

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

Om bekræftelse af social virkelighed i samtidsteatret.

Af Melanie Hinz

“Er det virkelig rigtigt?”¹

Det klassiske spørgsmål til dokumentariske former strækker sig ikke kun som en rød tråd gennem temaets videnskabelige diskurs, men hænger også truende i luften til premierefester efter dokumentariske teaterperformances, også selvom de ved første øjekast synes at forløbe som enhver anden premierefest. I november 2013 stod jeg sammen med performancegruppen “Markus & Markus”², som netop havde vist deres bearbejdelse af Ibsens *John Gabriel Borkman* i Theaterhaus Hildesheim. Der blev drukket øl og røget cigaretter. En mand med langt, gråt hår, som havde været forestillingens protagonist, kom hen til os. Han var forestillingens udgave af John Gabriel Borkman, denne Ibsen-Figur, som blev rig gennem bankforretninger, spekulationer og et bjergværk, og som kom i fængsel for at have bedraget sine kunder, og som tilbragte sine sidste år på et tagkammer. I forestillingen var den gråhårede Borkmann-performer stort set kun til stede i form af medierede billeder, kun to minutter var han at se live på scenen, og da sagde han ikke et ord. Jeg vidste ikke, hvad han hed, i programmet³ stod han opført under medvirkende som “John Gabriel Borkman”. Havde han virkelig, som det blev fortalt i forestillingen, reageret på en annonce med overskriften “Rodehoved søges”, eller var han en skuespiller eller en ikke-professionel, der var gået med til at medvirke i nogle film til forestillingen? Borkman-spilleren hev en flaske champagne frem og sagde i ramme alvor, at han havde fisket flasken frem fra sin rodede lejlighed, hvor der i årenes løb havde samlet sig lidt af hvert. Det var et af de øjeblikke, Hans-Thies Lehmann kalder for “det reelles gennembrud”⁴ i det postdramatiske teater, hvor grænsen mellem kunst og liv ophæves.

De to forudgående timer var den gråhårede mand af performerne Markus Schäfer og Markus Wenzel gennem dokumentariske filmbilleder blevet til en stiliseret udgave af John Gabriel Borkman: Nærmest en zombie, de havde søgt og fundet i provinsen i Niedersachsen. I en æstetik hentet fra det kulørte reality-TV forklarede de to performere, hvordan de havde hjulpet John Gabriel Borkmann med at rydde op i hans helt ekstremt rodede lejlighed, der var helt dækket af svamp, gamle aviser og andre efterladenskaber og stinkende objekter. Den ikke-professionelle medvirkende fungerede i de mediale dokumenter, som performerne i forestillingen interagerede med, som projektionsflade for publikum, for på den måde at aktualisere Ibsen-figurens historiske diskurs. Gennem en

1) Steyerl 2008, S. 12.

2) *Markus & Markus* er en ung performance-gruppe, som blev dannet i 2011 på studiet *Szenische Künste* ved Universitetet i Hildesheim. Deres performances tiltrak sig hurtigt opmærksomhed i hele Tyskland for deres måde at konfrontere den sceniske illusion med dokumenteret virkelighed. Deres Ibsen-performance blev annonceret med følgende beskrivelse: ”Vi er Markus&Markus. Vi har anmeldt Carsten Maschmeyer. Vi har anmeldt præsidenten for Universitetet i Hildesheim. Vi har anmeldt paven. Kort sagt: vi har besluttet, at vi nu vil lave teater. Nu sker det: IBSEN. Citeret fra <http://markusundmarkus.at/index.php/gruppe.html> (2.2.2014). Gruppens medlemmer er Katarina Eckold, Lara-Joy Hamann, Manuela Pirozzi, Markus Schäfer og Markus Wenzel.

3) Se <http://markusundmarkus.at/index.php/stuecke.html> (2.2.2014).

4) Lehmann 1999, s. 173. Det originale citat lyder: „Einbruch des Realen“, O. A.

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

mængde mediale dokumenter så som filmreportager, fotos fra familiealbummet eller fakta fra mandens liv, konstruerede Markus Schäfer og Markus Wenzel et dokumentarisk figurportræt af en mands sociale opstigning og fald. At de dokumentariske billeder var en del af forestillingens konstruktionsmaskine, blev i forestillingen tydeligt vist af de to performere, som derved samtidigt skjulte den medvirkende mand, der gav den biograferede figur ansigt. Til slut kom manden selv på scenen i levende live og satte sig hos Markus Schäfer und Markus Wenzel i scenografien, en naturalistisk opbygget stue fra århundredskiftet. Hans tilstedeværelse på scenen udstillede teatret som en dokumentarisk situation – som en tydeliggørelse af, at tilskuere og performere er delt i hver sin virkelighed. På den måde blev den medierede fortælling ført over i teatret som en social begivenhed, man deltog i.

Samtidigt forblev aftenens protagonist et spøgelse i min bevidsthed, idet han på den ene side gjorde en samfundsmæssig realitet nærværende, men samtidigt tilslørede sin egen identitet: Hvor meget af historien og billederne var virkelig sandt og en del af hans egen livshistorie? Havde han engang været en hollandsk forretningsmand? Havde han redet på elefanter? Boede han virkelig i en lejlighed angrebet af svamp i provinsen i Niedersachsen? Det skabte narrativ havde en bred forståelsesramme, og den uklarhed fortsatte til premierefesten og anbragt mig i en etisk situation. At dette kunne ske, er en effekt af det dokumentariske teater, der som åben form ikke afsluttes i et black out, men fortsætter med – potentielt – at være virkeligt efter forestillingen er forbi. Jeg ville forlade premierefesten og gav knus til dem, jeg kendte. Da jeg gik hen forbi manden uden at give ham knus, sagde han til mig: “Nå-ja, du ved jo, at jeg stinker”. Hvem tænkte her hvad om hvem? Det var et sådant øjeblik, hvor zombien fra forestillingen gjorde sig selv til subjekt i situationen og forlod iscenesættelsens beskyttende fiktion for at få mig til at tro på, at “rodehovedet, de talte om i forestillingen, det var mig”. Han forviste sig selv som objekt fra teaterforestillingen, idet han satte Ibsen-performancens narrativ i direkte forbindelse med sig selv. Forskellen mellem figur og privatperson kollapsede i min opfattelse af situationen – og i sidste ende brød også teatrets fiktionsramme sammen, eftersom skuespilleren også efter tæppefald blev ved med at spille den samme rolle. Borkmann-spillerens udtalelse konstruerede en realitet, men den frembragte ingen ‘sandheder’ eller ‘visheder’ om hans levede liv, men derimod skabte hans replik i nuet en politisk situation, som jeg var nødt til at forholde mig til. Jeg gav med det samme den fremmede et knus. Anekdoten her er en paradigmatiske fortælling om den uafgørlige relation mellem fiktion og realitet i samtidens dokumentariske teater. Med udgangspunkt i min oplevelse med Borkmann-spilleren vil jeg forfølge det spørgsmål, om den ikke-professionelle medvirkende i teaterforestillinger gennem sit nærvær selv kan fungere og defineres som *dokument* – som et bekræftende bevis på eksistensen af det udenomsteatrale indhold, som forhandles i teatret, hhv. som et medium, der konstruerer realitet.

Siden årtusindskiftet har man i samtidsteatret (ligesom i andre kunstarter) kunnet iagttage en “trend i retning af dokumentarisme” (Englhart 2013, s. 109). Det dokumentariske teater har sit udspring både i naturalismen og i samtidsstykket fra Weimarrepublikken i begyndelsen af det tyvende århundrede, men også i dokumentarteater og neoavantgardistiske former fra 1960’erne (se Englhart 2013), men i dag videreføres den først og fremmest i form af iscenesættelsen af ikke-professionelle medvirkende eller såkaldte “hverdagseksperter” (Se Dreysse & Malzacher 2007), som i de tidligere dokumentariske former ikke var at finde i forestillingerne live og i farver. Men iscenesættelsen af ikke-professionelle er intet teaterspecifikt fænomen, men har også oplevet et boom i andre kunstformer og eksempelvis i reality-TV-formater. Hvorfor blev netop de ikke-professionelle den mest gangbare valuta for dokumentarismen? I hvilket omfang optræder de

ikke-professionelle medvirkende som dokumenter i teater? Kan de overhovedet betegnes som dokumenter? Og hvordan adskiller de forskellige teaterproduktioners iscenesættelsesstrategier med ikke-professionelle sig fra hinanden? I det følgende vil jeg først fremlægge dokumentets betydning for 1960'ernes dokumentarteater og paradigmeskiftet til samtidens kunstformer, for dernæst at belyse mine spørgsmål i en undersøgelse af Christoph Schlingensiefs containerinstallation *Bitte liebt Österreich!* fra år 2000 og to aktuelle iscenesættelser på Bürgerbühne i Dresden.

Dokumentet som “autentisk materiale”⁵ i 1960'ernes dokumentarteater

*Det dokumentariske teater er et referatets teater. Protokoller, skrivelser, breve, statistiske tabeller, nyheder fra børsen, årsregnskaber fra banker og industrielle producenter, regeringserklæringer, taler, interviews, kendte personers ytringer, avis- og radioreportager, fotografier, journalfilm og andre vidnesbyrd fra samtiden danner grundlag for forestillingen.*⁶

Med disse “Noter til det dokumentariske teater” fremlægger teatermageren og forfatteren Peter Weiss et program, som i høj grad kom til at præge begrebet om dokumentarteater som en ny kunstform. Dokumentarisk bliver teater i denne forståelse først, når det eksplicit baserer sig på dokumenter. I Peter Weiss' opremsning af mulige dokumenter, der kan danne grundlag for dokumentarteater, optræder ingen ‘medvirkende som dokumentarisk materiale’. Det er for Peter Weiss frem for alt det skriftlige dokument, der tæller som grundlag, når man skal skrive stykker til et dokumentarteater. Tekstdokumentets status skyldes, at producenterne af 1960'ernes dokumentarteater som Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt og Hans Magnus Enzenberger, alle var forfattere, som forfattede “dokumentarlitteratur”⁷. Deres dokumentardramaer beror alle på dokumentariske fakta. Ud fra det materiale skriver disse forfattere deres stykker. Det dokumentariske teater stilles således i et nyt forhold til den sociale virkelighed, hvorved der sker en videreudvikling af dokumentarismen, efter begyndelsen hos Erwin Piscator og Bertolt Brecht i 1920erne, som beskrevet af Arnold Blumer i *Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*: “Piscators og Brechts dramatiske stof stammer fra eksisterende fabler. Det nye ved det dokumentariske teater i 1960'erne er temaets, fablens og figurens dokumenterbarhed. Udtrykt i negation: det nye var afskeden med det fiktive” (Blumer 1977, s. 17). Dermed formuleres dokumentarismens paradoks: ønsket om at anbringe virkeligheden i en teaterramme, der altid var og er fiktiv.

Forfatternes afsked med det fiktive er en reaktion på efterkrigstidens politiske situation, og det er udtryk for den erfaring hos forfatterne, “at fiktionen ikke længere er i stand til at præsentere virkeligheden tilfredsstillende” (Barton 1987, s. 1.). Det resulterer i spørgsmålet: Hvordan kan fortiden – nationalsocialismen og navnlig Auschwitz – overhovedet tematiseres på teater? Gennem hvilke teaterformer kan publikum tvinges til at forholde sig til og erindre den nære, tyske fortid på en måde, hvor flugt og bortforklaringer om, at man ‘ikke vidste’, ikke længere er mulig?

Som svar vender forfatterne sig mod dokumentet: “Temaet for dette politiske teater blev det at forstå og forholde sig til fortiden og at demonstrere, hvordan fortidens strukturer også dominerer samtiden, og alt sammen skete det med dokumentet som eksempel; retsprotokollen (*Die Ermittlung, Oppenheimer*), samtidshistorien (*Gesang vom lusitanischen Popanz, Viet nam Diskurs*), det biografiske materiale (*Toller, Trotzki im Exil*) eller den frie bearbejdelse af historiske kilder (*Marat/*

5) Weiss (1986), s. 293f.

6) Ibid., s. 293-300, her særligt s. 293.

7) For betydningen af litterær dokumentation i teater og audiovisuelle medier, se Arnold/Reinhardt, 1973.

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

Sade, Hochhuths dramaer)” (Arnold/Reinhardt, 1973, s. 9). Forfatterne opfatter disse dokumenter som vidnesbyrd og bevismateriale, hvori samfundsmæssig virkelighed og historie manifesteres og materialiseres. Således skriver Peter Weiss i sit program: “Det dokumentariske teater afholder sig fra enhver opfindelse, det overtager autentisk materiale og gengiver dette på scenen – i indhold uforandret, i formen bearbejdet” (Weiss 1986, s. 293f.). Weiss bruger prædikatet “autentisk” for at give dokumenterne samme status som advokaten/vidnet, i den forstand at dokumentet er forpligtet på sandheden og dermed sørger for, at sandhedsværdien på trods af den teatrale rammesætning ikke går tabt. Hvorvidt dramaets form og dets kropsliggørelse via skuespillerne udgør en bearbejdning af dokumentet, reflekteres ikke af Weiss. Hvad der i langt højere grad træder frem her, er en tro på anvendelsen af dokumentet i sin juridiske form.

Begrebet dokument, på latin documentum, betegner almindeligvis et skriftligt materiale, navnlig en meddelelse, hvori et handlingsforløb eller et sagsforhold bestemmes, og hvori det forsikres, at noget fandt sted på netop den beskrevne måde. Dokumentet udgør en reference til et objekt, som det bevidner. Dermed indeholder begrebet dokument en grundlæggende forskel mellem objekt og reference, som dog ikke reflekteres af teaterdokumentaristerne. For dem er dokumentet en poetisk bekræftelse af social virkelighed. Når disse forfattere i 1960’erne vendte tilbage til fortidens dokumenter, var det udtryk for en politisk gestus, der handlede om at komme forstillelsen til livs: Med slutningen af Adenaueræraen og begyndelsen på 1968-bevægelsen opstod en kritik og historisk genforhandling af nationalsocialismen, som dokumentardramatikerne var en afgørende del af. Forfatternes omgang med dokumenterne fulgte i den sammenhæng videnskabens præmisser: Dokumentet som citat og bilag. Dokumenternes sandhed skulle gøre teatret til et “partisk” hjemsted for kritik og “tribunal” (Weiss 1986, s. 298).

1960’ernes dokumentariske teater blev genstand for kritik af forestillingen om dokumentet som metode til at afbilde virkeligheden. Marianne Kesting bestred, at virkeligheden i Auschwitz skulle kunne fremstilles med kunstneriske midler. Hun anså ikke anvendelsen af dokumenter fra Auschwitz som gyldige, historiske beviser, og hun opfattede generelt en kunst, der baserede sig på dokumenter, som antikunst. Martin Walsers kritik gik på, at teater gennem sin fiktive ramme altid vil være illusionsteater, og at skellet mellem kunst og virkelighed heller ikke i dokumentarteatret lod sig ophæve. Hvad tilskueren ser, er kunst, som påberåber sig at være realitet. Peter Handke udelukkede, at teater kunne være stedet, hvor politisk forandring er mulig. Striden om dokumentarismens sandhedsværdi, og hvad der udmærker denne kunstform, har stået på siden 1960’erne og 1970’erne.⁸

På trods af alle vanskeligheder med at definere 1960’ernes dokumentariske teater skriver Blumer sammenfattende: “Med dette begreb betegnes et teater, der er politisk i den forstand, at det søger at skabe en politisk vilje, og et teater, der baserer sig på dokumenter, hvorved det tenderer til at vende sig bort fra illusionen.” (Blumer 1977, s. 38). Til sin definition føjer Blumer et råd, som peger hen mod de praksisser i samtidens dokumentarteater, som jeg indledningsvis med Markus & Markus’ Ibsen-performance beskrev: “Frem for alt bør det altid være bevidst om, at det er henvist til at arbejde med kunstneriske midler, dvs. at det som kunst først skildrer virkelighed og derved ikke bliver – ikke kun teater, men politisk teater” (Blumer 1977, s. 38).

Blumers definition kan tilføjes den pointe, at dokumentarisk teater altid vil være samtidsteater. Det reagerer på samfundsmæssige diskurser, som på et givent tidspunkt har relevans for et givent samfunds fortid og fremtid. Dokumentarisk teater kan beskrives som et dispositiv, der

8) For en udførlig fremstilling af kritikken af dokumentarteatret, se Blumer 1977, s. 19-29.

arbejder med spændingsfeltet mellem realitet og fiktion på den særlige måde, at det iscenesætter dokumenter. Hvilke dokumenter, der skal udvælges, og hvordan de dramaturgisk skal bearbejdes og iscenesættes, afprøves på ny i hver dokumentarforestilling. Her må ikke blot iscenesættelsen af det dokumentariske, men også tilskuernes reception forstås som historiske kategorier, som er underkastet samfundsmæssige og kunstneriske forandringer.

1960'ernes dokumentarteater interesserer sig for dokumentarismens poetik. Dokumenter som protokollen eller interviewet opfattes som ontologiske størrelser: Dokumentet bliver af teaterkunstnerne indsat som et tegn, der per se henviser til en virkelighed, der befinder sig udenfor teatret. Troen på dokumentets evne som bevis på social virkelighed er del af en tænkning, som opfatter både teater og verden som tekst, og som tildeler publikum opgaven at fortolke i hermeneutisk forstand. De særlige erkendelsespotentialer, teatret har i kraft af sin fiktive ramme, medreflekteres ikke i dette dokument-begreb. I sammenhæng med kulturvidenskabernes 'pictorial turn' er dette dokument-begreb forældet som basis for en analyse af aktuelle dokumentariske former. Dermed bliver det et spørgsmål, om dokumentbegrebet er udtømt som produktivt begreb, eller om der findes muligheder for en teoretisk udvidelse?

Den ikke-professionelle medvirkende som vidne i dokumentarisk samtidsteater

Vores digitaliserede tidsalder har frembragt en overflod af dokumentariske billeder, som vi alle globalt har let og hurtig adgang til. "Mediernes globalisering og transnationalisering lægger pres på dokumentariske former og øger risikoen for at blive udnyttet og kommercialiseret", skriver kulturforskeren Hito Steyerl i sin indsigtfulde essaysamling *Die Farbe der Wahrheit*. Steyerl kategoriserer det dokumentariske som et "uklarhedsprincip", som bevirker at "sondringen mellem verden og billede, mellem begivenheden og dens afbildning, mellem iagttageren og det iagttagede i tiltagende grad udviskes" (Steyerl 2008, s. 8.). Når konteksten er et mediasamfund følger således en grundlæggende tvivl på dokumenters 'ægtthed': Det reelle, eksempelvis de fotografiske afbildninger af krigshandlinger, er altid fingerede ⁹.

I teatervidenskaben har to begreber, som gensidigt betinger hinanden, siden 1990'erne bestemt diskursen: En tiltagende tendens til iscenesættelser af *autenticitet* i kunsten og samtidigt en tiltagende *teatralitet* i hverdag og samfund. Iscenesættelserne af ikke-professionelle medvirkende bevæger sig netop på denne grænse i en æstetik af uafgørlighed mellem liv og kunst. I tressernes dokumentarteater var de utænkelige som dokumentarisk materiale, fordi de som levende mennesker ikke kunne fremstå som objektive kendsgerninger. Samtidigt stod dokumentarteatret i en litterær teatertradition, som bandt tekstens sprogliggørelse til skuespillerens psykologisering og kropsliggørelse. I lyset af den altomfattende iscenesættelse af samfundet og de dermed forbundne vanskeligheder for teatertilskuere, som ofte ikke længere kan afgøre "om der her [i teatret] er tale om en iscenesættelse eller om virkelighed, om ikke virkeligheden generelt er en iscenesættelse hhv. om ikke hver eneste iscenesættelse kan gøre krav på at være virkelig" (Steyerl 2008, s. 8.), er samtidens dokumentarteater, ligesom også andre dokumentariske kunstformer, i dag i modsætning til sit udspring kendetegnet ved et paradigmeskifte i refleksionen over og omgangen med dokumentarisk materiale: Det anvendte dokument (for eksempel et foto, et interview) henviser ikke længere med nødvendighed til en virkelighed udenfor sig selv, men skaber derimod

9) For Wolfgang Iser står det fiktive ikke i modsætning til realiteten, men derimod formidler det fingerende handling (af latin, fingere, som betyder at gestalte bevidst) mellem realitet og det imaginære. Dramaturgiske handlinger som at udvælge og kombinere dokumentarisk materiale kan derudfra beskrives som fiktive, fingerende handlinger. Se Iser 1991.

selv realitet. Det dokumentariske bliver til et fænomen i vores perception. I vores reception af dokumentariske værker er vi konstant beskæftiget med trosspørgsmålet: Er det sandt? Dokumentbegrebets semiotiske koncept er dermed kommet til vejs ende. Det bliver afløst af et begreb om samtidighed: Bestemte materialer så som fotos, protokoller og film kan i teater såvel som i andre kunstarter gennem autenticitetsstrategier iscenesættes og auratisk erfares som vidnesbyrd fra en social virkelighed. Kun i den forstand kan den ikke-professionelle medvirkende i teatrets fiktive ramme betegnes som et specifikt dokument: Han bliver gennem sin tilstedeværelse til vidne – til en bekræftelse af sig selv og sin egen, sociale bliven til. I modsætning til skuespilleren, hvis krop og stemme har fået en professionel uddannelse, og som overskrider sin egen identitet, når han eller hun spiller en figur, bliver den ikke-professionelle medvirkende udstillet som en socialt beskrivende krop (habitus)¹⁰. Sporene af hans krop, hans stemme og hans bevægelser konstruerer i tilskuerens reception paradoksalt nok en erfaring af realitet i teatersituationens fiktion. Ikke-professionelle bliver præsenteret og opfattet som ‘ægte’, når de spiller sig selv, men samtidigt har deres fortællinger “fiktiv karakter, eftersom de for tilskuerne ikke besidder nogen ontologisk konsistens, men derimod skabes sprogligt i opførelsens øjeblik” (Dreyse 2007, s. 86.). Iscenesættelsen af ikke-professionelle medvirkende som dokumentariske vidner i teater er gennem dramaturgi og sceniske arrangementer altid ledsaget af fingerede handlinger, og bevirker derfor, at grænsen mellem realitet og fiktion bliver uklar (Dreyse 2007, s. 85).

Asylansøgenes tilstedeværelse i Schlingensiefs Containeraktion *Bitte liebt Österreich!* (2000)

Udviklingen af det dokumentariske i teatersammenhæng har fået en ny kunstnerisk og politisk rækkevidde i kraft af teaterkunstneren Christoph Schlingensiefs interdisciplinære iscenesættelser. Hans aktion *Bitte liebt Österreich!*, som fandt sted som en del af Wiener Festwoche 11.-17. juni 2000 på Helmut Karajan-Platz i Wien, er præget af den beskrevne utydeliggørelse af grænsen mellem fiktion og realitet, som Steyerl omtaler som det grundlæggende princip i samtidens dokumentariske former. På det tidspunkt steg den højreradikale vold mod asylansøgere med eller uden tysk pas, det højrepopulistiske Frihedsparti med Jörg Haider i spidsen blev en del af den østrigske regering, og Tv-kanalen RTL 2 sendte for første gang “Big Brother”, hvor mennesker som i zoo blev udstillet, mens de spiste, sov, førte samtaler og lavede mad¹¹; i dette klima fortættede Schlingensief med sin aktion de virulente politiske og mediale diskurser til en social plastik i det offentlige rum, “en politisk happening imod fremmedhad” (Gilles 2009, s. 49). Midt i Wiens borgerlige centrum, lige ved siden af Wiener Staatsoper, byggede Schlingensief en containerlandsby, som henviste både til Big Brother, til “nazisternes koncentrationslejre” (Varney 2010, s. 117), og til flygtningelejrens heterotopi. Containeren var forsynet med bannere og andet, der henviste til Frihedspartiets valgpropaganda: Over containeren blev på aktionens første dag opsat et skilt med påskriften “Ausländer Raus” og Frihedspartiets flag blev hejst. Schlingensief lod tolv asylansøgere flytte ind i containeren, som blev overvåget døgnet rundt. På internettet og på skærme foran containeren kunne forbipasserende iagttage asylansøgerne, og hver dag blev der afholdt en elektronisk afstemning,

10) Pierre Bourdieu definerer habitus som helheden af en social aktørs praksisformer, som aktøren i løbet af sit liv ubevidst har tilegnet sig socialt. Habitus er et individs inkorporerede socialhistorie. På den ene side set kommer habitus til udtryk gennem individets krop, bevægelser, livsstil og smag. På den anden side set lærer individet handlingskemaer, som det griber tilbage til i social interaktion. Se Bourdieu 1982, s. 277-286.

11) Se også Roselt 2000, s. 70–78.

hvor man med sin stemme kunne sende to asylansøgere hjem efter eget valg. I modsætning til TV-formatet Big Brother så man dog ikke meget til asylansøgerne, og de spillede heller ikke nogen større rolle for den omfattende medieomtale, som blev containeraktionen til del. I Paul Poets dokumentarfilm (Poet 2002) ser man også kun ganske få billeder af dem. Der blev heller ikke lavet interviews med dem. På den første dag blev de af sikkerhedsfolk ført ind i containerne. De skjulte deres ansigter bag eksemplarer af den højrepopulistiske avis "Krone Zeitung". De dårligt siddende parykker, som de havde på, bidrog til at få dem til at fremstå som maskerede. Dem, der meget gerne ville have dem at se, kunne kigge ind gennem sprækker i containeren. Selvom der altså var så godt om intet at se, var der lange køer foran containeren. Når to skulle sendes hjem, dukkede en sort limousine op foran containeren med den østrigske statssikkerheds logo malet på bilen. Asylansøgerne blev af sikkerhedsfolkene ført ind i bilen og kørt væk – uvist hvorhen. Det optagede materiale fra containeren blev i modsætning til Big Brother ikke klippet sammen til den perfekte medieiscenesættelse – der var tværtimod ofte sort skærm eller intet at se.

I dramaturg, Matthias Lilienthals, og kulturredaktør på avisen Standard, Claus Philipps dokumentation af aktionen (Lilienthal og Philipp (red.) 2000) findes der ganske vist optryk af eftersøgninger på asylansøgerne, men også de er snarere brikker i aktionens spil med medierne end udtryk for asylansøgernes faktiske livssituationer. På eftersøgningerne er asylansøgernes ansigter dækkede af sorte bjælker, som var de hårde kriminelle. Under billederne findes som regel to varianter af en biografi, som tilsyneladende afslører intime hemmeligheder. Men om Ranil søgte asyl, fordi han af økonomiske grunde var flygtet fra Pakistan, eller om han blev forfulgt som tamil i Hviderusland (Lilienthal og Philipp (red.) 2000, s. 219), og om Gong er i containeren, fordi hun indsamlede fakta med udgangspunkt i Orwells *1984* (Lilienthal og Philipp (red.) 2000, s. 115), og om Wole synes, livet i containeren er en dejlig afveksling, er alt sammen irrelevant. Teksterne udstiller derimod, hvordan mediale dokumenter konstruerer identiteter og stereotyper, som alle sammen kunne være sande, men samtidigt spiller på læsernes Big Brother-voyeurisme, når der står, at Selma kun er gået ind i containeren for pengenes skyld (Lilienthal og Philipp (red.) 2000, s. 33), og Teresa også kunne forestille sig at have sex foran rullende kamera (Lilienthal og Philipp (red.) 2000, s. 25.). "The website, banners and posters made the point that contemporary asylum seekers are performatively produced through slogans, citations, surveillance and containment" (Varney, 2010, s. 117). Asylansøgerne var tomme pladser, som enhver deltager i aktionen selv måtte udfylde.

De tolv asylansøgere, som var nogen af de få fast ansatte i denne aktion, endte med at blive dem, hvis evner som optrædende, offentligheden interesserede sig mindst for (...) – lige modsat Big Brother, hvor hele nationen i flere uger spekulerer på, om det nu er Jürgen eller John, der løber med sejren. Leila, Teresa, Eugen, Dumiso – navne ingen husker. Ingen vidste hvem, der i det hele taget var hvem. Og det var egentlig heller ikke det, det gik ud på. (Umatham, 2000, s. 37).

Hverken de individuelle biografier og deres påståede autentiske tekster eller de dokumenterede billeder af asylansøgerne i containerne var relevante for Schlingensiefs aktion. Og alligevel var det vigtigt, at de 'var der', og at de, dag ud og dag ind, sad i containeren, og at der i de wienerske dagblade konstant blev udtrykt irritation over, at man ikke helt kunne få at vide, hvem der egentlig sad inde i containeren. Tidsskriftet Standard lod således sine læsere løse følgende gåde:

Er dem i containeren:

a) Blot nogen tilfældige skuespillere, der spiller asylansøgere

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

b) *Asylansøgere, der spiller sig selv, så de altså er helt ægte*

c) *Ægte asylansøgere, der spiller andre, fiktive asylansøgere*

d) *Er det komplet ligegyldigt, fordi dem i containeren alligevel blot er staffage, mens de virkelige stjerner er dem, der diskuterer eller blot ser på foran containeren: ægte fremmedfjendtlige, der lader som om de ikke er det; eller ikke-fremmedfjendtlige, der lader som om de er det; eller mennesker, der siger deres 'helt ærlige mening', eller...*

e) ... (udfyld selv). (citeret efter Varney, 2010, s. 38).

Det var kun i kraft af den mulighed, at asylansøgerne var ikke-professionelle medvirkende, som vitterligt stod foran en kommende hjemsendelse, at aktionen fik sin politiske sprængkraft. Asylansøgerne fungerede som selvreferentielle tegn. De havde samme funktion som en officiel skrivelse, som nogen opbevarer i et arkivskab, men som alligevel bekræfter en social virkelighed. De ikke-professionelle medvirkende havde til opgave at udgøre og bekræfte et stykke virkelighed i en performativ happening, og derved gøre opmærksom på alvorlige mangler i måden, hvorpå migranter behandles i Østrig, og derved gjorde de det vanskeligt at læse installationen kun som kunst. Placeringen af installationen i det offentlige rum og asylansøgenes tilstedeværelse var afgørende for, at der kunne opstå et dispositiv, der gjorde det uklart, hvilken ramme man befandt sig i. Kun på den måde kunne der i Hito Steyerls forstand opstå en uklarhedsrelation, hvorved performancens potentiale kunne bringe sine betragtere i permanent tvivl om, i hvilken kontekst – kunst eller politik – man skulle omtale iscenesættelsen. Asylansøgenes tilstedeværelse som vidner om en social realitet og uvisheden om, hvorvidt de var ægte, fungerede som katalysator for dannelsen af politisk vilje. Tilstedeværelsen udløste en kæde af dokumentariske udsagn i aviser, på demonstranternes bannere, gennem interviews med forbipasserende og i breve til ledelsen af Wiener Festwoche; alt sammen noget, der skete uopfordret og i form af en lind strøm af politikere, venstreorienterede demonstranter, journalister, forbipasserende og kendte, der alle sammen reagerede på containeraktionen i iscenesættelsens her og nu, og udsagnene udtrykte den store mangfoldighed og de mange indbyrdes modsætninger, som præger det østrigske samfund, når det skal positionere sig i forhold til temaet fremmedhad. Schlingensiefs container fremprovokerede et nyhedsformidlingens teater i Peter Weiss' forstand – blot med den forskel, at der hos Schlingensiefel var tale om en begivenhed, der gjorde alle deltagende parter til såvel forfattere som medvirkende, hvad enten de ville eller ej.

Borgere på scenen som dokumentarisk bekræftelse af social virkelighed

Mens både Schlingensiefs containeraktion og Markus & Markus' forestilling hverken bekræfter eller dementerer de medvirkendes identitet som enten ikke-professionelle eller skuespillere, er det dokumentariske i samtidsteatret netop ofte bundet op på en eksplicit tematisering og markering af ikke-professionelle medvirkende. De ikke-professionelle medvirkende har på afgørende vis præget samtidsteatrets æstetik og spillestil i de seneste årtier. De optræder som protagonister i danseforestillinger af Royston Maldoom, Pina Bausch og Jerome Bel, som kor i klassikeriscenesættelser af Volker Lösch og i performances af Gob Squad, She She Pop og Rimini Protokoll. Sidstnævnte har tilmed opfundet en ny betegnelse for dem for at undgå anklagen om

dilettanteri: Ikke-professionelle medvirkende fungerer i Rimini Protokolls iscenesættelser som såkaldte "hverdagseksperter" (Dreyse og Malzacher (red.) 2007) og medbringer dermed deres egen kompetence: De har ikke brug for nogen skuespillermæssig kunnen, for deres levede liv har været prøve og træning nok til det, de skal fortælle på scenen. Siden 2010 har disse kunstneriske udviklinger af et "de ikke-perfektes teater" (Roselt, 2006, s. 28–38 og Pinkert 2007, s. 14–23.) og iscenesættelsen af autenticitet (Wartemann, 2002) også fået en helt egen afdeling på et større teater, nemlig den såkaldte Bürgerbühne, som har eksisteret ved Staatsschauspiel Dresden siden sæsonen 2009/10. I Mannheim, Karlsruhe, Salzburg, Aalborg og Aarhus er lignende modeller blevet grundlagt. Borgere i alle aldersklasser optræder i professionelle forestillinger i forskellige besætninger: som repræsentanter for sociale grupper, som fortolkere af dramatiske roller, som hverdagseksperter eller i rolle som sig selv. Det er dog påfaldende, at der i forestillingerne på *Bürgerbühne* overvejende anvendes dokumentariske iscenesættelsesstrategier. Men en iscenesættelse kan ikke per se betegnes som dokumentarisk, alene fordi der står borgere på scenen. Der må fra instruktørens side skabes en forbindelse mellem borgerne og de sceniske handlinger, således at borgernes sociale realitet, deres habitus, deres ekspertise eller deres biografi, sættes i et dialektisk forhold til iscenesættelsens tema¹². Mens dokumentarteaterkunstnerne i 1960'erne skrev deres stykker på baggrund af historiske dokumenter, som de fandt i arkiver, generes de dokumenter, som samtidsteatrets dokumentariske former baserer sig på, typisk først under prøveforløbet i form af interviews. Interviewet som form hører til dokumentarteatrets centrale dokumenter. Det nye i forhold til 1960'erne er, at de først bliver til autentisk materiale, når de fremføres af dokumentets ophav og ikke af skuespillere. Den ikke-professionelle medvirkende henviser med sin tekst til sig selv og sit liv. Netop derved indtager den ikke-professionelle det dokumentariske materiales plads, eftersom han er form og indhold på en og samme tid. Han bevidner sin egen livshistorie.

Instruktøren Clemens Bechtel arbejder med dette iscenesættelsesprincip i forestillingen *Meine Akte und ich*¹³ på Bürgerbühne i Dresden. Udgangspunktet for forestillingen er en undersøgelse af Staatssicherheit (Stasi) i det tidligere DDR. På scenen står ni mennesker, der har erfaringer med Stasis protokoller. Scenen er indrettet som et arkiv med mapper og skabe, og her optræder de medvirkende for det meste enkeltvis, når de i en intim og beklemt atmosfære fortæller publikum, hvordan Stasi kom ind i deres liv, og hvad det har betydet. Vi møder Michael Schlosser, som byggede en flyvemaskine i sin garage og kom i fængsel for det; læreren Max Fischer, som blev spurgt, om han ville overvåge sine kolleger og venner, men afviste det, for senere at kunne læse i Stasi-protokollen om sig selv, at han var blevet overvåget at netop disse kolleger og venner. Og der er Evelin Ledig-Adam, der fik at vide af sin mand, at han arbejdede for Stasi for på den måde at kunne rejse udenlands med sit band. I samtale med publikum beskriver de medvirkende deres erindringer. Når disse fortællinger virker så autentiske, skyldes det, at iscenesættelsen lægger sit fokus på bearbejdning af fortiden og på det at kunne tale om et mørkt tema i tysk historie, som stadig 20 år efter murens fald er meget følelsesladet og sprængfarligt for befolkningen, og som konfronterer dem med et stykke historie fra det tidligere DDR, som de er nødt til at bearbejde. Teksten er reduceret til den medvirkendes indre perspektiv og fremmedgjort ved at indledes i tredje

12) Det dokumentariske greb anvendes også så hyppigt, fordi det kan annullere spørgsmålet om legitimering og håndværkslig kunnen: Hvorfor lige netop bruge amatører og ikke skuespillere i netop denne professionelle iscenesættelse.

13) *Meine Akte und ich*. Instruktion: Clemens Bechtel. Uropført 28. april 2013. Bürgerbühne ved Staatsschauspiels Dresden. se. http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/meine_akte_und_ich/ (1.2.2014).

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

person: "Forestil dig, at du er lærer for de ældste klasser. Du underviser i tysk og historie. Men som noget helt selvfølgelig er du også forpligtet til at give værnepligtsundervisning¹⁴. At en af dine elever skriver rapporter om dig til Stasi, aner du ikke". Hver enkelt medvirkendes synspunkt bliver kommenteret af en stemme udefra, som citerer fra vedkommendes egen Stasi-protokol. De ni medvirkende står på scenen som sig selv. De er vidner fra en tid, og gennem prøveforløbet på teatret leverer de historiske dokumenter fra efterretningstjenesten i det tidligere DDR. Det at tale om, hvad der for den enkelte fandt sted, bærer samtidig vidnesbyrd om Stasi-protokollernes høje detaljegrad og store omfang, og om hvordan de medvirkendes liv blev dokumenteret og skriftliggjort af en anden iagttager. I iscenesættelsen er det ikke kun ofrene, der kommer til orde, men også en tidligere uofficiel medarbejder i Stasi. Der er tale om en afsløring af en hemmelig del af denne medvirkendes identitet. Det kræver tydeligvis stor overvindelse for denne medvirkende at tale om sin position i det tidligere DDR. Igen og igen tager han et lommetørklæde frem og tørrer tårerne væk. Men er disse tårer ægte, eller er de et teatermiddel, der skal vække sympati for ham, for det mod det kræver at stå frem og offentligt – med navn og ansigt – at tilstå at have overvåget mennesker i 1970'erne og 1980'erne? Er det tårer af skyld og skam, eller er det tårer, fremkaldt af et lommetørklæde vædet i mentol, og altså ikke psykologisk, men fysiologisk fremkaldt? Fortolkningen overlades til iagttageren. Ellers er der i forestillingen sammenfald mellem holdninger og tekster og de medvirkende. Det hverdagslige tøj; den let sitrende stemme, hvori lampefeber og overvindelse blandes, når man skal tale om fængselsophold, forfølgelsesangst og frihedslængsel; projektionen af portrætbilleder af de medvirkende fra 1970'erne og 1980'erne – alt sammen er det autenticitetsstrategier, der gør de ikke-professionelle medvirkendes tekster til vigtige, politiske tekster i bearbejdningen af det tidligere DDR. Bürgerbühnen lever dermed op til sit navn, idet den her bringer borgernes personlige temaer ud til offentligheden og sætter den enkeltes, biografiske mikrokosmos ind i det politiske makrokosmos i en by som Dresden, som er et samfund, der mentalt stadig ikke er færdig med overgangen fra socialisme til kapitalisme.

Men borgerne optræder ikke altid på denne direkte måde som sig selv. Fra mine egne prøveprocesser med borgere ved jeg kun alt for godt, at indsamling af dokumentarisk materiale i form af interviews, er en kærkommen anledning til at lade sit liv passere revy eller tale om et politisk emne. Væsentligt vanskeligere bliver det, når de medvirkende får deres egne tekster tilbage med instruktørens redigeringer, forkortelser, fortætninger, og derpå bliver bedt om at sige teksterne på scenen som sig selv. Så forvandler teatret sig til en social og etisk situation: Mange medvirkende ønsker ikke at blive genkendt som ophavsmand til bestemte udsagn, fordi det kan have sociale konsekvenser for erhverv eller familie. Her er der brug for sceniske kneb, som overfører de dokumentariske udsagn til en spilsituation, som bringer tilskuerne i tvivl om, hvorvidt det fortalte er sandt eller opfundet. I forestillingen *Cash. Das Geldstück*¹⁵, som jeg udviklede på Bürgerbühne sammen med Sinje Kuhn, handlede det om tabuiseringen af det at tale om penge, og om den bestandige diskussion om finanskrisen. Dem, der meldte sig til projektet på vores udvælgelsesworkshop, fik til opgave at fortælle en biografisk historie som svar på et af de 57 spørgsmål til temaet penge, jeg havde læst højt på projektets infodag, som for eksempel: "Ligner du Karl Marx? Er du lige så rig som Joakim von And? (...) Har du andre

14) O.a.: på tysk "Wehrunterricht", som i DDR var et obligatorisk fag i 9. og 10. klasse, og som var en slags introduktion og forberedelse til den kommende værnepligt.

15) *Cash. Das Geldstück*. Instruktion: Melanie Hinz og Sinje Kuhn. Premiere 28.3.2013 på Bürgerbühne ved Staatsschauspiel Dresden. http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/inszenierungen/inszenierungen_2012_2013/cash_das_geldstueck/, (2.2.2014).

betalingsmidler end penge? Har du nogensinde bedraget nogen for penge? (...) Har du din sidste skjorte på? Samler du lykkemønter op fra jorden? (...) Hvad tjener du dine penge på?”¹⁶ Under prøverne ville vi knække koden til erindringspengeskabet fuld af dresdnernes pengebiografier. Vores udgangspunkt var, at vores “forhold til og opfattelse af penge, den værdi, vi tillægger de gyldne dalere og spraglede sedler (...) i sidste ende er biografisk forankret” (Kuhn 2012/13, s. 5 f.). I udvælgelsesworkshoppene blev det afgjort, hvilke personer og dermed hvilke historier, vi ville tage med på scenen og undersøge nærmere gennem interviews. Ved mødet med mere end 40 mennesker opstod de første, mulige figurkonstellationer, som udmærkede sig ved at kunne kontrastere forskellige perspektiver på temaet penge, og det førte videre til sceniske spildéer. For eksempel fortalte en 18-årig kasak om sin indrejse til Tyskland og om de første 40 euro, han fik i startpenge til sine forældre. Eftersom de ikke gav ham lommepenge, begyndte han selv at lave forretninger: Han solgte en cykel, han havde fået i gave, og investerede pengene i russiske pelshuer, og profitten omsatte han i pokémon-kort, som han brugte til at ‘deale’ i skolegården. Samtidig lærte vi en 16-årig at kende, som stjal fra sin mor for at kunne købe pokémon-kort. Vi tog begge unge med i forestillingen og konstruerede en scene, hvor den enes fortælling blev koblet til den andens og mandede ud i en improviseret spille-scene, hvor begges byttemandler blev iscenesat i en skolegård. Den absurditet, hvormed evner og værdi af forskellige pokémon-kort blev diskuteret udgjorde en parabel, hvor den med de bedste argumenter og den største stædighed vinder, mens der “altid står en trist person tilbage til sidst” (fra teksten til *Cash. Das Geldstück*), som drengene afslutningsvis formulerede sig. I den efterfølgende scene møder den unge pokémon-dealer en 37 år ældre aktiespekulant, som giver den unge tips om internationale børshandler, og derved transformeres den biografiske ungdomshistorie ind i en større diskurs om spil med penge og profitmaksimering i et kapitalistisk samfund.

De medvirkende bliver med klip fra deres biografier til vidner, de bliver til svar på hovedspørgsmålene i *Devised Theatre*: “What is it you want to devise, and why? (...) What are the source materials?” (Oddey, 1994, s. 1 ff). Herved opstår et spændingsfelt mellem på den ene side produktion af dokumentariske tekster og de ikke-professionelle medvirkendes selvscenesættelse, og på den anden side teksternes sceniske montage og dramaturgi, dvs. fortætningen af selvscenesættelsen. Til hver opførelse skulle de medvirkende for eksempel medbringe en udskrift af deres kontoudtog og lade en tilskuer bekræfte, at dokumentet var ægte. Samtidig sættes alt, hvad der siges på scenen, i anførselstegn i kraft af scenografien, som var konstrueret som et stort, bizart pengeskab, og af de stiliserede kostumer, som forestillede ‘den sidste skjorte’. Dertil kommer, at en af de medvirkende i begyndelsen af forestillingen erklærer, at visse værdier er rådne og forløjede, og at publikum i løbet af aftenen vil blive forført til at spekulere i, hvad der er sandt, og hvad der ikke er det. *Cash. Das Geldstück* kan læses som et dokumentarisk teaterstykke om, hvilken rolle penge spiller i den enkeltes biografi, og forestillingen efterlader tilskueren med en tvivl om, hvorvidt Helmut virkelig engang har været millionær og arbejdet som ballonflyver, om Eduard virkelig har tjent sine penge på at handle pokémon-kort, og om der virkelig er blevet lagt et kranium ind i pengeskabet i Marias bank. Iscenesættelsen leger med tilskuerens lyst til at beskue og til at spekulere over, hvilke af forestillingens tekster, der kan vurderes at være dokumentariske, og over hvordan de ikke-professionelle medvirkende bevæger sig i spændingsfeltet mellem dokumentarisme og fiktion.

16) Staatsschauspiel Dresden (Hg.): Programmheft *Cash. Das Geldstück*, Staatsschauspiel Dresden, Spielzeit 2012/2013, s. 8 f.

Facit: Produktiv tvivl om, hvad der er 'sandt'

Mens 1960ernes dokumentarteater var kendetegnet ved forfatternes tro på de skriftlige dokumenters autenticitet, sådan som Weiss-citatet viste, er samtidens dokumentarisme styret af en permanent tvivl på, om de tilsyneladende dokumentariske fotografier, reportager og ikke-professionelle medvirkende overhovedet er 'sande'. Steyerl beskriver denne tvivl som noget, der altid har ledsaget det dokumentariske:

Vi ved, at vores viden om dokumentarisme er uvis. Og permanent uvished styrer også nærmest uvægerligt vores reaktion på dokumentariske billeder. Den vedvarende tvivl, den nagende usikkerhed om, hvorvidt det, vi ser, er sandt, realitetstro eller faktisk, ledsager dokumentariske billeder som en skygge. Tvivlen er ingen brist, som i skam skal gemmes væk, den er derimod den vigtigste kvalitet ved samtidens dokumentariske billeder. I en tid præget af generel uvished kan vi sige en ting med sikkerhed om dem: Vi tvivler altid på, om de er sande. (Steyerl 2008, s. 9).

Steyerls iagttagelser vedrørende film og fotografi kan også overføres på det dokumentariske i samtidsteatret: Teaterkunstnere leger med vores perception og vores tvivl omkring det dokumentariske. På en produktiv måde gør de os derved til forfattere af vores egen virkelighed, og viser, at denne altid må være subjektiv og styret af det valgte perspektiv. Ikke-professionelle medvirkende dokumenterer med deres ikke-perfektion, deres nærvær, deres habitus og deres tilbagevendende til egen biografi en social virkelighed, som igen gennem den teatrale situation oversættes til et spil med perception af dokumentets uafgørlighed, og netop derved tænder vores lyst til at beskue den ikke-professionelle medvirkende.

Oversat fra tysk af Jens Christian Lauenstein Led

Literaturliste

Arnold, Heinz Ludewig & Reinhardt, Stephan (red.), 1973. Vorbemerkung. In: Dies. *Dokumentarliteratur. Edition Text + Kritik*. München: Richard Boorberg Verlag, s. 7-12.

Arnold, Heinz Ludewig & Reinhardt, Stephan (red.), 1973: *Dokumentarliteratur. Edition Text + Kritik*. München: Richard Boorberg Verlag.

Barton, Brian, 1987. *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler.

Blumer, Arnold, 1977. *Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*. Meisenheim: Verlag Anton Hain.

Bourdieu, Pierre, 1982. *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Dreyse, Miriam, 2007. Die Aufführung beginnt jetzt. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion. In: Dies./ Florian Malzacher (red.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, s. 76-97.

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

Englhart, Andreas, 2013. *Das Theater der Gegenwart*. München: Verlag C.H. Beck.

Gilles, Catharina, 2009. *Kunst und Nicht-Kunst. Das Theater von Christoph Schlingensiefel*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Iser, Wolfgang, 1991. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Melanie Hinz

- Kuhn, Sinje, 2012/13. Die Spur des Geldes. In: Staatsschauspiel Dresden (red.): *Cash. Das Geldstück*. Forestillingsprogram. Sæson 2012/13. S. 5 f.
- Lehmann, Hans-Thies, 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Lilienthal, Matthias og Philipp, Claus (red.), 2000. *Schlingensiefs Ausländer raus!* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Oddey, Alison, 1994. *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*. London/New York: Routledge.
- Pinkert, Ute, 2007. Spiele mit dem ‚Nicht-Perfekten‘. Fragmentarische Übersetzungen eines aktuellen Konzepts. In: *Fokus Schultheater 06. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*. 06/2007, s. 14-23.
- Poet, Paul, 2002. *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*. Edition Standard. Østrig 2002. Produzent: Bonus Film GmbH.
- Roselt, Jens, 2000: Big Brother – Zur Theatralität eines Medienereignisses. In: Lilienthal (2000), s. 70–78.
- Roselt, Jens, 2006. Die Arbeit am Nicht-Perfekten. In: Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler (red.). *Wege der Wahrnehmung*. Theater der Zeit, Recherchen 33, Berlin 2006, s. 28–38.
- Steyerl, Hito, 2008. *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Verlag Turia + Kant.
- Umatham, Sandra, 2000. Der Theatermacher. In: *Theaterwissenschaftliche Beiträge*. Theater der Zeit Insert. Oktober 2000, s. 37-39, hier s. 37.
- Varney, Denise, 2010. ‘Right now Austria looks ridiculous’: Please Love Austria! Reforging the interaction between Art and Politics. In: Tara Forrest & Anna Teresa Scheer (red.): *Christoph Schlingensief. Art without Borders*. Chicago: Intellect, s. 105-121.
- Wartemann, Geesche, 2002. *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und Darstellungsform*. Hildesheim: MuTh.
- Weiss, Peter, 1986: Notizen zum dokumentarischen Theater (1968). In: Manfred Brauneck (red.): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, s. 293-300.