

# Begrundelse for det performatives æstetik

Af Erika Fischer-Lichte<sup>1</sup>

Den 24. oktober i 1975 i Galerie Krinzinger i Innsbruck fandt en mærkværdig og tankevækkende begivenhed sted. Kunstneren Marina Abramović præsenterede sin performance *Lips of Thomas*. Hendes performance begyndte med, at kunstneren klædte sig helt af. Derefter gik hun ned til galleriets bagvæg, for her at hænge et fotografi af sig selv op og omkranse det med en femkantet stjerne. Herfra gik hun sig til et nærtstående bord, som var dækket med en hvid dug, en flaske rødvin, et glas honning, et vinglas, en sølvske og en pisk. Hun satte sig på stolen ved bordet, løftede glasset med honning og tog sølvskeen i hånden. Langsomt tømte hun glasset, indtil hun havde spist det hele kilo honning. Hun hældte rødvin i vinglasset og drak i langsomme drag. Hun gentog denne handling, indtil glas og flaske var tom. Så knuste hun vinglasset med højre hånd. Hånden begyndte at bløde. Abramović rejste sig og gik ned til væggen, hvor fotografiet af hende hang. Med ryggen mod muren og front mod tilskuerne snittede hun med et barberblad en femkantet stjerne i sin mave. Blod piblede frem. Så tog hun pischen, knælede med ryggen til publikum ned foran fotografiet og begyndte at piske sig selv heftigt på ryggen. Der kom blodige striber. Herefter lagde hun sig med armene vidt udstrakte på et kors af isblokke. Fra loftet hang et elektrisk varmeapparat, der var rettet mod hendes mave. Dets varme fik den snittede stjerne til at bløde på ny. Abramović blev liggende på isen uden at fortrække en mine, tilsyneladende med den hensigt at blive liggende til varmeapparatet havde smeltet isen. Da hun havde holdt ud på korset af is i tredive minutter uden at gøre antræk til at afbryde torturen, magtede enkelte tilskuere ikke længere at se på hendes lidelser. De ilede hen til isblokken, tog fat i kunstneren, trak hende ned fra korset og bar hende væk. Dermed gjorde de en ende på hendes performance.

Performancen havde varet to timer. I løbet af disse to timer gestaltede performereren og tilskuerne en begivenhed, som ikke kan omfattes eller blot legitimeres af hverken billed- eller scenekunstens traditioner, konventioner og standarder. Kunstneren fremstillede med de handlinger, hun udførte, intet artefakt, hun skabte ikke et værk, som ville kunne løsrydes fra hende selv og fikseres eller traderes uafhængigt af hende selv. På den anden side forestillede hendes handlinger heller ikke noget. Hun agerede ikke som en skuespiller, der spiller rollen som en dramatisk figur, der spiser for meget honning, drikker for meget vin og påfører sig selv forskelligartede smerter. Hendes handlinger betød ikke, at en figur påfører sig selv smerte. Tværtimod påførte Abramović med sine handlinger rent faktisk sig selv smerte. Hun mishandlede sin

krop, idet hun beslutsomt lod hånt som om dens grænser. For det første tilførte hun den en overflod af substanser, som nok virker styrkende, når de nydes i små doser, men som i disse mængder utvivlsomt fremkalder kvalme og utilpashed. Så meget mærkværdigere forekommer det, at der hverken i kunstnerens ansigt eller bevægelser viste sig nogen symptomer herpå. For det andet påførte hun sig så svære ydre kvæstelser, at tilskueren måtte gå ud fra, at der var tale om stærke fysiske smerter. Men også i dette tilfælde frembragte kunstneren ingen tegn, der udtrykker smerte – hun hverken stønnede, skreg eller fortrak ansigtet i smerte. Hun undgik generelt at vise nogen af den type kropslige tegn, der gælder som udtryk for utilpashed eller smerte – tegn, der imidlertid ikke altid tillader iagttageren at afgøre med sikkerhed, hvorvidt der er tale om udtryk for en vitterlig følt smerte, eller om udtrykket skal forestille en smerte, som udelukkende er spillet. Kunstneren begrænsede til sig til at udføre de handlinger, som påførte hendes krop synlige og tydelige forandringer – lod den indtage honning og vin, påførte den synlige kvæstelser – uden at vise ydre tegn på de indre tilstande, som forandringerne forårsagede.

Dermed satte hun tilskueren i en irriterende, dybt foruroligende og i den forstand pinefuld situation, hvor hidtil ubetinget gyldige normer, regler og sikkerheder syntes at være sat ud af kraft. For et besøg i et galleri eller et teater bestod traditionelt den regel, at besøgerens rolle var defineret som betragterens hhv. tilskuerens. Galleribesøgeren betragter de udstillede værker fra større eller mindre afstand dog uden nogensinde at berøre dem. Teatergængerens beskuer ved største indre deltagelse og bevægelse hændelserne på scenen, uden dog nogensinde at gribe ind, også når en figur (f.eks. Othello) gør sig klar til at dræbe en anden figur (i dette tilfælde Desdemona), eftersom tilskuerne er velvidende om, at mordet blot er spillet, og at skuespilleren, der spiller Desdemona, efter forestillingen vil træde frem foran tæppet, hvor hun sammen med skuespilleren, der spillede Othello, artigt vil bukke. I hverdagslivet derimod gælder den regel, at man straks skal gribe ind, når nogen truer med at gøre skade på andre eller på sig selv – medmindre man derved sætter eget liv og lemmer på spil. Hvilke regler skal tilskuerne til Abramović' performance anvende? Det var helt åbenlyst, at hun vitterligt kom til skade og var til sinds at lade sin selvfortur være ved. Havde hun gjort det på en eller anden offentlig plads, ville tilskueren næppe have tøvet længe med at gribe ind. Men her? Krævede respekten for kunstneren ikke, at man lod hende udføre, hvad der syntes at være hendes plan og kunstneriske hensigt? Ville man ikke risikere at ødelægge hendes »værk«? På den anden side: var det foreneligt med de humane love og den menneskelige medfølelse roligt at se til, mens hun påførte sig selv disse kvæstelser? Ville hun måske tvinge tilskueren ind i rollen som voyeur? Eller ville hun teste dem for at finde ud af, hvor langt hun skulle gå, før tilskuere ville gøre anstalter til at gøre en ende på hendes kvaler? Hvad skulle gælde her?

Abramović skabte i og med sin performance en situation, hvor tilskuerne var placeret mellem kunstens og hverdagslivets normer og regler, mellem æstetiske og etiske

fordringer. I den forstand kastede hun dem ud i en krise, hvis løsning ikke kunne findes ved at gribe tilbage til alment accepterede handlingsmønstre. Tilskuerne reagerede først med netop de kropslige tegn, som kunstneren afstod fra: tegn, som vidnede om indre tilstande så som vantro måben, der indfandt sig mens hun spiste og drak, og forfærdelse fremkaldt af hånden, der knuser glasset. Og da kunstneren begyndte at skære i sit eget kød med barberbladet, kunne man bogstaveligt talt høre, hvordan tilskuerne muligvis på grund af det chok, som denne handling udløste, holdt vejret. Hvad det end har været for transformationer, tilskuerne i løbet af de to timer gennemgik – transformationer, der til dels manifesterede sig i fuldt ud synlige, kropslige reaktioner – så udmøntede de sig påviseligt i udførelsen af synlige handlinger med synlige konsekvenser. De gjorde en ende på performerens lidelser og dermed også på performancen. De forvandlede de implicerede tilskuere til aktører.

Når man i tidligere tider talte om, at kunsten forvandler, at den er i stand til at transformere såvel kunstneren som recipienten, så mente man i reglen, at kunstneren bliver grebet af inspiration, eller at der i recipienten bliver fremkaldt en indre oplevelse, der som Rilkes Apollo råber: »Du må ændre dit liv!«<sup>2</sup>.

Det er ganske vist alment kendt, at der til alle tider har været kunstnere, som har haft en ødelæggende omgang med egen krop. Kunstnerlegender såvel som de enkelte kunstners selvbiografier beretter igen og igen om afståen fra søvn, indtagelse af narkotiske stoffer, alkohol- og andre excesser og også om selvpåførte kvæstelser. Men den vold, som kunstnere i disse tilfælde udøvede mod egen krop, blev hverken af dem selv udgivet som kunst eller af andre opfattet som kunst<sup>3</sup>. Tilsvarende praksis blev, når den blev udøvet af det 19. og 20. århundredes kunstnere, fra hvem de pågældende kilder stammer, i bedste fald forstået og tålt som en mulig inspirationskilde til den kunstneriske skaben og nok billigt som det skabte kunstværks pris, men de blev aldrig regnet som en del af værket selv.

Der fandtes – og findes – derimod kulturelle områder, hvori den praksis, at mennesker påfører sig selv kvæstelser og udsætter sig for alvorlige farer, ikke kun anses for »normal«, men til dels som forbilledlig og efterlevelsseværdig. Det gælder navnlig området for religiøse ritualer og for markedspladsens optrin og spektakler. I mange religioner tilskrives asketen, eremitten, fakiren, yogien en særlig hellighed, netop fordi de ikke blot byder deres kroppe afsavn og farer, som er utænkelige for den normale dødelige, men også tilføjer den de utroligste kvæstelser. Så meget mere bemærkelsesværdigt er det, at der til visse tider fandtes massebevægelser, der havde tilegnet sig sådanne praksisser, sådan som det er tilfældet med traditionen for selvpiskning. Udviklet som en fælles eller individuel praksis blandt nonner og munke i det 11. århundrede blev tradition siden flittigt genanvendt: af optogene af flagellanter, som omkring midten af det 13. og i det 14. århundrede drog gennem Europa og offentligt, typisk foran et stort publikum, gennemførte deres ritual, og af bodsselskaber, som især var udbredt i de romanske lande, og hvis medlemmer ved bestemte lejligheder piskede sig selv og hinanden i fællesskab. I langfredagsprocessionerne i

Spanien og enkelte steder i Syditalien, og i *Semana Santas* liturgi og i processionerne ved Kristi Legemsfest er flagellanernes frivillige piskning af egen krop bevaret som levende praksis helt frem til i dag.

Af beskrivelserne af dominikanerindernes liv i klosteret *Unterlinden* ved Kolmar udfærdiget af Katharina von Gebersweiler i begyndelsen af det 14. århundrede fremgår det, at selvpiskning var en væsentlig bestanddel af liturgien hvis ikke lige-frem dens højdepunkt:

Ved afslutningen på Matutin og Komplet<sup>4</sup> blev søstrene stående sammen i koret og bad, indtil der blev givet tegn, hvorpå de begyndte den hengivenhedsfulde tilbedelse. Nogle pinte sig med knæbøjninger, mens de priste Guds herlighed. Andre kunne, martrede som de var af den guddommelige kærligheds ild, ikke holde tårerne tilbage, som de ledsagede af hengivenhedsfuldt klagende stemmer. De rørte sig ikke derfra, før de glødede af ny nåde og fandt den, »der Hans sjæl har kær« (Højsangen, 1,7). Andre igen pinte deres kød, idet de dagligt martrede det heftigt, nogle med rap af ris, andre med slag af en pisk besat med tre eller fire knuder af remme, de tredje med kæder af jern, de fjerde med svøber, der var besatte med torne. Til advent og i hele fastetiden begav søstrene sig efter Matutin i kapitel-salen eller mod andre egnede steder, hvor de med de forskellige torturinstrumenter på det skarpeste trakteredes deres kroppe til blodet flød, så klagen af piskesnert gjaldede gennem hele klosteret og sødere end nogen melodi hævede sig til Herren Sabaots ører.<sup>5</sup>

Den rituelle selvpiskning løftede nonnerne ud af deres klosterlige hverdagsliv og hensatte dem i en tilstand, der gemte et transformatorisk potentiale. Pinslen, som de påførte deres kød, volden, de udøvede mod deres kroppe, den synlige kropslige transformation udfoldede sig samtidig som en spirituel forvandlingsproces: »De, der på alle disse forskellige måder nærmede sig til Gud, fik deres hjerter oplyste, deres tanker blev rene, deres følelser flammede ud, deres samvittighed klarede op, og deres sjæl steg op til Gud«<sup>6</sup>.

Den frivillige selvpiskning, der udøver vold mod kroppen med henblik på en spirituel forvandling, hører den dag i dag til den katolske kirkes anerkendte bodshandlinger.<sup>7</sup>

Markedspladsens optrin og spektakler udgør et andet kulturelt område, hvor selvpåførte kvæstelser og farer er accepteret. Der bliver her for det første fremført kunster, som »normalt« fører til svære kvæstelser, men som på forunderlig vis ikke skader artisten, så som ild- og sabelslugning, gennemboring af tungen med en nål og meget andet. For det andet gennemføres højst risikable aktioner, som udsætter artisten for en vitterlig fare, ofte endda livsfare. Artistens mesterlighed består i hans evne til at trodse denne fare. Ved linedans uden net og ved dressur af rovdyr og slanger behøver artistens koncentration blot at svigte i en brøkdæl af et sekund, for at den lurende fare bryder igennem: linedanseren styrter ned, domptøren bliver angrebet af tigeren, slangeræmmeren bliver bidt eller kvalt af slangen. Det er dette øjeblik,

publikum frygter mest, og som det alligevel samtidig ryster og bæver for og drages mod, dette øjeblik retter sig mod publikums dybeste angst og dets fascination af og trang til at beskue det sensationelle. Ved sådanne optrin handler det mindre om aktørernes eller sågar tilskuernes forvandling end om demonstrationen af artisternes usædvanlige kropslige og mentale kræfter, som skal sætte tilskuerne i en tilstand af forbavselse og forundring – altså i en affekt, som tydeligvis også greb Abramović' tilskuere.

Hvad angår det andet påfaldende træk ved den indledningsvis skildrede performance, transformationen af tilskueren til aktør, kan man ligeledes anføre eksempler fra forskellige kulturelle områder. Et for vores formål særligt interessant eksempel udgør afstraffelsesritualer i tiden omkring år 1500 og frem. Som Richard van Dülmen har vist, trængte tilskuerne sig efter gennemførelsen af en henrettelse frem til den henrettedes lig for at berøre hans krop, hans blod, hans lemmer eller det dødbringende reb. Deres håb var, at en sådan berøring ville helbrede dem fra bestemte sygdomme og i almindelighed garantere dem et legemligt velbefindende og en kropslig uskadelighed og integritet.<sup>8</sup> Transformationen af tilskueren til aktør skete i håbet om en vedvarende forandring af dennes egen krop. Den rettede sig altså grundlæggende mod noget andet, end den transformation tilskueren til Abramović' performance gennemgik. Her handlede det ikke om tilskuerens eget kropslige velbefindende, men om kunstnerens. Når tilskueren udførte de handlinger, som forvandlede ham til aktør – når han rørte ved performeren – sigtede han på hendes kropslige integritet, som det gjaldt om at beskytte. Handlingerne var konsekvensen af en etisk beslutning rettet mod en anden, nemlig kunstneren.

I denne henseende adskiller disse handlinger sig også principielt fra dem, der i de futuristiske *serate*, dada-soiréer og »besigtigelsesture« i begyndelsen af det 20. århundrede forvandlede tilskuerne til aktører. For her blev tilskuerne provokeret til handling gennem målrettet serverede chok. Transformationen af tilskueren til aktør skete ud fra en vis automatik, som var givet i iscenesættelsen; den var langt fra at være et resultat af den pågældende tilskuers bevidste beslutning. Det kan man let slutte sig til ud fra beretninger om sådanne arrangementer, men også ud fra kunstnerens manifest. I sit manifest *Variététeatret* stiller Filippo Tommaso Marinetti for eksempel følgende forslag til provokation af tilskuerne:

Man må bringe overraskelsen og nødvendigheden af at handle helt ud til tilskuerne i parket, loger og galleri. Her blot et par forslag: der smøres lim på et par sæder, så tilskueren – herre eller dame – bliver klistret fast og dermed fremkalder et alment postyr; man sælger en og den samme plads til ti forskellige personer med masen, mundhuggeri og skænderi til følge. Herrer og damer, om hvem man ved, at de er lettere forrykte, pirrelige eller excentriske, tildeles gratis pladser, sådan at de med obskøn gestikuleren, ved at knibe damerne eller andre tossestreger forårsager virvar. På sæderne stryger man et pulver, der fremkalder kløe, nysen osv.<sup>9</sup>

Der var altså her tale om kunstneriske arrangementer, ved hvilke tilskuerne alene gennem chokkets kraft og provokationens styrke blev forvandlet til aktører, hvis aktioner de øvrige tilskuere og arrangørerne iagttog med irritation, ophidselse, harme eller med helt andre reaktioner. Også ved Abramović' performance vil transformationen af enkelte tilskuere til aktører have udløst modsatrettede følelser hos de øvrige tilskuere: skam over, at man selv var for fej til at gribe ind, ærgrelse eller endda vrede over, at performancen blev afbrudt før tid, så man blev forhindret i at iagttage, hvor langt performerens ville have været villig til at gå i sin selvtortur, eller også positive følelser som lettelse og tilfredshed med, at der endelig var tilskuere, som besluttede sig for at gøre en ende på performerens – og højst sandsynligvis også tilskuernes egne<sup>10</sup> – lidelser.

Hvordan man end bedømmer lighederne og forskellene i enkeltheder, lader det sig ikke overse, at Abramović' performance udviste træk fra både ritualet og spektaklet, og at den permanent oscillerede mellem ritual- og spektakelkarakter. Som i ritual<sup>11</sup> fremkaldte den en transformation af kunstneren og enkelte tilskuere – dog uden at dette, som det er hyppigt for ritualet, førte til en offentligt anerkendt status- og identitetsforvandling – og som i et spektakel udløste den forbavelse og rædsel blandt tilskuerne, udsatte dem for chok og forførte dem til voyeurisme.

En sådan performance unddrager sig de overleverede æstetiske teoriens greb. Den modsætter sig hårdnakket den hermeneutiske æstetiks tilgang, som består i at ville forstå et kunstværk. For her handler det mindre om forståelsen af de handlinger, som kunstneren udførte, end om de erfaringer, hun derved gjorde sig og som hun fremkaldte hos tilskuerne, kort sagt: det handler om transformationen af dem, der deltog i performancen.

Det betyder ikke, at der ikke var noget at fortolke for tilskuerne, eller at de anvendte objekter og de handlinger, som blev udført på og med dem, ikke lod sig læse som tegn. For eksempel kunne den femkantede stjerne kalde på at blive læst i de forskelligste mytiske, religiøse, kulturhistoriske og politiske kontekster – og ikke mindst fortolkes som et fast symbol på et socialistisk Jugoslavien. Da kunstneren indrammede sit fotografi med en femkantet stjerne og senere snittede en femkantet stjerne i sin mave, kan tilskueren have tolket det som et tegn på statens uomgængelighed, som omringer den enkelte med sine love, forordninger og uretmæssige gerninger, som et tegn på den vold, som staten begår mod enkeltindividet, og som skriver og skærer sig i indets liv og krop. Da performerens sad med sølvske og vinglas ved et bord dækket med hvid dug, kunne tilskueren opfatte det som en dagligdagshandling i borgerlige omgivelser – mens den overdrevne indtagelse af honning og vin måske kunne implicere en kritik af det borgerlig-kapitalistiske konsum- og overflodssamfund. Det kan dog også være, at tilskueren i disse handlinger så en hentydning til den sidste nadver. I denne kontekst ville tilskueren sandsynligvis have fortolket selvpiskningen – som i anden kontekst ville handle om statslige straf- og torturmetoder eller om sadomasochistisk seksuel praksis – som Kristi lidelser og de

kristne flagellanters samme. Da kunstneren lagde sig på et kors af is med udstrakte arme, vil tilskueren sandsynligvis have bragt det i sammenhæng med Kristi korsfæstelse. Og hans egen handling, da han trak hende ned fra korset, vil tilskueren måske endda have forstået som en forhindring af en historisk gentagelse af offerdøden eller som en gentagelse af Kristi nedtagelse fra korset. Performancen i sin helhed ville tilskueren kunne tolke som en analyse af begrebet vold, den vold, som begås mod den enkelte af staten og i statens og fællesskabets – ikke kun det politiske, men også det religiøse – navn, og den vold, som den enkelte ser sig tvunget til at påføre sig selv. Performancen ville da måske være blevet opfattet som en kritik af samfundsmæssige tilstande, der tillader staten at ofre den enkelte, og som tvinger den enkelte til at ofre sig selv.

Sådanne fortolkninger, hvor plausible de efterfølgende end måtte forekomme, forbliver imidlertid inkommensurable med performancen som begivenhed. Og tilskuerne vil under performancen kun i begrænset omfang have indladt sig på sådanne fortolkningsforsøg. For handlingerne, som performeren udførte, betød ikke udelukkende »at spise og drikke i overflod«, »at snitte en femkantet stjerne i sin mave«, »at pine sig selv«, etc.; langt snarere var handlingerne en fuldbyrdelse af det, de betød. De konstituerede såvel for kunstneren som for tilskuerne, dvs. for alle deltagere i performancen, en ny og egen virkelighed. Denne virkelighed blev af tilskuerne ikke kun fortolket, den blev først og fremmest erfaret i alt, hvad den gav sig udslag i. Den bevirkede undren, skræk, rædsel, afsky, kvalme, svimmelhed, fascination, nysgerrighed, medfølelse og pine hos tilskuerne og fik dem til på deres side at udføre virkelighedskonstituerende handlinger. Det må antages, at affektionerne, der blev udløst og tydeligvis var så stærke, at de til sidst bevægede enkelte tilskuere til at gribe ind, langt oversteg mulighederne og anstrengelserne for refleksion, for konstitution af betydning, for fortolkning af det skete. Det handlede ikke om at forstå performancen, men om at erfare den og have omgang med sine erfaringer, som ikke straks og på stedet lod sig takle gennem refleksion.

Performancen skabte således en situation, hvori to relationer, som er grundlæggende for såvel den hermeneutiske som den semiotiske æstetik, fik en ny bestemmelse: for det første forholdet mellem subjekt og objekt, betragter og det betragtede, tilskuer og skuepiller, og for det andet forholdet mellem elementernes kropslighed hhv. materialitet og elementernes tegnkarakter, mellem signifikant og signifikat.

For en hermeneutisk såvel som for en semiotisk æstetik er en klar adskillelse af subjekt og objekt fundamental. Kunstneren, subjekt (1), skaber kunstværket som et artefakt, der kan løsriveres fra ham selv, kan traderes og fikseres, og som eksisterer uafhængigt af sin skaber. Heri ligger forudsætningerne for at en given recipient, subjekt (2), kan gøre værket til objekt for sin erkendelse og fortolkning. Det fikser- og traderbare artefakt, kunstværket i sin objekt-karakter, garanterer, at recipienten igen og igen kan forholde sig til det, til stadighed opdage nye strukturelementer ved det og permanent tilskrive det nye og andre betydninger.



Denne mulighed åbner Abramović' performance ikke for. Som det indledningsvis blev bemærket, fremstillede kunstneren intet artefakt, hun bearbejdede og forandrede derimod sin krop for øjnene af tilskuerne. I stedet for et kunstværk, som besidder en eksistens uafhængigt af hende selv og recipienterne, skabte hun en begivenhed, som alle de tilstedeværende var involveret i. Det betyder, at der heller ikke for tilskuerne fandtes et af dem uafhængigt objekt, som det gjaldt om at erkende og fortolke på stadigt nye måder, men langt snarere en situation *hic et nunc*, som de i samme rum og på samme tid tilstedeværende med-subjekter var placeret i. Deres handlinger udløste fysiologiske, affektive, volitive, energetiske og motoriske reaktioner, som udfordrede til yderligere handlinger. Gennem denne proces blev den dikotomiske subjekt-objekt-relation ført over i et nærmest oscillerende forhold, hvor subjekt- og objektpositionerne ikke kunne bestemmes klart og ikke tydeligt kunne skilles fra hinanden. Etablerede de tilskuere, som berørte kunstneren for at hive hende ned fra korset af is, et forhold mellem med-subjekter, eller gjorde deres handling at fjerne performeren fra isen uden opfordring fra hendes side og uden, at hun udtrykkeligt indvilgede i det, hende til objekt? Eller handlede de omvendt som marionetter, som kunstnerens objekter? Der findes intet klart, entydigt svar på disse spørgsmål.

Ændringen af subjekt-objekt-relationen står i nær sammenhæng med ændringen af forholdet mellem materialitet og tegn, signifikant og signifikat. For en hermeneutisk og en semiotisk æstetik gælder det, at alt i kunstværket er tegn. Derudfra må man ikke drage den konklusion, at de to æstetiske teorier overser kunstværkets materialitet. Tværtimod tildeles alle materialets detaljer stor opmærksomhed. Men alt, hvad der kan erkendes om materialiteten, forklares og fortolkes som tegn: penselstrøgenes tykkelse og de specifikke farvenuancer i maleriet, ligesom klang, rim og rytme i digtet. Derved bliver alle elementer til signifikanter, der kan tilskrives betydning. Der findes intet i kunstværket hinsides relationen signifikant-signifikat, mens én signifikant kan tilordnes de forskellige signifikater.

Det var ganske vist fuldt ud muligt for tilskueren til Abramović' performance at gennemføre en tilsvarende proces af betydningskonstitution og tillægge de enkelte objekter og handlinger betydning, sådan som en fiktiv tilskuers potentielle fortolking skitseret tidligere viser det. Lige så evident er det imidlertid, at tilskuernes kropslige reaktioner udløst af iagttagelsen af Abramović' handlinger, ikke kan føres tilbage til de mulige betydninger, som tilskuerne måtte have tillagt handlingerne. Da Abramović skar en stjerne i sin hud, holdt tilskuerne vel næppe vejret eller blev dårlige, fordi de fortolkede det som statslig voldsanvendelse indskrevet i kroppen, men fordi de så blodet flyde og forestillede sig smerten på deres egen krop – fordi det, de iagttog, i den grad umiddelbart påvirkede tilskuernes kroppe. Handlingernes krops- hhv. materialitetskarakter dominerede altså her så klart deres tegnkarakter. Kropskarakteren er her ikke at betragte som et kropsligt overskud, så at sige en uforløst rest, »en rest af jord pinefuld at bære«<sup>12</sup>, som ikke indgår i den betydning, som



handlingen tilskrives. Langt snarere går kropskarakteren forud for ethvert tolkningsforsøg, der rækker ud over handlingens selvreferentialitet. Den kropslige virkning, som udløser handlingen, synes her at have førsteprioritet. Forløbets materialitet bliver ikke overført til en status som tegn, materialiteten forsvinder ikke i en tegnstatus, men fremkalder sin egen virkning, som ikke er et resultat af en tegnstatus. Det kan netop være denne virkning – det tilbageholdte åndedræt, følelsen af kvalme og svimmelhed – som sætter en refleksion i gang. Men denne refleksion vil måske ikke rette sig så meget mod de mulige betydninger, handlingen kan tilskrives, som mod spørgsmålet om, hvorfor handlingen udløste sådanne reaktioner. Hvilket forhold består der her mellem virkning og betydning?

For det første synes de forskydninger i relationerne subjekt vs. objekt og materialitets- hhv. kropsstatus vs. signifikant-status, som Abramović' Performance *Lips of Thomas* foretog, at sætte følelse, tanke og handling i et nyt forhold til hinanden, et forhold som senere skal undersøges nøjere. I hvert fald tillades det her tilskuerne at være ikke blot følende og tænkende, men også handlende subjekter, aktører.

For det andet får disse forskydninger også den traditionelle skelnen mellem en produktions-, en værk- og en receptionsæstetik til – netop som en heuristisk skelnen – at fremstå som tvivlsom hvis ikke ligefrem forældet. For hvis der ikke længere er noget kunstværk, der eksisterer uafhængigt af producenten og recipienterne, når vi derimod har at gøre med en begivenhed, i hvilken alle – om end i forskelligt omfang og forskellig funktion – er involveret, og hvor »produktion« og »reception« i den forstand fuldføres i samme rum og på samme tid, forekommer det højst problematisk fortsat at operere med parametre, kategorier og kriterier, der blev udviklet i separate produktions-, værk- og receptionsæstetikker. Deres duelighed vil i det mindste skulle efterprøves på ny.

Dette synes så meget mere påtrængende, som *Lips of Thomas* naturligvis hverken er den eneste eller den første kunstbegivenhed ved hvilken de to relationer måtte bestemmes på ny. I de tidlige 60'ere gjorde en generel og uomgængelig performativ<sup>13</sup> vending sig gældende i den vestlige kulturs kunst, og det bragte ikke blot en tiltagende vending mod det performative i de enkelte kunstformer med sig, men førte også til dannelsen af en ny kunstart, nemlig aktions- og performancekunsten. Grænserne mellem de forskellige kunstformer blev mere og mere flydende - de tenderede i stigende grad mod at skabe begivenheder frem for værker og blev påfaldende ofte realiseret som opførelser.

Billedkunsten havde i *action painting* og *body art*, og senere også i lysskulpturer, videoinstallationer o. lign., allerede overvejende karakter af opførelse. Enten oprådte kunstneren selv for et publikum - nemlig med aktionen 'at male' eller ved at stille sin specifikt istandgjorte og/eller agerende krop til skue; eller betragteren blev opfordret til at bevæge sig rundt omkring de udstillede objekter og interagere med dem, mens andre besøgende så til. Et besøg på en udstilling blev således hyp-

pigt til deltagelse i en opførelse. Hyppigt handlede det derudover om at mærke en særlig atmosfære i de forskellige rum, som omgav den enkelte besøger.

Det var frem for alt billedkunstnere som Joseph Beuys, Wolf Vostell, Fluxus-gruppen eller wiener aktionisterne, som i 60'erne skabte den nye aktions- og performancekunst. I de tidlige 60'ere udførte – og udfører endnu i dag – Hermann Nitsch sine lamme-sønderrivnings-aktioner, som bringer ikke blot aktørerne, men også deltagerne i berøring med ellers tabuiserede objekter og muliggør særlige sanseerfaringer. Tilskuerne til Nitsch' aktioner blev til stadighed også kropsligt involveret, ja de blev selv til aktører. De blev besprøjtet med blod, ekskrementer, sæbevand og andre væsker og fik lejlighed til selv at plaske rundt i dem, selv at tage indvoldene ud af lammet, spise kød og drikke vin.<sup>14</sup>

Ligeledes i 60'erne begyndte FLUXUS-kunstnerne deres aktioner. Ved deres tredje arrangement, som fandt sted den 20. juli 1964 – bemærk datoen – i *Auditorium Maximum* i *Die Technische Hochschule* i Aachen under titlen *Actions / Agit Pop / De-collage / Happening / Events / Antiart / L'autrisme / Art total / Refluxus - Festival der neuen Kunst* deltog FLUXUS-kunstnerne Eric Andersen, Joseph Beuys, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Henning Christiansen, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz, Arthur Kòpcke, Tomas Schmit, Ben Vautier, Wolf Vostell og Emmett Williams. I sin aktion *Kukei, akopee - Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* udløste Beuys tumult enten på grund af de majestætiske fakter, hvormed han holdt en filtomviklet kobberstav vandret over sit hoved, eller fordi han spredte saltsyre omkring sig (efter udsagn fra den statslige anklagers undersøgelser 1964/65). Studenter stormede scenen. En af dem slog gentagne gange Beuys i ansigtet med knytnæver, så blodet flød i strømme fra hans næse og ned på hans hvide skjorte. Beuys, der nu var besudlet med blod fra top til tå og fortsat blødte fra næsen, reagerede ved at tage hele plader af chokolade op af en æske og kaste dem ud til publikum. Omgivet af et vanvittigt skrigeri og et tumultarisk mas af mennesker holdt Beuys i sin venstre hånd et krucifiks, som han ligesom besværgende og bandlysende holdt frem, mens han holdt sin højre hånd i vejret, som om han ville befale menneskemængden at standse tumulden<sup>15</sup>. Også her gik det på en genforhandling af forholdet mellem deltagerne; også her trængte krops- og materialitetsstatusen signifikantstatusen i baggrunden.

I musikken begyndte vendingen om det performative allerede i de tidlige 50'ere med John Cage' »Events« og »Pieces«.<sup>16</sup> Her var det de forskellige handlinger og lyde – netop også lyde frembragt af tilhørerne selv – der blev til lyd-begivenheder, mens musikeren – som f.eks. pianisten David Tudor i *4'33"* (1952) – ikke spillede en eneste tone på flyglet. I 60'erne gik flere og flere komponister over til allerede i partiturerne at give instrumentalisterne anvisninger på hvilke for tilskuerne synlige bevægelser, de skulle udføre. Koncertens (i forvejen givne) opførelseskarakter faldt i stadig højere grad i øjnene. Det vidner bl.a. nogle nye begreber præget af komponister om, så som »scenisk musik« (Karlheinz Stockhausen), »synlig musik« (Dieter

Schnebel) og »instrumentalt teater« (Mauricio Kagel). Dermed blev der samtidig fordret nye relationer mellem musikere og tilhørere.<sup>17</sup>

I litteraturen lader vendingen mod det performative sig ikke kun iagttage litteratur-internt, som f.eks. i de såkaldt labyrintiske romaner, der gør læseren til forfatter ved at tilbyde ham materialer, der kan kombineres efter behag.<sup>18</sup> Den manifesterer sig også i det enorme antal forfatteroplæsninger, hvor publikum forsamles for at lytte til digterens/forfatterens stemme, som f.eks. ved Günter Grass' spektakulære oplæsning fra *Flynderen*, hvor han blev akkompagneret af en perkussionist (12. juni 1992 i *Thalia Theater* i Hamborg). Publikum strømmer imidlertid ikke kun til højtlesninger af »levende forfattere«: ligeså populære er højtlesninger fra længst afdøde forfatters værker. Særligt iøjnefaldende eksempler er Edit Clevers oplæsning af *Marquise von O.* (1989), Bernhard Minettis oplæsning af brødrene Grimm, *Bernhard Minetti fortæller eventyr* (1990) og også arrangementet *At læse Homer* udført af gruppen Angelus Novus i *Wiener Künstlerhaus* i 1986. Gruppens medlemmer læste på skift og i løbet af 22 timer uden afbrydelse de 18.000 vers af *Iliaden* højt. I andre rum var der lagt eksemplarer af *Iliaden* frem, som inviterede tilskuerne, der vandrede omkring til lyden af de højtlesende stemmer, til selv at læse. Derved markeredes tydeligt den særlige forskel mellem at læse og at lytte til højtlesning af litteratur – mellem læsning som dechifrerings af tekst og »læsning« som opførelse. Endelig blev tilhørernes opmærksomhed ikke mindst henledt på den enkelte højtlesende stemmes specifikke materialitet – dens klangfarve, dens lydstyrke o.a., som ikke var til at overhøre, hver gang de højtlesende afløste hinanden. Her blev litteratur emfatisk realiseret som opførelse. Litteraturen fik liv af de fysisk tilstedeværende højtlesendes stemmer og banede sig vej til de fysisk tilstedeværende tilhøreres forestillingskraft ved at appellere til forskellige sanser. Stemmen fungerede således ikke kun som et medie til formidling af teksten. Netop på grund af afvekslingen mellem stemmerne trådte de tydeligt frem i hver sin egenart og virkede umiddelbart – dvs. også uafhængigt af hvad de sagde – på tilskueren. Derudover spillede opførelsen på tidsfaktoren: det lange tidsrum på 22 timer ændrede ikke kun tilskuernes perception, det gjorde dem også bevidst om forandringen. Tidens gang stod klart i bevidstheden som betingelse for perception og frem for alt som betingelse for forandring. Deltagere gav senere udtryk for følelsen af at have forandret sig i løbet af denne begivenhed.<sup>19</sup>

Også teatret oplevede i 60'erne en tiltagende vending mod det performative. Her handlede det frem for alt om en ny bestemmelse af forholdet mellem skuespillere og tilskuere. På den første »Experimenta« (3.-10. juni 1966 i Frankfurt am Main) blev Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* uropført på *Theater am Turm* i Claus Peymanns iscenesættelse. Her fik teatret en ny bestemmelse ud fra forholdet mellem aktører og tilskuere. Teatret legitimerede sig ikke i kraft af gengivelsen af en »anden verden«. Det blev ikke længere begrebet som en repræsentation af en fiktiv verden, som tilskuerne skulle iagttage, tyde og forstå, men som fremstillingen af et særligt

forhold mellem aktører og tilskuere. Her konstituerede teater sig, idet der skete noget *mellem* aktører og tilskuere. Det var tydeligvis væsentligt, *at* der skete noget mellem dem, og – i det mindste ved første blik – ikke helt så vigtigt *hvad* der skete mellem dem. Det gjaldt i hvert fald ikke om gengivelsen af en fiktiv verden, om fremstillingen af en intern teatral kommunikation, dvs. en kommunikation mellem dramatiske figurer, som den eksterne teatrale kommunikation, kommunikationen mellem scene og sal, indretter sig efter. Det var i langt højere grad forholdet mellem aktører og tilskuere, der var i centrum. Skuespillerne tog initiativ til og testede dette forhold, idet de talte direkte til tilskuerne og angreb dem ved at kalde dem »torsk«, »flab«, »ateist«, »døgenigt«, »tyveknægt« og ved med deres gestik at skabe specifikke rumlige relationer til dem. Tilskuerne tog imod initiativet til disse relationer, idet de på deres side reagerede med handlinger: med klappende bifald, ved at rejse sig op, ved at forlade lokalet, kommentere, klatre op på scenen, komme i klammeri med skuespillerne m.m.

Alle deltagere lod til at have været enige om, at teater er karakteriseret ved en specifik form for processualitet, dvs. ved aktørernes handlinger, som sigter på at etablere et bestemt forhold til publikum, og ved tilskuernes handlinger, med hvilke de enten går ind på den definition af forholdet, som skuespillerne tilbyder, eller forsøger at modificere forholdet hhv. sågar at erstatte det med et andet. Det handlede altså om en forhandling af, hvilken relation der skulle gælde mellem aktører og tilskuere, for på den måde at konstituere teatrets virkelighed. Derved betød skuespillernes og tilskuernes handlinger i første omgang ikke andet end det, de udførte. De var i den forstand selvreferentielle. Som selvreferentielle og virkelighedskonstituerende kan de, som alle de hidtil beskrevne handlinger i de anførte eksempler, i Austins forstand kaldes »performative«<sup>20</sup>.

Ved uropførelsen forløb forhandlingsprocessen i sidste ende konsensuelt. Tilskuerne overtog på deres side rollen som aktør, idet de gennem deres handlinger og kommentarer trak skuespillernes og de øvrige tilskueres blik over på sig. Enten afslog de en videre forhandling af forholdet, idet de forlod lokalet, eller de arrangerede sig sammen med skuespillerne, idet de på skuespillernes talrige opfordringer satte sig ned igen. Den anden aften derimod blev en opsigtsvækkende skandale. De tilskuere, der klatrede op på scene og ville »spille med«, ville ikke gå ind på de anderledes lydende forhandlingstilbud fra skuespillere og instruktør. Derpå afbrød instruktøren forhandlingerne og forsøgte at gennemtvinge sin definition af forholdet, idet han trængte tilskuerne ned fra scenen.<sup>21</sup>

Hvad skete der her? Tilskuerne, der stormede scenen, og instruktøren Claus Peymann handlede åbenbart ud fra forskellige forudsætninger. Peymann handlede ud fra den opfattelse, at han havde iscenesat en litterær tekst, som tematiserer forholdet mellem skuespillere og tilskuere. Heraf fulgte for ham ikke den mulighed, at opførelsen af denne tekst kunne forstås ikke som en spillet, men et alvorligt ment tilbud om at forhandle forholdet mellem aktører og tilskuere på ny. Derfor var han

ikke parat til at tage sådanne konsekvenser af sin iscenesættelse af denne særlige tekst. Idet han iscenesatte dette værk, skabte han efter hans mening et »værk«, som han præsenterede for publikum. De havde lov at give udtryk for deres bifald eller mishag ved at klappe, pifte, kommentere o. lign. Men han frasagde dem retten til at gribe ind i hans »værk« og ændre det gennem deres handlinger. Peymann opfattede overskridelsen af rampen som et brud på de af ham satte grænser og som et angreb på hans iscenesættelses værkkarakter, et angreb, der satte spørgsmålstegn ved hans position som skaber af værket og hans magt til at definere det. I den sidste ende holdt han fast ved den traditionelle subjekt-objekt-relation.

Af den tilsyneladende konsensus, at teater konstitueres og defineres af forholdet mellem skuespillere og tilskuere, drog tilskuerne derimod den konklusion, at der med opførelsen ikke var tale om et værk – som kan bedømmes ud fra, hvordan det »omsætter« teksten hhv. hvordan det anvender de teatrale midler hertil – men om en begivenhed, som sigtede mod en grundlæggende ny definition af forholdet mellem skuespillere og tilskuere og derfor også åbnede muligheden for at bytte rollerne om. Opførelsen kunne fra deres synspunkt kun lykkes som begivenhed via tilskuerens ligeberettigede deltagelse. Den performativitet, som opførelsen fordrede, skulle på publikums side ikke virkeliggøres i form af konventionelle handlinger som at klappe, pifte og kommentere, men i form af en vitterlig nybestemmelse af forholdet, en bestemmelse, hvis resultat var tænkt som åbent, og derfor altså også måtte kunne føre til en ombytning af rollerne.

Mens Peymanns indgreb fra hans synspunkt skulle sikre og genskabe hans »værks« integritet, gjorde indgrebet fra de fra scenen fortrængte tilskueres synsvinkel opførelsen som begivenhed til en fiasko. I det amerikanske performanceteater derimod, i Julian Becks og Judith Malinas »Living Theatre« (fra og med *The Brig*, 1963) og i Richard Schechners »Environmental Theater« og hans Performance Group (grundlagt 1967) blev »audience participation« ophøjet til program. Her var tilskuerens deltagelse ikke blot tilladt, de blev udtrykkeligt opmuntret, ja ligefrem opfordret til berøring af skuespillerne såvel som gensidig berøring, for på den måde at udføre en art fællesskabsritual, som det især var tilfældet i Living Theatres *Paradise Now* (Avignon 1968) og Performance Groups *Dionysus in 69* (New York 1968).<sup>22</sup> Den nye bestemmelse af forholdet mellem aktører og tilskuere var ledsaget af en forskydning væk fra dominansen af handlingernes tegnkarakter og de tilsvarende mulige betydninger, handlingerne kunne tilskrives, over mod deres specifikke kropslighed og de virkninger, som de måtte udøve på alle deltagere, dvs. deltagernes fysiologiske, affektive, energetiske og motoriske reaktioner såvel som de sanseerfaringer af stor intensitet, som handlingerne muliggjorde.

Den udvidelse af kunstens grænser, som kunstnere, kunstkritikere, kunstvidenskabsfolk og filosoffer siden det 20. århundredes 60'ere igen og igen har proklameret og iagttaget, lader sig altså beskrive som en performativ vending. Hvad enten det er billedkunst, musik, litteratur eller teater – alle tenderer mod at realiseres i og

som *opførelser*. I stedet for at skabe værker, frembringer kunstnerne i stigende grad begivenheder, hvori ikke blot de selv, men også recipienterne, betragterne, tilhørerne, tilskuerne er involveret. Dermed har betingelserne for kunstproduktion og -reception ændret sig i et afgørende aspekt. Hoved- og omdrejningspunkt for disse processer er ikke længere kunstværket som noget fra producenten og recipienten løsrevet og uafhængigt eksisterende, som er udgået fra kunstnersubjektets kreative virksomhed og betroet recipientsubjektets erkendelse og tydning. I stedet har vi at gøre med en begivenhed, som indstiftes, holdes i gang og afsluttes af forskellige subjekters aktioner – kunstnerens og tilhørernes/tilskuernes. Dermed ændres samtidig forholdet mellem materialitets- og tegnkarakter for de objekter og udførte handlinger, der anvendes i opførelsen. Materialets status falder ikke sammen med signifikantens status, langt snarere løsriver den sig herfra og gør krav på et eget liv. Det vil sige, at objekternes og handlingernes umiddelbare *virkning* ikke er afhængig af de betydninger, man kan tillægge dem, men indfinder sig helt uafhængigt heraf, til dels endda før, men i hvert fald hinsides ethvert forsøg på betydningstilskrivning. Som begivenheder, der besidder disse særlige egenarter, åbner opførelser indenfor de forskellige kunstarter for alle deltagende – dvs. kunstnere og tilskuere – muligheden for at erfare transformationer i forløbet – at forvandle sig.

Den performative vending i kunsten kan dårligt bemægtiges på passende måde med de overleverede æstetiske teorier – også selvom disse i mange henseender fortsat kan anvendes på den. De formår dog ikke at begribe det afgørende moment ved vendingen, nemlig skiftet fra værket, med dets fastsættelse af relationerne subjekt vs. objekt og materialitets- vs. tegnstatus, til begivenheden. For at kunne tage det i øjesyn i dets særlige egenart, for at kunne undersøge og klarlægge det, er der behov for udviklingen af en ny æstetik: det performatives æstetisk.

Oversat af Jens Christian Lauenstein Led

## Noter

- 1 Tekstens originaltitel er »Begründung einer Ästhetik des Performativen«, som er første kapitel i Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2004. Teksten oversættes og genoptrykkes her med forfatterens tilladelse.
- 2 O.a.: *Ästhetik des Performativen* åbner med en sonet af Rainer Maria Rilke (*Die Sonette an Orpheus*, Anden del, 12. sonet), som omhandler viljen til forandring, og det er den sonet, der refereres til her.
- 3 Antonin Artaud er en undtagelse. Det var nemlig ikke på scenen, Artaud realiserede sine forestillinger om et grusomhedens teater, et teater som pest, der bringer død eller helbredelse, men på sin egen af elektrochok og narkotika ud-



- pinte krop.
- 4 O.a.: Matutin og komplet er i den romersk-katolske liturgi to tide-bønner, der begge har den forestående nat og syndsforladelsen som motiv, og den i citatet beskrevne scene har følgelig udspillet sig sent om aftenen.
  - 5 Jeanne Ancelet-Hustache: »Les 'Vitae sororum' d'Unterlinden. Edition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar«, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* (1930), s. 317-509. Jeg skylder for dette eksempel tak til Nikulaus Largiers *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001, s. 29f.
  - 6 Ancelet-Hustache: »Les 'Vitae sororum' d'Unterlinden«, s. 341 citeret efter Largier: *Lob der Peitsche*, s. 30.
  - 7 Se hertil E. Bertaud, *Discipline: Dictionnaire de spiritualité* 3, Paris 1957, hvor det forklares, at selvpiskning, hvis det praktiseres med måde, tillader »dem, der praktiserer det, i ydmyghed at nærme sig Kristi lidelser, da han blev pisket og tortureret [...] Selvpiskningen hører på ingen måde til den primitive monistiske spiritualitet eller til den tidlige kristendom, hvor de egentlige bodshandlinger var at faste, at være kysk og at våge i bøn. Selvpiskningen må ses som en agtværdig øvelse, da den siden sin udbredelse er blevet udøvet af hellige og i dag hører til grundbestanddelene i det religiøse liv.« (s. 1319), citeret efter Largier 2001, *Lob der Peitsche*, s. 40.
  - 8 Se hertil Richard Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale der frühen Neuzeit*. München 1988, navnlig s. 161ff.
  - 9 Filippo Tommaso Marinetti: »Das Varietétheater«, in: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909-1918*, Köln 1972, s. 175f.
  - 10 Det er netop, hvad performancekunstneren Rachel Rosenthal sigter på, når hun fastslår: »I performancekunst bliver tilskuerne fra deres rolle som sadist lige så langsomt forvandet til ofre. De er tvunget til emphatisk at udholde kunstnerens tilstand eller undersøge deres egne reaktioner i form af voyeuristisk nydelse eller selvbehagelig overlegenhedsfølelse. [...] Under alle omstændigheder er det performereren, der har fat i den lange ende. [...] Publikum plejer at 'give op' for performereren«. Rachel Rosenthal: »Performance and the Masochist Tradition« in: *High Performance*, Winter 1981/2, s. 24.
  - 11 Vedr. ritualbegrebet, se sjette kapitel, afsnit 3: Liminalitet og transformation.
  - 12 O.a.: min oversættelse af »ein Erdenrest zu tragen peinlich«, som stammer fra Goethes *Faust*, anden del, vers 11954/11955.
  - 13 Performativtetsbegrebet uddybes nærmere i det andet kapitel.
  - 14 Se også Erika Fischer-Lichte: »Verwandlung als Ästhetischer Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen«, in: id. et al. (red.) *Theater seit den Sechziger Jahren*, Tübingen/Basel 1998, s. 21-91, og især s. 25ff
  - 15 Se hertil Uwe M. Schneede: *Joseph Beuys – Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994.



- En kommenteret oversigt over værkerne med fotografisk dokumentation, især s. 42-67
- 16 Se hertil *Untitled Event*, der fandt sted på Black Mountain College i 1952, Erika Fischer-Lichte: »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: id. et al. (red.), *Theater seit den sechziger Jahren*, Tübingen/Basel 1998, s. 1-20.
- 17 Se hertil Christa Brüstle: »Performance/Performativität in der neuen Musik«, in: Erika Fischer-Lichte og Christoph Wulf (red.): *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*, bind 10), Berlin 2001, s. 271-283.
- 18 Se hertil Monika Schmitz-Emans: »Labyrinthbücher als Spielanleitungen«, in: Erika Fischer-Lichte og Gertrud Lehnert (red.): *[(v)er]SPIEL[en] Felder – Figuren – Regeln* (= *Paragrana* Bind 11), Berlin 2002, s. 179-207.
- 19 Se hertil Reiner Steinweg: »Ein Theater der Zukunft. Über die Arbeit von Angelus Novus am Beispiel von Brecht und Homer«, in: *Falter*, udgave 23, 1986.
- 20 Se hertil andet kapitel.
- 21 Se hertil Henning Rischbieter: »EXPERIMENTA. Theater und Publikum neu definiert«, in: *Theater heute*, nr. 7, juli 1966, s. 8-17.
- 22 Se hertil Julian Beck: *The Life of the Theatre*, San Francisco 1972, id. og Julia Malina: *Paradise Now*, New York 1971, Richard Schechner: *Enviromantal Theater.*, New York 1973, id. *Dionysus in 69*, New York 1970.

**Erika Fischer-Lichte**, Professor v. Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin. Leder af det tyske særforskningsprogram »Kulturen des Performativen«. Æresdoktor ved Københavns Universitet. Forfatter til adskillige artikler og bøger om teatervidenskab og performativitetsteori.