



Kollwitzplatz

Essay

Det er en tysker eller:  
Alt det her med tysk teater.

# Det er en tysker eller: Alt det her med tysk teater

Af Jens Albinus

## I

Det bedste og det værste i dansk teater - er tysk.

Og hvis man undrer sig over en så bastant, for ikke at sige dum, indledende bemærkning, ja, så skyldes det - kortene på bordet - noget meget banalt: Jeg er selv tysk.

Ikke sådan af statsborgerskab, men ud af en slags valg-slægtskab: Jeg identificerer mig simpelthen med det tyske. Det tyske tvesyn, det tyske dilemma, den tyske splittelse. Fordi den splittelse er et europæisk grundvilkår, og det vilkår oplever jeg i enhver forstand som mit eget. Jeg er en europæer. Jeg er en tysker.

Det har jeg sådan set vidst altid, eller i hvert fald har jeg vidst det, siden jeg som stor dreng sammen med resten af befolkningen dengang i de brune firser sad bænket foran tv-apparaterne og oplevede grisehandler Larsen *samle nationen* med sit hundetrick, det såkaldte 'tysker-trick' i Tv-serien *Matador*.

Lige dér vidste jeg – instinktivt - at den nation, som her blev samlet, den ville jeg aldrig nogensinde blive en del af.

Tysker-tricket tog for det første brodden af alt ondt og lagde afstand til og udstedte en sikkerhed mod alt, som var foruroligende og mørkt. Ikke mindst det muligvis foruroligende i os selv.

Men hundetricket gjorde også noget andet: Det tappede tv-seriens seere fortroligt på ryggen med en indforstået henvisning til noget, der lå *uden* for fiktionen. Det, der blev henvist til, var en fælles overenskomst, en kalkuleret folkestemning *ude i befolkningen*, som tricket både abonnerede på og gav yderligere næring til. Gav identitet.

Med ét slag gjorde serien sig mere populær end nogensinde før. Og samtidig – i mine øjne – gjorde den sig færdig med sit eget dramatiske anliggende. Overgik til pjat.

For i tysker-tricket hører al anfægtelse op, og en vammel illusion om 'betryggethed' indfinder sig. Derfor er det måske heller ikke så sært, at da jeg senere i livet stiftede bekendtskab med Frank Castorfs Volksbühne i Berlin, som gjorde alt hvad den kunne for at punktere den igangværende, nyvundne 'genforenings-idyl' - ja, så følte jeg mig instinktivt helt hjemme.

Som alle ved, består grisehandlerens trick fra alle tiders mest populære danske tv-serie i en meget simpel sammenstilling af tre elementer: Det nært fortrolige(hunden), det snu (spillet om godbiddet) og endelig det ubestemmeligt ubehagelige (tysker'en), som heldigvis netop i kraft af trickets snuhed, hele grisehandlerens *tæft*, så at sige, afsværges, gøres uvirksomt, ja opløses, forsvinder for vore øjne. Men mellem den fremlagte godbid foran hunden, det mørkt manende: "det er en tysker...det er en tysker...", og siden det lyse og bøgeskovs-jublende "det er en DANSKER!" - bliver der en rest tilbage. Den rest der bliver tilbage, er den der altid har næret mit teaterarbejde.

## Det er en tysker eller: Alt det her med tysk teater

Det er jo en anfægtelse, jeg taler om. Og den anfægtelse har jeg intet sted kunnet se så omfattende sat på komedie, som i oplevelser jeg har haft med tysk teater. *Har* haft, vel at mærke, for på det seneste blæser der vinde i en helt anden retning fra vort sydlige naboland og derfra videre ind på vores hjemlige scener.

Hvordan er det gået til, at en teaternation som den tyske, med sit historiske begrebsapparat og åndelige beredskab, i løbet af blot 10-15 år er blevet toneangivende i en teaterkultur, der vil psykologisere, harmonisere og skue indad? Som tilsyneladende vil det helt modsatte af alt det, den selv kommer af?

Svaret er, at en amerikansk-præget identitetspolitisk bevægelse med udspring i californisk og amerikansk campus-kultur er blevet en opvoksende tysk teatergenerations bedste model for noget der tager sig progressivt ud, og som kan skabe et identifikations-momentum.

Det er blevet den nye kamp hen imod noget, som i sin kerne er et ønske om at få lov at være i fred. At blive fri for at kæmpe. Det kunne dårligt stå i større kontrast til det tidligere tyske teater – eller til det teater i det hele taget – som jeg selv i mit udgangspunkt fandt et 'livs-rum' i.

I teatret oplevede jeg som grønskolling – først som måbende tilskuer til turnerende Shakespeare-forestillinger – og senere, da jeg selv begyndte at stå på en scene, en kraft og betydning, en drift, som ikke havde sin motor i det endegyldige, ikke i det udfriede, men i det, som i grisehandler-opstillingen mest af alt svarer til 'tyskeren'. Teater leverer ikke – eller i sin reneste form leverer det ikke - en færdigtygget løsning på sig selv og sin egen ligning ved at tappe ind i en stor udefra kommende *stemning*. Tværtimod. Teater, forestillede jeg mig, måtte kunne drives af en åben forholden sig, et foruroligende, anfægtet og anfægtende forhold til sine egne opstillinger og forestillinger, respektløst tvivlende på alt, som kunne tænkes at gælde for 'almindelig konsensus', men til gengæld ubøjelet hengivent over for sin egen regelbundethed, sin egen form, og de dermed opståede betydninger.<sup>1</sup> Uanset hvor og hvordan den drift så finder sit formmæssige udtryk, fortalte den unge Albinus sig selv, så vil en sådan praksis være teatral: Dæmonisk eller ideel, tragisk eller komediantisk, disciplineret eller kaotisk, apollinsk eller dionysisk.

Men konsensus-søgende - det kan teatret ikke være uden at miste sin egen teatralitet.

I dag, mange år senere, kan jeg konstatere at den reelle praktiske teatervirkelighed rummer andre elementer i sig, og (mildt sagt) har andre hensyn at bøje sig imod.

Tysk teater, i dag, har – efter en lang sej hensygnen af det magtkritiske teater, som for mig at se finder et udtryk i det Castorf'ske teaters forvitring og senere reelle nedsmeltning fra omkring år 2005 og frem – hvor det har forskudt tyngdepunktet i sit orienteringsgrundlag. Fra øst mod vest. Fra noget kerne-europæisk mod det amerikanske.

Fra det øjeblik det langt mere business-duelige Ostermeier'ske Schaubühne i vest endegyldigt erobrer førertrøjen i berlinsk teater med en dygtig inklusion af forgængernes formale landvindinger<sup>2</sup> og ikke mindst med inddragelse af digitalisering, er første fase sat ind i en bevægelse, som siden er rutschet mere og mere i retning af dagsordener og programmer, som egentlig ligger uden for teatret selv.

---

1) Den interesserede kan læse mere om dette i min roman 'Kunsten at Køre Baglæns', Kbh 2021

2) "Ich weiss, dass ich (...) nicht grossartig Theatergeschichte geschrieben habe – wie etwa Marthaler, Castorf, Schlingensief, die wichtige ästhetische Spuren hinterlassen haben(...) (aber) thematisch ist vieles von dem, woran sich etwa Castorf abarbeitet, Postsozialismus, DDR-Vergangenheit usw., kaum exportierbar" Thomas Ostermeier, "Ostermeier backstage", s. 8-9, Gerhard Jörder, Berlin 2014.



Referencer til store konsensusprægede pointer bliver vigtigere end teateraftenens unikke generering af betydning. Og værkerne, der tages i anvendelse, reduceres til en art reference-kataloger, der kan plukkes fra, hvis, og i den udstrækning, det er opportunt. Hvor det Castorf'ske teater med nidkærhed i sin berømte eklektisme netop udsøgte de elementer, som performeren kunne styre sig imod og støde sig på, så underlægges den modstand, der måtte være at finde i teksterne, fra nu af performeren, og alt der kunne være fremmed gradbøjes henimod det hjemlige.<sup>3</sup> Værst er, at den blotlæggelse af magtstrukturer, som det antikke europæiske drama altid beskæftigede sig med, træder i baggrunden og erstattes af en blød inklusions-magtanvendelse, som slører sine egne spor, og som tages i anvendelse i såvel værker som i arbejdsprocesser.

Dermed har den notoriske afsmitning fra Tyskland til Danmark fortrængt, hvad der kunne have været det bedste i vores hjemlige teaterliv, og i stedet leveret indflydelse til det, der i mine øjne er blevet noget af det værste. Og det er tysk alt sammen.

En første arbejdsdag på et dansk teater anno i dag vil typisk være en blid og behagelig oplevelse. Den vil måske indledes med en andægtig-pastoral indføring i de gode samfærdselsregler, man gerne ser opretholdt på arbejdspladsen, og det vil alle naturligvis erklære sig enige i. En eller anden vil så give udtryk for sit eget personlige let sænkede selvværd og luften bekymring for, om man nu er god nok? Og gruppen vil skynde sig at bekræfte vedkommende i, at naturligvis er man det, her kan alle være med. Så er vi ligesom i gang, og varmen breder sig.

Værket vil vi ikke snakke for meget om, for det er meget *bedre* at dykke ned i hver enkelt's intuitive fornemmelse for, hvad stoffet sådan er eller kan være for hver og én. Og her er manglende indsigt i værk og dets idéhistoriske omgivelser absolut ingen hæmsko, tværtimod. Værket vil alligevel i udgangspunktet være reduceret til en slags pixiudgave, der (i heldigste fald) indeholder nogle få af de vigtigste plot-højdepunkter, gerne fuldstændig frigjort fra deres oprindelige sproglige indlejring (for besværligt, for meget modstand).

Dramaturgen vil man helt sikkert ikke høre meget til, for han eller hun vil sidde tavs, eller forstummet henne i hjørnet. Og den eftersporing af magten og dens forvaltning, som han eller hun *kunne* have varetaget, manifesteres i stedet ved, at dramaturgen, ligesom enhver anden tilstedeværende her, orienterer sig mod, hvor det er mest karriere-opportunt at stille sig hen og sige ja. Form vil der ikke så meget være tale om. Slet ikke sproglig form. Men indhold. Og om vi kan mærke det? Føle det?

Måske er det en karikeret gengivelse, uretfærdig ligefrem. Måske. Men hvis det skulle være genkendeligt for læseren, kan jeg oplyse, at det helt sikkert er indflydelser, der er strømmet til os

---

3) I en række radikale reduktioner af antikke græske tekster, (f.eks. i 'Hekabe – im Herzen der Finsternis, nach Homer und Euripides', på Deutsches Theater, 2019) samarbejder og reducerer f.eks. dramaturgen John von Düffel handlingselementer fra forskellige værker (fra forskellige tidsperioder) til en oplistning af, hvad der skal tjene til at eksemplificere en række racisistiske eller sexistiske overgreb, der søges gjort emblematiske for 'den vestlige verdens kultur'.

Her er det vel at mærke ikke værkernes originalsprog der anvendes, men derimod et moderne aktivistisk betonet sprog, som skal klargøre overgrebenes karakter.

"Simplifizierung des Materials auf eine didaktisch einwandfreie Mitteilung, die jederzeit garantiert konsensfähig ist" –Peter Lauderbach, Süddeutsche Zeitung, 05.12.2019).

Disse tekster genanvendes derpå i vid udstrækning på andre teatre (også i Danmark), og gøres til grundlag for billedglade iscenesætterteams, som tager imod de nye tekster med kyshånd, som en art bouillonterninger, der er så meget nemmere og bekvemmere at arbejde med end de originale, og langt mere komplekse, forlæg.

fra Tyskland. Og før det - fra progressive miljøer i Californien, men det har man glemt. Man har i det hele taget glemt alt om alt andet end de seneste 10-15 års historie. Og ingen dramaturg ville drømme om at minde om det, for hvis dramaturgen er optaget af andet end at holde døren for de rette på de rette tidspunkter, så skulle det da være at sikre sig, at man er allerførst med det nyeste indenfor læsninger af mytestof som overgrebs-kataloger. Frisættelse af nye stemmer. Og det evige pres fra SoMe-afdelingen, som gerne ser dramaturgens medarbejderskab i et trættende arbejde med at overbevise de unge om, at der også findes digitalt indhold fra *teatrene*, som man kan scrolle og swipe i.

Men for nu at bevæge mig fra det bittert-satiriske over til det mere muntre - og fra det abstrakte til det konkrete, og forsøge at fortælle noget om mine *bedste* – og selvoplevede - indtryk fra tysk teater – ja, så sad Klaus Hoffmeyer, dengang skuespilchef ved Den Danske Nationalscene, og jeg selv en lørdag formiddag på Kollwitzplatz i Berlin og enedes om at tysk, det måtte teatret nu se at blive.

Mødet på Kollwitzplatz fandt sted i historisk konkret tid (1990'erne), men på sin vis også uden for tid og rum. Sådan har en førende kraft i dansk teater og en yngre fuesentast altid siddet, og vil altid sidde, på en plads et sted ude i Europa for at diskutere dansk teaters fremtid og muligheder. Berlin, her ganske konkret, men samtidig metaforisk forstået som porten mod Europa, mod øst, og dermed mod en større sammenhæng, som i modsætning til porten mod vest (Londons West End og Amerikas Broadway) ikke i første omgang er kommerciel, men som foreholder os, hvad vi alligevel indgår i, og som har lange forbindelser til hvem vi er og hvad vores tænkning om os selv, som europæere, kommer af.<sup>4</sup>

Og i Klaus' og mit tilfælde – i 1990'erne - udgjordes denne port af Berlin.

Klaus Hoffmeyers vej dertil, denne lørdag formiddag, var egentlig indlysende. Fordi han havde teater på hjerne og hjerte, selvfølgelig, sådan helt generelt. Og fordi han var den han var. Hoffmeyer døde i 2019, men så længe han var her, kæmpede han en utrættelig og nogle gange urimeligt ensom kamp for det nationale teater, hvis skuespilchef han var i en årrække. Og han kæmpede først og fremmest en kamp for, at teatret skulle se sin vej i noget andet end det konsensus-søgende, det der helst vil mane til ro på rækkerne. Han var fra sin begyndelse optaget af det, der forstyrrede, det der kaldte til fornyet overvejelse og ikke til bekræftelse. Allerede i 1960'erne oversatte han Artaud til dansk, (han har skrevet fremragende om betingelserne for det absurde teaters opståen – og det avantgardistiske teater<sup>5</sup>).

Og så var han bevidst om form. Klaus vidste, at skulle man beskæftige sig med det irrationelle og passionerede, som optog ham - det forpligtende og irriterende, det teatrale - ja, så kræver det en ubønhørlig form.

Klaus' indledende pointe som skuespilchef på Det Kongelige Teater var at flytte fokus mellem de to statuer, der troner foran nationalscenen, som dengang endnu havde til huse på Kongens Nytorv. Teatret var endnu stærk abonnent på, hvad der var (og muligvis stadig er) kendt som 'Holberg-traditionen'.

---

4) Man kan argumentere for, at i en fremtidig ligning bør en sådan port måske placeres længere østpå, måske i Athen, måske i Istanbul, hvad ved jeg. Pointen er, at i porten mod en større kulturel sammenhæng, et udspring af en art, har dansk teater altid måttet orientere sig og finde sit eget ståsted. Og bør, efter min ydmyge mening, også i fremtiden søge at orientere sig efter.

5) Se 'Fremmede Digtere i det 20. århundrede', Gads Forlag 1968

Men Klaus havde et anliggende i at pege på *den anden* statue, den af Oehlschläger. Der var godt nok meget støv, der skulle bankes af den statue, eller rettere af de sprogfrembringelser, som den portrætterede havde efterladt sig, før man kunne drømme om at skaffe et moderne publikum emotionel og erkendelsesmæssig *adgang* til den dybereliggende guldåre, som Klaus mente at kunne finde hos Oehlschläger. Og med hvilken han nu ønskede, som chef for den nationale scene, at sige: ”Hov – vi rummer altså *også* noget andet i os som folk og nation!” Eller vi *kunne* rumme det – noget, som er andet end den pragmatisme og tilforladelighed, som gør os så trygge og som vi elsker at varme os ved. At vi kunne knytte an til noget andet end det halelogrende.<sup>6</sup>

Så det var på udkig efter støttepunkter for det projekt, og efter en mulig udvidelse af kampzonen, at han denne formiddag havde sat mig stævne på Kollwitzplatz.

Jeg var nemlig – i løbet af ganske kort tid – blevet tilknyttet et berlinsk teater, som vakte Klaus’ interesse.

Som tænkte noget om form. Som tænkte noget om passion. Og som gjorde det på en absolut ikke-konsensus-søgende måde. Og det teater var selve højborgen i tysk teaterkultur på det tidspunkt: Castorfs Volksbühne.

## II

Castorfs teater i 1990’erne sprang ud af sammenstødet mellem Øst- og Vesttyskland. Og rejste sig ud af en europæisk grundtilstand af splittelse. Det var et oprør af glæde. Og af vrede. Det Castorfske teater var, og er, kamp uden ende. Ført ud fra en overbevisning om, at verden er konkret og at den hviler på konkrete magtforhold, som kan påvises og sættes på komedie.

Kort efter overtagelsen af det traditionstunge hus på Rosa-Luxemburg-Platz, lader han ordet ’OST’ (altså: ØST) bøje i meterhøj neon og opstille på taget af den Volksbühne, hvis chef han netop er blevet. Det finder sted blot tre år inde i den nye tid, en tid med bløde forhåbninger om sammensmeltning, om ’wind of change’, fred, harmoni og ’ny opvågnen’ på alle hylder. Men Castorf opstiller en antitese. Og han bøjer den i neon.

Castorfs teater er en nådesløs stillen skarpt på hykleriet, og funderet i den grundopfattelse, at det vi alle sammen lige er blevet enige om, sandsynligvis er løgn, og et udtryk for at den mere kloge har narret den mindre kloge.

Castorf er notorisk materialist. Han er arvtager til og videreformidler af Brechts gamle sætning om at ’sandheden altid er konkret’. Og at det er teatrets forbandede pligt at efterspørge præmissen bagved enhver given antagelse om det efterstræbelsesværdige.

Men hans forestillinger er ikke tør, marxistisk anskuelsesundervisning.

Han iscenesætter sine skuespillere, der ustandseligt og ofte med godt humør kæmper en kamp, som alle ved er tabt på forhånd. Og han udstyrer dem gerne i den forbindelse med hele farcens urimelige udtræk af attributter, jo mere tragisk emnet er, jo festligere.

Iscenesætter dem i sindrige Sisyfos-lignende installationer, hvor den menneskelige notoriske fallit med uhørt emotionel og komisk kraft bringes til scenisk effekt. Et af den private Frank Castorfs yndlings-citater lyder:

---

6) Han lykkedes indledningsvist fremragende med projektet, med sin og Peter Laugesens sprogligt opdaterede, men uhyre lydhøre og samtidig gennemslagskraftige opsætning af *Kjartan og Gudrun* på DKT i 1993.

”Wir finden immer etwas um uns einzureden dass wir existieren, nicht wahr, Didi?”<sup>7</sup>

Hans arbejde på Rosa-Luxemburg-Platz tilknytter fra begyndelsen en række antiautoritære stemmer på det tysktalende teaters område, herunder katastrofe-kunstneren Christoph Schlingensief, som med mottoet ”Scheitern als Chance”, *din mislykkelighed er din mulighed*, giver ord til det motto, der er sat på sæsonen det år, jeg selv opnår ansættelse i huset.<sup>8</sup>

Under denne overskrift går Castorf og ensemblet til tysk og europæisk litteraturs klassikere med en indædt vilje til at bore sig ind i værkerne og udsætte sig for værkerne. Og værkerne for publikum. Med alt hvad vi har. Smukt og hæsligt, klogt og dumt, godt og ondt.

”Das Böse sozusagen als eigentliche Substanz hin zur besseren Welt, ja. Und wenn Theater nicht ein bisschen böse ist, wenn es nicht sehr grell die Selbstbestätigungspose der Politiker durchkreuzt und die Gesellschaft auslacht, dann verliert es für mich jeden Sinn”<sup>9</sup>

Castorf er partisankrig og en sætten sig til modværge over for ethvert tilløb til konsensus.

Han er i haserne på magten, hvor magten så end går hen, hvilke hykleriske masker den så end iklæder sig. Hvordan manipulerer den, hvordan lyver den, hvem narrer hvem?

Teatrets forhold til det formale består i at skeje mest muligt ud ved enhver lejlighed, men samtidig holde det passionerede indhold indenfor rammerne af den strengest mulige disciplinering.

Castorfs forestillinger i 1990'erne kan tage sig ud som vildtvoksende fester. Men de holdes sindrigt på plads af nøje konstruerede modstandsfelter, som obstruerer skuespillerens hengivelse til det sentimentale og tilfører deres anstrengelser en betydning, som – når det lykkes – indfinder sig i maven hos publikum.

Jeg har sjældent været så bevæget i teatret, og jeg er sjældent blevet så rasende overfuset som i teatret på Rosa-Luxemburg-Platz, hvor enighed mellem scene og sal aldrig var et mål, og ’konsensus’ var et fjendebillede.

Nærværet er altid en kamp og erobring. En risikozone. Og aldrig en på forhånd givent antagelse at læne sig ind i. Forestillingerne på Volksbühne i 1990'erne *var* – eller *var ikke* – og altid sprang de konsekvent ud af forholdet til det øjeblikkelige.

Så på Kollwitzplatz, sådan hen over kaffen mellem Klaus og mig selv, var der enighed om at det her måtte dansk teater se at lægge sig efter. Og vi var også enige om, hvordan Hamlets ord om væren eller ikke væren netop indkapslede den farlighed og den fornemmelse for øjeblikket, som vi oplevede gjort spilbar på Rosa-Luxemburg-Platz. Så det var vores ærinde: En opførelse af *Hamlet* på den danske nationalscene på sådanne betingelser.

Det stod os nok klart: Vi ville ikke komme problemfrit til en sådan præsentation i København. Vi havde brug for en plan. Men i hvor høj grad det skulle vise sig rigtigt, fejlbedømte vi. Og jeg selv havde på det tidspunkt ikke tankeberedskabet. Jeg var for vingskudt.

---

7) ”Vi finder altid en eller anden grund til at hævde at vi eksisterer” Beckett: *Waiting for Godot*

8) I øvrigt en videreformulering af ungarske Taboris berømte ”mislykkes, altid mislykkes. Hvis vi skal mislykkes i morgen, skal vi mislykkes bedre” fra *Goldbergvariationer*,

9) ”Ondskab, så at sige, som den egentlige substans hen imod en bedre verden, ja. Og hvis teater ikke er en smule ondt, hvis det ikke åbenlyst overskrider de grænser, vi kender fra politikernes selvbekræftende positurer, og griner af samfundet, så mister det for mig al mening.” Hans-Dieter Schütt: ”Gespräche mit Frank Castorf”, Berlin 1996.

Hvordan i alverden jeg selv på det her tidspunkt havde fået ansættelse på Rosa-Luxemburg-Platz, har forbindelse til en art personligt skibbrud:

Jeg havde netop medvirket i Lars von Trier-filmen *Idioterne*. Og var kommet derfra med nogle gevaldige sår på sjæl og faglig selvforståelse. Men samtidig med en adgangsgivende billet til tysk teaterliv.

Som Jens Christian Laustein Led udmærket redegør for i en artikel i nærværende tidsskrift fra 2005<sup>10</sup>, var der i en periode fra midt i 1990'erne visse sammenfald mellem (i hvert fald dele af) LVT's filmværk og Castorfs sceniske intentioner.

Og så var specifikt filmen *Idioterne* en nærmest eksemplarisk undersøgelse af magt, vold og kontrol indenfor rammerne af et fællesskab, hvilket Castorf med inspiration i Baudrillard-læsninger<sup>11</sup> netop interesserede for. Lars von Trier solgte billetter i bestemte tyske teaterkredse, helt enkelt. Dette udgjorde min adgangsbillet til det teaterhus, som i virkeligheden interesserede mig mere end min tvivlsomt påbegyndte filmkarriere.

Og at spille Hamlet på mit eget lands nationale scene interesserede mig naturligvis af alle de indlysende årsager, man selv kan tænke sig til. I særdeleshed så jeg heri – fra begyndelsen – et håb om at tilbageerobre noget af den faglighed, jeg følte jeg havde sat over styr hos Trier. Jeg håbede så at sige at kunne 'rejse mig ved det træ jeg var faldet', og derved for mit eget lille vedkommende slutte en for mig at se uheldigt påbegyndt cirkel.

(Den opmærksomme læser vil muligvis ane, at dette ikke er ret meget af en plan. Og fraværet af en sådan, kom til at koste os dyrt).

Klaus og jeg indgik på Kollwitzplatz en treårig aftale. Det første år ville vi forsøge at banke rusten af en Kaj Munk-tekst, *Egelykke*. Her skulle jeg som skuespiller og medarbejder af teksten forsøge at arbejde med den passion, som Klaus var så optaget af. Og måske delvist få noget af det formsprog, som vi ville i retning af, sneget ind. Året efter skulle jeg forsøge mig i rollen som iscenesætter på en mindre produktion. Og endelig håbede vi så det tredje år, at nationalscenen ville tage imod med kyshånd, når vi leverede den store landvinding: Vores Hamlet. To gange Don Quijote, eller måske bare to æsler på Kollwitzplatz? Jeg ved det ikke.

De næste to år så hhv. Kaj Munk-dramaet og mit eget iscenesætter-arbejde passere. Og det er måske det mest rammende, der er at sige om det: Det passerede. Det første glemte alle snart alt om igen, så snart det var færdigspillet, og det andet bød på en pæn succes for de medvirkende unge skuespillere. Men som iscenesættelse lignede det mest af alt det, det var: Et begynderarbejde.

Men på plads, eller ikke. En dag slår klokken, det er tid for *Hamlet* på Kongens Nytorv.

Teater er lokalt i sin placering, universelt i sit sigte. Sådan havde vi tænkt hen over kaffekopperne på Kollwitzplatz. Så naturligvis skulle Castorf ikke selv omplantes til Kongens Nytorv, hvad skulle han dér? Centraltyske post-genforeningstraumer hørte Berlin til. Og desuden var københavnernes næppe parate til Castorf selv. Nej, opgaven med at opsætte *Hamlet* i et nyt formsprog varetoges af en

---

10) Peripeti Årg. 2, # 4,

11) Se f.eks. Schütt s 79: Frank Castorf: "Subtiler als jene der Aggression, so Baudrillard, ist die Gewalt der Aufweichung, der Neutralisierung und der Kontrolle. Es ist eine (...) therapeutische Gewalt des Konsens und des gezwungenen Zusammenlebens"



## Det er en tysker eller: Alt det her med tysk teater

ung schweizer, som selv havde gjort erfaringer som instruktør på Rosa-Luxemburg-Platz. Men som også – ikke mindst – var trådt i karakter i egen ret, som medstifter af det opmærksomhedsskabende 'Theater Affekt'. Som havde vist at han kunne noget med form i sine forestillinger. Stefan Bachmann havde netop ført sit eget Theater Basel, hvor han nu var skuespilchef, til en kåring som årets teater i Tyskland. Fint skulle det være. Og stjernedesignerne Olaf Altmann og Annabelle Witt fulgte med. Hvilken bedre måde at ære Den Anden Statue foran teatret på Kongens Nytorv. Den af Oehlen-schläger?

Så Bachmann kom til København. Han kom, han så, og vi fejlede.

Som narcissistisk skuespiller er det nærliggende at vende blikket indad. I flere år efter tænkte jeg, at hvis blot *jeg selv* havde evnet at fremtræde mere overbevisende i min sceniske præstation *som skuespiller* – hvis jeg allerede under de indledende prøver.... – osv. osv.

For forestillingen, der med ét slag skulle have bragt hele den nationale scene i berøring med det større europæiske, blev ikke. Scenografien blev fremstillet, kostumer syet, prøver afholdt frem til få uger inden premieren. Skuespillere blev aflokket nye toner, vovede forsigtige nye skridt i en anden retning end den vante. Men så gik alt - forventeligt - i sort.

Vi havde glemt det vigtigste. Vi havde glemt at mobilisere et begrebsapparat. Vi havde glemt at arbejde dramaturgisk.

Ved siden af den voldsomme samtidshistorie, som teatret på Rosa-Luxemburg-Platz var indlejret i, besad der også noget andet, som teatret i København fatalt manglede: Et tydeligt dramaturgisk sprog. En fortløbende formulerings-maskine. En produktion af sprog. Som man kunne være inden i. Med al sin spraglighed, kropslighed, sin galskab og sin tvivl.

Et sprog.

Dramaturgen Carl Hegemann<sup>12</sup>, som regerede på Volksbühne, mens jeg var ansat dér, arbejdede uophørligt. Han konfronterede teatrets praksis med mennesker med viden. Indsigt. Udfordring. Filosofi, litteratur, billedkunst, politik, naturvidenskab. Teori, teori og mere teori. Ofte til almindelig hovedrysten og skuldertræk hos teatrets yngre kræfter eller publikum. Men ikke desto mindre en helt uomgængelig indsats, uden hvilken de skæve og ofte helt irrationelle rum, som teatrets praksis på scenen åbnede, ville have manglet noget afgørende. Carls arbejde var et helt enormt benarbejde. Et utrætteligt slid med en hele tiden formuleret og genformuleret forståelsesramme.

Uden den - ville de mange vilde betydninger fra scenen være skredet ud i sin egen kartoffelsalat, i pjat. Carl og hele hans departement på teatret ydede en massiv og konfronterende udfordring til det, der kom fra kunstnerne. Hele tiden. Uden ophør. Udfordrede. Ikke at det ikke *også* var pjat, hvad der foregik på Volksbühnes scene i 1990'erne, for det var det bestemt. Højstemt, vellystent, svulstigt, kartoffelsalat-skridende pjat. Men uden Carls maniske højtryks-tænkning, som kunne matche den

---

12) Blandt meget, meget andet redaktør på 'Kapitalismus und Depression' Alexander-Verlag, 2000 / 2003 serien, som nok vil være mange af Peripeti's læsere bekendt

der udgik fra Frank selv – var spændingsforholdet mellem form og fordring – vekselvirkningen mellem magtens udfoldelse og forvaltning uden for og indenfor murene – aldrig blevet det samme.

I København fulgte arbejdet med *Hamlet*-prøverne den forventelige vej fra indledningsvis begejstring, over diffus forvirring, til stædig vægring. Shakespeares *Hamlet* skulle have lydt som indvarsling af en ny orientering i København. I stedet blev det til en omgang af Holbergs *Hexerie eller Blind Alarm*: Sludder og vrøvl og misforståelser og fejlagtige beskyldninger om dæmonisk manen. Og de reelle magtforhold i huset, blev naivt overset.

Ingen var nemlig på nogen måde *for alvor* interesserede i at dreje nationalscenen i nogen som helst anden retning, end den man i forvejen kendte til og i det store og hele havde det fint med.

Og ingen på den danske nationalscene havde gjort sig skyggen af bestræbelse på at bygge en forståelsesramme op, som havde kunnet generere en sådan interesse.

Bachmanns formsprog og den tænkning, han kom med, fik ikke et ben til jorden.

Den dag skuespillerensemblet i København mødtes med teatrets øverste administrative ledelse – og trak tæppet væk under *Hamlet*produktionen – den dag sad jeg mundlam og måbende. Fanget i min egen selvoptagede skuespillerneurose, men også påfaldende helt ude af stand til at formulere noget som helst dramaturgisk.

For mit eget vedkommende lærte jeg den dag noget om, at uden et dramaturgisk beredskab kommer man ingen vegne – heller ikke som skuespiller. Ikke i et land, hvor man til enhver tid må være forberedt på at stå alene med det ansvarsområde.<sup>13</sup>

Dødsstødet blev sat ind, da en af produktionens toneangivende skuespillere på mødet gav sig til at efterligne den tyske sprogtone i den måde instruktøren talte engelsk på – dermed var det endegyldigt etableret, at her havde vi at gøre med 'das Böse an sich'. Og så var cirklen sluttet. Det var en dræbende præcis henvisning til den fælles fortrolighed, som jeg kun kendte alt for godt fra min barndom: "Det er en tysker!"

Logrende vendte vi i samlet flok ryggen til Bachmann, og dermed var planen fra Kollwitzplatz afgang ved døden. Eller som det hed i en stort opslået avisartikel en af de følgende dage: "På teatret må det gode altid sejre". Selv var jeg fortsat umælende og dum. Og komplet ude af stand til at formulere noget som helst i nogen form for 'debat'. Debattens grundlag blev aldrig løbet i gang. Jeg havde ikke sproget. Ingen havde sproget.

Og foran teatret smilede Holberg-statuen sardonisk.

### III

I årene der fulgte, indtraf for Frank Castorf den allerede nævnte nedsmeltning. Forfatteren og oversætterten Robin Detje har skrevet indsigtfuldt, kærligt – og virkelig underholdende – om det emne i en stærkt anbefalelsesværdig artikel fra 2017:

---

13) Instruktøren var på det her tidspunkt rejst på sommerferie. Og dramaturgen var ikke inviteret med – og sparkede heller ikke af egen drift døren ind til mødelokalet.

## Det er en tysker eller: Alt det her med tysk teater

”Teaterhistoriens store øjeblikke er altid et lykketræf, og desværre – eller heldigvis – bliver de forbi igen. Det er det store og det sørgelige ved teaterkunsten: Den er forbigående som livet selv. Castorffs strålende øjeblik af geni varede ti utrolige år,” skriver Detje.

Siden gik det ned ad bakke. Og det gik stærkt. I min egen vennekreds blandt tyske kolleger gik den vittighed i de år, at én sagde: ”Egentlig burde man lave en film om det, der sker på Volksbühne nu”. Og svaret lød: ”Den er lavet. Den hedder ’Der Untergang’.”

Detje besøgte huset sent i 00’erne i et kort ansættelsesforhold, og beskrev det som en art indtrængen i Conrad’s *Heart of Darkness*.<sup>14</sup>

Selv vender jeg mig i en årrække bort fra teatret og helliger mig andre slagsmål i livet. Tv-livet, bl.a. - med al den muntre idioti der er at finde *her*, og som ikke lader teaterbranchen meget tilbage at ønske<sup>15</sup>.

Og i tysk teaterliv tager den udvikling sin begyndelse, som leder hen mod det tyske teater, vi kender i dag. Som er så prægende for os. Og som får mig til at tænke på grisehandlerens afmelding af det foruroligende.

”Men på en eller anden måde skal noget nyt have lov til at komme. En freds-teater-kunst, måske?” spørger Detje lakonisk, sidst i sin artikel.

Samtidens populære strømninger i tysk og dansk teater har på mange måder indfriet Detjes fromme ønske, fremsat tilbage i 2017. Med fokus på inklusion og ligeværdig berettigelse for alle. En tilforladelighed, hvor det mest magtkritiske, der er at høre, er budskabet om, at ’du er god nok præcis ligesom du er!’

Men måske er jeg bare dum, gammel, uretfærdig og blind. Måske er der vægtige elementer i spil i dagens eller morgendagens teater, som blot forbliver skjulte for mig? Måske sidder der – allerede nu - en førende kraft og en yngre fudentast et sted på en plads – som helt sikkert ikke længere er Berlin – og bryder nye veje for dansk teater ud mod større sammenhænge, som jeg end ikke aner eksisterer.

Ved nærmere eftertanke er det mere end sandsynligt, at det er sådan. Mest sandsynligt er det, at de faktisk allerede har rejst sig fra bordet og er i fuld gang. I fuld gang med at foretage nye, overraskende brud ind til teatrets evigt foruroligende ’nu’.

Jeg ønsker dem alt godt. Og frem for alt ønsker jeg dem en dramaturgisk tænkning.

### Epilog

Og så – en dag – små ti år senere (2009) – indfandt Castorf sig faktisk selv i København for at iscenesætte Herman Bang, som viste sig at stå hans hjerte nær.

Led og ked af evige bryderier og kævl hjemme på Luxemburg-Platz – var Castorf nu på en art verdensturné og dukkede op de særeste steder på kloden i fodsporene på sin egen legende.

---

14) ”*Es gab Angestellte des Theaters, die jeden Tag auf dem Weg zur Arbeit heulten. In der Kantine war man nach fünf Sekunden besoffen, einfach vom Bier- und Schnapsdunst, der in der Luft hing. Gerüchte wucherten von schockierenden Exzessen, die angeblich kein Spiel mehr waren (...)*Einem Journalisten erzählte er, er wolle mit der Kalaschnikow in der Hand für Serbien kämpfen. Sollte ich jetzt eingreifen?” Robin Detje: ”Ausgebrüllt!” die Zeit 09.juni 2017.

15) For videre læsning herom, se ’Kunsten at Køre Baglæns’ s. 109 ff.

”Teater er nok mest for sjov”, udtalte Castorf til Dagbladet Information, hvor han modstandsløst lod sig hænge til tørre af en ”vittig” og empatiforladt ung journalistisk ironiker<sup>16</sup>. Jeg græmmede mig. Men selv havde jeg heller ikke megen stolthed tilbage i kroppen. Efter årelang ørkenvandring med dansk tv, tog jeg lakonisk imod jobbet.

Sådan mødtes vi igen. Om *Stuk*.

Prøverne gik som forventeligt. Frank brugte som altid de første par timer af dagen på kosmisk lediggang og endeløse fabuleringer, mens det samlede ensemble stod omklædt foran ham, ivrigt ventende – nå godt, efterhånden måske lidt mindre end det. Nye vinde var begyndt at blæse, og der blev – som hos Informations-journalisten – fniset lidt i krogene.

Men pludselig – kort inden prøvedagens afslutning– og helt uden varsel, begyndte de berømte Castorf’ske raptusser at indfinde sig. Med pludselig vulkansk energi, usvigelig musikalsk, byggede han forestillingen op. Rev genialiteter af sig. Uden en eneste korrigerende. 15-30 minutter om dagen. Det var det hele. Pludselig åbnede han glimtvist for en uhyre, følsom indlæsthed i værket. Alt sammen var det ren Herman Bang. Genialt konstruerede forestillingskadencer, som vi, til vores egen forbløffelse, måtte konstatere var umiddelbart spilbare og helt i kontakt med forfatterskabet.

Men disse løsevne murbrokker bliver jo aldrig nok til en teateraftens vældige værk? tænkte vi vel. Hvor skønne og spilbare de end er. Vi må vel prøve på dem? Korrigerer? Rette ind?

Nej. Prøver blev der aldrig nogen af. Frank kunne ikke holde det ud. Ingen repetitioner, ingen gennemspilninger, alle forpremierer aflyste.

Endelig, på den allersidste aften inden premieren, gennemtvang teatret at en gennemspilning skulle finde sted. Castorf afbrød den efter små 20 minutter:

”Er det mig, I ikke kan lide?” spurgte han med trætte hundeøjne. ”Hvorfor gør I det mod mig? Vi kan sagtens lave noget andet? Eller lade helt være, hvis I hellere vil det?”

Ensemblets mere erfarne medlemmer rømmede sig, rørte på sig: Ja og jo. Forestillingen var jo ikke færdig. Dannede ikke et afsluttet hele. Hensynet til nationalscenen. Osv.

Og så skete der noget. Det skete 10 år for sent, men det skete: På én gang slog sproget ned i mig. Det sprog jeg altid havde savnet. Det overraskede alle, men mest mig selv. Jeg talte måske i tre minutter - eller i tyve, jeg aner det ikke. Men mit anliggende var klart. Det var præcist. Det havde en baggrund. Og det var ikke funderet i narcissisme og lavt selvværd. Det var ikke om hvordan jeg gik og havde det, og hvad jeg sådan følte og fornemmede. Det var en dramaturgisk tale. Jeg fremførte, jeg fremræbte, jeg frem-ytrede. Talte på vegne af noget større end mig selv - på en uskøn blanding af tysk, dansk og engelsk – alle de ord, alle de formuleringer som jeg så alligevel bar i mig, blot uden at ane det.

Jeg sagde, at dette var en gave. At det var en enestående chance. At hensynet til nationalscenen krævede lige præcis én ting: At vi sparkede den hårdt. Lige i skridtet. Og at det var os der skulle gøre det. Der var ikke andre til jobbet. Det krævede at vi gjorde det sammen. Ufortøvet. Og i morgen. Uden yderligere prøver.

---

16) Information 28.01.2009.



## Det er en tysker eller: Alt det her med tysk teater

Det var – naturligvis - alt det, jeg skulle og burde have sagt ti år forinden.

Da jeg havde talt færdig, var der korte hovednik raden rundt. Der var ikke mere at diskutere. Frank uddelte kortfattede, afsluttende dessiner. Så gik alle hver til sidst, og vi mødtes aftenen efter for at spille premiere.

Den premiereaften sloges alle med alt, hvad de havde i sig, for sagen. Fandt ressourcer frem i sig, man ikke anede man havde. Kæmpede en kamp, som alle vidste var tabt på forhånd. Med højt humør. Skred, delvist omkuldslæde, rundt i Franks glimtvist lysende, glimtvist besynderlige, kompositioner.

Skuespillerne var gode. Jeg selv var meget god. Dog: Så god som i min tale aftenen forinden – det var jeg ikke.

Bagefter hamrede kroppen af adrenalin, og tanken om at skulle indfinde sig i et dansk kulturlandskab med et glas hvidvin i hånden var helt uudholdelig for mig. I stedet tågede jeg rundt i det nye skuespilhus' underligt halvmørke gange - ude af stand til at stå stille. Var det en slags limbo?

Ude fra mørket så jeg ind mod de premiere-festende, og på én gang blev jeg indhentet af en indsigt: At de mange forsamlede derinde, hver og én - og på hver sin måde - var en tysker:

Frank selv, som *stadig* ikke havde set forestillingen, fordi han aldrig overværer sine premierer, og dermed aldrig ville få den at se - i morgen gik verdensturnéen videre. Og hver eneste en af de øvrige derinde i lyset, med hver sin *'grund til at hævde at vi eksisterer'*.

Alle os der kæmper og brænder og brænder ud for teatret - giver teatret vores *interesse* - vi gør det af et ubrugt rest-indhold, en modstand, en friktion mellem os og verden. Som er *det modsatte* af grisehandlerens kontrakt. Som er *det modsatte* af lummer betryggethed. Som er 'Tyskeren'.

Forestillingen selv blev, hvad den nu engang blev: For nogen genial, for nogen noget rod. For mange virkelig underholdende<sup>17</sup>. For alle bare 10-15 år for sent til at øve nogen virkelig indflydelse på nationalscenens kurs.

Men noget havde jeg fundet. Jeg havde fundet et sprog.

---

**Jens Albinus** er uddannet fra Skuespillerskolen ved Aarhus Teater i 1989. Medvirkede i Lars Von Triers film: *Idioterne* 1998, *Dancer in the Dark* 2000 samt *Direktøren for det hele* 2006. Spillede hovedrollen i Stefan Bachmanns syv timer lange opsætning af Claudels *Silkeskoen* på teatret i Basel i 1998. Engageret ved Theater Volksbühne, Berlin i sæsonen 1999-2000. Titelrollen i tv-serien *Ørnen*, DR-drama 2003-2006. Kunstnerisk leder af Husets Teater, København 2016-21. I 2021 udkom hans første roman, *Kunsten at køre baglens*.

---

17) Interessant nok, var det den forestilling, som genererede den mest stejlt opadgående salgskurve i den sæson. Altså ikke billetter, som var solgt på forhånd, men som solgtes *i løbet af* forestillingsperioden. Det kan man tænke over.



*Stuk*, iscenesat af Frank Castorf 2009, Det Kongelige Teater. Foto: Christian Friedländer