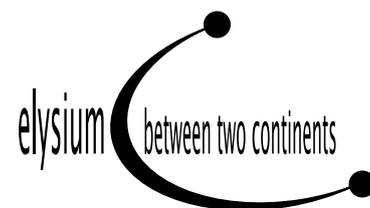


# THE BRIDGE journal



Newsletter of Elysium – between two continents /  
The Lehr von Leitis Academy & Archive

No. 2 – 2016

In this Issue | *Aus dem Inhalt*

Remembering Erwin Piscator 50 Years after his Death  
*In Erinnerung an Erwin Piscator 50 Jahre nach  
seinem Tod*

**Erika Fischer-Lichte:** Piscator's Political Theatre |  
*Piscators Politisches Theater*

**Michael Lehr:** Piscator's Dramatic Workshop |  
*Piscators Dramatic Workshop*

**Louise Kerz Hirschfeld:** The Deputy |  
*Der Stellvertreter*

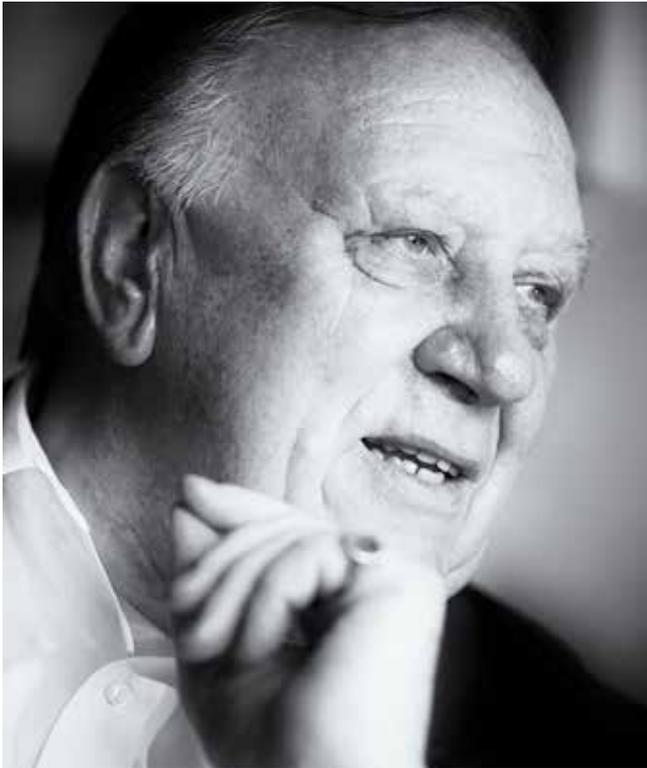
**Judith Malina:** Total Theatre and Commitment |  
*Totales Theater und Bekenntnis*

**Eric Wallach:** The Presence of the Audience |  
*Die Präsenz des Publikums*

## Foreword | Vorwort

---

Gregorij von Leitis



Gregorij von Leitis

Thirty years ago I presented the first Erwin Piscator Award to the remarkable Lee Grant. I know that she and the many notable recipients who have followed her for this award agree with Piscator that "art only achieves its purpose when it contributes to the improvement of man." This thought has informed all of the efforts during my time as Elysium's Artistic Director, including our early programs for disadvantaged children on the Lower East Side of New York and the Theatre for the Homeless.

Today once again we see hate, ignorance, discrimination and the rise of demagogues who play on the fear and longings of the people they hope to ensnare: "The Rise and Fall of the City of Mahagonny", re-enacted. Fear may become the daily bread. No help for the helpless.

Piscator championed the theatre as a vehicle uniquely suited to examine and learn from the past, affect perception and social change, and forestall future atrocities. Some history should not and cannot be destined to repeat itself.

Elysium is especially proud of our efforts in the research and presentation of lost and forgotten works of persecuted artists who created under extraordinary circumstances during the Holocaust. The voices which arise from these once silenced works transcend time and place and speak loud and clear to us today in articulating timeless issues of right and wrong.

Youth is our future and the worldview may tend toward the pessimistic when politics has proven rife with corruption. Elysium's "Hate is a Failure of Imagination" seeks to discuss and answer many of youth's questions. And this is why our programs of "Art and Education without Borders" are so very vital today, more than ever, if our youth is to accept responsibility for and own the future.

Franklin Roosevelt put it that "we cannot always build the future for our youth, but we can build our youth for the future."

It has been said that if art does reflect life, it does so with very "specialized mirrors." In fact, Piscator agreed with Bertolt Brecht that "art is not a mirror held up to life, but a hammer with which to shape our reality." Through our work we will continue to explore ways to change perception and shape reality for a better world through art and education.

I would like to thank all of you, our friends, supporters, and colleagues who help us build bridges of understanding and friendship and exchange between the people of the United States of America and Europe. I look forward to welcoming you to our upcoming events.

50 years ago, on March 30, 1966, the great pioneer of political theatre Erwin Piscator died. The second issue of "The Bridge Journal" examines some aspects of Piscator's enduring legacy.

Enjoy reading!

Vor 30 Jahren überreichte ich der außergewöhnlichen Lee Grant den ersten Erwin Piscator Preis. Sie und die vielen bemerkenswerten Preisträgerinnen und Preisträger, die folgten, stimmen mit Piscator darin überein, daß „Kunst ihren Zweck nur dann erfüllt, wenn sie zur Verbesserung des Menschen beiträgt.“ Dieses Motto hat all meine Bemühungen geleitet, seit ich Elysium ins Leben gerufen habe, besonders auch die Initiative für benachteiligte Kinder auf der Lower East Side in New York und das Theater für Obdachlose.

Heute sind wir erneut konfrontiert mit Haß, Ignoranz, Diskriminierung und dem Auftreten von Demagogen, die mit der Furcht und den Sehnsüchten der Menschen spielen, die sie zu umgarnen hoffen. Eine Neuauflage vom „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Furcht wird zum täglichen Brot. Keine Hilfe für die Hilflosen.

Piscator machte ein Theater, das die Vergangenheit erforschte, ein Theater, welches unsere Wahrnehmung verändern, sozialen Wandel bewirken und zukünftige Greuelthaten verhindern sollte. Geschichte darf und kann nicht dazu bestimmt sein sich zu wiederholen. Viele verloren geglaubte und vergessene Werke von verfolgten Künstlern, die unter extremen Umständen während des Holocaust entstanden sind, haben wir ausgegraben und aufgeführt. Daß diese Bemühungen so regen Zuspruch finden, erfüllt uns mit besonderer Freude. Die Stimmen dieser unterdrückten Künstler überwinden Zeit und Raum und sprechen laut und klar zu uns heute. Sie thematisieren die zeitlos gültigen Fragen von Recht und Unrecht.

Die Jugend ist unsere Zukunft. Die Weltanschauung tendiert zum Pessimismus angesichts der auch in der Politik grassierenden Korruption. Elysiums Programm „Haß ist ein Mangel an Fantasie“ will auf einige der drängenden Fragen der Jugend reagieren. Darum ist unser Projekt „Kunst und Bildung ohne Grenzen“ heute so entscheidend. Die junge Generation muß die Verantwortung übernehmen und sich die Zukunft zu eigen machen.

Franklin Roosevelt sagte einmal, daß „wir nicht immer die Zukunft für die jungen Menschen bauen können, aber die jungen Menschen für die Zukunft bilden können.“

Es wird behauptet, daß die Kunst, sofern sie das Leben

abbildet, dies mit sehr speziellen Spiegeln tut. In der Tat stimmte Piscator mit Brecht darin überein, daß „Kunst kein Spiegel ist, den man dem Leben vorhält, sondern ein Hammer, mit dem man die Wirklichkeit formt.“ Durch unsere Arbeit werden wir weiterhin Wege ausprobieren, die Sicht auf die Dinge zu verändern und die Wirklichkeit zu formen, um durch Kunst und Bildung eine bessere Welt hervorzubringen.

Ich möchte Ihnen allen danken, unseren Freunden und Förderern und Kollegen, die helfen, Brücken der Verständigung, der Freundschaft und des Austausches zwischen Europa und den USA zu bauen. Ich freue mich, Sie bei unseren kommenden Veranstaltungen begrüßen zu können.

Vor 50 Jahren - am 30. März 1966 - starb Erwin Piscator, der große Pionier des politischen Theaters. Das zweite Heft von "The Bridge Journal" beleuchtet einige Aspekte von Piscators bleibendem Vermächtnis.

Viel Freude bei der Lektüre!

*Gregorij b. heitis*

## Erwin Piscator's Political Theatre

### *Das politische Theater Erwin Piscators*

Erika Fischer-Lichte

In the Weimar Republic, Erwin Piscator (1893 – 1966) founded a very special tradition of political theatre, which continues to have lasting effect even today. He invented a completely novel aesthetics in order to make a political statement and take a clear stand, while also hoping to stimulate the spectators' political consciousness. This marked a decisive shift in his ideas on political theatre away from those predominant within the Communist Party. His aesthetics also differed fundamentally from the Volksbühne's, which aimed to grant workers a share in bourgeois culture.

Piscator did not proceed from the assumption – widespread not only during his lifetime – that political theatre should employ simple aesthetic means so that its message would not be lost even on the most inattentive or simpleminded spectator. Rather, he demanded heightened attention and complex cognitive processes from the spectator. The political and the aesthetic were thus inextricably intertwined in his theatre. This innovative aesthetics, invented anew with each production, was meant to assert a political impact.

This was also true of his "Proletarian Theatre", which he founded in Berlin in 1920, even if its program made no mention of aesthetics, let alone art. It was printed as a leaflet and did not hide the fact that this new theatre was not a vehicle for art but for propaganda. The "Proletarian Theatre" was conceived as a tool for the class struggle from its inception. Nevertheless, the Communist Party viewed it with great scepticism. In its journal, the "Red Flag", a critic – boiling with indignation – wrote: "The name 'theatre' carries the obligation of art, of artistic achievement! ... Art is too holy a thing for it to lend its name to the machinations of propaganda!" (17 October 1920).

Even if Piscator refrained from calling his theatre art, he invented exciting new artistic devices in order to realize it, and created a very special theatre aesthetics that strove to rouse the spectators. He developed a new dramaturgy that was guided by the principle of montage,

as well as specific scenic devices, such as moveable stage architecture, projections, sound effects, and most notably, film. To describe his new form of theatre, Piscator coined the term "epic theatre", which was later mistakenly attributed to Brecht.

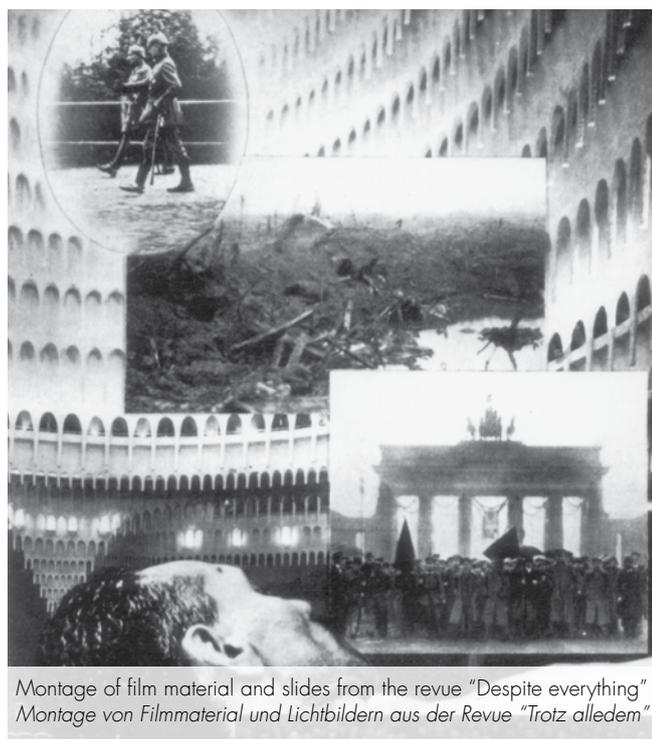
Piscator intended to establish a political theatre for different kinds of audiences through these innovative means. As a self-proclaimed "revolutionary Marxist," he aimed to stimulate agitation in the spectators in order to "elevate social discrepancy to an element of accusation, of rebellion and of disorder." His spectacular political revues "Revue Roter Rummel" (Red Riot Revue, 1924) and "Trotz alledem" (Despite Everything, 1925) still addressed an exclusively proletarian audience. His productions at Berlin's Volksbühne (1924 – 1927) were presented to predominantly social democratic proletarian as well as petty bourgeois audiences. The productions at his own "Piscator Bühne" (Piscator Stage) at the Theatre at Nollendorfplatz (since 1927) had to cope with an extremely heterogeneous audience. It included tendencies of the upper middle class, intellectuals, artists as well as a group of young people forming a special section within the Volksbühne organization and sympathizing with the Communist Party. The latter was entitled to see five productions a year at the Piscator Stage.

Piscator's epic theatre strove to analyze, represent and explain complex historical, political and economic contexts. For "it is no longer the individual with his private, personal fate but the age and the fate of the masses that are the heroic factors of this new drama ... When a human being appears on stage, his milieu appears with him. His conflicts, moral, spiritual or libidinous, are conflicts with society."

Highly complex problems formed the point of departure of Piscator's productions – most of all at his Piscator Stage: "Hoppla, wir leben!" (Hoppla, We're Alive!, 3 September 1927) was meant to probe the failure of the November revolution in Germany by way of a "survey of a decade of German history". "Rasputin, die Romanovs und das Volk" (Rasputin, the Romanovs, the War and the People that Rose Against Them, 12 November 1927) endeavoured to

investigate and explain "the roots and driving forces of the Russian Revolution." "Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk" (The Adventures of the Good Soldier Schwejk, 23 January 1928) was intended to illustrate "the entire complex of war" and "Der Kaufmann von Berlin" (The Merchant of Berlin, 6 September 1929) addressed the subject of the inflation. None of the existing plays tackled such sweeping topics. Together with Piscator, the theatre's "dramaturgical collective," a group of young writers including Bertolt Brecht, substantially adapted the texts that came closest to their ideas for the production, using them as one of their materials.

The stage architecture was of utmost importance. It served two purposes primarily. On the one hand, it had to clearly indicate the fundamental aspects of the play's concerns and, on the other, enable the usage of special lighting technology, projections and film, as well as facilitate swift changes in or the simultaneous display of scenic actions and audio-visual material. Already in 1927, Walter Gropius designed a so-called "total theatre," which was completely variable, for this purpose. The stage and the auditorium – which had no balconies – could be shifted in such ways that different spaces emerged – creating an arena or a proscenium or a thrust theatre. It would have been possible to use fourteen screens for film and projections all around the single-space theatre. It was never built and Piscator had to make do with other means. Regarding "Schwejk", for example, Piscator proceeded from the "assumption of an uninterrupted and unceasing course of action." In order to evoke this idea in the spectator, two parallel conveyor belts of three meters width each were set up on stage. They could be switched on or off independently of each other. They transported actors, parts of the decoration and props onto the stage.



Montage of film material and slides from the revue "Despite everything"  
Montage von Filmmaterial und Lichtbildern aus der Revue "Trotz alledem"

And, as Piscator remarked, "wholly coincidentally and by the by the shape of the stage 'signified' a social condition: the dissolution, the passing of a social order."

Moreover, the constructions for the different productions also appeared as a result and symbol of the technical age, in which space and time were experienced and related to each other in a new way: simultaneity and movement were the key principles that re-structured and re-organized man's relationship to space and time as well as the relationship between the two concepts. Piscator's stage constructions functioned as mobile technical architecture and, in this sense, as four-dimensional spaces. Moreover, they enabled the simultaneous and simultaneously perceptible performance of actions and events that were taking place in spatial and temporal distance from each other.

Regarding this function, the stage architecture was enhanced and reinforced by the special use of light and especially of film. "Hoppla, We're Alive!" featured an isolating cone of light that was used, partly simultaneously, in different areas of the stage. In "Rasputin", the latter's huge shadow darkened the figure of Czar Nikolai II at his first appearance. In "Merchant of Berlin", colored slides (by George Grosz), dollar signs and the symbols of millions of marks as well as shadows and films were projected on curtains and veils hanging between the scaffoldings. Generally, these projections triggered a number of luminescent effects, which also served the purpose of rendering the massive iron constructions seemingly transparent.

Piscator's supporters and opponents agreed that his "trademark" was his use of film. The projections in his



Alexander Granach, Erwin Piscator, Paul Graetz, Ernst Toller and Traugott Müller (from left) during rehearsals for "Hoppla, We are Alive!"  
Alexander Granach, Erwin Piscator, Paul Graetz, Ernst Toller und Traugott Müller (v.l.n.r.) bei Proben für "Hoppla, wir leben!"



Scene from Piscator's production of Ernst Toller's play "Hoppla, We are Alive!" in Berlin 1927  
*Szenenfoto von Ernst Tollers Stück "Hoppla, wir leben!", das Piscator 1927 in Berlin inszenierte*

production of Ehm Welk's "Gewitter über Gottland" (Storm Above Gottland, 23 May 1927) at the Volksbühne caused a scandal resulting in his decisive break with the Volksbühne. At the beginning of the performance, the film was used as a "historical survey:" "The characters of the spectacle, which include Störtebeker and Asmus, walk towards the audience in the film and as they march they change their clothes until Asmus has turned into Lenin" (Herbert Ihering). While the critic Alfred Kerr considered this "unforgettable cinematic images" one of the "most shattering film images," the Board of Directors of the Volksbühne regarded it as a provocation. They demanded that these parts be cut out of the film, because they deemed them a "tendentiously political rearrangement and elaboration that is not inherently necessary." They were determined to maintain the "fundamental political neutrality of the Volksbühne."

However, Piscator used the film because it provided possibilities for solving problems raised by the epic dramaturgy. The claim of representing and dealing with complex connections instead of individual fates demanded new forms of exposition. Film was perfectly suited for the function of such an "exposition of world history."

While these exposition films, composed of documentary material, usually provided the background for what was next seen on stage, other documentary film material was used as a kind of commentary to anticipate actions and events which took place much later in the play, or to present actions that were happening at the same time as the scenic action, but in far-away places. When Rasputin's spirit is conjured up, for example, a filmic 'dream vision' fades in, showing the execution of the Czar's family, which would take place much later. And while on stage the Czarina and her advisors were making plans to arrest the peoples' representatives and smash the revolutionary cells, a film on screen showed Lenin racing through Germany and towards

the revolution in a closed carriage.

Film often went hand in hand with music. In "Hoppla, We're Alive!" the spectator could perceive the visual and acoustic symphony of big city life "as the most rapid simultaneous happening, the most rapid sequence of images, as a twitching back and forth, a cutting across, a survey from above, wildly copied from each other ... lashing our retinas, our nerves, our consciousness, like Meisel's stomping, rolling, thundering accompanying music" (Kurt Pinthus). Thus the spectator was challenged to completely and newly adjust his perception. The critic Monty Jacob articulated the following concern in his review: "Only time will tell whether performances of this kind are too taxing for the spectatorship."

Montage became the key dramaturgical device. It served a multitude of purposes: explaining the historical background, highlighting the gap between individual and collective actions, characterizing and interpreting situations and relationships between people, raising awareness of the different ways in which classes perceive the same occurrences, exposing religion as an ideology, unmasking the true motives behind officially stated reasons etc. While the Czar was sorting battle photos on stage in "Rasputin", a projection showed dead and mutilated soldiers and above it appeared a quotation from a letter of the Czar to the Czarina: "The life I lead at the head of my army is healthy and has a fortifying effect."

In "Hoppla, We're Alive!" the scene in the polling booth was preceded by a projection of election posters and slogans. At the same time, a drumroll sounded, similar to that in a circus marking the beginning or climax of a special stunt: in this way, the election was denounced as nothing but a circus stunt.

In "Schwejk" the actors were confronted with cardboard

puppets. The carriage transporting soldiers to the front was filled with cardboard figures, while Schwejk was slumped in its doorframe: the soldiers were merely objects to be handled by the authorities.

The chansons provided a particular variant of the bitter, ironic commentary on previous or upcoming stage scenes. According to some eyewitness accounts, they aroused strong emotions in the spectators.

Unlike Brecht, Piscator did not develop a new kind of acting for his epic theatre. The realistic-psychological acting style suited the aims of his theatre perfectly well. His hero "despises, loves, suffers" no "less than the previous generation's hero." Therefore, it does not come as a surprise that actors from Max Reinhardt's theatres appeared on the Piscator Stage – such as Paul Wegener (as Rasputin), Tilla Durieux (as Czarina), Max Pallenberg (as Schwejk). The novel achievement demanded of them by Piscator's theatre was to adjust to "this new mathematical manner of acting on the stage." That is to say, they had to time their performance to coordinate it with the technical effects, i.e. the simultaneous projections and films.

The montage as the dominating technique demanded totally new perceptive and cognitive efforts from the spectators. They were not only forced to identify simultaneous and different complex units, such as the Czarina hatching plans to crush the revolution and Lenin travelling through Germany. Moreover, they had to be capable of relating both to each other and in this way to bring forth a completely new meaning: While the ruling class still assumed that they were the masters of history and could steer it according to their own plans, the forces of the revolution had already been irrevocably set in motion in order to overthrow the ruling class. In the spectators' minds, the filmic and scenic parataxis had to be restructured into an intellectual hypotaxis. Only spectators willing and able to get involved in the performance actively and productively could fully grasp the representation and analysis of the complex historical, political and economic connections and contexts entailed by the performance.

The novel theatre aesthetics which Piscator developed on stage therefore seemed best suited for activating the spectators. Whether this then transformed into political activity, can be doubted, at least in regard to the bourgeois spectators at the Piscator Stage. It is not known that spectators applied for membership with the Communist Party after attending a Piscator production. Rather, Piscator's epoch-making achievement is that his theatre aesthetics drastically altered the spectators' habits of perception and reception. After approximately 300 years of a more or less unchanged manner of perceiving in Europe, the audience's senses – especially the eye and the ear – were readjusted, and thus, the process of civilization pushed forward according

to the new demands of the technological age. In this sense, Piscator's theatre brought about a cultural revolution.

At the beginning of the 1930s, Piscator travelled to the Soviet Union to produce a film (The Revolt of the Fisherman of Saint Barbara). In 1936 he went to Paris. In 1939 he emigrated to the United States of America. After the end of the war he returned to Germany. After a series of productions at provincial theatres in the Federal Republic, he was appointed Artistic Director of the Freie Volksbühne Berlin. With his productions of Hochhuth's "The Deputy" (1963), Kipphardt's "In the Matter of J. Robert Oppenheimer" (1964) and Peter Weiss' "The Investigation" (1965), he laid the foundation for a new form of political theatre – the documentary theatre, which mainly aimed at confronting and discussing recent German history.

In this case again the rule applied that political theatre in a shifting historical and political situation necessitated a new theatre aesthetics in order to unfold its potential.

Piscator's idea of political theatre in the Federal Republic set a precedent for the political theatre of the future – not in the sense that young directors would go on to merely imitate his theatre. Rather, the tradition he founded lives on insofar as since Piscator political theatre has no longer been conceivable without the development of a corresponding new theatre aesthetics. As regards the multitude of political theatre forms found in Germany today, it does indeed hold true that in theatre the aesthetic turns out to be the truly political.

.....

*Erwin Piscator (1893-1966) begründete in der Weimarer Republik eine ganz besondere Tradition eines politischen Theaters, die bis heute nachwirkt. Um eine politische Aussage zu machen, einen klaren politischen Standpunkt zu beziehen und das Publikum in diese Richtung zu politisieren, erfand er eine völlig neue Ästhetik. Damit setzte er sich grundsätzlich von den Vorstellungen ab, die in der Kommunistischen Partei herrschten. Ebenso fundamental unterschied sich seine neue Ästhetik von derjenigen der Volksbühne, die Arbeitern eine Teilhabe an bürgerlicher Kultur ermöglichen wollte.*

*Piscator ging nicht von der – nicht nur damals – weit verbreiteten Annahme aus, daß ein politisches Theater mit denkbar einfachen ästhetischen Mitteln arbeiten muß, um seine Botschaft eindeutig zu vermitteln und umstandslos verständlich zu machen. Vielmehr erwartete er von den Zuschauern ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und verlangte ihnen komplexe kognitive Leistungen ab. In seinem Theater ließen sich das Politische und das Ästhetische nicht*

voneinander trennen. Es waren gerade die jeweils von ihm erfundenen neuen Ästhetiken, die eine politische Wirkung entfalten sollten.

Dies gilt bereits für sein "Proletarisches Theater", das er 1920 in Berlin gründete, auch wenn im Programm nicht von Ästhetik, geschweige denn von Kunst die Rede war. Es wurde auf Flugblättern verbreitet, in denen die Verfasser vielmehr ausdrücklich klarstellten, daß ihr Theater nicht Proletariern Kunst vermitteln sollte, sondern als bewußte Propaganda angelegt sei. Das "Proletarische Theater" war als ein Instrument im Klassenkampf konzipiert. Dennoch stand die Kommunistische Partei ihm skeptisch gegenüber. In ihrem Organ, der Roten Fahne, empörte sich ein Kritiker: "Der Name Theater verpflichtet zu Kunst, zu künstlerischer Leistung! ... Kunst ist eine zu heilige Sache, als daß sie ihren Namen für Propagandamachwerk hergeben dürfte!" (17.10.1920).

Auch wenn Piscator sein Theater nicht als Kunst bezeichnen wollte, erfand er für seine Realisierung aufregende neue künstlerische Mittel und schuf eine ganz eigene Theaterästhetik. Für seine Arbeiten in den 1920er Jahren entwarf er eine neue Dramaturgie, die auf dem Montageprinzip beruhte, und entwickelte spezifische szenische Verfahren, die von einer beweglichen Bühnenarchitektur bis zum Einsatz von Rundfunk und vor allem Film reichten. Für diese neue Form von Theater erfand Piscator den Begriff des epischen Theaters, der fälschlicherweise später Brecht zugeschrieben wurde.

Mit seinen innovativen Mitteln wollte Piscator ein politisches Theater für unterschiedliche Arten von Publikum verwirklichen. Als "revolutionärer Marxist" zielte er darauf, Agitation zu betreiben, um die "gesellschaftliche Diskrepanz zu einem Element der Anklage, des Umsturzes und der Unordnung zu steigern". Seine großen politischen Revuen "Revue Roter Rummel" (1924) und "Trotz alledem" (1925) wandten sich ausschließlich an ein proletarisches Publikum. Seine Arbeiten an der Berliner Volksbühne (1924-1927) richteten sich an ein vorwiegend sozial-demokratisches sowohl proletarisches als auch kleinbürgerliches Publikum. Seine Inszenierungen an seiner eigenen "Piscator-Bühne" im Theater am Nollendorfplatz (seit 1927) rechneten mit einem äußerst heterogenen Publikum. Es bestand aus großbürgerlicher Schickeria, Intellektuellen und Künstlern sowie aus den jugendlichen "Sonderabteilungen" der Volksbühne, die dem Kommunismus nahestanden; ihnen waren jährlich fünf Vorstellungen der Piscator-Bühne garantiert.

Das epische Theater sollte komplexe historische, politische und wirtschaftliche Zusammenhänge analysieren, darstellen und erläutern. Denn "nicht mehr das Individuum mit seinem privaten, persönlichen Schicksal, sondern die Zeit und das Schicksal der Massen sind die heroischen Faktoren der neuen Dramatik ... Wenn der Mensch auftritt, dann

tritt mit ihm zugleich seine Schicht auf. Seine Konflikte, moralische, seelische oder triebhafte, sind Konflikte mit der Gesellschaft." Entsprechend bildeten komplexe Probleme den Ausgangspunkt für Piscators Produktionen – vor allem an der Piscator-Bühne. "Hoppla, wir leben!" (3. September 1927) sollte mit einem "Aufriß eines Jahrzehnts deutscher Geschichte" das Scheitern der Novemberrevolution durchleuchten, "Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk" (12. November 1927) "die Wurzeln und Triebkräfte der russischen Revolution". In "Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk" (23. Januar 1928) sollte "der ganze Komplex des Krieges" veranschaulicht werden und im "Kaufmann von Berlin" (6. September 1929) die Inflation. Dramen, die derartigen umfassenden Ansprüchen genügten, lagen nicht vor. Das "dramaturgische Kollektiv" der Bühne, dem unter anderen auch Bertolt Brecht angehörte, bearbeitete zusammen mit Piscator den jeweils als Material für die betreffende Produktion am geeignetsten erscheinenden Text.

Von großer Bedeutung war die Gestaltung des Bühnenraums. Er sollte vor allem zwei Funktionen erfüllen: Zum einen sollte er sichtbar auf einen Grundaspekt des betreffenden Problems hinweisen und zum anderen den Einsatz einer spezifischen Beleuchtung, von Projektionen und Filmen ermöglicht, einen reibungslosen Wechsel zwischen bzw. ein Nebeneinander von szenischer Darstellung, Film und Projektion gewährleisten sowie einen zügigen Ablauf des gesamten Geschehens. Bereits 1927 entwarf Walter Gropius für Piscator ein sogenanntes „Totaltheater“, das vollkommen variabel war; Bühne und rangloser Zuschauerraum ließen sich so gegeneinander verschieben, daß nach Bedarf eine Arena-, Proszeniums- oder dreiteilige Tiefenbühne eingerichtet werden konnte. Vierzehn Leinwandflächen rund um das einräumige Theater herum hätten filmisch genutzt werden können. Es wurde nie verwirklicht. So behalf Piscator sich mit anderen Mitteln. Beim "Schwejk" beispielsweise ging er von der "Vorstellung eines ununterbrochenen und rastlosen Ablaufs des Geschehens" aus. Um diese Vorstellung beim Zuschauer hervorzurufen, wurden auf die Bühne zwei parallele, fast drei Meter breite Fließbänder montiert, die unabhängig voneinander in Bewegung gesetzt werden konnten. Auf ihnen wurden Personen, Dekorationsteile und Requisiten auf die Bühne gefahren. Und, wie Piscator bemerkte, "'bedeutete' auch die Form der Bühne ganz zufällig und nebenbei einen gesellschaftlichen Zustand: die Auflösung, das Abgleiten einer gesellschaftlichen Ordnung."

Die Konstruktionen für die verschiedenen Produktionen erschienen zugleich als Resultat und Sinnbild des technischen Zeitalters, in dem "Raum" und "Zeit" neu erfahren und zueinander in Beziehung gesetzt werden: "Simultaneität" und "Bewegung" hießen die Prinzipien, welche das Verhältnis des Menschen zu Raum und Zeit ebenso wie das Verhältnis von Raum und Zeit neu strukturierten und



Piscator in his Berlin apartment in 1965. Even at age 72 he daily did gymnastic exercises  
*Piscator in seiner Berliner Wohnung, 1965. Mit 72 Jahren machte er noch täglich Gymnastikübungen*

organisierten. Piscators Bühnenkonstruktionen funktionierten als sich bewegende technische Architekturen und in diesem Sinn als 'vierdimensionale' Räume. Darüber hinaus ermöglichten sie den gleichzeitigen und gleichzeitig wahrzunehmenden Vollzug von Handlungen und Geschehnissen, die sich in räumlicher und/oder zeitlicher Distanz voneinander ereignen bzw. ereignet haben.

In dieser Funktion wurden die Bühnengerüste durch einen besonderen Einsatz des Lichtes und vor allem des Films unterstützt und verstärkt. In "Hoppla, wir leben!" zum Beispiel bediente Piscator sich des isolierenden Lichtkegels, den er gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen einsetzte. In "Rasputin" ließ er beim Auftreten des Zaren Nikolaus II. den riesigen Schatten Rasputins auf ihn fallen. Im "Kaufmann von Berlin" wurden auf Vorhänge und Schleier mitten zwischen den Gerüsten Farbdias (von George Grosz), Dollarzeichen und Billionzeichen der Mark, Schatten und Filme projiziert. Generell wurde durch die Projektionen eine Fülle reflektorischer Effekte erzielt, die u.a. dazu dienten, die massiven Eisengerüste in gewisser Weise zu "verflüssigen".

Als Markenzeichen von Piscators Arbeit stellten Anhänger und Gegner immer wieder seine Verwendung des Films heraus. Sein Einsatz des Films in seiner Inszenierung von Ehm Welks "Gewitter über Gottland" (23. Mai 1927) an der Volksbühne verursachte einen Eklat, der den endgültigen Bruch mit der Volksbühne markiert. Der Film wurde zu Anfang der Aufführung als ein "historischer Aufriß" eingesetzt: "Die Personen des Schauspiels, darunter Störtebeker und Asmus, gehen im Film auf den Zuschauer los und im Schreiten wechseln sie die Kleider, die Revolution in der Geschichte der Jahrhunderte, bis aus Asmus Lenin geworden ist." (H. Ihering). Während der Kritiker Alfred Kerr dies "unvergeßliche Kinobild" zu den "erschütterndsten Filmbildern" rechnete, fühlte sich der Vorstand der Volksbühne provoziert. Er verlangte, gerade diese Teile des Films als "tendenziös-politische Um- und Ausgestaltung, zu der keine innere Notwendigkeit vorhanden war", herauszuschneiden, um die "grundsätzliche politische Neutralität der Volksbühne" zu wahren.

Mit Hilfe des Films ließen sich nun in der Tat eine Reihe von Problemen lösen, welche die epische Dramaturgie aufwarf. So verlangte der Anspruch, anstelle von Einzelschicksalen komplexe Zusammenhänge darzustellen, nach einer neuen Form der Exposition. Die Funktion einer derartigen "weltgeschichtlichen Exposition" vermochte eben der Film hervorragend zu erfüllen.

Während die aus dokumentarischem Material zusammengesetzten Expositionsfilme in der Regel die Vorgeschichte in das Bühnengeschehen hereinholten, konnten ähnliche dokumentarische Filmstreifen auch – quasi als Kommentar – Ereignisse vorwegnehmen, die in

Bezug auf die szenische Handlung zukünftig erschienen oder Handlungen simultan präsentierten, die sich zur gleichen Zeit wie das Bühnengeschehen an weit entfernten Orten abspielten. So wurde in "Rasputin" in die Szene der Beschwörung von Rasputins Geist eine filmische "Traumvision" eingeblendet, welche die erst sehr viel später erfolgende Erschießung der Zarenfamilie zeigte. Und während auf der Bühne die Zarin und ihr Berater Pläne für die Inhaftierung der Volksvertreter und die Zerschlagung der revolutionären Zellen schmiedeten, sah man auf der Leinwand Lenin im verschlossenen Waggon durch Deutschland fahren und sich unaufhaltsam der Revolution nähern.

Filme wurden häufig in Verbindung mit musikalischen Kompositionen gezeigt – wie in "Hoppla, wir leben!" "als rapidestes Simultangeschehen, rapideste Bildfolge, als ineinander-, durcheinanderkopiertes, zuckendes Hin- und Her, Querhindurch, Drüberweg ... Unsere Netzhaut, unsere Nerven, unser Bewußtsein peitschend, wie, durchs Ohr empfundene, Meisels stampfende, rollende, brausende Begleitmusik" (Kurt Pinthus). Der Zuschauer mußte entsprechend seine Wahrnehmung völlig neu einstellen. Monty Jacobs gab in seiner Kritik zu bedenken: "Ob Aufführungen dieser Art dem Zuschauer nicht eine zu starke körperliche Anspannung zumuten, muß die Zukunft lehren."

Die Montage avancierte zu einem der wichtigsten dramaturgischen Mittel, das eine Vielzahl unterschiedlicher Funktionen zu erfüllen hatte: Erläuterung historischer Hintergründe, Verdeutlichung der Kluft zwischen individuellen und kollektiven Handlungen, Charakterisierung und Interpretation von Situationen und zwischenmenschlichen Verhältnissen, Bewußtmachung der unterschiedlichen Beziehungen der Klassen zu den Ereignissen, Entlarvung der Religion als Ideologie, Aufdeckung der wahren Motive hinter den offiziellen Beweggründen u.a. mehr. Während zum Beispiel der Zar auf der Bühne Schlachtophotos sortierte, zeigte eine Projektion gefallene und verstümmelte russische Soldaten und über der Projektion erschien ein Satz aus einem Brief des Zaren an die Zarin: "Das Leben, das ich an der Spitze meiner Armee führe, ist gesund und wirkt kräftigend." In "Hoppla, wir leben!" wurde die Szene im Wahllokal mit einer Projektion von Wahlplakaten und Aufschriften eingeleitet. Dagegen war das Geräusch von Trommelwirbeln gesetzt, wie sie im Zirkus Beginn oder Höhepunkt einer besonderen Nummer markieren: Die Wahl wurde so als Zirkusnummer denunziert. Im "Schwejk" wurden den Schauspieler-Darstellern Puppen-Darsteller gegenübergestellt. Der Waggon, der die Soldaten an die Front verfrachtete, war mit Pappfiguren angefüllt, während Schwejk aus der Türöffnung heraushing: die Landser als Objekte der Obrigkeit.

Eine besondere Variante des bitter-ironischen Kommentars zum vorhergehenden oder nachfolgenden

Bühnengeschehen lieferten die einmontierten Chansons, die Augenzeugenberichten zufolge die Zuschauer stark zu emotionalisieren vermochten.

Anders als Brecht entwickelte Piscator für sein episches Theater keine neue Schauspielkunst. Die realistisch-psychologische Schauspielkunst ließ sich für die Ziele seines Theaters hervorragend verwerten. Denn sein Held "haßt, liebt, leidet" nicht "weniger als der Held der vorigen Generation". Insofern nimmt es nicht wunder, daß auf der Piscator-Bühne Schauspieler von Max Reinhardts Theatern auftraten – wie Paul Wegener (als Rasputin), Tilla Durieux (als Zarin), Max Pallenberg (als Schwejk). Die wesentliche zusätzliche Leistung, die sie zu erbringen hatten, bestand in der Anpassung an "die neue mathematische Art des Theaterspiels", wie Piscator es ausdrückte, d.h. sie mußten ihr Spiel im Hinblick auf die technischen Medien, auf die gleichzeitig ablaufenden Projektionen und Filme timen.

Die Montage als dominierendes Verfahren verlangte den Zuschauern ganz neue Wahrnehmungs- und Erkenntnisleistungen ab. Ihnen wurde nicht nur zugemutet, gleichzeitig unterschiedliche komplexe Einheiten zu identifizieren – wie: die Zarin arbeitet Pläne aus, um gegen die Revolution vorzugehen; und: Lenin fährt durch Deutschland. Sie mußten auch in der Lage sein, sie so zueinander in Beziehung zu setzen, daß es nicht bei ihrer puren Addition blieb – die Zarin schmiedet Pläne und Lenin fährt durch Deutschland. Vielmehr mußten sie imstande sein, auf diesem Weg eine qualitativ neue und zugleich andere Bedeutung zu erzeugen: Während die herrschende Klasse noch meint, Herr des historischen Geschehens zu sein und es nach ihren Plänen zu lenken, haben sich längst die Kräfte der Revolution formiert und unaufhaltsam in Gang gesetzt, um die herrschende Klasse zu überrollen. Die filmische Nebeneinanderstellung mußte in einen gedanklichen Zusammenhang umstrukturiert werden. Nur wenn die Zuschauer bereit und fähig waren, sich derart aktiv und produktiv auf die gesamte Inszenierung einzulassen, konnte es ihnen gelingen, die in ihr durchgeführte Darstellung, Analyse und Erklärung komplexer historischer, politischer und wirtschaftlicher Zusammenhänge zu erfassen und nachzuvollziehen.

Die neue Theaterästhetik, die Piscator an seiner Bühne entwickelte, war daher hervorragend geeignet, die Zuschauer in Aktivität zu versetzen. Ob diese Aktivität allerdings in eine politische Umschlag, darf zumindest im Hinblick auf die großbürgerlichen Zuschauer der Piscator-Bühne bezweifelt werden. Von Eintrittsanträgen an die Kommunistische Partei als Folge der Teilnahme an einer solchen Aufführung ist jedenfalls nichts bekannt. Die kulturrevolutionäre Leistung von Piscators Theaterästhetik besteht vielmehr in der von ihr erzwungenen grundlegenden Veränderung der Wahrnehmungs- und Rezeptionsgewohnheiten. Sie hat Auge und Ohr der

Rezipienten nach ca. 300 Jahren relativ gleichbleibenden Funktionierens neu eingestellt und damit den Prozeß der Zivilisation im technischen Zeitalter wesentlich vorangetrieben.

Zu Beginn der 30er Jahre ging Piscator für eine Filmarbeit ("Die Fischer von St. Barbara") in die Sowjetunion und von dort 1936 nach Paris. 1939 emigrierte er in die Vereinigten Staaten von Amerika. Nach Ende des Krieges kehrte er nach Deutschland zurück. Nach einer Reihe von Inszenierungen an Theatern in der Provinz der Bundesrepublik übernahm er 1962 die Intendanz der West-Berliner Volksbühne. Mit seinen Inszenierungen von Hochhuths "Der Stellvertreter" (1963), Kipphardts "In der Sache J. Robert Oppenheimer" (1964) und Peter Weiss' "Die Ermittlung" (1965) begründete er eine neue Form des politischen Theaters – das dokumentarische Theater, dem es vor allem um eine Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Vergangenheit ging.

Auch in diesem Fall galt wieder, daß ein politisches Theater in einer veränderten historischen und politischen Situation eine neue Theaterästhetik verlangt, um eine Wirkung entfalten zu können.

Mit dieser Auffassung hat Piscator in der Bundesrepublik Deutschland Schule gebildet – nicht in dem Sinne, daß jüngere Regisseure seine Ästhetik übernommen hätten. Vielmehr lebt die von ihm begründete Tradition darin weiter, daß nach ihm ein politisches Theater ohne eine neue ihm entsprechende Theaterästhetik nicht denkbar ist. Für die Fülle von Formen eines politischen Theaters, wie sie heute in Deutschland zu finden sind, gilt in der Tat, daß das Ästhetische das wahrhaft Politische ist.

Erika Fischer-Lichte, born 1943, is an internationally renowned German theatre historian. Since 1996, she has been Professor at the Institute for Theatre Studies at the Freie Universität Berlin. She is also Director of the International Research Center "Interweaving Performance Cultures." Prof. Dr. Fischer-Lichte has published more than 30 books in the field of aesthetics, theatre history and contemporary theatre, among them "Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre".

Erika Fischer-Lichte, geboren 1943, ist eine international bekannte deutsche Theaterwissenschaftlerin. Seit 1996 ist sie Professorin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Sie ist auch Direktorin des internationalen Forschungszentrums "Interweaving Performance Cultures". Prof. Dr. Fischer-Lichte hat mehr als 30 Bücher im Bereich Ästhetik, Theatergeschichte und zeitgenössisches Theater veröffentlicht, u.a. "Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre".

---

## A School that is a Theatre – A Theatre that is a School Erwin Piscator's Dramatic Workshop at the New School and his contribution to the American Theatre

### *Eine Schule als Theater – ein Theater als Schule Erwin Piscators Dramatic Workshop an der New School und sein Beitrag zum amerikanischen Theater*

---

Michael Lahr

Erwin Piscator and his wife Maria Ley arrived in New York on January 1, 1939.

In his exile in Paris, Piscator had signed a contract with Broadway producer Gilbert Miller to stage "War and Peace" by Leo Tolstoy. But the planned Broadway production never came to fruition.

Knowing that his visitor's visa would expire at the end of August, but unwilling to return to Europe where the outbreak of war seemed only a question of time, Piscator early on tried to find a permanent solution to his temporary immigration status. The immigration quotas for actors and stage directors were quite low. But for teachers and professors so-called non-quota visa were granted. Friends in Paris provided certificates proving that Piscator had held teaching positions during his French exile. Letters of recommendation by Sinclair Lewis, Dorothy Thompson, Albert Einstein, and Alvin Johnson, Director of the New School for Social Research, added authority to Piscator's quest. On June 20, 1939, Piscator and his wife were granted a permanent visa.

Alvin Johnson had organized one of the most extensive rescue operations in the social sciences and in the arts. Immediately after Hitler's seizure of power in 1933, Johnson founded a so-called university in exile as part of the New School for Social Research and offered refuge to more than sixty scholars and artists who were exiled by Hitler.

Upon meeting Piscator in 1939, Johnson immediately seized the opportunity and asked Piscator to come up with a plan for a Department for Dramatic Art.

As the core of the practical seminary Piscator listed classes in dramaturgy, directing, study of repertoires and parts, speech technique and voice technique, dance and gymnastics. This basic theatrical training would then be complemented by the attendance of courses in social sciences, psychoanalysis, history, literature etc. Piscator's approach of educating the next generation of actors, directors and playwrights was very comprehensive – one might even say today: holistic. In his eyes it was an essential prerequisite for everyone in the theatre to be familiar with all the various aspects of the production of the play. That would naturally include making costumes, building sets, designing and running the light and sound effects.

On January 15, 1940, the Dramatic Workshop opened its doors, starting with 20 students. A number of European emigrants taught at the Dramatic Workshop, among them Hanns Eisler. But the majority of faculty members were Americans, such as the acting teachers Stella Adler, and Lee Strasberg.

Piscator's theatre school very early on became an experimental theatre. But student productions alone wouldn't do. During the Dramatic Workshop's first year, Piscator organized a Studio Theatre, where he produced plays with professional actors in the main roles and students in smaller roles. The Studio Theatre was housed in the auditorium of the New School's building on Twelfth Street. After the Studio Theatre's closure in 1944 Piscator opened two other theatres: The President Theatre on 48th Street in the Theatre District, and the Rooftop Theatre on Houston Street.

Already in its first year, the Dramatic Workshop offered

a course in Acoustic, Electrical and Mechanical Theatre Technique. This course was later expanded and integrated into an "Experimental Theatre Department". Living up to his promise that the Dramatic Workshop should be a laboratory of experimentation, Piscator suggested to map this uncharted territory of new theatrical forms with the mindset and tools of an explorer or scientist, doing the proper research and collecting all the data that are relevant. Those data would encompass sociology, history, statistics and the vast field of technical inventions and applications. Throughout his life, Piscator was often accused of putting too much emphasis on technological means and tricks, sometimes using multiple gadgets. For him, those means were never an end in itself. He used them to create an atmosphere that was inherent for understanding the message of the play, to give background information that would place the topic of the play into a bigger context. He wanted to transport the theatre into the 20th century. In a leaflet for the Dramatic workshop 1944 he wrote: "The modern theatre must use machines to express its concepts if its concepts are to affect a machine-conditioned world."

Besides the Seminar in Advanced Theatre Practice, the Experimental Theatre Department consisted of entirely or partially staging new plays by young playwrights, "Studies in Epic Theatre", and a course titled "Theatre Research" where Dramatic Workshop productions would be discussed and criticized. As Judith Malina, a student of Piscator, remembered: "The Theatre Research class was Piscator's seminar. It was the platform from which Piscator communicated his ideas to us, and taught us to clarify and express our own ideas. 'The purpose of Theatre Research is to establish a philosophy of the theatre', he said."

Piscator's own philosophy of the theatre was "a theatre of commitment". In the 1920s in Berlin he had called it "political theatre" or "epic theatre." In New York he dropped the term "political" almost entirely from his vocabulary, but retained the notion of "epic theatre" and explained it as "a new approach toward the creation of modern drama in which content and truth take precedence of form and illusion. [...] The aim of epic theatre is to put on the stage the drama inherent in man's life with all its color, background, psychological, social and moral implications. Its dramatic structure is therefore complex and elaborate."

In short: Piscator's "epic theatre" was not interested in personal emotions or sentimental melodrama, but in analysing the circumstances that influence and determine man's actions and also man's powerlessness. The truth that Piscator refers to in this quote, is the truth of man as a political being, and as such is per se a political truth.

While in Paris, Piscator still held on to his iconoclast conviction: "I can only work against bourgeois society, I can never work with it or through it." How come, Piscator

with his arrival in the United States omitted the word "political theatre" from his vocabulary? Did Piscator fear the dreaded R-rating as a hurdle too big to overcome (R not for "restricted" because of too explicit depictions of sexuality and violence, but R for "radical" or "revolutionary")?

Three rather symptomatic incidents might illustrate that.

1) Piscator's agent William Morris had suggested that he should first stay in one of the most exclusive hotels, so that his objectionable past would fall into oblivion. But a journalist from the "Daily Worker", New York's communist newspaper, foiled those plans. He was infuriated that as a black man he was not allowed to use the regular elevators. Instead of conducting the interview in the privacy of Piscator's room, it took place in the lobby. Years later, Piscator noted: "The camouflage had failed. (The incident was even noted in the papers of the F.B.I.)."

2) When the screenwriter Sidney Howard in his recommendation letter made reference to Piscator's time in Moscow, Piscator urged him to omit the Moscow-passage.

3) In her book "The Piscator Experiment" Maria Ley Piscator described the first meeting of Piscator with Alvin Johnson. While both agreed that theatre could be very helpful in the battle for human decency and social reform, Johnson questioned the political nature of Piscator's Weimar-era theatre productions. Piscator explained how World War I had led him to make political theatre and write a book about it whose first chapter was titled "From Art to Politics." Johnson responded: "Perhaps one day you will add another chapter, 'From Politics to Art'."



Piscator (center) and his wife Maria (right) arrive in New York  
Piscator (Mitte) und seine Frau Maria (rechts) bei ihrer Ankunft in New York

How can one explain Piscator's move away from anti-bourgeois enfant terrible to a more modest approach of universally shared humanistic values?

Piscator didn't want to jeopardize his fragile status as an immigrant.

Piscator also saw that in the more pragmatic political climate of America his militant statements about political theatre as a theatre of radical change would alienate more people than it would attract.

But the most profound argument is that of inner conversion: Piscator's political outlook had changed especially during his first years of exile in the Soviet Union. Piscator was disillusioned by the reality-test of Marxist ideologies in the Soviet Union, Stalin's sweeping political purges had led to the murder of his close artist friends Ernst Ottwalt, Carola Neher, and Sergej Tretjakov. The imposition of "socialist realism" and the degradation of his own work as too formalistic had left Piscator deeply ambiguous.

Going through some of the productions at the Dramatic Workshop shall demonstrate how Piscator applied his philosophy of epic theatre in practice:

For the opening of the Studio Theatre Piscator didn't want just any play but one that could serve as his calling card. He chose Shakespeare's "King Lear". He interpreted Lear as an allegory of modern-day dictatorship and tyranny, and depicted the revolt against Lear as an uprising against fascism. He made extensive use of an intricate system of 32 loudspeakers with which he reproduced and controlled sound. The critics almost unanimously rejected Piscator's staging as "a mannered, pretentious and heavily Teutonic pageant." The anti-German and anti-modern sentiment that ran through most of the reviews prompted theatregoers to write letters to the editor.

When the war finally hit home with the attack on Pearl Harbor (December 7, 1941), Piscator felt, that the "Theatre in Wartime" had a special task: that of "spiritual rearmament." Theatre should reaffirm the values and ideals of democracy that America was fighting for.

For that purpose he chose two plays specifically: "Nathan the Wise" and "War and Peace".

"Nathan the Wise" by Gotthold Ephraim Lessing is the quintessential German philosophical drama about the ideas of enlightenment. Putting "Nathan the Wise" on stage was a public commitment to the ideals of humanity, civility, tolerance.

Piscator's adaptation of Tolstoy's novel "War and Peace" finally had its premiere on May 20, 1942. After the Nazis' offensive against the Soviet Union Piscator felt that this play could no longer be postponed. The parallels between Napoleon's Russian campaign from 1812 to Hitler's attack were too obvious.

A revolving stage allowed for smooth changes between



Scene from Jean-Paul Sartre's play "The Flies", New York 1947  
Szenenfoto aus Jean-Paul Sartres Stück "Die Fliegen", New York 1947

the 25 scenes which were played without any curtain. The central character Pierre Besuchow was also the narrator. Over the course of the play, Pierre develops from a pacifist and an admirer of Napoleon to staunch opponent and fighter against Napoleon. At one moment, Piscator created a simultaneous scene with three monologues. Later he described this new invention as something, which "really opens new ways for the stage."

Jean-Paul Sartre's "The Flies" had its US-premiere in 1947. In "The Flies" which is clearly a drama describing and encouraging the French Resistance against Nazi occupation, Orestes liberates his people from tyranny. The Dramatic Workshop Production at the President Theatre employed typical epic theatre elements: the play opened with Nazi film footage, actors entered and exited through the auditorium thus penetrating the separation of stage and spectator, thanks to huge murals by John McGrew the entire auditorium became an extension of the stage.

Finally "All the King's Men", an adaptation of Robert Penn Warren's novel opened in 1948 at the President Theatre. The main character Willie Stark is based on Huey P. Long, governor of Louisiana, who starts out as an idealist and corrupted by his lust for power deteriorates into a demagogic quasi-dictator. For the development of epic theatre, this play was important because Piscator for the first time made use of two different narrators, an intrinsic one and an extrinsic one. The centrepiece of the production was a winding staircase that symbolized the spiral of power.

On the occasion of its 10th anniversary, the Dramatic Workshop published a statistic: a total of 109 produced plays, 16 of those New York premieres, another 16 plays written by students of the Playwriting class, and 66 classic or modern plays.

The path that led to these impressive numbers was quite rocky:

Early on the unions had demanded that the Studio Theatre become unionized because they deemed the quality of the productions professional rather than student performances. Piscator simply couldn't raise the money to pay union fees. He solved the union problem by simply declaring the theatre performances adult education classes, and making the subscribers of those repertory plays adult education students. The theatre literally became a school.

Other faculties within the New School resented that Piscator monopolized the auditorium. Eventually fire regulations were cited as a reason to close the Studio Theatre. Especially the politically more conservative dean of the Graduate Faculty, Hans Simons, a fellow Nazi refugee, disliked Piscator's presence at the New School.

In 1945 Piscator rented the President Theatre on 48th Street and moved the Dramatic Workshop there. Thanks to the G.I. Bill, the number of students at the Dramatic Workshop surged after the end of World War II to 900. Veterans returning from war received generous funding for education. But soon financial difficulties created a new conflict. Eventually, the Dramatic Workshop reorganized as an independent institution outside the New School.

Personally, Piscator soon fell victim to the anti-Communist sentiment of the Cold War. In 1951, the arch-conservative Brooklyn weekly "The Tablet" ran an article accusing Piscator of pro-Communist infiltration. A letter from the House of Un-American Activities Committee dated October 4, 1951, was the last straw. Three days later Piscator boarded a plane back to Germany. He would never return to the U.S.

But his impressive legacy endures.

Piscator's Dramatic Workshop filled the void left after the Federal Theatre Project and the Group Theatre ended their operations: Piscator's experimental productions offered a clear alternative to the commercial show business of Broadway; in the 1940s his Studio Theatre was the only place offering critical contemporary drama.

An extraordinary array of theatre artists studied at the Dramatic Workshop. Among them are: Marlon Brando, Tennessee Williams, Tony Curtis, Harry Belafonte, Rod Steiger, Anthony Franciosa, Ben Gazzara, Elaine Stritch, Judith Malina, Walter Matthau, Tony Randall, Bea Arthur, Shelley Winters.

Some of Piscator's students founded theatre companies of their own: Norman Rose founded New Stages. Judith Malina founded the Living Theatre with her husband Julian Beck. Tony Randall started the National Actors Theatre.

Most strongly Piscator's imprint can be observed in the Off-Broadway and Off-Off-Broadway type of theatre. Those theatrical trends which are known for their social and political engagement and their interest in improvisation and scenic experimentation are to a big part attributable to Piscator.

.....

*Erwin Piscator und seine Frau Maria Ley kamen am 1. Januar 1939 in New York an. Im Pariser Exil hatte Piscator einen Vertrag mit dem Broadway-Produzenten Gilbert Miller unterzeichnet. Doch die geplante Broadway-Inszenierung von Leo Tolstois „Krieg und Frieden“ wurde nie verwirklicht.*

*Ende August würde sein Besuchsvisum auslaufen. Doch nach Europa, wo der Kriegsausbruch nur eine Frage der Zeit war, wollte Piscator nicht zurückkehren. So bemühte er sich frühzeitig um eine dauerhafte Lösung seines vorläufigen Einwanderungsstatus. Die Einwanderungsquoten für Schauspieler und Regisseure waren sehr niedrig. Doch Lehrer und Professoren fielen nicht unter die Kontingentierungsbestimmungen. Freunde in Paris stellten Nachweise aus, daß Piscator im französischen Exil Lehrpositionen innehatte. Empfehlungsschreiben von Sinclair Lewis, Dorothy Thompson, Albert Einstein und Alvin Johnson, dem Direktor der New School for Social Research, verliehen Piscators Gesuch das nötige Gewicht. Am 20. Juni 1939 wurden Piscator und seiner Frau dauerhafte Visa gewährt.*

*Alvin Johnson hatte eine der umfangreichsten Rettungsorganisationen auf dem Gebiet der Sozialwissenschaften und Künste organisiert. Sofort nach Hitlers Machtergreifung 1933 hatte er die sog. "Universität im Exil" als Teil der New School gegründet und mehr als sechzig Gelehrten und Künstlern, die vor Hitler fliehen mußten, dort Sicherheit und Zuflucht geboten.*

*Als Johnson 1939 Piscator kennenlernte, nutzte er gleich die Gelegenheit und bat Piscator, einen Plan für eine Abteilung für dramatische Kunst zu entwickeln.*

*Als Kernstück des praktischen Lehrbetriebs führte Piscator Klassen in Dramaturgie, Regie, dem Studium von Stücken und Rollen, Sprechtechnik und Stimmbildung, Tanz und Gymnastik auf. Dieses grundlegende Theatertraining wurde ergänzt durch den Besuch von sozialwissenschaftlichen Kursen und Unterricht in Psychoanalyse, Geschichte, Literatur usw. Piscators Ansatz für die Ausbildung der nächsten Generation von Schauspielern, Regisseuren und Dramatikern war sehr umfassend – heute würde man wahrscheinlich sagen: holistisch. In seinen Augen war es notwendige Vorbedingung für jeden im Theater Tätigen, mit all den verschiedenen Aspekten in der Produktion eines Stückes vertraut zu sein. Dazu gehörte selbstverständlich auch das Anfertigen von Kostümen, das Bauen von Bühnenbildern, die Installation und das Bedienen von Licht- und Tontechnik.*

*Am 15. Januar 1940 öffnete der Dramatic Workshop seine Tore – 20 Studenten hatten sich eingeschrieben. Eine Reihe europäischer Exilanten unterrichtete am Dramatic Workshop, darunter auch Hanns Eisler. Doch der Großteil*

des Lehrkörpers bestand aus Amerikanern, so auch die Schauspiellehrer Stella Adler und Lee Strasberg.

Piscators Theaterschule wurde schon früh ein experimentelles Theater. Doch Studentenproduktionen allein reichten Piscator nicht. Schon im ersten Jahr seines Bestehens organisierte Piscator am Dramatic Workshop ein Studio Theater. Dort inszenierte er Stücke mit professionellen Schauspielern in den Hauptrollen und Studenten in den Nebenrollen. Das Studio Theater probte und spielte im Auditorium des Hauptgebäudes der New School in der 12. Straße. Nach der Schließung des Studio Theaters 1944 eröffnete Piscator zwei weitere Theater: das President Theater in der 48. Straße mitten im Theaterdistrikt, und das Rooftop Theater an der Houston Street.

Bereits im ersten Semester bot der Dramatic Workshop einen Kurs in akustischer, elektrischer und mechanischer Bühnentechnik an. Dieser Kurs wurde später erweitert und integriert in die „Experimentelle Theaterabteilung“. Piscator hatte seinen Dramatic Workshop als ein Laboratorium des Experimentierens beworben. Um diesem Versprechen gerecht zu werden, schlug er vor, das bislang unerforschte Terrain neuer Theaterformen mit der Geisteshaltung und den Werkzeugen eines Forschers oder Wissenschaftlers zu entschlüsseln, und alle dafür wichtigen Daten zu ermitteln und zusammenzutragen. Diese Daten umfaßten Soziologie, Geschichte, Statistik und das weite Feld technischer Erfindungen und Anwendungen. Sein ganzes Leben lang warf man Piscator oft vor, er würde technischen Mitteln und Tricks zu viel Aufmerksamkeit schenken und oft mehrere Apparaturen gleichzeitig verwenden. Für ihn waren diese technischen Mittel nie Selbstzweck. Er nutzte sie, um eine Atmosphäre zu schaffen, die für das Verständnis der Botschaft des Stückes wesentlich war, oder um Hintergrundinformationen zu geben, die das behandelte Thema in einen größeren Zusammenhang stellten. Piscator wollte das Theater ins 20. Jahrhundert überführen. In einem Prospekt für den Dramatic Workshop 1944 schrieb er: „Das moderne Theater muß Maschinen benutzen um seine Ideen zum Ausdruck zu bringen, wenn diese Ideen eine Wirkung haben sollen in einer Welt, die durch Maschinen geprägt ist.“

Neben dem Seminar für fortgeschrittene Theaterpraxis bot die Experimentelle Theaterabteilung Klassen an, in denen neue Stücke von jungen Dramatikern ganz oder teilweise einstudiert wurden, außerdem „Studien des Epischen Theaters“ und einen sog. „Kurs für Theaterforschung“, in dem Inszenierungen des Dramatic Workshop diskutiert und kritisiert wurden. Judith Malina, Studentin von Piscator, erinnerte sich später: „Die Theaterforschungs-Klasse war Piscators Seminar. Sie bot ihm Gelegenheit, uns seine Ideen zu vermitteln. Außerdem brachte er uns bei, unsere eigenen Ideen zu verdeutlichen und auszuformulieren. Piscator sagte, der Zweck der Theaterforschung sei es,

eine Philosophie des Theaters zu begründen.“

Piscators eigene Philosophie des Theaters war ein „Theater des Bekenntnisses“. In den 1920er Jahren in Berlin hatte er es „politisches Theater“ oder „episches Theater“ genannt. In New York strich er den Begriff „politisch“ vollkommen aus seinem Wortschatz, behielt aber den Terminus „episches Theater“ bei und erläuterte es als „einen neuen Ansatz zur Schaffung des modernen Dramas, bei dem Inhalt und Wahrheit Vorrang haben vor der Form und der Erscheinung. [...] Ziel des epischen Theaters ist es, auf der Bühne das dem menschlichen Leben innewohnende Drama darzustellen, mit all seinen Farben, Hintergründen, psychologischen, sozialen und moralischen Begleiterscheinungen. Die dramatische Struktur des epischen Theaters ist daher vielschichtig und kompliziert.“

Kurzum: Piscators episches Theater interessierte sich nicht für persönliche Gefühle oder sentimentales Melodrama, sondern für die Analyse der Umstände, welche die Handlungen eines Menschen ebenso wie seine Machtlosigkeit beeinflussen und bestimmen. Die Wahrheit, auf die Piscator in dem gerade zitierten Text Bezug nimmt, ist die Wahrheit des Menschen als eines politischen Wesens, und als solche per se eine politische Wahrheit.

Noch in Paris hatte Piscator an seiner bilderstürmerischen Überzeugung festgehalten: „Ich kann nur gegen die bürgerliche Gesellschaft arbeiten. Niemals mit ihr. Oder durch sie.“ Warum also hat er mit seiner Ankunft in den Vereinigten Staaten das Wort „politisches Theater“ aus seinem Vokabular gestrichen. Hatte er Angst, dass die gefürchtete Klassifizierung seiner Arbeit mit dem „R“-Etikett ein zu großes Hindernis darstellen würde („R“ für „radikal“ oder „revolutionär“ und nicht wie bei US-Filmen üblich für „restricted“ also „eingeschränkt“ wegen zu deutlicher Darstellung von Sexualität und Gewalt)?

Drei bezeichnende Vorkommnisse mögen zur Illustration dienen.

1) Piscators Agent William Morris schlug vor, daß Piscator zunächst in einem der teuersten Hotels in New York Quartier beziehen sollte, um seine anrühige Vergangenheit vergessen zu machen. Doch ein Journalist des „Daily Worker“, New Yorks kommunistischer Zeitung, machte diese Pläne zunichte. Er war wütend, weil man ihm als Schwarzen nicht die Benutzung des normalen Aufzugs gestattete. So wurde das Interview in der Lobby geführt statt in der Privatsphäre von Piscators Hotelzimmer. Jahre später notierte Piscator: „Die Tarnung war missglückt. (Der Vorfall wurde sogar in den Akten des F.B.I. verzeichnet).“

2) Als der Drehbuchautor Sidney Howard in seinem Empfehlungsschreiben Piscators Zeit in Moskau erwähnte, bat Piscator ihn, diesen Abschnitt aus dem Brief zu streichen.

3) In ihrem Buch „The Piscator Experiment“ beschrieb Maria Ley Piscator das erste Treffen Piscators mit Alvin

Johnson. Während beide darin übereinstimmten, daß das Theater sehr hilfreich sein könne im Kampf für menschlichen Anstand und soziale Reform, stellte Johnson die politische Natur von Piscators Inszenierungen aus der Weimarer Republik in Frage. Piscator erklärte, wie der erste Weltkrieg ihn dazu gebracht habe, politisches Theater zu machen und ein Buch darüber zu schreiben, dessen erstes Kapitel den Titel trug „Von der Kunst zur Politik“. Johnson entgegnete: „Vielleicht werden Sie eines Tages ein weiteres Kapitel hinzufügen: ‚Von der Politik zur Kunst‘.“

Wie kann man Piscators Entwicklung vom antibürgerlichen enfant terrible hin zu einer gemäßigten Haltung universell geteilter humanistischer Werte erklären?

Piscator wollte seine fragile Lage als Einwanderer nicht gefährden.

Außerdem erkannte er, daß im pragmatischen politischen Klima Amerikas seine kämpferischen Aussagen über das politische Theater als Theater radikalen Wandels mehr Menschen abschrecken als anziehen würden.

Gewichtiger noch ist das Argument eines inneren Gesinnungswandels: Piscators politische Einstellung hatte sich geändert, besonders in den ersten Jahren seines Exils in der Sowjetunion. Piscator war desillusioniert

vom Wirklichkeitstest marxistischer Ideologien in der Sowjetunion. Stalins gewaltsame politische Säuberungen führten zur Ermordung von Piscators engen Künstlerfreunden Ernst Ottwalt, Carola Neher und Sergej Trejakow. Die Einführung des „sozialistischen Realismus“ als Staatsdoktrin und die Herabsetzung seiner eigenen Arbeit als zu formalistisch hatten Piscator tief verunsichert.

An einigen Produktionen des Dramatic Workshop soll nun gezeigt werden, wie Piscator seine Philosophie des epischen Theaters in der Praxis umsetzte:

Zur Eröffnung des Studio Theaters wollte Piscator nicht irgendein Stück präsentieren sondern eines, das als seine Visitenkarte dienen sollte. Seine Wahl fiel auf Shakespeares „König Lear“. Er deutete Lear als Allegorie moderner Diktatur und Tyrannei und stellte den Aufstand gegen Lear als Revolte gegen den Faschismus dar. Er nutzte ein aufwendiges System aus 32 Lautsprechern, mit denen er Geräusche reproduzierte und kontrollierte. Die Kritiker verwarfen Piscators Inszenierung fast durchweg als „gekünsteltes, anmaßendes und stark teutonisches Historienspiel.“ Etliche Theaterbesucher sprachen sich in Leserbriefen gegen die antideutsche und antimoderne Haltung aus, die aus vielen



Tony Curtis (left) and Harry Belafonte both were students at Erwin Piscator's Dramatic Workshop  
 Tony Curtis (links) und Harry Belafonte waren beide Studenten von Erwin Piscator am Dramatic Workshop

Besprechungen herauszulesen war.

Als der 2. Weltkrieg mit dem Angriff auf Pearl Harbor auch Amerika erreichte (7. Dezember 1941), empfand Piscator, daß dem „Theater in Kriegszeiten“ eine besondere Aufgabe zukäme, nämlich die der „geistigen Aufrüstung“. Das Theater sollte die Werte und Ideale der Demokratie bekräftigen, für die Amerika kämpfte.

Für diesen Zweck wählte er zwei Stücke: „Nathan der Weise“ und „Krieg und Frieden“. „Nathan der Weise“ von Gotthold Ephraim Lessing ist das deutsche Lehrstück schlechthin über die Ideen der Aufklärung. „Nathan der Weise“ aufzuführen war ein öffentliches Bekenntnis zu den Idealen von Menschlichkeit, Anstand und Toleranz.

Piscators Bühnenfassung von Tolstois Roman „Krieg und Frieden“ hatte ihre Uraufführung schließlich am 20. Mai 1942. Nach dem Überfall der Nazis auf die Sowjetunion war Piscator überzeugt, daß dieses Stück keinen weiteren Aufschub duldete. Die Parallelen zwischen Napoleons Russlandfeldzug von 1812 und Hitlers Attacke lagen auf der Hand.

Eine Drehbühne ermöglichte den reibungslosen Wechsel zwischen den 25 Szenen, die ohne Zwischen-Vorhänge gespielt wurden. Pierre Besuchow als Hauptfigur war zugleich der Erzähler. Im Verlauf des Stückes entwickelt Pierre sich vom Pazifisten und Bewunderer Napoleons zum überzeugten Widersacher und Kämpfer gegen Napoleon. An einem Punkt des Stückes schuf Piscator eine Simultanszene mit drei Monologen. Später beschrieb er diese Erfindung als etwas, das „wirklich neue Wege für die Bühne eröffnet.“

Jean-Paul Sartres „Die Fliegen“ hatte seine US-Erstaufführung 1947. In „Die Fliegen“ – ein Drama, das eindeutig den französischen Widerstand gegen die Nazi-Besatzung beschreibt und ermutigt – befreit Orest sein Volk von der Tyrannei. Die Produktion des Dramatic Workshop im President Theater machte sich typische Elemente des epischen Theaters zunutze: Das Stück begann mit der Filmprojektion von Nazi-Greueln. Schauspieler traten durch den Zuschauerraum auf und ab und durchbrachen so die Trennung von Bühne und Betrachter. Große Wandgemälde von John McGrew machten das gesamte Auditorium zu einer Erweiterung der Bühne.

Schließlich „All the King’s Men“, eine Bearbeitung von Robert Penn Warrens Roman, die 1948 im President Theater gezeigt wurde. Die Hauptfigur Willie Stark basiert auf Huey P. Long, dem Gouverneur von Louisiana, der seine politische Laufbahn als Idealist begann und, durch seinen Machttrieb korrumpiert, zu einem demagogischen Diktator verkommt. Für die Weiterentwicklung des epischen Theaters ist dieses Stück deshalb so bedeutsam, weil Piscator zum ersten Mal zwei verschiedene Sprecher einsetzte, einen dem Stück immanenten Sprecher und einen zweiten, der



Scene from „All the King’s Men“ by Robert Penn Warren  
Szene aus Robert Penn Warrens Stück „All the King’s Men“



from left: Simone de Beauvoir, Erwin Piscator and Saul Colin in 1947  
von links: Simone de Beauvoir, Erwin Piscator und Saul Colin 1947



Group scene from Sartre’s play „The Flies“  
Gruppenszene aus Sartres Stück „Die Fliegen“

von außen kommentiert. Im Mittelpunkt der Bühne steht eine Wendeltreppe, Symbol der Machtspirale.

Anlässlich seines zehnjährigen Bestehens veröffentlichte der Dramatic Workshop eine Statistik: 109 Stücke waren bislang aufgeführt worden, 16 davon waren New Yorker Erstaufführungen, 16 weitere geschrieben von Studenten des Dramatic Workshop, und 66 Produktionen von klassischen und modernen Stücken.

Der Weg zu diesem eindrucksvollen Ergebnis war sehr beschwerlich:

Schon früh forderten die Gewerkschaften, daß das Studio Theater gewerkschaftlich organisiert werde, weil sie die Qualität der Inszenierungen als professionell einstufen und nicht bloß als Studentenstücke. Piscator konnte nicht die Gelder aufreiben, um die von der Gewerkschaft geforderten Gehälter zu bezahlen. Er löste das Problem, in dem er die Theateraufführungen zu abendlichen Fortbildungsklassen deklarierte, und die Abonnenten seines Repertoire-Theaters zu Volkshochschulstudenten machte. So wurde sein Theater im wahrsten Sinn des Wortes eine Schule.

Andere Institute der New School ärgerten sich, daß Piscator das Auditorium fast ausschließlich für seine Theaterarbeit beanspruchte. Schließlich wurden Feuerschutz-Bestimmungen als Grund für die Schließung des Studio Theaters angeführt. Besonders Hans Simons, dem politisch eher konservativen Dekan der Graduierten-Fakultät, der auch vor den Nazis geflohen war, war Piscator ein Dorn im Auge.

1945 mietete Piscator das President Theater in der 48. Straße und verlegte den Dramatic Workshop dorthin. Dank der sog. „G.I.-Bill“, dem Gesetz für die Wiedereingliederung von US-Soldaten ins Berufsleben, stieg die Zahl der Theaterstudenten nach dem 2. Weltkrieg auf 900 an. Die Kriegsheimkehrer erhielten großzügige Ausbildungs-Stipendien. Doch schon bald schufen finanzielle Schwierigkeiten neuen Konfliktstoff. Schließlich wurde der Dramatic Workshop neu organisiert als unabhängige Einrichtung außerhalb der New School.

Persönlich fiel Piscator bald der anti-kommunistischen Grundhaltung des Kalten Krieges zum Opfer. 1951 veröffentlichte die erzkonservative Wochenzeitung „The Tablet“ in Brooklyn einen Artikel, der Piscator der kommunistischen Unterwanderung bezichtigte. Am 4. Oktober 1951 erhielt Piscator eine schriftliche Aufforderung, mit dem Komitee für unamerikanische Umtriebe Kontakt aufzunehmen. Dem wollte er sich nicht aussetzen. Drei Tage später bestieg er ein Flugzeug Richtung Deutschland. Er kehrte nie mehr in die USA zurück.

Doch seine beeindruckende Leistung besteht fort.

Piscators Dramatic Workshop füllte eine Lücke, nachdem das Federal Theatre Project und das Group Theatre ihre Aktivitäten eingestellt hatten: Piscators experimentelle

Inszenierungen boten eine eindeutige Alternative zum kommerziellen Show-Business des Broadway. In den 1940er Jahren war das Studio Theater der einzige Ort, wo man kritisches zeitgenössisches Drama sehen konnte.

Eine außergewöhnliche Zahl erstklassiger Theaterkünstler studierte am Dramatic Workshop, darunter: Marlon Brando, Tennessee Williams, Tony Curtis, Harry Belafonte, Rod Steiger, Anthony Franciosa, Ben Gazzara, Elaine Stritch, Judith Malina, Walter Matthau, Tony Randall, Bea Arthur, Shelley Winters.

Einige von Piscators Studenten gründeten später eigene Theatergruppen: Norman Rose gründete New Stages. Judith Malina und ihr Mann Julian Beck riefen das Living Theatre ins Leben. Tony Randall etablierte das National Actors Theatre.

Am stärksten kann man bis heute Piscators Einfluß in der Bewegung des Off-Broadway und Off-Off-Broadway Theaters ausmachen. Diese Richtung des Theaters, die bekannt ist für ihr soziales und politisches Engagement und ihr Interesse an der Improvisation und dem szenischen Experiment, verdankt Piscator entscheidende Impulse.

Michael Lahr, born 1967, is Program Director of Elysium – between two continents. In 2006 he curated the exhibit “Erwin Piscator: Political Theatre in Exile”, which so far was shown in Bernried, New York, Catania, Salzburg, and Munich. His essay on “Erwin Piscator and World War I: Reconstructing the birth of his Political Theatre” was published in 2014 in the Karl Jaspers Yearbook “Offener Horizont.”

Michael Lahr, geboren 1967, ist Programmdirektor von Elysium – between two continents. 2006 kuratierte er die Ausstellung „Erwin Piscator: Politisches Theater im Exil“, die bislang in Bernried, New York, Catania, Salzburg und München zu sehen war. Sein Essay über „Erwin Piscator und der Erste Weltkrieg: Eine Skizze zur Geburt seines Politischen Theaters“ wurde 2014 im Karl Jaspers Jahrbuch „Offener Horizont“ veröffentlicht.

## Total Theatre and Commitment

### *Totales Theater und Bekenntnis*

Judith Malina

I was born in 1926. My mother met this young rabbi, and they fell in love, and at that time it was unthinkable that a woman could be a rabbi's wife and an actress. My mother bravely, and very unfeministically, sacrificed her career in the theatre, and these two young people agreed, that while she would give up her career in the theatre, her daughter would be a surrogate for my mother and she would be an actress. Here I am. I am just obeying my parents' wishes. My mother adored Piscator. And when I finished high school Piscator had already opened his school here and so I went with great trepidations and I did a surrealist poem as an audition that was quite mad, mooring vowels, much influenced by the work of Valeska Gert whom I was working for in order to earn enough money to go to Piscator. I got a half scholarship, but I had to earn 500 Dollars for the half. And I worked as a waitress, and hat-checker and singer in Valeska Gert's night club and learned a lot from her. I had to work both at the night club and in the day time at a laundry in order to earn so much money. We were very poor after my father died. After the audition he asked each student what their commitment was, what they had to say. Well, I thought I have it easy, I tell him I am a pacifist. He said: "Yes, that is very nice, I am a pacifist, too. But what is your politics?" – "Pacifism." But he said: "How are you going to run a pacifist world in a competitive society, in a war-like society?" And I said: "I don't know. But I see I have a lot to study outside of theatre technique." So while I was studying theatre I also studied how we can have a peaceful society in an unpeaceful world. And that's what the theme of my theatre as it were has been about.

Piscator escaped Nazism, he escaped Stalinism, and finally he had to escape McCarthyism. And he did escape McCarthyism, but in his whole teaching he was much too cautious for my taste. I think, he could have gotten away with being much more outrageous. But you know Piscator taught me two basic things. One was total theatre which means theatre is everything and everywhere, and you can do theatre on the street and in a hospital room and in an elevator. It's all theatre if you make it theatre. And of course this has been extended now to mean all kinds of other things that people are doing: site-specific, all the different forms of advancement that Piscator either foresaw or did.

But does that mean then, that if everything is theatre, nothing is theatre, because it's all theater? No! It doesn't mean that. – Because, if you go to a damn theatre you know that when you are standing backstage and you are talking to your fellow actor, saying "Shall we go and have a cup of coffee after the show? I still have to call ..." – And you hear your cue and you walk out into the playing space, into the light, or even on the street, and you change. Because now it's theatre. And you look at your fellow creature differently, you look the audience into the eye, as Piscator liked to have us do, or you look at the other actor ... in a heightened way. And that's why it's theatre! If everything were theatre that would be very beautiful, if it meant we always behaved in a heightened form, in our highest capacity. In our most aware, cautious and daring capacity. – And that's why everything is theatre – and that is total theatre. That's one of the things he taught us: Total theatre.

The other thing he taught us was really, that we had no right to go out into the middle of a space and say to the people around us, whether they are in a theatre in the dark or whether they are sitting in a circle in an unconventional space, to say to them: "Now you be quiet. Listen to me! I have so much to tell you! Besides I am very artistic to look at, I speak beautifully, I can make you cry, I can make you laugh. Look at me! Am I not wonderful?" – This is egotistical bullshit! It doesn't belong in any art. It's sort of the opposite of art, which draws in the spectator instead of putting all the light on the performer, or the painter, or the musician. It's the music, and the painting, and the play, and the ideas. But the actor who has nothing to say, should get out of the middle, said Piscator, and let somebody speak who has something to say. Because if you are going to say: "Be quiet! Look at me," you have to have some reason to do that. Otherwise it's an absurd, authoritarian... or – because you are being paid and the audience is paying – an absurd social relationship. You have to have something you really want to say. Whether you are a stagehand or an usher, or a minor part player or the diva, or the director: You have to have something in common that you want to express. Of course that doesn't mean you can't play Adolf Hitler. Of course you can. But then you are showing what that is from the point of view of your commitment.

So Piscator taught us two things: Total theatre, and commitment! And that's certainly what the Living Theatre has striven to further explore.

The examination of forms in theatre has been very important to us. Different forms, from the Cagean forms of random selectivity like Jack Mac Low's "The Marrying Maiden" or outrageous forms of classical theatre like Ezra Pound's "The Women of Trachis" or Brecht's "Antigone". Or even very supernaturalistic plays, very similitude, like "The Connection" or "The Brig". Which were very exact pictures of what happens as far as we can be exact. But certain things have been primary in our furthering of what Piscator taught. One is a constant re-examination of what the audience can do. Giving the audience a creative part in the play. So every play that we have done, certainly in the past 10 or 20 years, has found some different way of involving the audience. What we like best is for them to actually be able to determine the outcome of the play, to change the play. That's one of our favourite things. We can do that sometimes. Otherwise we want them to speak, to act, to move, not just to get up and dance and clap their hands; that's easy enough and they do that enough in Broadway shows. But to really involve them in a way where they have to think about what they want to do next, in a way that they are involved in our decision-making process.

The other thing is: Wherever we can we are trying to experiment with the non-fictional: To try to speak for ourselves on the stage. It's very difficult. And it's become degenerate now in the reality shows, where people are supposedly doing that, but it's a terrible banality. It makes me wish they had a script because the writing would be better. But the audience participation is intrinsic. Levels of reality are intrinsic. To be present with the co-presence of the audience. These are the things that we are examining now. And of course better and better ways to make the political choices clear, to make clear what the subject-matter really is of the questions of immigration, poverty, war, religious differences, all these terrible things that we are murdering each other for.

Piscator always wanted to work with the proletariat. When he took the Rooftop Theatre on Houston Street, that was his final effort to try to reach the proletariat. He wanted to make a People's Theatre.

We have a little bit of experience in that, too. One play that we did in relation to labor problems is – and we sometimes still do – "The Strike Support Oratorium" which we do walking along the street and then supposedly barricading a store that sells certain goods – at that time we did it for the grapes and lettuce workers, who are all very underpaid, Latinos and Mexicans. I don't know how to say whether it was successful or not. When you do a street-play there is a certain kind of success about the way how people react to that. But you can't count it the same way you can say: Piscator's play succeeded or didn't succeed. Because, while Piscator worked for all his life toward opening up the actor and the audience, he never did it. The big thing he talked about: he never did



Judith Malina during rehearsals at The Living Theatre  
Judith Malina bei der Probenarbeit im Living Theatre

it. He was afraid of the audience which is a terrible thing. Because he didn't really trust them. And he says so several times. In his writings he says that he was betrayed by the proletariat who didn't respond to him, didn't understand that the Piscator-Bühne was their theatre. And he felt betrayed by the German people for letting Hitler get into power. And he said: Therefore we always have to have a narrator because they will not understand otherwise.

None of the plays on Broadway today are possible without the tremendous contribution that Piscator made. A play like "Les Miserables", a play like "Cats", are entirely based on the liberation of space, time, Aristotelean unities that Piscator made possible. When all the actors run out into the audience in "Cats", the whole physical production of "Cats", this is Piscator's legacy. Piscator's legacy is in every play, across the board. Piscator invented the open form of theatre that is used everywhere. Every little school play does it now. They all come out through the audience in the end. They all look out and speak directly to the audience. They all have narrators. They pay no attention to the Aristotelean unities. They have broken the fourth wall and that's all Piscator's work. All of it! And we should honor him for it.

Piscator was one of the great pioneers. And the rest of us are trying to make as much discoveries as we can. And every once in a while a great spirit comes up and inspires everybody. And then things change.

.....

*Ich wurde 1926 geboren. Meine Mutter hatte einen jungen Rabbiner kennengelernt, sie verliebten sich, und damals war es undenkbar, daß eine Frau mit einem Rabbiner verheiratet und gleichzeitig Schauspielerin sein konnte. Tapfer, und ganz unfeministisch, opferte meine Mutter ihre Karriere im Theater. Doch diese beiden jungen Menschen einigten sich damals, daß ihre Tochter stellvertretend für die Mutter einmal Schauspielerin werden sollte, nachdem*

meine Mutter ihren Theaterwunsch aufgegeben hatte. Hier also bin ich. Ich habe nur die Wünsche meiner Eltern befolgt. Meine Mutter verehrte Piscator. Als ich die High School beendet hatte, war Piscators Schule schon offen. Also ging ich mit großer Beklemmung zum Vorsprechen. Ich trug ein surrealistisches Gedicht vor, das ziemlich verrückt war, muhnde Vokale, stark beeinflusst vom Schaffen einer Valeska Gert, für die ich arbeitete, um genügend Geld zu verdienen, damit ich zu Piscator gehen konnte. Ich bekam ein halbes Stipendium, aber ich mußte noch 500 Dollar aufbringen, um die andere Hälfte abzudecken. Ich arbeitete als Kellnerin, als Garderobiere und als Sängerin in Valeska Gerts Nachtclub und lernte sehr viel von ihr. Tagsüber arbeitete ich in einem Waschsalon, um genügend Geld zu verdienen. Nachdem mein Vater gestorben war, waren wir sehr arm. Nach dem Vorsprechen fragte Piscator jeden Studenten danach, wofür er sich einsetzen wolle und was er zu sagen habe. Nun ja, ich dachte, das ist ganz einfach. Ich sage ihm, daß ich Pazifistin bin. Er erwiderte: Aha, das ist sehr nett. Ich bin auch Pazifist. Aber was ist Ihre Politik? – „Der Pazifismus.“ Doch er entgegnete: „Wie wollen Sie eine pazifistische Welt in einer Wettbewerbs-Gesellschaft, in einer kriegsähnlichen Gesellschaft hervorbringen?“ Und ich antwortete: „Das weiß ich nicht. Aber ich sehe, daß ich noch viel lernen muß außer Theatertechniken.“ Während ich also Theater studierte, studierte ich auch, wie wir eine friedvolle Gesellschaft in einer unfriedlichen Welt haben können. Und das ist seitdem das Grundthema meines Theaters.

Piscator entkam dem Nationalsozialismus, er entkam dem Stalinismus und schließlich mußte er auch vor dem McCarthyismus fliehen. Und er entkam auch McCarthy. Aber in seinem ganzen Unterricht war er für meinen Geschmack zu vorsichtig. Ich denke, er hätte sich erlauben können, sehr viel anstößiger zu sein. Piscator hat mir zwei grundlegende Dinge beigebracht: Das eine war das totale Theater. Das heißt: Theater ist alles und überall. Man kann Theater machen auf der Straße, in einem Krankenzimmer oder im Aufzug. Es ist alles Theater, wenn man es zum Theater macht. Natürlich ist dies inzwischen erweitert worden und bedeutet vieles mehr, was Menschen tun: ortsspezifische Performances, all die verschiedenen Formen der Weiterentwicklung, die Piscator entweder vorhersah oder selbst in die Tat umsetzte. Aber heißt das nun: Wenn alles zum Theater wird, ist nichts mehr Theater, weil alles Theater ist? Nein! Das heißt es nicht. – Denn, wenn Sie in irgendein Theater gehen und hinter der Bühne stehen und mit ihren Schauspielkollegen sprechen und sagen: „Sollen wir nach der Vorstellung noch einen Kaffee trinken? Ich muß noch xy anrufen...“ – und dann hören Sie Ihr Stichwort und gehen hinaus in die Spielstätte, ins Rampenlicht, oder auch auf die Straße, und sie verändern sich. Denn jetzt ist es Theater. Und sie betrachten ihre Mitmenschen anders, sie schauen dem Publikum in die Augen, wie Piscator es immer von uns wollte, oder sie nehmen einen anderen Schauspieler in den Blick ... in einer erhabenen Art und Weise. Aus diesem Grund wird es zum Theater! Wenn alles Theater wäre, wäre dies sehr schön, wenn es bedeutete, daß wir immer in einer höheren Form agieren, unser höchstes Potential verwirklichen: voll und ganz bewußt,

umsichtig und wagemutig. – Deshalb ist alles Theater – und das ist das totale Theater. Das ist die eine Sache, die er uns beibrachte: Totales Theater.

Ein Zweites, was er uns lehrte, ist folgendes: Wir haben kein Recht hinaus zu gehen mitten in einen Raum und zu den Menschen um uns herum zu sagen – ob sie nun im dunklen Theater sitzen oder im Kreis an einem ungewöhnlichen Ort: „Jetzt seid Ihr still und hört mir zu! Ich habe so viel zu sagen. Außerdem sehe ich sehr künstlerisch aus, ich habe eine wunderbare Aussprache, ich kann Euch zum Weinen bringen und zum Lachen. Schaut mich an! Bin ich nicht großartig? – Das ist schwachsinniges Geltungsbedürfnis. Das gehört nicht in die Kunst. Es ist geradezu das Gegenteil von Kunst. Denn die Kunst zieht den Zuschauer an, und richtet nicht das Scheinwerferlicht auf den Darsteller, oder den Maler, oder den Musiker. Was zählt ist die Musik, das Bild, das Stück, die Ideen. Der Schauspieler, der nichts zu sagen hat, soll aus der Mitte verschwinden, so sagte Piscator, und denjenigen zu Wort kommen lassen, der eine Botschaft hat. Denn wenn Du sagst: „Sei still! Sieh mich an!“, mußst Du einen Grund dafür haben. Sonst ist es eine absurde, autoritäre ... oder – weil Du bezahlt wirst und das Publikum Eintritt zahlt – eine absurde soziale Beziehung. Es muß wirklich etwas geben, was Du uns mitteilen willst. Egal, ob Du ein Bühnenarbeiter bist, oder Platzanweiser, oder eine kleine Rolle spielst, oder die Diva, oder auch der Regisseur: Ihr müßt etwas gemeinsam haben, was Ihr zum Ausdruck bringen wollt. Natürlich heißt das nicht, daß man nicht Adolf Hitler darstellen kann. Man kann ihn auf die Bühne bringen. Aber dann zeigt man, was das bedeutet aus der Perspektive Deines Bekenntnisses.

Also: Piscator lehrte uns zwei Dinge: Totales Theater und Bekenntnis! Und genau das versuchen wir mit dem Living Theater seither weiter zu erforschen.

Seit den Anfängen des Living Theater war es uns wichtig, die Formen des Theaters zu sondieren. Verschiedene Formen, von John Cages Form beliebiger Selektion wie etwa in Jack Mac Lows Stück „The Marrying Maiden“ zu unerhörten Formen klassischen Theaters wie Ezra Pounds „Die Frauen von Trachis“ oder Brechts „Antigone“. Oder auch ganz und gar naturalistische Stücke, dem tatsächlichen Leben ähnlich, wie „The Connection“ oder „The Brig“. Dies waren ganz exakte Bilder dessen, was passiert, soweit man exakt sein kann. Aber in unserem Bemühen, das, was Piscator gelehrt hatte, voranzutreiben, waren gewisse Dinge elementar. Eines war das kontinuierliche Austesten dessen, was das Publikum tun kann. Wir wollten, daß das Publikum einen schöpferischen Part im Stück spielt. In jedem Stück, das wir aufgeführt haben – sicherlich in den letzten zehn oder zwanzig Jahren – haben wir eine andere Form gefunden, wie wir die Zuschauer involvieren konnten. Am besten gefällt es uns, wenn die Zuschauer den Ausgang des Stückes bestimmen können, wenn sie das Stück ändern können. Das ist eine unserer beliebtesten Methoden. Das können wir manchmal tun. Ansonsten wollen wir, daß die Zuschauer sprechen, agieren, sich bewegen, nicht bloß aufstehen, tanzen und in die Hände klatschen; das ist sehr einfach, und wird in vielen Broadway-Shows praktiziert.



Judith Malina taking notes during rehearsals  
Judith Malina macht Notizen während der Proben

Aber die Zuschauer wirklich einbinden, so daß sie darüber nachdenken müssen, was sie als nächstes tun wollen, sie tatsächlich einbeziehen in die Entscheidungsprozesse.

Eine andere Ebene, auf der wir Piscators Lehre weiterentwickeln, ist die folgende: Wo immer es möglich ist, testen wir Elemente des Nicht-Fiktiven. Der Versuch, auf der Bühne wirklich für uns selbst zu sprechen. Das ist sehr schwer. Dies ist inzwischen schon degeneriert durch die Reality Shows, wo Menschen vermeintlich genau dies tun. Doch unterm Strich handelt es sich um fürchterliche Plattitüden. Manchmal wünschte ich mir, diese Reality Shows hätten ein vorgegebenes Skript. Dann wären wenigstens die Texte besser. Die Mitwirkung des Zuschauers ist ganz wesentlich. Ebenen der Wirklichkeit sind ganz entscheidend. Gegenwärtig zu sein in der gleichzeitigen Anwesenheit des Publikums. Dies sind Themen, die wir behandeln. Und natürlich wollen wir immer neue und bessere Wege finden, die politischen Optionen zu verdeutlichen, klarzumachen, was tatsächlich der Gegenstand ist, der in den Fragen von Einwanderung, Armut, Krieg, religiösen Differenzen verhandelt wird, all diese fürchterlichen Sachverhalte, derentwegen wir uns gegenseitig umbringen.

Piscator wollte immer mit dem Proletariat arbeiten. Als er das Rooftop Theater auf New Yorks Lower East Side bezog, war dies sein letzter Versuch, das Proletariat zu erreichen. Er wollte dort eine Volksbühne verwirklichen.

Wir haben in dieser Hinsicht auch einige Erfahrung. Ein Stück, das wir früher gespielt haben und auch heute noch manchmal spielen, um Probleme der Arbeiter zu thematisieren, ist „Das Streikunterstützungs-Oratorium“. Wir marschieren die Straße entlang und tun dann so, als ob wir ein Geschäft blockieren, das Waren verkauft, die durch total unterbezahlte Arbeiter produziert werden, etwa Latinos und Mexikaner, die für die Trauben- oder Salaternte eingesetzt werden. Ich kann nicht beurteilen, ob das erfolgreich war oder nicht. Wenn man Straßentheater macht, gibt es eine gewisse Art des Erfolges in der Weise, wie die Leute darauf reagieren. Aber man kann dies nicht so festmachen, wie man sagen kann: Piscators Stücke waren erfolgreich oder hatten keinen Erfolg. Denn, obwohl Piscator sein Leben lang daran gearbeitet hat, Schauspieler und Zuschauer füreinander zu öffnen, hat er es doch nie verwirklicht. Das große Anliegen, über das

er immer sprach, hat er nie umgesetzt. Er hatte Angst vor dem Publikum. Das ist fürchterlich. Er hat dem Zuschauer nie wirklich getraut. Und er hat dies einige Male so zum Ausdruck gebracht. In seinen Schriften spricht er davon, daß er sich vom Proletariat betrogen fühlte, das nicht auf ihn reagierte. Das Proletariat begriff nicht, daß die Piscator-Bühne als Theater für das Proletariat gedacht war. Und Piscator fühlte sich verraten vom deutschen Volk, das Hitler an die Macht verhalf. Und so sagte er: Deshalb brauchen wir einen Erzähler, sonst versteht das Publikum nicht, worum es im Stück geht.

Keines der Stücke, die heute am Broadway zu sehen sind, wären denkbar ohne den riesigen Beitrag, den Piscator für die Entwicklung des Theaters geleistet hat. Stücke wie „Les Miserables“ oder „Cats“ basieren vollkommen auf der Auflösung des Raum-Zeit-Zusammenhanges und der aristotelischen Einheit, die Piscator erst möglich machte. Wenn die Schauspieler in „Cats“ ins Publikum laufen, die ganze mimische und gestische Inszenierung von „Cats“ ist Piscators Erbe. Piscators Vermächtnis ist in jedem Stück, wohin man auch blickt. Piscator erfand die offene Form des Theaters, die heute überall zur Anwendung kommt. Jedes kleine Schultheater macht das jetzt. Überall kommen am Ende die Schauspieler ins Publikum hinaus. Alle Schauspieler schauen dem Publikum direkt ins Auge und sprechen die Zuschauer direkt an. Alle verwenden heute Erzähler. Und sie kümmern sich nicht mehr um die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung als lange gültiges Konstruktionsprinzip von Dramen. Die vierte Wand wurde niedergedrückt. Das ist Piscators Verdienst. All das haben wir ihm zu verdanken. Dafür gebührt ihm unser Respekt.

Piscator war einer der großen Pioniere. Wir Übrigen versuchen, so viele Entdeckungen wie möglich zu machen. Ab und zu kommt ein großer Geist daher und inspiriert jeden. Und dann ändern sich die Dinge.

Judith Malina (1926 – 2015), an American actress, writer and director, studied with Erwin Piscator. In 1947 she and Julian Beck founded “The Living Theatre.” The uncompromising expression of her anarcho-pacifist beliefs several times resulted in her being jailed, notably for several months in Brazil in 1971 for a cycle of street theatre works protesting the military dictatorship. This text is an excerpt of a long interview which Michael Lahr conducted with her in 2006.

Judith Malina (1926 – 2015), eine amerikanische Schauspielerin, Autorin und Regisseurin, studierte bei Erwin Piscator. 1947 gründete sie mit Julian Beck „The Living Theatre“. Die kompromißlose Bekundung ihrer anarcho-pazifistischen Überzeugung führte einige Male zu Malinas Verhaftung, so etwa 1971, als sie in Brasilien mehrere Monate eingesperrt war für einen Straßentheater-Zyklus, der gegen die Militärdiktatur aufbegehrte. Dieser Text ist ein Auszug aus einem umfangreichen Interview, das Michael Lahr 2006 mit ihr führte.

## The Deputy... when theatre history was made

### *Der Stellvertreter... ein Stück Theatergeschichte*

Louise Kerz Hirschfeld

In 1962 icy winds and freezing temperatures created the coldest winter in 100 years. Leo Kerz flew to West Berlin to participate in theatre history when German audiences faced the Holocaust as they had not seen before, dramatically on the stage. Snow glistened everywhere, we found an apartment with an art studio in the suburb at 31 Königsallee in the Grunewald.

A year earlier, I had met Maria and Erwin Piscator for the first time. My first husband, the stage designer Leo Kerz (1912 – 1976) and I had travelled to Frankfurt, Germany. Maria Piscator descended the grand staircase at the Frankfurter Hof Hotel. A vision of elegance in a beige flowing dress she practically danced down the steps, one beautiful arched foot after another. There was a festive luncheon, as Leo Kerz shared theatrical news from Broadway with his old teacher and mentor from the Piscator Schule in 1928. Leo was riding the crest of his career and was one of the most talked-about men in the American theatre then. He produced and designed Ionesco's absurdist anti-fascist comedy "Rhinoceros" and the New York play was a great hit, with Zero Mostel and Eli Wallach in the leading roles.

I listened attentively as they also gossiped about the Dramatic Workshop at the New School in the early 1940s. After the Nazis' rise to power, Leo had escaped Berlin and made his way via Czechoslovakia and Amsterdam to Johannesburg, South Africa, where he started the Pioneer Theatre, one of the first interracial community theatres. Throughout those difficult years, he and Piscator kept contact. Eventually Leo Kerz emigrated to the United States, attracted by the prospect of getting a teaching job at Piscator's Dramatic Workshop.

Piscator to me looked like a Bürgermeister, a man at the end of his career. He was absolutely sharply dressed, wearing a beautiful blue jacket without a collar, but he was kind of hefty and appeared sort of retired. He had been directing throughout Germany since his return from America over the previous ten years. With his 68 years he seemed very old to me at the time.

But within two years time, Piscator's life was again in transition. West Berlin theatre called him back. He stepped out of virtual retirement. Leo was summoned by Erwin Piscator to design the settings and costumes for a new controversial play

called "Der Stellvertreter" (The Deputy) by a young German writer Rolf Hochhuth. The subject was inflammatory: Pope Pius's XII's silence during World War II and the Holocaust.

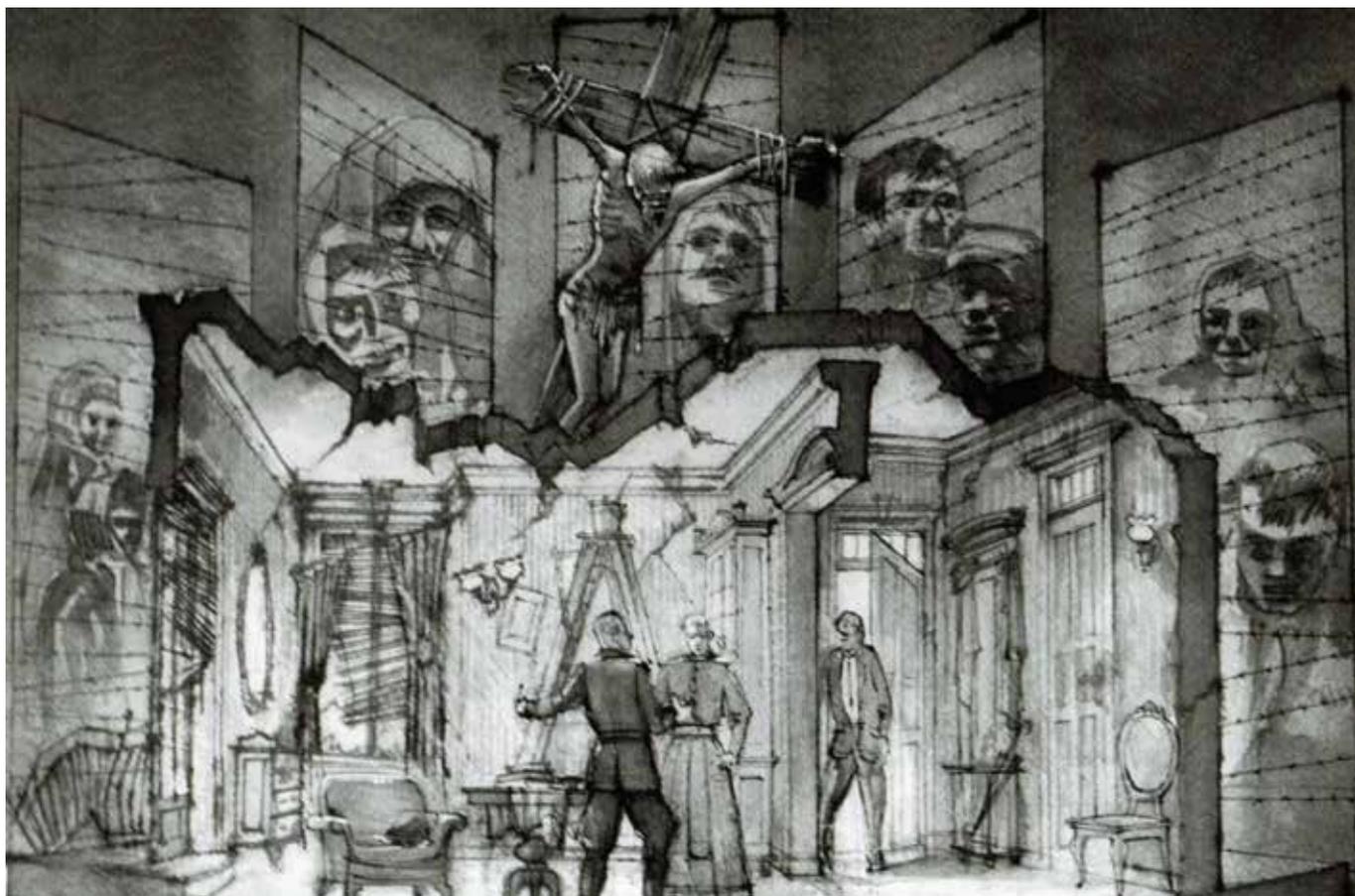
Shortly after our arrival in Berlin we attended a meeting at the director's stylish apartment in a building off Kurfürstendamm, that was formerly occupied by the German film star Curd Jürgens. We were shown the décor which Maria had selected for his home. There were photo murals of his great productions. Actor Max Pallenberg as "The Good Soldier Schwejk" and the lovely actress Dolly Haas in "Circle of Chalk". I also noted a mini-gym and a fur bedspread, and a working green Tiffany style fountain in the center of the living room. The change in Piscator was amazing. He was rejuvenated. He lost about twenty pounds and was slender, elegant and proud of himself, as he demonstrated some of his stretching exercises.

Was this the same Piscator, the radical, the man of social conscience, a political exile? His personal geography included Flanders Fields, Weimar Berlin, Moscow, Paris, and with Maria Piscator at his side New York.

But the Freie Volksbühne in West Berlin gave him a final venue. He again illustrated the power of the stage, not only as a place for entertainment but as a provocative platform for history.

By the time of our arrival in Berlin, the plans for "Der Stellvertreter" at the Theater am Kurfürstendamm were in full swing. Leo started his research and design work immediately. He was late and rushed. Difficult work followed for several months as the creative team prepared the production. Aleida Montijn composed the music, and Piscator's close collaborator from the Weimar-era Piscator-Bühne, the dramaturge Felix Gasbarra, edited the play from eight hours to a manageable size of three hours. Hochhuth was furious, pulled his hair out and at one point tore a telephone out of an office in protest. But I sensed great excitement in the air. Something extraordinary was being created.

Meanwhile lawyers for Krupp and the Vatican tried to halt the production. Threats of lawsuits crackled in the offices. There was always something in the newspapers. The excitement, the phone calls and near violence in the production offices was unnerving. But Mayor Willy Brandt assured Piscator the play would take place.



Stage design by Leo Kerz for the world premiere of Rolf Hochhuth's play "The Deputy"  
*Bühnenbildentwurf von Leo Kerz für die Welturaufführung von Rolf Hochhuths Stück "Der Stellvertreter"*

For Leo the production work was a painful process, particularly when he watched the captured German footage of the concentration camps. It was a downward spiral. During the period when stage painters were transferring Leo's drawings of Jews onto large canvasses they all had large Semitic noses. Leo was furious and said: "That's not what I have on my sketch." The painters replied: "But they are Jews, aren't they?" And Leo retorted: "Well, I am Jewish, and I don't have that kind of a nose." He was very upset, since it was the first time he actually lived in Germany since he had fled. And he was not integrating very well with the people.

Nobody was allowed to watch the rehearsals of "The Deputy". One day I quietly slipped into the theatre and watched Piscator direct. Quite unlike the directors I had worked with briefly in New York, I was amazed that Piscator actually demonstrated how actors should behave on the stage, with hand indications etc. Then I dropped something. Piscator turned around and shouted into the house: "Who is there?" I was sitting in the last row of the orchestra. I got up to say: "Ich bin hier. Ich bin hier, Herr Piscator, Louise." He replied: "Oh, Stille bitte!" I got out of there as soon as possible in order not to disturb him again.

On opening night police guarded the theatre. German audiences reluctantly faced their past and collective guilt. Sobs filled the theatre, the audience sat in stunned silence. At the end there was no applause. Then suddenly the first-nighters started to stamp their feet and yelled "Piscator! Piscator!" They could not applaud the play after it was over,

they reserved their energy and applause for the director and the creative team. Piscator, Hochhuth, Leo Kerz and Aleida Montijn all stood on the stage holding hands to the thunderous ovations that went for about twenty minutes. A catharsis had taken place.

Theatre history was made that night. It was the first attempt to bring material of this kind in front of the German audience. It was extraordinary that Hochhuth had written it, that Piscator directed it, that Leo designed it, and that it was presented by the Freie Volksbühne at all. Suddenly the author Rolf Hochhuth was elevated to a world-class playwright. Life Magazine featured twelve pages, the theatre press from all over Europe covered the play.

Leo suffered great personal tensions because he was reliving the past and the loss of his family at Sobibor. After the opening he chose not to attend the cast party. Instead we dined with the Life photographer Robert Lackenbach at a café. He wanted to be an American, he wanted to be with Americans.

Piscator created the most distinguished political theatre of his career, and continued to direct several other important political plays. His epic theatre of the 1920s became documentary theatre of the 1960s.

We mourned with Maria when Piscator died. Eventually she continued to have her salon for European friends and émigrés. There were fascinating evenings. German, French and Russian accents permeated the 19th century décor. Champagne and delicate Vorspeisen were served, but the

main topics of conversation were around old memories, days long gone by. Prince Romanov, Hans Sahl, Leo Kerz, Judith Malina told tales, and at the center of everything Reinhardt's former ballerina, the toast of Vienna and Paris, graceful and elegant in advanced age. Maria Piscator still exemplified European sophistication. Till the very end she kept alive the legacy of her husband.

1962 sorgten eisige Winde und harsche Minustemperaturen für den kältesten Winter in 100 Jahren. Leo Kerz flog nach West-Berlin, um dort Theatergeschichte mitzuschreiben, als ein deutsches Publikum mit dem Holocaust konfrontiert wurde, wie dies bis dahin noch nicht geschehen war: durch ein Theaterstück auf der Bühne. Überall glitzerte der Schnee; wir fanden eine Wohnung mit Atelier in der Königsallee No. 31 im Grunewald.

Ein Jahr zuvor war ich Maria und Erwin Piscator zum ersten Mal begegnet. Mein erster Mann, der Bühnenbildner Leo Kerz (1912 – 1976) und ich waren nach Frankfurt gereist. Maria Piscator kam die große Freitreppe im Hotel Frankfurter Hof herunter; eine elegante Erscheinung. In ihrem beigen fließenden Kleid tanzte sie gleichsam die Stufen herab, einen grazil gewölbten Fuß vor den anderen setzend. Wir aßen zu Mittag. Leo Kerz tauschte Neuigkeiten vom Broadway mit seinem alten Lehrer und Mentor aus, den er aus seiner Zeit in der Piscator Schule 1928 kannte. Leo war auf dem Höhepunkt seiner Künstlerlaufbahn und damals eine der meistdiskutierten Personen des amerikanischen Theaters. Er hatte Ionescos absurde anti-faschistische Komödie „Rhinozeros“ inszeniert und ausgestattet, und das Stück mit Zero Mostel und Eli

Wallach in den Hauptrollen war in New York ein großer Hit.

Ich hörte aufmerksam zu, als sie über die frühen 1940er Jahre am Dramatic Workshop der New School plauderten. Nach der Machtergreifung durch die Nazis war Leo aus Berlin geflohen, zunächst in die Tschechoslowakei, später nach Amsterdam und von dort nach Johannesburg, Südafrika, wo er das Pionier-Theater ins Leben rief, eines der ersten Theater, in dem Schwarze und Weiße gemeinsam auf der Bühne spielten. Schließlich emigrierte Leo Kerz in die USA, gelockt von der Aussicht, eine Anstellung als Lehrer in Piscators Dramatic Workshop zu bekommen.

Piscator wirkte auf mich wie ein Bürgermeister, ein Mann am Ende seiner Karriere. Er war perfekt gekleidet, trug ein elegantes blaues Jackett ohne Revers, aber er war füllig und kam mir vor wie im Ruhestand. Seit seiner Rückkehr aus Amerika war er zehn Jahre lang als Gastregisseur in ganz Deutschland tätig gewesen. Mit seinen 68 Jahren erschien er mir damals wie ein uralter Mann.

Doch binnen zwei Jahren war Piscators Leben erneut im Umbruch. Das West-Berliner Theater rief ihn aus seinem Quasi-Ruhestand zurück auf die Bühne. Erwin Piscator lud Leo ein, die Ausstattung für ein neues, umstrittenes Stück, nämlich „Der Stellvertreter“, zu machen, das ein junger deutscher Autor Rolf Hochhuth geschrieben hatte. Das Thema war explosiv: Das Schweigen Papst Pius XII. während des 2. Weltkrieges und des Holocaust.

Kurz nach unserer Ankunft in Berlin kamen wir zu einer Besprechung im stilvollen Apartment des Regisseurs zusammen, welches um die Ecke vom Ku-damm lag und früher einmal vom Filmstar Curd Jürgens bewohnt worden war. Piscator zeigte uns die Inneneinrichtung, die seine Frau Maria besorgt hatte. Es gab Fotowände mit den großen Bühnenerfolgen: Max Pallenberg als der gute Soldat Schwejk und die herrliche Dolly Haas im „Kreidekreis“. Ich bemerkte auch ein winziges Fitness-Studio, eine Tagesdecke aus Pelz überm Bett und einen funktionierenden grünen Brunnen im Tiffany-Stil mitten im Wohnzimmer. Die Wandlung, die ich an Piscator bemerkte, war erstaunlich. Er war verjüngt, hatte über 20 Pfund abgenommen, war schlank, elegant und zeigte stolz seine Dehnübungen.

War das immer noch der gleiche Piscator: Der Radikale, der Mann des sozialen Gewissens, ein politischer Emigrant? Seine persönliche Geographie war geprägt von den flandrischen Schlachtfeldern, dem Berlin der Weimarer Republik, Moskau, Paris, und schließlich - mit Maria Piscator an seiner Seite - New York.

Die Freie Volksbühne in West-Berlin sollte seine letzte Wirkungsstätte sein. Dort zeigte er erneut die Kraft der Bühne, nicht nur als ein Ort der Unterhaltung, sondern als provokative Plattform fürs Zeitgeschehen.

Als wir in Berlin ankamen, waren die Vorbereitungen für „Der Stellvertreter“ im Theater am Kurfürstendamm in vollem Gang. Leo begann sofort mit den Recherchen und Entwürfen. Er war spät dran und in Eile. In mehrmonatiger harter Arbeit erstellte das schöpferische Team die Produktion. Aleida Montijn komponierte die Musik, und Piscators enger Mitarbeiter aus den Jahren der Weimarer Republik, der Dramaturg Felix Gasbarra, überarbeitete und kürzte das

**FREIE VOLKS BÜHNE**

Ab 1. Juli täglich  
20 Uhr

Wiederaufnahme

Inzenierung:  
**Erwin Piscator**

Bühnenbild u. Kostüme:  
**Leo Kerz**

Musik:  
**Aleida Montijn**

**Der Stellvertreter**

Schauspiel in 5 Akten von **Rolf Hochhuth**

<b>Dieter Borsche</b>	<b>Otto Czarski</b>	<b>J. P. Dornseif</b>
<b>Eugen van Grona</b>	<b>Richard Häufjler</b>	<b>Malte Jaeger</b>
<b>Karl John</b>	<b>H. A. Martens</b>	<b>Hans Nielsen</b>
<b>Ingo Osterloh</b>	<b>Walter Pfeil</b>	<b>Ludwig Schütze</b>

Poster announcing the play "The Deputy" at the Free People's Stage  
Plakat für "Der Stellvertreter" an der Freien Volksbühne Berlin

Stück von acht Stunden Spieldauer auf die handhabbare Länge von drei Stunden. Hochhuth war wütend, raufte sich die Haare, und riß einmal sogar aus Protest ein Telefon aus der Buchse. Große Nervosität und Aufregung lag in der Luft. Etwas Außergewöhnliches war im Entstehen begriffen.

Zwischenzeitlich versuchten Anwälte von Krupp und vom Vatikan die Produktion zu stoppen. Prozessdrohungen prasselten fast täglich in die Büros. Immerzu stand etwas Neues in den Zeitungen. Die Erregtheit, die Anrufe und die aggressive Gereiztheit im Theater gingen an die Nerven. Aber Berlins Bürgermeister Willy Brandt versicherte Piscator, daß das Stück aufgeführt werden würde.

Für Leo war die Probenzeit ein schmerzvoller Prozess, besonders, wenn er das sichergestellte deutsche Filmmaterial aus den Konzentrationslagern anschaute. Es war ein Strudel, der ihn nach unten zog. Als die Bühnenmaler Leos Entwürfe auf riesige Leinwände übertrugen, hatten die abgebildeten Juden große Hakennasen. Leo war wütend und sagte: „Das ist nicht das, was ich auf meinen Skizzen dargestellt habe.“ Die Maler entgegneten: „Aber das sind doch Juden, nicht wahr?“ Und Leo erwiderte scharf: „Ich bin auch jüdisch, und ich habe keine solche Nase.“ Er war sehr aufgebracht, denn zum ersten Mal seit seiner Flucht lebte er wieder in Deutschland. Und das Zusammenleben mit den Deutschen fiel ihm nicht leicht.

Niemand durfte bei den Proben für „Der Stellvertreter“ zuschauen. Eines Tages schlich ich heimlich ins Theater und beobachtete Piscator bei seiner Regiearbeit. Ich war erstaunt, daß er im Unterschied zu den Regisseuren, mit denen ich in New York zusammen gearbeitet hatte, tatsächlich den Schauspielern durch Gesten vormachte, wie sie auf der Bühne agieren sollten. Plötzlich ließ ich etwas fallen. Piscator drehte sich um und rief in den Zuschauerraum hinein: „Wer ist dort?“ Ich saß in der letzten Reihe. Ich stand auf und sagte: „Ich bins, Herr Piscator, Louise.“ Er antwortete: „Oh, Stille bitte!“ So schnell wie möglich verließ ich den Raum, um nicht noch einmal zu stören.

Am Abend der Premiere bewachte die Polizei das Theater. Zögerlich sah das deutsche Publikum seiner Vergangenheit und seiner kollektiven Schuld ins Auge. Schluchzer waren im Theater zu hören. Fassungslos saßen die Zuschauer da. Am Ende gab es keinen Beifall. Dann plötzlich stampfte das Premieren-Publikum mit den Füßen und schrie: „Piscator! Piscator!“ Die Zuschauer konnten dem Stück keinen Beifall klatschen, sie hielten ihre Energie und ihren Applaus zurück für den Regisseur und das kreative Team. Piscator, Hochhuth, Leo Kerz und Aleida Montijn standen auf der Bühne, und nahmen, einander die Hände haltend, den brausenden Beifallssturm entgegen, der über zwanzig Minuten anhielt. Eine Läuterung hatte stattgefunden.

In dieser Nacht wurde Theatergeschichte geschrieben. Es war der erste Versuch, Material dieser Art einem deutschen Publikum vorzuführen. Es war außergewöhnlich, daß Hochhuth dieses Stück geschrieben hatte, daß Piscator es inszeniert hatte, daß Leo es ausgestattet hatte, und daß es überhaupt von der Freien Volksbühne aufgeführt wurde. Plötzlich avancierte der Autor Rolf Hochhuth zu einem Dramatiker der Weltklasse. Life Magazine berichtete auf zwölf Seiten, Theaterkritiker aus ganz Europa besprachen das Stück.



Lotte Lenya (left) with Leo Kerz (right) and his wife Louise (center)  
Lotte Lenya (links) mit Leo Kerz (rechts) und seiner Frau Louise (Mitte)

Leo litt große persönliche Qualen, er durchlebte erneut seine Vergangenheit und den Verlust seiner Familie im Vernichtungslager Sobibor. Nach der Uraufführung zog er es vor, nicht an der Premierenfeier teilzunehmen. Stattdessen aßen wir mit dem Fotografen des Life Magazins Robert Lackenbach zu Abend. Leo wollte Amerikaner sein, er wollte mit anderen Amerikanern zusammen sein.

Piscator schuf das bedeutendste politische Theater seiner Laufbahn und führte danach bei verschiedenen anderen wichtigen politischen Theaterstücken Regie. Sein episches Theater der 1920er Jahre wurde zum Dokumentartheater der 1960er Jahre.

Wir trauerten mit Maria, als Piscator starb. Schließlich setzte sie die Tradition ihres Salons für europäische Freunde und Exilanten fort. Es gab faszinierende Abende. Deutsche, französische und russische Akzente erklangen in ihrem im Stil des 19. Jahrhunderts eingerichteten Zuhause. Champagner und delikate Vorspeisen wurden gereicht, doch die Gespräche kreisten immer wieder um Erinnerungen aus vergangenen Zeiten. Prinz Romanov, Hans Sahl, Leo Kerz, Judith Malina erzählten Geschichten. Und im Mittelpunkt all dessen stand Max Reinhardts frühere Ballerina, in Wien und Paris gefeiert, anmutig und elegant im fortgeschrittenen Alter. Maria Piscator verkörperte noch immer europäische Raffinesse. Bis zu ihrem Tod hielt sie das Erbe ihres Mannes lebendig.

Louise Kerz Hirschfeld served as President of "The Al Hirschfeld Foundation", honoring her late husband and his art work. She organized "The Hirschfeld Century", a retrospective at the New York Historical Society in 2015. As a theatre historian she created many exhibits such as "The Theatre of Max Reinhardt" and "The DeMille Dynasty". Along with her husband Lewis B. Cullman, she was designated a New York City Living Landmark in 2012.

Louise Kerz Hirschfeld war Präsidentin der "Al Hirschfeld Stiftung", die das künstlerische Erbe ihres verstorbenen zweiten Mannes bewahrt. 2015 organisierte sie die Retrospektive "The Hirschfeld Century" in der New York Historical Society. Als Theaterhistorikerin hat sie zahlreiche Ausstellungen konzipiert, u.a. über das Theater Max Reinhardts und die DeMille Dynastie. Gemeinsam mit ihrem Ehemann Lewis B. Cullman wurde sie 2012 von der Stadt New York als "living landmark" (lebende Attraktion) geehrt.

## The Presence of the Audience: Political Theatre in Today's World

### *Die Präsenz des Publikums: Politisches Theater in der heutigen Welt*

---

Eric "Wally" Wallach

for Judith Malina and the Beautiful Anarchist Nonviolent Revolution

*für Judith Malina und die schöne anarchistische gewaltlose Revolution*

"Total theatre needs universality of spirit. A theatre for vast audiences ... revealing the reverence of man for man."

– Erwin Piscator

In 1917 Paris, poet Guillaume Apollinaire's "The Breasts of Tiresias" deliberately pried open the theatre and gave birth to the first revolutionary transsexual. Therese, now Tiresias, sacrifices her breasts in an act of self-mutilation with balloons and scissors, changes clothes with her husband and leads a "No More Children" rebellion. Apollinaire's Prologue defiantly begins with the Director proclaiming to be above the laws of the government and ends with, "O people, be the unquenchable torch of the new fire." The joining of forces with the audience led to an opening night riot midway through the show. The audience split over where they were: Paris, the place of the theatre, or Zanzibar, where the "surrealist drama" was set.

In 1920 Berlin, director Erwin Piscator had a revelation after an absolutely spontaneous moment stopped his play when his set designer arrived late with the backdrop over his shoulder. The audience demanded to pause the play in order to install the canvas. He wrote, "The curtain separating life from stage was torn away. Theatre, yes, but a different kind – not a stage, but a platform – theatre as an instrument to probe life and come to grips with reality – not an audience, but a community." He went on, "I found myself a citizen of my time. The interplay of art and life had reached unity for me."

Theatre's direct involvement in the struggle for human liberation reached a new level one hundred years ago, after the First World War. The global catastrophe of loss

and shock was so great that authors and audiences would never be the same again. A pursuit began for the creation of a useful event that could assist humanity. Between the wars humans tried coming together for the betterment of all.

Creativity is inherent in being alive. Audiences create the show just as much as the performers do when they actively participate in the spectacle by listening and observing. The audience makes the show by their natural response so if they are elsewhere the theatrical endeavor falls flat. My life in the theatre started by being an audience member at a melodrama, booing the villain and cheering for the hero.

I moved to New York City in 1994, which was the tail end of what was once called the "Big Apple". Now it's the "Big Cupcake", as performing artist Penny Arcade says. In the mid-90s, before gentrification took over, real human interaction was still possible all the time. A chance meeting could change your life.

Three days after 1998 rolled in I got calls from two theatre greats, Penny Arcade and Joseph Chaikin. For five years I rode out the disappearance of Bohemia between them both, on the Lower East Side and the West Village, respectively. Their primary concern has always been their community and the exploration of existence through performance. The west and east sides of lower Manhattan have had differing approaches to the stage, experimental and erudite on the west side and rock'n'roll glitter on the east.

I received the secret history of New York's political theatre from two strains of thought: from Jack Smith to John Vaccaro to Penny Arcade to me and from Piscator to Julian Beck and Judith Malina to Joe Chaikin to me. A responsibility came

attached to these histories to continue the struggle, carry the torch, thoughtfully and with verve.

I've tried many events on and off the stage. The last eighteen years have demanded action from us, and yet large demonstrations have been mostly ineffective; the wars haven't stopped, corruption continues unabated.

After months of guilt and broken spirit following the reelection of George W. Bush, I went to Costa Rica for my 33rd birthday and enjoyed the pure, military-free life there. At Jesus Christ's age when he was crucified, I had a vision of the Prince of Peace in the USA. When I returned to the City I wrote a short play and set it a few blocks from my East Village home.

American Terrorist  
a random act

A 33-year-old Jew, with black curly hair and beard, wearing a blue sarong diaper and upside-down American flag cape ascends a New York City signpost. Across his lower body is written "TRY PEACE" in red.

His arms are held to either side by a long narrow piece of wood. He stands up there in silence for at least five hours and no longer than twelve days or for as long as New York City can tolerate free speech. Over 18,000 civilians have died during our two-year-old Iraq War. This is dedicated to all those humans who have been senselessly murdered.

Tuesday, April 25, 2005 Astor Place 3pm

I had four months to prepare the action, which was just enough time to grow a beard, scope the scene, and refine the costume into an American flag sarong, a crown of ripped money, and the words "ALL-AMERICAN" written in stage blood across my chest. The title changed to "Radical Jew, 33".

A week prior to the action I called the editor of my neighborhood newspaper "The Villager", Lincoln Anderson, and told him the plan. When he asked me why I was doing it, I answered simply, "I just can't stand the war."

On the night before the action I installed a sign just above where I was to perch myself that read: WAR? I also doctored, with white gaffer tape, the two ONE-WAY signs on the street pole to read: NO WAY and NO WAR. As it was the second night of Passover, I drank a little wine and ate some matzo before sleep. In the morning I was quiet and resolute. Around noon I walked barefoot out my door. I carried my white birch branch, with glimmering red fabric tied in loops at either end, to my crucifixion in Astor Place.

I pulled myself up and onto the signpost and stood on the arm that held a walk sign. I positioned the stick behind my neck, put my hands through the loops and that was that. What will the people do when I'm up there? What will they do when the cops come? I had no idea what was going to happen. What happened was better than any play I could have written. The real world met my fantasy and performed well.



Eric Wallach in his direct action piece "Radical Jew, 33"  
Eric Wallach in seinem Aktionsstück "Radikaler Jude, 33" (1)



Radical Jew, 33 is taken off the cross by the police  
Der Radikale Jude, 33 wird vom Kreuz abgenommen (2)



Neon sign outside the entrance to the "Spaceship Kaleidoscope"  
*Leuchtzeichen am Eingang zum "Spaceship Kaleidoscope"*

Some people passed by while others stopped and stayed with me for a while. Some jeered and mocked me. Others were scared. And the flow of traffic never stopped. The weather had gone from sunny to gray and breezy. I shivered and shed tears. Though I felt safe as a performer, I was overwhelmed with sadness at times. Eventually I was buoyed by the support of strangers. Someone raised a peace sign to me; another person was speaking out.

After an hour and a half things began to shift again when the seventh police vehicle I saw came to a stop below. Through the car megaphone I was asked to get down. The officers asked a few times before more cars arrived. A crowd began forming as a news crew happened upon the scene. Eventually an Emergency Vehicle parked alongside the back of the pole.

The officers standing on the Emergency Vehicle roof looked like three Romans as they carefully cut one of the red loops of fabric. I remained passive and let my hand fall. The branch slipped away and I was gracefully carried off the cross. Atop the vehicle they strapped me to a board and prepared to lower me through a hatch in the roof.

When they lifted me upright to lower me down, I took a moment to look out at everyone. I could search for answers. I saw no riots, no struggle, just a smattering of applause.

Imagine what would've happened if it had been 2015. #goingviral As Astor Place has been recently redesigned I have committed myself to a resurrection of political action of some sort on this bit of land that was once a crossroad for native American footpaths.

New York City has turned the once fecund ground of cross-fertilized art into a comparatively barren arts cityscape even though theatre is, more than ever, essential to our

collective well-being. Here now is a time and place when we can feel the energy of real people en masse and they're not cheering at a ballgame, they're listening. Theatre can be a tool for social reform when artists cross-pollinate and conspire.

Unfortunately in our fair city, even radical theatre cannot afford a conspiracy of artists and yet it is now one of the only places that a group of people can congregate without risking arrest. Today only the wealthy can afford the real estate or the ticket prices. Discontent and moral outrage mixed with the complacency of consumer culture has given birth to a cry for social transformation in the most popular of Broadway musicals on the ol' Great White Way. Look no further than the wildly successful productions of "Matilda", "Wicked", "Kinky Boots", and now "Hamilton" to realize that if the United States could exist in today's Broadway musical, the second American Revolution would be close at hand.

By the end of "Kinky Boots" the working-class workers and trans-performers are uniting in order to empower each other. The big moment in both "Wicked" and "Matilda" arrives when it's revealed that those in power are utilizing a massive surveillance apparatus to keep the people in check-flying monkeys in one, red lasers in the other.

Matilda and her classmates get the audience clapping over their heads singing, "We are revolting children living in revolting times ... we'll be revolting children, 'til our revolting's done - it's 2-1-8-4-U. We are revolting!" Audiences nod with recognition and satisfaction that they are witnessing real, safe, political theatre. Everybody wants to live in a world rid of tyranny! It makes for good theatre. Ka-ching!

Hamilton's raps are honest and straightforward yet the

“buttons” that follow every other song are as unnecessary as the buttons on a Revolutionary coat. The “button” is that extra bump up of music and light that lets an audience know that the song is over and the actors will pause for applause. It feels like a counterbalance to the use of hip-hop, establishing the show as part of the musical theatre canon, not as a call to arms.

As with seeing art in museums, politics are deadened in the theatre because of its inherent impotence. There’s no consequence or immediacy. There’s a bribe that says, “I’ll pay you good money if you make me feel I’m seeing something significant, but don’t go so far as to offend me.” We get musicals where there could be movements.

Gratefully, the struggle continues in the 21st century with agents provocateurs such as “The Yes Men” who have shown how theatre can happen anywhere and at any time and the right actions can effect change. Such was the time when Andy Bichlbaum impersonated a Dow Chemical representative named Jude Finisterra and announced on BBC World TV that Dow would compensate the victims of Dow’s disaster in Bhopal and would clean up the mess. Dow’s stock fell 4.24 percent in 23 minutes, wiping two billion dollars off its market value. Yes, theatre can.

Perhaps if political theatre wants to catch the kings and their subjects then it may have to continue to infiltrate the world. Creative direct public action has the potential to pierce our consumer culture in pursuit of a world community. Now is the time to see what we can do with the balance of life and our art.

Since 2002, when I premiered my show “Spaceflight 18”, I have sought ways of engaging today’s community aboard my Spaceship “Kaleidoscope”, where audience members, recast as passengers, meet and play as they cruise round-trip through our solar system. Now, as governments and politicians continue their downward spiral, “Spaceflight 18” will turn public space into outer space.

My third incarnation of “Spaceflight 18” is called “Kaleidoscoping”, and it involves an easy-to-follow inclusive choreographic game built on the exchange of dance moves. We mirror and multiply what is there. On June 7, 2016 we will debut with launches from Grand Central Station, Times Square, and finally, Central Park.

As war is brought to our streets, clubs, stadiums, and halls, so must our action. For every bomb that is dropped, droned, shot, or thrown, let there be a large-scale act of love or beauty in public. The sight of people dancing freely in public is political theatre enough. No banners or pronouncements or calls for peace and justice. Just dance and the revolution will follow.

.....  
*„Totales Theater braucht die Universalität des Geistes. Ein Theater für ein riesiges Publikum... das die Ehrfurcht des Menschen vor dem Menschen offenbart.“*

– Erwin Piscator

1917 brach der Dichter Guillaume Apollinaire in Paris mit seiner Komödie „Die Brüste des Tirésias“ vorsätzlich das Theater auf und brachte den ersten revolutionären Transsexuellen zur Welt. Therese, jetzt Tiresias, opfert ihre Brüste in einem Akt der Selbstverstümmelung mit Luftballons und Scheren, wechselt die Kleider mit ihrem Mann und führt eine Rebellion an unter dem Motto „Keine Kinder mehr!“ Apollinaires Prolog beginnt trotzig mit der Erklärung des Regisseurs, daß er über dem Gesetz der Regierung stehe, und endet mit dem Appell: „Oh Menschen, seid Ihr die unlösliche Fackel dieses neuen Feuers!“ Der Autor hatte sich mit dem Publikum verbündet. Doch dies führte mitten in der Uraufführung zum Tumult. Das Publikum geriet in Streit über die Frage, wo man denn nun sei: In Paris, dem Ort des Theaters, oder in Sansibar, wo das „surrealistische Drama“ spielte.

1920 hatte der Regisseur Erwin Piscator in Berlin eine Offenbarung, nachdem ein spontaner Zwischenfall die Aufführung seines Stückes unterbrochen hatte. Der Bühnenbildner, die Kulisse auf seinen Schultern tragend, kam zu spät zur Vorstellung. Das Publikum forderte eine Pause, um das Bühnenbild aufzubauen. Piscator schrieb: „Der Vorhang, der das Leben von der Bühne trennt, war entzwei gerissen. Theater, ja, aber von einer anderen Art – nicht eine Bühne, sondern eine Plattform – Theater als Werkzeug, um das Leben zu erforschen und mit der Wirklichkeit zurecht zu kommen – nicht ein Publikum sondern eine Gemeinschaft.“ Und weiter: „Hier war ich ein Bürger meiner Zeit. Das Wechselspiel von Kunst und Leben hatte für mich eine Einheit erreicht.“

Vor hundert Jahren, nach dem ersten Weltkrieg, erreichte die direkte Beteiligung des Theaters im Kampf um die Befreiung des Menschen eine neue Dimension. Verlust und Erschütterung durch diese globale Katastrophe waren so groß, daß Autoren und Zuschauer danach nicht mehr dieselben waren wie vorher. Man strebte danach, ein nützliches Ereignis zu schaffen, das der Menschheit helfen würde. In der Zwischenkriegszeit versuchten die Menschen zusammenzukommen, um an der Verbesserung aller zu arbeiten.

Kreativität gehört zum Lebendigsein dazu. Die Zuschauer wirken an der Aufführung ebenso mit wie die Darsteller, wenn sie aktiv teilnehmen am Geschehen durch Hinhören und Beobachten. Das Publikum trägt zum Gelingen einer Aufführung bei durch seine natürliche Reaktion. Wenn die Zuschauer nicht bei der Sache sind, fällt jedes theatralische Bemühen durch. Mein Leben im Theater begann in dem Moment, da ich als Zuschauer eines Melodrams den Bösewicht ausbuhte und den guten Helden anfeuerte.

1994 zog ich nach New York und erlebte noch die letzten Ausläufer dessen, was einst als „big apple“ gepriesen wurde. Heute ist New York ein „big cupcake“, wie die Performancekünstlerin Penny Arcade zu sagen pflegt. Mitte der 1990er Jahre, bevor die Gentrifizierung ihren Siegeszug antrat, gab es tatsächlich noch wirkliche zwischenmenschliche Interaktion. Eine zufällige Begegnung konnte das Leben verändern.

Anfang 1998 erhielt ich Anrufe von Penny Arcade und Joseph Chaikin. Dank dieser beiden Theatergrößen konnte ich in den folgenden fünf Jahren aus nächster Nähe das Verschwinden der Boheme miterleben, auf der Lower East Side ebenso wie im West Village. Die hauptsächliche Sorge beider galt der Bevölkerung in ihren Stadtteilen und der Erkundung des Daseins durch Theateraufführungen. Die West- und Ostseite im unteren Manhattan hatten unterschiedliche Herangehensweisen ans Theater: Experimentell und belesen auf der Westseite, Rock'n'Roll Glanz auf der Ostseite.

Die geheime Geschichte des New Yorker politischen Theaters wurde mir über zwei Traditionsstränge vermittelt: Von Jack Smith über John Vaccaro zu Penny Arcade und schließlich zu mir, und von Piscator über Julian Beck und Judith Malina zu Joe Chaikin und mir. Diese Einweihung in die Geschichte brachte die Verantwortung mit sich, den Kampf fortzusetzen, die Fackel weiterzutragen, umsichtig und mit Elan.

Vieles habe ich seitdem ausprobiert: auf der Bühne und weit weg davon. Die letzten 18 Jahre verlangten von uns allen tatkräftigen Einsatz. Doch Großdemonstrationen

erwiesen sich weitgehend als unwirksam: Die Kriege sind nicht gestoppt worden, Korruption blüht unvermindert fort.

Einige Monate nach der Wiederwahl von George W. Bush, in denen mich Schuldgefühle und Niedergeschlagenheit plagten, flog ich nach Costa Rica, um meinen 33. Geburtstag zu feiern und genoss das reine, entmilitarisierte Leben dort. Im selben Alter, da Jesus Christus gekreuzigt worden war, hatte ich eine Vision des Friedensfürsten in den USA. Als ich nach New York zurückkehrte, schrieb ich ein kurzes Stück, das einige Häuserblocks entfernt von meinem Apartment im East Village spielt:

Amerikanischer Terrorist  
Ein zufälliges Spiel

Ein 33jähriger Jude mit schwarzem lockigem Haar und Bart, mit blauem Lendenschurz und einer verkehrt herum zum Umhang gebundenen US-Flagge steigt auf ein städtisches Verkehrszeichen. Auf seinem Unterkörper steht in roten Lettern geschrieben „Probiere mit Frieden“. Seine Arme sind zu beiden Seiten ausgestreckt an einem langen schmalen Holzstück.

Er verharrt dort oben schweigend für mindestens fünf Stunden, und nicht länger als zwölf Tage, oder solange New York City die Redefreiheit duldet.

Über 18.000 Zivilisten haben in unserem zweijährigen Irak-Krieg ihr Leben gelassen. Dieser Akt ist all den Menschen gewidmet, die sinnlos ermordet wurden.

Dienstag, 25. April 2005, Astor Place, 15.00 Uhr



Captain Wally launches the Spaceship Kaleidoscope from Lower Manhattan during Spaceflight 18's Maiden Voyage in 2010  
Kapitän Wally schießt das Raumschiff Kaleidoscope 2010 von Manhattan aus ins All - die Jungferreise "Spaceflight 18" beginnt

Ich hatte vier Monate Zeit, diese Aktion vorzubereiten, gerade genug, um mir einen Bart wachsen zu lassen, den Schauplatz genau in Augenschein zu nehmen, und mein Kostüm zu verfeinern: Eine amerikanische Flagge als Lendenschurz, eine Dornenkrone aus Geldscheinen, und die Worte „ganz amerikanisch“ mit Theaterblut auf meine Brust geschrieben. Auch der Titel änderte sich: „Radikaler Jude, 33“.

Eine Woche vor Beginn der Maßnahme rief ich den Lincoln Anderson, Chefredakteur unserer Stadtteil-Zeitung „The Villager“, an und erzählte ihm von meinem Plan. Als er mich fragte, warum ich das tue, antwortete ich lediglich: „Ich kann den Krieg einfach nicht ausstehen.“

In der Nacht vor der Aktion befestigte ich ein Schild mit der Aufschrift „Krieg?“ über dem Platz, wo ich mich anlehnen würde. Mit Klebeband bearbeitete ich die beiden an diesem Pfosten befestigten Einbahnstraßen-Schilder; statt ONE WAY stand auf dem einen nun NO WAY (Kein Weg), auf dem anderen NO WAR (Kein Krieg). Da dies die zweite Nacht des Pessach-Festes war, trank ich etwas Wein und aß ein wenig ungesäuertes Brot vor dem Schlafengehen. Am Morgen war ich ruhig und entschlossen. Gegen Mittag lief ich barfuß auf die Straße. Meinen weißen Birkenstamm, an deren beiden Enden leuchtend rote Bänder zu Schlaufen geknotet befestigt waren, trug ich zu meiner Kreuzigung am Astor Place.

Ich kletterte an dem Pfosten empor und stand auf dem Querbalken, an dem die Ampel hing. Den Ast positionierte ich hinter meinem Nacken und steckte meine Hände durch die Schlaufen. Das wars. Was werden die Menschen machen, während ich hier oben verharre? Was werden sie tun, wenn die Polizei kommt? Ich hatte keine Ahnung, was passieren würde. Was dann geschah, war besser als jedes Stück, das ich hätte schreiben können. Die wirkliche Welt traf auf meine Fantasie und reagierte prächtig.

Einige Leute gingen einfach vorbei, andere hielten kurz inne, wieder andere blieben eine Weile bei mir stehen. Einige stichelten und verhöhnten mich. Andere waren verängstigt. Der Verkehrsfluß kam nie zum Erliegen.

Das Wetter wechselte: erst Sonne, dann graue Wolken und eine frische Brise. Mich fröstelte und ich weinte. Obwohl ich mich in meiner Rolle als Schauspieler sicher fühlte, war ich zeitweise von Traurigkeit überwältigt. Schließlich erhielt ich Auftrieb durch den Rückhalt völlig fremder Leute. Einer hielt mir ein Friedenszeichen entgegen, ein anderer sagte seine Meinung.

Nach anderthalb Stunden veränderte sich die Situation erneut, als das siebte Polizeifahrzeug, das ich gezählt hatte, zu meinen Füßen anhielt. Durch ein Megaphon wurde ich

aufgefordert herunterzukommen. Die Polizisten wiederholten ihre Forderung einige Male, bis weitere Autos kamen. Als eine Nachrichten-Crew am Ort des Geschehens eintraf, formierte sich eine Menschenmenge. Schließlich parkte ein Rettungswagen hinter dem Verkehrsposten.

Die Polizisten auf dem Dach des Rettungswagens wirkten auf mich wie drei Römer, als sie vorsichtig die roten Schnüre um meine Handgelenke aufschnitten. Ich blieb passiv, ließ meine Hand sinken. Der Ast glitt hinunter und ich wurde taktvoll von meinem Kreuz gehoben. Auf dem Wagendach schnallten sie mich auf einer Bahre fest und ließen mich langsam durch eine Luke herunter.

Als sie mich senkrecht anhoben, bevor sie mich abseilten, nutzte ich den Moment, um die Umstehenden alle einzeln anzuschauen. Ich konnte nach Antworten suchen. Ich sah keine Aufstände, keinen Kampf, nur hier und da Applaus.

Man stelle sich vor, was passiert wäre, wenn diese Aktion im Jahr 2015 stattgefunden hätte. #goingviral Nachdem der Astor Place vor Kurzem umgestaltet wurde, habe ich mich entschlossen, weitere politische Aktionen auf diesem Flecken Erde durchzuführen, an dem sich einst mehrere indianische Trampelpfade kreuzten.

New York City hat den einst ertragreichen Grund sich gegenseitig befördernder Künste in eine vergleichsweise öde Stadtlandschaft verwandelt, obwohl das Theater mehr denn je für unser kollektives Wohlbefinden unverzichtbar ist. Hier und jetzt ist die Zeit und der Ort, da wir die Energie wirklicher Menschen in Massen spüren können. Und sie jubeln nicht bei einem Ballspiel. Sie hören zu. Hier hat das Theater die Möglichkeit, ein Werkzeug für soziale Reform zu sein.

Leider kann sich in unserer schönen Stadt nicht einmal das radikale Theater eine künstlerische Verschwörung leisten. Und doch ist das Theater inzwischen einer der wenigen Plätze, an dem eine Gruppe von Menschen zusammenkommen kann, ohne Verhaftung zu riskieren. Nur die Reichen und Wohlhabenden können sich Immobilien leisten und Eintrittskarten kaufen. Unzufriedenheit und moralische Entrüstung inmitten der Selbstgefälligkeit der Konsumentenkultur haben dazu geführt, daß der Schrei nach sozialem Wandel Eingang in die beliebtesten Broadway-Musicals gefunden hat. Man muß sich nur die enorm erfolgreichen Produktionen von „Matilda“, „Wicked“, „Kinky Boots“, und jetzt „Hamilton“ anschauen, um festzustellen, daß die zweite amerikanische Revolution unmittelbar bevorsteht, würde dieses Land in der Sphäre heutiger Broadway-Shows existieren.

Am Ende von „Kinky Boots“ schließen sich die Arbeiter mit den Cross-Dressers und Drag-Queens zusammen, um gemeinsam mehr Macht zu haben. In „Wicked“ und

„Matilda“ ist der entscheidende Moment erreicht, wenn offenbar wird, daß die Machthaber einen massiven Überwachungsapparat benutzen, um die Bevölkerung in Schach zu halten – fliegende Affen im einen Fall, rote Laser im anderen.

Matilda und ihre Klassenkameraden reißen das Publikum zum Klatschen und Singen mit: „Wir sind rebellierende Kinder in umstürzlerischen Zeiten... Wir werden rebellieren, bis unsere Revolution vollendet ist – es ist zu spät für Euch. Wir lehnen uns auf!“ Die Zuschauer nicken erkennend und zufrieden, daß sie wirkliches, sicheres, politisches Theater erleben. Jeder will in einer Welt ohne Tyrannei leben! Das gibt gutes Theater. Die Kasse klingelt!

Hamiltons Rap ist ehrlich und direkt, doch die „Buttons“, die nach jedem zweiten Lied folgen, sind so überflüssig wie die Knöpfe an einem Revolutionsmantel. „Button“ nennt man das extra Aufdrehen der Musik und der Lichteffekte, die dem Publikum signalisieren, daß das Lied vorbei ist und die Schauspieler pausieren, um den Applaus entgegenzunehmen. Es fühlt sich wie ein Gegengewicht zum Ausgleich des Hip-Hop an, so wird die Schau im musikalischen Kanon etabliert und verliert den Charakter der Mobilmachung.

Wie mit dem Betrachten von Kunst im Museum so verhält es sich auch mit der Politik im Theater: durch das dem Theater innewohnende Unvermögen wird die Politik abgedämpft. Es gibt keine Konsequenz oder Unmittelbarkeit, sondern eine Art Bestechung, die so funktioniert: „Ich zahle Dir gutes Geld. Dafür gibst Du mir das Gefühl, daß ich etwas Bedeutsames sehe. Aber geh' nicht so weit und verärgere mich!“ Wir bekommen Musicals wo es eine Volksbewegung geben könnte.

Dankenswerterweise geht der Kampf im 21. Jahrhundert weiter mit Provokateuren wie „The Yes Men“. Diese Netzkunst- und Aktivistengruppe macht uns vor, daß Theater überall und zu jeder Zeit passieren kann, und daß die richtigen Aktionen Veränderung bewirken. So etwa als Andy Bichlbaum sich als Jude Finisterra ausgab, ein vermeintlicher Sprecher des Chemie-Unternehmens DOW Chemical, und im weltweit ausgestrahlten BBC Fernsehen verkündete, daß DOW die Opfer der Katastrophe im indischen Bhopal entschädigen und das vergiftete Gelände säubern würde. Innerhalb von 23 Minuten fiel der Aktienwert von DOW um 4,24 Prozent, das Unternehmen verlor 2 Milliarden Dollar Marktwert. Theater kann etwas bewirken.

Wenn politisches Theater die Könige und Ihre Untertanen erreichen will, dann muß es weiter eindringen in die Welt. Schöpferische direkte öffentliche Aktion hat heute das Potential, unsere Konsumkultur zu durchbrechen im Streben nach einer Weltgemeinschaft. Jetzt müssen wir schauen, was wir tun können, um das Leben und unsere Kunst in die Balance zu bringen.

2002 habe ich mit meiner Show „Spaceflight 18“ begonnen. Seitdem versuche ich, Wege zu finden, die Bevölkerung von heute an Bord meines Raumschiffes „Kaleidoskop“ in die Aktion einzubeziehen. Als Passagiere treffen die Zuschauer aufeinander und spielen miteinander, während sie einen Rundflug durch unser Sonnensystem machen. Nun, während die Regierungen und die Politiker auf ihrer Abwärtsspirale fortfahren, wird „Spaceflight 18“ den öffentlichen Raum zum Weltall machen.

Die dritte Verkörperung von „Spaceflight 18“ heißt „Kaleidoscoping“ und besteht aus einfach nachzuvollziehenden Tanzbewegungen, die zu einem choreographischen Spiel integriert werden. Wir bilden ab und vervielfältigen, was da ist. Am 7. Juni 2016 werden wir beginnen. Die Startrampen sind im Bahnhof Grand Central Station, im Times Square, und schließlich, im Central Park.

Ebenso wie der Krieg in unsere Straßen getragen wird, in unsere Clubs, Stadien und Hallen, so muß auch unsere Aktion dorthin getragen werden. Für jede Bombe, die fällt, von Drohnen transportiert, abgefeuert oder geworfen wird, laßt uns einen großangelegten Akt der Liebe und der Schönheit in der Öffentlichkeit veranstalten. Der Anblick von frei in der Öffentlichkeit tanzenden Menschen ist hinreichend politisches Theater. Keine Spruchbänder oder Bekundungen oder Aufrufe für Frieden und Gerechtigkeit. Nur Tanz, und die Revolution wird folgen.

Eric „Wally“ Wallach, born 1972, has created many shows across the United States and abroad, including „Millesgården“, „The End is Here: Enjoy!“, and „The Breasts of Tiresias“. He presently works with Theatre Development Fund bringing theatre-making to New York City students of all ages. His brainchild „Spaceflight 18“ is ready to set sail again. For more information please visit [www.ebwally.com](http://www.ebwally.com) and [www.spaceflight18.com](http://www.spaceflight18.com).

Eric „Wally“ Wallach, geboren 1972, hat etliche Stücke in den USA und im Ausland inszeniert, darunter „Millesgården“, „The End is Here: Enjoy!“ und „Die Brüste des Tirésias“. In Kooperation mit dem Theatre Development Fund macht er Theater für Schüler aller Altersgruppen in New York City hautnah erlebbar. Das von ihm konzipierte Projekt „Spaceflight 18“ erlebt demnächst eine neue Auflage. Weitere Informationen unter [www.ebwally.com](http://www.ebwally.com) und [www.spaceflight18.com](http://www.spaceflight18.com).

## Ullmann's "Cornet" in Vancouver and Wroclaw

*Ullmanns "Cornet"  
in Vancouver und Breslau*

In October 2015 we were invited to present some of Viktor Ullmann's last compositions from the concentration camp and ghetto Terezin in Vancouver. This was Elysium's first foray into Canada. The whole project, comprising three performances at the historic theatre of The Cultch, at Pyatt Hall of Vancouver Symphony Orchestra's School of Music, and at the Roedde House Museum, was initiated and perfectly organized by Catherine Laub. The concert on October 18 at the Roedde House Museum was the 50th performance which Gregorij von Leitis gave of Ullmann's "The Lay of Love and Death of Cornet Christoph Rilke".

On November 12, Dan Franklin Smith (piano), Gregorij von Leitis (narrator) and Michael Lahr (introduction) presented "Cornet: Viktor Ullmann's legacy from Terezin" again at the Center for Jewish Culture and Education in the White Stork Synagogue in Wroclaw / Poland. This presentation was hosted by the Bente Kahan Foundation in cooperation with the German Consulate General of Wroclaw.

*Im Oktober 2015 waren wir eingeladen, einige von Viktor Ullmanns letzten Kompositionen aus dem Ghetto und Konzentrationslager Theresienstadt in Vancouver zu präsentieren. Dies war Elysiums erster Auftritt in Kanada. Das Projekt, bestehend aus drei Vorstellungen im historischen Theater The Cultch, in der Pyatt Hall der Musikschule des Sinfonieorchesters Vancouver und im Roedde House Museum, wurde initiiert und hervorragend organisiert von Catherine Laub. Das Konzert am 18. Oktober im Roedde House Museum war die 50. Aufführung, die Gregorij von Leitis von Ullmanns „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ gab.*

*Am 12. November gastierten Dan Franklin Smith (Klavier), Gregorij von Leitis (Sprecher) und Michael Lahr (Einführungsvortrag) erneut mit „Cornet: Viktor Ullmanns Vermächtnis aus Theresienstadt“ im Zentrum für Jüdische Kultur und Erziehung in der Synagoge zum Weißen Storchen im polnischen Breslau. Dieser Abend wurde veranstaltet von der Stiftung Bente Kahan mit Unterstützung des Deutschen Generalkonsulats Breslau.*



from left / von links: Dr. Rudy Rozanski, Rachel Anderson, Catherine Laub, Marla Mayson, Aaron Smail, Rita Attrot



Josef Beck (2nd from left), German Consul General in Vancouver, with his wife Gudrun (left), Ezra Shanken (2nd from right) and a guest  
*Josef Beck (2. v.l.), Deutscher Generalkonsul in Vancouver, seine Frau Gudrun (l.), Ezra Shanken (2.v.r.) und ein Gast*



from left / von links: Ken Gracie, Princess Friederike von Hannover, Jerry William Cyr, Gregorij von Leitis



from left: Dan Franklin Smith, Ursula Elbers, Alexander Gleichgewicht, President of the Jewish Community in Wroclaw, Gregorij von Leitis, and German Consul General in Wroclaw Elisabeth Wolbers  
*v.l.: Dan Franklin Smith, Ursula Elbers, Alexander Gleichgewicht, Präsident der jüdischen Gemeinde Breslau, Gregorij von Leitis und Elisabeth Wolbers, deutsche Generalkonsulin in Breslau*

Composer's Portrait  
Egon Lustgarten  
Komponistenportrait  
Egon Lustgarten

Today the Austrian exiled composer Egon Lustgarten (1887 – 1961) is almost totally forgotten – unjustly so. In 1938, the "Anschluss" thwarted the planned world-premiere of his opera "Dante in Exile." Lustgarten fled to New York. During his exile he wrote numerous other works. A few years ago Lustgarten's daughter gave almost the entire estate of her father to Gregorij von Leitis. Since then, Elysium has been striving hard to resurrect Lustgarten.

The Composer Portrait "Are there Miracles? There are only Miracles!" combined piano solo pieces, songs and arias from the opera „Dante in Exile“. Diary entries and letters by Lustgarten complemented the picture. The program premiered on November 9, 2015 at the Austrian Cultural Forum in Berlin. A second concert took place on November 14 at the Künstlerhaus Munich. The last presentation was on January 27 at the Austrian Cultural Forum New York. Maestro Kurt Masur was the patron of this project. He died on December 15. Thus we dedicated the final concert to his memory.

In his message of greetings the Austrian President Dr. Heinz Fischer wrote: "With 'Elysium – between two continents' and 'The Lahr von Leitis Academy & Archive', Gregorij von Leitis and Michael Lahr have been continuing their tireless commitment to rescue the musical and literary treasures of the exile for three decades. Not only do they celebrate successes in professional circles, but they have also made it their task to inspire the young generation [...] To keep alive the remembrance, and to help create a future for our young generation, is a virtue, which today is more necessary than ever."

*Ganz zu unrecht ist der österreichische Exilkomponist Egon Lustgarten (1887 – 1961) bis heute fast vergessen. 1938 durchkreuzte der „Anschluß“ die geplante Uraufführung seiner Oper „Dante im Exil“. Egon Lustgarten floh nach New York. Im Exil schrieb er viele weitere Werke. Vor einigen Jahren übergab Lustgartens Tochter fast den gesamten Nachlaß an Gregorij von Leitis. Seither bemühen wir uns, das Werk Lustgartens dem Vergessen zu entreißen.*

*Das Komponistenportrait „Gibt es Wunder? Es gibt nur Wunder!“ vereinte Klaviersolostücke, Lieder und Arien aus der Oper „Dante im Exil“. Tagebuchnotizen und Briefe Lustgartens ergänzten das Bild dieses Künstlerschicksals im Exil. Auftakt war am 9. November 2015 im Österreichischen Kulturforum Berlin, eine zweite Aufführung folgte am 14. November im Künstlerhaus München, den Abschluß machte ein Konzert am 27. Januar im Austrian Cultural Forum New York. Maestro*

*Kurt Masur war Schirmherr für das Projekt. Das letzte Konzert erlebte er nicht mehr mit. Er starb am 19. Dezember. So widmeten wir diesen Abend seinem Andenken.*

*Der österreichische Bundespräsident Dr. Heinz Fischer schrieb in seinem Grußwort: „Mit den Programmen von ‚Elysium – between two continents‘ und ‚The Lahr von Leitis Academy & Archive‘ setzen Gregorij von Leitis und Michael Lahr ihren unermüdlichen Einsatz, die musikalischen und literarischen Schätze des Exils zu bergen, seit drei Jahrzehnten fort und feiern damit nicht nur Erfolge in Fachkreisen, sondern haben es sich zur Aufgabe gemacht, die junge Generation zu inspirieren. [...] Die Erinnerung wach zu halten, aber auch die Zukunft für unsere Jugend zu gestalten, ist eine Tugend, die heute mehr denn je aktuell ist.“*



from left: Monica von Voss and Dr. Georg Locher, Director of the Austrian Cultural Forum Berlin  
v.l.: Monica von Voss und Dr. Georg Locher, Direktor des Österreichischen Kulturforums Berlin



from left / von links: Clemens von Schoeler, Heidemarie Wiesner, Dr. Michael Dietl



from left / von links: Evelyn Gutman, Rüdiger von Voss, Monica von Voss, Gregorij von Leitis, Heidemarie Wiesner (1)



from left: / von links: Viola Collignon, Jeannie Im, Maja Grassinger, Peter Grassinger, Karin von Bülow, Dan Franklin Smith (2)



from left / von links: Prof. Dr. Jürgen Ohlen, Eva-Barbara Ohlen, Gregorij von Leitis (3)



from left / von links: Dr. Christoph Sturm, Norbert Zietlow (4)



from left: Jan-Peter P. Schacht, Maja Grassinger, President of the Künstlerhaus Munich, and Tatjana von Groll-Schacht  
von links: Jan-Peter P. Schacht, Maja Grassinger, Präsidentin des Künstlerhauses München, und Tatjana von Groll-Schacht (5)



from left: pianist Dan Franklin Smith, soprano Jeannie Im, and narrator Gregorij von Leitis at the performance in New York  
von links: Pianist Dan Franklin Smith, Sopran Jeannie Im und Sprecher Gregorij von Leitis auf der Bühne in New York (6)



from left: John Paul and Katherine Dattoma, both grandchildren of Egon Lustgarten, Gregorij von Leitis, Christine Moser, Director of the Austrian Cultural Forum New York, and Dr. Georg Heindl Austrian Consul General v.l.: John Paul und Katherine Dattoma, Enkelkinder von Egon Lustgarten, Gregorij von Leitis, Christine Moser, Direktorin des Österreichischen Kulturforums New York und Dr. Georg Heindl, Österreichischer Generalkonsul in New York (7)



from left / von links: Marilyn Budzanoski, Christiane Hullmann, Letizia Mariotti, Valeriya Golovina (8)

“Defending Democracy”  
in New York

“Demokratie verteidigen”  
in New York

On January 21 we presented “Defending Democracy: A Meditation on Basic Democratic Values in Times of Political and Economic Insecurity” at the Lithuanian Consulate General in New York.

At the discussion and reception following the presentation, many of the guests expressed how surprised they were by the topicality of this literary collage. Most of the texts chosen for this program were written in the late 1920s and early 1930s by intellectuals and artists who soon after the rise of the Nazi regime were persecuted and had to flee their native countries. But the similarities to today’s world are startling. Carl von Ossietzky’s observations about racial discrimination in Weimar-era Berlin or Kurt Tucholsky’s satirical comments on “The National Economy” are as true today as they were back then.

Am 21. Januar präsentierten wir “Demokratie verteidigen: Eine Rückbesinnung auf demokratische Grundwerte in Zeiten politischer und wirtschaftlicher Unsicherheit” im Generalkonsulat der Republik Litauen in New York City. Bei der anschließenden Diskussion und dem Empfang nach der Lesung äußerten viele Gäste, wie sehr sie die Aktualität dieser literarischen Collage überrascht hat. Die meisten der für dieses Programm ausgewählten Texte waren in den 1920er und frühen 1930er Jahren geschrieben worden von Intellektuellen und Künstlern, die bald nach der Machtergreifung durch die Nazis verfolgt wurden und ihre Heimat verlassen mußten. Die Ähnlichkeiten in der heutigen Welt sind alarmierend. Carl von Ossietzkys Beobachtungen über Rassendiskriminierung in Berlin, der Metropole der Weimarer Republik, oder Kurt Tucholskys bissig-böse Kommentare zum “Staatshaushalt” sind heute so wahr wie damals.



Julius Pranevicius, Lithuanian Consul General in New York, welcomes the guests

Julius Pranevicius, Generalkonsul der Republik Litauen in New York, begrüßt die Gäste



from left / von links: Philipp Hackel, Martynas Katauskas, Gregorij von Leitis



from left: Gregorij v. Leitis, Countess Maria Makowiecka, Julius Pranevicius v.l.: Gregorij v. Leitis, Gräfin Maria Makowiecka, Julius Pranevicius



from left: Harriet Levine and Corey Friedlander  
von links: Harriet Levine und Corey Friedlander

“Hate is a Failure of  
Imagination” in New York  
“Haß ist ein Mangel an  
Fantasie” in New York

The terror attacks of November 13 in Paris have drastically reminded us, how hatred can blind people and how much destruction and violence an inhuman ideology can unleash. The artists who were incarcerated in Theresienstadt have defied the Nazis' hatred and contempt for them in their own way. They countered this hate with a powerful offensive of imagination.

The life-affirming words of artists such as Alice Herz-Sommer, Georg Kafka, Paul Aron Sandfort, Leo Strauss, Viktor Ullmann, and Ilse Weber, can encourage us today, to break through the spiral of hate, violence and destruction.

The literary collage “Hate is a Failure of Imagination” was presented on February 4 at the German Consulate General in New York. This evening was the official start of an international tour with this project that will lead us to many European countries in this and the next season. One week later we were invited with this program to the residence of the Deputy Consul General of Austria in New York.

*Die Terrorattacken vom 13. November in Paris haben uns erneut auf grausame Weise vor Augen geführt, wie Haß Menschen verblenden kann und welches Gewaltpotential eine menschenverachtende destruktive Ideologie entfalten kann. Die in Theresienstadt inhaftierten Künstlerinnen und Künstler haben dem Haß und der Menschenverachtung der Nazi-Ideologie auf Ihre Weise getrotzt. Die von Künstlern wie Alice Herz-Sommer, Georg Kafka, Paul Aron Sandfort, Leo Strauss, Viktor Ullmann und Ilse Weber überlieferten Texte können uns gerade heute Mut machen, die Spirale von Haß, Gewalt und Zerstörung zu durchbrechen.*

*Die literarische Collage „Haß ist ein Mangel an Fantasie“ wurde am 4. Februar im Deutschen Generalkonsulat in New York präsentiert. Dieser Abend war der offizielle Beginn einer internationalen Tour, die uns in dieser und der nächsten Saison in viele europäische Länder führen wird. Eine Woche später waren wir mit dem gleichen Programm in der Residenz der Stellvertretenden Österreichischen Generalkonsulin in New York zu Gast.*



Gregorij von Leitis on stage at the German Consulate General in New York  
Gregorij v. Leitis auf der Bühne im deutschen Generalkonsulat New York (1)



from left: Rabbi Dr. Ismar Schorsch, Jolana Blau, and Brita Wagener,  
German Consul General in New York  
v.l.: Rabbiner Dr. Ismar Schorsch, Jolana Blau und Brita Wagener,  
Generalkonsulin der Bundesrepublik Deutschland in New York (2)



from left: Joachim Dennhardt, Gregorij von Leitis, and Dr. Waltraud  
Dennhardt-Herzog, Deputy Consul General of Austria in New York  
v.l.: Joachim Dennhardt, Gregorij von Leitis und Dr. Waltraud Dennhardt-  
Herzog, Stellvertretende Generalkonsulin von Österreich in New York (3)



from left / von links: James B. Stewart, Michael Lahr, Benjamin Weil (4)

---

## 29th Erwin Piscator Awards Ceremony

### 29. Erwin Piscator Preisverleihung

---

On March 29, Gregorij von Leitis presented the 29th Annual Erwin Piscator Award at the Lotos Club New York. Bartlett Sher received the Erwin Piscator Award as "one of the most original and exciting directors, not only in the American theatre but also in the international world of opera."

In his remarks about Bartlett Sher, André Bishop, Artistic Director of Lincoln Center Theatre said: "His greatest strength as a director is his insistence on telling the story simply and clearly. That is the North Star that guides him all along the way. Bart is intensely political: racism, the education of women, the class system, freedom, human dignity... all these concerns find their way into his work. [...] His artistry, like Piscator's, has raised the bar for all of us who work in the theatre." Accepting the Piscator Award, Bartlett Sher said that he found the answer to what theatre is today from looking at Piscator: "Piscator sought a theatre of historical and intellectual truth. Above all, he wanted a theatre where the audience was compelled to explore and engage their reason, their moral intelligence."

Philanthropist Sachi Liebergesell received the Honorary Erwin Piscator Award in memory of Maria Ley Piscator for her great support of the arts, education and women's health. Flutist, author and advocate for the arts John Solum spoke about her merits: "Sachi knows how to map out a vision, how to create a budget, how to question every line in a financial statement, how to get the biggest bang for the buck." In her acceptance speech Sachi Liebergesell said: "Charities are all about caring. We are very fortunate, but we always can do more. Together we can make a difference."

Internationally renowned German theatre historian Erika Fischer-Lichte received the Piscator Lifetime Achievement Award. Introducing Erika Fischer-Lichte, Marvin Carlson, Professor of Theatre Comparative Literature at the Graduate Center of the City University of New York, said: "It would be very difficult to exaggerate her importance in the world of modern theatre scholarship. [...] She has done much to shape the discipline for the last several decades and much to inspire a whole generation of new theatre scholars not only in Germany but indeed around the world." In her thank you speech Erika Fischer-Lichte explained why Piscator was so important for her personally and also for Germany as a whole: "The 50s in Germany were characterized by a

deep, deep silence on the war, on the Third Reich, on the Holocaust. No one ever mentioned that. It was Piscator's production of "The Atrides" which made this a topic for the first time, in the public, not in private circles. He started the discussion."

---

*Am 29. März verlieh Gregorij von Leitis die 29. Jährlichen Erwin Piscator Preise im Lotos Club New York. Bartlett Sher erhielt den Piscator Preis als "einer der originellsten und aufregendsten Regisseure nicht nur des amerikanischen Theaters sondern auch der internationalen Opernwelt".*

*In seiner Laudatio auf Barlett Sher, sagte André Bishop, Intendant des Lincoln Center Theaters: „Seine größte Stärke als Regisseur ist sein Beharren darauf, die Geschichte einfach und deutlich zu erzählen. Das ist seine Richtschnur. Bart ist äußerst politisch: Rassismus, die Bildung der Frau, das Klassensystem, Freiheit, Menschenwürde... all diese Anliegen finden Eingang in seine Arbeit [...] Sein künstlerisches Schaffen, wie das von Piscator, hat die Messlatte höher gelegt für alle, die wir im Theater arbeiten.“ In seiner Dankrede betonte Sher, daß er die Antwort auf die Frage, was Theater heute bedeutet, bei Piscator gefunden habe: „Piscator strebte nach einem Theater historischer und intellektueller Wahrheit. Vor allem wollte er ein Theater, in dem das Publikum aufgefordert war, seine Vernunft einzuschalten und sein moralisches Auffassungsvermögen.“*

*Die Mäzenin Sachi Liebergesell wurde für ihre Förderung von Kunst, Kultur und die Gesundheit von Frauen mit dem Piscator Ehrenpreis in Erinnerung an Maria Ley Piscator ausgezeichnet. Flötist, Autor und Kunsförderer John Solum würdigte ihre Verdienste: „Sachi weiß, wie man eine Idee ausformuliert, wie man ein Budget entwirft, wie man jede Zeile einer Bilanz hinterfragt, wie man das meiste fürs Geld bekommt.“ Sachi Liebergesell bedankte sich mit den Worten: „Bei allen Wohltätigkeitsorganisationen geht es um Fürsorge. Wir sind alle vom Glück begünstigt. Aber wir können stets noch mehr tun. Gemeinsam können wir etwas verändern.“*

*Die international bekannte deutsche Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte erhielt den Piscator Preis für das Lebenswerk. Marvin Carlson, Professor für Theater und Vergleichende Literatur am Graduiertenkolleg der City University von New York betonte in seiner Laudatio: „Es wäre sehr schwierig, die Bedeutung von Erika Fischer-Lichte für die moderne Theaterwissenschaft zu übertreiben. [...] Sie hat sehr viel getan, um das Fach in den letzten Jahrzehnten weiterzuentwickeln und hat eine ganze Generation neuer Theaterwissenschaftler inspiriert, nicht nur in Deutschland, sondern in der ganzen Welt.“ In ihrer Dankesrede erklärte Erika Fischer-Lichte, warum Piscator für sie persönlich und auch für Deutschland so wichtig war: „In den 50er Jahren war Deutschland geprägt von einem tiefen, tiefen Schweigen über den Krieg, das Dritte Reich, den Holocaust. Niemand sprach darüber. Erst Piscators Inszenierung der „Atriden-Tetralogie“ von Gerhart Hauptmann machte dies erstmals zum Thema in der Öffentlichkeit, nicht bloß in privaten Kreisen. Er löste die Diskussion darüber aus.“*



from left / von links: Prof. Marvin Carlon, Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte, Louise Kerz Hirschfeld



from left: Lya Friedrich Pfeifer, President of the Max Kade Foundation, Michael Lahr, and Katja Wiesbrock Donovan, Head of Cultural Affairs at the German Consulate General  
v.l. Lya Friedrich Pfeifer, Präsidentin der Max Kade Stiftung, Michael Lahr, und Katja Wiesbrock Donovan, deutsche Kulturkonsulin in New York



from left / von links: Jolana Blau, Bartlett Sher, Marina Kellen French, André Bishop, Michael Lahr



from left / von links: Elinor Ross, Chev. Cesare L. Santeramo KCSJ



from left / von links: Jolana Blau, Peter Wexler, Ingrid Lindstrom Leitzen



from left / von links: Patricia Bosworth, Lewis B. Cullman, Jennifer Homans



from left / von links: Joyce Towbin Chasan, Dr. Waltraud Dennhardt-Herzog, David A. Goldstein



from left: Pianist Matthew Lobaugh and soprano Melissa Primavera performed during the award ceremony  
v.l.: Pianist Matthew Lobaugh und Sopran Melissa Primavera umrahmten die Preisverleihung musikalisch

## 42 | Past Highlights



from left / von links: Marcelo Santos Remizov, Edna Greenwich, Robert J. Campbell, M.D. KCSJ



from left / von links: Stephen M. Harnik, Katherine K. Goldsmith, Michael Lahr, Hope Jensen Leichter



from left / von links: Patrick L. Ferriere, Theresa Thompson, R. Andrew Shore, Susan Ferriere



from left / von links: Bettina Schein, Heather Randall Lewis, Matthew Bonneau



from left / von links: Mary Mulligan, Meera T. Gandhi, Jack Doulin



Bartlett Sher (right) accepts the Piscator Award from Gregorij von Leitis  
*Barlett Sher (r.) nimmt den Piscator Preis von Gregorij v. Leitis entgegen*



from left / von links: Gregorij von Leitis, Sachi Liebergesell, John Solum



Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte (right) and Gregorij von Leitis  
*Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte (r.) und Gregorij von Leitis*

## Remembering Erwin Piscator at the New School

### Gedenken zu Piscators 50. Todestag an der New School

March 30 marked the 50th anniversary of Erwin Piscator's death. On this occasion, The New School, in partnership with Elysium – between two continents, presented two talks exploring the theatre impresario's enduring legacy. Bertolt Brecht once said that "Piscator is the greatest theatre man of all time. He will leave a legacy which we should use."

Prof. Erika Fischer-Lichte vividly demonstrated the lasting importance of Piscator. In her lecture she explained how Piscator invented new forms of political theatre. In his revolutionary productions in the 1920s he created a new theatre aesthetic. In the 1960s he developed the so-called documentary theatre focusing on the examination of Germany's recent history. Michael Lahr's talk, titled "A School that is a Theatre – a Theatre that is a School" dealt with Piscator's founding of the Dramatic Workshop at the New School and his contribution to the American Theatre from 1939 to 1951.

Welcoming the guests, James Miller, Chair of Liberal Studies and Professor of Politics at the New School for Social Research, emphasized that "Piscator was an exemplary man in dark times."

.....  
Am 30. März jährte sich der Todestag von Erwin Piscator zum 50. Mal. Aus diesem Anlaß präsentierte The New School gemeinsam mit Elysium – between two continents zwei Vorträge, die an die bleibende Bedeutung des Theatermannes erinnerten. Bertolt Brecht sagte einmal: "Piscator ist der größte Theatermann aller Zeiten. Er wird ein Erbe hinterlassen, das wir nutzen sollten."

Prof. Erika Fischer-Lichte erläuterte eindrücklich die nachhaltige Wichtigkeit Piscators. In ihrer Vorlesung erklärte sie, wie Piscator neue Formen des Politischen Theaters erfand. In seinen bahnbrechenden Inszenierungen in den 1920er Jahren schuf er eine neue Theaterästhetik. In den 1960ern entwickelte er das sogenannte Dokumentartheater, das sich auf die Durchleuchtung der jüngsten deutschen Geschichte spezialisierte. Michael Lahr sprach über Piscators Gründung des Dramatic Workshop an der New School und seinen Beitrag zum US-amerikanischen Theater in den Exiljahren von 1939 bis 1951.

In seiner Begrüßung betonte James Miller, Ordinarius der Geisteswissenschaften und Professor für Politik an der New School for Social Research, daß „Piscator durch sein Leben und Werk Zeichen setzte in dunklen Zeiten.“



Prof. James Miller, Chairman of Liberal Studies at the New School welcomes the guests  
Prof. James Miller, Ordinarius für Geisteswissenschaften an der New School begrüßt die Gäste



Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte talked about Piscator's Political Theatre  
Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte sprach über Piscators Politisches Theater



Anne Cattaneo (r.), Dramaturg at Lincoln Center Theatre, and Michael Lahr  
Anne Cattaneo (r.), Dramaturgin am Lincoln Center Theatre mit M. Lahr



from left / von links: Jolana Blau, Gregorij von Leitits, Huong Hoang, Teresa Casas, Austin Rial Eschelmann

**Hate is a Failure of Imagination**

under the patronage of Former German Chancellor Dr. Helmut Kohl and Prof. Felix Kolmer, Foundation for Holocaust Victims  
Michael Lahr (Concept & Introduction),  
Gregorij von Leitis (Narrator)  
Apr 26, 7.30 pm – Künstlerhaus Munich / Germany  
May 5, 5.30 pm – Center of Tolerance Vilnius / Lithuania  
May 10, 4.00 pm – University Daugavpils / Latvia  
May 17, 7.00 pm – Lithuanian Embassy Berlin / Germany  
Sep 15, time and location t.b.a. Minsk / Belarus

**Haß ist ein Mangel an Fantasie**

unter der Schirmherrschaft von Bundeskanzler a.D. Dr. Helmut Kohl und Prof. Felix Kolmer, Foundation for Holocaust Victims  
Michael Lahr (Konzept & Einführung),  
Gregorij von Leitis (Sprecher)  
26.04., 19.30 Uhr – Künstlerhaus München  
05.05., 17.30 Uhr – Toleranzzentrum Vilnius / Litauen  
10.05., 16.00 Uhr – Universität Daugavpils / Lettland  
17.05., 19.00 Uhr – Botschaft der Republik Litauen Berlin  
15.09. – Minsk / Weißrussland (Details folgen)

**Nietzsche: From his Protestant Origins to the "Anti-Christ"**

Michael Lahr (Concept & Introduction),  
Gregorij von Leitis (Narrator)  
May 24, 8.00 pm – Karl Jaspers House  
Oldenburg / Germany

**Nietzsches Denkweg: Vom Protestantischen Pfarrhaus zum „Anti-Christ“**

Michael Lahr (Konzept & Einführung),  
Gregorij von Leitis (Sprecher)  
24.05., 20.00 Uhr – Karl Jaspers Haus Oldenburg

Elysium's Academy Program for Young Singers

**Wanderlieder**

**German premiere of song cycle by Bernd von Schwerin, and songs by Viktor Ullmann and Egon Lustgarten**

Catherine Laub (Soprano), Rita Attrot (Piano)  
Jun 2, 7.30 pm – Parish Hall St. Ursula Munich / Germany

Elysiums Akademie-Programm für Junge SängerInnen

**Wanderlieder**

**Deutschlandpremiere des Liedzyklus von Bernd von Schwerin und Lieder von Viktor Ullmann und Egon Lustgarten**

Catherine Laub (Sopran), Rita Attrot (Klavier)  
02.06., 19.30 Uhr – Gemeindesaal St. Ursula  
München-Schwabing

- subject to change -

- Änderungen vorbehalten -

---



Composer Viktor Ullmann  
Komponist Viktor Ullmann (1)



Paul Aron Sandfort (2nd from left) in Terezin  
Paul Aron Sandfort (2. v. l.) in Theresienstadt (2)



Pianist Alice Herz-Sommer survived the Holocaust (3)  
Pianistin Alice-Herz-Sommer überlebte den Holocaust

---

## Board | Vorstand

Elysium – between two continents

The Lahr von Leitis Academy & Archive

Founding Artistic Director

Gregorij H. von Leitis

President

Program Director &  
Associate Artistic Director

Michael Lahr

Executive Director

Assistant to the Artistic Director

Freya Jeschke

### Board of Directors & Officers

Jolana Blau  
Stefan Hemmerle  
Michael Lahr  
Dr. Christoph Sturm  
Oliver Ott Trumbo II  
Olaf Unsoeld  
Gregorij H. von Leitis  
Clemens von Schoeler

Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte  
Marina Kellen French  
Meera T. Gandhi  
Dr. Hans-Michael Giesen  
Lee Grant  
Maja Grassinger  
Prof. Vartan Gregorian  
Alexandra Kauka Hamill  
Thomas Hampson  
Stephen M. Harnik  
Prof. Dr. Margret Herzfeld-Sander  
Christiane Hullmann  
Kerry Kennedy  
Dr. h.c. Charlotte Knobloch  
Prof. Edgar Knoop

Prof. Felix Kolmer  
Dr. Antje-Katrin Kühnemann  
Anita Lasker-Wallfisch  
Christine Moser  
Lya Friedrich Pfeifer  
Harold Prince  
Eginald Schlattner  
Prof. Nathan A. Stoltzfus  
Kurt F. Viermetz  
Bernhard von der Planitz  
Robert Wilson

### Board of Advisors

Edward Albee  
André Bishop  
Dr. Emil Brix  
Louise Kerz Hirschfeld Cullman  
Dr. Waltraud Dennhardt-Herzog

### Legal Counsel

Fox Horan & Camerini LLP, New York  
Frauke Ancker, München

---

## Mission | Zielsetzung

Elysium – between two continents

The Lahr von Leitis Academy & Archive

Fostering artistic dialogue, creative exchange, and mutual friendship between the United States of America and Europe. Fighting against discrimination, racism and anti-Semitism by means of art.

Founded in 1983 in New York, Elysium is registered as a non-profit organization. It is governed by an independent Board of Directors and not affiliated with any university, religious or governmental body. Any donation is tax-exempt to the extent of the law and is gratefully acknowledged and deeply appreciated.

*Künstlerischer Dialog, schöpferischer Austausch und Freundschaft zwischen den USA und Europa. Gegen Diskriminierung, Rassismus und Antisemitismus mit den Mitteln der Kunst.*

*1983 in New York gegründet, ist Elysium als Non-Profit-Organisation in den USA und als eingetragener Verein in Deutschland registriert. Es wird von einem unabhängigen Vorstand geleitet und ist weder verbunden mit einer Universität, noch mit irgendeiner religiösen oder staatlichen Institution. Jede Spende ist im Rahmen der gesetzlichen Regelungen steuerlich absetzbar und wird sehr geschätzt und dankbar entgegengenommen.*

Art and education without borders.

Education and knowledge as efficient tools to fight against ignorance, discrimination, and hatred.

Familiarizing the young generation with the treasures of exiled art, to help them create a meaningful future that incorporates the lessons learned from history.

*Kunst und Bildung ohne Grenzen.*

*Wissensvermittlung und Weiterbildung als effektive Werkzeuge im Kampf gegen Ignoranz, Diskriminierung und Haß.*

*Die Jugend an die Schätze der Exilkunst heranzuführen, um aus dem Wissen der Geschichte eine lebenswerte und verantwortete Zukunft zu gestalten.*



## Friends and Supporters | Freunde und Förderer

Elysium – between two continents is almost entirely funded by tax-deductible donations from individuals, foundations and corporations. We greatly appreciate the generosity of our friends in the United States of America and in Europe. We thank all of you very much who support our work and help us continue our mission and build bridges of friendship and understanding. The listing reflects gifts received from July 1, 2015 through April 8, 2016:

*Elysium – between two continents wird fast gänzlich durch steuerlich absetzbare Spenden von Einzelpersonen, Stiftungen und Firmen getragen. Wir möchten unsere Wertschätzung für die Großzügigkeit unserer Freunde in den Vereinigten Staaten von Amerika und in Europa zum Ausdruck bringen. Wir danken all denen, die unsere Arbeit durch ihre Spenden unterstützen und uns so helfen, unsere Aufgabe zu erfüllen und Brücken der Freundschaft und Verständigung zu bauen. In der Liste sind Spenden berücksichtigt, die zwischen dem 1. Juli 2015 und dem 8. April 2016 eingegangen sind.*

### Max Kade Foundation Anna-Maria & Stephen Kellen Foundation

#### Stewards (\$ 10,000 and above)

Jolana Blau,  
Lewis B. & Louise Hirschfeld Cullman,  
Anne-Marie Jacobs,  
Sachi Liebergesell

Prof. Dr. Jürgen & Eva-Barbara Ohlen,  
Dr. Claudia Radeke,  
Herzog Franz von Bayern,  
Clemens von Schoeler,  
1 anonymous donor

Lucie Benedikt,  
Carroll Brown,  
Graf Michael Buquoy,  
Joyce Towbin Chasan,  
Mary Cronson,  
Carin Drechsler-Marx,  
Christian Ebner,  
Annemarie Gräff,  
Martin Grasser,  
Kathryn Hausman,  
Sunny Hayward & Richard S. Johnson,  
Margarita Hlavinka,  
Huong Hoang,  
Manfred Holzmann,  
Michael Kirchner,  
Prof. Edgar & Marlis Knoop,  
Michael Kowal,  
Eva-Maria Kruse,  
Barbara Lipman-Wulf,  
Stephanie Low,  
Betty & George McKinley,  
J.P. Morgan Cyber Grants, Inc.,  
Prof. Dr. Harald Müllich & Stefan Grosse,  
Viera Noy,  
Jadwiga Palade in honor of Sachi Liebergesell,  
Orthodox Hospitaller Knights,  
Christa Pillmann,  
Erika Raspe,  
Carol Ann Scherer,  
H. Richard & Katherine Schumacher,  
William Schurtman,  
Ruth Snopkowski,  
Gerhard & Renate Sturm,  
Oliver Triebel,  
Christian & Elisabeth von Waldthausen,  
Ilse Zander,  
Friederike Zeitlhofer-Kutschera,  
Gerda & Norbert Zielow

#### Partners (\$ 5,000 and above)

Arnhold Foundation,  
Alexandra Kauka Hamill,

#### Fellows (\$ 250 and above)

Estate of Alice Adelberg,  
Henry S. Alford,  
Frauke Ancker,  
William & June Braunlich,  
Marilyn Budzanoski,  
Oliver & Susanne Collignon,  
Dr. Hans & Annegret Decker,  
Dr. Michael Dietl,  
Helen S. Doctorow,  
Dr. Norbert & Sigrid Fischer,  
Corey A. Friedlander,  
Stephen & Deborah Harnik Charitable Foundation,  
Prof. Gabriele Henkel,  
Dr. & Mrs. H. Friedrich Holzapfel,  
Daniel Hoster,  
Achim & Colette Moeller,  
Kathleen A. Moskal McCord,  
Paula A. Moynahan, M.D.,  
Guna S. & Robert H. Mundheim,  
Eva-Maria Nerlich,  
Katharina & Benjamin Pfüller,  
Rabbi Dr. Ismar & Sally Schorsch,  
Ann F. Settel,  
The Evelyn Sharp Foundation,  
Dr. Karl Ernst Scherer,  
Jane Shaulis,  
R. Andrew Shore,  
Dr. Christoph Sturm,  
Monika Tilley,  
Eckbert von Bohlen und Halbach,  
Bernhard & Gisela von der Planitz

#### Supporters (\$ 2,500 and above)

Robert J. Campbell, M.D., KCSJ & Chev.  
Cesare L. Santeramo, KCSJ,  
Falke KGaA,  
Tony Randall Theatrical Fund, Inc.,  
Emil & Eva Schustermann

#### Notables (\$ 1,000 and above)

André Bishop,  
Dr. Klaus & Mary Ann Böhlhoff,  
Ronald S. & Marilyn Frank in memory of  
Eugene and Margaret Leytess,  
Dr. Hans-Michael & Almut Giesen,  
David Goldstein & Gail Reisin,  
Katherine Goldsmith,  
Hemmerle Juweliere,  
Jeffrey & Elyn Kronemeyer,  
Dr. Antje-Katrin Kühnemann,  
Prof. Nathan A. Stoltzfus,  
Olaf Unsoeld,  
Nina von Maltzahn,  
Cynthia Zirinsky

#### Bridgebuilders (\$ 750 and above)

Waltraud Becker,  
Patrick & Susan Ferriere,  
Hope Jensen Leichter,  
Oliver Ott Trumbo II

#### Donors (\$ 500 and above)

Joyce B. Ayoub,  
Lawrence & Marilyn Friedland,  
Evelyn Gutman,  
Ingrid Lindstrom Leitzen,

#### Friends (\$ 100 and above)

Maria-Anna Alp & Paul Grosse,  
Carol K. Baron,  
John & Evelyn Bausman,

We thank our partners | Wir danken unseren Partnern:

Austrian Cultural Forum New York, Künstlerhaus München, Österreichisches Kulturforum Berlin, St. Ursula München-Schwabing

---

## Imprint | Impressum

**The Bridge Journal**

No. 2 – 2016

**Publisher | Herausgeber**

Elysium – between two continents

**Editor | Redaktion**

Michael Lahr

**Design**

Alice Russo

**English Language Consultant**

Joe Waddington, Corey Friedlander

**Copyright © 2016**

Elysium – between two continents

**Printed by | Druck**

Fuchs Druck Miesbach

**Cover Image | Titelbild**

Edgar Knoop "network 201008" (detail/Ausschnitt)  
 2008, collage from the series "networks" / *Collage aus der Serie "networks"*, 70 cm x 70 cm  
 cardboard, PVC foil, pencil / *Karton, PVC Folie, Bleistift*  
 copyright © Edgar Knoop

Edgar Knoop was born in 1936 in Dortmund / Germany. From 1972 until 2000 he was Professor for Experimental and Applied Theory of Colors at the Academy of Fine Arts in Munich. Since 2002 he has been living and working in Seeboden / Austria. From January through March 2016 the Museum Belvedere in Vienna mounted a big retrospective of his oeuvre.  
 For further information, please go to: [www.edgarknoop.at](http://www.edgarknoop.at)

*Edgar Knoop wurde 1936 in Dortmund geboren. Von 1972 bis 2000 war er als Professor für experimentelle und angewandte Farbtheorie an der Akademie der Bildenden Künste München tätig. Seit 2002 lebt und arbeitet er im österreichischen Seeboden. Das Museum Belvedere Wien zeigte von Januar bis März 2016 eine große Retrospektive seines Werkes. Weitere Informationen unter [www.edgarknoop.at](http://www.edgarknoop.at)*

**Photo Credits | Bildnachweis**

Akademie der Künste, Berlin, Piscator-Center & Piscator-Sammlung:  
 pages/Seiten 5 / 6 / 9 / 13  
 Bob Arihood: page/Seite 29,2  
 Austrian Cultural Forum New York: page/Seite 37,8  
 Collection Alfred J. Balcombe, Standort: Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, Copyright by Michael J. Balcombe:  
 pages/Seiten 14 / 17 / 18  
 Elysium: pages/Seiten 35 / 36 / 37,1-5  
 German Consulate General: page/Seite 39,1-2  
 Harvard Theatre Collection: page/Seite 25  
 Kerz Archives: pages/Seiten 26 / 27  
 Lahr von Leitits Archive: page/Seite 44,2  
 Letizia Mariotti: pages/Seiten 2 / 21 / 23 / 37,6-7 / 38 / 39,3-4 / 41 / 42 / 43  
 Clayton Patterson: page/Seite 29,1  
 J. Price: pages/Seiten 30 / 32  
 Arnold Schoenberg Centre Los Angeles: page/Seite 44,1  
 Michael Teutsch: page/Seite 44,3

---

**U.S. Office**

303 East 83<sup>rd</sup> Street, Suite 17 E  
 New York, NY 10028  
 Tel. +1-212-744 4875  
[www.elysiumbtc.org](http://www.elysiumbtc.org)  
[www.lahrvonleititsacademy.eu](http://www.lahrvonleititsacademy.eu)  
[www.facebook.com/lvlaa](https://www.facebook.com/lvlaa)  
[elysiumbtc@aol.com](mailto:elysiumbtc@aol.com)  
[info@lahrvonleititsacademy.eu](mailto:info@lahrvonleititsacademy.eu)

**European Office**

Bonner Platz 1  
 80803 München  
 Tel. +49-(0)89-30 72 95 19  
 Fax +49-(0)89-30 77 91 38

Elysium – between two continents is entirely funded by tax-deductible donations. Contributions can be made...

*Elysium – between two continents wird ausschließlich durch steuerlich absetzbare Spenden finanziert. Spenden können gemacht werden...*

**In the United States of America | in den USA**

By check payable to / per Scheck an:  
 Elysium – between two continents, Inc.  
 303 East 83<sup>rd</sup> Street, Suite 17 E  
 New York, NY 10028

**In Europe | in Europa**

By bank transfer to / durch Überweisung auf folgendes Konto:  
 Elysium – between two continents e.V.  
 Deutsche Bank  
 BLZ 700 700 24  
 Account / Konto: 2000099  
 IBAN: DE93700700240200009900  
 BIC: DEUTDE33MUC

---



# Sixt is building bridges around the world.

**(Your mobility partner in over 105 countries)**