

Performativitet, æstetik, udsigelse

Lille note om det performatives æstetik

Af Morten Kyndrup

I

Begrebet om det performative er i løbet af de seneste ganske få år kommet til at indtage en hovedrolle inden for de æstetiske og kulturteoretiske fag og discipliner, specielt i Tyskland og Skandinavien. Centralt i denne proces har stået teaterforskeren Erika Fischer-Lichte og miljøet omkring hende på Freie Universität, Berlin. Siden 1999 har der under ledelse af Fischer-Lichte kørt et omfattende, vidt forgrenet eksternt finansieret forskningsprogram under titlen »Kulturen des Performativen«, hvad der har resulteret i en omfattende arrangements- og publikationsvirksomhed, for Fischer-Lichtes eget vedkommende samlet i den programmatisk-principielle monografi *Ästhetik des Performativen*, »Det performatives æstetik« fra 2004.

Det er klart at eksistensen af et så dygtigt ledet, professionelt opbygget, ressourcestærkt og videnskabeligt seriøst arbejdende forskningsprogram har haft og kontinuerligt har betydning for udbredelsen af begrebet om det performative i det videnskabelige samfund. På den anden side skal der mere til end det for at skabe en så hastig udbredelse af et »nyt« begreb som tilfældet har været med det performative. Eller sagt på en anden måde: der må have eksisteret et behov, en tingenes tilstand, både i den videnskabelige genstandsverden og (sandsynligvis som følge deraf) for den videnskabelige tilgang, som har kunnet indfries af dette begreb. Endda et ganske udtalt behov, efter udbredeshastigheden at dømme.

Spørgsmålet er nu hvad dette behov egentlig er gået ud på – herunder om der i grunden er tale om ét overordnet eller om flere forskellige. Når et »nyt« begreb vinder indpas, er der ofte en form for selvforstærkende acceleratoreffekt i dets udbredelse. Det fører i visse tilfælde til at begreber så at sige bliver overopfyldt med (divergerende) indhold, og så pludselig er de slidt op, alt bliver til intet, blandt andet fordi det overopfyldte er analytisk helt ubrugeligt på grund af manglende præcision. En grund til disse genkommende processer af heftig blomstring og pludselig død skal sikkert søges i at man i den befriende fornemmelse af noget omsider nyt – i hvad der inden for humanistisk videnskabelighed ofte kan tage sig ud som en evindelig gentagelse af de samme problemstillinger – forsømmer at få forbundet dette nye med eksisterende begrebsdannelser, problemer og processer.

Det følgende er et forsøg på at skitsere hvorledes det performative (med udgangssignatur Fischer-Lichte; der flourerer allerede en sværm af forskellige begreber under samme navn) kan forbindes med forskydningerne i det landskab begrebet befinder

sig i. For selv om Fischer-Lichte og konsorter vedkender sig arven fra Austin (der opfandt begrebet om det performative i forbindelse med talehandlingsteorien) og bl.a. Judith Butler (der videreudvikler det »omfangslogisk« over mod en bredere kulturkarakteristik), så er det i begrebets aktuelle, brede (stadig bredere, ser det ud til) udgave, ikke helt klart hvilken status og dermed bevægelsesinteresse og genstands-område, det i grunden har. Eller anderledes formuleret: på hvilken måde er begrebet distinktivt? Hvad kan det og vil det, og hvad kan det og vil det ikke?

Dette overordnede spørgsmål kan let omsættes til en række mere specifikke og dermed præcise. Der er for det første spørgsmålet om *kunstarter*. Er det performative knyttet til særlige kunstarter frem for andre? Det er velkendt at det i den aktuelle tradition har sin rod i teaterforskningen og dermed den specifikke udvikling inden for teatret. I dag benyttes det nærmest i flæng hen over alle kunstarter. Men har det en særlig affinitet til teatret, eller bare til de performerende kunstarter? Og er der i givet fald tale om en modificerende applikation i den udstrækning det kan bruges over for andre kunstarter? For det andet kunne man spørge til det performatives forhold til *objekt karakteren* som sådan. Er det sådan at det er bestemte æstetiske artefakter (kunststartsspecifikt eller ej), som er »performative«, mens andre ikke er? Eller er alle det, men i varierende grad? Eller i samme grad? I forlængelse deraf kan man for det tredje spørge om hvor i forhold til perceptionen det performative i grunden befinder sig – vedrører det primært opfattelsesmåden eller artefaktet, er det performative perceptuelt eller objektuelt, eller måske begge dele og da på hvilken måde? For det fjerde kunne man spørge om det performatives status i relation til mulighedsspektret af teoretiske tilgange. Er en fokusering på det performatives aspekt i virkeligheden frem for alt en bestemt type teoretisk, analysemetodisk tilgang, som da er forskellig og afgrænselig fra andre tilgange – eller subsumerer den sådanne andre tilgange under sig? Og endelig for det femte: hvad er det performatives historiske status? Det synes klart nok (og er også beskrevet af blandt andre Fischer-Lichte) at dets indtog er fremkaldt af nogle bestemte historiske forskydninger, bl.a. i kunsten. Men betyder det at det performatives æstetik da kun har relevans for artefakter i/efter en sådan »performativ vending«, og altså slet ikke med fordel kan benyttes produktivt på tidligere tiders kunstværker? Eller åbner erkendelsen af nutidige betydningshandlingers performative karakter tværtimod for en forståelse af også hele det historiske arsenal i dette lys, på en måde så erkendelsen af det performative i virkeligheden er en slags irreversibel og herefter uundslippelig tilgang?

Enhver der har fulgt med i det performatives fremmarch over de senere år vil vide at der for øjeblikket er begreber og forestillinger i omløb som repræsenterer/krydser alle ovenstående forsøg på at indlægge distinktioner. Og desuden at iveren efter at oprette distinktioner i almindelighed ikke har været overvældende – det gælder også Fisher-Lichtes eget forskningsprogram, der tværtimod breder sig i ganske mange retninger. Man kan med baggrund i det empirisk foreliggende med andre ord ikke svare præcist på ovennævnte forslag til distinktionsakser – eller sagt på en anden

måde: man vil på forskellige måder skulle svare »både/og« til de stillede spørgsmål. Selvom vi altså her allerede tør røbe at sådan vil svaret også blive her, så er det ikke det samme som at sige at alt er lige godt eller indgår med lige vægt. Det interessante er at se *hvordan* dette både/og er konstitueret, og det er livsnødvendigt for begrebet om det performative at få sig situeret i det teoretiske landskab og dets forskydningsprocesser. Sker det ikke, risikerer begrebsdannelsen at bryde som en boble, subsidiært at leve som et tomt overbegreb uden hverken distinktiv kraft eller analytisk potentiale. Fischer-Lichte er selv opmærksom på denne fare.¹

Formålet med det følgende vil være at skitsere en placering af det performative i forhold til en række af de andre forskydninger, som begrebet kan siges at være en del af. For at holde kortene ude fra hinanden, vil det ske ad en lille omvej. Først vil vi i tre afsnit beskrive beslægtede forskydninger inden for henholdsvis kunsten, æstetikken og analytikken. I denne sammenhæng kan der naturligvis kun være tale om forholdsvis firkantede opmålinger. Men forhåbentlig tilstrækkelige til at de i et afsluttende afsnit kan danne baggrund for en placering af det performative i forhold til de tre områder.

II

Fischer-Lichte tager selv udgangspunkt i opgøret med det tekstbaserede teater. Teaterforestillingen er her ikke længere at forstå som repræsentation af en foreliggende tekst, men bliver til i og med sig selv, og den eksisterer kun som den betydningshandling den er, i og med det nærvær den da udspiller sig i over for sit publikum. Fischer-Lichte peger også bl.a. på de såkaldte *happenings* som eksempler på det samme: på noget der ikke kan reduceres til en bagvedliggende mening, og som kun har sin betydning i selve handlingen. I de nævnte eksempler er det tydeligt at en traditionel hermeneutisk forståelse af kunstværket som transportør eller iklædning af et bagvedliggende indhold ikke rigtig giver mening, og i hvert fald ikke er i stand til at fange hvad der sker i selve opførelsessituationen. Derfor er der heller ikke blot og bart tale om at man kan flytte værkets betydning fra »bagved« til »foran« værket, fra substans til effekt. Nej, det er i selve værkets *bliven-betydning* interessen ligger.

De eksempler, som Fischer-Lichte nævner, er naturligvis slående. Men det er ikke svært at se at de på ingen måde står for sig selv, og at de heller ikke er begrænset til en udvikling inden for kunsten de seneste ti år. Bevægelsen væk fra hvad man kunne kalde kunstværkers objektkarakter som distinktivt træk, går betydeligt længere tilbage. Den har i det hele taget at gøre med den gradvise afvikling af kunstværkets *tilvirkethed* som kriterium for kunstnerisk kvalitet, der i virkeligheden tager sin begyndelse allerede med dannelsen af det Modernes autonome kunst. Før da var objektkarakteren i alle tilfælde afgørende; kunstnerens mesterskab bestod frem for alt i en bestemt kunnen udi bearbejdelse af materien. Kunstneren kunne – om det nu gjaldt tilvirkning af sølvkar, fresker eller vers – noget som andre teknisk set ikke kunne.

Denne *homo faber* afvikles som bekendt gradvist til fordel for kunstneren som en *homo significans*, det vil sige kunstneren som én der i kraft af sin særlige indsigt kan se noget andre ikke kan se, og videregive det gennem sin kunst. Transformationen foregår selvfølgelig i en vældig langvarig og meget gradvis proces, men afkoblingen er i hvert fald helt evident fra *readymaden* og frem. I vore dage er det alment accepteret at en bestemt objekt karakter hverken er et nødvendigt eller tilstrækkeligt kriterium for om noget kan henregnes til kunsten eller ej. »Betydningen« ligger et andet sted. Der er ikke noget odiøst i at anerkendte kunstnere som Anselm Kiefer eller Jeff Koons lader deres »værker« tilvirke i værksteder uden selv at deltage i processen som andet end instruktører. En Joseph Beuys' kopi af en kolonialhandel fra DDR i 50'erne, en Piero Manzoni's kunstnerfæces på dåse eller en Guillaume Bijls opstilling af udstoppede fugle på strategiske steder i en belgisk provinsby – ingen af delene vurderes efter kolonialvareattrappernes materielle udførelse, lortedåsens materielle fremtrædelse eller udstopningskvaliteten af fuglene. Betydningen er i stigende grad dermed blevet knyttet til hvad man kunne kalde artefakternes *handlingskarakter*. Og det gælder ikke kun de såkaldte »indiscernibles«, også eksempelvis fortællende/repræsentationelle værker inden for litteratur, billedkunst og film udviser i stigende grad et udtrykkeliggjort selvrefleksivt niveau, på hvilket de tematiserer deres egen frembringelse af fx fabula eller motiv på en måde, så igen deres egen karakter af betydningshandling udtrykkeliggøres.

Det er ikke ethvert nutidigt kunstværk, som *udelukkende* kan begribes hvis man anskuer det som en handling. Men omvendt kan man konstatere at betydelige dele af værkerne inden for alle kunstarter ikke længere kan begribes bare nogenlunde fyldestgørende inden for et traditionelt hermeneutisk paradigme, endside i det tidligt modernes idealtypiske dybdemodeltænkning. Man kan formulere det på den måde at det ser ud som om kunsten generelt helt fra de første avantgarder forandrer sine distinktive træk: fra overvejende at have vedrørt artefakternes tilvirkningskarakter til at dreje sig om at de som handlinger eller begivenheder tilskrives kunsten, og gør dette gennem selve den betydningshandling, hvori de findes: altså performativt.

III

Forskydningerne inden for æstetikken siden disciplinens opfindelse midt i 1700-tallet er en lang og broget historie i flere spor, bl.a. fordi flere forskellige sideløbende traditioner har været indbyrdes divergerende i opfattelsen af hvad overhovedet æstetikens genstandsområde og dens diskursive modus i grunden skulle være. Som bekendt tænkes disciplinen af sine tidlige grundlæggere – Baumgarten og siden Kant – som noget der omfatter bestemte typer af relationer, og som ikke kun kan finde sted i relation til kunst. Fra romantikken og frem formæles imidlertid kunsten og æstetikken, i hvert fald i den betydningsfulde kontinentale tradition der fra Hegel

skal føre op i det 20. århundrede til eksempelvis figurer som Adorno og Marcuse. Æstetik bliver her til kunstfilosofi, og det er kunstens kognitive potentialer der står i centrum, samtidig med at æstetikken uskrømtet opfatter sig selv som en evaluativ disciplin, rettet mod artefakternes bidrag til kunstens kognitive potentiale – i Hegels system forstået som bidrag til afskaffelse af sig selv til fordel for den indsigt der på sit højeste trin ikke længere behøver en sanselig iklædning.

Heller ikke æstetikens divergerende traditions historier kan vi i nogen forstand gå i detaljer med her,² men man kan konstatere at der i løbet af sidste halvdel af det tyvende århundrede i en række teoretiske miljøer og med forskellige afsæt opstår bevægelser, der kaster sig ud i en kritisk gentænkning af æstetikens eksisterende hovedveje. Mange af disse bestræbelser kan man sammenfatte under en overskrift der lyder »fra objekter til relationer«. Dvs. bevægelsen går fra at ville forstå æstetiske kvaliteter som værkernes egne til at se dem som genererede i relationerne mellem værkerne og os. En af de vigtige bestræbelser i den henseende aftegnes af den såkaldte receptionsæstetik der med rødder i fænomenologien forsøger at anskue værkerne med henblik på det virkningspotentiale, den »implicitte modtager«, de aftegner. Wolfgang Iser er her en hovedskikkelse, men han inspirerer og efterfølges af nye generationer, også uden for det tyske sprogområde. Det er i øvrigt symptomatisk at man ligefrem er nødt til at opfinde den løjerligt pleonastiske betegnelse »receptionsæstetik« (set i lyset af den oprindelige definition af æstetikken) for at finde konceptuel »plads« i det filosofisk-æstetiske landskab.

Men også det filosofiske landskab – receptionsæstetikken havde som bekendt kunstvidenskabelige aner – begynder at røre på sig. Med inspiration bl.a. fra socialisations- og mediekritiske miljøer i 1970'erne udvikler der sig i 1980'erne og 1990'erne i Tyskland en række bestræbelser på at udvikle et bredere defineret begreb om det æstetiske – bredere både i relation til spørgsmålet om æstetiske fænomener også uden for kunsten, og i forhold til objektkvalitet over for relationskvalitet. Man kan nævne skikkelser som Rüdiger Bubner, Wolfgang Iser, Gernot Böhme, Martin Heidegger – Heideggers kernebegreb om *Erscheinen* (til forskel fra det traditionelle *Erscheinung*) er symptomatisk for bevægelsen hen mod vægten på det relationelle.³ Selvom mange også i den yngste tyske generation af filosofiske æstetikere fortsat sætter spørgsmålstegn ved et æstetikbegreb som går ud over kunstens grænser så er overgangen til fokus på det relationelle i forbindelse med det æstetiske efterhånden indiskutabel.

Man finder tilsvarende kritiske gentænkninger fra forskellige vinkler i den franske debat om det æstetiske. Jacques Rancière sætter en helt ny dagsorden med en alternativ opfattelse af æstetikens forhold til det politiske, Yves Michaud og Luc Ferry diskuterer i hver sit register bredere æstetikbegreber. Mest symptomatisk er måske Gérard Genettes arbejde. Genette, med rette berømt for sine banebrydende udviklinger af narratologien fra 1960'erne og frem, bevæger sig i 1990'erne over mod æstetikken og udsender blandt andet *La relation esthétique* i 1997. Her gør han op med den kontinentale traditions evaluative tilgang og slår fast at det æstetiske

ikke er dis-positionelt, men resultativt: det er, hedder det, ikke objektet der gør relationen æstetisk, men relationen der gør objektet æstetisk.⁴ Fra den franske debat bør også nævnes Jean-Marie Schaeffer der i en række bøger kaster sig ud i et iltet opgør med hele den kontinentale (især tyske) tradition, som han ligefrem anser for at have været til skade for kunsten gennem dens »ekstatiske kognitivitet« og »epistemologiske sammenblanding af evaluative og deskriptive tilgange«.⁵

I den internationale æstetiske diskussion er der selvfølgelig mange spor og positioner. Men der er overordnet set en tydelig tendens i retning af anskuelsen af æstetisk kvalitet som noget der i-værk-sættes i en bestemt type af relationer mellem subjekt og objekt. Dermed kommer det æstetiske til at ligge i relationens modus (måske ligefrem i form af en »modellerende operation«, med Isers udtryk⁶). Men – fortsat eller igen i overensstemmelse med Kant – *som om* den æstetiske kvalitet var knyttet til objektet. Og da indbefattende en særlig form for værd-sættelse af denne kvalitet gennem relationen. Set fra objektets »side« vil en således opfattet æstetisk relationalitet være både selvreferentiel og virkelighedskonstituerende, dvs. sat som sådan netop i og gennem sig selv. Med andre ord går hovedtendensen i retning af at opfatte æstetisk relationalitet som performativ.

IV

Bevæger vi os endelig til det betydningsanalytiske niveau, der jo primært – men ikke kun – tegnes af bestræbelser inden for kunstvidenskaberne, oplever vi også her en generel forskydning i retning af at forstå betydningsbærende artefakter i deres fulde kommunikative aktkarakter, dvs. i relation til den handling de lægger op til at være en del af.

En stor rolle i denne proces har igen fænomenologien spillet, især gennem den omtalte receptionsæstetiske tradition. Et afgørende træk her var at foretage en analytisk udskillelse af værkernes »receptionsforlæg« (det der også blev kaldt implicit modtager, konceptuel læser etc.). Her fik man for første gang udskilt kommunikationskarakterens instanser, også i form af forestillingen om en indre differentiering i artefaktkonstruktionerne selv, og hermed var der givet anledning til udskillelse af produktive, analytiske iagttagelser af eksempelvis »tomsteder«, »ubestemthedsrum« og lignende.

Et vigtigt supplement til receptionsæstetikens instansudskillelser leverede narratologien. Da den med Wayne C. Booths skelsættende *The Rhetoric of Fiction* fra 1960 endegyldigt forlod sine poetologiske aner, blev der også her leveret et vigtigt udviklingsarbejde med hensyn til indre differentieringer af kommunikative instanser i artefakterne. Booth lagde grunden ved at begribe den afsendende fortællerposition som indbefattet i værket, og dette arbejde blev siden, af ikke mindst Gérard Genette, fortsat i en lang række yderligere differentieringer i forhold til tid, syn, indsigt etc.

Selvom narratologien var udviklet på først og fremmest fortællende litteratur, så havde og har dens resultater relevans, ikke bare for alle andre fortællende genrer i eksempelvis filmen, men også for både temporalt og ikke-temporalt organiserede kunstarter i øvrigt, fra musik til billedkunst, fra performance-teater til arkitektur.

Disse landvindinger har naturligvis i en overordnet forstand haft deres grundlag i opdagelserne i og resultaterne af den mere generelle »sproglige vending« som især hele strukturalismen står for. Det er også fra rent sprogvidenskabelig side at det begrebsligt-analytiske belæg for forståelsen af betydning som handling kommer (selvom også eksempelvis den engelske talehandlingsteori leverer sit bidrag, jf. igen opfindelsen af det performative). Det sker frem for alt med Émile Benvenistes indførelse af begrebet om *udsigelse*, *énonciation*, som betegnelse for den handling hvori et udsagn fremføres. Det er Benvenistes (uimodsigelige) påstand at det semiotiske system af forskelle jo ikke i sig selv kan frembringe nogen som helst form for betydning; først gennem en konkret handling opstår der et egentligt semantisk niveau. Benveniste supplerer derved Saussure afgørende uden at modsige hans grundlæggende antagelser.

Med begrebet om udsigelse åbnes der endelig for – efter forslag fra bl.a. Greimas – at kombinere grundopfattelsen af at betydning kun kan opstå i og med en handling (udsigelse), med det forhold at man kan anskue betydningsartefakter som indbefattende et sæt kommunikative instanser, jf. narratologien og receptionsæstetikken. Dette får betegnelsen »udsagt udsigelse« og åbner mulighed for analytisk at udskille ikke bare artefakternes »reale« udsigelseshandlingskarakter, men tillige deres indfældede eller implicitte handlingskarakter som kan gøres til genstand for en real udsigelseshandling. Dvs. at det vi ser i mødet med et betydningsartefakt er vores eget møde med den udpegede model af en modtager som en indfældet repræsentant for en afsender udskiller. For en sådan udsigelsesanalytisk tilgang, hvori al betydning anskues som effekter af den handling (der kan anskues på to niveauer: implicit og real) artefaktet lader finde sted, er artefaktet dermed altid allerede selvreferentielt og i sin betydningshandling virkelighedskonstituerende. Det vil sige: performativt.

V

Ovenstående grove skitse viser at »det performative« kan siges at dække dominerende bestræbelser og forskydninger både inden for kunsten, inden for refleksionen af det æstetiske, og inden for det artefaktanalytiske. Forskydninger og bestræbelser, som finder sted under forskellige overskrifter og i varierende grader af gensidig forbundethed – men som ikke desto mindre er parallelle og utvetydige. Det er på den baggrund under alle omstændigheder højst forståeligt at »det performative« i den grad har kunnet udvikle sig til et samlebegreb, til en overordnet etiket – og det er ligeså forståeligt at begrebet dermed kan stå i fare for at lide overopfyldthedens

skæbne. Set fra et videnskabeligt synspunkt er der derfor god grund til at plædere for overgang til en fase hvori det i relation til det performative mere drejer sig om at differentiere end om at samle.

For selvom om man som påvist finder tydeligt performativt orienterede træk både i tiltagende grad i nutidige kunstværker, i de aktuelle forskydninger i forståelsen af det æstetiske og i højtudviklede metodisk/analytiske tilgange – selvfølgelig gensidigt fremkaldt af og fremkaldende hverandre – så betyder det jo ikke at alt er ét fedt, at alt er lige performativt eller bare performativt på den samme måde. Kunstarterne har qua deres mediale forskelle divergerende udfoldelsesbetingelser og de er derfor performative på forskellige måder og måske i forskelligt omfang – under alle omstændigheder gælder disse distinktioner enkeltværker uanset kunstart. Tilsvarende er visse forståelser af det æstetiske følsomme over for denne »performativitet« i højere grad end andre. Diskussionen om det æstetiskes forhold eller overgang til/afgrænsning fra kunsten bliver særlig interessant i relation til spørgsmålet om det performative, og det samme gælder det æstetiskes placering i forholdet mellem singular relation og objektuel kvalitet. På tilsvarende vis må man om de analytisk-metodiske tilgange og grundforståelser af artefakterne konstatere at selvom mange bestræbelser »passer« med en grundopfattelse af artefaktet som performativt, så gør de det på forskellig måde og med forskellige perspektiver.

Hvad der – igen ud fra et betydningsvidenskabeligt synspunkt – bør sættes på dagsordenen nu, er derfor en kritisk differentiering af de forskellige teoretiske og begrebslige bestræbelser. Den må gøre sig klart at der ikke findes noget givet grundforhold i denne bestræbelse, og at den nødvendigvis må gå begge veje. »Det performative« må forsøge at definere sig positivt og negativt ind i forhold til de bestræbelser og fænomener der findes i forvejen. Frem for alt skal en »det performatives æstetik« selvfølgelig ikke forsøge at genopfinde noget der allerede er opfundet, og som måske findes i avancerede udgaver i form af værktøjer og forståelsesnøgler inden for traditioner der blot prædicerer sig som noget andet. Det kunne eksempelvis gælde det analysemetodologiske: udsigelsesanalyse er simpelthen en analyse af artefaktens performativitet, både implicit og eksplicit betragtet. Parallelt, men i den modsatte grøft: »Performativ æstetik!« som feltråb for hvad kunsten skal og bør, ville være at rende åbne døre ind.

Så meget vigtigere er det måske at indkredse og undersøge de bevægelser og bestræbelser, som *ikke* lader sig indordne under de samme overbegreber. Eller mere præcist: at bruge afdækningen af forskelle til at gøre overbegreberne mere specifikke, mere præcise, mere distinktive, frem for bestandigt at udvide dem. Her er der eksempelvis – jf. alle de distinktive spørgsmål i indledningen ovenfor – i anledning af en »det performatives æstetik« grund til at spørge om hvad en »æstetik« så i grunden er, og det med henvisning til den filosofiske og videnskabelige diskussion herom der pågår. Det er i hvert fald vigtigt – uanset hvilken figurforestilling man nu nærmer sig med – at afgrænse sig i forhold til spørgsmålene om filosofi kontra videnskab, om

placeringen af det evaluative i forhold til henholdsvis disciplinen og dens genstandsfelt, om disciplinens genstandsfelt i forholdet singulært kontra alment osv.

I forhold til kunssystemet som helhed er der endvidere grund til at være opmærksom på niveauerne, typerne og kadencerne for historisk forandring. Udtrykkeligt performative kunstværker, en forståelse af det æstetiske der begriber æstetisk værdi som singulær og performativ, og en analytisk grundtilgang der anskuer alle artefakters betydningskonstruktioner i deres karakter af – forlæg for eller gennemførelse af – betydningshandlinger: disse artefakter og disse forståelser vil også bagudgribende forandre forståelsen, eksempelvis af artefakter, som ikke eksplicit forstod sig eller kunne forstå sig som »performative« i nutidig forstand. På den måde kan paradigmatiske forskydninger af denne type indebære en irreversibel forandringsproces, selvom den er historisk bagudgående. Der foreligger med andre ord en *gøren-performativ*- eller *bliven-performativ*-bevægelse, som ikke bare peger ind i nutiden eller fremtiden, men også tilbage i arkivet. Denne proces er uafvendelig, og den er endda videnskabeligt produktiv i den forstand at hvis der er tale om en erkendelsesudvidende, inklusiv forståelse af hvad betydning er og hvordan den bliver til, ja så gælder den naturligvis også bagud. Under alle omstændigheder er denne historisk erhvervede og betingede indsigt ikke sådan til at slippe af med, selvom man måtte ønske det. På den måde får også den historiske indsigt mindst to dimensioner som ikke kan eller bør falde sammen.⁷

Største fare, også her, er det pletoriske, det kronisk forskelsløse, varmedøden. At alt tænkes ind i ét og det samme, som derfor ikke længere kan tænkes, og som i hvert fald slet ikke kan bruges til at tænke med. Eller sagt på en anden måde: faren er at de konkrete behov, læs videnskabelige problemer, efterlades uopfyldt. For nu på den måde at vende helt tilbage til udgangspunktet: teatrets udsigelsesproblematik mangler eksempelvis stadig sin solide, videnskabelige undersøgelse. Sådan én ville burde rumme (a) en medialt reflekteret afgrænsning af teatret som kunstart, (b) en historisk-typologisk afgrænsning af teatral performativitet i bestemte værker, (c) de typer af æstetiske relationer et således differentieret landkort over teatral udsigelse aftegner.

For sådan er der faktisk så meget, der *også* er sit eget. Og medens lighed bliver desto mere uinteressant, jo mere overordnet den er, så er det modsatte gældende for forskellene.

Noter

- 1 Se fx hendes leksikonartikel »Performativität/performativ«, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Stuttgart: Metzler 2005), p. 241.
- 2 Se hertil fx min »Art Theory Versus Aesthetics. The Story of a Marriage and Its Decline and Fall«, in *Perspectives on Aesthetics, Art and Culture*, ed. by Claes Entzenberg and Simo Säätelä (Sthm.: Thales) 2005. Jeg udfolder yderligere denne historie i et igangværende arbejde om *Den æstetiske relation* til publikation i 2007.
- 3 Se Martin Seel *Ästhetik des Erscheinens* (Frankfurt: Suhrkamp 2003)
- 4 Se Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art ***. *La relation esthétique*, (Paris: Seuil 1997), p. 18.
- 5 Jean-Marie Schaeffer har om denne problemstilling skrevet bøgerne *Adieu à l'esthétique* (2001; puf), *Les celibataires de l'art* (1996) og *L'Art de l'âge moderne* (1992, begge Gallimard). Sidstnævnte er oversat til engelsk som *Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger* (Princeton, Princeton UP 2000); heri fx pp. 276; 273.
- 6 Se hertil Wolfgang Iser »Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen«, in *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hrsg. von Joachim Küpper und Christoph Menke (Frankfurt; Suhrkamp 2003).
- 7 Det er denne problemstilling, jeg gennemspiller i min *Framing and fiction. Studies in the Rhetoric of Novel, Interpretation, and History* (Århus: Aarhus UP 1992).

Morten Kyndrup (f. 1952), dr.phil., professor i Æstetik og Kultur ved Aarhus Universitet. Har bl.a. skrevet *Framing and Fiction* (1992), *Riften og sløret – essays over kunstens betingelser* (1998), *Kunstværk og udsigelse* (2003). Er ved at færdiggøre *Den æstetiske relation* (udkommer 2007).