

II AF DET POLITISKE TEATERS HISTORIE

Det politiske teater, sådan som det har manifesteret sig i alle mine foretagender, er hverken en personlig „opfindelse“ eller et resultat af den sociale omvæltning efter 1918. Det har rødder tilbage til slutningen af forrige århundrede. På det tidspunkt bliver det borgerlige samfunds åndelige situation konfronteret med kræfter, der bevidst eller ved deres blotte eksistens ændrer og til dels ophæver denne situation. Disse kræfter kommer fra to sider: fra litteraturen og fra proletariatet. I skæringspunktet mellem de to elementer opstår der et nyt begreb i kunsten: naturalismen, og en ny form i teatret: die Volksbühne, folkescenen.

Det er mærkværdigt, at de organiserede arbejdere først sent får et positivt forhold til teatret. De udnytter alle det borgerlige samfunds ytringsmuligheder, de anskaffer sig egen presse, selv om det osse kun er i beskedent omfang, de træder frem i parlamentet, de trænger ind i staten. Teatret lader de upåagtet.

Hvad er grunden? Engang binder intensiteten i den politiske kamp og fagforeningskampen alle kræfter; der er ingen kræfter tilovers til kulturelle opgaver og til at indlemme kulturfaktorerne i kampen. Men så – og det synes at være udslaggivende – er halvfjerdsernes og firsernes proletariat fuldstændig under indflydelse af de borgerlige synspunkter. Den jævne mand betragter godtroende teatret som et „Musernes tempel“, som man kun kan træde ind i iført diplomatfrakke og med passende højtidelighed. For ham ville det være en forbrydelse at sidde dér mellem rødt plys og gylden stuk og høre om den „hæslige“ kamp for hverdagen, om løn, arbejdstid, dividende og profit. Det kunne man læse om i avisen. I teatret skal følelserne, sjælen herske, blikket skal skue ud over hverdagen og ind i en verden af skønhed, storhed og sandhed. Teatret er kunst på højtidsdage. Arbejderen kan rigtignok kun tillade sig at gå i teatret en sjælden gang. Alene billetpriserne indskrænker det til at være et anliggende for de velhavende. Kultur, kulturelle forhold – en ligning, der ligesom alt andet i dette samfund lader sig hurtigst og klarest udtrykke i tal.

Under kampen om frigivelsen af „Die Weber“ brugte L'Arronge, direktøren for Das deutsche Theater, det hoved-

argument, at billetpriserne var uoverkommelige for folkningslag, som „Die Weber“ kunne virke ophævet. Det ændrede sig afgørende med oprettelsen af „Die freie (Den frie Folkescene) (Bruno Wille, G. Winkler, Otto Leben, Kurt Baake, Franz Mehring, Gustav Landauer) havde sat sig følgende mål: gode teateropførelser til lav pris bundet med kulturelle ambitioner. „Et halvt år efter de første opførelser på Den frie Scene (stiftet efter forbillede af Antoinette (Antoinette) Libre) udsendte Dr. Bruno Wille et opråb i det socialdemokratiske *Berliner Volksblatt*, hvori han opfordrede masserne til at oprette teater, som ikke længere tjente den flove salonåndrigheoldningslitteratur, men derimod en kunst, der stræbte efter at udtrykke (S. Nestriepke, „Das Theater im Wandel der Zeiten“) den samfundsånd, men desværre ikke blot ideelt, osse idealistisk. Den samfundsåndelige ståsted forlades ikke med det nye kampeprogram for folket“. Det borgerlige samfunds kunstbegreb forholdent uantastet. Det forblev upåagtet, at enhver drømte om noget specifikt at udtrykke om sin tid, at han ikke kan se tilbage på en epoke og over i en anden uden kommentarer. Kriteriet var ikke i problemindholdet.

Måske ville kravet om at indsætte kunst som politisk faktor i kunstneriske midler tjenlige for den proletariske bevægelse været forhastet på dette stadium. Tiden var endnu ikke moden. Det kunne være tilstrækkeligt at føre to så eminent vigtige faktorer som teatret og proletariatet sammen. For første gang blev proletariske befolkningslag som kunstkonsumenter, ikke lag eller grupper eller individuelt, men derimod i sluttet, organiseret. Ved sammenslutningen havde de to foreninger tilsammen 80.000 medlemmer, arbejdermassernes kulturelle modtagelse et slående bevis på, at de herskendes teorier om den „udannede masse“ var forkerte.

I modsætning til foreningens organisatorer i Berlin arbejdede helt naturligt foretagendet i klare, direkte bevægelsen. Instinktivt så de et kulturelt bolværke i bevægelse i det nye teater, uden at de dog i praksis var konsekvenserne af det. Brahm skrev ganske vist om at starte en fri folkescene er opstået hos socialdemokraterne. Det var en socialistisk forsamling, som besluttede de næste sere planerne ... Det nye foretagendes art og betydning var bestemt af dette." (Freie Bühne 6. VIII. 1890). Men foreningens ledelse gik snart i opløsning.

for de be-
dsende på.
Volksbühne“
Erich Hart-
o.s.v.). Man
e priser, for-
første opfø-
pines Théâtre
istiske organ
sammes om et
ed og under-
er sandhed.“
Et ideelt pro-
et borgerlige
opråb „Kunst
blev helt og
amatiker har
flyttes fra en
ligger i for-

aktor og gøre
se osse have
oden til det.
ge samfunds-
ang optrådte
engere i små
iseret masse.
men skaffet
gelighed var
nede pøbel“

ndlemmede
essekamps-
k for deres
aksis drog
t: „Tanken
cialisterne.
de at reali-
tydning er
en forenin-

En skærpe af denne uoverensstemmelse mellem udgangspunkt og praksis førte til sidst til et brud med højrefløjen, der atter konstituerede sig som „Den nye, frie Folkescene“. De to foretagender blev ved en overenskomst atter sluttet sammen til Folkescenen af 1920.

Dette foretagende er uadskilleligt forbundet med den litterære retning, som erobrede det tyske teater i halvfemserne. Dette er ikke stedet, hvor naturalismen skal analyseres ud fra sine sociale og revolutionære elementer. Men man kan naturligvis ikke forklare dens opståen som et litterært modfænomen, sådan som de borgerlige kunsthistorikere ofte gør det. Naturalismen marcherede under banneret: „Sandhed, intet andet end sandhed!“ Og hvad betød sandhed dengang? For litteraturens vedkommende intet andet end opdagelsen af folket, fjerdestanden. I modsætning til alle andre litterære epoker, hvor „folket“ enten bliver fremstillet som besynderlig enkeltfigur (i firsernes medlidenhedsstykker heroiseres håndværkertypen sentimentalt som et eksempel på „hvad den dygtige kan nå“) eller som tragisk enkeltfigur (hos Büchner), optræder proletariatet for første gang som klasse i den tyske naturalisme („Die Weber“, „Familie Selicke“, „Hanna Jagert“.)

Men naturalismen giver langt fra udtryk for massens krav. Den fastslår tilstande, genopretter overensstemmelsen mellem litteraturen og samfundets tilstand.

Naturalismen er sandelig ikke revolutionær, ikke „marxistisk“ i moderne forstand. Som sin store banebryder Ibsen er den aldrig kommet ud over dette spørgsmål. Fortvivlelsens udbrud i stedet for et svar. Kun i ét historisk øjeblik har naturalismen gjort teatret til politisk tribune.¹ Det er ikke tilfældigt, at revolutioneringen af teatrets

¹ Om virkningen på myndighederne: „Selvfølgelig må et sådant stykke under de nuværende omstændigheder virke ophidsende på en stor del af publikum i storbyen. Publikum vil forbinde de forhold, der i stykket er skildret for at retfærdiggøre oprøret, med de bestående forhold, nogle vil finde dem identiske. Stats- og samfundsordningen fra 1844 består endnu; den socialdemokratiske agitation fastslår overbevisningen om, at den såkaldte kapitalistiske samfundsordnings herredømme nødvendigvis er forbundet med udbytningen af de arbejdende klasser. Den socialdemokratiske presse erkender allerede stykkets agitatoriske kraft ... og det må befrygtes, at de laveste befolkningslag under indtryk af stykket, hvor de vante socialdemokratiske slagord finder genklang, vil kunne lade sig rive med til et oprør mod den bestående orden.“ (Uddrag af svarskriftet af 4. februar 1893 imod forbudet mod „Die Weber“, politipræsident v. Richthofen.)

Om virkningen på proletariatet: „... Under fjerde akt gærede det næsten mere i publikum end på scenen. Folk kunne ikke længere tilbageholde deres harme

tekniske side begynder i den tid, hvor proletariatet ideelt
torisk tager teatret i besiddelse. I firserne begyndte man
trisk lys på scenen, i slutningen af århundredet opfand
scenen. Således arbejder alt i én retning for nu at skabe
begreb.

Men bevægelsen nåede sit højdepunkt med sit første t
lingen er næsten skæbnebestemt knyttet sammen med for
den tids største politiske faktor: socialdemokratiet. Or
hurtige vækst, udbygning og forfining af formerne, det
holds forfald til skema. Kræfterne (som stadig havde
borgerlige, men som i tendens viste ud over det) blev u
de endnu var parate til det afgørende fremstød.

Naturligvis havde teatret heller ikke helt mistet forbi
samfundet i den epoke, som Sternheim har døbt „plystie
berg og Wedekind havde sat spørgsmål som seksualit
revision af moralbegreberne på dagsordenen. Set med vor
var det sikkert en undergravning af de former for mennes
skab, der havde vist sig at være stagnerede – skabt for
alle former for menneskeligt fællesskab ændrede sig und
misk pres. Men det var en omvurdering, som helt igennem
til en bestemt klasse. Den var forbeholdt det gode selsk
arbejderen med 60 pfennig i timen gik hellere hen i „den
Der så han i det mindste af og til en stump af sit eget liv
lige så lidt at hente i Wedekinds „Das Fleisch hat sei
Geist“ og Strindbergs „Et drømmespil“ som i Sternheims
tiske aforistik eller Georg Kaisers ekstatiske arkitektonik.

Kræfterne, som fører det politiske teaters udvikling vid
fra en anden side: fra „krigs-ekspressionismen“ (ganske
slutningen af krigen og på en overordentlig forsigtig m
unge Tyskland“, som Heinz Herald stiftede under Max
patronat, tager i to stykker i 1917 krigen op til diskussio
gang.

„Die Seeschlacht“ af Reinhardt Goering kom op på De
ater som eftermiddagsforestilling. Kort tid efter fulgte
schlecht“ af Unruh, en redegørelse for krigstidens samfu
kræfter.

og den deltagelse, som digteren havde hidset dem op til. En st
og kun med besvær blev den holdt nede. Midt i akten brused
larm, som afbrød stykket i flere minutter, og som gennemtrængte
skrig af harme over den menneskelige elendighed.“ (Uddrag af
delse.)

Det officielle teater inklusive Folkescenen er tavst. Mens arbejderne ude på gaderne bliver drevet tilbage med maskingeværer og flammekastere, mens de marcherende hærkolonner og panservogne får husene til at ryste fra Potsdam og Jüterbog til Berlin, går tæppet op foran det svagt besatte parket og tomme galleri, og man viser „Henrik den Fjerde“s skæbne eller Shakespeares „Som man behager“ (Reinhardt). Initiativet imod dette blev taget af kredse, som allerede under krigen havde dannet en intellektuel opposition og nu så deres time komme med revolutionen. I begyndelsen af 1919 blev „Tribunerne“ oprettet i Charlottenburg. Karlheinz Martin iscenesætter „Die Wandlung“ af Ernst Toller. Teatret mister imidlertid sin ideologiske betydning og er i løbet af kort tid trådt tilbage i de kommercielle teatres rækker.

Martin, som er vakt til dåd af tiderne, forsøger at gentage eksperimentet et andet sted. Det første „Proletariske Teater“ bliver oprettet og forsvinder igen efter én opførelse.

I foråret 1919 blev „Det proletariske Teater“ grundlagt i Berlin af Arthur Holitscher, Ludwig Rubiner, Rudolf Leonhard, Karlheinz Martin, Hermann Junker, Alfred Beilerle, Alfons Goldschmidt og andre. Det skulle være proletarkulturens første sceniske instrument i kollektivistisk form i Tyskland. Ved første opførelse af Kranz' „Freiheit“ (det var samtidig den sidste) var Filharmonien overfyldt. Arrangørerne måtte give afkald på en regulær scene, og det gjorde de osse gerne, da de mente, at de kunne spille overalt og med de ringeste hjælpemidler. Ligesom arbejdet i begyndelsen var tænkt anonymt, end ikke skuespillernes navne skulle nævnes, så skulle rekvisitterne osse være så enkle og så lidt påtrængende som muligt, de skulle i sig selv være proletariske. Opførelsen var en succes, selv om den endte sentimentalt, noget i stil med tolstojsk hengivenhed. Ligesom stykket var teatrets hele tendens stadig kun halvt proletarisk. Det var ikke noget tidsteater, hvad proletariats krav angik.

Alfons Goldschmidt

Dette fremstød, som næsten er ført frem til en afgørende handling, fuldføres af kræfter, der er mere levende og frem for alt mere entydige i deres politiske målsætning. I forbindelse med dem begynder arbejdet med det politiske teater, som vil træde frem med klare revolutionære paroler, og som træder frem og finder sit foreløbige udtryk i „Det proletariske Teater“, som jeg grundlagde sammen med min ven Hermann Schüller i marts 1919.