

Erfaringsfattigdom

Om visse sceniske praksisser ”efter faldet”

Af Professor Dr. Nikolaus Müller-Schöll

Nedenstående foredrag blev præsenteret på konferencen *After the Fall*, afholdt på Det Kongelige Teater i 2009 i samarbejde med bl.a. Goethe Institutet og kulturmagasinet *Lettre* i anledning af 20-året for murens fald. Med forfatterens tilladelse optrykkes teksten her i sin oprindelige og mundtligt intenderede form.

(I) Erfaringsfattigdom ”efter faldet”

”Efter faldet”. Hvad vil det sige at tænke, at tale, at skrive, at spille «efter faldet»? Det er nærliggende på engelsk, ligesom i tysk sprogbrug, at forstå spørgsmålet på to måder. «Efter faldet» er for det første den almindelige betegnelse for Berlinmurens fald. Det er vores møde her et bevis på, støttet som det er af Goethe-institutet og med deltagelse af gæster fra det, man tidligere kaldte Europas to dele. Skønt man kunne vælge andre øjeblikke, som ikke er mindre symbolske, så er intet dog i den grad blevet et symbol på den reelt eksisterende socialismes sammenbrud, som det tidspunkt, da Berlinmuren, der mellem 1961 og 1989 delte de to dele af byen, de to tyske stater og de to blokke, på grund af en mere eller mindre tilfældig formulering fra en funktionær, blev åbnet ved en fejl. I de kommende uger og måneder blev muren på ingen tid nedbrudt af såkaldte «murspætter», hvorefter stykkerne blev solgt over hele verden som små andagtsgenstande. Jeg husker, at jeg i USA, hvor jeg studerede nogle måneder ”efter faldet”, kunne købe stumper af muren, hvor man, efter sigende, ved at lugte til dem, kunne opleve duften af frihed.

”Efter faldet” er dog også noget andet – noget der ligger længe før Berlinmurens fald, længe før de begivenheder, som længe før 1989 og endda længe før grundlæggelsen af de to tyske stater i 1949, i sidste ende førte til murens fald. ”Efter faldet” er også den almindelige betegnelse for en triadisk forestilling, der er indprentet i vores jødisk-kristne vestlige tænkning: Efter Paradiset følger tiden efter faldet, tiden efter at æblet fra kundskabens træ blev spist, og efter at Adam og Eva blev udvist af Edens have. En tid, der strækker sig lige fra den forhistoriske oprindelse i myten og religionen til nutiden og videre ind i en fremtid, der måske vil afslutte denne æra i et tilbagevendende paradys. De såkaldte ”store fortællinger” (Lyotard), historien om frigørelsen af menneskeheden (Kant), om den absolutte videns gradvise kommen til sig selv (Hegel) eller om menneskeheden, der gennem klassekampen udvikler sig mod det endelige mål om et klasseløst samfund (Marx) er på en måde alle omformuleringer af denne bibelske fortælling. I den forstand, at de alle har fremhævet den nære forbindelse, som filosofien i vores vestlige samfund har haft til politik, kultur og vores dagligdags forståelse af historien. Læsere af Heinrich von Kleist møder denne sammenhæng i den tilbagevendende brug af ordet ”fald” i hans tekster, ikke mindst gennem det radikale svigt i det kantianske forsøg på at etablere et atomfattende system og subjekt, som von Kleist registrerer som ingen anden. I hans meget læste og vanskeligt forståelige tekst ”Über das Marionettentheater” finder vi en allegori over denne storslåede fortællings svigt, og på samme tid en fremstilling af den. Den amerikanske litteraturteoretiker Paul de Man har forklaret dette på imponerende vis. Det, som ifølge Kleist er forsvundet ”efter faldet”, er ikke blot den paradisiske enhed, men også muligheden for *sprogligt* at komme til forståelse af dette tab. Det er, som om forfatteren tænkte på *faldets* topos på samme måde som Kafka, der siden har sammenlignet fordrivelsen fra paradiset med Babelstårnets fald. Under alle omstændigheder kan det igen og igen påpeges, hvordan skildringen

af ting, der mislykkes i Kleists tekster – forhåbninger, bekendtskaber, godtgørelser, forsoninger – fører til et sammenbrud i selve fremstillingen. I hvert fald hvis man med repræsentation forstår en adækvat repræsentation af ting gennem deres intellektuelle betegnelse.

I denne fejlslagets tradition står ikke mindst en tænkning og et forfatterskab, der placerer sig ”efter faldet,” og som jeg i dag ønsker at gøre til udgangspunkt for mine overvejelser om vores fald, Berlinmurens fald. Jeg taler om Walter Benjamins teori, der i al væsentlighed er en teori om sproget efter faldet: Fra denne teori, der har sin oprindelse i et essay offentliggjort i 1916, vil Benjamin senere – i en vis forstand på kantiansk facon - udvikle sine teorier om erkendelse, politik og kunst. Herunder også, hvilket jeg har forsøgt at vise andetsteds, teorien om et umiddelbarhedens teater, dvs. et radikalt endeligt teater, renset for al magi. I Benjamins essay ”Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen” sættes to sprogmodeller over for hinanden, hvoraf den ene, sproget *før faldet*, i såret tilstand lever videre i den anden. Sproget før faldet beskriver Benjamin som et navnesprog, i hvilket sprog og objekter er i umiddelbar overensstemmelse med hinanden, og hvor sproget ingenlunde har nogen iboende prædikativ funktion, men kun har som funktion at meddele sig til Gud. I dette sprog findes der ingen misforståelser og ingen fejlbenævnelser. På samme tid er det et sprog, der ikke kræver nogen oversættelse. Hvert ord er umiddelbart den ting, som det udtrykker. Lige så underlig som denne forestilling lyder, i lige så høj grad hjem søger den i dag teorier om kommunikationsog nærvær, og betinger, for at tage et oplagt eksempel, også den diskurs, der både i teatret og i teorien regelmæssigt stiller krav om ’forståelighed’. Men hvis vi var i stand til at forstå hinanden uden omveje, så ville vi dybest set ikke længere behøve at tale sammen. Dette paradisiske sprog fra før faldet bliver i Benjamins læsning i faldets øjeblik tilføjet en supplerende, navnløs erkendelse, der gennem sin blotte udtalelse performativt forurener enhver sproglig meddelelse og lader den præstabiliserede enhed, som sproget besad før faldet, bryde sammen. Benjamins originale læsning består i, at han ser spørgsmålet om godt og ondt, der blev indført i det øjeblik, hvor der blev spist af kundskabens træ, som dybest set uvigtigt, fordi Gud allerede med skabelsens ord havde erkendt: ”at det var godt”. Benjamin bruger få år senere en sammenligning for at illustrere sin sprogfilosofi, nemlig Leibniz’ monadiske system. I det er verden fyldt af monader, de mindste, ikke yderligt delbare enheder. Denne udfyldning har som konsekvens, at alle bærer et aftryk af alle andre, og at hver krop derfor føler, hvad der sker et andet sted i verden. Det betyder dog også, at hvis man et sted tilføjer overflødig ’materie’, så vil dette i en kædereaktion påvirke alle andre steder. Ligeledes forholder det sig med sproget før og efter faldet. Gennem den navnløse erfaring, der opstår i faldets øjeblik, tilføjes i en vis forstand ekstra sprogligt materiale, der sørger for, at hvert ord fra nu af på uundgælig vis forskydes og forvrænges, og enten udtrykker mere eller mindre, end der ville være passende. Hvad der er gået tabt, er paradisetts harmoni. Kort og uvidenskabeligt formuleret er det den harmoni, der tilhører det første totalitære menneskehedssystemets lukkede økonomi, det system, der foregriber alle andre kommende totalitære menneskehedssystemer. Det, der gør Benjamins lære så interessant for vores tema i dag, er, at for ham begynder uoverskuelighedens tidsalder, den forsvundne enheds tidsalder, tiden efter den altomfattende orden, efter det ideelle system, der principielt set løser alle spørgsmål og konflikter, i det øjeblik, hvor det bibelske fald begynder. Således kan hans læsning af den bibelske fortælling om syndefaldet læses som en allegori over det, andre har kaldt oplevelsen af moderniteten som en fortælling om det, der lod os træde ud af de lukkede systemer og ind i en uoverskuelig verden, hvis uoverskuelighed ikke mindst skyldes det faktum, at vi aldrig restløst kommer til at kunne benævne den som sådan. Min tese er, at vi kun kan snakke om det, der i nutidens vage sprogbrug bliver kaldt murens ”fald”, hvis vi relaterer dette fald til Benjamins konstatering, til hans læsning af syndefaldet. Det, der faldt med muren, er forestillingen om, at der kan eksistere en lukket orden, at der kan findes en lukket

økonomi, i hvilken tingene løses uden konflikter, som af sig selv. Faldet er ligeledes forestillingen om historien, der gennem en forhistorisk oprindelse er lagt an på en historisk telos, på baggrund af hvilken den mere eller mindre automatisk udvikler sig. I det omfang, hvor sådanne forestillinger har præget både den "marxisme" – der fejlagtigt har påberåbt sig Marx – og i det hele taget alle mere eller mindre totalitære politiske ordener, der samtidig så staten som et Gesamtkunstwerk, der kræver en omfattende konstruktion – stalinisme, fascisme og nationalsocialisme, men også det 20. århundredes amerikanske samfund, præget af kunstindustriens overherredømme, hvilket Adorno og Horkheimer forsøgte at diagnosticere i deres 'Dialektik der Aufklärung' – kunne man sige, at Benjamins tænkning om sproget tillader os at udvikle en tænkning, der ikke blot placerer sig efter det bibelske fald, men også efter murens fald.

Dette bliver endnu tydeligere, hvis man tilføjer en anden tekst, hvis titel jeg med henblik på dette foredrag har lånt. Teksten "Erfaring og fattigdom", der blev skrevet af Benjamin under hans parisiske eksil i 1933, blot få måneder efter Hitlers magtovertagelse, fik en kort tid titlen "Erfaringsfattigdom". Denne titel formulerede på ny – den korte tid jeg har til rådighed her taget i betragtning, vil jeg formulere det ganske kort – hvad det vil sige at tænke "efter faldet".

Benjamin forsøger med udtrykket "erfaringsfattigdom" først og fremmest at begrebsliggøre en generationserfaring af radikal desillusionering. Mens erfaring tidligere var noget, der kunne overføres fra generation til generation, hvorved de ældre underviste de yngre i det, som de kunne lære fra sig med deres alders autoritet, insisterer han på, at erfaringen nu er 'faldet i kurs', og fastholder dette fænomen på flere begivenheder, hvor erfaringen blev gjort til løgn: i 1. verdenskrig, ved inflationen, ved hungersnød og ved magthavernes usædelige opførsel. Efter at han har fremstillet sin egen tids tilsyneladende idérigdom som den anden side af den erfaringsfattigdom, han skildrer, kommer han til slut frem til, at erfaringsfattigdommen i hans tid ikke er en privat sag, men "snarere en menneskelig erfaring i det hele taget". Hvad Benjamin forsøger at udvikle, er tilsyneladende en dobbelt erfaring: Hvad der tidligere kunne videregives som erfaring, har ikke længere nogen værdi på grund af de radikale omvæltninger og katastrofer i hans tid. Men derudover er ideen og begrebet om erfaring i det helt taget kommet til kort. Den menneskelige erfaringsfattigdom er udtryk for, at forestillingen om menneskeheden såvel som forestillingen om erfaringen er forsvundet, og er i sidste ende udtryk for en krise for selve forestillingsverdenen. Hvad der her kommer begrebsligt til udtryk, er forsøget på at bringe samtiden, hvis vidne Benjamin var, på højde med dette brud med generationsfølgen, der i sidste ende er et brud med enhver lære om fortiden, uanset dennes beskaffenhed.

Da jeg for nogen tid siden, kort efter et andet fald, nemlig Lehmann Brothers' sammenbrud, hvor jeg med blikket rettet mod de indtil da utænkelige milliardprogrammer, der skulle redde det internationale bankvæsen, sardonisk blev spurgt af en kollega, der kendte til min langvarige omgang med Benjamin, om man med Benjamin stadig kunne sige noget om nutidens forhold, så faldt præcis denne tekst mig ind. Hvad det gælder om at forstå *i dag*, er hvad det i radikal forstand betyder at *leve* "efter faldet". Og med *i dag* sigter jeg til tiden med krigen efter den kolde krigs æra og med de nye bevægelser, der, som den islamistiske, er blevet næret og frembragt af, og nu truer den vestlige verden – ikke i form af et sammenstød mellem civilisationer, men snarere som en præsentation af regningen for kolonialismen og instrumentaliseringen af lokale konflikter i den kolde krigs tjeneste. Denne nutid må desuden forstås i forhold til finansmarkedernes katastrofale udvikling og dermed faldet af den måske sidste ideologi, der efter murens fald var blevet tilbage af det 19. og 20. århundredes store ideologier: kapitalismen med sit løfte om velstand for alle, hvilket på en eller anden måde skal give sig selv, når blot alle forfalder til deres egen private egoisme, og staten sikrer, at markedet fungerer.

For teatret betyder dette mindst to ting, hvilket et flygtigt blik på de sidste to årtiers udvikling vidner om: Det, der er faldet bort, er enhver form for stor fortælling, der tillader at begrunde de små, daglige, æstetiske valg i et endeligt mål, der med uafrystelig autoritet fastsætter selv de mest dagligdags ting. At gøre sig overvejelser om det at være til efter faldet kan måske i dag, foreløbigt abstrakt, sættes på den formel, som Benjamin finder i sit essay og i sin næsten samtidige uoverensstemmelse med Brecht: En fuldstændig mangel på illusioner om tidsalderen og samtidig en uforbeholden overgivelse til den. Med andre ord: Efter de store fortællingers forsvinden, efter tabet af en altomfattende meningshorison og efter de store systemalternativers implosion, gælder i første omgang den personlige fattigdom, der ikke fornægter ikke-viden, tabet eller devalueringen af erfaring, men uforbeholdent bekræfter og vedkender sig den. Mens en stor del af kulturlivet i dag, som i tiden for Benjamins essay, forsøger at undslippe denne konstant nye, men samtidig også gamle erfaringsfattigdom, ved at springe fra event til event med righoldighed og overraskelsesangreb, så er de nyere og allernyeste teaterformer kendetegnet ved, at de uforbeholdent tager udgangspunkt i den nye fattigdom efter faldet, men herfra overvejer, hvad de påstande, problemer og konflikter betyder, som forbliver ubesvarede efter faldet. Eksempelvis om der kan gives andre svar på de spørgsmål, som kommunismen med rette har stillet.

(1) Rusmiddel nostalgi: White Horse: Trip

”Hvordan føles det, når man er fuldt engageret i en sag?” Dette spørgsmål danner i værket ”Trip” udgangspunkt for den unge performancegruppe ”White Horse”. De tre kunstnere, der studerer i Amsterdam og samtidig også arbejder i Berlin, foretog i dette værk en scenisk udforskning af den kollektive rus, den blanding af eufori og lidelse, der opstår, når man siger ’vi skal’ eller ’vi vil’. I begyndelsen af deres arbejde, fortæller Lea Martini, var drivkraften længslen efter at stå entydigt bag en sag, at være for eller imod noget – sådan som det var muligt i 1918 eller i 1989. I betragtning af kompleksiteten i dagens samfund, således deres beskrivelse af den *condition humaine* i samtidig praksis, som jeg betegner som den enkeltes erfaringsfattigdom, er dette dog blevet umuligt. Ikke desto mindre varer længslen ved – efter fællesskab, efter store følelser, som alle deler. Kort sagt: efter revolutionens rus.

På en tom scene står to aktører, en mand og en kvinde (Lea Martini, Christoph Leuenberger). En høj, monoton lyd ledsager dem fra højttalerne, en rytme som fra en ubønhørligt dunkende maskine, mekanisk, metallisk (Sound: Coordt Linke). Langt væk fra minder det om industriel larm eller technomusik, i næste øjeblik bliver det forstyrrende højt og påtrængende, men forsvinder på et tidspunkt ud af opmærksomhedens fokus som suset fra en nærliggende gade eller samtalen ved nabobordet på en café. Senere hører man et virvar af stemmer, der til tider lyder som tribunen på et fodboldstadion, til tider som folkemassen ved en demonstration eller en partiforsamling – lyden af masser i bevægelse, lyden af ubekendte fællesskaber, hvis tale man ikke forstår.

Performerne hæver langsomt deres arme, indtil de er strakt ud i rummet, så lader de dem falde igen, går i knæ, bøjer sig frem til højre, lader sig lige så langsomt og udmattende rulle væk, bøjer armen og fører den derefter over hovedet, ror, retter sig igen op. Deres spil virker nøgternt, minimalistisk. Hverdagsagtigt klædt i hvide undertrøjer, løse sommerbukser og sneakers bevæger de sig synkront, følger en strengt gennemstruktureret koreografi. Dog minder deres bevægelsesrepertoire mindre om et danseaters end en Tai Chi time, senere om et House-, Techno- eller Industrialparty og på et tidspunkt også om en meditationscirkel. De løber frem og tilbage, lader sig falde på knæ med en arm strakt i vejret. Flere gange danner de en firkant og slynger knyttede hænder opad. Et stykke tid hopper de. Så gentager de igen en gestus, der synes at sige: ’Nu er det nok! Følg mig!’ Og gennem alt det når de tydeligvis til randen af fysisk udmattelse. På et tidspunkt, da en kort stilhed

indtræffer, står de tungt åndende stille, forsvedte, udmattede. Så udfører de igen dødens gestus, døds kampen, eller lidelsens skuespil.

Intet synes i første omgang at pege på andet end det, der sker i det enkelte øjeblik. Og dog virker alt, hvad der sker, som en citering af andre, større begivenheder og de gestus, der passer til de pågældende begivenheder: man bliver mindet om rockkoncerter, spændende fodboldfinaler, stordemonstrationer eller opsigtsvækkende forbrydelser, om store gennembrud eller katastrofer. Ikke mindst mindes man om forsøget på at fiksere det, der foregår i sådanne øjeblikke i billeder og gestus, at stilisere det i film. Performernes ansigter, der på grund af deres til stadighed åbne munde ligner masker, minder om Munchs skrig eller om billederne fra Eisensteins revolutionsfilm. De ser ikke på os, de behøver os ikke, vi vedkommer ikke dem. De befinder sig i deres egen verden.

Det betyder dog også: Her bliver der ikke skabt en illusion om at vide alt om det fremstillede. Performancens teatersprog ligger fjernt fra en påstand om umiddelbarhed og nærvær. Det er et teatersprog efter faldet. Det betyder konkret: Performerne ophæver aldrig helt skellet mellem skuespiller og repræsenteret figur, mellem forlæg og spejlbillede. Dette kan måske forklares med, at de hele tiden arbejder ad to spor henimod anskueliggørelsen af den revolutionære entusiasme, som er så uopnåelig for dem: idet de både hensætter sig i den dertilhørende rustilstand og samtidig repræsenterer rustilstande af enhver art. Den rus, som er genereret med revolutionens kræfter, repræsenterer den revolutionære ekstase men rykker den samtidig, gennem gentagelsen *hic et nunc*, væk fra sig selv. På den måde er de to former for tilnærmelse i den grad i modstrid med hinanden, at der aldrig kan opstå det indtryk, at man har at gøre med ren nutid eller restløs anskueliggørelse. Snarere rammer det romanske begreb *repraesentatio* eller *représentation*, som er en oversættelse af den græske hypotese, det, som bliver forsøgt her: præfikset *re-* henviser på romanske sprog ikke til en gentagelse, snarere til en intensivering, så at vi har at gøre med en understreget, fremvisende, med eftertryk forklarende, præsentation.

”Trip” kunne betegnes som en performance, der arbejder med stumme gestus frem for billeder. En teatral forskning i revolutionen, i sin egen rus og dermed også i rusmidlet teater. Hvis det siden teatrets kultiske begyndelse i det græsk-vestlige teater har hørt til selvfølgelighederne, at teatret kan virke som et rusmiddel og netop derfor kan være farligt, så formidler White Horse en modstridende indsigt til de ofte forekommende, moraliserende udtalelser: Hvad der ved teatret kan vindes i erkendelse, danner bagsiden af den euforiske virkning. Med deres lån fra Eisenstein, Chaplin og Haneke, fra Oshomeditationen, arkaiske ritualer og hverdagslig masseunderholdning producerer de så at sige et syntetisk rusmiddel på scenen, et berusende spil, der gør det muligt både at undersøge rusens spilleregler og i denne undersøgelse på en gang at udstille dem og samtidig lægge dem fra sig.

Hvad man derved kan se, og hvad man kan erfare gennem samtale med kunstnerne om deres arbejdsproces, giver stof til eftertanke ud over den 54 minutter lange performance. Hvis, som en filosof engang skrev, ethvert fantasmatisk fællesskab er bygget op omkring et rusmiddel, der tillige er dets medium, så kunne man med et blik på ”Trip” hævde, at revolutionen her bliver undersøgt som rusmidlet i det 19. og 20. århundredes moderne samfund. Revolution skal altså ikke længere forstås som en omvæltning af uudholdelige forhold eller det nyes ubeskrivelige indtræffen, snarere i langt højere grad som et opiat. Men hvad består dette opiat af, der ikke mindst i teatret til stadighed leder efter altid nye, altid anderledes former, mod hvilke en ligeså uudgrundelig som umættelig længsel driver det? Måske ikke af andet end et løfte. Et løfte, hvis kraft ikke slukkes, selv når det ikke længere lover *noget*. Det rusmiddel, som White Horse tager på sit *trip* med, er det løfte, der gives i alle revolutioner, det løfte, der altid brydes til slut: *det skal blive anderledes*.

(2) "Faites vos jeux - Revoltainment"

Forfatter- og instruktørduoen Hofmann og Lindholm, der stammer fra Giessens institut for anvendt teatervidenskab, nærmer sig dette løfte på en anden – men dog sammenlignelig – måde i deres omgang med sceniske virkemidler i intervenerende teaterproduktioner som "Aspiranten", "Geschichte des Publikums", "Seancen" og i maj 2008 under den sigende titel "Faites vos jeux – revoltainment". Som den sidstnævnte titel allerede afslører, forbinder deres performance refleksionen over revolten og revolutionen med refleksionen over denne refleksions spillede karakter. Den præsenterer, som duoen selv beskriver det, "sceniske brugsanvisninger for tidssvarende former for modstand" og kan samtidig ses som en kritik af revolutionen i 1989 og en distanceret kritik af det år, der ligger 40 år tilbage i tid, 1968.

Syv "medskyldige", der præsenterer sig selv på scenen som aktører med forskellige, faglige baggrunde – fra bankmanden, over kassedamen, brandmanden og buschaufføren til sygeplejersken og endda en skuespiller – forestiller sig et oprør, der ikke består i andet end fuldstændig at bruge de ressourcer op, som de ellers er tvunget til at handle med. Supermarkedet lukker dørene og bliver autonomt. Varerne bruges fra nu af kun til at forsyne egne medarbejdere. Banken opsiger sine kunder og betaler dem pengene tilbage, indtil der ikke er flere. Bussen lukker dørene for nye passagerer og kører gennem byen, indtil tanken er tom. Nogle få personers eksempel danner hurtigt skole: Medarbejderne på jobcentret skaffer kun sig selv arbejde. Opstanden blandt dem, der har ansvaret for at holde strømmen af varer fra producent til forbruger i gang, breder sig. Var revolutionen hos White Horse en fortid, der kun med stort besvær og aldrig restløst kunne sandsynliggøres, så fremtræder oprøret i denne performance som et helt almindeligt potentiale for rusen, selv om det normalt ikke slippes løs i hverdagen. Det er som om, performancen stiller et barnespørgsmål: Hvorfor finder disse mennesker, der er afhængige af løn og de dertil hørende indskrænkede beføjelser, sig i det?

Over for den imaginære rus, der er frembragt gennem revolutionens kræfter, står den sagligt betonedede præsentationsform, der gør sig umage med at udvise en stor grad af ædruelighed. På scenen står de syv meget forskelligt udseende skuespillere og fortæller som referenter om hver deres specifikke oprør, og hvordan dette udspiller sig. Mellem dem er der opstillet montrer, hvor de kan placere forskellige dagligdags genstande, der illustrerer deres fortælling. En skærm i baggrunden skaber rum for supplerende optagelser. Scenen minder mest om en smykkebutik eller en slags museum. Opmærksomheden skal tydeligvis rettes mod selve processen og ikke mod de medvirkendes biografier, det billede, de fremviser i løbet af processen, eller den kunstfærdighed, hvormed fremstillingen præsenteres. Som i performernes tidligere arbejder er sceneforestillingen den synlige flig af et langt forberedende arbejde, der består af forskning på stedet, af eftersøgningen af egnede spillere, der som fagfolk på deres eget område nøgternt kan repræsentere dette (men uden at spille) og af opfindelsen af et – i tidligere forestillinger mere, her mindre – realistisk scenarie, der består af en selvrådig "forvirring" eller et *forbrug* af dagligdags magt- og herskabsforhold. Man kan, som Eva Böhmer har gjort det, se dette forbrug som en generalstrejke, der først slutter, når alle ressourcer er brugt op. Herved danner der sig kollektiver, der efterfølgende fredeligt går deres egne veje, men tager en "brugsanvisning til den kommende opstand" med sig. Men en anden læsemåde er ligeså sandsynlig: Når det første indfald, der er ligeså bizart som det er komisk, er slidt op, når oprøret, der består i at erklære den til enhver tid aktuelle autonomi, har overskredet sit kulminationspunkt, følger ifølge performancen en hverdag, der er alt andet end spektakulær. Det er som om, denne performance også, med et blik på det, der kommer efter oprøret, vil stille os et barnespørgsmål: Og når forholdene er blevet forældede, revolutionen er kommet, og alt er forandret, hvad så? Svaret synes at være: så vender dagligdagen tilbage og slæber sig af sted. På baggrund af mine indledende over-

vejsler kunne man formulere det således: Efter faldet er før faldet, eller: vi bliver aldrig i stand til at træde ud af denne væren-efter-faldet, sådan som i hvert fald visse af fortidens revolutionære teorier ellers har lovet. Ingen revolution, uanset hvad vi i dag er i stand til at forestille os, vil kunne befri os fra vores samtds konflikter og aporier. Alle problemer, der i fortiden er forekommet mulige at løse under påberåbelse af en stor fortælling eller en fremtidig horisont af et samfund, der ikke længere er præget af grundlæggende klasse- eller vidensmodsatninger, skal forhandles her og nu uden denne horisont, hvilket forudsætter en uforbeholden erkendelse af forholdenes virkelige tilstand.

Det, Hofmann & Lindholm ligesom White Horse med andre ord hentyder til, er, at de forgangne revolutioner i den revolutionære entusiasmes øjeblik gennem fremstillingen af et altomfattende verdensbillede ofte ødelagde billedet af fremtiden for evigt. Hvad de i en tradition, der strækker sig fra Emmanuel Kant til Karl Marx og Walter Benjamin til i dag, sætter som modpol i form af deres arbejde, er ikke en nedrakning af tidligere revolutioner, men snarere en henvisning til den tomhed, der er trådt i stedet for revolutionerne og samtidig en henvisning til deres uudtømmelige potentiale, der rækker ud over enhver fortid. Det tredje arbejde, jeg gerne vil drøfte her i dag, handler også om denne tomhed og dette potentiale, om end på en anden måde.

(3) Udstilling af tomrummet

Det begynder med stilstand før det store spektakel. Den gamle, grønne Citroën har fået nok. Med sin trailer står den i sneen foran snedækkede træer. I lyset af en gadelampe kan man i dens indre ane flere langhårede mænd i selskab med en sort hund. De drikker øl og spiser chips. Der drøner heavyrock ud af radioen. Med deres skæg og deres noget klodsede opførsel virker de som den plastikdinosaur, de på et tidspunkt kigger på: Et levn fra en anden, længst forgangen tid. En midaldrende forbipasserende kommer forbi. De hilser på hinanden med kys på fransk facon. Hun åbner kølerhjelm, lyser med en lommelygte ned i motorrummet og forsvinder derned. Hun skruer på noget dernede og dukker så igen op med en del i hånden. Den diagnose, som hun via mobiltelefonen formidler til værkstedet, lyder: Bilen har brug for en ny forgreningsdåse. Det vil tage syv dage.

En midaldrende kvinde reparerer en ødelagt bil for en håndfuld heavyrockere – sådan kan man sammenfatte første scene i den franske gruppe Vivarium Studios "La Melancholie des Dragons", iscenesat og scenograferet af Philippe Quesne. En scene, der i sin absurde og lakoniske stil minder om Jim Jarmusch og Aki Kaurimäkis film. En gruppe kunstnerfreaks og deres lille, trashy udsnit af livet bliver i denne produktion til en allegori over det moderne teater og samtidig over en hel fortabt generations erfaring. Formodentlig for at forkorte ventetiden fremviser mændene en række – temmelig billige – effekter for kvinden, hvormed de, forstår man, "snart" vil opbygge en "forlystelsespark" andetsteds. For dette kvitterer kvinden, der er gået fra at være forbipasserende til nu at være implicit betragter, med den lakoniske kommentar: "Super". Fra loftet af traileren hænger langhårsparykker, der i luftstrømmen fra en ventilator gynger frem og tilbage og fremmaner et billede af en dansende gruppe usynlige hippier. Et snetæppe, der kan rulles ud, indbyder til langrend. En snekanon sprøjter sne på kølerhjelm af citroënen. Et bibliotek bliver forevist, hvor litteratur om drager og dinosaurer, hvor værker fra Chrétien de Troyes over Wagner til børnebøger, står ved siden af Strindberg og Artaud. Et lille, bærbart springvand, en sæbeboblemaskine, tørtåge og snekanonen, der er rettet mod træerne, skal repræsentere de fire elementer. Store luftpuder i plast bliver pustet op og bruges som skærm for projektoren: Vi ser et strandfoto, Dürer's meget omtalte "Melancholia I", Caspar David Friedrich's "Wanderer über Nebelmeer" og desuden navneforslag til forlystelsesparken: "Drachen Park", "Dürer Park", "Bruegelpark", "Park Citroën", "Melancholia Park", "AC / DC Park", "Dream Park"... I sidste ende vil den blive kaldt "Park Antonin Artaud".

Peu à peu bliver alt, hvad vi ser, afsløret som resultatet af en iscenesættelse, der udstiller iscenesæt-

telsens midler for os på samme måde som mændenes iscenesættelse foran den implicite betragter. De tilsnede træer: et resultat af snekanonen, sneen på jorden: et tæppe, håret: parykker, mørke og lys: lyseffekter. Så alt, hvad der fremstilles foran os, bliver til allegorier over tomheden. Når alt er en konstruktion, forbliver intet betydende eller meningsfyldt. Det er som om, gruppen vil vise os, at den idérigdom, der måske kan resultere i en forlystelsespark, kun er den anden side af en omfattende fattigdom: For i kernen af deres performance illustrerer de, hvad Benjamin i lyset af barokken og det moderne satte på formel: symbolerne vender tilbage som varer. Hvor allegoriens logik i sidste ende fører til, at alt kan stå for alt, men samtidig også, at intet længere står for noget, så fører forvandlingen af alle ting til varer, hvis værdi først opstår og afhænger af udvekslingen, til, at ingenting i sidste ende har værdi i kraft af sin singularitet. På baggrund af nutidskunstens status fremfører Vivarium Studio, gennem en blanding af rendyrket morskab og tomhed, den erfaringsfattigdom, der opstår, når kunstnere bliver til entertainere, og store kulturelle arvestykker bliver til varer uden mening, betydning og egenart.

”La Melancholie des Dragons”, der blev uropført i 2008 og siden da er blevet vist på talrige teaterfestivaler og i store, uafhængige teatre, er kun den femte større produktion, som Philippe Quesne har sat på scenen med sin i 2003 etablerede gruppe af musikere, malere, dansere og skuespillere. Siden ”Der Serge-Effekt” fra 2007 er Quesne ikke længere nogen velbevaret hemmelighed, men hører i langt højere grad til blandt de fremmeste kunstnere på den internationale, frie scene. Denne succes er ganske bemærkelsesværdig, for det kan være svært at begribe, hvad den mærkværdige charme i hans værker består i. Der sker meget lidt i værkerne, man kan næppe tale om en handling, dialogen er, hvis overhovedet forståelig, kortfattet og intetsigende, de optrædende spillere forekommer ikke at spille andet, end hvad de er, eller måske gerne ville være. Deres sprog er uprætenttøst, og det virker ikke som om, de nogensinde har set en skuespillerskole indefra, hvilket virker så meget desto mere påfaldende i kraft af et fransk teater, der i langt højere grad end det tyske teater er præget af gestus og sprogets retorik. Den tilsyneladende kunstløshed forekommer ikke desto mindre, ved andet blik, forarbejdet, som en signatur der tåler sammenligning med Jan Lauwers, Jan Fabre eller Alain Platel, altså med teaterkunstnere, hvis fremmedhed og særlige stil næres af kilder i billedkunsten, popmusikken og som ikke uden grund altid vender tilbage til virkemidler fra den præ-moderne teaterkultur, i særdeleshed barokken. I begyndelsen af hver produktion står dog snarere et abstrakt forehavende: I det første værk ”Flügeljucken” fra 2003 er det opbruddet. I det næste ”Experiences” – erfaringer eller eksperimenter - er det risici og katastrofer, der er taget ud af et alfabet over risici, der rummer 120 stikord – fra a som i Aflive til z som i Zero. ”Nach der Natur”, det tredje værk, spurgte til verdens undergang. Temaerne, såvel som deres udformning, virker gennemgående ekstremt personlige i deres skurrilitet, dog er de tydeligvis også præget af en stærk politisk interesse. Men samtidig er den omfattende desillusionering over de reelle muligheder for politisk intervention påfaldende, i det mindste hvad angår teatret. De katastrofer, vi har at gøre med i nutiden, bliver nævnt og danner horisont for værket, men de bliver ikke fremført med en attitude af at kende løsningen. Med ”Der Serge-Effekt”, en aften om den mere eller mindre autistiske unge mand Serge, der en gang om ugen giver korte et til tre minutter lange performances for nogle få gæster i sin etværelses lejlighed, kom vilkårene for kunstnerisk arbejde mellem melankoli og mani i fokus. ”La Melancholie des Dragons” udvider dette øjebliksbillede til et stillestående tableau, der stiller diagnosen på den kunstneriske produktion i samtiden,. Fra Dürers tid overtager gruppen symboler på melankolien, såsom hunden, der ikke må mangle på nogen barok gengivelse af melankolien. Fra Caspar David Friedrichs tid tager de længselstoposen op, der fra visheden om en bedre fortid udleder længslen efter en bedre fremtid. Sammenholdes disse to billeder, danner der sig et billede af nutiden, hvis opgave det er at gøre sig sin egen tomhed bevidst, også som

den viser sig i form af en omfattende erfaringsfattigdom. I bedste beckettiske stil udstiller Quesne med knappe midler kulturindustriens såkaldte ”kreative virksomhed”: ”snart forlystelsespark”. I modsætning til kulturpessimistiske forfaldsteorier lader produktionen dog gennem sin konstante ophævnelse af egne løsninger erkende, at netop i udstillingen af tomheden og fattigdommen gemmer der sig en godt skjult forhåbning om en anden mulighed, der bare ikke kender nogen adækvate ord og billeder i samtiden.

(4) Konklusion

De tre eksempler, jeg har nævnt her, kan også sammenfattes under en fælles vending sig væk fra det spektakulære til fordel for en i mange henseender fattig scenekunst. Ingen af de tre produktioner er resultatet af store kulturinstitutioners arbejde, og de festivaler og huse, hvor de vises, er, men undtagelse af måske Vivarium Studios produktion, snarere små og eksperimenterende. Når jeg har udvalgt disse diskrete former for moderne fremstillinger, er det, fordi jeg tror, at de henviser os til en skillevej, som samtidsteatret er kommet til *efter faldet*. På den ene side møder denne kunst, der udstiller sin erfaringsfattigdom, os med en scenisk praksis, hvis produkter kendetegner sig ved, at ligegyldigt hvor små og bevidst forarmede deres virkemidler måtte være, så foretager de scenisk forskning, forsøger i deres arbejde at udtrykke tendenserne i deres tid, som er epoken efter faldet, på en måde der ikke lader sig indskrænke i nogen retning. På den anden side står et stærkt statsstøttet teatersystem i lande som Tyskland, Østrig og Schweiz og et ikke mindre økonomisk stærkt system af store, prestigefyldte festivaler, der ikke er kendetegnet mindre af erfaringsfattigdom. Her viser erfaringsfattigdommen sig dog i første omgang som en udbredelse af et kurator- og dramaturgvæsen, der tror sig i besiddelse af apparatet, mens apparatet i virkeligheden længe har besiddet dem. I Tyskland kommer det eksempelvis til udtryk i de statsstøttede teatres repertoarer, der mere og mere ligner hinanden i en tiltagende mangel på signatur fra deres beslutningstagere og i en mangel på risikovillighed i repertoireplanlægningen. Dette program modsvarer et tiltagende antal festivaler, der mere og mere ligner hinanden, og på hvilke en anden, men ikke mindre konformistisk type kunst bliver præsenteret. Begge former for institutioner er præget af den kendsgerning, at den institutionelle ramme, til trods for de producerede arbejders indholdsmæssige og tematiske radikalitet, ikke bliver undersøgt yderligere. Hvad der dog, frem for alt, forhindrer et opgør med denne ramme, er påstanden om, at der skulle findes en teknik og en standard, om hvilken man ikke behøver at tale yderligere. For eksempel en særlig skuespilteknik, som med forsæt ikke forefindes i nogen af de tre produktioner, eller særlige standarder for gentagelighed – som produktioner såsom Hofmann og Lindholms må modsætte sig alene på baggrund af de medvirkende aktører med anden faglig baggrund. Sagt på en anden måde: Det lader til, at det store problem for institutionerne i dag er, at de i lyset af de meget omtalte ”tomme offentlige kasser” og et større pres fra politikerne og den rapporterende offentlighed, i stigende grad tenderer mod ikke længere at forhandle egne koder og derfor udelukker sig selv fra nye erfaringer. Den deraf resulterende harmoni burde dog, i lyset af de tomme kasser, i den nærmeste fremtid føre til, at ressourcestærke ledere vil insistere på øget ko-produktion. Hvorfor skal man i et tæt befolket område som Rhein-Ruhr-regionen producere fem middelmådige udgaver af ”Emilia Galotti”, som det kunne konstateres for nogle år tilbage, når man i stedet kan sende en enkelt udgave med publikumstrækkende stjerner på turne? Hvorfor skal hver by have sit eget teater, hvis de allerede arbejder med ensembler bestående af mere eller mindre omrejsende medlemmer og overalt producerer den samme ensartede vælling? Driften forarmer, fordi den i sidste ende ikke tænker på andet end sin egen overlevelse. Derfor tillader den også kun sine besøgende at genfinde, hvad de allerede i forvejen kender. Det som falder bort i et sådant system, er det, jeg her har forsøgt at fremstille med tre forskellige eksempler: Et teater, der uforbeholdent

bekender sig til sin samtid, idet teatret konfronterer sig med sit eget historiske øjeblik og derved også giver publikum mulighed for at komme til en forståelse af deres samtid. Også selv om denne forståelse måske i øjeblikket ikke fører til andet end en erkendelse af egen erfaringsfattigdom efter faldet.

Hamburg, 8. 10. 2009

Nikolaus Müller-Schöll

Ph.d., professor i teater- og performancestudier ved Hamborg Universitet. Har bl.a. udgivet *Das Theater des konstruktiven Defätismus* (2002) og været medredaktør af bøgerne *Aisthesis* (2005), *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie* (2006), *Schauplatz Ruhr* (2007), *Was ist eine Universität?* (2008) og *Heiner Müller sprechen* (2009). Müller-Schöll arbejder desuden som freelancedramaturg, teaterkritiker og oversætter.
