



Portrættet

Michael Thalheimer | Klassikerbarber og gestuskoreograf

Klassikerbarber og gestuskoreograf

Et portræt af instruktøren Michael Thalheimer

Af Solveig Gade

Det er blevet sagt om teaterinstruktøren Michael Thalheimer, at han har banet vejen for en ny omgang med klassikerne i tysk teater. Mere specifikt er det blevet fremført, at han på den ene side stiller sig på skuldrene af centrale – og i øvrigt meget forskellige – instruktører som Peter Stein i 1970'erne og Frank Castorf i 1990'erne, hvad angår deres opgør med en traditionel forvaltning af klassikerne som kulturel kapital forbeholdt en privilegeret overklasse. På den anden side, er det blevet understreget, adskiller Thalheimer sig markant fra såvel Stein som Castorfs forsøg på at sætte klassikerne i direkte relation til deres samtids socio-politiske situation. I stedet henlægger han – i et forsøg på at nå ind til det, han betegner som værkets ”essens” – det givne drama til et tidløst nu. Resultatet er, at Thalheimers forestillinger snarere synes at kommentere på nogle til enhver tid gældende strukturer end på nogle, der skulle være specifikke for nutiden. Yderligere kan man sige, at hvor fx en Castorf (og den række af instruktører, der har stået i lære hos ham) er berømte for at udspile og udbygge den givne dramatiske tekst, bl.a. ved at supplere den med et væld af fremmedtekster, så er Thalheimers varemærke hans evne til at *komprimere* og koncentrere de klassiske dramaer.

Disse faktorer har foranlediget visse teaterteoretikere til at betegne hans arbejde som ”radikalt dramatisk teater” og til at positionere ham i modsætning til det såkaldt postdramatiske teater (Boenisch 2008, s. 31). Jeg vil ikke her komme med en længere udredning af disse begreber, men vil begrænse mig til at sige, at mens det postdramatiske teater groft sagt er karakteriseret ved at have gjort op med tekstens og fablens dominans til fordel for en ligestilling

af de teatrale elementer og en accentuering af den reale, teatrale præsens (Lehmann 1999), så er den narrative dramaturgi, dialogen, de mellem menneskelige relationer og det dramatiske nu centrale komponenter indenfor, hvad Peter Szondi har kaldt ”det dramatiske ideal” (Szondi 1956)¹. Udover, at jeg generelt mener, at de diskurser, der alt for håndfast vil skelne mellem ”det postdramatiske” og ”det dramatiske” let kan stå i fare for at blive uproduktive og misvisende, er det særlige ved Thalheimers teateræstetik for mig at se imidlertid, at den ikke *enten* kan karakteriseres som dramatisk *eller* som post-dramatisk. Tværtimod bevæger den sig, som jeg vil forsøge at vise i det følgende, i et frugtbart krydsfelt mellem, hvad vi kunne kalde den dramatiske og den post-dramatiske modus. Inden vi ser nærmere på dette, vil jeg imidlertid kort berøre Thalheimers baggrund og udvikling som instruktør.

Skandaleværdi og berømmelse

Michael Thalheimer (født 1965) er oprindelig uddannet slagtpøjsspiller. Fra 1985-89 studerede han ved Hochschule für Musik und Theater i Bern i Schweiz, og i årene herefter arbejdede han som skuespiller, indtil han selv begyndte at instruere omkring midten af 1990'erne. Genembruddet kom i 2000 med opsætningen af Ferenc Molnárs *Lilium* på Thalia Theater i Hamburg. Forestillingen, der udløste en invitation til det prestigøse Theatertreffen i Berlin samme år, blev intet mindre end en skandale! Enhver form for folkelig lokalkolorit, sentimentalitet og forsonende-underholdende

¹) For en præcis og kortfattet sammenligning af det postdramatiske teater og det dramatiske ideal, se Laura Luise Schultz (2007).

momenter var pillet ud af Molnárs stykke om karrusel-udråberen Liliom og tjenestepigen Julie. I stedet var stoffets tragiske centralnerve lagt fri på en måde, der var ganske konfrontatorisk over for publikum. Således startede forestillingen med, at Peter Kurth, der spillede Liliom, stillede sig frem på scenekanten og stirrede aggressivt på tilskuerne i flere minutter. Siden fulgte en rå samlejescene mellem ham og Julie (spillet af en af Thalheimers yndlingskuespillerinder, Fritzi Haberlandt), kulminerende med, at han sprøjtede sæd ud mellem hendes ben. Endelig blev Lilioms selvmord udvidet til en langstrakt scene, hvor han dolkede sig selv, mens scenen blev oversvømmet med blod. Det var under denne scene, at Hamburgs daværende borgmester Klaus von Dohanyi rejste sig op og råbte: "Dette er et respektabelt stykke. Det må ikke instrueres sådan her!". Et udbrud, der overnight sikrede forestillingen berømmelse og skandaleværdi!

Derfra gik det slag i slag: Samme år skabte Thalheimer sammen med sit faste hold, scenograf Olaf Altmann og komponist Bert Wrede, med stor succes Thomas Vinterberg og Mogens Rukovs *Festen* på Staatsschauspiel Dresden, og i 2001 debuterede han på Deutsches Theater i Berlin med sin legendariske opsætning af *Emilia Galotti*. Forestillingen sikrede ikke bare Thalheimer international berømmelse og et væld af priser, bl.a. Nestroy-prisen, den var også med til at kickstarte den nytiltrådte teaterdirektør Bernd Wilms' meget succesfulde æra på Deutsches Theater. Wilms kvitterede ved at ansætte Thalheimer som ledende hus-instruktør og i 2005 tillige som medlem af teatrets kunstneriske ledelse. I samme periode instruerede Thalheimer desuden fast på Thalia Theater i Hamburg. De seneste år har han udvidet sin arbejdspladsmæssige radius og har bl.a. arbejdet på Schauspiel Frankfurt (*Antigone/Ödipus*, 2009), Dramaten i Stockholm (*Kasimir og Karoline*, 2008), Burgtheater i Wien (*Den hellige Johanna fra slagtehalerne*, 2010), Schaubühne i Berlin (*Mørkets magt*, 2011) og i skrivende

stund Det Kongelige Teater i Danmark (*Gengangere*). Siden 2005 har han desuden instrueret flere operaer, herunder *Katja Kabanowa* (2005) og *Bortførelsen fra Saraillet* (2009), begge på Staatsoper i Berlin.

Ikke teksttro, men værktro

*"Værktro vil jeg ubetinget være, men det har intet at gøre med at være teksttro."*²

I et ofte citeret interview hævder Thalheimer, at hans ambition ikke er at være *tekst-* men derimod *værktro*. Videre anfører han, at der ikke findes noget sådant som "originalopførelsen" i teaterkunsten, og at det afgørende for ham er forestillingens evne til at overføre den *emotionelle effekt*, som fx en Lessings værk måtte have haft på datidens publikum, til et nutidigt publikum. I forbindelse hermed understreger han betydningen af at nå ind til dramaets *essens* – et arbejde, der bl.a. består i at skrælle det givne drama for dets overflødige handlingstråde, figurer og tidsbundne konventioner. I forhold til de metafysiske associationer brugen af begrebet *essens* måtte vække, er det vigtigt at understrege, at Thalheimer hermed ikke hentyder til en stabil semantisk kerne, der skulle ligge indesluttet i værket. I stedet skal essens forstås som den energetiske stamme i værket, der genererer emotioner, perceptioner og billeder hos publikum. Som instruktøren selv præciserer det med en for ham karakteristisk brug af musikalske termer, kan man definere et givent dramas *essens* som dets "totalrytme" (Boenisch 2008, s. 33-34). Når først denne totalrytme er fundet, består det videre arbejde, med endnu en af hans formuleringer, i at "partituere dramaet" – at skabe et partitur ud af dramaet altså – hvor forestillingens elementer, såsom ord, rum, krop, lys og lyd, organiseres som ligestillede parametre i en komposition, der ikke er underlagt ordets eller tekstens dominans. I forhold til

2) Thalheimer citeret i Bender 2004, s. 53.

denne ligestilling af de teatrale elementer – der i parentes bemærket ekkoer den postdramatiske diskurs – bemærker Thalheimer meget betegnende, at han afskyr brugen af musik i teatret som et stemningsfuldt og illustrativt bagtæppe til skuespillernes handlinger. I stedet agiterer han for, at det musikalske parameter skal være autarkt og fremstå som en selvberørende instans snarere end som en komponent, der er underordnet dramaets handling og forestillingens øvrige (Thalheimer i Bender 2004). Således er hans forestillinger, hvis lyddesign næsten altid skabes af den tyske komponist Bert Wrede, da også karakteriseret ved et distinkt og yderst suggestivt lydunivers, der snarere end at ”gå med” skuespillernes handlinger og stemninger typisk fungerer som en art kontrapunkt til disse.

Et godt eksempel på Thalheimers særlige måde at ”partituere” eller komponere klassikerne på er hans bearbejdelse og instruktion af *Emilia Galotti*. Her skar han ca. tre fjerdedele af tekstmængden væk fra Lessings borgerlige sørgespil om prins Hettore Gonzagas’ fatale forelskelse i den unge borgerlige kvinde Emilia. Mere præcist blev der foruden store blokke af replikudvekslinger fjernet en række bipersoner, ligesom sproget blev filtreret og rensat for 1700-talskonventioner og tidsbundne vendinger. Til gengæld blev flere af de tilbageværende replikker gentaget flere gange i løbet af forestillingen med det til følge, at de opnåede en ledemotiv-lignende effekt. Replikkerne blev leveret i et rasende tempo af skuespillerne, der i stedet for at se på hinanden, stod på forscenen med front mod publikum under en stor del af forestillingen. Det høje tempo blev imidlertid kontrasteret af Bert Wredes lyddesign – en loopet version af en langsom vals fra soundtracket til Wong Kar-wais film *In the Mood for Love* (2000). Scenografien udgjorde for sin del en slags catwalk, placeret i et stort, tomt rum med opadstræbende, umalede trævægge. En setting, der ud over at pege på individets lidenhed i et rum, der tilsyneladende var uden udgang, konnoterede et modeshow. I tråd hermed

skred den af prinsens så idealiserede Emilia da også ned ad catwalken iført et chikt 1960er-lignende kostume, men ligesom modellen på catwalken forblev hun forestillingen igennem uopnåelig for prinsen.

Rent spillestilsmæssigt blev den fatale mangel på kommunikation, som gennemsyrrer Lessings drama, i forestillingen forvaltet igennem det førnævnte taletempo, der af og til blev bragt til standsning af abrupte pauser og lange fortættede momenter af stilhed. Anderledes udtrykt syntes figurerne hverken i stand til at lytte til og forstå det, de selv sagde, eller det, de andre karakterer sagde til dem. Denne ”interpersonelle impotens” blev yderligere skærpet igennem den fysiske afstand, som skuespillerne igennem forestillingen holdt til hinanden. At berøre hinanden ville i dette ladede og distante univers være direkte skandaløst! I forlængelse heraf kunne man sige, at figureres psykologi blev oversat til deres kropssprog – en tese, som understøttes af, at deres momentane sammenbrud og tab af selvkontrol ikke blev udtrykt igennem klagende, hændervridende monologer, men derimod igennem abrupte tab af kontrol over kroppen. I et glimt kunne den i forestillingen ellers så strengt beherskede krop således gennemrystes af en spasme, som for sin del trådte i stedet for en af de bortopererede tekstpassager i Lessings manuskript. Et konkret eksempel på denne transponering af det verbale niveau til et koreografisk parameter er håndteringen af den berømte scene, hvor prinsen lovsynger Emilias skønhed til den kunstmaler, hos hvem han bestiller hendes portræt. I stedet for denne dialog, ser vi i Thalheimers opsætning Emilia bevæge sig søvngængeragtigt ned ad catwalken. Efter at have betragtet hende rækker prinsen ud og måler – uden at berøre hende – så at sige hendes ansigt med sin venstre hånd. Da Emilia herefter går videre, bliver han stående og betragter gentagne gange sin venstre hånd, hvorefter han bokser sig om ørerne med lukkede øjne. Voila – således skabes forestillingen om drømmekvinden i prinsens hoved på en måde, der måske

ikke er ”teksttro”, men nok tro overfor værket og for den sags skyld også dramaets fabel.

Scenografi som dramatisk kraft og koreografisk gestussprog frem for psykologisk realisme

I forhold til den ovenfor nævnte transponering af det tekstlige parameter til det fysisk-koreografiske er Thalheimers scenograf Olaf Altmann en afgørende faktor. Han arbejder typisk med tomme, stilerede rum og med max to-tre rekvisitter, som til gengæld er yderst symbolske – i opsætningen af *Emilia Galotti* figurerede der således blot et brev og en pistol, som Emilia måske, måske ikke vælger at tage sit liv med. Grunden til denne næsten asketiske tilgang til brugen af rekvisitter er, at de ifølge Altmann og Thalheimer i reglen blot er døde genstande, som skuespillerne klamrer sig til.³ Genstande, som kunne forlede til en naturalistisk spillestil, og en sådan interesserer ingen af de to herrer. Til gengæld nærer de en fælles interesse for at oversætte de vilkår, den givne forestillings figurer er underlagt, til konkrete sceniske omstændigheder.

Til *Die Ratten* (Deutsches Theater, 2007) skabte Altmann ved hjælp af to massive træplader således en halvanden meter høj spalte, som gjorde det ud for spillepladsen. Her måtte skuespillerne, alt imens de leverede deres replikker og fremviste deres blodige hænder til publikum, agere krumbøjede i den omkring halvanden time forestillingen varede. Med andre ord var den såvel sociale som menneskelige fornødelse, som figurerne i Hauptmanns tragikomedie fra 1911, er underkastet, direkte aflæselig i skuespillernes fysiognomi. Et lignende greb gjorde sig gældende i Leo Tolstoj's *Mørkets magt* (Schaubühne 2011), hvor spillefladen var reduceret til en slags åben tunnel, placeret faretruende højt over scenegulvet. Her måtte stykkets karakterer, nedrige personer fra samfundets bund, kravle eller krabbe sig igennem

den kun halve meter høje tunnel, som var de dyr og ikke fuldt udviklede, opretstående mennesker. I *Vildanden* (Deutsches Theater, 2008) arbejdede Altmann ligeledes med den spænding, der ligger i sammenstødet mellem højde og angsten for at falde ud over kanten. Således bestod scenografien af en skrå, bakkeliggende formation, der lynsnart kunne forvandle sig til en halsbrækkende, roterende sceneskive. Meget symbolsk bevægede den Ekdahlske familie, hvis liv er baseret på en livsløgn, sig med stigende usikkerhed rundt i dette ustabile univers. En lignende logik gjorde sig gældende i scenografien til *Orestien* (Deutsches Theater, 2006). En trævæg, der fra forestillingens begyndelse var oversmurt med blod, dækkede scenerummet som en høj væg, der samtidig dannede baggrund for alle aktiviteter. Til skuespillerne var der kun overladt et lille niveaudelt podium, der oven i købet var placeret ubehageligt tæt på tilskuerne. Forestillingens udsagn om, at det ikke er muligt for individet at ånde, tænke eller selv træffe afgørelser i en verden, hvor alt tilsyneladende er determineret af en grim og morderisk skæbne, blev i scenografien altså artikuleret igennem sammenstødet mellem den lillebitte flade, som mennesket har at agere på, og den enorme blodige bagvæg, hvor historien skrives med blodskrift.

Sammenfattende kan man sige, at scenografien i Thalheimers forestillinger fungerer som en dramatisk kraft, der sætter sig i kroppen på skuespillerne som en alt andet end psykologisk realistisk spillestil. I overensstemmelse hermed er Thalheimers signatur som instruktør et særegent koreografisk bevægelses- og gestussprog, der, udviklet i samarbejde med den givne scenografi, tager sig forskelligt ud fra forestilling til forestilling. Anderledes udtrykt benytter figurerne sig i de respektive forestillinger af et kinæstetisk sprog, der som Hans-Thies Lehmann har bemærket, pointerer den fælles antropologiske dimension, de er underlagt, men i mindre grad giver plads til de finere psykologiske forskelle karaktererne imellem. Denne kon-

3) Jf. ”Sechs Gespräche zu *Faust*: mit Michael Thalheimer” i Jaeger et. al 2006, s. 170.

statering får Lehmann til at pege på antikkens teater som inspirationskilde for Thalheimer: ”Sammenhængene [i Thalheimers forestillinger] bliver artikuleret igennem kropsgestus og ikke igennem psykologisering i det små. I det spil, Thalheimer iscenesætter, befinder vi os af og til meget tæt på den antikke virkelighed og på maskens virkning” (Lehmann 2011, s. 87). I overensstemmelse hermed har Thalheimer de seneste år da også eksperimenteret med at bruge masker (bl.a. i *Ödipus/Antigone*, 2009, i form af bemalede papirposer og i *Mørkets magt*, 2011, i form af ditto stofmasker) og kor, ofte med op til 40 medvirkende (bl.a. *Orestien*, 2006, *Ödipus/Antigone*, 2009 og *Den hellige Johanna fra slagtehalerne*, 2010). Alt sammen virkemidler, der tjener til at afindividualisere og pege på de større sammenhænge, individet er underkastet, snarere end de indre, sjælelige bølgeskulp, den enkelte karakter måtte opleve.

Et andet eksempel på, hvordan Thalheimer så at sige går imod en psykologisk realistisk spillestil, er hans adskillelse af det fysiske og det verbale parameter. Således kan en figur fremsige en afgørende replik ganske følelsesløst, blot for øjeblikket efter – eller før – at blive gennemrystet af en ukontrollabel krampetrækning eller tic. Anderledes udtrykt lader Thalheimer altså ikke de forskellige elementer i sit værkpartitur smelte forskelsløst sammen eller følge hinanden synkront. I stedet opererer han med en bevidst forskydning og adskillelse af dem. Denne adskillelse peger dels på en slags kropslig erfaring eller viden, som ikke lader sig beherske af ordet, dels får den – i overensstemmelse med den postdramatiske diskurs – *partiturets* forskellige elementer til at træde frem i al deres forskellighed og ligestillethed. Alt dette er imidlertid ikke ensbetydende med, at skuespillernes handlinger ikke er dybt rodfæstede i de givne *dramatiske* situationer og relationer figurene imellem. For det er de – i de bedste af Thalheimers forestillinger står de dramaturgiske vendepunkter og karakterrelationer knivskarpt. De udspiller sig blot i et andet register end den

psykologisk realistiske spillestil, som er så dominerende i Danmark.

I starten af prøveforløbet (inden man går på gulvet) udfører Thalheimer i samarbejde med skuespillerne da også et overordentligt grundigt analysearbejde af dramatiske situationer, vendepunkter og karakterrelationer.⁴ I forbindelse hermed benytter han sig af musikalske termer og lægger sammen med skuespillerne herefter byggestenene til et skuespilteknisk partitur, hvis logik snarere er energetisk og musikalsk betinget end psykologisk. Det vil sige, naturligvis er figurernes handlinger i udgangspunktet psykologisk betingede, men i spillet overlades der ikke plads til de gradvise erkendelser og fine nuancer karaktererne imellem som en psykologisk realistisk spillestil ville kræve, for at skuespillerens handlinger kunne fremstå troværdige. I stedet arbejder Thalheimer med, at skuespilleren, ligesom en musiker, lynsnart skal kunne variere sit tempo, sin rytme, sin dynamik og sit udtryk på samme måde, som hun fra det ene øjeblik til det næste skal kunne bevæge sig fra en ikke-indlevende, deadpan-lignende fremsigelse af replikker til en yderst emotionel spillestil. Den tyske skuespiller Ingo Hülsmann, der har medvirket i en lang række af Thalheimers forestillinger, herunder *Faust* og *Emilia Galotti*, har rammende beskrevet denne spillestil som en blanding af Brechtiansk inspireret fremvisning og emotionel indlevelse. Som han siger: ”I modsætning til Brecht, hvor du stort set kun viser, får Thalheimer dig til *både* at vise din karakter *og* at spille den emotionelt.”⁵

I forlængelse heraf han man sige, at skuespilleren hos Thalheimer accentuerer den dobbeltthed, som så at sige er skuespillerens grundvilkår, nemlig at hun på scenen på en og samme tid er til stede som skuespiller *og* som dramatisk figur. Når fx Hülsmann i rollen som Faust leve-

4) I min egenskab af dramaturg for Thalheimer på forestillingen *Gengangere* på Det Kongelige Teater i indeværende sæson har jeg selv haft lejlighed til at opleve, hvordan han sammen med skuespillerne nærmer sig teksten på den ovenfor beskrevne måde.

5) Ingo Hülsmann i interview med Peter M. Boenisch, citeret in Boenisch, 2008, p. 40.

rer sin lange startmonolog stående på forscenen med front mod publikum, iført en hvid skjorte og et par brune lærredsbukser, der i princippet ligeså godt kunne stamme fra hans private garderobe, peges der i første omgang på skuespillerens Hülsmanns reale præsens på scenen. Det samme er tilfældet i forhold til Mefisto, der spillet af Sven Lehmann og iført et lige så spektakulært kostume som Faust, var befriet for alle de tricks og kunster, som normalt definerer Mefisto-figuren (tænk bare på Gustav Gründgens berømte inkarnation af Mefisto!). Ved at accentuere skuespillerens (frem for den fiktive figurs) reale teatrale præsens på denne måde og ved at lade Hülsmann levere startmonologen på en måde, hvor speedsnak, pludselige pauser og betoning af passager, som ikke sædvanligvis betones i Faust-opførelser, afløste hinanden, pegede forestillingen fra begyndelsen dels på sin kunstighed og iscenesatte karakter. Dels arbejdede den på at modarbejde den traditionelle forudforståelse af og de forventninger til Faust, som publikum kunne tænkes at være mødt op med. Efter denne indledende indirekte dialog med *Fausts* opførelseshistorie kunne Thalheimers læsning af stykket som en indædt kritik af det moderne menneske udfolde sig. På samme måde kunne Hülsmann gradvis træde frem for publikum som Faust. Men vel at mærke en Faust, som han aldrig smeltede forskelsløst sammen med; derimod var der tale om en stadig oscilleren mellem fremvisen og emotionel indlevelse, mellem en accentuering af hans reale præsens og figurens fiktive *som-om* realitet, mellem det teatrale nu og det dramatiske nu.

Afsluttende bemærkninger

Hvad, den ovenfor beskrevne vedvarende pendulering mellem niveauer afspejler, er i sidste instans, hvordan Thalheimer benytter sig af såvel en postdramatisk som en dramatisk modus i sine forestillinger. Som vi så i det foregående, peger såvel hans ”partitur-princip”, ligestillingen af autarke teatrale elementer, der optræder forskudt i forhold til hinanden som spillestilen

(det høje tempo, de pludselige pauser, figureres blikke, der aldrig søger hinanden etc.) i retning af, hvad vi kunne kalde en postdramatisk modus. Omvendt er alle disse elementer solidt rodfæstede i de dramatiske situationer, ligesom de følger fablens logik med alt hvad den måtte indebære af årsagsbetinget udvikling, vendepunkter og erkendelser. Alt sammen komponenter, der er taget behørigt afsked med hos (postdramatiske) dramatikere og/eller instruktører som fx den sene Heiner Müller, Elfriede Jelinek og René Pollesch eller for den sags skyld Robert Wilson, der nok iscenesætter klassiske dramatiske tekster, men efter min mening har vekslende held med at puste liv i disse.⁶ Som anført indledningsvis er det min pointe, at det særegne ved Thalheimer er hans præcise balancering i krydsfeltet mellem en postdramatisk og en dramatisk modus, og med teaterteoretiker og dramaturg Bernd Stegemann kunne man hævde, at det netop er i kraft af denne dobbelte kilde, at hans forestillinger får deres komplekse dramatiske og teatrale udtryk. Som Stegemann skriver i relation til *Faust*-opsætningen:

Ethvert iscenesættelses-skuespilmæssigt middel, der isoleret betragtet kunne misforstås som teatrets frigørelse fra dramaet, er hos ham [Thalheimer] bundet til den dramatiske situation, som det samtidig frembringer. Derved adskiller opførelsen sig på den ene side fra de postdramatiske forestillinger og på den anden side fra de dramatiske iscenesættelser. (Stegemann i Jaeger et

6) Der skal ikke herske tvivl om, at Wilson har skabt en række skelsættende fortolkninger af klassiske tekster, herunder hans legendariske *The Black Rider* fra 1990. Ikke desto mindre har jeg i forhold til flere af hans efterfølgende opsætninger af klassiske dramaer haft svært ved at frigøre mig for fornemmelsen af dem som svage genskin af mesterværkerne (spændende over alt fra de banebrydende performances til iscenesættelserne af postdramatiske tekster som Heiner Müllers *Hamletmaskinen*) fra 1970'erne og 1980'erne. Mere præcist har der – i de værste tilfælde, som fx *Leonce og Lena* (2003) og *Peer Gynt* (2006) – i stedet for en dialog mellem det givne dramatiske værk og instruktøren på det nærmeste fundet en ofring sted af dramaet, mens instruktørens håndskrift har stået i forgrunden på en måde, hvor den i stedet for nybrydende har fremstået som rutineret, glat og forudsigelig.

al., 2006, s. 147-148).

Hermed på ingen måde være sagt, at alle Thalheimers forestillinger er geniale mesterværker. Tværtimod har hans metode og radikale, til tider grænsende til brutale, bearbejdelser flere gange mødt muren og på det nærmeste taget livet af de dramatiske forlæg. I anmeldelserne af bl.a. Schillers *Kabale og kærlighed* (Thalia Theater, 2002) og Tjekovs *Tre søstre* (Deutsches Theater, 2003) lød det fx næsten enslydende fra kritikerne, at stykkerne pga. de hårde beskæringer havde mistet deres kompleksitet, og at blodet bogstaveligt talt var blevet suget ud af dem i forestillinger, der var endt med at stivne i ren form og konceptbevidsthed (Carlson 2009, s. 149-150). At en fremgangsmåde som Thalheimers indimellem er dømt til at fejle, og at det ikke er alt stof, der er kompatibelt med den, kan imidlertid ikke komme som nogen overraskelse. Problemet opstår for mig at se først i det øjeblik, den skulle udarte til et greb, som bevidstløst blev appliceret på hvad som helst, og som såvel kritikere som publikum og teaterdirektører ukritisk ville tiljuble, fordi den tilhørte en af de helt store spillere på teatermarkedet. Den stadige opgave må bestå i at lytte til og gå i dialog med det singulære værk, samt i at holde teatret åbent som det sted for kritisk offentlighed, Thalheimer selv refererer til, når han betegner teatret som ”det sidste tilbageværende offentlige rum hvor man tør kaste sig ud i en live og direkte diskurs om verdens sørgelige forfatning, om humanismens sande stade, om dens sårbarhed, dens hjælpeløshed.”⁷

Litteratur

Bender, Ruth, 2004. Wo den Menschen die Sprache ausgeht: Der Musiker Bert Wrede und der Regisseur Michael Thalheimer: Von der kreativen Kraft der Herausforderung. In: *Die Deutsche Bühne*, 59:9, september 2004.

Boenisch, Peter, 2008. Exposing the Classics: Michael Thalheimer's Regie beyond the Text. In *Contemporary Theatre Review*, 18:1 (februar 2008).

Carlson, Marvin, 2009. *Theatre is More Beautiful than War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century*. University of Iowa Press.

Jaeger, Michael et. al. (red.), 2006. *Verweile doch“ – Goethes Faust Heute. Blätter des Deutschen Theaters*, 3, p. 170.

Lehmann, Hans-Thies, 1999. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren.

Lehmann, Hans-Thies, 2011. Michael Thalheimer, Gestenchoreograph. In: *Die Kunst der Bühne – Positionen des Zeitgenössischen Theaters*. Marion Tiedtke og Philipp Schulte (Udg.). Theater der Zeit Recherche, 81.

Schultz, Laura Luise, 2007. Karakterens opløsning i diskursen: Fra Gertrude Stein til René Pollesch. In: *Peripeti*, 8, pp. 13-28.

Szondi, Peter, 1956. *Theorie des modernen Dramas*. Suhrkamp.

Solveig Gade

Ph.d., cand. mag. i nordisk sprog og litteratur og teatervidenskab. Ansat som dramaturg på Det Kongelige Teater siden 2008.

7) Thalheimer citeret i Carlson 2009, p. 159.