

Den hierarkiske anarkisme

Indflydelsen af politiske overbevisninger på Volksbühnes infrastruktur

Sara Otterstrøm

Berlins Volksbühne am Rosa-Luxembourg-Platz har siden 1992 gennemgået en kæmpe forvandling. I takt med at direktørposten blev overdraget til den dengang unge og kontroversielle østtyske instruktør Frank Castorf, har teatret udviklet sig i en politisk retning, der overgår den, som teatret hidtil havde været kendt for. For der er ingen tvivl om, at Volksbühne altid har stået for en politisk engageret teaterstil, hvilket jeg vil komme ind på senere i artiklen, men den nye drejning, som Frank Castorf introducerede på Volksbühne kort efter murens fald, var af en ekstremt provokerende og politisk udfordrende karakter. Først og fremmest så man i Castorfs egne forestillinger et forvrænget og skævt spejlbillede af samtidens turbulente begivenheder. Idet Castorf selv er født og opvokset i det daværende DDR, valgte han at sætte fokus på den tyske genforenings tvetydige succes. Klassikere såvel som nyt dramaturgisk materiale, blev i Castorfs opsætninger genstand for satiriske og samfundskritiske fortolkninger. I og med han samtidig omgav sig med tidens mest prominente samfundskritikere og provokatører indenfor såvel teaterbranchen som andre kreative brancher, formåede han at puste nyt liv i det noget udbrændte og hensygnende socialistiske teater, Volksbühne. Denne samfundsdebatteerende tilgang til teatret strakte sig ikke blot til det kunstneriske indhold, men blev hurtigt en markant del af selve teatrets organisations- og markedsføringsstrategi.

Med denne artikel vil jeg kaste lys over baggrunden for Castorfs store forvandling af Volksbühne. Jeg mener nemlig, det er vigtigt for forståelsen af Volksbühne og dets univers at kigge på de socio-historiske og politiske omstændigheder, der har formet både Frank Castorf og teatret til det, de er i dag. Yderligere undersøger jeg også forholdene mellem ideologi og praksis i Castorfs ledelsesmetode, som har vist sig ikke altid at være forenelige. Dette bliver illustreret med et eksempel på Castorfs forfejlede forsøg på at introducere socialistiske arbejdstilstande på teatret.

Min fremstilling er opdelt i to dele. Første del er baseret på historiske kilder omkring teatrets opståen, mens anden del hovedsagligt er baseret på personlige udsagn fra Frank Castorf og hans Volksbühnekolleger. Med udgangspunkt i baggrundsviden om teatret og dets direktør samt i de involveredes egne ytringer, tillader jeg mig at komme med et bud på, hvordan dette politisk engagerede teaters egen styreform er sammensat, og hvorledes denne form kan indfri teatrets ønske om at sætte fokus på dilemmaet mellem de østeuropæiske og kommunistiske værdier og de vesteuropæiske og kapitalistiske værdier. Der er ikke tale om en decideret organisationsanalyse, men nærmere om en værdiorienteret analyse som vejer Frank Castorfs politiske værdier op mod den daglige gang på teatret samt dets positionering som kunstinstitution på markedet.

For bedre at kunne forklare Castorfs politiske meningers indflydelse på Volksbühnes styreform vil jeg starte med at opridsede teatrets imponerende historie, der viser sig at være relevant for Castorfs senere kunstneriske og administrative tiltag. Dernæst vil jeg beskrive Castorfs selvudviklede teaterstil, som netop karakteriseres ved en stærk politisk stillingtagen til det behandlede emne. Hans teaterform kan ses som en reflekteren over aktuelle samfundsmæssige begivenheder og kredser tit om problematikken omkring det genforenede Tyskland. Sidste del af artiklen bliver således en forklaring på teatrets styreform: en blanding af Castorfs egen kreative arbejdsform samt af vestlige værdier (såsom profit og omsætning) og socialistiske værdier (såsom fælles styreprocesser og ideologiske arbejdsprocesser), som er kommet til at præge teatrets infrastruktur, selvom det ikke har været nemt at afbalancere forholdene mellem de to modstridende værdigrundlag.

Volksbühnes politiske forudsætninger

Teatret Volksbühne er opstået på baggrund af organisationen *Freie Volksbühne*, som blev grundlagt i 1890. *Freie Volksbühne* udsprang af organisationen *Freie Bühne*, som var grundlagt af blandt andre Otto Brahm og Bruno Wille.

Hvor *Freie Bühnes* formål havde været at skabe et forum for det naturalistiske teater, var *Freie Volksbühnes* mål at udbrede det naturalistiske teater samt ny tysk dramatik til folket. Det var altså en organisation, som lagde vægt på folkets ret til kvalitativt og intelligent teater og arbejdede imod den fordømmende affodring af det tyske folk, som populærkunstens varietéer og revyer stod for.

Man ville dele ud af de nye kunstneriske tiltag, der ellers var reserveret et højkulturelt og bourgeois publikum. Man kunne forledes til at tro, at organisationen på denne måde blot var et borgerligt forsøg på at danne arbejderklassen, men bestyrelsesmedlemmerne kom faktisk fra vidt forskellige sociale baggrunde (eksempelvis Carl Wildberger, som repræsenterede arbejderklassen i kraft af sin baggrund som møbelpolstrer) (Davies 1997, s. 28), og der var derfor ikke tale om dannelse af proletariatet, men nærmere om en inkludering af de lavere sociale lag i kulturelle anliggender. Det viste sig imidlertid at være en sværere opgave end som så. Organisationens ordinære medlemmer var fortrinsvis af middel- eller overklasseherkomst, da arbejderne ikke havde samme muligheder for fritidsaktiviteter, som de mere velstillede. *Freie Volksbühne* reklamerede ellers med stærkt reducerede priser for at lokke arbejderne til, men efter en lang og hård arbejdsdag var der ikke mange af dem, som havde overskud til at gå i teatret.

Ud over dette faktum skal man også tage i betragtning, at arbejderklassen ikke på samme måde kunne relatere til den opførte dramatik, idet den ikke direkte omhandlede deres problemer i hverdagen. Det var først i starten af det 20. århundrede med Erwin Piscators proletarteater i spidsen, at sloganet »Teater til folket« (som Freie Volksbühne havde introduceret) blev til »Teater til folket, af folket« og dermed involverede arbejderne direkte i den opførte dramatik. Piscator havde allerede i 1920 introduceret begrebet »Das Proletarische Theater«, som senere blev navnet på hans første teater. Han var stærkt knyttet til

kommunistpartiet KPD, og den teateræstetik, som opstod på baggrund af dette begreb, var stærkt påvirket af den bagvedliggende politiske ideologi. Piscator har altså uden tvivl været en vigtig brik i spillet om at definere Volksbühne som et ægte folkeligt og socialistisk foretagende.

Derfor er det også bemærkelsesværdigt, at Piscators tid på teatret endte efter en heftig debat omkring teatrets grænser for politisk indoktrinering. Det var i kølvandet på det stærkt propagandistiske stykke *Gewitter über Gottland*,¹ opført i 1927, at Volksbühnes foreningsmedlemmer indgav protester mod den direkte opfordring til politisk revolution, som stykket indeholdt. Nok var teaterforeningen bygget på socialistiske principper, og deres mål var at synliggøre arbejderklassens vilkår i samfundet, men de forsøgte dog at sætte en grænse mellem antydningen af politiske overbevisninger og direkte propaganda. Medlemstallet for foreningen *Freie Volksbühne* dalede markant efter Piscator forlod teatret.

I 1933 kom Hitlers parti til magten. Dette betød omfattende restriktioner for hele kultursektoren. Alle teatre blev samlet under ét forbund (*Reichsverbands Deutsche Bühne*) (Davies 1977, s. 108), hvorfra man styrede alle produktioner og sørgede for, at de alle tjente det formål at fremme nazistpartiets værdier. Volksbühne lagde altså endnu en gang hus til direkte politisk propaganda, blot var der denne gang ingen tilbageblivende medlemmer af foreningen til at styre bestemmelsesprocesserne: De havde alle frivilligt opsagt deres stillinger og nedlukket foreningen, da Hitler kom til magten.

Under 2. verdenskrig blev teatret brugt som Hitlers Rigsteater og var derfor en af de bygninger, som stod for skud da Berlin blev bombet i 1945. *Freie Volksbühne*-foreningen genopblomstrede umiddelbart efter krigens afslutning. Dog var foreningsarbejdet besværliggjort af den hurtigtvoksende inddeling af byen i forskellige politiske og nationale sektorer. Foreningen blev splittet, hvilket resulterede i fortsættelsen af *Freie Volksbühne*-aktiviteter i den vestlige sektor og en separatistisk gren, blot kaldet Volksbühne, i den østlige og sovjetiske sektor. Det er den sidstnævnte forening, som har udviklet sig til det Volksbühne, vi kender i dag.

Det socialistiske Volksbühne

Teatret kunne i 1954 igen indlogere sig på sin gamle adresse på Rosa-Luxembourg-Platz, hvor der blev indledt en massiv kampagne for at genetablere teatrets prominente status i den (nu opdelt) berlinske teaterverden.

Den spirende kommunistiske stat satte sine præg på teatrets repertoire. Den tyske sociolog Tanja Bogusz beskriver i sin bog *Institution und Utopie, Ost- West- Transformationen an der Berliner Volksbühne* (2007), at teaterindustrien i de kommunistiske lande ikke var styret af markedet, som det var tilfældet i vesten, men derimod statsstyret. Hverdagslivet blev sat i fokus, og kunsten blev henvist til at reflektere over hverdagens tematikker i stedet for de universelle. Selvom man kan drage mange paralleller til Piscators proletariske teater (idet begge bygger på en marxistisk opfattelse af kunsten som uophøjet og derfor funktionel i hverdagslivet), betød dette dog en ensformig strømning af dramatikken. I Piscators tid

var det proletariske og socialistiske teater blot én retning ud af en bred vifte af kunstretninger, men i den spæde østtyske stat blev den socialrealistiske genre efterhånden den eneste kunstretning.

Under DDR's levetid forblev staten afvisende over for nye kunstretninger. Dette betød, at man i Østtyskland udviklede en særegen form for socialrealistisk drama. For østtyske dramatikere var jo ikke blot for trang til eksperimenter og nyskabelse, blot fordi de levede i en kommunistisk stat. De måtte i stedet finde andre veje end vesttyskerne til at udforske teatrets muligheder. Statens stramme greb om kunstnerne gjorde, at teaterproduktionerne ofte trak i langdrag og fortabte sig i bureaukratiske forhandlinger, hvor alt skulle undersøges og godkendes af staten, både før og under prøverne. Men resultatet af det tætte samarbejde mellem de østtyske kunstnere og staten gjorde også, at der opstod en vis fortrolighed mellem dem. Politikerne tillod derfor en vis kunstnerisk frihed, forudsat selvfølgelig at kunstneren var på god fod med staten, dvs. primært arbejdede på at skabe et positivt billede af DDR. Bogusz forklarer, hvordan der i denne periode opstod et slags »elastisk system«, som tillod kunstnerne at bøje reglerne en smule og stadig komme af sted med det.

For Volksbühnes vedkommende benyttede man sig også af den langsomt stigende frihed i de kunstneriske beslutningsprocesser til igen at satse på politisk debatterende teater. Således så vi eksempelvis, at Dario Fo gæstede teatret i 1968 på opfordring af den daværende direktør, Karl Holàn. Da han blev afløst af Benno Besson i 1974, så man et mere markant skift i repertoiret. Her blev nu mest satset på ung, østtysk dramatik, som til forskel fra den førnævnte *statsvenlige* dramatik havde en smule mere kant. De unge digtere Matthias Langhoff og Heiner Müller blev især fremhævet, da man i deres stykker fandt en mere kritisk og debatterende holdning til hverdagens politiske emner. Østtyskland var altså stadig et totalitært styre, men kunsten havde alligevel fundet frem til en platform, hvorfra det var muligt også at kommentere dette styre. Det skulle dog altid gøres forsigtigt og i metaforiske vendinger.

Castorfs overtagelse af Volksbühne

Da Frank Castorf i 1988 blev introduceret på Volksbühne som gæsteinstruktør (inviteret af afløseren for Benno Besson: Fritz Rödel), var det altså et teater med en lang tradition for politisk teater, som tog imod ham.

Castorf selv er opvokset i det gamle Østberlin, og har en fortid på de østtyske scener rundt omkring i landet. Han har altså været i nærkontakt med statens kontrollerende instanser, faktisk i en sådan grad at han på denne måde fik skabt grundlaget for sit ry for at være provokatør. Hans ankomst på Volksbühne var altså endnu et af tegnene på, at man i tiden op til statens endelige ophør i stigende grad accepterede kritiske røster fra landets kunstnere. Denne tendens er højst sandsynligt opstået i og med, man gradvist fik sværere ved at isolere den østtyske stat fra det vestlige samfund. Professor i handelsøkonomi på Stockholm Universitet, Pierre Guillet de Monthoux, beskriver i sin bog *The Art Firm*, i kapitlet som omhandler Berlins eksplosive kunstmiljø i starten af halvfemserne,² hvordan

der opstod et akut behov for at ryste det opdelte folk sammen, da muren endelig faldt, og de to stater skulle genforenes. Kunsten fik i årene efter murens fald til opgave at skabe nye og fælles oplevelser for det sammenbragte folk. I mange tilfælde satsede man derfor på en *neutral* kunst, som så bort fra forskellene mellem de to folk. Men et sted i de politiske lag havde man også gennemskuet, at en debatterende kunst var nødvendig. En kunst, som kunne fokusere på og bearbejde den tunge proces, det var at få et opdelt land genforenet.

Teaterkritikeren Ivan Nagel var en nøgleperson i udformningen af Berlins kulturliv i tiden umiddelbart efter murens fald. Han udarbejdede en rapport over byens 14 offentlige teatre og foreslog, at man definerede hvert enkelt teaters kunstneriske profil for på denne måde at sikre mangfoldighed og alsidighed. Volksbühne skulle stå for skabelsen af et nyt teaterforum, og man manglede en personlighed med de rette forudsætninger til at påtage sig denne opgave. Det var Ivan Nagel selv, som foreslog den unge provokatør Frank Castorf som direktør, og efter en vis betænkningstid blev forslaget vedtaget. Politikerne har nok ikke været helt trygge ved den usikre satsning, det var at få en så uforudsigelig teatermand i direktørsædet. Men det skulle vise sig at være en yderst rentabel beslutning, for Castorf formåede at bruge sin provokerende teaterstil til at tiltrække berlinernes opmærksomhed. Han forstod bedre end de fleste andre, at folket ikke havde brug for at lukke øjnene, men for at bearbejde de nye ændringer i deres samfund.

Derfor besluttede Castorf, idet han tiltrådte direktørposten, at lade opføre et stort skilt på teatrets tag med bogstaverne OST (øst). Det var på én gang en provokation og et tegn på modstand mod en kollektiv fortrængning af landets fortid. Opgaven med at skabe et nyt teaterforum i Berlin fortolkede Castorf som en udfordring til at skabe sin provokative teaterstil inden for store rammer, og derved gøre Volksbühne til byens mest omtalte teater. Blot ét år efter sin udnævnelse som direktør blev Castorfs nye Volksbühne udråbt til årets teater af det anerkendte fagblad, *Theater Heute*. Dette skyldtes i høj grad hele organisationsteorien bag foretagendet, som blev tilrettelagt af Castorf selv, hans dramaturg Carl Hegemann og scenografen Bert Neumann.

En ny teaterform skabes

For bedre at forstå teatrets originale og kreative organisationsform må vi først se på selve det kunstneriske indhold, altså Castorfs forestillinger på teatret, for også her bliver hans politiske overbevisninger og overvejelser det centrale omdrejningspunkt.

Som nævnt ovenfor, var Castorf ikke tilfreds med at skabe et nyt og fremadrettet teater, men søgte derimod efter at skabe en platform, hvorpå landets tunge fortid kunne bearbejdes. Østtyskernes møde med de frie og kapitalistiske vestlige værdier har gang på gang været problemstillingen i hans stykker. Selve hans teaterstil er ofte blevet beskrevet som opsprættende, og kritikere har udtrykt vrede over hans kategoriske hensynsløshed over for teksternes oprindelige form og budskab. Til dette har Castorf blot at sige at: »...i princippet er jeg ikke imod at lade teksten stå som den er printet. Problemet er, at jeg ikke tror på selve sprogets eller poesens altovervældende magt. Jeg ødelægger en tekst, men kun for at genopbygge den.«³

Castorf ser altså ingen grund til at søge forfatterens mening med en tekst, men udtager de dele, han skal bruge til at fremhæve sin egen fortælling. Denne meget fragmentariske opdeling af teksten peger på en postmodernistisk indflydelse, som i virkeligheden er meget tidstypisk for senfirsernes æstetik.

I mange af Castorfs stykker er den tilbagevendende tematik som sagt dilemmaet mellem de østeuropæiske kommunistiske værdier og de vesteuropæiske kapitalistiske værdier. Dette bliver dog ikke fortalt i direkte politiske vendinger (som det var tilfældet i Piscators proletariske teater og senere i 1960-ernes debat-teater), men ud fra hverdagens og populærkulturens synspunkt. Castorfs teater kan imidlertid godt kaldes politisk, idet det behandler politiske og samfundsrelaterede emner, men han har ændret formen og videreudviklet den til en mere ironisk og satirisk debat af de politiske emner. På denne måde lægger Castorf sig tæt op ad DDR-epokens samfundssatiriske dramatikere såsom Matthias Langhoff eller forbilledet Heiner Müller, som ligesom Castorf selv havde til formål at undersøge forholdene mellem ideologi og realitet.

Populærkulturen synes for Castorf at være det vigtigste udtryk for et samfund, da man her finder den laveste fællesnævner, det vil sige den absolut simpleste udgave af samfundets kultur. Det interessante er derfor at sidestille højkulturens klassikere med den lavkulturelle virkelighed. Inddragelsen af *Trash-æstikken*, det vil sige den laveste kulturform i samfundet, såsom eksempelvis reality-tv, østeuropæisk dance-musik eller tysk kartoffelsalat (som alle tre har indgået i en eller flere af Castorfs forestillinger), bliver en måde, hvorpå Castorf kan kommentere på samfundets tilstand og dermed fremhæve absurditeten og overfladiskheden i kultursammenstødet mellem øst og vest. Castorf mener så at sige ikke, at der er nogen grund til at bevare et klassisk drama i sin oprindelige form. Man må ifølge ham behandle teksten i en nutidig kontekst, og dermed lade den indgå på lige fod med populærkulturens æstetiske form. Eller rettere sagt: Man må anerkende de højkulturelle værkers sameksistens med den lavkulturelle virkelighed.

Den nutidige kontekst har også afgørende betydning i Castorfs forhold til den politiske teaterarv. Når han vælger at opsætte et Brecht-stykke (*Im Dickicht der Städte*, 2006, eller *Die Massnahme*, 2008), sørger han ikke blot for at placere stykket i en nutidig æstetisk kontekst, men også at revidere og reflektere over det oprindelige politiske budskab. Den politiske situation har jo ændret sig markant, siden Brecht skrev sine stykker. Den vigtigste forandring synes at være, at tiden for den rene ideologi er forbi. Troen på den kommunistiske samfundsmodel er efterhånden blevet erstattet af en mere fragmenteret stillingtagen til de ideologiske spørgsmål. I vesten sker der med postmodernismens opståen i 1960'erne en glidning fra de store idéer over mod et mere kompleks verdensbillede, hvori den simple løsning ikke længere ansås for mulig. Brechts enkle og præ-kapitalistiske syn på verden er derfor ikke sammenligneligt med vores samfund i dag. Desto mere interessant er det for Castorf at genopsætte Brechts stykker, da han hermed får rig mulighed for at undersøge forholdene mellem netop ideologi og virkelighed.

Et godt eksempel herpå er stykket *Die Massnahme/Mausen*. Her iscenesætter Castorf Brechts meget politisk indoktrinerende lærestykke *Die Massnahme* (1930)⁴ sammen med

Heiner Müllers modsvar til denne tekst, stykket *Mauser* (1970). De to tekster omhandler den samme problemstilling, nemlig hvor langt man vil gå i revolutionens navn. Men hvor Brecht opfordrer til en total hengivelse til revolutionen (i form af en selvopofrelse i revolutionens og kommunismens navn), så peger Müller på det meningsløse ved individets totale selvudslettelse til fordel for den fælles ideologi.⁵ Castorf opsætter altså to ideologisk modstridende tekster, som på perfekt vis illustrerer den store forskel mellem det kommunistiske samfunds massetænkning og det vestlige samfunds individualisering

At forestillingen ikke blev vel modtaget af kritikerne havde ikke noget at gøre med den indholdsmæssige fokusering på ideologiske forhold før og nu, men beroede mere på det faktum, at Castorf for en gangs skyld havde ladet teksterne fremstå i deres originale form. Han havde altså her bevæget sig væk fra sin genkendelige stil, sit *varemærke* som tekstens bødde. Han forsøgte i stedet at lade de to tekster tale for sig selv. Måske havde han valgt denne fremgangsmåde som en subtil kommentar til umuligheden af at videreudvikle det politiske teater: Den simple og forholdsvist fortolkningsløse iscenesættelse skulle vise os, at det politiske teater som debatskabende aktør på den politiske scene var et mislykket projekt. Som Skuespilleren Hermann Bayer i rollen som Heiner Müller siger: »Forsøget er mislykket. Om lærestykker kan jeg ikke komme i tanker om mere«.⁶

Det organisatoriske Volksbühne

Vi er nu kommet tilbage til spørgsmålet omkring de organisatoriske tiltag på Volksbühne. For udformningen af ikke bare det nuværende Volksbühnes kunstneriske identitet, men også af selve teatrets placering inden for tysk kultur, er stærkt farvet af Castorfs egne politiske overbevisninger.

En storstilet visuel kampagne blev iværksat for at markere teatrets nye profil. Denne profil skulle som før nævnt, gøre Volksbühne til en kreativ smeltedigel af refleksioner over det nyopstartede samfunds gode og dårlige sider. Sammen med scenografen Bert Neumann og dramaturgen Carl Hegemann satsede Castorf på et nostalgisk tilbageblik på kommunismens æstetik og mere præcist på det østtyske grafiske look. Det blev profileret i så stor stil, at man ikke kunne undgå at støde på teatrets logo eller plakatkampanjer overalt i byen.

De grafiske og materielle detaljer i de visuelle kampanjer var med til at skabe interesse omkring institutionen. De gratis tændstikæsker med Volksbühne-logoet, som man kunne finde på enhver café, da teatret åbnede, var eksempelvis lavet i østtysk stil, kopieret ned til mindste detalje efter de originale. Bert Neumann selv forklarede dette marketingstiltag som: »Forlængelsen af hvad teater egentlig handler om; nemlig kunst-værk«.⁷ Mens Neumann stod for det visuelle udtryk, var Hegemann med til at skabe det teoretiske grundlag, hvorpå en succesfuld marketingstrategi kunne skabes uden at miste teatrets kunstneriske integritet eller gå på kompromis med dets socialistiske værdier.

Pierre Guillet de Monthoux beskriver Hegemanns intentioner således: »for Hegemann er den kreative udfordring, både når det gælder kunstner og entreprenør, at producere indenfor

markedet men ikke for markedet. Kunst skal forblive fri men ikke stræbe efter renhed eller isolation«. ⁸

Det var altså en nøje overvejet kampagne, som blev sat i gang i disse første år under den nuværende teaterledelse. Castorf var sig meget bevidst om de politiske og etiske principper, som skulle indgå i hans teaters styreform. Han vidste godt, at teatret ikke ville kunne undslippe den vestlige verdens frie markedsprincipper. Derfor gjaldt det for ham og hans *medsammensvorne* om at overdrive marketingstendensen og på denne ironiske måde parodierte markedets strategier. Denne overdrevne og nærmest bombarderende markedsføring kan ses som analog til Castorfs teaterstil. I begge tilfælde benytter han sig af en postmodernistisk overflodsæstetik, hvori sammensætningen af forskellige elementer og referencer bliver så stor og uoverskuelig, at den kan ses som en ironisk kommentar til vores absurde samfundstilstand. Det virker på denne måde som om, Castorf og hans ensemble har taget Guy Debords forudsigelser om »skuespil-samfundet«¹⁰ til sig, og udviklet deres egen parodierende måde at iscenesætte sig selv på. Med dette mener jeg, at man i nutidens erhvervsliv ser en slags opfyldelse af Debords profeti, idet de nyeste marketingstrategier peger i retning af en selviscenesættelse og en teatralisering af firmaet eller organisationen (blandt andet ved hjælp af tiltag som *oplevelsesøkonomi* og *branding*).

Volksbühne derimod leger med disse begreber og bruger dem til deres egen fordel. I kraft af deres status som teater, er det netop oplagt at lege med teatraliseringen af institutionen og dermed forholde sig til markedets strategier. Som Tanja Bogusz skriver det, så øjnede Castorf mulighederne i at profilere sig på spektakulær vis, og dermed fungere som det, Bogusz kalder for »kollektiv handlingsaktør«¹¹, altså medspiller på lige fod med andre af markedets store spillere.

Denne performative strategi gjorde det nemmere for teatret at opbygge en stærk profil, som i sin overdrevne natur kan ses som en parodi på hele skuespil- og konkurrencesamfundets selviscenesættelse, men som også fungerede som en reel succesformel, der rent faktisk virkede. I den daglige ledelse af huset var det imidlertid helt andre strategier, som Castorf kredsede om. Her skulle det ikke handle om at forholde sig kritisk eller ironisk til omverdenen, men derimod om at finde frem til nogle værdier, som alle medarbejderne kunne stå inde for og arbejde under. Det var Castorfs utopiske idé, at hans teater skulle fungere som en kunstnerisk symbiose af ligestillede kreative sjæle, som alle arbejdede med samme ildhu mod et fælles udarbejdet mål. Det skulle dog vise sig, at en eller anden form for centraliseret magtstyre var nødvendig i et teater af denne størrelse og kaliber.

Castorf forsøgte at indkorporere socialistiske elementer i den daglige arbejdsgang på teatret. Han ville introducere en decentraliseret magtstruktur inspireret af arbejdspladser i det forhenværende DDR, hvor man ville sikre de ansattes medbestemmelse i organisationen. Teatret har altid ligget i den østtyske del af byen og havde på denne måde været underlagt det kommunistiske styres arbejdsreglementer, men der var stor forskel på, hvordan teaterinstitutioner blev drevet i forhold til andre offentlige institutioner. En teaterinstitution (om det så er i øst eller vest) har i kraft af teatrets lange historie en meget fasttømret hierarkisk arbejdsopdeling. Denne opdeling er ikke nem at omstrukturere (som vi vil få at se i Castorfs

tilfælde), og derfor var teatrene i det tidligere DDR ikke så berørte af de mange arbejdsmæssige tiltag, som staten introducerede.

Så da Castorf i 1994 introducerede idéen om *det runde bord*¹² som kommunikationsmiddel, hvor alle emner kunne tages op til diskussion, så man, at arbejderne på Volksbühne, især i den tekniske afdeling, ikke havde nogen interesse i projektet. Som Castorf skriver: »I værkstederne hører du holdningen: Råd? Det interesserer os ikke. Det arbejder vi ikke med. Vi vil blot vide hvordan vi skal arbejde«. ¹³ Den demokratiske og socialistiske medbestemmelse viste sig altså at være unødvendig for teknikerne, som blot ønskede en klar meddelelse om produktionskravene. Lederen af rekvisit-afdelingen udtalte om denne ledelsesmetode, at: »Kunstproduktet teateraften skal være organiseret, og der mangles ofte en central information, hvorved det praktiske arbejde bliver besværliggjort«. ¹⁴ Castorf lærte efter et stykke tid, at *det runde bord* samt de mange fællesmøder ikke havde den forventede succes. Han måtte indse, at et teater har brug for en fast ledelse, som formår at formidle de nødvendige informationer og ikke blot lade fællesskabet bestemme. Således indrømmede han at: »Det runde bord var forsøget på et dobbelt herredømme, men det er svært. Teater er nu engang et centralistisk system«. ¹⁵

Frank Castorf har senere fundet andre måder, hvorpå teatrets medarbejdere kan inkorporeres og investere sig selv i den kunstneriske del af en produktion. Han har således skabt det såkaldte *Chor der Werktätigen Volksbühne* (løst oversat: *Volksbühnes Virksomhedskor*), hvori alle ansatte på teatret kan deltage. Denne idé udspringer tydeligvis fra den socialistiske idé om at skabe et fællesskab på tværs af funktioner og stillinger inden for arbejdspladsen ved hjælp af ikke-arbejdsrelaterede aktiviteter. I Volksbühnes tilfælde forbliver denne aktivitet ikke blot en måde at ryste firmaets medarbejdere sammen på, men er medvirkende på scenen. Således har Volksbühnes Kor ageret baggrundskor i op til flere forestillinger (bl.a. *Der Meistersinger* og *Die Massnahme/Mausen*). Castorf har altså vendt situationen og fået de ansatte involveret i stykket på en anden og meget mere direkte måde. Det er en måde for Castorf at viderebringe de socialistiske arbejdsværdier på, som det viste sig at være svært at integrere i andre sammenhænge.

Nye retninger?

Man kan ikke benægte, at Volksbühne i kraft af teatrets store størrelse og mange ansatte, ikke er egnet til en fælles organisationsstruktur, hvori den centrale lederfigur erstattes med en horisontal og selvregulerende arbejdsopdeling. Motivationen kommer ikke altid via en fælles brændende kærlighed til det kunstneriske produkt, men via en nem og forståelig opgavefordeling. På dette punkt viser Volksbühne sig at være en *gammeldags* institution, idet en velfungerende centralistisk arbejdsstruktur ikke bare uden videre kan lade sig udskifte.

Frank Castorf har altså kun formået at introducere inspirationen fra det tidligere Østtyskland i et vist omfang, nemlig på det kunstneriske plan og på markedsføringsplanet. Institutionen er således dybt involveret i positioneringen af sig selv som politisk engageret

instans, men kan samtidigt ikke se bort fra det traditionsbundne hierarkiske mønster som er blevet forankret i dens daglige virke.

Man kan ud fra denne konklusion fristes til at gå endnu længere og påstå, at Castorf i løbet af sin tid på Volksbühne har fået en mere moderat tilgang til inkorporeringen af politiske elementer, både i teatrets virke og i det kunstneriske produkt. Fra at skabe bevidst provokerende forestillinger, som berørte de ømmeste punkter i det moderne tyske samfund, synes han nu at være nået til et punkt, hvor selve effekten af politisk teater bliver betvivlet (jvf. *Die Massnahme/Mauser*, 2008). Castorf er altså måske begyndt at søge i nye retninger og efter nye måder, hvorpå han kan bearbejde politiske og samfundsberørende emner og dermed endnu engang forny teatrets lange tradition for politisk teater.

Litteratur

Balitzki, Jürgen: *Castorf, der Eisenhändler, Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter* (Ch. Links Verlag, Berlin, 1995).

Bogusz, Tanja: *Institution und Utopie, Ost- West- Transformationen an der Berliner Volksbühne* (Transcript Verlag, Reihe: Sozialtheorie, Bielefeld, 2007).

Davies, Cecil W.: *Theatre for the People, the Story of the Volksbühne* (Manchester University Press, Manchester, 1977).

Debord, Guy: *Skuespilsamfundet* (Rhodos, København, 1972).

de Monthoux, Pierre Guillet: *The Art Firm: Aesthetic management and Metaphysical Marketing* (Stanford University Press, Stanford, 2004).

Glauner, Max: »Die Massnahme/Mauser in Berlin« In: *Freitag, Die Ost- West Wochenzeitung*, d. 28.03.08

Welks, Ehm: *Gewitter über Gottland* (1927)

Noter

- 1 Skrevet af Ehm Welks.
- 2 *Big Bang Berlin: Rephilosophizing the third*, (s. 269-304) In: de Monthoux, Pierre Guillet: *The Art Firm* (2004).
- 3 Interview med Frank Castorf in *ibid.*, s. 307 (min oversættelse): »In principle, I am not against letting the text remain as it is printed. The problem is that I don't believe in the subversive power of language or poetry itself. I destroy a text, but only to put it back together again.«
- 4 Stykket er et af de vigtigste inden for den genre, som Brecht kaldte lærestykker, og som karakteriseredes ved at have en direkte politisk funktion, nemlig at instruere såvel publikum som spillere i samfundets spilleregler og på den måde tvinge folk til at tage stilling til moralske dilemmaer i forhold til individet og massen.
- 5 Hvilket da også resulterede i, at stykket blev forbudt i DDR indtil 1988.
- 6 »Der Versuch ist gescheitert, mir fällt zum Lehrstücks nichts mehr ein« (In: *Die Massnahme/Mauser in Berlin* af Glauner, Max).

- 7 (the) »extension of what theatre is all about, namely art work« Bert Neumann In: de Monthoux, Pierre- Guillet: *The Art Firm*, s. 277, fodnote 11.
- 8 »To Hegemann (...), the creative challenge for artists as well as for entrepreneur is to produce *in* the market but not *for* the market. Art must remain free but refrain from staying pure or isolated« de Monthoux, Pierre Guillet In *ibid*, s. 349.
- 9 Debord udviklede teorien omkring vores samfunds stigende tendens til at iscenesætte os selv, da vores liv bliver mere og mere offentlige. »Skuespil-samfundet« illustrerer hvordan vi alle er blevet teatraliserede, og samfundet er blevet til en illusion af sig selv.
- 10 »Kollektiver Handlungsaktör«, in Bogusz, Tanja; *Institution und Utopie*, s. 238.
- 11 »Der runde Tisch« In: *Versuch einer Doppelherrschaft*. Balitzki, Jürgen; *Castorf der Eisenhändler*, s. 85-88.
- 12 »In den Werkstätten hörst du die Meinung: Räte? Interessiert uns nicht. Da machen wir nicht mit. Wir wollen nur wissen, wie wir arbeiten müssen« Frank Castorf (min oversættelse) in *ibid.*, s. 87.
- 13 »Das Kunstprodukt Theaterabend muss organisiert werden, und da fehlt oft eine zentrale Information, wodurch die praktische Arbeit erschwert wird«, (min oversættelse) Georg Buchmann: »Schleichender Einzug des Kapitalismus« in *ibid.*, s. 86.
- 14 »Der runde Tisch war der Versuch einer Doppelherrschaft. Aber das ist schwer. Theater ist nun mal ein zentralistisches System.« Frank Castorf in: *Versuch einer Doppelherrschaft* in *ibid.* s. 87.

Sara Otterstrøm: cand. mag. i teatervidenskab fra Københavns Universitet med specialet *Frank Castorfs Volksbühne – En undersøgelse af teatrets socio,- og kulturhistoriske referencer* (2009).