

Janek Szatkowski

Teater som forsamling – politiske spil i usikre tider

Essay om Florian Malzachers Gesellschaftsspiele.

Politisches Theater Heute (2020) /

The Art of Assembly (2023)

Teater som forsamling – politiske spil i usikre tider

Essay om Florian Malzachers Gesellschaftsspiele. Politisches Theater Heute (2020) / The Art of Assembly (2023)

Af Janek Szatkowski

Hvorfor Malzacher – og hvorfor nu?

Florian Malzacher (dramaturg, kurator og forfatter) har i de seneste år markeret sig som en vedholdende fortaler for et teater, der ikke blot taler om politik, men er politisk gennem sine særlige former for fællesskab, handling og konflikt. Han er uddannet fra Institut für Angewandten Theaterwissenschaft, Universität Gießen. Derudover har han gennem årene udgivet bøger om højaktuelle teatergrupper og -skabere, der er kanon for enhver, der er interesseret i det eksperimenterende teaterfelt i Europa gennem de seneste 20 år.

Hans projekt *The Art of Assembly*¹ (foredragsrække, møder og publikation) undersøger forsamlingens potentialer i kunst, aktivisme og politik. I marts 2024 kunne man opleve Malzacher i Aarhus (Teater Svalegangen) og København (Teater Sort/Hvid) i samtaler med bl.a. Glenn Bech, Sahar Rahimi (instruktør, performer, forfatter; født i Teheran) og Julia Wissert (instruktør, skuespilchef på Theater Dortmund; første ikke-hvide kvindelige teaterchef i Tyskland). Overskriften – “Kunsten som legeplads for den urbane hvide middelklasse” – var ikke valgt for at udskamme, men for at trykprøve teatrets selvforståelse og dets indbyggede blindheder: Hvem er “vi”, der mødes i teatret, på hvis præmisser og med hvilke konsekvenser for dem, der ikke spejler sig i “vi’et”?

Malzachers hovedtese, som udfoldes i *Gesellschaftsspiele* (2020), er, at teater kan fungere som en særlig form for forsamling – en iscenesat, men ikke

1) Se Malzacher (uå.): <https://art-of-assembly.net/> (tilgået 6.3.2026).

desto mindre virkelig arena, hvor konflikter kan konfronteres og forhandles uden at glide over i antagonistisk fjendskab. Han skriver sig frem mod en poetik, hvor teater opstår som *fællesskabsspil*: en leg med regler, der dannes, justeres og udfordres, mens man spiller. Netop i dette paradoksale maskineri – hvor alt på én gang er ægte og fiktivt, bogstaveligt og symbolsk – kan teater tilbyde både refleksion og handling.

I det følgende integrerer jeg mine egne vurderinger med Malzachers analyse. Jeg deler grundintuitionen om teatrets politiske potentiale, men vil også vise, hvor Malzachers argument efter min mening bør skærpes, nuanceres eller modsiges – særligt i spørgsmålet om, hvordan antagonisme faktisk kan transformeres til *agonisme*. Agonisme betegner en demokratisk model, hvor politiske konflikter ikke skal opløses i konsensus, men fastholdes som legitime uenigheder. Modstandere anerkender hinandens ret til at eksistere og kæmpe for modsatrettede synspunkter uden at ty til vold. Det er en pluralisme baseret på konflikt som produktiv kraft.

Grundfiguren: Fra post-politisk konsensus til agonistisk konflikt

Vi står i en situation, hvor konfliktlinjer er blevet til afgrundsdybe grave, der synes uoverstigelige. Det gælder nationalisme, racisme, klimakatastrofer og sociale polariseringer som følge af ulighed og magtkoncentrationer. Malzacher følger Chantal Mouffe (1999 og 2023) og Slavoj Žižek (2024) i deres analyser af, hvordan en 'post-politik' har søgt at indrette et samfund på konsensus, og hvordan det fører til, at man netop derved erstatter politiske værdier med moralske. Alternativet til den demokratiske forvitring er, i disse analyser, ikke at finde i en habermasiansk rationel overvindelse af individuelle interesser og en samling om det rationelt 'rigtige', men derimod gennem en samling i en arena, hvor demokratiske processer kan bære konflikter frem og lade meninger kæmpe med hinanden, uden at det bliver til antagonistisk vold.

Det vigtige er, at teatret lader kampen (*agon* græsk: kamp og strid foran et publikum) bestå. Mouffe benævner det 'en agonistisk pluralisme'. Her forestiller hun sig, at modstandere med uforenelige standpunkter i sidste ende skal blive i stand til at acceptere modstandernes perspektiver som legitime. Denne accept af dissens er demokratiets hovedopgave og ikke en fælles konsensus. Med

dette teoretiske udgangspunkt er det oplagt at se netop teatret som et rum, der tillader, at modsætninger kan fremstilles legende – men alvorligt – på en måde, der holder modsætninger i live og – vigtigst af alt – lader dem komme frit til udtryk. Teatret har behov for former, der kan fremkalde nye samfundsmæssige fantasier og visioner, nye samværs måder. Former, der uden at prædike eller belære, kan kalde på publikums selvbevidste forslag til svar på svære modsætninger. Det er et teater, der ifølge Malzacher ikke blot stiller en politiske attitude for dagen, men faktisk *er* politisk. Han sammenfatter teatrets mulighed i det fællesskabsspil, der er en leg med regler, som opstår, mens der spilles, og hvor man gradvist forstår, hvad der er på spil:

Disse spil finder sted i teatrets paradokse maskineri, hvor alt er ægte og samtidig fiktivt, bogstaveligt og symbolsk. Man kan spille med, være midt i det hele og samtidig betragte sig selv udefra. Teater er altid en social, men også selvrefleksiv praksis. Det politiske teater udnytter netop dette. (p.17)²

Det gennemgående greb i bogens bevægelse frem mod den privilegerede form er, ud fra en række eksempler på konkrete værker, at pege på, hvad der er på spil, og at diskutere problemerne i de givne værker. Den tyske litteratur- og dramateoretiker Peter Szondi (1929-1971) udgav i 1956 sin bog om det moderne dramas teori, hvor han redegjorde for opgøret med det klassiske dramatiske teater. Han skelnede mellem forsøg på at redde den dramatiske form – Szondi (1987) nævner det absurde teater og former, der pegede ud over den dramatiske form med nye løsninger, som det episke teater stod for. Malzacher er – i Szondisk forstand – ude i en tilsvarende skelnen mellem det politiske teaters værker, der fremstår som redningsforsøg, og dem, han ser som løsninger med nye former. Malzacher organiserer sin diskussion i tre afsnit, der behandler repræsentationens krise, identitetspolitikens tveæggede sværd og participationen som underkastelse. I forlængelse heraf bliver aktivistisk kunst og teater som forsamling fremhævet som reelt løsningsforsøg.

2) Alle sidehenvisninger er til den tyske udgave i mine oversættelser.

I Chantal Mouffes værker er der megen inspiration at hente. Efter min mening er netop ideen om denne transformation af antagonisme til agonisme underbeskrevet hos Mouffe. Teorien om agonismen inkluderer en accept af modstridende perspektiver, der i grunden stadig klinger af en habermasiansk tanke (2014) om en nødvendig rationel konsensus som forudsætningen for det demokratisk arbejde. Det er i denne lakune, der er behov for nye tanker om, hvad agonismens perspektiv kunne være. Det handler for mig at se om dissensens kvalitet.

Med blikket rettet mod dansk teaterpraksis og -debat giver det anledning til at spørge: Hvad er det for et samfundsmæssigt *rum*, vi ønsker, teatret skal undersøge – og for og med hvem?

For Malzacher er teatret en mulighed: et sted, hvor konflikt kan iscenesættes, belyses og vedligeholdes uden at blive opløst i kalkuleret forlig eller udarte til vold. Men her kræver teorien efter min mening et *stærkere begrebsarbejde*, end vi ofte får hos Mouffe: Hvordan gør vi transformationen fra antagonisme til agonisme praktisk mulig i konkrete situationer, hvor aktører bærer på traumer, hvor magtrelationer er ulige, og ressourcer og risiko fordelt asymmetrisk? Netop dér kan teatrets formsprog og *fællesskabsregler* gøre en forskel – ikke ved at garantere “rationel konsensus”, men ved at *kalibrere uenighedens rammer* og ansvarligheden for, hvordan man er uenig. Det er denne kalibrerings mange forskellige former, Malzacher dykker ned i igennem bogens cases og begrebsafklaringer.

Repræsentationens kriser: Hvem må tale for hvem – og hvordan?

I bogens første større bevægelse kortlægger Malzacher repræsentationens kriser: Hvem repræsenterer hvem, efter hvilke regler, og med hvilken ret? Eksemplet *Mittelreich* (2017), der genopsatte en produktion med uændret tekst og scenografi, men med ikke-hvide performere i alle roller, eksponerer institutionelle blinde vinkler og viser, hvordan ’institutionel kritik’ kan forlade programteksten og gå på scenen. I Danmark har vi set tilsvarende stridigheder omkring “autenticitet”, f.eks. debatten om Madame Nielsens *Black Madonna* (Sort/Hvid, 2018/19). Hvad må man iscenesætte? Hvem “har ret” til at tage hvilke historier og kroppe i brug?

Malzacher viser to typiske strategier:

Selvreferentielle praksisser (Gob Squad, She She Pop m.fl.), hvor performerens egen krop, dagligliv og medieomgivelser bliver stof. Malzacher peger på, at faren i denne form ligger i det selvbeskuende, i forvekslingen af ens egen dagligstue med verden. Gob Squad bearbejder da også dette selvkritisk i deres senere forestilling *Western Society* fra 2013. Men man forstår, at dette – for Malzacher – mest af alt er redningsforsøg.

Dokumentariske praksisser (Rimini Protokoll, Quarantine, Lola Arias), hvor “hverdags-eksperter” iscenesætter sig selv. Her bliver det afgørende, at autenticitet altid er performativ; den dokumentariske krop er både sig selv og en rolle. Det er mennesker, som publikum sjældent ser, måske fordi de er handikappede eller på anden vis udfordret. Det siger sig selv, at det autentiske menneske på scenen også altid er en rolle.

Jeg deler Malzachers skepsis over for en brug af politisk teori, hvor Rancièrelæsninger bruges som blankocheck for at kunne kalde al kunst politisk. Men her savner jeg, at Malzacher mere konsekvent knytter an til Rancières styrke: Begrebet *dissens*, forestillingen om en omfordeling af det sanselige og ideen om tilskuerens emancipation. Rancières (2013) pointe er ikke, at alt per automatik er politisk – men at kunst kan bryde iagttagelses- og taleordener, så det, der ellers ikke kan ses eller høres, bliver synligt og hørbart.

Lad os kort se på den karakteristik af Rancièr, Malzacher leverer. Rancières stærke tro på, at kunstens ubestemthed er dens centrale kraft og ikke dens klare politiske udsagn – bliver, med hans tanke om, at perceptionen derved forstyrres, og de sanselige hierarkier rystes – ifølge Malzacher til en blankocheck til den kunst, der nok irriterer vante perceptionsmåder, men som ikke synes at have noget *politisk* anliggende. Det *politiske* skal være en kunst, der nok kan provokere perceptionen, men som har et konkret anliggende.

Det, der undrer mig, er, at Malzacher ikke forankrer sin kritik lidt mere specifikt i forhold til den måde, hvorpå Rancièr placerer tilskueren. Dels fordi Rancièr jo på mange punkter udtrykker en forståelse af det politiske, som er meget nær den, Malzacher gør sig til talsmand for, og dels fordi tanken om

kunstens evne til at skabe emancipation ligeledes findes udtrykt i Rancières begreb om dissens. Videre er hans diskurs om, hvordan 'det sanselige' er opdelt i verden, og hvordan det er muligt at lade de(t) usynliggjorte og tavse komme frem og måske danne reservoirer for nye sensibiliteter jo ikke så fjernt fra Malzachers ideer.

Striden står givetvis om noget andet. Nemlig om hvordan man skal beskrive og håndtere forskellen mellem det, der med Niklas Luhmanns termer (1998) er de funktionelt uddifferentierede systemer. Systemer, der har hver sin orden og betragter omverdenen ud fra hver deres egen iboende logik. Problemet i moderne samfund er, at der ikke findes et overordnet system, der kan koordinere og styre de andre. Det er det, der hos Rancière beskrives som de mange opdeltede rum og steder, der definerer den orden, der bestemmer og regulerer subjekt-positioner. Hvilke handlinger og ord er på hvilke måder mulige for hvem i det givne rum. Hvem er det, der taler, og hvem må forblive usynlige og ikke hørte. Ja, hvis liv tæller overhovedet? Alle og alt, der deltager i bevogtningen af denne realiserede opdeling af det sanselige, er dét Rancière beskriver som 'politiet'.

Teater må kunne gøre de usynlige, udgrænsede individer, handlinger eller ord konkrete og nærværende på scenen. Teatret har, på tværs af de mange systemer, en mulighed for at skabe en modmagt, en flig af emancipation.

Malzacher er optaget af, hvordan kunstsystemet kan rystes af sådanne initiativer, og hvordan 'politiet', vogterne, kan stilles over for en anden orden. Rancière har ganske rigtigt en mere romantisk forestilling om dette, der lader en række af de bestående regler for kunstsystemets orden fungere videre, hvor Malzacher, som vi skal se, angriber kunstsystemet mere frontalt. Det sker i særdeleshed i den meget absolutte afvisning af det repræsentationelle. Teatret søger løsninger på repræsentationens krise, blandt andet gennem inspiration fra ny-materialismen, der peger på, hvordan menneskets opfattelse af sig selv som centrum for skabelsen må revideres totalt. Forskellen mellem levende og ikke-levende bliver udvisket. At det ikke-menneskelige også har agens (Latour 2005), har ført til teatereksperimenter med et æsel på scenen som central aktør, med maskiner og med robotter i stedet for skuespillere. Igen bemærker jeg, at Malzacher anerkender disse former, men beskriver dem med en vis ironisk distance. Dels bliver den underliggende tvivl ikke ekspliciteret,

dels ville en ny-materialistisk analyse vel også indbefatte andre ikke-levende formers agens i de omtalte forestillinger.

Identitetspolitik: Analyseværktøj og fælde

Malzacher minder os om, at identitetspolitik nok er et *kritisk redskab* og en *politisk praksis*; den kan skabe sprog for marginaliserede erfaringer – men den kan også låse positioner fast i rensens- og offerlogikker. Achille Mbembes (2023) advarsel er skarp: En “endless performance of purity” lammer; den radikale handlingskraft er ikke at opdele grænserne, men at opløse dem. Her er jeg enig med Malzacher: Teatrets opgave er ikke at lobbye for den ‘rette’ moral, men at sætte os i *kontakt* med det, vi ikke ved på forhånd, at vi kan rumme. Det kræver mod til at udholde, *hvad man er imod*, uden at glide ind i forbud, der tømmer rummet for friktion.

Hvordan nærmer teatret sig alle de dybt forankrede strukturer, metaforer og fortællinger uden doserende bedreviden? Det handler, understreger Malzacher, om en permanent genforhandling af, hvad man ikke længere må sige eller gøre, og hvilke meninger man må udholde, selv om man er direkte imod dem. Det er et problem for teatre og festivaler, at tavshed kan være helt igennem politisk, og at selvcensur og indskrænkningen af de historier, man *ikke* har hørt, kan være en konsekvens af frygt for sanktioner. Sådanne holdninger blokerer for selvstændig politisk og systemisk tænkning. Det bliver en tilbagevendende identitetspolitisk udfordring at skelne mellem, hvad der er udtryk for selvforstærkende moralistiske attituder og offerroller, og hvad der er modig solidaritet med forfulgte og undertrykte. Det er nødvendigt for at arbejde for en reel forståelse, indsigt og deltagelse. Det politiske er for Malzacher et forsøg på i fællesskab at rekonstruere verden, og det kan ikke gøres ud fra den antagelse, at jeg er ‘renere’ eller forstandigere end min næste.

Malzacher illustrerer, hvordan kampen om repræsentation og identitetspolitik finder ind i kunsten med eksemplet på den hvide amerikanske kunster Dana Schutz’ billede *Open Casket* (2016), der illustrerer den sorte 15-årige Emmett Till, der i 1955 blev lynchet af to hvide mænd i Mississippi. Et maleri, der vakte forargelse og fik den afroamerikanske kunstner Parker Bright til at stille sig op foran maleriet med ryggen til publikum, iført en T-shirt

med påskriften “Black Death Spectacle” (Basciano 2017). Det ser Malzacher som en performativ handling, der udtrykker Brights irritation over maleriet. Maleriet blev ikke ødelagt, men tilskuerens blik blev irriteret og måtte derfor aktivt tage stilling til begge kunstneres udtryk, der fremstod samtidigt. Her handler det ikke om forsoning, men om at konfrontere forskellige meninger.

Denne ‘appropriation’ er en mangedobling. Emmetts mor, der havde sendt sin søn fra Chicago til Mississippi, fik hans skændede krop tilsendt. Hun valgte at lade den åbne kiste være offentlig tilgængelig, så mennesker kunne se, hvad hun havde set. I 1950’ernes voldsomme amerikanske kamp mellem sorte og hvide var det et dristigt træk. Hvad opnår Dana Schultz med sit maleri? Og Parker Bright med sin aktion i 2016? Malzacher ser de to værker som udtryk for kunstens evne til at åbne horisonter og konfrontere tilskuerne med deres egen involverethed i samtidens politiske dilemmaer. Her er forudsætningen jo, at tilskuerne opsøger og deltager i den konkrete aktion. Som Malzacher fremhæver, kan han næsten ikke tænke maleriet uden aktionen. Men man kan jo spørge, om aktionen er et postulat om, at maleriet er rent ‘spektakel’, fordi Dana Schultz er hvid, og om det er det, der udpeges som problem? Bliver den bagvedliggende historiske kontekst ikke derved trængt i baggrunden?

Malzachers pointe er ikke, at kritikken er uberettiget, men at *teatrets politiske potentiale* ligger i at fastholde *flere sandhedskrav* på samme tid – uden at reducere dem til identitære domfældelser.

Participation: Fra placebo til ansvarlig medvirken

Mange publikumsinvolverende formater bliver – rammende – af Malzacher beskrevet som *placebo-deltagelse*: Man vælger mellem præfabrikerede muligheder; passivitet forklædes som aktivitet. Målet er ikke at droppe publikumsmedvirken, men at skelne *falsk* fra *faktisk* handlekraft. Brechts lærestykker (Bille (red.) 1981) og Boals forumteater (2021) skærper skellet: De kan være stærke redskaber, men glider let over i systemkompatibel *problemhåndtering*, når formatet institutionaliseres af de samme magter, det ønsker at udfordre.

She She Pops tidlige værker tog publikums sårbarhed alvorligt: Relationen er *ikke* lige; men det, der sker, er *synligt* for alle og kan ikke reduceres til en gimmick. Den hollandske producent Lotte van den Bergs *Building*

Conversations (2014-) går skridtet videre: Forestillingen er samtalen selv, i byrum og private rum, efter forskellige dialogiske protokoller (jesuitisk praksis; David Bohms “dialog” uden agenda (2023)). Her er teatret ikke en konsensusmaskine, men en formidler af mødeformer, der udfordrer både vane, komfort og *ansvar*. Netop her er Mouffes agonisme mere end en abstrakt norm: Den bliver procedurer for uenighed.

Konfrontation og omsorg: To ender af samme akse

Et centralt træk i Malzachers kortlægning er spændet mellem *konfrontation* og *omsorg*. Santiago Sierra eksemplificerer den brutale strategi: at reproducere udnyttelsens logikker for at fremvise realitetens vold – og dermed tvinge publikum ind i det moralske dilemma som medskyldige.

Eksempler på sådanne værker er ifølge Malzacher den spanske kunster Santiago Sierras. I 1999 betalte han således seks unge, arbejdsløse cubanere 30 \$ for at lade sig tatovere med en streg hen over ryggen.³

Her gentager Sierra de mekanismer, han vil kritisere. Magtmisbrug, udnyttelse af de fattige til en ussel løn for at lægge rygge til en på alle måder meningsløs og nedværdigende handling. Som kunstværk blotlægger det ikke visioner eller løsninger. Det peger på det, samfundet gerne ser fejlet ind under gulytæppet. Der tilbydes ikke ingen enkle løsninger, ingen katarsis, men vi tvinges derimod til at tage stilling til uafgørligheder i vores egne liv. Det bliver til et moralsk dilemma, som vi bevidner.

Malzacher kalder værkerne stærke og politiske, men stiller det etiske spørgsmål, om kunstneren ikke bliver en del af problemet snarere end løsningen. Man kan indvende, at de ikke-naive kunstnere jo godt ved, at de er en del af problemet, og at der ikke findes noget moralsk ‘fristed’. Malzacher peger på, at værkerne udstiller en *medskyld*, men de udstiller også *magt* uden at dele den. Som tilskuere bliver vi tvunget til at tage stilling – men uden redskaber til at handle *anderledes*, her og nu.

I den anden ende står omsorgspraksisser: Mierle Laderman Ukeles’ *Touch Sanitation* (1977-80) gav kropslig, gentagen anerkendelse til byens

3) Se Santiago Sierra, 250 cm Line Tattoo, <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/person/sierra-santiago> (Tilgæet 6.3.26).

usynlige arbejdere. Det Frankfurt-baserede kollektiv Swoosh Lieu gav i *Who Cares?! (2016)*⁴ udtryk for, hvordan kvinders arbejde i hjemmet også havde økonomiske dimensioner (“I kalder det kærlighed, vi kalder det ubetalt arbejde”).



Swoosh Lieu *Who Cares*. Foto: David Ritterhaus.

Edit Kaldors *Inventory of Powerlessness (2013-16)* visualiserer et netværk af afmagt – ikke for at fremkalde medlidenhed, men for at tilbyde genkendelse og fælles fortolkning. For mig ligger styrken i, at omsorg her ikke er sentimentalitet, men politisk form: En måde at bære sårbarhed frem, så den *ikke* reduceres

4) Se Swoosh Lieu, *Who Cares ?!*, <https://swooshlieu.com/en/projects/performances/who-cares> (Tilgæet 6.3.26).

til terapeutiske privatrum, men heller ikke overgiver sig til konfrontationens kynisme.

Safe Spaces vs. Brave Spaces: Hvad tåler vi – og hvorfor?

Begrebet *safe space* er historisk forbundet med feministiske bevægelser og borgerrettighedsbevægelsen: et beskyttet rum, hvor man – midlertidigt – kan tænke strategi uden konstant modstand. Problemet opstår, når projektionen af beskyttelse overføres direkte til scenekunsten som filter mod ubehag. Malzacher foreslår i stedet *brave spaces*: tydeligt rammesatte rum, hvor alt væsentligt kan siges og konfronteres, forudsat at tid, sted og deltagere er klart afgrænset. Jeg er enig, men vil tilføje: Der er ingen *modsigelse* mellem “safe” og “brave” – de er hinandens forudsætninger. Man kan have brug for (midlertidige) safe spaces for at kunne deltage i et brave space uden at reproducere traumer eller magtubalancer. Pointen er ikke at erstatte det ene med det andet, men at koreografere forholdet mellem dem.

Immersion: Deltagelse som underkastelse – eller som ansvarlig fordybelse?

Malzacher er skeptisk over for det *immersive*: Dyk ned i en anden virkelighed, glem den ydre verden, og lad dig styre af totalitetens logik. Han ser faren for ideologisk indoktrinering, illusionsdyrkelse og manipuleret deltagelse. Her er der brug for en markant nuancering. Ja, der findes manipulative immersive formater, men de bedste arbejder netop med bevidstheden om manipulation som en del af værkets kontrakt: Deltagere informeres, rammer tydeliggøres, og værket giver metahandlinger til publikum (pauser, exit-muligheder, “stop”-mekanismer), som skaber refleksiv afstand *inden i* immersionen. I den nyligt udgivne antologi *Dramaturgies of Immersion* (Szatkowski og Nielsen 2025) diskuteres de mange forskellige poetikker i immersive teaterformer.

Med andre ord: Immersion behøver ikke være “total underkastelse”, den kan udnytte teatrets maskineri (dobbeltblikket, tidslig og rumlig kontrakt, synliggjort medproduktion) til at fremkalde *refleksiv involvering*. Det afgørende er *poetikken*: Hvilke handlemuligheder og hvilken viden stilles til rådighed for

deltagere? Hvilken ansvarlighed tildeles publikum? Jeg læser derfor Malzachers kategoriske afvisning som forhastet i dette afsnit; hans øvrige argumenter om forsamling, agonisme og deltagelsesformer kan – paradoksalt – med fordel bruges til at designe immersion, der netop er brave (og situativt safe) spaces.

Teatret har – som kunssystem – en unik evne til at *iscenesætte en forskel*, der gør os bevidste om, at konfliktens betingelser er forskellige, alt efter hvilket system der iagttages. Teater bliver ikke et overordnet styringsorgan; det bliver en *refleksionsmaskine*.

Kunst og aktivisme: Direkte handling, fiktion og strategisk iscenesættelse

En anden akse i bogen er forholdet mellem *kunst* og *aktivisme*. Malzacher viser, hvordan direkte aktion (strejke, blokade, civil ulydighed, besættelse) og performativ praksis kan gribe ind i hinanden, når handlingen er her-og-nu, irreversibel og båret af professionel forberedelse. Pussy Riots aktioner i Moskva (2012) er ikke et spontant “stunt”, men nøje planlagte strategier, hvor æstetisk form og politisk risikovillighed *forudsætter* hinanden.

I det tysksprogede rum fremhæves gruppen Zentrum für Politische Schönheit (ZPS). Malzacher konkluderer om ZPS:

De fører momenter af fiktion og anderledes billeder ind i virkeligheden og skaber på den måde forskydninger i perceptionen, og de peger på, at andre handlinger er mulige. Disse provokationer, der retter sig både mod venstre og højre, som både er en bevægelse ind i kunsten og ind i aktivismen, er selve kernen i deres arbejde. (p. 111)

På gruppens hjemmesiden, kan man i 2023⁵ finde deres omhyggeligt forberedte TV-udsendelse på deres egen kanal, hvor et program fortæller, at det højreekstreme parti AfD bliver forbudt i 2024. I en venlig ironisk tone fremføres belastende materiale for ledende politikere og medlemmer af AfD, der således selv har gjort deres ypperste for at foranledige ‘forbuddet’. Med

5) Se Zentrum für Politische Schönheit, Aktion AFD-VERBOT (2023), <https://politicalbeauty.de/afd-verbot.html> (Tilgået 6.3.26).

deep-fake videoer og interview med kansler Scholz, samt en installation foran Bundeskanzleramt, der viser AfD medlemmer i fængsel, formår gruppen at aktivere omfattende reaktioner fra alle kanter.



Zentrum für Politische Schönheit. Foto: David Biene

Det er en elegant måde at lade 'falske nyheder' føre til reelle politiske debatter. Det bliver ikke som hos Trump til en udviskning af virkeligheden, men modsat er det faktisk en mulighed for at iagttage forskellen mellem fiktion og virkelighed, og derfor en del af et oplysningsprojekt. Og fordi offentligheden er nødt til at reagere, bliver aviser, TV og politikere en del af det samlede aktivistiske kunstprojekt. Der er en nøje planlagt strategi bag de enkelte udspil, der tilsammen er målrettet og med præcis stødretning. Aktiviteten er således omhyggeligt iscenesat, og læsere, brugere af TV, Facebook og andre

sociale medier bliver derved opfordret til at tage stilling. Bundeskanzleramt gør opmærksom på, at videoen ikke er ægte: "Sådanne deepfakes er ingen spøg. De medfører usikkerhed og er manipulative". Og ZPS svarer tilbage, at befolkningens usikkerhed snarere skyldes, at kansleren faktisk tager afstand fra videoen. Sådan er spillet i gang, og en radikal fantasi er muliggjort.

Zentrum für Politische Schönheit arbejder ofte på en måde, hvor offentligheden ikke kan lade være med at reagere: Deepfake, modbilleder, installationer, juridiske gråzoner, TV-satire – alt sammen dele af en oplysningsstrategi, der ikke udvisker virkeligheden, men *forcerer* dens modsigelser frem i nyhedsstrømmen. Her bliver medier, politikere og borgere medskabere af værket. Det centrale er efter min mening ikke kun provokationen, men en *kæde af reaktioner*, som værket intelligent *foregriber*. Teaterets vigtigste ressource – dramaturgisk tænkning – flyttes uden for huset og ind i offentlighedens forhandlingsrum. Der er ingen garantier for, hvordan den distribuerede deltagelse udfolder sig, det kan ikke kontrolleres. Netop dette betyder, at en virkelighed udfolder sig i sine egne former på foranledning af værkerne og derfor kan iagttages.

Teater som forsamling: *Assemblism*, parallelle parlamenter og *pre-enactment*

I bogens sidste del peger Malzacher så på det teater, der efter hans mening er det reelle løsningsforsøg. Det er teater som *forsamling* og som *metode*: Jonas Staals *New World Summit* iscenesætter talerstole, rundkredse og alternative repræsentanter (Rojava, Azawad, Filippinerne, Sri Lanka, advokater for Guantánamo-fanger). Publikum bliver vidner til ikke-kodificerede fortællinger – radikale og foruroligende – der ikke er udvalgt efter politisk korrekthed, men efter deres evne til at forskyde vores forestilling om demokrati. Her bliver kunsten en progressiv fantasi, som ikke blot forestiller sig et andet system, men prøver det af i miniature. For mig er det afgørende, at Staal samtidig arbejder *metarefleksivt* (f.eks. med "propaganda-teater" som begreb), så forsamlingens iscenesættelse ikke fortrænges, men inddrages: Hvem taler? Med hvis mandat? Hvad gør rummet – scenografien – ved diskussionen?

Den selvforvaltende region i Nordsyrien, Rojava, ser Staal som et eksempel på en model for det statsløse demokrati, der ikke vedkender sig nationalstaters koloniale arv, men arbejder for lokal selvbestemmelse, kønsrettigheder og kommunal økonomi. Staal og hans team opførte i 2018 en 'parlamentsbygning', der fungerer som offentligt tilgængeligt rum for alle lokale grupperinger, politiske forsamlinger og kulturelle begivenheder. Regionen er plaget af krigstrusler, men på trods af dette er bygningen blevet et symbol og et utopisk bud på et alternativt samfund. På en måde blev *New World Summit* derved gjort til en mere permanent institution snarere end blot en enkeltstående begivenhed.

Dana Yahalomis serie *Make Arts Policy!* lader kulturpolitikere forhandle kulturpolitik i en koreograferet, protokolleret ramme, mens kunstnere og forskere kommenterer live fra et andet rum. I Helsinki (2014) synliggjorde formatet skarpe politiske skillelinjer; i Tyskland (2016) endte det i pragmatisk konsensus mod AfD – mindre oplysende men desto mere afslørende for, hvad det eksisterende politiske teater *faktisk* kan: nogle gange blot spejle status quo. Yahalomis begreb *pre-enactment* er centralt: Det handler om at afprøve fremtidige scenarier politisk – ikke i simulationens lukkede sandkasse, men i offentligt risikable rammer.

Milo Rau: Realisme, manipulation – og teatrets grænser

Konflikten mellem Malzacher og Milo Rau (instruktør og tidligere leder af NTGent) krystalliserer to poetiske temperamenter. Raus værker er berømte for at skabe komplekse sammenfald mellem biografisk, politisk og skuespillermæssig virkelighed som i *Hate Radio*, 2011, der er et retssalsopgør, og i *General Assembly*, 2017, der er et parlamentsscenarie. Rau insisterer ofte på autentisk casting (f.eks. at overlevende tutsier gestalter sig selv), ikke som naiv gengivelse, men for at trække "det reale ud af dokumenternes skygger". Malzacher kritiserer to ting:

1. I *General Assembly* (2017) griber Rau ind i en ophedet konflikt (om benægtelse af folkemordet på armenierne) ved at ekskludere en deltager – for senere at genindkalde ham. For Malzacher afslører

det en skjult dramaturgisk tråd, som leder forsamlingen mod en planlagt tilspidsning; dermed bliver “emancipation” underlagt manus.

2. I Raus samlede poetik spiller *affekt* og katarsis en for stor rolle, mens den *refleksive dimension* (processens synlighed) holdes ude af selve forestillingerne.

Her er jeg mindre kritisk end Malzacher. I en faktisk forsamling med faktiske og usete risici kræver arrangørens ansvar nogle gange *indgriben*. At det synliggør værkets styring, er ikke nødvendigvis manipulation i dårlig forstand – det kan være en del af *kontrakten*: at publikum og deltagere konfronteres med, at der er en dramaturg, og at forsamlingen ikke er ‘naturlig’, men iscenesat. Når en deltager svarer, “For nogle af os er det her ikke teater,” så er det måske netop det punkt, hvor teatrets imaginære realitet skærer sig ind i virkeligheden: Grænsen bliver *mærkbar* og dermed *politisk*.

Når Malzacher kobler Raus æstetik til “Stanislavskis overrumpingsrealisme”, læser jeg det som en undervurdering af, hvor flerdimensionelle Raus værker er: De afslører og eksponerer deres egen konstruktion – nogle gange i *forarbejdet* til værkerne (manifestet for NTGent, åbne prøver mv.), andre gange i *selve scenearbejdet* (lagdeling af dokument og fiktion). Spørgsmålet er mindre, om realistisk praksis er “farlig”, og mere, hvad den tillader publikum at se, forstå og gøre.

Poetikens kerne: Forskellen mellem kunst og politik – og genindskrivningens logik

En styrke i Malzachers tænkning er hans vedholdende insisteren på, at teatret *aldrig* kan ignorere forskellen mellem *kunst* og *politik* – men at det kan *udnytte* og *forstyrre* grænsen. I min optik er det afgørende, at kunsten siden 1700-tallet har skabt sin egen imaginære realitet og dermed sit eget autonomikrav; det er netop derfor, at kunsten i dag kan genindskrive grænsen mellem virkelighed og fiktion på begge sider af forskellen: enten ved at “forstærke” realiteten i det imaginære (dokumentarisk og biografisk intensitet) eller ved at vise, hvordan “virkeligheden” selv er iscenesat (mediale, juridiske, politiske ritualer).

Denne genindskrivning er ikke kun et stilistisk trick; den er en politisk teknologi. Den gør det muligt at oplyse om, hvordan en orden opstår (hvem der må tale, hvem der er tavs), og den tilbyder midlertidige mod-ordener, hvor nye handle- og taleformer kan afprøves. Derfor er “forsamlings-teater” ikke blot et format, men en *metodisk familie* af praksisser: fra den lille samtalecirkel med stramme regler til den store, risikable konfrontation, der fordrer vision og beredskab.

Dansk kontekst: Hvad er “rummet” – og hvem er “publikum”?

I Danmark har flere store huse eksperimenteret med forsamling som ramme (f.eks. Aalborg Teaters “Forsamlingshus” og Aarhus Teaters højskoleformat). Intentionen er stærk, men spørgsmålet er altid: Er der tale om hyggelig oplysning – eller om iscenesat konflikt med reelle konsekvenser? Forsamlingsteater forpligter dramaturgisk:

- **Kuratering:** Hvem inviteres, og hvilke modstemmer får faktisk taletid?
- **Regler:** Hvordan muliggør/indskrænker samtaleprotokoller uenighed?
- **Rum:** Hvad gør scenografi, tid og placering ved magtforhold?
- **Dokumentation:** Hvem ser og hører forsamlingen – og hvordan videregives den?
- **Effekt:** Hvilke beslutnings- eller læringsformer muliggøres efter mødet?

Hvis forsamlingen blot imiterer demokratiet uden at skabe risiko, mister den sit politisk-æstetiske særkendetegn. Omvendt risikerer man uden omsorg for deltagerens sårbarhed at reproducere de samme uligheder, man ville udfordre. At finde balancen er den kuraterende dramaturgs og kunstnes konkrete, daglige håndværk.

Vores samtid er ikke blot præget af polarisering men af *parallele systemforandrende revolutioner*: den digitale, energi- og klimaomstillingen, mobilitets- og logistikrevolutionen, globaliseringens ekstreme uligheder og

forskydningen mod autoritære styreformers, ofte gennem demokratiets egne mekanismer. I en sådan verden kan det virke naivt at insistere på teatrets politiske relevans. Jeg vil hævde det modsatte: netop fordi systemerne (medier, platforme, økonomi, jura, politik) har hver deres interesseblindheder, har vi brug for rum, der iscenesætter uenighed på måder, der gør blindheder synlige, tænkelige og delbare – ikke for at gøre os enige, men for at optræne *uenighedens* sprog og praksis.

Teatret kan tilbyde *modige rum*, hvor deltagere og tilskuere er medproducenter med ansvar for form og forvaltning af ansvar. Når det lykkes, er teatret ikke 'illustration' af politik, men politik i første person flertal.

Hvis teatrets styrke er at holde modsigelser i live og gøre dem produktive, er dramaturgens opgave at *diagnosticere* og *kalibrere* ubestemmelighederne i forsamlingens rum:

- Hvilke regler gælder, og hvornår må de *brydes*?
- Hvilke stemmer er fraværende, og hvordan kan de indkaldes uden at blive instrumentaliserede?
- Hvor ligger risikoen, og hvordan fordeles den?
- Hvilke lærings- og beslutningssløjfer kan etableres, så værket ikke lukker sig om sin egen begivenhed, men forgrener sig i eftertid og andre rum?

Dramaturgen bliver – i Malzachers ånd – mindre gatekeeper, mere arkitekt for situeret uenighed: en der designer kontrakter mellem deltagere, publikum og institutioner – og som tør synliggøre styringen, når den er nødvendig, i stedet for at foregive neutralitet.

Mod en praktisk poetik: Nogle principper for forsamlingens teater

For at samle trådene vil jeg formulere nogle principper, som kondenserer Malzachers bog og mine indvendinger/udvidelser til en *praktisk* poetik:

1. **Gør grænsen synlig**

Sæt værket iscenesættelse i spil: Hvem kuraterer? Hvilke procedurer styrer samtalen? Hvad måles der på: affekt, indsigt, beslutning, forpligtelse? Synlig styring er ikke det samme som manipulation; det kan være en forudsætning for deltagelse.

2. **Koreografer uenighed**

Design for *agonisme*: Protokoller for turtagning, ret til uenighed, krav om lytten, tidlig afspænding (pauser), mulighed for at træde ud og ind igen. Safe og brave spaces er komplementære, ikke modsætninger.

3. **Fordel risiko ansvarlig**

Overvej, hvem der bærer konsekvens (juridisk, social, psykologisk). Giv deltagere viden og *metahandlinger* (mulighed for at stoppe, ændre, omsætte). Deltagelse kan være ansvarlig, hvis dens egne greb erkendes, og der gives mulighed for *valg*.

4. **Tænk forgrening – ikke afslutning.**

Dokumentér og formidl, så værket forplanter sig: Hvad skal publikum kunne *gøre* efter? Hvem modtager materialet? Hvor kan forsamlingen fortsætte (andets sted, andet medie)? Politisk virkning er sjældent øjeblikkelig; den er sammenkædet og sekventiel.

Malzachers grundtanke – at teater kan være *en demokratisk arena for fantasi* – er hverken naiv eller sentimental. Den er *praktisk*. Den forpligter os til at være omhyggelige med de former, vi opbygger, de regler vi opstiller, og den måde vi deler tale, tid, opmærksomhed og ansvar på. Den forpligter os til at være ærlige om iscenesættelsens magt – også når vi ønsker at dele den.

Det vigtigste, som bogen bidrager med, er måske ikke én metode, men modet til at prøve – og at gentage forsøget, selv når det mislykkes. For i den mislykkede forsamling, i den friktion, der ikke lod sig rammesætte, ligger også data for næste forsøg. Teater som forsamling er ikke en opskrift, men et håndværk: at bygge midlertidige rum, hvor verden kan eksperimentere med

sig selv – i begrænset skala – men med risiko, under et givet blik, og med en klar kontrakt om, at intet her afgør verden alene, men at noget her kan forandre, hvordan vi agerer i den.

Hvis vi – i danske institutioner og frie miljøer – vil arbejde videre i Malzachers spor, foreslår jeg tre konkrete tiltag:

1. **Programmeret uenighed**

Læg konflikt-sessioner ind i sæsonplaner: ikke debatter, men *kuraterede forsamlinger* med tydelige regler, konkrete mål (indsigt, beslutning, forpligtelse), og dokumentation, der deles med lokale aktører (skoler, kulturhuse, foreninger).

2. **Kompetence- og omsorgsinfrastruktur**

Træn hold i *facilitering, traumebevidst praksis og protokolldesign*. Opbyg et netværk af *omsorgs- og exit-ressourcer* (psykologisk debrief, juridisk rådgivning), så deltagelse ikke bliver en individuel risiko, men en fælles opgave.

3. **Forgrenede formater**

Tænk værker som *serier*: Et første møde, et andet møde tre måneder senere (ny viden, nye deltagere), en opsamlende publikation/stream/podcast. Politisk effekt opstår *over tid*; og gennem *gentagelser* og ved at give resonans til andre politiske handlinger. Dramaturgien skal indtænke denne kronologi.

På den måde kan vi – i små og store rum – gøre teatret til et sted, hvor mod, fantasi og ansvar *prøves* i fællesskab. Ikke for at redde verden, men for at *holde den åben* for det, der endnu ikke er tænkt, sagt og gjort.

Janek Szatkowski er lektor emeritus ved Aarhus Universitet, Institut for Kommunikation og Kultur, afdeling for musikvidenskab og dramaturgi. Seneste udgivelse Szatkowski og Nielsen, *Dramaturgies of Immersion* (Routledge 2025).

Litteraturliste

- Basciano, Olover. 2017. "Whitney Biennial: Emmett Till casket painting by white artist sparks anger" in *The Guardian*, 23 March, 2017. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/21/whitney-biennial-emmett-till-painting-dana-schutz> (Tilgået 6.3.26).
- Bille, Steen (red.). 1981. *Brechts lærestykker*. Drama
- Boal, Augusto. 2021. *Games for Actors and Non-Actors*. (3.udg.) Routledge.
- Bohm, David. 2023. *Om Dialog*. Klim.
- Habermas, Jürgen. 2014 [1981]. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Suhrkamp.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
- Luhmann, Niklas. 1998. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp.
- Mbembe, Achille. 2023. *The Earthly Community*. V2.
- Mouffe, Chantal. 1999. "Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?". *Social Research*, Vol. 66, No. 3, pp. 745-758.
- Mouffe, Chantal. 2013. *Agonistics: Thinking the World Politically*. Verso.
- Rancière, Jacques. 2013. *The Politics of Aesthetics*. Bloomsbury.
- Szatkowski og Nielsen, 2025 *Dramaturgies of Immersion*. Routledge.
- Szondi, Peter. 1987 [1956] *Theory of Modern Drama – A Critical Edition*. Polity Press.
- Zizek, Slavoj. 2024. *Against Progress*. Bloomsbury Academic.