

Heiner Goebbels: Perceptionens drama

Af Laura Luise Schultz

“Jeg er *meget* velorganiseret,” svarer Heiner Goebbels, da jeg ved nyheden om, at han er blevet udpeget til leder af Ruhr-triennalen kommer til at spørge, hvordan han overkommer det hele. “Og så producerer jeg højst en enkelt forestilling om året.” Svaret er karakteristisk for Goebbels: først den kortfattede, kølige replik – og så en opblødende refleksion. Hans sceniske arbejder har en tilsvarende spænding mellem kølig præcision og kompleks refleksion, men såmænd også mellem skabende arbejde og management – nemlig forvaltningen af den kulturarv, som han ser sig som kunstnerisk formidler af: Hans udtryk er musikteater i bredeste forstand, men i sine produktioner formidler han i lige så høj grad hovedværker fra litteratur og billedkunst, der har gjort indtryk på ham selv, men som måske er smalle eller glemt i en bredere offentlighed.

Ingen gængs auteur

Komponisten og instruktøren Heiner Goebbels indtager en helt unik plads i tysk samtidsteater. Hans musikteater spænder over en variation af udtryksformer: fra hørespil og iscenesatte koncerter til de egentlige musikteaterforestillinger. Musikalsk har han siden 1980'ernes engagement i *Sogenanntes Linksradiokales Blasorchester* krydset gennem rock, pop og jazz, komponeret kammermusik og opera, ofte i særegne blandingsformer.

Goebbels er mere end noget andet *arrangør*. Hans skabende indsats som kunstner består ikke mindst i orkestreringen og sammenstillingen af andres værker, som han monterer ind i sine egne originale sceniske kompositioner. Med uventede greb lader Goebbels de forskellige kunstarter og scenekunstneriske virkemid-

ler åbne hinanden på ny. Selv om Goebbels aldrig laver taleteater i gængs forstand, er modernismens litterære klassikere fx et bærende lag i hans forestillingsunivers. Som kunstner har Goebbels sit fast forankrede udgangspunkt i musikken, men dette udgangspunkt beriges af en åbenhed og respekt for samtlige virkemidler i teatret og en stor indsigt i de tilgrænsende kunstarter. Hvilken anden instruktør går fx til tekstarbejdet med en målsætning om at sætte selve *læseoplevelsen* på scenen? Men det var netop, hvad Goebbels ville med sin iscenesatte koncert over Gertrude Steins *Wars I Have Seen*, som spillede i København i 2011 med Athelas Sinfonietta og Concerto Copenhagen.

Ud over sit scenekunstneriske virke som komponist og instruktør er Goebbels professor ved Institut for Anvendt Teatervidenskab i Giessen – en af de mest indflydelsesrige teateruddannelser i de seneste 20-30 års europæiske teaterlandskab, fordi man på unik vis uddanner de studerende inden for både scenekunstnerisk praksis og teoretisk teatervidenskab. Her er han ikke bare underviser og kunstnerisk vejleder – han er også aktivt engageret i at udvikle nye uddannelsesformater, bl.a. som præsident for Hessische Theaterakademie, et samarbejde mellem akademiske og praktiske scenekunstuddannelser i delstaten Hessen. I det hele taget er Goebbels' indsats som underviser præget af samarbejdsprojekter med udenlandske kunsthøjskoler – fx Statens Teaterskole i København – og ønsket om allerede under uddannelsen at få de studerende ud at arbejde i etablerede teaterinstitutioner gennem samarbejder med både eksperimenterende scener og stadsteatre.

Fra 2012-14 er Goebbels kunstnerisk leder af Ruhrtriennalen – en international, tvær-

stetisk kunstfestival, der udspiller sig i de mange kunstvenues, som er indrettet i nedlagte maskinhaller og fabriksanlæg over hele Ruhrområdet.

Hans artikler om samtidsteater er netop udkommet i bogen *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater* (Goebbels, 2012), hvor han beskriver centrale udgangspunkter for sin egen praksis, inspirationen fra andre kunstnere, og ikke mindst demonstrerer, hvordan han også selv får input fra de yngre kunstnere, som er udgået fra instituttet i Giessen. Udvekslingen er gensidig og drevet af en genuin interesse for udviklingen af nye scenekunstneriske udtryk. I det hele taget er det sådan, Goebbels selv forstår sammenhængen i sine forskelligartede engagementer: De er bundet sammen af denne interesse for at udforske scenekunstens muligheder på alle niveauer og i stadigt nye sammenhænge. I den forstand giver det fuldstændig mening, at den sociologi-uddannede komponist er professor ved et teatervidenskabeligt institut: Der er tale om en forskningsindsats, udøvet i praksis, men i høj grad teoretisk reflekteret.

Derfor modsvares interessen for alle facetter af scenekunstproduktion da også af en kunstnerisk kompromisløshed og høje kvalitetskrav både på egne og de studerendes vegne. Men dette ambitionsniveau handler først og fremmest om at udfordre scenekunstens formåen og rækkevidde. Og frem for alt handler det altså *ikke* om at producere meget:

Lad os – som kunstnere og som teatre – vægre os mod at producere for meget på for kort tid. Lad os hellere sørge for at lave et godt værk og holde det i live længe. (Goebbels, u.p.)

Og det gør han – holder sine produktioner i live. Mange er udgivet på cd og dvd, men først og fremmest bliver hans musikteaterproduktioner spillet over hele verden.

Skønt Goebbels rager op som en indflydelsesrig figur i tysk og europæisk teater – han har

netop modtaget Ibsen-prisen 2012 – er han altså bare ikke *auteur* i gængs forstand. Her har vi ikke at gøre med det store kunstner-ego, der producerer monumentale værker, men snarere med et menneske, der er aktivt engageret i alle facetter af kunstens skabende, produktionsmæssige og samfundsmæssige forhold. Måske kan man snarere henvise til Gertrude Steins udvidede og demokratiserede version af det kunstneriske geni: Hun fremstiller geniet som en relationel egenskab, der udfolder sig i samspillet mellem forskellige mennesker og erfaringsfelter.

Komposition og montage

Goebbels er komponist, og kompositionsbegrebet er centralt for hans arbejder, men det handler ikke nødvendigvis om at opfinde nyt og skabe sin egen musik. I stedet handler det om at bringe uventede møder i stand mellem givne materialer, som når han i *Hashirigaki* fra 2000 forbinder Gertrude Steins store romanværk *The Making of Americans* med musik af Beach Boys og en musiker, som behersker en række klassiske japanske instrumenter. I mødet mellem Steins gentagelsesmønstre og *Pet Sounds'* musikalske loops opstår en form for overjordisk, fortættet stemning, der lader sig relatere til den østlige æstetik. Det originale greb består i at se, hvordan disse værker hen over alle historiske og genremæssige forskelle korresponderer på nogle strukturelle niveauer, samtidig med at forskellene mellem dem skaber en kontrapunktisk effekt, der lader dem hver især fremstå i et nyt lys. Dermed stråler de overleverede værker igennem det nye værk, som er Goebbels originale komposition.

Denne målsætning om at fremhæve værker, som måske nok er kanoniserede, men som kulturelt set er gledet i baggrunden, er i det hele taget en drivkraft. At stille det enkelte værk i et nyt lys i samspillet med andre værker og referencer, og på den måde gøre det interessant på ny. Goebbels fortæller flere steder, hvordan samarbejdet omkring musikteaterstykket *Gen-*

tagelsen fra 1995, som forbinder motiver af Kierkegaard, Robbe-Grillet og Prince, foranledigede den aldrende Alain Robbe-Grillet til et comeback med romanen *Gentagelsen*, som blev skrevet efter samarbejdet med Goebbels. "Jeg ser det ikke som min opgave at udtrykke mig selv. Jeg ser det i højere grad som min opgave at videreudvikle kunsthistorien," forklarer Goebbels (Schultz, 2011b).

Opfattelsen af komposition som en sammenstilling eller re-organisering af et eksisterende materiale er ikke mindst influeret af Gertrude Steins kompositionsbegreb, der på sin side var inspireret af malerkunsten snarere end musikken. Som en forløber for det post-dramatiske teater ønskede Stein at fremhæve de rumligt-visuelle lag af teaterforestillingen som modtræk til det lineære, plotbaserede taletheater. For Goebbels bliver musikken det niveau, der kan lægge andre strukturer ind i forestillingen som modvægt til det narrative forløb. Når han taler om komposition, er der således tale om én bevægelse, der både omfatter musik og iscenesættelse.

Steins kompositionsbegreb gør op med repræsentationstænkningen. Der er ikke noget egentligt fiktionsplan hos Stein. Kompositionen er på samme tid en del af den omkringliggende virkelighed og et udtryk for denne virkelighed. Kompositionen af værket og kompositionen af virkeligheden er én bevægelse, kunstværket er ikke bare repræsentation, men er selv en del af den virkelighed, som er ved at blive komponeret. For Goebbels bliver denne tilgang en befrielse: Teatret skal ikke være repræsentation af noget andet, uden for, men skaber sit eget rum. Teatret skal ikke være middel for en moralsk dannelse, men kan være politisk i sin gestus, i den plads, det overlader beskueren.

Montagen af overleverede værker fra forskellige kunstarter i den enkelte forestilling eller komposition forbinder sig hos Goebbels med en respekt for teatrets forskellige virkemidler og deres indbyrdes diversitet. Ved at

sammenstille selvgyldige værker fra forskellige kunstarter opnår de forskellige lag i teatret en selvstændighed i forhold til hinanden. Teksten fungerer som et stærkt udtryk i sig selv, frem for at blive arbejdet ind i en organisk helhed; musikken får lov at stå som en oplevelse i sig selv, frem for at underordnes en dialog, etc. Ofte bringer han også performere på scenen, der har en selvstændig kunstnerisk solokarriere, hvor performeren bringer hele sin egen profil med sig og nærmest fungerer som en slags levende ready made mere end skuespiller i gængs forstand.¹

Polyfonien er gennemgribende på en helt anden vis hos Goebbels end fx i et wagnersk gesamtkunstwerk, hvor de enkelte kunstarter ideelt set føjer sig sammen til en større organisk helhed. Hos Goebbels er det i sammenstødene og mellemrummene mellem forestillingens enkelte stemmer, værker og virkemidler, at nye forbindelser kan opstå i publikumsoplevelsen. Derfor arbejder han også i høj grad med modernistiske værker, der allerede hver især har en sådan flerstemmig, ligestillet, kompositorisk og ikke-repræsentativ form.

Ligestillet dramaturgi og ready made materiale

Goebbels æstetik kan således beskrives som en radikal version af den ligestillede dramaturgi, hvor han så at sige komponerer med andres ready made værker – men naturligvis med et eget skarpt kunstnerisk greb, hvor netop det skabende og det fortolkende smelter sammen i kompositionen, forstået som både proces og værk.

På den måde placerer han sig generations-

1) Et tilsvarende greb finder man på uddannelsen i anvendt teatervidenskab: Frem for at undervise i teaterlys, beskæftiger de studerende sig måske med lyskunstnere som Olafur Eliasson og James Turrell, hvor lyset er det primære kunstneriske medie i egen ret og ikke bare et teknisk hjælpemiddel. Det giver en helt anden tilgang til lys sætning end den håndværksmæssige teaterskole-uddannelse. Jf. Goebbels, u.p.

mæssigt ganske præcist mellem sine tidlige samarbejdspartnere, Heiner Müller og Robert Wilson, og de lidt yngre generationers arbejde med dokumentarisk materiale og virkelighedsteater. Goebbels er jævnaldrende med Frank Castorf og er ligesom han inspireret af Heiner Müller og Brecht. Trods den umiddelbart store modsætning mellem Goebbels køligt-æstetiserede værker og Castorfs fandi-voldske trash-æstetik, er der ganske mange strukturelle ligheder i deres montageæstetik, deres præference for ikke-dramatiske tekster i teatret, deres frie omgang med hele samspillet mellem live og medieret, repræsentation og konkretisme i teatret.

Goebbels er rundet af det lykkelige møde mellem amerikansk performanceteater i linjen fra Stein og Wilson, og den tyske tradition med især Brecht og Müller. Det var gennem samarbejdet med Heiner Müller, at Goebbels for alvor kom i gang med at lave først hørespil og siden selvstændige teateropsætninger. Hvis han således fra Stein og Wilson har overtaget et ligestillet teaterbegreb med vægt på det kompositoriske og formelle, så har han fra Brecht overtaget en opmærksomhed på kunsten som politisk handling. Det er ikke mindst fra Brecht, han får sin radikale opmærksomhed på den politiske effekt af at adskille de enkelte virkemidler fra hinanden for at give plads til beskuerens selvstændige koblinger i de mellemrum, der opstår, når forestillingens forskellige lag ikke smyger sig organisk om hinanden. I det hele taget understreger Goebbels, at det politiske i teatret består i en positionering og i at give publikum mulighed for en sådan positionering, snarere end i politiske erklæringer. Den politiske holdning skal være indarbejdet i den kunstneriske holdning, som han forklarer med henvisning til endnu et forbillede, Hanns Eisler.

Fravær som politisk gestus

I det hele taget handler det for Goebbels om at levne plads for beskueren. Således beskrev

han under en publikumssamtale i København i forbindelse med gæstespillet *Eraritjaritjaka*, hvordan dramaet i dag har flyttet sig fra det klassiske drama, der udspillede sig i plottet mellem karaktererne, til “a drama of perception” – et drama, som udspiller sig i publikums sansemæssige oplevelse af samspillet mellem de sceniske virkemidler (Schultz, 2011a). Dermed er publikum involveret i dramaet og ikke bare tilskuer. Skuespilleren er ideelt set heller ikke centrum i et sådant drama, men blot et element blandt de mange medialiteter: “På den måde bliver “dramaet mellem medierne” faktisk til et dobbelt drama: Et drama for den optrædende såvel som for publikums perception.” (Goebbels, u.p.).

Fraværet som kompositionsprincip fungerer på mange niveauer i Goebbels’ æstetik. Selv fremhæver han det øjeblik i *Eraritjaritjaka*, hvor skuespilleren André Wilms forlader scenen, mens vi følger ham på live kamera, som et særligt *afslappet* moment. Den tomme, hvide scene og usikkerheden i forlængelse af bruddet på den mest grundlæggende teaterkonvention – skuespillerens kropslige nærvær – lander pludselig tilskuerne i det konkrete teaterum frem for det sceniske fiktionsrum. Folk begynder at smågrine og snakke sammen. Andetsteds henviser han til Gertrude Steins beskrivelse af fornøjelsen ved at se Sarah Bernhardt: Fordi hun ikke kunne fransk, behøvede hun ikke følge med i plottets handling, men kunne hvile uforstyrret i oplevelsen af det sceniske udtryk. Et greb, Goebbels selv har overtaget direkte, når han lader sine performere tale forskellige sprog på scenen, så de færreste tilskuere vil kunne forstå alt, hvad der bliver sagt.

Goebbels til dato mest radikale forsøg med fravær på scenen er *Stifters Dinge*, en performance installation helt uden live performere fra 2007. Baseret på den østrigske forfatter Adalbert Stifters naturbeskrivelser, sætter Goebbels her tingene og teknikken i centrum i et virtuost spil med publikums sanseperception.

For avantgardekomponisten Goebbels er grundlæggende en teatermagiker (og her mærker man inspirationen fra Wilson), der spiller sine trick med publikum for at få os til at opleve verden på ny:

Hvis kunstnerisk erfaring betyder erfaringen af det endnu-ikke-hørte, det endnu-ikke-sete, det endnu-ikke-forståede, så kan den måske overhovedet kun finde sted i et rum, der endnu ikke er besat af det, vi allerede har forstået. (Goebbels, u.p.)

Laura Luise Schultz

Adjunkt ved Teater og Performance Studier, Københavns Universitet. I Peripetis redaktion 2005.

Litteratur

<http://heinergoebbels.de>

Goebbels, Heiner, 2012. *Ästhetik der Abwesenheit*. Texte zum Theater, upagineret Kindle edition. Theater der Zeit.

Schultz, Laura Luise, 2011a: Længslen efter det der er gået tabt. Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka*. In: *peripeti.dk*. <http://www.peripeti.dk/2011/01/07/længslen-efter-det-der-er-gaet-tabt/>

Schultz, Laura Luise, 2011b: Sange om krigen. Om komponisten Heiner Goebbels. In: *peripeti.dk*. <http://www.peripeti.dk/2011/05/28/1189/>