich dem Kommunismus zu, ersetzten den Menschen durch den Genossen Arbeiter. Das Ziel kommunistischen Theaters war klar: es sollte das Klassengefühl stärken, politische Zusammenhänge klar und unmissverständlich aufarbeiten und im besten Falle die Zuschauer zu Aktionismus bewegen. Doch das „Wie“, der Weg dorthin, war höchst umstritten.

Als eine erste Koryphäe erwies sich Erwin Piscator. Der Regisseur, der durch den Ersten Weltkrieg zum Spartakusbund gefunden hatte, gründete 1920 eine Bühne, welche er *Proletarisches Theater*

nannte und die eine Institution für das Arbeiterpublikum werden sollte. Aus Mangel an vorhandenen Werken, schrieb man häufig kollektivistisch neue Theaterstücke. Das Wort „Kunst“ verbannte Piscator aus dem Programm. Das Theater sollte ein Propaganda- und Agitationsbetrieb sein mit klarem politischen Ziel. Lange konnte die Bühne allerdings nicht überleben: bereits nach sechs Monaten ließ der sozialdemokratische Polizeipräsident das Theater schließen. Uneinigkeiten über die Richtung des Theaters in kommunistischen Kreisen und die ständig währende Geldnot durch ein wenig zahlungskräftiges Publikum trugen zum Ende bei.

Piscator entwickelte seinen Ansatz trotzdem weiter. In den darauffolgenden Jahren inszenierte er große politische Revuen. Er wandte dabei eine der Montagetheorie von Sergej Eisenstein ähnliche Verfahrensweise an, die er „episches Theater“ nannte und bei der Szenen zwar lose aufeinander folgen, aber durch ihre Reihung ein eindeutiger Endeffekt, eine politisch-emotionale Sogwirkung, entsteht. Verstärkt wurde dieser Effekt durch den Einsatz unterschiedlicher Medien und Technik, wie z.B. großflächige Filmprojektionen. Diese Technik war Grundlage seiner weiteren Inszenierungen, die – so wie die Revuen – häufig große Erfolge waren.¹ Damit wandte er sich theoretisch gesehen von seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem Kunstbegriff ab, indem er mit diesem Verfahren zur Übertragung der Propaganda eine neue Ästhetik schuf, ergo Kunst.

Piscators Abkehr vom einfachen, zielgerichteten Polittheater blieb alles andere als unkommentiert. Am 19. Oktober 1928 wurde in Berlin der *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* (BPRS) gegründet.² Die Gründung war eine Folge bereits gescheiterter Versuche, kommunistische SchriftstellerInnen vom Amateur bis zum Profi in einer Organisation zusammenzuführen. Ein anderes Ziel war aber auch eine stärkere Einflussnahme der KPD auf das kommunistische Literaturwesen unter dem Eindruck der bereits begonnenen Stalinisierung in der Sowjetunion, indem Schriften „gegen Trozismus, gegen die

Gefahren der Rechten und der Mitläufer“³ gefördert werden sollten. Unter den Gründungsmitgliedern des BPRS befand sich eine Schriftstellerin, die bis dahin durchaus größere Erfolge verbuchen konnte: Berta Lask.

Die schreibende Dogmatikerin

Berta Lask wurde 1878 im damals österreichischen Teil Polens, in Wadowice, in eine bürgerliche Fabrikantenfamilie geboren.⁴ Als sie, anders als ihr Bruder, der ein Gymnasium abschließen darf, eine Höhere Töchterschule besuchen musste, kam sie mit der bürgerlichen Frauenbewegung in Kontakt. Über jenen Bruder, dem Philosophen Emil Lask, nahm sie später an soziologischen Debatten in seinem Salon teil. 1901 heiratete sie den Arzt Louis Jacobsohn und siedelte nach Berlin über.⁵ 1906 verfasste Lask ihr erstes dramatisches Werk mit dem Titel „Die Pöpstin“, welches 1911 uraufgeführt wurde. 1912 schrieb sie ein naturalistisches Stück „Auf dem Hinterhof, vier Treppen links“ (in ihrem Nachlass benannt als „Auf dem Hof, vier Treppen links“), das bereits ihre Anteilnahme an der Situation des Proletariats zeigt. In weiteren Werken verfolgte sie einen aktivistischen Expressionismus.⁶ Setzte sie sich in diesen noch für eine gewaltfreie Revolution ein, gab sie diese Position ab 1919 nach und nach auf, als sie erkannte, dass jenes Dogma die bereits herrschende Gewalt stützt. In den 1920er Jahren schrieb sie mehrere politische Sprechchöre und wurde Mitglied der Kommunistischen Partei Deutschlands. Obgleich sie heute eine aus verschiedenen Gründen eher vergessene Schriftstellerin ist, sind ihre Dramen „Thomas Müntzer – Dramatisches Gemälde des Deutschen Bauernkrieges von 1525“ (1925), „Leuna 1921 – Drama der Tatsachen“ und „Giftgasnebel über Sowjetrußland – Revue-Drama in 35 Szenen“ (beide 1927) ihre bekanntesten Werke, zumal alle direkt nach ihrer Erstaufführung in Umsetzung und Buchform unter die Zensur fielen und verboten wurden.⁷ Sie zählt zu den in der Weimarer Republik verfolgten SchriftstellerInnen, da sie aktiv am Schreiben gehindert wurde – sogar durch eine Anklage wegen Hochverrats.⁸



Berta Lask (1878–1967)

Lask verfasste 1930 eine Kritik des kurz zuvor erschienenen Buches „Das Politische Theater“ von Erwin Piscator, in dem er seine Theorie detailliert offenlegt. In diesem Beitrag wirft sie Piscator vor, zu große egozentrische Regiekunst zu betreiben, statt das „erfochtene politische Theater mit revolutionärem Inhalt zu füllen“.⁹ Sie positioniert sich gegen künstlerische Interventionen zur Überwindung des bürgerlichen Theaters – allein die Notlage des Proletariats als dramatisches Sujet soll diese Aufgabe übernehmen.¹⁰ Der Inhalt steht damit nicht nur über der Form, sondern die Form folgt dem Inhalt, nachdem dieser allein die Schranken des bourgeois Theaters durchbrochen hat. Lediglich in einem Punkt findet sie mit Piscator eine Gemeinsamkeit, nämlich wenn dieser schreibt, dass das Schicksal des Massenkollektivs der „heroische Faktor“¹¹ der neuen Dramatik ist. Ziel ist für Lask das Kollektiverlebnis: das Individuum im Publikum soll seinen Platz in der Masse finden und erkennen.¹²

Spannungsfeld Drama: „Die Befreiung“

Trotz aller Dogmen und künstlerischen Starrsinns weiß Lasks Werk auch zu überraschen. Ihr Drama „Die Befreiung. Sechzehn Bilder aus dem Leben der deutschen und russischen Frauen“ entstand als erstes proletarisch-revolutionäres und wurde am 8. März 1925, dem (kommunistischen) Internationalen Frauentag, zum ersten Mal aufgeführt. Unklarheit herrscht über die Verantwortlichkeit der Regie am Abend der Uraufführung. Während ein zeitgenössischer Artikel, auf den sich vermutlich auch

Klaus Kändler bezieht, Erwin Piscator als Regisseur erwähnt, gibt es im Nachlass von Berta Lask eine handschriftliche Notiz auf einem Abdruck des Artikels, der sie selbst als Regisseurin ausweist.¹³

Das Drama behandelt im Wesentlichen die Lebenswege einer deutschen Proletarierin, Anna, und einer russischen Bäuerin, Darja, vom Beginn des ersten Weltkriegs bis zu den beginnenden Zwanziger Jahren. Letztere muss in einem russischen Dorf unter ihrem gewalttätigen Mann und dessen ebenso brutalen Vater leben und schuften. Dank einer Kämpferin emanzipiert sie sich und traut sich offen den Sinn des Krieges zu hinterfragen, als ihr Mann für den Krieg einberufen werden soll. Die Armut am Land während des Krieges zwingt sie mit ihren Kindern nach Petrograd, wo sie in einer Fabrik schuften muss, bei einer Freundin Lesen und Schreiben lernt, bis schließlich die Oktoberrevolution einzieht und mit ihr auch wieder ihr Mann Wassil. Fortan macht sie sich einen Namen als aktivistische Arbeiterin im Betrieb, deckt den Betrug des Direktors auf, der durch Sabotage sein altes Privateigentum aneignen will, und wird von der Belegschaft zur neuen Fabriksdirektorin ernannt.

Anna muss zu Beginn ihrer Handlung den feierlichen Auszug der deutschen Truppen unter dem Jubel der (überwiegend bürgerlichen) Bevölkerung erleben. Auch ihr Mann wird eingezogen, während sozialdemokratische Abgeordnete ihre Zustimmung zu den Kriegskrediten verkünden. Nun ohne Ehemann muss sie allein mit Gelegenheitsjobs für die zwei Kinder aufkommen, weigert sich aber in einer Munitionsfabrik anzufangen: die dort hergestellten Granaten töten am Ende auch nur (französische) Proletarier. Schließlich bricht die Novemberrevolution in Deutschland los, aus den Gefängnissen werden eingesperrte Kämpferinnen befreit und Anna reiht sich mit ihrem Mann in die Demonstrationen ein. Schließlich scheitert die Revolution, Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht werden ermordet. Anna muss nun mit Soldaten, die illegal ihre Wohnung durchsuchen, zu-rechtkommen sowie mit Sozialdemokraten, die offensichtliche Lügen über die Bolschewiki verbreiten und sie öffentlich als „Spartakistenweib“ beleidigen. Das Stück endet mit einem kommunistischen Weltfrauenkongress, bei dem nicht nur Darja und Anna ihre Geschichte darlegen, sondern auch Arbeiterinnen aus Indien, Persien und Sibirien.

Die Oktoberrevolution ist geglückt, hat die Frauen befreit und soll nun Inspiration für die gesamte Welt sein.

Ein Werk voller Beziehungen

Interessant ist, wie Lask versucht, unterschiedliche Beziehungen neu zu ordnen. Zum einen ordnet sie das Individuum deutlich der Masse unter. Anna und Darja sind keine durchentwickelten Persönlichkeiten, eher Abbild von vielen individuellen Schicksalen ein und derselben Klasse. Ständig werden Bilder geschaffen, in denen Einzelfiguren in einer großen Bewegung aufgehen und zum anonymen Teil dieser werden – egal ob Krieg oder Revolution, schließlich sind es die großen Massenszenen, die die Geschichte vorantreiben.

Trotz aller Kritik hat Lasks Werk Ähnlichkeiten mit der Arbeit Erwin Piscators: für diesen war die Aufhebung der strengen Trennung von Bühnengeschehen und Publikumsraum die einzige Möglichkeit, Theater und Politik ganzheitlich zu betrachten.¹⁴ Lask versucht die Beseitigung der Distanz mit einem einfachen Mittel. Sie schreibt die Publikumsreaktionen in den Theatertext ein und damit auch vor. Das Drama beginnt mit einem Vorspiel, in dem eine Frau sich unter Rufen anderer Mitglieder des Publikums zur Bühne drängt. Sie fordert die „Regisseurin“, eine von einer Schauspielerin eingenommene Rolle, zur Rechtfertigung auf, da die Frau hinter der Aufführung Bourgeoiskunst vermutet.¹⁵ Die Positionierung der Figur der namenlosen Frau im Publikumsraum sowie die Verwendung des Berliner Dialekts soll Authentizität schaffen.¹⁶ Zudem erzeugt sie auch einen Konflikt, und damit erst einmal eine vorläufige Trennung von Bühne und Publikumsraum bei gleichzeitiger Aufhebung durch Kommunikation zwischen den beiden Sphären. Die Aktion ist eine Anleitung und gibt vor, mit welcher kritischer Haltung ProletarierInnen dem Theater allgemein begegnen sollen und wie das Stück zu interpretieren sei. Durch diesen dramaturgischen Griff wird nicht nur die vierte Wand geöffnet, sondern das (vermeintliche) Publikum direkt einbezogen und die Publikumsrezeption steuerbarer, da an einem Paradebeispiel gezeigt wird, wie KritikerInnen mangels Argumenten erstummen (sollen). Die Bilderfolge wird an zwei Stellen unterbrochen, um zur Publikumsintervention zurückzukehren. Im ersten Zwischenspiel wechselt die inhaltliche Kritik der Frau schnell in Neugier, die sich in einer Aufforderung



Erwin Piscator (1893–1966)

zum Weiterspielen äußert. Im zweiten und letzten Zwischenspiel hat jene Frau gar keinen Sprechtext mehr – die Kritikerin ist zum Ende des Stücks verstummt.¹⁷ Sie ist damit nicht nur im Kollektiv des sonst ruhigen Publikums aufgegangen, sondern die Dichotomie zwischen Bühne und Publikumsraum ist nun gänzlich aufgehoben.

Als dritter erwähnenswerter Aspekt sei schließlich die Beziehung zwischen Mann und Frau herausgestellt, die deutlich ambivalenter ist als die vorherigen. Die überwiegende Mehrheit der Rollen sind weiblich, das Stück kennt viele Szenen, die von weiblicher Emanzipation handeln und gipfelt in einem feministischen Weltkongress. Es sind die Frauen, die Missstände aufdecken und thematisieren. Die Männer hingegen scheinen sich im Drama stets der Staatsgewalt, also der herrschenden Klasse, blind unterzuordnen.¹⁸ Auf die drängenden Fragen von Darja, warum Wassil gehen muss, weiß dieser nur „Sei still, Darja, mein Weib. Wer zu den Soldaten ausgehoben wird, der muß fort“ zu antworten. Annas Mann Paul, der andeutungsweise gegen den Krieg ist, antwortet auf sehr ähnliche Weise: „Sei Still, Anna. Es hilft nun nichts. Für diesmal ist’s vorbei.“¹⁹ Das Muster der hinterfragenden Frau und des obrigkeitshörigen Mannes wiederholt sich im Stück dann mehrfach an unterschiedlichen Stellen.

Andererseits sind Anna und Darja in ihren Rollen eher konservativ und passiv angelegt. Darja bleibt trotz Charakterisierung als neu politisierte und fest überzeugte Kommunistin im Moment der Revolution zuhause und beobachtet diese

nur vom Fenster aus, während die scheinbar geschlechtsneutrale Revolution sich als vorwiegend männlich geprägt zeigt,²⁰ da es vor allem Soldatenverbände sind, die der Massenbewegung zustoßen. Auch Anna wird im Gegensatz zu ihrem Mann, der als Soldat und Revolutionär eindeutig tatkräftiger charakterisiert ist, über ihn als „Kriegerfrau“ identifiziert und als „Heimarbeiterin“ bezeichnet.²¹ Lediglich eine weibliche Nebenrolle, Nasdja, tritt in größere kämpferische Aktion, wenn sie in der zweiten Hälfte des Stücks Weißgardisten zurückdrängt und als Märtyrerin fällt. Der Tod in dieser Aktion ist aber sehr schnell und der Kampf kurz, um dem Anschein einer Vermännlichung von Frauen zu entgehen, der im damaligen Sozialismusverständnis nicht geduldet war.²²

Liebles gepflegtes Vermächtnis

Das Werk Berta Lasks ist selbstverständlich um einiges größer als hier beschrieben. Sie war zudem politische Rednerin, trat gemeinsam mit Rosa Luxemburg auf und schrieb große Sprechchöre. Berta Lask ist eine äußerst interessante Dramatikerin. Eine selbstbewusste Frau, die die Konfrontation mit männlichen Koryphäen nicht scheute. Eine Dramatikerin, die die Neuerung und den Feminismus in ihren Werken suchte. Aber auch eine Dogmatikerin, die ihre Innovationen durch politischen Starrsinn gleich wieder im Keim erstickte. Lask ist auch nur eine Persönlichkeit im kommunistischen Theaterkreis von vielen. Der heutige Theaterbetrieb liebt Aktionismus, sucht Provokationen und birgt viel Energie. Doch Debatten um frühere Versuche, vor allem zu Zeiten der Weimarer Republik, finden nur in kleinen Kreisen statt. Selbst innerhalb kommunistischer Kreise hat man die breite Diskussion um Theorie und Ausrichtung verlernt. Viele interessante KünstlerInnen, ob gescheitert oder erfolgreich, ob flexibel oder dogmatisch, sind dabei in die Vergessenheit geraten. Über Berta Lask existiert bis heute keine in Buchform veröffentlichte Biografie.

Anmerkungen:

- 1/ Vgl. Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek: Rowohlt 1991, S. 331f.
- 2/ Vgl. Dieter Schiller: Mehr als eine Episode. Vor 70 Jahren wurde der Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller gegründet, in: *Neues Deutschland*, 19.10.1998.
- 3/ Archiv der Akademie der Künste (Berlin), Johannes-Becher-Archiv, Über die Tätigkeit des

Bundes Proletarisch-revolutionärer Schriftsteller im Jahr 1929, zit. nach: Edeltraud Korosa: Die schreibende Revolutionärin. Versuch einer Biographie über die Schriftstellerin Berta Lask. Diplomarbeit Universität Wien 1996, S. 111.

4/ Vgl. Klaus Kändler: Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischen Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag²1974, S. 129.

5/ Korosa: Die schreibende Revolutionärin, S. 18.

6/ Kändler: Drama und Klassenkampf, S. 130.

7/ Vgl. ebd., S. 128.

8/ Korosa: Die schreibende Revolutionärin, S. 9.

9/ Berta Lask: Erwin Piscator: Das Politische Theater, in: *Die Linkskurve*, 2. Jg. (1930), Nr. 1, S. 19–20, hier S. 19.

10/ Vgl. ebd., S. 20.

11/ Erwin Piscator: Das Politische Theater, zit. nach ebd., S. 20.

12/ Vgl. Berta Lask: Über die Aufgaben der revolutionären Dichtung, zit. nach Kändler: Drama und Klassenkampf, S. 128.

13/ Korosa: Die schreibende Revolutionärin, S. 58.

14/ Vgl. Brigitte Marschall: Politisches Theater nach 1950. Wien, Köln, Weimar: Böhlau-Verlag 2010, S. 83.

15/ Berta Lask: Die Befreiung. Sechzehn Bilder aus dem Leben der deutschen und russischen Frauen, 1914–1920. Berlin: Vereinigung Internationaler Verlagsanstalten 1926, S. 7.



16/ Vgl. Anna Sator: Berta Lasks *Die Befreiung* (1926). Betrachtungen zum Verhältnis von Frausein und Revolution, in: *GENDER. Magazin für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, 13. Jg. (2021), Nr. 1, S. 124–137, hier S. 127.

17/ Lask: Die Befreiung, S. 30 und 65.

18/ Sator: Berta Lasks *Die Befreiung*, S. 129.

19/ Lask: Die Befreiung, S. 13 und 18.

20/ Sator: Berta Lasks *Die Befreiung*, S. 129.

21/ Lask: Die Befreiung, S. 3.

22/ Sator: Berta Lasks *Die Befreiung*, S. 130ff.