

Redaktionelt forord

Det har været oplagt for redaktionen at sætte fokus på en afgørende del af scenekunsten, nemlig publikum. En del, der på nogle måder kan synes en smule overset i teatret og i den teatervidenskabelige forskning. Men også en del, som der i disse år er en overvældende interesse for såvel scenekunstnerisk som kulturpolitisk. De forskellige vægtninger af publikum peger på, at publikumsbegrebet i høj grad er værdibaseret.

I en æstetikfaglig tradition har det faktisk tilstedeværende publikum været uinteressant, fordi værket har været i centrum som det væsentlige. Igennem mange år er der dog blevet sat spørgsmålstegn ved denne meget skarpe adskillelse af værk og modtager. Begreber som performativitet og teatralitet har medvirket til, at det efterhånden er næsten en selvfølgelighed, at publikum betragtes som en væsentlig teatervidenskabelig kategori. Det har dog ikke ændret på, at det empiriske publikum stadig er et perifert element i teatervidenskaben. Som den tyske teaterforsker Christopher Balme tør konstatere i sin *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (2008), så modsvares erkendelsen af publikums centrale betydning i teatret ikke af en tilsvarende kvantitet i teatervidenskabelige studier med fokus på publikum. Det synes altså stadig at være sådan, at det er det, der foregår på scenen, der er det vigtigste.

Med digitalisering som et kulturelt grundvilkår er der sat fokus på interaktivitet og brugerinddragelse som udfordringer til aktuel teaterproduktion. Og fra scenekunstnernes side synes der at være en stor vilje til at eksperimentere med relationen til publikum. Hvordan kan de inddrages? Kan man gennem en højere grad af interaktion skabe scenekunstformer, der i højere grad appellerer til generationen af digitalt indfødte? Her får det let en selvstændig værdi, at publikum er aktivt, at de er medskabende. Den positive værdisætning af den aktive deltager over for den traditionelle teatergænger som en passiv modtager overser dog det faktum, som den franske filosof Jacques Rancière påpeger i *Le spectateur émancipé* (2009), nemlig at også den stillesiddende teatergænger er aktiv, nemlig som fortolker og reflektør over det, der sker på scenen.

Kulturpolitisk synes fokus på publikum at være konstant – selvom den danske (og europæiske) teaterstøttestruktur i høj grad er rettet mod produktion, er målsætningen med at støtte teater publikumsorienteret. Og måske endnu mere i disse år, hvor medierne konstant sætter fokus på antallet af tilskuere – senest med diskussionen af tallene for teaterbesøg i Kulturministeriets undersøgelse af danskernes kulturvaner. Men kulturpolitisk handler det lige så meget om, hvem teatergængerne er, og her er målsætningen om publikumsudvikling ved at komme i fokus på mere end enkelte teatre. Seebergudvalgets rapport *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling* (2010) pegede på publikumsudvikling som en helt afgørende del af en fremtidig teaterpolitik, og selvom den nu gennemførte scenekunstlov ikke revolutionerede teaterlandskabet, er miljøet selv begyndt at arbejde mere strategisk med denne form for brugerorienterede målsætninger, hvor den afgørende værdi er et mangfoldigt publikum.

Bidrag

Der er altså nok at tage fat på, og vi har med dette tema fået muligheden for både at synliggøre den teatervidenskabelige forskning i publikum og publikumsbegrebet og at vise den mangfoldighed, der på det teatervidenskabelige område præger tilgangen til publikum. I den første artikel, "Det, at det var live", analyserer Anja Mølle Lindelof ud fra en kvalitativ empirisk undersøgelse publikums oplevelser og vurderinger af forestillingen *Jeg er drømmenes labyrint* (Københavns Musikteater, 2011). Lindelof argumenterer for, at sådanne oplevelsesanalyser kan yde et nødvendigt bidrag til refleksionen over hvilke værdikriterier, der bør ligge til grund for teaterstøtten i DK og andre steder.

Herefter analyserer Louise Ejgod Hansen i "Aarhus mod Herning" fire teatersamtaler

(fokusgruppeinterviews) gennemført i henholdsvis Herning og Aarhus om forestillingen *Hvid Stolthed* (Svalegangen 2011). Analysen afdækker, hvordan de fire gruppers forskellige kendskab til og involvering i det aarhusianske fodboldmiljø, som forestillingen beskriver, har indflydelse på deres oplevelse og vurdering af forestillingen.

Charlott Neuhauser viser i “Minnesplatsen som process och performance”, hvordan *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* i Berlin engagerer besøgeren intellektuelt og følelsesmæssigt. I dialog med især Nicolas Whybrow analyserer Neuhauser, hvordan mindesmærket som urbant værk medierer et spil mellem by og publikum, der maner til både aktivisme og introspektion.

Astrid Hansen Holm analyserer forestillingen *Bevar mig vel* af TeaterMAKværk og diskuterer, hvad anvendelsen af 3D-lyd og hovedtelefoner betyder for publikums perception af – og medskabende iagttagelseposition i – værkets performative rum. Titlen beskriver spørgsmålet: “Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?”

Under titlen “Enjoy Poverty, Please” analyserer Jeppe Kristensen Renzo Martens dokumentarfilm, *Enjoy Poverty*, på baggrund af Niklas Luhmanns samfundsteori. Kristensen viser, hvordan filmens iscenesættelse for og med et “dobbelt publikum” medfører en problematisering af en række funktionssystemers blinde selvtilstrækkelighed – herunder kunstsystemets, eksemplificeret ved filmen selv.

I sin artikel “Opera/teater i nye formater” introducerer Live Hov til det hastigt fremvoksende fænomen: digital udgivelse og transmission af operaforestillinger. Spørgsmålet er på den ene side, hvilke konsekvenser medieringen har for publikums oplevelse af operakunsten, og på den anden side, hvad udbredelsen af sådanne fænomener betyder for afgrænsningen af teatervidenskabens genstandsfelt.

“Hatar män teater?” spørger Rikard Hoogland i sin artikel, inciteret af både den statistiske uligevægt mellem kvindelige og mandlige teaterbrugere og en række hændelser i den svenske kulturdebat. Ud fra aktuel maskulinitetsteori og kultursociologi forsøger Hoogland at kvalificere diskussionen om, hvorfor der viser sig kønsbetingede forskelle i det potentielle publikums forhold til teatret.

Dette nummers portræt af den tyske komponist og instruktør Heiner Goebbels (f. 1952) er skrevet af Laura Luise Schultz, som trækker forbindelser mellem Goebbels arbejder og bl.a. Robert Wilson, Gertrude Stein, Heiner Müller og Bertolt Brecht. Hun har ligeledes bidraget med Værket i dette nummer, som tager form af en diskussion af selve værkbegrebet; dets anvendelighed og udfordringer ift. aktuelle performative praksisser.

I essay-afdelingen skriver Pernille Welent Sørensen om Teatercentrums arbejde med at give børn og unge ejerskab og medansvar for udviklingen og formidlingen af kulturtilbud. Tove Vestmø diskuterer energiudvekslingen mellem performer og publikum i *Marina Abramovic: The Artist is Present* (MoMa, New York, 2010) med afsæt i et interview med performeren selv. Ida Krøgholt sammenligner iscenesættelsesgrebet i to af de tre opsætninger af *Jeppe på Bjerget*, som man har kunnet opleve på landsdelsscenerne i 2012.

Michael Eigtved anmelder *Traces* af Les 7 Doigts de la Main på Teater Republique, Bent Holm anmelder *Lulu* iscenesat af Katrine Wiedemann på Det Kongelige Teater og Georg Metz anmelder *Manifest 2083* af Christian Lollike på CaféTeatret.

Endelig bringer vi tre boganmeldelser.