

# Kollektivvældet

## Kritik og konsensus i tysk teaters provinslaboratorium

Af Cecilie Ullerup Schmidt

### Det teoretiske/praktiske konfliktområde

Om natten flytter vi ind i prøvesalen, fylder den med lys, grangrene, Roland Barthes og tre candyflossmaskiner. I weekenderne sidder vi koncentreret foran computeren i lydstudiet og redigerer et hav af stemmer. Institut for Anvendt Teatervidenskab i den tyske provinsby Gießen er et beboeligt laboratorium for initiativrige og selvorganiserende studerende, der arbejder i konfliktområdet mellem akademisk teori og kunstnerisk praksis. I år har jeg fået lov til at være den gæstestuderende på det lille institut.

Dag 1, midtdecember 2007, Gießen: Kunstnertvillingerne Katrin Deufert og Thomas Plischke byder velkommen på et praktisk seminar om *Subversive kroppe*. Jeg havde forestillet mig noget med bevægelsesimpro, samt grundlæggende indføring i koreografi. I stedet ser vi to film om udklædning og identitetsoverskridelse, *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990) og *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (D.A. Pennebaker 1973) og bliver bedt om at skrive noter på kartotekskort. Kartotekskortene samles ind, omfordeles. Jeg får en andens notater. Opgaven til den efterfølgende dag lyder: medbring et objekt, som du har lyst til at kommentere eller illustrere kartotekskortene eller et fænomen fra kartotekskortene med. Vel at mærke de to nye kartotekskort – ikke noget med at arbejde videre bag din egen brille. Vi skal lave en udstilling i morgen. Adjø.

En brunkaklet universitetskorridor i Gießen kaldet Wilsonstraße huser Institut for Anvendt Teatervidenskab (ATW). Da ATW for 25 år siden blev initieret af amerikaneren Andrzej Wirth, var det med motivationen *Theater als Ort des Denkens* – teater som tænkningens rum, fordi praksis skaber filosofi og omvendt: fordi teori inspirerer og forandrer kunstnerisk skabelse. I dag ledes studiet af instruktør og komponist Heiner Goebbels, der selv underviser i den anvendte videnskab, men også inviterer to praktiske gæsteundervisere hvert semester. Marina Abramovic, Jerome Bel, Michel Laub og René Pollesch har været på besøg. Lige nu bevæger deufert+plischke de studerende på Wilsonstraße, mens scenografen Thomas Dreissigacker opfordrer til rumlig oversættelse af fænomenet »at vente«. I næste semester kommer Rimini Protokolls Daniel Wetzel og den konsekvent minimalistiske instruktør Laurent Chétouane. Skolen har sendt Volksbühne-dramatikereren René Pollesch og konventionsrevsende scenekollektiver som She She Pop, Rimini Protokoll og Monster Truck ud i den europæiske scenekunst og skabt sig et ry som de frie grupperes fødegang. ATW er altså ingen instruktøruddannelse i klassisk forstand, men et arnested for

iscenesættelsens intensive mutation gennem kollektiv skabelse og revision af ethvert scenisk udtryk.

Den teoretiske undervisning her i Gießen strækker sig fra traditionelle historisk-analytiske fag, over medieformer, genderteori, humor efter Auschwitz, nærlæsninger af Walter Benjamin, til iscenesættelse efter Brecht i film, billedkunst og postdramatiske tekster. Udover de teatervidenskabeligt relaterede emner er det en del af uddannelsen at besøge andre institutter. De praktiske kurser dækker foruden seminarerne med gæstende kunstnere både lyd- og filmredigering, sceneteknik og fysisk/ stemmetræning. Men trods alle tilbuddene er ATW mest af alt en legeplads for de knap 70 studerende, der bruger al deres tid i det perfekt udstyrede, isolerede arbejdsresidens. Med selvorganiserede ugentlige filmcafeer, performanceudkast og kritiksaler i prøvesalen, plus de mange identitetsspørgsmål, fejder og fælles udviklingsprocesser har ATW en højskolelignende intensitet.

Selvom studiet har en 25-årig erfaringshorisont, har det stadig ikke fundet sig en oversættelig og entydig identitet. Der bliver ved med at være stridigheder om, hvad *anvendthed* går ud på: skal man konkret italesætte teori på gulvet, lade det være baggrundsinspiration for iscenesættelse og leg med præsens på scenen eller sparring for samtidstilgange til en forstokket, gammel kunstart?

Der er en stærk vilje til at se ud over teatervidenskaben som felt og en inspirerende polemik og kritisk stillingtagen til især begrebet performativitet og Erika Fischer-Lichtes monolitiske og semiotiske systematik. Faktisk er det et ganske særligt år i år, for »Far er ikke hjemme«: Goebbels er draget til Berlin og i stedet har vi en teoretisk begavelse som stedfortrædende professor: Nikolaus Müller-Schöll, en Adorno-belæst oprører med blussende paroler *afformativitet*<sup>1</sup> og opfordringer til at sabotere Bologna-processens nye bachelorisering, som truer den frie læring med sin modulariserede og målorienterede struktur.

## Den skrevne bevægelse

Deufert+plischke, som i dette semester har sendt os ud i en vaklende, koreograferet skriveproces, er et par, der på mange måder inkarnerer instituttets konfliktfyldte karakteristika af teori og praksis. De er filosoffer og dansere. De er kolleger og kærestes. Deufert+plischke kalder sig kunstnertvillinger (se også [artistwin.de](http://artistwin.de)) for at inkarnere den incestuøse, uadskillelige forbindelse mellem kunst og liv. Under en morgentræning i vores workshop siger Thomas Plischke:

I moderne dansekompanier hænger man ofte privatlivet, seksualiteten og begæret i garderoben, klæder sig i stramt dansertøj og forventer, at salen er et neutralt arbejdsrum. Det skaber fysiske og mentale blokeringer, og den slags blokeringer er vores omdrejningspunkt.

Officielt er Katrin Deufert ph.d. i John Cage og Thomas Plischke uddannet koreo-

graf og danser fra den ombejlede PARTS skole i Bruxelles. Som iscenesættere er deres opgave, pædagogisk set, som værtens: at skabe rammer og dramaturgi for arbejds-skridtene. Men samtidig er deres praksis som kunstnere også grundlæggende et filosofisk ærinde, nemlig at gøre op med konsensus ved at åbne for oversættelse af og variationer over det givne. Det gælder i særdeleshed den konsensus, at kroppen blot er en tegnbærer, dvs. uden fortid, uden begær, uden prægning. For deuffert+plischke er bevægelsen imidlertid et sprog i sig selv, der kommunikerer, inklusiv alle vores individuelle blokader. Seminaret har titlen »Subversive kroppe«, hvilket de i en lecture performance under workshopen udlægger på følgende måde:

Subversion kommer af det latinske subvertere (omvælte, omvende. Sub: under. Vertere: vende, forvandle, oversætte). Subversion er ikke det samme som opposition. Vi er omgivet af en mangfoldighed af versioner af virkeligheden, som foregøgler os fakta eller omvender eller postulerer, forvandler og oversætter, hvad vi forstår som virkeligt. Det interesserer os at undersøge *version* som deltagerform og de muligheder, som deltagelsen tilbyder i en *oversættelse*. Derfor arbejder vi i første omgang med den stille skrivning i stedet for at forestille og vise kunstnerisk materiale. Der er altså altid en formundersøgelse af, *hvordan* vi meddeler og bevæger os, på spil, ikke kun af *hvad* vi meddeler. Dermed er bevægelse ikke blot et mimetisk eller følelsesladet dansetrin, men også en videregivning af materiale: For det første er der skrivning, tænkning, skitseren, kommenteren, videregivning, betragning, dokumenteren – det er for os alt sammen bevægelser, det er praksis, fordi den enkelte krops væren konstant er involveret. Vi vil undgå, at bevægelse reduceres til en visuel logik, kropsteknisk, som kun fremviser, efterligner og mimetisk formidler, hvilket så sidenhen arrangeres som koreografi. Det er vores store kritik af dans, at sproget mangler, hvilket dog ikke gør kroppen sprogløs.

## Den fiktive barndom

Dag 2: Objekter udstilles spredt i prøvesalen, eksempelvis: et par strømpebukser, en abedukke med et hvidløg i favnen, et pink glitteræg, et bogopslag om selvets mindesmærke hos Ilya/Emilia Kabakov, en walkman med en sang om at stå i hjørnet. Første arbejds-skridt er at gå rundt i udstillingen og efterlade små skriftlige kommentarer ved objekterne. En times tid. Næste er at kategorisere objekterne ud fra kategorier som tid, materiale, indhold, ejer, sted. En times tid. Dernæst: påstand tilknyttet person (ejer/ inkarnation af genstanden/betragter). En times tid. Salen er fyldt med objekter, iltfattig og tæt af notitssedlernes til tider observerende medtænkning og fantaserende hilsner, til tider ætsende, kritiske kommentarer og bedømmelser. Udmattet middagspause, ordknap, alle ord har skriften slugt, og vi er overudfordrede. Dernæst: lave udstillingskatalog i stilehæfter – dokumentere de objekter, som skal »leve videre« efter dag 2 i ord og tegning. Dokumentation er subjektiv: hvilke objekter dokumenteres? Hvilket kommer først? Hvilke notitser skrives med? Hvor stor skal skriften være? Hvad er en overskrift? Hvilken orden har hæftet? En

times tid. Dernæst: omfordeling af hæfterne. De er nummererede, så mit nummer 20 går til ham med nr. 21, jeg får nummer 19. Hjemmeopgave før dag 3: At skrive kartotekskortene fra dag 1 ind i »udstillingskatalogerne«, som var en fremmeds filmnotater, en redaktørs associerende kommentarer. Dag 3: hæftebytte, nu har jeg nummer 18 og skal skrive hæftets fiktion: en sammenbinding af objekterne og kommentarerne i hæftet. En times tid. Dernæst: hæftebytte, jeg har nummer 17 til gennemlæsning. Det er nu min opgave at skrive, hvad der mangler i hæftet, indholdsmæssigt, fra udstillingen eller sprogligt. En times tid. Kort før slutningen af dag 3: hæftebytte, jeg har nummer 16 og laver listeskrivning: steder, personer, aktioner og objekter i hæftet. Sluttelig: hæftebytte, jeg har nummer 15 – og hjemmeopgaven til vi ses igen lyder at afbilde listerne visuelt, fx med foto.

Det er en filosofisk og udfordrende agenda, som kunstnervillingerne fører i samtidens dansen. Og i løbet af den intensive weekend er knap en fjerdedel af de deltagende studerende hoppet fra, fordi metoden skaber frustration: ufokuseret, ensom, overfladisk, fortænkt, alt for hurtig og tilmed uden at vi kan få talt med hinanden undervejs, lyder kritikken. Jeg finder den befriende: løssluppet fra tanken om en egensidig genialitet, solidaritetskabende i sit tyste skriftfællesskab, hvor det ikke gælder om at råbe højt og velartikuleret, udfordrende i disciplinerne med-tænkeri og darlings-forkastelse. Her midt i februar 2008 er vi en workshopweekend og mange billeder og ord videre, men jeg har stadig ingen idé om, hvordan en afsluttende performance kommer til at se ud ved præsentationen i marts.

Mit eget afsæt var at omsætte hæfte 15's liste med steder, personer, aktioner og objekter ved at affotografere og dermed genindramme analoge barndomsbilleder med digitalkamera: hvordan poserede jeg som barn? Hvordan tog min mor billedet? Og hvilke ord fra hæftets lister knytter jeg i dag til et billede? Et eksempel er ordet *stehen*, den måske neutrale aktion »at stå«, som jeg har parret med et billede af mig selv som 7-årig, klædt i leopardgamacher og en vatudstoppet top, Madonna-plagiat. I min gruppe har vi fundet sammen gennem slægtskab i hæfterne. Tematikken hedder foreløbig på ordspillerisk tysk *Denkmal Kindkunst* (a la *Mindesmærke for barndommens fremtid*) og handler om, hvordan vi producerer vores egen og hinandens identitet gennem (selv)iscenesættelse. Og om hvor vigtig, nærmest monstrøs, barndommen er i vores subjektivering. Vi er nået til et stadie af medieforslag, dvs. oversættelse af hæfternes indhold i andre udtryk, og der bydes radikalt ind med alt fra spejlkabinet, bronzeskulptur og bombemonument til mere formel videoinstallation. Kroppene er med overalt, men ikke nødvendigvis med strakte fodled.

Vores opgave i gruppen er at oversætte barndommens forgængelige erindringer til nogle påstande – som om vi kunne fastholde den og lade billedet af dem, vi var, føre os sikkert ind i fremtiden. For fortiden er som barndomsfotografierne kun fiktioner, som vi bruger som kompas, som mindesmærker, vi kan samle vores identitet om. Potentialet er imidlertid, at vi også kan oversætte eller omskrive fortiden og opfinde

barndomsfotos, der måske aldrig var. Et andet mindesmærke over barndommen er i vores bunke af medieforslag blevet til en påståelig tekst:

Som barn ligner jeg med mine tykke arme og marmorerede silkehud en barok engel. Hver sommer sidder vi under birketræerne og synger. Jeg er 52 meter høj. Skulptøren Milos Waldmann har støbt mig som bronzebarn. Hendes mund åbnes af glædesfuld harme, to fortænder viser, at spædbarnsalderen langsomt er forbi. Og nu: du som Sokrates. Du som barn som Sokrates. Du har intet skæg, men ellers stemmer alt.

Netop i løggen eller i den fiktive genfortælling ligger subversionen, lyder seminarets påstand. For når vi har udført et nyt mindesmærke over barndommen eller udtalt fiktionen om, hvordan den var, så har vi skubbet til det, vi forstår som virkelighed.

## Den geniforladte konsensus

Den metodiske tilgang hos deufert+plischke, hvor man skiftevis fordyber sig alene, giver videre, modtager materiale, bearbejder og mødes fungerer fantastisk som dynamik for mennesker, der arbejder sammen for første gang, fordi hver enkelt får fordybet sig, før han/hun igen mødes med gruppen. Denne tilgang er dog ikke sjælden på ATW. Selv er jeg blevet inviteret ind i et af de etablerede regie(instruktions)kollektiver på instituttet, Monster Truck, hvor alle er instruktører og performere, kostumierer, teknikere og scenografer. Udover at vi også bor sammen, arbejder vi for tiden ca. 40 timer om ugen i prøvesalen. Mellem prøverne bliver der researchet i kostume, tekst eller teknik på egen hånd. Monster Truck arbejder kollektivt under prøverne: en går på gulvet, en anden styrer teknik og resten – for tiden tre – skiftes til at foreslå instruktioner eller kommentere på den performende og teknikerens bud. Det er et variabelt kollektiv, der fra produktion til produktion ændrer sig i størrelse og på navnelisten. Ikke desto mindre har fire medlemmer været med i de sidste tre produktioner, *Meltdown*, *Live tonight!* og nu *Comeback*. Og selvom vi ikke har bestemte poster, er det klart, at der alligevel er en praktisk ansvarsfordeling og en vis magtfordeling. Det væsentlige er imidlertid, at alle har mulighed for at ytre sig om alt og deltage i enhver version, der finder sted i iscenesættelsesprocessen. At arbejde i et såkaldt regikollektiv kræver derfor et stort ligeværd, en fortrolighed, en evne til at lytte, men også et mod til at deltage og ikke blive slået ud, når de andre forkaster en idé. Og det er da også langt fra alle, der arbejder kollektivt eller for den sags skyld fast med de samme mennesker. Hvad er det, man siger i Arts In Buisness? At kunstnere bare kan det dér med at slippe kreativiteten løs og arbejde sammen? Ikke her i hvert fald – så let slipper man ikke. Tværtimod arbejder mange i nye konstellationer fra projekt til projekt og ofte også alene eller i par. Og selvom Gießen er kendt for kollektiver, er der også studerende, der sværmer for gammeldags hierarkier, klar rollefordeling og egenrådigt instruktørvælde – skriver jeg med glimt i øjet, for det er naturligvis

politisk ukorrekt ifølge skolens uskrevne konsensusideal: kollektivkunstneren, der vedkender sig sit sociale behov og sin geniforladte replikantstatus.

Den konstante problematisering af både kunstnerisk liv og udtryk, studiegang og videnskab, som finder sted i Gießen, skaber både associationsrig scenevildskab, konsekvente koncepter og skarpe udsagn. Men indimellem er folk efter min mening lidt for gode til at være kritiske og passe på sig selv – og derfor ikke turde afprøve noget scenisk af skræk for en hardcore kritiksnaq, hvor ord som »naiv« eller »affirmativ« eller sågar »traditionel« kan forekomme som hårde piskeslag. I lydstudiet optager en medstuderende, Rostislav, for tiden en humoristisk kommentar til instituttets selvforståelse i form af et sprogkursus for nye/udenlandske studerende. Sætningerne lyder fx »Det er ikke subversivt. Det bekræfter kun den tvangsheteroseksuelle Matrix«, »Det er ikke muligt at tænke sådan noget som et subjekt udenfor strukturen« eller »Her fortæbes man i et tankemønster, der efter min mening bliver for anskueligt! Til gengæld har jeg kun hørt sætningen »Hvad er min motivation for at gå hen til vinduet?« én gang – og det med min egen stemme, da jeg med islændingen Fridgeir forberedte vores nordiske bidrag til juleperformancen, hvor vi var blevet enige om, at det mest perverse, man kan vise på ATW, er opgørsscenen fra *Et dukkehjem* spillet naturalistisk.

Hej Cecilie,

Blot et enkelt spørgsmål? Var det muligt at give projektet, som du beskriver, en form for afslutning? Du skriver, at det slutter i marts. Det drejer sig måske bare om at skrive en side eller to mere til forløbet.

Lektor Erik Exe Christoffersen

Hej Erik,

Jeg har af flere omgang overvejet, om jeg skulle tilskrive den sidste del af projektet i artiklen. Men jeg synes, der er noget spændende ved at lade læseren i stikken i processen uden at afsløre et endeligt, kunstnerisk outcome - det kan de jo selv fantasere videre om og dermed tage del i arbejdet: skrive/ tænke, hvad der endnu mangler... Og tak for din deltagelse også! Hvad mon du forestiller dig? Nu får du alligevel et svar...

Vi havde d. 9. marts en præsentation på instituttet som praktisk talt »bare« var et arbejdsskridt vist i prøvesalen, på instituttets gange og i en gård. Vi arbejdede videre med vores radikale, ikke-tilpassede former for scenekunst og i min gruppe endte bronzeskulpturen af barnet med at blive til virkelighed gennem en lecture performance, der dels via radiomontage og dels via sproglige påstande udtalt af gruppen

manifesterede sig. Ligesom du, efterspurgte også medstuderende og tilskuere ved præsentationen en mere tydelig slutform, men arbejdsprocessen var efter 3 måneder/ 3 workshops/ 13 intensive arbejdsdage endnu ikke moden til at blive indrammet som kunstnerisk produkt. Derfor var publikum inviteret ind til et arbejdsskridt med »anarkivering«, hvor grupperne forholdt sig til deres radikale medieforslag som noget, der enten havde fundet sted, fandt sted eller skulle finde sted i fremtiden. Det var derfor et stadie af (selv)refleksion, der konkret viste tegnede skitser, fragmenterede hørespil, filmmontager, lectures, genopførsler skridt fra forgangne koreografier og undersøgende kostumeskift for fremtidige forestillinger.

Præsentationen af projekterne udarbejdet med deufert+plischke er for mig at se et politisk statement på scenekunstscenen: forskning tager tid. Og vi tager os tid. Og samtidig: enhver præsentation er kun en version af det aldrig kommende endelige. Hvad vi viste søndag d. 9. marts var et arbejdsskridt og selvom deufert+plischke er kørt hjem til Hamburg, arbejder samtlige grupper så vidt jeg ved videre. Fordi vi har fået fat i en metode, der tillader den enkelte stiltiende fordybelse og kollektivet en dynamik af divergens og konvergens: videregivelsen, at samles, at splittes, at overtage hinandens idéer, at påstå, at anarkivere. Og fordi vi har fordybet os i temaer som fx umuligheden i at monumentalisere barndommen, som vi ikke umiddelbart kan eller vil slippe igen.

Så fik du altså en kort version - jeg vil enten foreslå, at du copy-paster denne email korrespondance mellem os som afslutning på artiklen eller lader læseren forblive i versionen midt i forløbet, som allerede er i artiklen.

Alt godt fra Cecilie

## Noter

1—Müller-Schöll belærte os for nylig om, at hvis vi ikke ville opføre os som dummere, end vi er, skal vi ikke beskæftige os med performativitet uden at have konsulteret Werner Hamachers læsning af Benjamins *Zur Kritik der Gewalt*: Hamacher, Werner: *Afformativ, Streik* in Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt »Darstellen«*, Suhrkamp, Frankfurt 1994, s. 340-374. God læselyst!

**Cecilie Ullerup Schmidt** ( f. 1982) instruerer, performer og skriver i feltet mellem teori og praksis. Har studeret litteratur og moderne kultur på Københavns Universitet og anvendt teatervidenskab i Gießen.