

V FOLKESCENENS SITUATION

Fra Max Reinhardt til Fritz Holl

Hvor var Folkescenen i denne tid, der rummede den største problematik og de sværeste kampe, som arbejderne nogensinde kæmpet? Hvor var den dramatik, som Folkescenen havde skabt med de mægtige finansielle midler, som dens hundrede af medlemmer stillede til dens rådighed? Hvor var det blandede, der var smedet til at hugge den kapitalistiske opposition i knude og egen elendighed over? Det hang over plyssofaen i stuen. „For Guds skyld, børn, rør det ikke, det er et arvestykke. I skærer bare fingrene.“ Folkescenen havde mistet den selvsikre kampmod, var opsuget og fordøjet af borgerlig teaterdrømme. Den indledte ikke nogen ny æra for Folkescenen. Det skulle den aldrig blive en æra, hvor man definitivt og uigenkaldeligt kapitulerede for de skænkende magter.

Osse dens publikum var forandret. Middelklassen var på vej ned, rede, „den borgerlige løgsovs“. Arbejderne var næsten helt svundet. Kun i arrangørinstitutionen, hvis medlemmer var unge og skal være politisk eller fagligt organiserede, fandtes der nogle af de gamle proletariske traditioner at leve på. Først senere, da jeg var instruktør på Folkescenen, opdagede det sig, i hvor høj grad netop denne forsamling havde mistet af hele sin indstilling var blevet et hæmmende element. Den udelukkende kæmpede imod foreningens revolutionære principper i stedet for imod dens småborgerlige forsvar.

Indtil 1924 er Folkescenen blot et teater blandt mange i byen, hverken ved stykker eller iscenesættelser skiller det sig ud fra andre kunstforretninger. Et pompøst bygningsværk er rejst på pladsen, med ædeltræspanel i parkettet og det mest moderne møblement på scenen. Hundrede tusinder af medlemmer er for meget til rumkapacitet, man må tage annekser i brug. Udefra set et imponerende grundfæstet magt, stram organisation og levende kulturvilje.

Hvordan bruger man alt dette? I spidsen for foreningen står man stadig repræsentanterne for den gamle garde, som var

første kampe i socialistlovenes, naturalismens og politichikanernes tid. Baake, understatssekretær i 1918, Springer, Neft, den forhenværende klejnsmedesvend, som engang gik rundt med hele Folkescenen i sine to jakkelommer, i højre lomme medlemslisten, i venstre lomme kassen, og endelig Nestriepke, forhenværende fagforeningsspecialist og forfatter til et standardværk om den tyske fagforeningsbevægelse. Dertil kommer det mangehovedede administrationsudvalg, det kunstneriske udvalg under Julius Babs ægide og arrangørinstitutionen. Det hele arbejder sammen om at tegne Folkescenens åndelige retningslinier. Allesammen er de dygtige mænd, som er fuldstændigt overbeviste om nødvendigheden af deres værk: „Kunsten til folket“.

Får de ikke af og til en anelse om deres ansvar, når de bygger kunstbegrebet op som en urokkelig klippe? Kommer de ikke undertiden i tvivl om deres egen ufejlbarlighed, når de med funktionærens solide håndslag byder folket det, som efter deres afgørelse er „kunsten“? Og spørger man, hvad dét så er, får man svaret: det er det, der hæver mennesket, det, som formidler højere verdener, ophøjet liv, friere ånd og dybere følelser, det, der får mennesket til at glemme hverdagen og løfter det op til menneskehedens højeste tinder.

Skal man bebrejde denne skare, som gennem 20 år har „forvaltet kunst“, ligesom den har bestyret træ- og metalarbejderforbundet eller har forvaltet byggryn og sure agurker i brugsen, at dens blik ikke nåede ud over dens egen tid, at den kritikløst har solgt kunst som forbrugsvarer til massen, alt sammen i god tro, med en sober indpakning og til en lav pris? Skulle den i året 1900 analysere skarpere, tænke klarere, være bedre sociologer end marxist-skolens lyseste hoveder? Denne tid havde endnu ikke gjort status, havde ikke fundet nogen anledning til skånselsløst at foretage en revision af sin arv. Millioner kunne være i opposition til samfundet, dusinvis af artikler kunne dagligt analysere klassernes modsætninger og indbyrdes forhold helt ned til rødderne, men så snart talen faldt på kunst, indviede hellig tavshed alt. Kampen rasede på alle fronter, kun på den tredje, kulturfronten, faldt modstanderne hulkende eller lyksaligt i hinandens arme. Dette var hellig jord. Kamplarmen nåede ikke længere end til teatrets billetluger. Dette var det eneste sted, hvor der var en „menneskehed“, en altomfattende, saliggørende kirke, foran hvilken enhver forskel i stand og uddannelse forsvandt.

Hvad var mere nærliggende end at denne brugsforening sikrede sig de bedste fagfolk? Og man havde jo råd til det, Rotters ideal: her koger vi alt i smør. Tre etaper mærker vejen. Herbert Ihering har formuleret det således i sin pjece „Folkesceneforræderiet“:

Reinhardt: ... ikke at bringe nogen side i berøring med kescenen. Max Reinhardt repræsenterede det princip. Max Reinhardt: teatrets geniale ødelænder, som forstod at nyde sine virkninger. Max Reinhardt: den mest farverige teaterbegavelse, intuitiv, tvangviserende, han samlede idéer op, han strøede idéer. Max Reinhardt spillede for mennesker, som for mennesker som luksus, som tilværelsens smukkeste smukke. Reinhardt, det storborgerlige teaters geniale uden sammenligning i præstationer, udtømmende, nerisk foranderlighed - Max Reinhardt og Folke-Jo, der var krig: kunstnerisk, teknisk personale sammen med publikum, man måtte beherske. Teatret skulle forsynes med forestillinger i en form - set på den måde var overgivelsen til Reinhardt. Forståelig, hvis de ansvarlige havde været klar, dette var en nødaktion, en øjeblikkets forlegenhed, fejltagelse i fremtidsperspektiv. En forlegenhed, korrigeres, en fejltagelse, som måtte gøres god. Direktionen havde fået blod på tanden. Den manøvren. Det var betegnende for direktionen. For det ikke noget skråplan, men den lige vej. Siden Reinhardt-årene i sig selv mindre betænkelige, tionens blindhed for deres konsekvenser. Der var Folkescenens vendepunkt, bevægelsens knæk, og begyndelse til undergangen ...

Kayssler: ... Folkescenens klassiker. Endnu en anerkendt mand af format. Skuespilkunstens atrets tempelvogter. Kunst som gudstjeneste, katedral. Publikum nærmede sig på filttøfler. I Ro, mesteren prædiker. Slummer, stilhed som i

Ophøjet kirkegårdskunst - det er utvivlsomt en scene, som vil tilfredsstille gærende masse publikum, som er vant til at spille med ved politiske sportsstævner, skal sidde her og lytte, tie, holde. Hvilket krav! Hundreder af mennesker skal holde fordi en egocentrisk skuespiller udbreder sig om liv! Tusinder af tilskuere skal ulejliges, fordi en sår bløder. Skuespilleren som Therese von Konrad. Folkescenen kunne ikke komme ud for en frygtet forståelse ...

Holl: ... nu kommer det ene formløse nummer efter det andet. Forløbene på Folkescenen ligner abstrakte films farve- og formspil. En spids trekant skubber sig ud af vinklen til venstre og ind i en cirkel i midten, cirklen trækker sig sammen, trekanten flades ud. Cirkel, direktion og trekant Holl flagrer rundt om hinanden, møder hinanden, bøjer sig, glider forbi hinanden, deler sig, samler sig atter. Hvad opnår de med det? Evigt vekslende farve- og formspil. Én gang hedder det „En skærsommernatsdrøm“, en anden gang „Der abtrünnige Zar“, så hedder det „Peer Gynt“, så hedder det „Volpone“, til sidst hedder det „Der liebe Augustin“ eller endda „Tragödie der Liebe“.

De foreliggende citater kunne muligvis give det indtryk, at jeg havde til hensigt at skubbe ansvaret for Folkescenens udvikling over på enkelte kunstneriske ledere eller visse instanser. Det er netop det modsatte, der er formålet med disse sider. Jeg har allerede anført, at tiden og organisationen ikke var moden; men heller ikke kunsten var moden. Hvor blev den af? Hvor blev dramaet af? Hvor blev forfatterne af? Alle kræfter stod sammen om at garantere Folkescenen en uforstyrret Tornerosesøvn, dramaet, produktionen, iscenesættelsen, den politiske ledelse, forvaltningen og ikke mindst publikum. Der kom ikke et fremstød fra nogen side. Nestriepke havde selv lidt skibbrud med et politisk farvet program på „Das Neue Volkstheater“, som Folkescenen havde overtaget efter Goldberg og førte videre som anneks, et skibbrud, som i øvrigt fik direktionen til at bære nag til ham i lang tid. „Samfundet“, som Folkescenens publikum osse er en del af, havde ingen interesse i revolutionær kunst.

Og man ville have fremført følgende argument imod dem, som kunne have været kaldet til at tale: Giv os stykker, som det brede publikum vil se. Det står altså fast, at man dengang ikke skulle have anvendt den reformistiske, men den revolutionære taktik: opdragelse af publikum, osse imod dets vilje, overrumpling ved aktivitet og i kraft af overbevisningen om egen mission.

Sådan var situationen, da jeg blev kaldt til Folkescenen af Holl. Ud fra dette gav min opgave sig selv. Min tilkaldelse var rent tilfældig, for tilfældigvis var der ingen instruktører, som ville iscenesætte et lige så tilfældigt antaget stykke af Alfons Paquet med titlen „Fahnen“.

Men i denne tilfældige konstellation var et nyt begreb måske alligevel forbundet med denne opførelse. Her mødtes to begreber, doku-

ment og kunst, som man indtil nu ikke blot ikke havde h
men opløst i hinanden til fordel for det sidste. „Fahnen“
skabe en syntese af disse to begreber.

Og som jeg hidtil havde forsøgt at bevise, var det ikk
For første gang satte jeg i scene med store midler, men a
faste anskuelser.