

Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer

Af Jens Christian Lauenstein Led

Dokumentarisme i teater har en flerhed af rødder i forskellige af teaterhistoriens epoker, bl.a. det tyske teater fra Weimarrepublikkens tid, navnlig Erwin Piscators teaterpraksis og -teori fra 1920'erne. Jeg vil i nærværende artikel forsøge det eksperiment at undersøge, i hvilken grad Piscators politisk motiverede teaterdokumentarisme kan bidrage til at kaste lys over beslægtede praksisser i tysk samtidsteater.

Piscator var udpræget marxistisk i sin verdensforståelse, og hans teater var følgelig tænkt som en potentielt revolutionær kritik af en samfundsorden, som han opfattede som helt domineret af kapitalismens – i hans optik naturligvis uretfærdige – magt- og ressourcefordeling. Som bekendt mislykkedes hans politiske projekt for så vidt som Tyskland og Europa i 1930'erne ikke bevægede sig i marxistisk, men nationalsocialistisk retning. Man kan derfor let opfatte Piscators virksomhed som en ganske vist banebrydende teateræstetisk indsats, men en indsats, hvis grundlæggende projekt hører fortiden til.

Når nutidens teaterdokumentarisme analyseres og defineres sker det således ofte med venlig og høflig reference til Piscator, men næsten altid med hurtigt derpå følgende forsikringer om, at der selvfølgelig ikke er tale om at overtage hele projektet. Noget tilsvarende gør sig gældende, når et muligt politisk engagement i samtidsteatret skal bestemmes. Også her er det nærliggende at konsultere Piscator som opfinder af det politiske teater, men også her er den tilbagevendende konklusion, at en mulig politisk samtidsteaterkunst nok arver æstetiske aspekter fra Piscator, men klogeligt placerer det politiske moment i et mere indirekte, typisk et "i-formen-indlejet" plan i værket.¹

Selvom det er indlysende, at et specifikt teaterkunstnerisk og politisk projekt aldrig kan genkomme helt i sin oprindelige form i en senere epoke, er det i denne artikel alligevel min påstand, at dele af samtidsteatrets dokumentarisme er nært beslægtet med Piscators projekt, og at iagttagelsen af samtidsteatret kan kvalificeres ved at bruge Piscators blik. Det gælder både konkrete, teateræstetiske metoder, navnlig brugen af dokumentariske indslag, og det gælder selve kernen i hans "politiske teater", nemlig tanken, at teater kan være en afgørende kraft i en omfattende samfundsændring.

Anledningen til denne tilbagevendende til Piscator er først og fremmest en række værker, fortrinsvis fra det tysksprogede samtidsteater, der indeholder enten dokumentarisme eller udpræget kapitalismekritik. Ægteskabet mellem liberalt demokrati og det fri marked blev mildt sagt konsolideret ved murens fald i 1989 og kan ofte nu fremstå som et naturgivent vilkår, som man må leve med som jordens bane om solen. Der synes ikke at være mange steder tilbage udenfor dette ægteskabs vidtfavnende rige. Det er her, det offentligt støttede og dermed – i hvert fald i nogen grad – ikke-markedsstyrede teater tilbyder et rum, hvor samfundsforhold kan kritiseres

1) En meget direkte modstand mod dokumentarisme findes f.eks. hos Stegemann (2013), som fra et overraskende kulturkonservativt synspunkt afviser al dokumentarisme på teater som sådan. Modstanden mod et eksplicit politisk teater findes f.eks. i Lehmann (2002) – se min tidligere fremsatte kritik af samme i Led (2005). Se også f.eks. Wihstutz (2012), side 115-160, hvor en afgrænsning fra Piscator finder sted, når Wihstutz skal definere det politiske hos bl.a. Lösch.

frit, og hvor mulige alternativer kan foreslås. Det er i høj grad som et sådant frirum Volksbühne i Berlin under Frank Castorfs ledelse siden 1992 har fungeret, ligesom instruktører som Nicolas Stemann, Andreas Kriegenburg og René Pollesch sjældent viger tilbage for at benytte anledningen (deres teaterforestillinger) til at prikke til markedets tilsyneladende urørlige status og pege på andre muligheder.

Men af særlig interesse for denne artikel er naturligvis forestillinger, der kombinerer den politiske agitation med en dokumentaristisk strategi. Her findes mange eksempler, og i et forsøg på at illustrere bredden og diversiteten blandt sådanne værker, har jeg valgt tre meget forskellige eksempler. Det drejer sig om forestillingen *Marat – was ist aus unser Revolution geworden?*, teksten *Das Himbeerreich* samt forestillingen *Karl Marx: Das Kapital, erster band*. Nu følger et ophold ved Piscator og hans politiske, kapitalismekritiske og dokumentariske teater, og derpå tre skitser til analyser af de tre værker. I artiklens afsluttende afsnit vil jeg opsummere og forsøge at vurdere, i hvilket omfang analyserne bekræfter tesen om Piscators aktualitet.

Piscator og det politiske teater

For at forstå Piscators arbejde med og hele motivation for at ville udvikle et politisk teater er det nødvendigt at minde om den historiske kontekst, han befandt sig i. Han åbner selv sin bog fra 1929, *Det politiske Teater*, på denne måde:

Min tidsregning begynder den 4. august 1914. Fra da af stiger barometeret: 13 millioner døde; 11 millioner krøblinger; 50 millioner soldater, der marcherede; 6 milliarder projektiler; 50 milliarder kubikmeter gas.²

Han deltog selv i 1. Verdenskrig, herunder også i skyttegravene ved fronten, og den oplevelse var for ham, ligesom for mange af hans samtidige, helt afgørende. At det tyske socialdemokrati både var for krigen og deltog i den for Piscator helt absurde krigsbegejstring i sommeren 1914, betød for ham en definitiv afsked med det socialdemokratiske projekt til fordel for en aktiv deltagelse i og medlemskab af det tyske kommunistparti. Weimarrepublikken var frem til Hitlers magtovertagelse i 1933 som bekendt præget af en stor flerhed af kunstneriske retninger og politiske bevægelser, og Berlin var det absolutte centrum, også hvad angår de teaterkunstneriske eksperimenter. Piscators teater befandt sig i denne kontekst, hvor der nærmest herskede vished om kommende forandringer, men usikkerhed om deres retning. Konteksten afstedkommer et naturligt mulighedsrum for at agitere for de forandringer, man tror på, og det var det, Piscators teater i mangt og meget gjorde.

I en artikel fra 1928 med titlen "Die Bühne der Gegenwart und der Zukunft" (Piscator, 1991) fremlægger Piscator både sit politiske ståsted og sit program for et politisk teater. Med hensyn til det rent politiske fremgår det klart af skriftet og af mange af Piscators øvrige skrifter, at han var grundlæggende marxistisk orienteret. Således opfatter han folket som delt i klasser – udbyttede og udbyttede, besiddende og arbejdende, ligesom han opererer med begreber som "historisk materialitet" og "videnskabelig sandhed", og i begge tilfælde er det Marx' forståelser af disse begreber, han har i tankerne.

Med afsæt i disse grundopfattelser må Piscator helt afvise idéen om en Volksbühne eller et Volkstheater, der vil være for hele folket: Når folket er delt, vil man altid, også som teaterkunstner,

2) Piscator (1970), side 21. Sætningen "50 millioner soldater, der marcherede" er udeladt i den danske oversættelse. Jeg har taget den med her i min oversættelse af "50 Millionen Soldaten, die marschierten", Piscator (1979), side 25.

arbejde for den herskende eller den undertrykte del af folket. Af samme grund afviser han alle tanker om ikke-tendentiel kunst og l'art pour l'art. Idéer opstår aldrig ud af den blå luft, argumentere han, de udspringer af en given tid, et givent samfund, og de er derfor altid politiske. Et såkaldt "upolitisk teater" er en illusion, idet det netop ikke er upolitisk at lave teater for det besiddende borgerskab, eller for den sags skyld at lulle masserne i søvn med tomt underholdningsteater.

I stedet advokerer Piscator for et teater, der henvender sig til de to klasser, det handler om at få forenet, nemlig proletariatet og småborger-middelklassen. De herskende magter, kapitalisterne, lukrerer bl.a. på at have indbildt de to grupper, at de står i et modsætningsforhold til hindanden, mens den historisk-materielle sandhed er, at begge klasser holdes som slaver for kapitalen. Teatret har her muligheden for at forene de to undertrykte klasser, og det kan man gøre derved, at det politiske teater gør sig til talerør for de to gruppers konkrete, reelle nød, lidelse, længsel og håb (Piscator, 1991, s. 631f). Hensigten bør dog ikke være alene at lade publikum føle. "Gefühl" var for Piscator ikke målet, men derimod "Geist", som han via Marx forstod med Hegel: det var den historiske "Zeitgeist", dvs. den sande historie om, hvordan samfundet kom til at se ud som det gjorde, det handlede om at formidle til publikum. Tænke over historiens ånd skulle de, hellere end at føle sig væk fra den.

Med hensyn til de æstetiske virkemidler var Piscator i udgangspunktet åben overfor en flerhed af æstetiske strategier, når blot de var sat i sagens tjeneste. Således ser Piscator ingen hindringer for at spille klassikere, men det må efter hans opfattelse altid ske på baggrund af en analyse af, hvordan og hvorfor en given klassiker kan bruges til at illustrere samtidens historiske materialitet. Til dette formål foreslår Piscator, at man forsyner klassikerne med en prolog og en epilog, hvori man klart fremlægger historiske fakta og forklarer publikum, hvordan klassikeren kan illustrere konkrete sagsforhold. Det er her Piscator foreslår brugen af dokumenter: Film, fotos, statistisk materiale, konkrete historiske fakta – gerne fremlagt via projektioner på lærreder indbygget i scenografien.

Piscators teaterarbejde, i årene fra han kom til Berlin i 1919 til han forlod byen igen og rejste til Sovjet i 1931, er ekstremt alsidigt og præget af de mange skift, han delvis ufrivilligt foretog mellem forskellige teatre. Han lavede stort opsatte forestillinger som fx Ernst Tollers *Hoppla, Wir Leben!*, men iværksatte også proletariatsteatret *Revue Roter Rummel*, som rejste omkring i arbejderkvarterer og spillede små revyer, der skulle oplyse og opildne proletariatet til revolution. En af de tidlige produktioner, *Trotz alledem!*³ fra 1925 indeholde de fleste af de greb, han senere skulle udvikle videre. Produktionen var en bestillingsopgave fra kommunistpartiet, som gerne ville have en åbningsforestilling til deres landsmøde, og det foregik i det gigantiske Grosses Schauspielhaus for flere tusind tilskuere. Forestillingen var en "mammutrevue", som Piscator skriver, i form af en stort anlagt beskrivelse af revolutionens højdepunkter, bl.a. Liebknechts og Luxemburgs spartakusopstand og den russiske revolution, men også historiske forklaringer på, hvorfor 1. verdenskrig fandt sted, og hvilke konsekvenser den havde for arbejderklassen. Der blev i stor stil anvendt filmprojektioner, og der blev arbejdet med glidende overgange mellem filmiske og sceniske indslag, således at de historiske filmsekvenser fra fx krigen blev "levendegjort" af skuespillere på scenen. Der medvirkede også store talekor af arbejdere, men det var ikke som sådan Piscators opfindelse – der eksisterede på det tidspunkt en etableret tradition for sådanne "proletariske talekor", der typisk optrådte i forbindelse med politiske demonstrationer, valgkampagner m.v. Forestillingen var anlagt som en dialog mellem scene og sal i form af åbne henvendelser, opfordringer til tilråb og deltagelse, og

3) Projektet beskriver Piscator selv i Piscator (1979), side 70-77, men jeg støtter mig her også til Willet (1982), side 15-31.

afslutningen var en fælles afsyngelse af Internationalen.

På trods af megen modstand fra diverse teaterdirektører og ikke mindst bestandigt tilbagevendende finansielle problemer fortsatte Piscator utrætteligt med sit projekt politisk teater. Efter to længerevarende eksilophold, først i Sovjet, derpå i USA, vendte Piscator i 1951 pga. mccarthyismen tilbage til Tyskland, hvor han i 1962 blev chef på Freie Volksbühne i Vestberlin. Her fik han lejlighed til at fortsætte arbejdet med den politiske teaterdokumentarisme, da han iscenesatte den ene af to uropførelser af Peter Weiss' *Die Ermittlung*⁴, som anvender vidneberetninger fra Auschwitzprocessen i Frankfurt a. M. og således med dokumentarisk basis spillede en vigtig rolle i den efterfølgende kritiske beskæftigelse med nazifortiden, som fandt sted i Vesttyskland.

Som det gerne skulle fremgå er der mange af grebene i samtidsteatrets dokumentarteater (og i øvrigt også i teatret generelt, hvis man fx tænker på den meget udbredte anvendelse af film og video hos Frank Castorf og mange andre), som kan føres tilbage til Piscators teater. Det gælder primært anvendelsen af dokumenter i flere forskellige mediale former: tekst, billede, film, m.v. Og det gælder anvendelsen af hele talekor af arbejdere – det var for Piscator af stor betydning, at disse kor faktisk bestod af arbejdere, fordi salen derved kunne se “sig selv” på scenen og ikke (kun) borgerlige skuespillere i rolle som proletarer.

Når Piscator overhovedet begyndte at arbejde med dokumenter skyldtes det ikke i hovedsagen et ønske om at udvikle nye teateræstetikker, men derimod behovet for at effektivisere sin politiske agitation. Han havde simpelthen brug for bevis. Jeg er overbevist om, at denne status af “bevis” er helt afgørende for dokumentarismen som genre, og at den stadig har gyldighed. Det, som et dokument kan i forhold til den ikke-dokumentariske forestilling, er netop at belægge scenens udsagn med et bevis. “Dette er ikke digt, fiktion, fup – dette er virkeligt”, synes dokumentet altid at sige, eller i hvert fald påstå. Dokumentaristen kan som Piscator have politiske dagsordner, men motivationen kan også være mere forbundet med den historiske avantgarde, dvs. båret af et ønske om at gøre kunsten mere virkelighedsnær. Men i begge tilfælde er det dokumentets status af bevis på, at noget er autentisk, der gør dokumentet interessant. Jeg vil imidlertid påstå, at det oftere er som politisk bevis, end som æstetisk modstand mod fiktion, at dokumentet i samtidsteatret er i anvendelse, og videre vil jeg påstå, at det typisk sker i forbindelse med en eller anden form for kritisk omgang med den samfundsindretning, der i dag – i endnu højere grad end det var tilfældet i Piscators samtid – dominerer stadig flere livsbetingelser, nemlig kapitalismen. Jeg påstår ikke, at al dokumentarisme er kapitalismekritisk, men jeg tror, det gælder for flertallet, og især er det min overbevisning, at det er frugtbart analytisk at opfatte dokumentariske strategier som kapitalismekritiske.⁵

Med hensyn til Piscators tro på lige netop teatret som det bedst egnede medium, kan det i vor samtid være vanskeligt at nære samme forhåbning. Fremskrivninger og analyser af et muligt politisk samtidsteater har da også en tendens til at nedskrive egne forventninger ved straks at indrømme, at teater i dag naturligvis ikke har samme gennemsalgskraft som før (se fx Wihstutz, 2012, s. 19). Man kan dog også opfatte samtidens opblomstring af – ifølge min påstand overvejende

4) Weiss, 1991. Teksten blev uropført i form af i alt 16 iscenesættelser i og uden for Tyskland, og Piscator stod altså for opførelsen i Vest-Berlin.

5) Jeg skal her indrømme et underskud i min artikel med hensyn til præcision i begrebsdefinitioner. Jeg må her begrænse mig til at forklare, at jeg med “dokumentarisme” forstår det grundlæggende greb at anvende dokumenter (tekst, film, fotos, historiske fakta, men også ikke-skuespilleres biografier på scenen), og at jeg med “kapitalismekritisk” tænker på en bred vifte af kritiske beskrivelser af mange forskellige samfundsforhold, der alle kan føres tilbage til effekter af et frit, globalt marked.

kapitalismekritiske – dokumentarisme på teatret som et udtryk for, at teatret i dag er et af de få offentlige rum, hvor samfundsforhold kan forhandles udenfor både markedskræfternes, mediernes og den etablerede politiks rækkevidde. Offentligt støttet teater er fortsat i al hovedsag et frirum, hvor scene og sal så at sige ikke skylder nogen noget – andet end at indgå i en teatral forhandling om eksistens og samfund. Her bliver teater måske igen et afgørende sted, hvor markedskræfter kan kritiseres – eller i det mindste blot beskrives – uden at kritikken straks bliver enten afbrudt af en studievært eller gjort til vare af en reklamemand. I hver fald er det her min hensigt at vise, hvordan de tre udvalgte værker kan ses som forsøg på netop en sådan udnyttelse af teater som markedsfrit frirum.

Revolutionen, der blev væk

Et af de måske mest oplagte eksempler på et dokumentarisk, politisk teater med klare rødder til Piscator er instruktøren Volker Lösch' forestilling "Marat – was ist aus unser Revolution geworden?" fra 2008⁶. Lösch blev i 2004 kendt i hele det tysksprogede teaterlandskab – og i landet i det hele taget, fordi han ved Staatsschauspiel Dresden havde iscenesat Gerhardt Hauptmanns arbejderklasseklassiker *Væverne* ved bl.a. at inddrage et helt kor af arbejdsløse og meget vrede borgere fra Dresden. De arbejdsløse talte i forestillingen i kor og gav mildt sagt luft for deres store vrede, og et af udsagnene lød: "En, jeg meget hurtigt ville skyde, er Sabine Christiansen". Den nævnte kvinde var dengang vært i – og lagde navn til – et af de mest sete talkshows, *Talkshow Sabine Christiansen*, hvor stort set alle ledende politikere, videnskabsfolk, ledende topfolk fra erhvervsliv, interesseorganisationer, etc. før eller siden optrådte. Christiansen var således forbundet med den etablerede, officielle magtalliance mellem medier, politik og penge. På grund af udsagnet, som hun opfattede som en konkret mordtrussel, lagde hun sag an mod teatret, og fik – bl.a. via en alliance med det forlag, der besidder opførelsesrettighederne til Hauptmanns tekst – nedlagt forbud mod forestillingen. (Se Wihstutz, 2012, s. 164, note 4). Replikken blev taget ud, forestillingens titel ændret, og efter forhandlinger fik dresdnerne lov til igen at se deres vrede vævere. Fire år senere havde Lösch altså premiere på endnu en nyere, tysk klassiker, denne gang Peter Weiss' *Marat/Sade*⁷, og igen havde han sammensat et stort talekor af arbejdsløse borgere, denne gang fra Hamborg og denne gang alle modtagere af den laveste, sociale ydelse i Tyskland, det såkaldte "Harz 4" indført så sent som 2005. Måske belært af sagsanlægget fra *Væverne* havde forestillingen fået en ny titel, ligesom det ikke hed "af", men "frit efter" Peter Weiss. Alligevel blev også denne Lösch-forestilling en skandale med sagsanlæg.

Forestillingens tekstlige udgangspunkt er Weiss' raffinerede og meget politisk motiverede gendigtning af centrale scener fra den franske revolution med lederen Marat som hovedperson. Hos Weiss opføres disse scener dog af ingen ringere end Marquis de Sade og hans medpatienter på sindssygehospitalet i Charenton. Hos Lösch spilles de Sade af den kvindelige skuespiller Marion Breckwoltdt. Hun er ganske kraftig og voldsom i sit spil, og hun angriber og anklager bestandig Marat, spillet af Achim Buch. Han står for revolutionens paroler om frihed, lighed, broderskab, mens hun – som de Sade – argumenterer for kødets lyst og det menneskelige begær som det eneste sande, der altid vil besejre enhver revolution. Achim Buch kommer på scenen første gang som en

-
- 6) Forestillingen havde premiere 24. oktober 2008 på Deutsches Schauspielhaus i Hamborg. Den blev i maj 2009 udtaget til Theatertreffen i Berlin, hvor jeg selv så den. Jeg støtter mig i det følgende til en videooptagelse af forestillingen i Hamborg, venligst udlånt af Deutsches Schauspielhaus.
 - 7) Weiss (1964). Den fulde titel lyder: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*.

nogenlunde historisk korrekt Marat, altså i franske gevandter anno 1789, men alle hans derpå følgende entréer sker i rolle som forskellige revolutionsledere i kronologisk rækkefølge. Således fires han ned fra loftet som grå Leninstatue, der bliver levende, når han når gulvet; han ankommer som sweaterklædt 1968-revolutionær; som Che Guevara; og til sidst som en let overvægtig Oscar Lafontaine – den tidligere leder af det tyske socialdemokrati, nu den let populistiske del af det venstreorienterede Die Linke. Så vidt skiller forestillingen sig ikke nævneværdigt ud fra så mange andre klassikeropsætninger i det tyske Regie-Theater. Men det gør rammen om den beskrevne iscenesættelse.

Helt som hos Piscator er forestillingen nemlig omkranset af epilog og prolog, og begge dele udføres af det nævnte kor af socialhjælpsmodtagere. I epilogen kommer de frem foran fortæppet og begynder først en, så to, så flere, snart mange at fremsige deres tekster. Lösch benytter i alle sine hidtidige forestillinger den samme teknik i korpartierne⁸: der veksles bestandigt mellem partier for én stemme, grupper af stemmer og alle stemmer; der veksles mellem kraftige råb og mere stille partier; og koret står næsten hele tiden med front mod tilskuerne, som tiltales meget direkte. Koret har som æstetisk greb umiddelbart to aspekter: for det første har koret en enorm kraft og energi – det kan faktisk være en ganske voldsom oplevelse. For det andet anonymiserer koret som greb teksterne, der kan komme fra hvem som helst i koret, hvis tekster netop kommer fra den *fælles*, autentiske biografi, som kormedlemmerne har. Koret er iført, hvad der ligner deres eget hverdagstøj, så de ser mildt sagt ikke ud som det borgerskab, der fylder teatersale som den store på Deutsches Schauspielhaus. Teksterne fortæller i al sin enkelhed om livet som modtager af Harz 4. Koret beretter om at have lavt uddannelsesniveau; om lange arbejdsløshedsperioder; dårligt betalte småjobs; nedtrykkende oplevelser på arbejdsformidlingen; drømmen om de ting, man kunne købe, hvis man havde et job; sundheds- og nedslidningsproblemer efter hårde jobs; anoreksi; alkoholisme; ludomani; om ikke at turde gå til tandlæge af angst for at tandlægen skal finde udgiftskrævende tandproblemer; om ikke have råd til briller; om stolthed over ikke at have givet op, ikke at være blevet sindssyg – endnu; om ikke at have råd til at gå i teatret, etc. Ophobningen af helt konkrete effekter af deres arbejdsløshedssituation har en overvældende virkning. Tidligt i prologen råber en kordeltager, at hun nægter at se sig selv som et offer, hvortil en anden, og snart flere råber tilbage: “Aber wir sind Opfer!”. Men vi *er* jo ofre! Den replik bliver et tilbagevendende omkvæd for teksten, der altså insisterer på, at man som socialhjælpsmodtager, hvor pinligt og belastende det end måtte være at høre på, faktisk *er* et offer i et system. Midt i partiet opregnes en socialhjælpsmodtagers konkrete, finansielle situation i form af en slags budget: “Man får udbetalt 321 euro om måneden”, fortælles det. “Minus 30 euro til strøm”, “Minus 40 euro til forsikring” etc. Indtil tilskueren selv kan regne ud, at der ikke kommer til at være meget tilbage i budgettet til sidst. Mod slutningen af partiet vender teksten sig mod korets følelsesmæssige oplevelse af deres situation. De fortæller – råbende, i kor – at de skammer sig over deres tøj; har mistanke om, at andre kan se på dem, at de modtager Harz 4; er frustrerede over alle de smarte tips til, hvordan man let får et job; at de skammer sig over at bo i en lejlighed så ringe, at man ikke vil være bekendt at invitere gæster; skammer sig over ikke at lykkes sådan som alle andre. Tekstens klagende jammer modsiges i ekstrem grad af måden, hvorpå den performes. At fremsige en så lang tekst i et kor med over 20

8) Se hertil fx Hustvedt (2011), s. 43f. For en kritisk-satirisk modsigelse af hele kor-konceptet, se Pollesch (2014). Pollesch vier en hel tekst til at uddybe, hvordan et kor som Lösch' pga. repræsentationsproblemer aldrig kan være til stede på scenen som “sig selv”, sådan som de tror. I mit perspektiv har Pollesch principielt ret, men jeg mener blot ikke, det – i mødet med et sådant kor – spiller nogen rolle for den politiske effekt.

deltagere kræver en høj grad af koncentration og træning, og resultatet er ikke jammer, men kraft. Og i Hamborg ville jublen efter den ca. 20 minutter lange prolog ingen ende tage.

Derpå går tæppet op og scenografien viser sig at være et gigantisk kubeformet rum beklædt med gummi og med et enormt Lidl-logo på bagscenen – dog står der i logo'et ikke "Lidl", men "Aldi". Der spilles altså på to af de lavpriskæder, som socialhjælpsmodtagere til daglig frekventerer. Kæder, som nok er billige, men som også lukrerer på, at der i samfundet findes store grupper af lavtlønnede. Koret af arbejdsløse er på scenen forestillingen igennem, og de arbejdsløse opmuntres løbende af Marat i hans forskellige udgaver, mens de Sade mest gør sig lystig over dem og deres elendighed. Forestillingens helt store – og skandaleskabende – element kommer dog først i den afsluttende epilog. Her får koret igen ordet alene, og de medbringer hver en spand med blod, som de hælder ud over kroppen, mens de råber revolutionære slagord ud i salen så som: "Kære medborgere, vort land er truet" og "Afskaf pengene". Derpå begynder en særegen oplæsning. Det tyske blad om erhvervslivet, *Manager Magazin*, offentliggør i lighed med det amerikanske *Forbes* årligt en liste over de 3000 rigeste tyskere, altså de familier med de største formuer. På denne liste figurerer 28 tyskere med bopæl i Hamborg. Listen i magasinet indeholder både navne og adresser, og denne liste læser koret nu højt: Navn, adresse og ikke mindst formue. Dog bliver ikke alle nævnt, idet en række af de 28 på forhånd havde sagsøgt teatret, da planen om højtlysning af listen blev bekendt. De af de 28, der lagede sag an, bliver derfor ikke nævnt. I stedet råber koret: "Nr. 96 på listen: I henhold til forordningen af 24.10. har vi ikke lov at nævne navnet"⁹. Når listen er læst til ende er man nået til de rigeste borgere i Hamborg, som besidder flere milliarder euro. Koret forlader scenen, forestillingen er forbi, og salen jubler.

Det skulle gerne fremgå, at Löschs iscenesættelse genanvender flere af Piscators greb, men med nogle afgørende forskydninger. Det dokumentariske indslag er placeret hos koret af arbejdsløse, hvis tekstlige dokument udgøres af det, man må formode er autentiske biografier og ikke mindst listen fra *Manager Magazin*. Piscators redegørelser for historiske forløb genfindes hos Lösch,

dels i form af Weiss' teksts genfortælling af den franske revolution, men nok så meget i form af kapitalismekritikkens historie, fortalt gennem Marats skiftende identiteter. Men hvor Piscators teater var præget af en vis optimisme med hensyn til den kommende revolution, er tonen hos Lösch forskudt i retning af melankoli for så vidt angår selvsamme revolutions historie, og i retning af aggression og næsten fortvivlelse repræsenteret ved koret af arbejdsløse. Der peges i forestillingen ikke så meget på konkrete løsninger – der agiteres derimod for, at løsninger på de arbejdsløses situation skal findes.

Livet på toppen

Hvis det er kapitalismens ofre, Lösch sætter på scenen, kan man sige, at det er gerningsmændene, der får ordet i Andres Veiels *Das Himbeerreich*¹⁰. Veiel er egentlig filmdokumentarist, men han har ved flere lejligheder også arbejdet med teater, mest kendt er *Der Kick*¹¹ om et grusomt, delvis racistisk motiveret mord på en ung mand i provinsen i det tidligere DDR. Kapitalismen og ikke mindst dens kritikere har Veiel også beskæftiget sig med, bl.a. i dokumentarfilmen *Black Box*

9) Citeret efter Wihstütz (2013), side 165. Min oversættelse.

10) Veiel (2013). Jeg forholder mig i det følgende udelukkende til teksten og ikke til iscenesættelsen, da jeg ikke havde mulighed for at se den. Dette giver selvfølgelig en skævhed i de tre analyser, men det opvejes i nogen grad af det forhold, at det tekstlige indhold hos Veiel vægtes højere end det sceniske udtryk.

11) Veiel (2007). Teksten blev en stor succes og er blevet spillet på talrige tyske teatre.

BRD (2001) om en RAF-terrorists mord på bestyrelsesformanden i Deutsche Bank i 1989, og spillefilmen *Wer wenn nicht wir* (2011) om RAF-medlemmet Bernward Vesper. Veiel arbejder på mange måder som en "klassisk" dokumentarist, idet hans research som regel er ganske omfattende, og han holder sig også tilsvarende samvittighedsfuldt til sine dokumenter og sætter sine værker sammen udelukkende af det materiale, hans research har frembragt.

Das Himbeerreich handler om bank- og finansverdenens absolutte top, og Veiel har foretaget lange og grundige interviews med ca. 25 topfolk i den private, finansielle sektor i Tyskland, dvs. mennesker, som kunne tænkes at bære et vist ansvar for fx den finanskrisen, som skaber endnu flere af de arbejdsløse, som Löscher sætter på scenen. Titlen refererer til en sætning i et brev, som den på det tidspunkt fængslede RAF-terrorist, Gudrun Ensslin skrev til sin daværende kæreste udenfor fængslet, Bernward Vesper. Ensslin bad ham sende hende "frugter fra hindbærriget", og det betød, at han skulle sende hende nogle af hendes yndlingsprodukter frembragt på det frie marked, som hun altså ironisk benævner hindbærriget. Det er livet i dette rige af enorme summer, der handles på kryds og tværs, der er temaet i Veiels tekst.

Veiel har valgt at lægge et lag af fiktion ind i sit materiale på den måde, at han har omarbejdet og sammensat de ca. 25 interviews til seks fiktive karakterer: fem topledere i investeringsbanker og en chauffør. Teksten indeholder derfor ikke nogen konkrete "autenticitetsbeviser" i form af kildedateringer, navne på virkelige personer eller andet, som kunne angive materialets ikke-fiktive rod. I dette tilfælde udgøres autenticitetsbeviset af selve tekstens afsender og af den foromtale, som teksten fik før sin iscenesættelse i Stuttgart og Berlin¹²; når Andres Veiel laver en teaterforestilling om bankverdenen og selv fortæller pressen, at der er tale om et dokumentarisk arbejde, kan man trygt gå ud fra, at han faktisk taler sandt.

Teksten er struktureret i fem dele i en bevægelse fra kontrol til sammenbrud, fra "Das Fest" til "Der Große Regen". Formen er udpræget monologisk og de seks fiktive figurer, der altså er sammensat af dokumentarisk materiale, fremstår som autentiske personer. De beretter om livet på de øverste chefsetager i den finansielle sektor, om magtkampe, om hvordan man på vigtige møder spiller sine kort bedst, og om hvordan man i en opadstigende karriere hurtigt vænner sig til, at der til stadighed kommer flere og flere nuller efter de beløb, man handler. Men efterhånden bliver det også klart, at det ikke kun er den finansielle sektor, men også det politiske establishment, der indgår i de aftaler og handler, der bliver indgået. Det er perioden op til finanskrisens udbrud, de taler om, og det betones flere steder, at risikovilligheden overalt blev større og større – også hinsides det punkt, hvor alle var klar over, at der ikke længere var tale om handel med reelle værdier, og at det ikke ville kunne blive ved med at gå godt.

Figurerne udviser ingen anger eller betænkelighed ved deres aktiviteter, men forsvare kapitalismen som "naturlig" og derfor sand. Omvendt opfattes det som unaturligt og usandt at ville begrænse kapitalismen af regler. Som figuren Frau Manzingen siger:

Vi har i ikke mindre end 5000 år befundet os i en cyklus af kreativ skabelse og ikke mindst kreativ ødelæggelse. Diskussionen om det ene eller det andet regelsæt er vigtig. Endnu vigtigere er det dog at bevare dette vidunderlige system af global frihed. Vi burde vove mere kapitalisme.¹³

12) Teksten blev iscenesat som en co-produktion mellem Staatstheater Stuttgart og Deutsches Theater Berlin med premiere i Stuttgart 11.01.2013 og derpå i Berlin 16.01.2013.

13) Veiel (2012), s. 6, min oversættelse. Citatet i original lyder: "Der Zyklus von schöpferischem Kreieren und nicht weniger schöpferischem Zerstören begleitet uns seit 5000 Jahren. Der Streit um dieses oder

Figurerne føler sig alle overbeviste om, at hvis ikke de foretog de nødvendige beslutninger på markedet, ville nogen andre have truffet dem i stedet – og scoret pengene selv. Det kan åbenbart ikke være anderledes med den økonomi.

Kritikken hos Veiel ekspliciteres ikke helt direkte, men det er helt åbenlyst hans pointe med teksten at pege på systemets svagheder. De enkelte figurer fremstår faktisk som i høj grad intelligente, men også som mennesker, der sikkert personligt er sympatiske nok. Men det er tydeligt, at det system, som disse mennesker på én og samme tid styrer og selv bliver spist af, ikke er i stand til at tage menneskelige hensyn. Systemet af fri, global kapitalisme kan kun profitmaksimere, det kan ikke fordele midler ligeligt, vise hensyn til svagere stillede eller beskytte mindretal i samfundet. Det store, indirekte udråbstegn i teksten er, hvordan det så kan være, at netop dette system alligevel står stort set uanfægtet og fortsat behersker stadig flere livsforhold. Også selvom Veiel altså betjener sig af en art “let fiktioniseret” dokumentarisme, er det igen dokumentet, der fungerer som argumentationens bevis. Teksten lyder i meget ringe grad som dramatik, eftersom det i snart sagt alle replikker er tydeligt, at her taler faktiske finansfolk og ikke en dramatiker. Eller sagt på en anden måde: realitetseffekten er så kraftig, at recipienten end ikke overvejer at betvivle autenticiteten.

Der var engang en kritik

Mens de to foregående værker på hver deres måde altså bedriver en ganske åbenlys kapitalismekritik, er der i det tredje og sidste værke eksempel snarere tale om en slags metakritik, idet Rimini Protokolls *Karl Marx: Das Kapital, erster band*¹⁴ er et værk, der ikke så meget selv bedriver kapitalismekritik, som det *beskriver* og via hverdags eksperter fremlægger en historik for kapitalismekritikken par excellence – Karl Marx’ berømte *Das Kapital*.

Rimini Protokolls tre medlemmer, Helgard Haug, Daniels Wetzel og Stefan Kaegi laver projekter i forskellige konstellationer¹⁵, og her er det Haug og Wetzel, som anvender den efterhånden kendte og udbredte “rimini-metode” på Karl Marx’ værk: De finder en række, gerne meget forskellige, mennesker, som alle har det til fælles, at temaet, her altså Marx’ værk, spiller en særlig rolle i netop deres biografi. I *Karl Marx: Das Kapital, erster band* medvirker således Thomas Kuczynski, som er videnskabshistoriker, og som i de sidste mange år har arbejdet på sin egen redigerede udgave af *Das Kapital* – Kuczynski har tilmed selv en ganske stor ydre lighed med Karl Marx; Ralph Warnholz, en tidligere spilafhængig, som har spillet alle sine penge bort, og nu arbejder på et afvænningscenter; Franziska Zwerg, oversætter fra russisk til tysk og tidligere bosat i DDR; Talivaldis Margevics, filmmager fra Riga – lavede bestillingsfilm for Sovjet; Jochen Noth, tidligere maoist, der udvandrede til Kina, nu virksomhedsrådgiver med særlig fokus på Kina og Asien; Christian Spremberg, der er blind, fanatisk pladesamler, arbejder i et Call Center og prøver igen og igen at blive deltager i TV-programmet “Hvem vil være millionær?”; Ulf Mailänder, som er forfatter til flere bøger om svindelagtige investeringsrådgivere, bl.a. Jürgen Harksen – Mailänder giver sig helt indtil slutningen af forestillingen ud for at være Harksen, men afslører til sidst sin sande identitet;

jenes Regelwerk ist wichtig. Viel wichtiger ist aber, dieses wunderbare System globaler Freiheit zu bewahren. Wir sollten mehr Kapitalismus wagen.”

- 14) Værket findes / fandtes både som forestilling, tekst og hørespil. Forestillingen blev uropført 4. november 2006 på Düsseldorfer Schauspielhaus, og jeg bruger i analysen en videooptagelse af en opførelse på Hebbel Am Ufer i Berlin i 2007. Optagelsen er venligst udlånt af Helgard Haug. Hørespillet kan downloades på www.hoerspielpark.de/website/titel/karl-marx.
- 15) For en oversigt over gruppens produktioner og flere forskellige beskrivelser af deres arbejde, se Dreysse og Malzacher (2007).

og endelig Sascha Warnecke, en ung, revolutionær socialist. Denne brogede flok af mennesker, der alle på hver sin måde har Marx og/eller den kapitalisme, han kritiserer, indskrevet i deres biografier, er placeret på en scene domineret af en ganske stor bogreol med utallige eksemplarer af Marx' bog i mange udgaver. De fortæller på skift om deres oplevelser i relation til bogen, og Spremberg har medbragt sine plader og spiller passende musik til monologerne.

Med forestillinger, der som Rimini Protokolls er dokumentariske på den måde at scenen tildeles hverdagskasperter, er meget sagt og gjort i selve udvalget af deltagere. Vi kommer, som det ofte er tilfældet i trioens værker, bredt rundt om emnet, og det lader sig ikke helt gøre at bestemme værkets "eget" synspunkt. Forestillingen præsenterer *Das Kapital* som en bog, der kan skabe ekspert-nørd som Kuczynski; den har skabt absurde stater som DDR, Sovjet og Maos Kina; men den kan også stadig animere til revoltetanker hos den unge, men desværre lidet reflekterede Warnecke, som fortæller om et – marxistisk begrundet – angreb på en McDonald's restaurant. Ud fra disse medvirkende er forestillingen mere en kritik af det kapitalismekritiske projekt, end den selv er kapitalismekritisk. Men så er der den spilafhængige Warnholz og supersvindleren Harsken spillet af sin biograf, Mailänder. De to repræsenterer på hver sin måde forestillingens kapitalismekritiske element. Warnholz er blevet offer for det pengebegær, som samfundet i mangt og meget er baseret på, og samme begær har givet Harsken let spil, når han lokkede milliarderne ud af stenrige arvinger med løftet om at give pengene 13 gange igen over ti år. Og endelig er der den blinde Spremberg med drømmen om den store gevinst på TV. I kølvandet på disse historier citerer Kuczynski Marx for en berømt sætning om kapitalens væsen:

Med stigende profit bliver kapital modig. 10 % sikker, og man kan anvende den overalt; 20 % og den bliver levende; 50 % positivt vovehals; for 100 % træder den alle menneskelige regler under føde; 300 % og der eksisterer ikke længere nogen forbrydelse, den ikke risikerer, selv med fare for at komme i galgen.¹⁶

Citatet tildeles en særlig plads i forestillingen, og det peger på det forhold, at forestillingen alligevel – i lighed med det værk, den handler om – forholder sig kritisk til den kapitalistiske orden, og derved peger på, at man kunne indrette sig anderledes.

Dokumentets uafviselige bevis og kunstens utopiske drøm

De tre værker, jeg her har fremdraget, er som sagt fælles om at kombinere dokumentarisme og kapitalismekritik – med forskellige accenter og betoning. Dokumentet fungerer i alle tre forestillinger som det afgørende bevis i argumentationen – uafviseligt qua sin autenticitet. Men hvorfor placere dokumentet i kunsten og ikke i fx videnskaben, retssalen eller det politiske system, kunne man spørge? Et muligt svar er, at kunsten, her teater, kan skabe det mulighedsrum, der måske bedre end det uafviselige argument, kan skabe den samfundsforandring, som marxister som Kuczynski håber på. For at forandre noget, må man kunne se den bedre verden for sig, og man må kunne mærke forandringens nødvendighed. Man må i en vis forstand kunne drømme. Og det er sådanne potentielt forandringsskabende drømme om utopiens mulighed, de tre værker åbner for tilskueren. Paradoksalt nok med afsæt i det nøgterne og farveløse dokument.

16) Citeret efter forestillingen, min oversættelse. Originalen lyder: "Mit entsprechendem Profit wird Kapital kühn. Zehn Prozent sicher, und man kann es überall anwenden; 20 Prozent, es wird lebhaft; 50 Prozent, positiv waghalsig; für 100 Prozent stampft es alle menschlichen Gesetze unter seinen Fuß; 300 Prozent, und es existiert kein Verbrechen, das es nicht riskiert, selbst auf Gefahr des Galgens."

Jens Christian Lauenstein Led

Når jeg tildeler dokumentet den status af “uafviseligt, autentisk bevis” jeg gør, er det et udtryk for det blik, jeg iagttager dokumentet med. Selvom alle delelementer i et teaterkunstværk i ontologisk forstand med nødvendighed må stå på samme niveau, så er det min opfattelse (og oplevelse som recipient), at dokumenter som de her fremhævede, afbryder værkets almindelige tegn- og betydningsspil, idet recipienten opfatter dokumentet som liggende udenfor den fiktive ramme. Fra et konstruktivistisk og postmoderne synspunkt som f.eks. Carol Martins (se artiklen i dette nummer) kan dokumentet ikke påberåbe sig nogen særstatus. Min pointe er, at dokumentet ikke desto mindre får lige netop en anden status, og at tilbagekomsten af politisk funderet dokumentarisme i teater er et udtryk for modstand mod selvsamme postmodernisme, bl.a. fordi den af den liberale ideologi anvendes til at tage luften ud af enhver kapitalismekritik med henvisning til kritikens metafysiske forankring.¹⁷ Og det er her, den centrale lighed med Piscator ligger: I troen på forandringens mulighed gennem insisteren på, at de uretfærdigheder, værket påpeger, ikke er simulakrer og kontingente konstruktioner, men autentiske uretfærdigheder med virkelige konsekvenser.

Bedømt ud fra de tre værker er der dog også tale om visse forskydninger i forhold til Piscators teater. Den her mest iøjefaldende forskydning er, at mens Piscators teater var præget af en ikke-tvivlende insisteren på, at der var håb for bedre tider via revolution, er de tre værker i højere grad præget af tvivl, måske endda resignation, men også en – om ikke tvivlsfri, så måske så meget mere desperat insisteren på utopiens mulighed.

Jens Christian Lauenstein Led

Chefdramaturg på Aalborg Teater og leder af borger scenen samme sted. Ph.D.-projekt (uafsluttet) om politisk engagement i tysk samtidsteater, 2003-2006. Har derudover undervist på Dramatikeruddannelsen i Aarhus og på Kunsthøgskolen i Oslo, samt arbejdet free lance som dramaturg, bl.a. på Maxim Gorki Theater, Berlin, og som tekstdramaturg for Christian Lollike.

Litteratur:

Dreyse, Miriam og Malzacher, Florian (red.), 2007. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Alexander Verlag Berlin.

Haug, Helgard og Wetzell, Daniel, 2007. *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*. Læsemanuskript fra rettighedshaverne. Köln: Hartmann & Stauffacher.

Hustvedt, Kjersti, 2011. Realitet på spill. I: *Peripeti*. Nr.15.

Led, Jens Christian Lauenstein, 2005. Whispering in empty places or screaming from crowded stages? I: *Nordic Theatre Studies*. Vol. 14.

Lehmann, Hans-Thies, 2002. *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Theater der Zeit. Recherschen 12. Eggersdorf.

17) På det punkt er jeg helt enig i Stegemanns kritik, der angriber den beskrevne alliance mellem postmodernisme og marked. Men hvor Stegemanns konsekvens er den, at teatrets kritik derfor kun kan udfolde sig i den psykologiske realisme, mener jeg, at teaterdokumentarismen har bedre muligheder for at udfolde kritik.

Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer

- Piscator, Erwin, 1979. *Das Politische Theater*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt Verlag.
- Piscator, Erwin, 1970. *Det Politiske Teater*. Holstebro: Odin Teatres Forlag.
- Piscator, Erwin, 1991. Bühne der Gegenwart und Zukunft. I: *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Pollesch, René, 2014. Ein Chor irrt sich gewaltig. I: *Kill Your Darling: Stücke*. Reinbeck bei Hamburg: Rowolt Verlag. S. 63-110.
- Stegemann, Bernd, 2013. *Kritik des Theaters*. Berlin: Verlag Theater der Zeit.
- Weiss, Peter, 1964. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Frankfurt a.M.: Surhkamp Verlag.
- Weiss, Peter, 1991. *Die Ermittlung*. Frankfurt a.M.: Surhkamp Verlag.
- Wihstutz, Benjamin, 2012. *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlungen im Gegenwartstheater*. Zürich-Berlin: Diophaenes.
- Willet, John, 1982. *Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*. Frankfurt a.M.: Surhkamp Verlag.
- Wolff, Rudolf (red.), 1984. *Erwin Piscator. Das ABC des Theaters*. Berlin: Dirk Nieshen Verlag.
- Veiel, Andres, 2013. *Das Himbeerreich*. Læsemanus udlånt fra Fischer Verlag, version af 2013.
- Veiel, Andres, 2007. *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*. München : Deutsche Verlags-Anstalt.