

At spille på den store scene

– om performativitet og teatralitet i Christoph Schlingensiefs aktion *Bitte liebt Österreich!*

Af Solveig Gade

»I løbet af mit arbejde med teatret er det blevet mere og mere klart for mig, at vi har brug for et udvidet teaterbegreb, der kan indbefatte verdens karakter af iscenesættelse. Politikerne spiller, i alle de her reality-shows spiller og iscenesætter folk sig selv – alle spiller. Vi er havnet på en kæmpe scene. Det traditionelle teaterbegreb er slet ikke i stand til at honorere alt dette, og det er teaterkritikken heller ikke – og den er heller ikke interesseret i det.«¹ Ordene bringer mindelser om situationisten Guy Debords kritik af *skuespilsamfundet*², men de kommer fra tysk teaters enfant terrible Christoph Schlingensief. I en årrække har han leveret aktioner, der har udsplillet sig uden for teaterinstitutionens fysiske rum, og som på forskellig vis har peget på den såkaldte virkeligheds teatraliserede karakter. Således iscenesatte Schlingensief i forbindelse med det tyske valg i 1998 konstruktionen af et politisk (teater)parti bestående af retarderede og arbejdsløse (*Chance 2000*, 1998), i hjertet af Frankfurt har han arrangeret offentlige pælesidningskonkurrencer for hjem- og arbejdsløse »tabere« (*Win with your Loser*, 2003), og i flere talkshows har han givet den som veloplagt og ætsende ironisk tv-vært (*Talk 2000*, 1998 og *U 3000*, 2000).

I denne sin intervenser i områder uden for den fysisk afmærkede kunstinstitution bevæger Schlingensief sig på flere måder i samme terræn som den socialt og politisk engagerede strømning inden for billedkunsten, der under navne som kontekstkunst, dialogisk æstetik, new genre public art, community-based art, relationel kunst og interventionskunst er skudt frem op igennem 1990erne.³ Ligesom Schlingensiefs aktioner er disse praksisser konstrueret som kommunikative, relationelle begivenheder, der i udpræget grad er afhængige af beskuerens handling, og som ofte er lokaliseret uden for den fysisk afmærkede kunstinstitution. Man kunne hævde, at praksisser som disse befinder sig i et crossover-felt mellem teater- og billedkunst – et felt, hvor instruktøren så at sige er trådt ud af det tydeligt markerede teater rum, og hvor (billed)kunstneren har helliget sig sociale relationer som sit materiale. I den forstand udfordrer de relationelt anlagte og begivenhedsorienterede kunstneriske praksisser grænsedragningen mellem teater- og billedkunst, og i forlængelse heraf stiller de en række spørgsmål til analysen: Hvori består egentlig værket? Hvordan tage højde for beskuerens handlinger? Og hvilken rolle spiller det for receptionen, at værket sjældent er eksplicit rammesat som »kunst«? Som Schlingensief polemisk bemærker, synes et konventionelt teaterbegreb, dvs. forståelsen af teater som noget, der foregår på en oplyst scene foran en mørkelagt sal, ikke at kunne favne det spil mellem »virkeligheden« og den kunstneriske praksis' iscenesættelser, som må siges

at være på færde i de beskuerinvolverende begivenheder.⁴ I overensstemmelse hermed vil jeg i det følgende da også insistere på nødvendigheden af at skelne mellem de forskellige og forskelligt markerede iscenesættelsesniveauer, som er i sving i samtidens beskuerinvolverende og intervererende praksisser. Mere specifikt vil jeg med inddragelse af henholdsvis performativitet- og teatralitetsteori forsøge at nærme mig samspillet mellem iscenesættelsesniveauerne i Christoph Schlingensiefs aktion *Bitte liebt Österreich! – Ausländer Raus*. I forbindelse hermed vil mit styrende fokus ligge på aktionens adressering af publikum som henholdsvis partikulær og universel offentlighed.

I

Bitte liebt Österreich! fandt sted inden for rammerne af Wiener Festwochen i juni 2000 og var direkte forårsaget af Jörg Haider og det højreorienterede parti FPÖ's indtræden i den østrigske regering. Det enkle koncept bag den syv døgn lange aktion var ved siden af Wiens *Staatsoper* at installere 12 asylansøgere i en container, som publikum kunne overvåge døgnnet rundt via internettet og i bedste reality-show stil stemme ikke blot ud af showet, men helt ud af landet. Hver dag blev to asylansøgere under stort ramsjang ført bort fra containeren, og vinderen af arrangementet blev lovet 35.000 østrigske shilling samt retten til at gifte sig med en østrigsk statsborger. Med det for øje at tage hvad der ifølge Schlingensief var den logiske konsekvens af Haiders kritiske udsagn omkring indvandring og asylansøgere, valgte han at benytte Wiener Festwochen som ramme for en »gennemspilning« af Haider.⁵ Så kunne østrigerne – og resten af verden – selv tage stilling til, hvad de mente om regeringens nye koalitionspartner. Projektet, der formede sig som en hybrid mellem stedsspecifik kunst i det offentlige rum, teater, aktionskunst, installationskunst, reality-tv, peepshow, tv-debat og paneldiskussion, udløste nærmest øjeblikkeligt skandale, hvilket ikke mindst skyldtes Schlingensiefs konsekvente leg med rammesætningen. Projektet igennem opretholdt han tvivl om asylansøgernes identitet – var de, som avisen *Standard* formulerede det i et spørgeskema, skuespillere, »virkelige« asylansøgere eller asylansøgere, der spillede fiktive asylansøgere? Et klart svar fik man aldrig, og forvirringen blev ikke mindre af, at Schlingensief med jævne mellemrum annoncerede projektet som foranstaltet af FPÖ. Dette førte til, at tabloidavisen *Krone Zeitung* på forsiden kunne berette om »forfærdede turister og oprørte wienere«, hvilket igen førte til, at Wiener Festwochen i et forsøg på at undergrave Schlingensiefs forsøg på at undergrave den kunstneriske rammesætning placerede flyveblade over hele området, hvorpå man kunne læse, at »This is a performance organized by the Vienna Festival«.

Hvad angår placeringen af den uæstetiske, men funktionelle container på pladsen ved siden af operaen forårsagede den et sammenstød mellem på den ene side de diskurser, som knytter sig til henholdsvis reality-tv og asylpolitik og på den anden

side den diskurs, som associeres med den borgerlige offentligheds idealer og selvforståelse. Mens operaen – oprindeligt færdigbygget i 1869 og opført i renæssancestil med loggia ud til Ringstrasse signalerende bygningens åbne og offentlige karakter – netop står som et monument over borgerskabets fortsæt om at gøre den skønne kunst alment tilgængelig, så høj som lav kan mødes for som ligestillede humane væsener at nyde godt af den, forholder det sig ganske anderledes med containeren. Dels refererede den til reality-tv-programmet *Big Brother*, hvori deltagerne spærres inde i en lukket, overvåget container, hvor de i en alles kamp mod alle må kæmpe om seernes vilkårlige kunst. Dels konnoterede den de asytlejre lidt uden for Wien, hvor asylansøgere som alt andet end frie og lige borgere lever om ikke i skjul for, så i hvert fald ekskluderet fra den brede østrigske offentlighed.⁶ I den forstand kom forbindelsen, som etableredes mellem operaen og containeren, smykket som den var med vajende FPÖ-flag, racistiske Haider-citater, tabloid-avisen *Krone Zeitungs* logo, et banner påtrykt teksten »Ausländer raus« og plakater med information om de asylansøgere, som befandt sig i dens indre, til at pege på operaen som, hvad performance-forskeren Rebecca Schneider har kaldt, et »monument for forglemmelse«.⁷ Et monument over den borgerlige offentligheds humanistiske idealer, som angiveligt var glemt, sat ud af kraft, suspenderet på ubestemt tid i Østrig anno 2000.

Imidlertid begrænsede aktionen sig ikke til blot at konstatere denne tilsyneladende suspendering af den borgerlige offentligheds idealer, men fungerede, idet den fyldte containeren – og den offentlige bevidsthed – med levende readymades i form af asylansøgerne, som en intervention i det offentlige rum. En intervention, der på yderst effektiv vis formåede at forstyrre det harmoniske og homogene billede af Wiens offentlige rum, som byens stadig mere bekymrede bevillingsgivende myndigheder var interesserede i at fremmane.⁸ Som repræsentant for afsenderinstansen formåede Schlingensief i skiftende roller som bl.a. FPÖ-medlem, veloplagt reality-show-vært, indigneret Haider-modstander etc. yderligere at påpege den plurale karakter ved såvel det offentlige rum som offentligheden, al den stund han konsekvent adresserede publikum som tilhørende ikke blot forskellige, men ligefrem konfliktuelle deloffentligheder.⁹ Idet han igennem forskellige henvendelsesstrategier opdelt publikum i forskellige grupper, der angiveligt delte særlige interesser eller holdninger i relation til spørgsmål af generel offentlig interesse, formåede han således ikke blot at »antagonisere« sit publikum, men også at fremprovokere en bevidsthed hos de respektive tilskuere om deres tilhørsforhold til denne eller hin offentlighed. Fx henvendte han sig til sommerturisterne som en særlig etisk forpligtet »turistoffentlighed« og opfordrede dem til at tage billeder af containerlandsbyen, så de, når de var vel hjemme igen, kunne dokumentere og berette om det grumme Østrig, hvor man i den nye regering tilsyneladende lod asylansøgere skæbne afgøre via reality-shows. Ligeledes henvendte han sig til medierne som produktionsoffentlighed i Oskar Negts og Alexander Kluges betydning¹⁰ og fodrede dem i forbindelse hermed med deres egne midler, ja faktisk overgik han dem med sit reality-koncept, der

udløste skandale og dermed avisforsider og klingende mønt. I samme bevægelse som aktionen således mimedede og forstørrede produktionsoffentlighedens adressering af borgeren som konsument, udstillede den imidlertid samtidig denne strategi over for en potentielt emergerende kritisk offentlighed. Med andre ord satte Schlingensief effektivt scenen for, at de antagonistiske, som i forvejen i mere eller mindre latent grad måtte eksistere i offentligheden, kunne blive bragt i spil, og i overensstemmelse hermed kan publikums performative handlen, interaktion og udveksling med hinanden da også siges at udgøre værkets egentlige omdrejningspunkt.

Den performative ytring henviser, sådan som den blev introduceret af J.L. Austin inden for sprogfilosofien, til udsagn, som ikke blot beskriver, men også udfører handlinger i den sociale virkelighed, idet de fremsiges. Austins paradeeksempler herpå er ytringer som »Jeg lover, jeg sværger, jeg døber« – dvs. selvreferentielle ytringer med en virkelighedskonstituerende effekt. Siden har henholdsvis Jacques Derrida og Judith Butler argumenteret for, hvordan såvel hverdagslig som fiktiv sprogbrug er underlagt en generel iterabilitet og særlig diskursiv citationspraksis i forhold til hvilken, subjektet snarere kan betegnes som en effekt end som en suveræn »diskursorganisator«. I forlængelse heraf har Butler argumenteret for en skelnen mellem performance og performativitet, hvor performance kan betegnes som det enkelte individs singulære handling, der ligesom subjektiviteten frembringes som en effekt af performativitetens »tvangsmæssige recitation af normer«:

performance as bounded »act« is distinguished from performativity insofar as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain, and exceed the performer and in that sense cannot be taken as the fabrication of the performer's »will« or »choice«; [...] further what is »performed« works to conceal, if not to disavow, what remains opaque, unconscious, unperformable. The reduction of performativity to performance would be a mistake.¹¹

Performancen lader sig med andre ord ikke tænke uden performativitetens – performativitetens diskursivitet går så at sige forud for og strukturerer langt hen ad vejen det enkelte subjekts materielle performance. Således er man langt fra altid bevidst om, hvordan man som subjekt og køn altid allerede er i færd med at performe, eller måske rettere at blive performet. Samtidig har den enkelte ifølge Butler netop i kraft af forskellen på, hvad vi kunne kalde den generaliserede performativitet og den singulære performance mulighed for indefra at skabe forskydninger og variationer i forhold til den gentagelse af normer, som han/hun uvægerligt indskriver sig i.

I sin centrale bog *Ästhetik des Performativen* trækker teaterforskeren Erika Fischer-Lichte en række vigtige forbindelser mellem performativitetsteorien og kunstarternes udvikling siden 1960'erne. Det afgørende greb i denne bestræbelse er, at hun på baggrund af Austins sprogfilosofi og en artikel af Butler fra 1988, nemlig »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«,

kobler performativetsbegrebet med opførelsesbegrebet. Med henvisning til, hvordan såvel Austin som Butlers beskrivelser af udførelsen af performative handlinger kan sammenlignes med ritualiserede offentlige opførelser skriver hun således:

Es bietet sich daher an, eine Ästhetik des Performativen im Begriff der Aufführung zu fundieren. Das heisst, den vorhandenen Theorien des Performativen müsste eine neue, eine ästhetische Theorie der Performance/Aufführung hinzugefügt werden.¹²

Med reference til Max Hermann, grundlæggeren af teatervidenskab som selvstændig disciplin i Tyskland, definerer Fischer-Lichte nu opførelsesbegrebet således:

Es ist die *leibliche Ko-Präsenz* von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteure und Zuschauer für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun.¹³

Denne opførelses særlige medialitet betegner Fischer-Lichte også som den »autopoietiske feedbacksløjfe« mellem aktører og tilskuere, og idet hun således binder performativetsbegrebet til teatersituationens krav om fysisk *ko-præsenz* mellem beskuere og aktører, udelukker hun faktisk en lang række kunstarter fra at være performative – i hvert fald i den særlige ontologiske forstand, som hun plæderer for.¹⁴ I forbindelse hermed er det bemærkelsesværdigt, at hun i udarbejdelsen af sin teori udelader såvel Derridas centrale overvejelser om performativitet som den sene Butlers mere diskursivt orienterede performativetsbegreb.¹⁵ Hvad Fischer-Lichte afstedkommer hermed er imidlertid dels at indordne performativetsbegrebet under teatersituationens særlige medialitet og dels at nedtone den tvangsmæssige, diskursive praksis, som efter min mening forekommer væsentlig at medtænke i forhold til Derrida og Butlers poststrukturalistisk prægede definition af performativitet. Således vil jeg agitere for at fastholde performativetsbegrebet i den brede betydning og med alle de sociologiske og antropologiske implikationer, som Derrida og Butler fremskriver. Anskuet i forhold til den kunstneriske performative begivenhed betyder det, at den enkelte beskuers singulære materielle »performance« nødvendigvis er inficeret af performativitetens diskursive normativitet – noget beskueren ikke nødvendigvis er bevidst om, men noget, som nødvendigvis indskyder en kile i den mellemmenkelige intersubjektivitet i den performative begivenhed.

Vender vi nu tilbage til Schlingensiefs aktion var den på et strukturelt niveau netop karakteriseret ved sin performativt knopskydende karakter. De situationer og fænomener, som aktionen vedvarende kastede af sig – herunder avisoverskrifter i såvel ind- som udland, tv-debatter mellem Schlingensief og Wiens lokalpolitikere og en hackers midlertidige nedlukning af projektets hjemmeside – blev således ikke betragtet som reaktioner afgrænsede fra værket som sådan. Tværtimod blev de aktivt

annammet og integreret som dele af det samlede værks udtryk og som begivenheder, der var med til at udstikke aktionens videre kurs. I den henseende kan aktionen bedst betegnes som en begivenhedsrække, der producerede situationer, møder og forhandlinger mellem forskellige medier og grupper i et næsten manisk tempo. Det udsagn, som Schlingensief oprindeligt måtte have ønsket at lancere i kraft af aktionen, fik med andre ord ikke lov til at stå uanfægtet, men blev konstant udfordret, istemt eller forkastet; det blev så at sige indlemmet i en proces af performativ og kollektiv betydningsgeneration. Hvad angår den mellem menneskelige interaktion var pladsen omkring containeren konstrueret som og fungerede i praksis også som en arena, hvor forskellige partikulære offentligheder kunne mødes og brydes, og hvor divergerende positioner i forhold til Østrigs generelle politiske klima og asylpolitik kunne bringes frem i lyset. Aktionen igennem var der således sort af mennesker på operapladsen, som oprømte parlamenterede om rimeligheden af, hvad der gik for sig. Diskussionerne og meningstilkendegivelserne spændte fra folk, der hver dag stillede sig op på pladsen med bannere og skilte, hvorpå der bl.a. stod »Das ist nicht so. Das ist Schauspiel« og »Ich bin Österreicher und schäme mich über diese Aktion. Sie sollten es auch, Hr. Bundespräsident« over mennesker, der udtrykte deres mening gennem den megafon, Schlingensief stillede til rådighed, til oprømte meningsudvekslinger eller ligefrem skænderier. Foruden østrigsk asylpolitik udgjorde spørgsmålet om aktionens status som kunst et af de absolutte omdrejningspunkter i diskussionerne – et emne, som blev yderligere tilspidset efter at *Krone Zeitung* på forsiden havde kunnet berette, at »Container-show kostet Millioner«. Ugen igennem steg intensiteten omkring containeren støt, og i den stadig mere ophidsede menneskemængde antog meningsudvekslingerne en mere og mere partisk og affektiv karakter.

Denne strategi, hvor man altså tager udgangspunkt i og honorerer offentlighedens fragmenterede og partikularistiske karakter, kan sammenlignes med Chantal Mouffes refleksioner omkring, hvad hun kalder, »radikal-pluralistisk demokratisk politik«, i forbindelse med hvilken hun netop argumenterer for genindførelsen af passioner og partiske perspektiver i politik. I Mouffes forståelse er »det politiske« i ontologisk forstand konstitueret ved sin antagonistiske karakter, men frem for at udlette denne er det de demokratiske institutioners opgave at transformere – at sublimere den så at sige – til en *agonisme*. Som hun skriver: »According to such a view, the aim of democratic institutions is not to establish a rational consensus in the public sphere but to defuse the potential of hostility for antagonism to be transformed into »agonism««. ¹⁶ I kraft af skabelsen af en agonistisk offentlig sfære kan forskellige hegemoniske projekter nu konfronteres med hinanden, men frem for at udspille sig i en ven/fjende-relation, er konfrontationerne opbygget omkring et os/dem-forhold, hvor modstanderne nok er uenige, men grundlæggende anerkender hinandens ret til at kæmpe om den hegemoniske position. Med dette perspektiv in mente kan vi hævde, at såvel de fysiske som de virtuelle og diskursive rum i *Bitte*

liebt Österreich! overordnet set udgjorde en agonistisk offentlig sfære, hvor antagonismer og modstridende hegemoniske projekter fik lov til at mødes og brydes. De ofte temmelig voldsomme reaktioner og konfrontationer til trods foregik debatten overvejende i en »tæmmet« form i den forstand, at modstanderne, idet de var trådt ind i arenaen, var nødt til at anerkende hinanden som legitime modstandere. Nægtede de at gøre dette, stod medarbejdere fra Wiener Festwochen parat til at tage affære, således at aktionen ikke udartede til et uforsonligt ven-fjende forhold i form af fx gadekampe mellem repræsentanter fra den yderste højre- og venstrefløj. Aktionens montering af højt divergerende offentligheder og diskurser inden for en, om end omstridt, så dog overordnet sammenhængende kunstnerisk ramme, bevirkede med andre ord, at antagonismerne ikke fik lov til at eskalere ukontrolleret, men forblev forpligtede på såvel hinanden som den specifikke kontekst, de indgik i. I den forstand kom kunstinstitutionen, nærmere bestemt Wiener Festwochen, som finansierede og garanterede aktionens status som kunst, netop til at fungere som en sådan form for »transformativ« demokratisk institution, som Mouffe hævder, er essentiel for demokratisk politik. I forlængelse heraf kan vi sige, at aktionens performative struktur på adækvat vis afspejlede forestillingen om offentlighedsformation som en dynamisk proces. Ligesom demokratisk offentlighed ifølge Mouffe ikke er noget, som *er*, men derimod noget som til stadighed må tilvejebringes og praktiseres, var aktionen bygget op omkring publikums performative handlen i den. Og ligesom offentlighedsformation kan defineres som en potentielt uafsluttelig proces, var aktionen defineret ved sin knopskydende og konstant muterende karakter. Den lagde sig ikke til hvile i form af et entydigt, afrundet udsagn, men producerede vedvarende nye forbindelser – spændende fra de relationer, som blev etableret i selve den mellem menneskelige interaktion i begivenheden til de betydningstilskrivelser, som dokumentationen af aktionen kastede af sig.

II

Samtidig med denne betoning af offentlighedens pluralistiske og partikularistiske karakter åbnede aktionen imidlertid også for, at de respektive deloffentligheder kunne åbne sig mod en fælles horisont, hvor de midlertidigt kunne sætte sig ud over egne mere eller mindre socialt betingede interesser og partiske perspektiver. Hermed er vi ovre i, hvad jeg vil kalde den indirekte adressering af modtagerinstansen som universel offentlighed; en offentlighed altså, der ikke eksisterer *an sich*, men som, idet der fremsættes en konception af den »som om« den fandtes, snarere fungerer som et regulerende ideal.¹⁷ Dette niveau af aktionen er nært forbundet med den leg med og uvished omkring den diskursive rammesætning, som jeg nævnte indledningsvis, og som besværliggjorde publikums mulighed for at læne sig tilbage i tryk forvisning om at tilhøre den ene eller den anden offentlighed med disse eller hine uangribelige og partiske holdninger. Således ændrede aktionen konstant for-

mat: Fra stedsspecifikt værk til teater til folkeudstilling til realityshow etc., men vigtigst af alt blev der sået tvivl om, hvorvidt det, publikum oplevede, var »kunst« eller »virkelighed«, fiktiv iscenesættelse eller skinbarlig realitet. Denne ustabilitet og leg med den diskursive rammesætning henledte selvsagt opmærksomheden på rammens betydning for, hvordan vi afkoder og følgelig tilskriver fænomener betydning, og i forbindelse hermed blev publikum foranlediget til at etablere et dobbeltblik på ikke blot aktionen, men også deres egne perceptioner og handlinger i forbindelse med den. Det er i forhold til dette niveau, at jeg mener teatralitetsbegrebet kan være frugtbart at inddrage.

Teatralitet er, ligesom performativitet, et omstridt begreb, der ikke blot anvendes forskelligt fra disciplin til disciplin og fra epoke til epoke, men også internt i den teatervidenskabelige disciplin.¹⁸ Af pladsmæssige hensyn vil jeg her begrænse mig til – temmelig kortfattet – at fremhæve centrale definitioner af begrebet hos henholdsvis Josette Féral, Willmar Sauter og Fischer-Lichte. Alle er de teaterforskere, og alle forsøger de, med henvisning til nødvendigheden af at anskue og analysere teatrale begivenheder inden for den sociokulturelle kontekst, disse måtte indgå i, at fremskrive »moderne« definitioner af begrebet, der rækker ud over den snævre scene/situation. I den inden for teatralitetsforskningen efterhånden uomgængelige artikel »Theatricality: The Specificity of Theatrical Language« opstiller Féral for sin del en række »kriterier« for teatralitet: For det første indebærer teatralitet identificeringen af et andet rum end det hverdagslige, hvilket medfører, at de handlinger, som udføres inden for dette rum, kommer til at betyde på en anden måde, end de ville gøre uden for den teatrale rammesætning. For det andet skal tilskueren være bevidst om aktørens intentionelle konstruktion af den teatrale begivenhed. Og endelig, for det tredje, implicerer teatralitet, at beskueren i kraft af sit blik skaber et indenfor og et udenfor, som han/hun selv forbliver udenfor. I forbindelse hermed går Féral endda så vidt som til at sige, at tilskueren principielt kan teatralisere rummet omkring sig og situere en tilfældig forbipasserende i det uden dennes vidende herom. Efter min mening står Féral's generelle teatralitetsbegreb i kraft af dets potentielt meget ensidige privilegering af beskuerens perception imidlertid i fare for at udarte til en (alt for) udflydende størrelse. Vælger vi med Féral's første to pointer in mente derfor at bevæge os videre, kan Willmar Sauter's teatralitetsbegreb hjælpe os til at definere et mere interaktivt og kommunikativt orienteret teatralitetsbegreb.

Med udgangspunkt i 1980'ernes og 90'ernes »fejde« mellem europæisk teaterforskning og amerikansk performanceforskning¹⁹ argumenterer Willmar Sauter i bogen *The Theatrical Event* fra 2000 for, at man med en opdateret og udvidet version af teatralitetsbegrebet kan spænde over ikke blot traditionelt teater og performancekunst, men også ikke-kunstneriske sociokulturelle begivenheder. Idet han eksplicit artikulerer sin modvilje over for såvel normative æstetiske teaterteorier som ontologiske definitioner, bestemmer Sauter teatralitet som en kommunikativ begivenhed defineret ved aktørens og tilskuerens samtidige fysiske tilstedeværelse. I forlængelse

heraf hævder han, at produktion og reception, præsentation og perception falder sammen i den teatrale begivenhed, og at kernen i forhold til denne følgelig bliver udvekslingen mellem aktørens handlinger og publikums reaktioner: »Theatricality, in my view, includes both perspectives, both actions which become signs and reactions through which these signs are perceived in a special way.«²⁰ Ligesom Féral understreger Sauter altså, hvordan teatraliteten så at sige transformerer objekter og handlingers betydningsmæssige status, men til forskel fra hende er det for Sauter helt afgørende, at denne transformation udspiller sig i et møde, som såvel aktør som recipient er bevidst om. For Fischer-Lichte er dette møde, den fysiske *ko-præsens* – ligesom det er også er tilfældet for hendes performativetsbegreb – ligeledes helt afgørende i forbindelse med teatralitet. I artiklen »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur« (1998) uddifferentierer hun fire kerneaspekter i forbindelse med teatralitetsbegrebet, nemlig iscenesættelse, kropslighed, perception og opførelse.²¹ Mens iscenesættelse kan beskrives som en intentionel proces karakteriseret ved planlægning og forberedelse, er opførelsessituationen betegnet ved uforudsigelighed og interaktion mellem aktører og tilskuere. En situation, hvor aktøren fremstiller og transformerer materiale, som recipienten for sin del perciperer på en særlig måde. Selvom flere af disse definerende træk ved teatralitet også optræder i Fischer-Lichtes performativetsbegreb er en væsentlig forskel ifølge hende selv, at mens de alle fire skal være til stede, for at man kan tale om teatralitet, kan de udmærket optræde enkeltvis i forbindelse med performativitet. Desuden, kunne man tilføje, tildeles det iscenesatte og intentionelt konstruerede langt større vægt i forbindelse med Fischer-Lichtes teatralitetsbegreb, end det er tilfældet for hendes performative æstetik, hvor vægten i allerhøjeste grad må siges at ligge på den uforudsigelige opførelsessituation.

På baggrund af disse tre positioner kan vi nu – måske lidt skematisk – definere teatralitet på følgende måde: En begivenhed, der udspiller sig i mødet mellem beskuer og aktør, og som, karakteriseret ved modtagerens *bevidsthed* om afsenderens *intention* om at teatralisere, udfolder sig i et *iscenesat* rum, hvor fænomener betydes og afkodes på en anden måde end i dagliglivet. På samme måde som vi med Butler så, hvordan performativitetens diskursivitet uvægerligt indskriver sig i den materielle performance, kan vi i forhold til teatraliteten sige, at iscenesættelsen nødvendigvis går forud for og er indfældet i den singulære opførelse. Imidlertid, vil jeg hævde, beror en afgørende forskel på teatralitet og performativitet på intentions- og bevidsthedsgraden. Hvor man i forhold til det mere bredt antropologisk og sociologisk prægede performativetsbegreb, sådan som jeg med reference til Austin og især Derrida og Butler har defineret det, nemlig langt fra altid er bevidst om den performance, man så at sige udfører, er der i relation til teatraliteten tale om en intentionelt konstrueret begivenhed. En begivenhed, hvis iscenesatte karakter modtageren er bevidst om og derfor afkoder ved hjælp af ikke-hverdagslige parametre. I forhold til den konstruerede mellem menneskeligt funderede begivenhed betyder det, at per-

formativitet er relateret til beskuerens diskursivt og kulturelt determinerede handlen, mens teatralitet vedrører samme beskuers bevidsthed omkring og refleksion over ikke blot de øvrige tilstedeværendes, men også sin egen handlen. I den forstand kan teatraliteten siges at konstituere den ramme, der får den performative handlen til at fremtræde i al dens på forhånd kodede middelbarhed.

Imidlertid er der med det teatralitetsbegreb, jeg har udledt af Féral, Sauter og Fischer-Lichtes teorier, tale om et bredt begreb, der potentielt kan spænde over alskens mellemmenneskeligt funderede, iscenesatte begivenheder, mens der i den type af beskuerinvolverende og intervenserende praksisser, som bl.a. Schlingensief repræsenterer, er tale om specifikt *kunstneriske* begivenheder. Forskellen herpå kan rammesætningsbegrebet, sådan som det er blevet formuleret af Morten Kyndrup, hjælpe os til at formulere. Som Kyndrup bl.a. argumenterer for i *Riften og sløret* spiller rammesætningen og dermed den kode, man benytter sig af i forbindelse med afkodningen og betydningstilskrivningen i forhold til en given hændelse, en helt afgørende rolle.²² I forlængelse heraf kan vi sige, at forskellen på intervenserende kunstneriske praksisser og intervenserende ikke-kunstneriske praksisser i høj grad beror på rammesætningen – om end denne kan være svær at få øje på for en umiddelbar betragtning i forhold til interventionskunsten. Selvom begivenhederne typisk udspiller sig uden for den *fysiske* kunstinstitution, er de imidlertid ikke desto mindre indlemmede i kunstinstitutionen i *diskursiv* forstand, hvorfor vi nødvendigvis afkoder og responderer på dem i overensstemmelse med de koder, som hersker inden for kunstsystemet.

Hvad angår *Bitte liebt Österreich!* kan vi i forlængelse heraf sige, at legen med og den deraf følgende implicitte iscenesættelse af rammesætningen fremhævede aktionens nøje konstruerede karakter i en gestus, der så at sige skød en kile ind i forhold til såvel aktionens mellemmenneskelige interaktion og »ko-præsens« som den enkelte beskuers »selvnærvær« i aktionen. Iscenesættelsen af rammen »verfremdede« og lod med andre ord publikums performative handlen i aktionen træde frem til selvrefleksiv, kritisk undersøgelse. Et godt eksempel herpå var da en flok anti-Haider demonstranter efter at have stormet containeren og »befriet« asylansøgerne blev konfronteret med asylansøgeres angst i forhold til denne befrielse – for hvad ventede dem udenfor containeren? – og følgelig med deres egne automatiske formodninger om at være på det »godes« side. Således er *Bitte liebt Österreich!* da også blevet kaldt et »træningsprogram i selviagttagelse og behaviorisme«²³; et laboratorium altså for recipientens iagttagelse af og refleksion over ikke blot verdens og de øvrige recipienters beskaffenhed, men også hans/hendes egne handlinger og i sidste instans møde med de beskuermodeller, som ligger indlejret i værket. I forbindelse hermed lagde de forskellige iagttagelsesniveauer sig ind i hinanden som i en slags kinesisk æske-system, hvor det ikke blot var asylansøgerne, men også østrigerne og i princippet resten af verden, der blev placeret i en art laboratorium for gensidig iagttagelse. For hvor langt var asylansøgerne villige til at gå? Hvor længe ville Wien-borgerne accep-

tere, at containeren med racistiske slogans skulle stå som en skamstøtte i deres by? Og hvordan forholdt den øvrige verden sig til scenariet og til den politisk definerede kontekst, som aktionen udsprang af? Frem for blot at fremprovokere antagonismer og affekter bestod en vital del af værket således i at bringe de mange medvirkende til at fundere over og undersøge betydningen af og baggrunden for emergensen af disse antagonismer og affekter. Herunder den enkeltes egen mere eller mindre ubevidst kulturelt determinerede handlen og villighed til at påtage sig de roller, som så at sige lå indfældet i aktionen. Og det faktum, at der, Schlingensiefs forsøg på at sløre billedet til trods, netop *ikke* var tale om en hverdagslig politisk demonstration, men derimod en kunstnerisk initieret begivenhed åbnede da også for et ikke-hverdagsligt diskursivt rum. Et rum, hvor publikum indirekte adresseret som universel offentlighed momentant kunne praktisere med at hæve sig over partiske interesser og idiosynkrasier for at diskutere eller reflektere over den fortvandede relevans eller mangel på samme af det revolutionære borgerskabs idealer om frihed og lighed, som dybest set var impulsgivende for projektet.

For til slut at vende tilbage til min indledende bemærkning om nødvendigheden af at skelne imellem de forskellige iscenesættelsesniveauer, som er på færde i den beskuerinvolverende og intervenserende kunst, vil jeg hævde, at vi har formået at gøre dette ved hjælp af henholdsvis performativitets- og teatralitetsbegrebet. Hvad angår den kunstneriske begivenheds knopskydende og uforudsigelige modus, har vi været i stand til at indfange denne ved hjælp af performativitetsteorien, mens vi i kraft af teatralitetsteorien har kunnet accentuere begivenhedens nøje konstruerede og iscenesatte karakter. Ligeledes har kombinationen af performativitets- og teatralitetsteori givet os mulighed for at skelne imellem – eller måske rettere tage højde for spillet imellem – det diskursive og det materielle aspekt i relation til beskuerens handlen og interaktion med andre beskuere i den kunstnerisk initierede begivenhed. I den forstand synes performativitets- og teatralitetsteorien i kombination med overvejelserne omkring rammesætningens betydning at være velegnet i forhold til ikke blot at indfange de elementer, som er på spil i de relationelle og intervenserende praksissers bevægen sig i grænsefeltet mellem teater og billedkunst. Den synes også at være ganske godt i stand til at favne det, der sker, når man iscenesætter, at »alle spiller«, og at »vi er havnet på en kæmpe scene«.

Noter

- 1—»Vind med Christoph – interview med Christoph Schlingensief« v. Solveig Gade i *Weekendavisen*, november, 2003.
- 2—Se hertil Guy Debord: *Skuespilsamfundet*, København: Rhodos, 1972.

- 3—Se hertil Peter Weibel: *Kontextkunst – Art of the 90's*, Köln: Dumont Buchverlag, 1994, Grant Kester: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: The University of California Press, 2004, Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995, Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, les presses du réel, 2002, Rasheed Areen et. al. (ed.): *Remarks on interventive Tendencies*, København: Borgen 2000 og Lene Torzen Bager: *Interventionskunst – kunstens aktuelle evne til at iagttage*, A.C.T.S., 2004.
- 4—Mere specifikt kunne man definere et sådant »konventionelt teaterbegreb« med henvisning til Eric Bentleys berømte definition af teater som A, der spiller B over for C.
- 5—Jf. Paul Poets dokumentarfilm *Ausländer Raus – Schlingensief's Container*, 2001.
- 6—Jf. Paul Poets dokumentarfilm *Ausländer Raus – Schlingensief's Container*, 2001.
- 7—Schneider udviklede begrebet i løbet af kurset »Theatricality and performance« v. Department for Performance Studies, NYU, efteråret 2005. Man kan læse mere om det i hendes kommende bog om reenactment.
- 8—I den dokumentariske bog *Schlingensief's Ausländer Raus* (ed.: Matthias Lilienthal og Claus Phillip), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 kan man læse om, hvordan de lokale myndigheder gjorde alt, hvad der stod i deres magt for at få anbragt containeren alle andre steder end netop på den repræsentative plads ved siden af Staatsoper.
- 9—Med begrebet om offentlighedens pluralistiske karakter trækker jeg på Oskar Negt og Alexander Kluges kritik af Jürgen Habermas' begreb om den borgerlige offentlighed (se hertil Negt og Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972). For en grundig sammenligning af disse to divergerende offentlighedsopfattelser se fx Henrik Kaare Nielsen: *Kritisk teori og samtidsanalyse*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2001.
- 10—Negt og Kluge definerer i *Öffentlichkeit und Erfahrung* »produktionsoffentlighed« som spændende fra de kommercielle medier til de private koncerners offentlighedsarbejde. Drevet af profitmotive penetrerer produktionsoffentlighederne så at sige den enkelte borgers privatsfære i et målrettet forsøg på at appropriere de basale behov, som i kollektiv organiseret form kunne udgøre et modstandspotentiale.
- 11—Butler: »Critically Queer« in *Bodies that matter*, New York & London: Routledge, 1993, p. 234.
- 12—Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, p. 41.
- 13—Ibid, p. 47, min fremhævelse. Denne opførelsens særlige medialitet betegner Fischer-Lichte også som den »autopoietiske feedbacksløjfe« mellem aktører og tilskuere (p. 59).
- 14—Skønt Fischer-Lichte nævner alt fra litteratur til installationskunst i sin opstilling af kunstarter, som hendes performativitetbegreb skulle kunne appliceres på, er det ikke de respektive kunstarter an sich, men derimod disse kunstarters placering i en særlig opførelsessituation, hun hæfter sig ved. Når hun skal argumentere for fx litteraturens performative aspekt, er det således ikke så meget den performativitet, der måtte være på spil i teksten, hun påpeger, men derimod den opførelsmæssige situation, hvor en forfatter læser op af sit værk for et publikum. (jf. ibid, p. 24-25).
- 15—Netop fordi den teatrale metafor, som Butler benyttede i ovennævnte essay og *Gender Trouble*, blev taget for bogstaveligt, lægger Butler i forordet til *Bodies that matter* og ikke mindst i essayet »Critically Queer« afstand til den teatrale figur for eksplicit at orientere

sig mod Derridas kritiske læsning af Austin. Af en note på s. 40 i *Ästhetik des Performativen* fremgår det, at Fischer-Lichte faktisk godt er klar over, at hun for at få Butler til at »passe ind i sit kram« udelader en ikke uvæsentlig del af dennes tænkning. Det skal da også retfærdigvis bemærkes, at det ikke er Butlers identitetspolitiske dagsorden, der er genstand for Fischer-Lichtes interesse, men derimod det aspekt af Butlers »performativitetsteori«, der kan bidrage til nogle principielle overvejelser omkring den performativt orienterede kunst.

- 16—Chantal Mouffe: »For an Agonistic Public Sphere« in *Democracy Unrealized* (ed.: Okwui Enwesor et al.), Ostfeldern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, p. 90. Se endvidere Chantal Mouffe *On the Political*, London & New York: Routledge, 2005.
- 17—Morten Kyndrup har i bl.a. »Kunstværk, dom subjektivitet« i *Passepartout* nr. 22, 2003, argumenteret for, hvordan Immanuel Kants idé om en særlig æstetisk fællessans, der skulle kunne forene menneskeheden i en følelse af frihed på tværs af sociale skel, snarere end have status af en egentlig realitet, kan siges at fungere som et regulerende ideal. Et ideal på baggrund af hvilket, vi kan fremsætte vor æstetiske dom »som om« der gaves en sådan fællessans, der kunne garantere dommens objektive og almene karakter. Det er nu min pointe, at det forholder sig på lignende vis med offentlighedsbegrebet, nærmere bestemt Jürgen Habermas' kantiansk inspirerede og universelt aspirerende ideal om borgerlig offentlighed. Om end den tidlige Habermas i sin analyse af den borgerlige offentligheds fremkomst kan siges at sammenblende det deskriptive og det præskriptive niveau, betoner han flere steder, at det fulde utopiske potentiale af idéen om borgerlig offentlighed og de værdier, som knytter sig hertil, endnu aldrig er blevet fuldt ud realiseret. (se fx Habermas: *Borgerlig offentlighed*, Fremad, 1976, s. 22). Den habermasianske konception af borgerlig offentlighed eksisterer med andre ord ikke som et historisk faktum eller en realitet *an sich*, men derimod som et regulerende *ideal*. Et ideal, der byder os at transcendere egne behov og interesser for som rationelle subjekter i diskursiv interaktion at ræsonnere os frem til en konsensus vedrørende almenvellet. Af pladsmæssige hensyn kan jeg ikke udfolde denne pointe nærmere her, men i min afhandling undersøger jeg – inspireret af bl.a. Henrik Kaare Nielsens offentlighedsteori – hvordan elementer fra henholdsvis Negt og Kluges partikularistiske og Habermas' universelle offentligheds-konception virker sammen i en lang række af samtidskunstens relationelt og dialogisk anlagte praksisser.
- 18—Se hertil bl.a. særnummeret af *Substance* om teatralitet (*Substance* Vol. 31, Nos.2&3, 2002. Red.: Josette Féral), *Theatre Research Internationals* nummer om teatralitet (*TRI*, vol. 20, nr. 2, 1995. Red.: Erika Fischer-Lichte) og *Peripetis* temanummer om teatralitet (*Peripeti*, 7, 2007, red.: Erik Exe Christoffersen og Torunn Kjølnér). For nyere bøger om teatralitetsbegrebet se endvidere Tracy C. Davis og Thomas Postlewait: *Theatricality*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003 og Anne-Britt Gran: *Vår teatrale tid*, Oslo: Dinamo Forlag, 2004.
- 19—Mens man i den europæiske teaterforskning groft sagt har foretrukket teaterbegrebet frem for performance-betegnelsen op igennem 1980'erne og 90'erne, har man inden for anglo-amerikansk regi – bl.a. med henvisning til Performance Studies' eksplicit politiske profil og relation til Cultural Studies – omvendt benyttet sig af primært performance-begrebet (se hertil Janelle Reinelt: »The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality« in *Substance*, vol. 31, no. 2&3, 2002).

- 20—Sauter: *The Theatrical Event*, Iowa City: University of Iowa Press, 2000, p. 70.
- 21—Se Fischer-Lichte: »Grenzgänge und Tauschhandel« in *Performanz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, p. 299.
- 22—Se hertil Morten Kyndrup: »Framing – interpretation og rammebestemthed« in *Riften og sløret*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1998.
- 23—Sandra Umathum: »Der Theatermacher« in *Theaterwissenschaftliche Beiträge, Theater der Zeit*, oktober 2000, p. 38.

Solveig Gade har netop afleveret ph.d. afhandlingen »Rammen om værket i verden – relationelle og intervenerende strategier i samtidskunsten«. Dramaturg på Det Kongelige Teater.