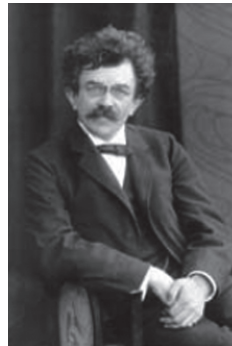


# Max Herrmann og Lessingsyndromet

Af Janne Risum

I denne artikel påtager jeg mig at vise, at der er god grund til at skelne mellem teateropsætningen som forberedt struktureret værk og teateropførelsen som transitorisk øjeblikskunst foran et publikum, og derfor ingen grund til at antage at der skulle være en almen antagonisme mellem dramaet som skrevet værk og teateropførelsen som begivenhed. Der gør jeg primært ved at diskutere den tyske teatervidenskabspioner Max Herrmanns (1865-1942) syn på begge problemstillinger, og med inddragelse af også Aristoteles' og Lessings syn derpå. Tilsvarende modbeviser jeg Erika Fischer-Lichtes udlægning i hendes bog fra 2004, *Det performatives æstetik (Ästhetik des Performativen)* af Herrmanns syn på teateropførelsen som alene svarende til hendes eget syn på performative som transitorisk.



Den ældste bevarede diskussion af dramaet, den græske filosof Aristoteles' *Poetikken*, skelnede mellem værk og begivenhed, nemlig skuespiltekst og forestilling, og det på begivenhedens klare bekostning med over 2000 års teaterteoretiske følger. Lær udenad: tragedien er anden digtekunst overlegen, og dens seks dele udgør et værdihierarki i denne faldende rangorden: plot, karakterer, tænkning, sprog, sangene, og nederst opsætningen. For opsætningen er tragediens "mest kunstforladte" og mindst betydningsfulde element (Aristoteles 2004:65-67). Denne mere normative end analytiske besked i *Poetikkens* kapitel seks havde været god aristotelisk latin for dramateoretikere siden renæssancen og den franske klassicisme, og skulle forblive det længe efter, da den tyske oplysningstids vigtigste dramatikere og kunstkritikere Gotthold Ephraim Lessing påtog sig at nytolke og supplere Aristoteles' skrift om den antikke græske tragedie, som også han anså for sin dramaturgiske bibel. I indledningen til sin *Hamborgdramaturgi (Hamburgische Dramaturgie)* i 1767 beklagede Lessing, at når en skuespiller spiller en rolle i en forestilling, er det lettere for kritikeren at identificere dramatiserens bidrag end skuespillerens af følgende grund:

*Et forsvar for digteren kan føres til enhver tid; hans værk bliver ved med at være der og kan lægges synligt frem for os igen og igen. Men skuespillerens kunst er i sit væsen transitorisk. Hans gode og dårlige præstationer er lige hurtigt ovre; og ikke sjældent er det humør tilskueren er i den dag mere grund, end han selv, til hvorfor det ene eller det andet har gjort et mere levende indtryk på denne.<sup>1</sup>*

Denne ide om teaterforestillingen som øjeblikskunst skulle blive grundlæggende for den tidlige tyske Theaterwissenschafts selvafrænsning i starten af 1900-tallet i forhold til det hidtil dominerende rent litterære dramastudium, samt for dens fortaleres insistensen på teaterhistorisk rekonstruktion af teaterforestillingen som primær opgave.

Heroverfor vil jeg hævde, at allerede Lessing dualistisk overdriker forskellen på analyse af dramatekst og forestilling, fordi han ved for lidt om de metoder som skuespillerkunst og de øvrige

1) "Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihrem Wesen transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat. (Lessing 1978:5).

sceniske udtryk bygger på. Som jeg har sagt det før: Det er jo kun fra *tilskuerens* synsvinkel, at teaterforestillingen kan forekomme at være ren øjeblikskunst. Fra *skuespillerens* synsvinkel er teaterforestillingen indskrevet i en teaterkonvention, der er udviklet og overleveret *over tid*, og som derfor er registrerbar over tid (Risum 1993:35). Deraf forskellen på forestillingen som fastlagt langtidsholdbar *opsætning* og som aftenens *opførelse*. Som dramaturgisk pioner er Lessing dog lovligt undskyldt. Hans formål med *Hamburgische Dramaturgie* var jo netop at rette op på det misforhold, hvad der som bekendt ikke lykkedes for ham, fordi skuespillerne mildt sagt bad ham blande sig udenom. Den mere overordnede historiske årsag er den indtil det monolitiske magtfulde litterære norm for dramaet, som århundreders læsning af det fatale kapitel seks havde cementeret, og som Hegel skulle cementere yderligere i sin æstetik. Da den tyske Theaterwissenschafts pioner Max Herrmann sidenhen tager fat på det samme, fortsætter han da også i Berlin hvor Lessing slap i Hamburg, men mere konsekvent. Hvor gamle Aristoteles hævdede, at “tragediens virkemåde er der også uden opførelse og skuespillere” (Aristoteles 2004:67), erklærer Herrmann stik modsat, sjovt nok uden at nævne Aristoteles, at “med sin demokratiske karakter kræver det opførte drama nødvendigvis et publikum” og at “et drama virker helt anderledes på os, når vi læser det, end når vi ser det opført”<sup>2</sup>. Og hvor gamle Aristoteles anførte, at “det at efterligne er medfødt for mennesket lige fra barn af”, hvorfor “det at lære noget er den største nydelse ikke alene for filosoffer, men også for alle andre mennesker” (kapitel 4, Aristoteles 2004:62), regner Herrmann tydeligvis med at vi har læst *Poetikken*, når han med henvisning til hvad man ved om det antikke græske teaters oprindelse definerer teatret som

*et socialt spil. Et spil er det, hvor hele folket eller en stor mængde nyder efterligning af virkeligheden i fælles glæde derover. Med til denne fælles glæde hører festnydelsens særlige egenart, teatrets lyrisk-musikalske element.*<sup>3</sup>

“Teaterkunst er en rumkunst”<sup>4</sup>, “publikum er så at sige teaterkunstens skaber”<sup>5</sup>, men “i skuespillerkunsten ligger (...) det afgørende i den teatrale præstation”<sup>6</sup> - lyder Herrmanns nærmere definitioner. “Den teatrale rumoplevelse”, eller mere præcist “de teatrale rumoplevelser”, opstår i et virkeligt rum hvori skuespillerne har tilskuerne som medspillere og medoplevere ikke blot gennem synssansen, men gennem hele deres individuelle og kollektive “kropsfølelse” og psykiske reaktion<sup>7</sup>.

Herrmann sætter ind i en ny epokal kontekst og brydningstid, nemlig den moderne reteatraliserings oprør mod ikke blot dramaets, men også sceneralismens dominans. Betegnende nok har han sceneinstruktørerne Max Reinhardt og Leopold Jessner som sine forbundsfæller bag sin oprettelse af et selvstændigt teatervidenskabeligt institut ved Berlins Universitet i 1923. Kontrasten til englænderen Edward Gordon Craigs stik modsatte valg af tese: at skuespillerkunsten ikke er en kunst, fordi tilfældet råder i den, fremsat i dennes artikel “Skuespilleren og übermarionetten” (The Actor and the Über-Marionette, 1908), sætter Herrmanns valg i relief.

2) “das aufgeführte Drama aber mit seinem demokratischen Charakter verlangt notwendig ein Publikum”; “ein Drama ganz anders auf uns wirkt, wenn wir es lesen, als wenn wir [es] aufgeführt sehen.” (Herrmann 1918; Corssen 1998:287).

3) “ein sociales Spiel. Ein Spiel ist es, ein Geniessen des *ganzen Volkes* oder einer ganzen Menge an *Nachbildung der Wirklichkeit* aus gemeinsamer Freude daran. Zu dieser gemeinsamen Freude gehört der Charakter des Festgenusses, das lyrisch-musikalische Element des Theaters.” (Herrmann 1918; Corssen 1998:283).

4) “Theaterkunst ist eine Raumkunst.” (Herrmann 1914:6).

5) “das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst.” (Herrmann 1920, Klier 1981:19).

6) “in der Schauspielkunst liegt (...) das Entscheidende der theatralischen Leistung.” (Herrmann 1931:155).

7) “Das theatralische Raumerlebnis”, “die theatralischen Raumerlebnisse”, “Körpergefühl”. (Herrmann 1931, Corssen 1998:152-163).

## Forestillingen som kunst

Her er det centrale spørgsmål, hvilket forhold der var mellem problemstillingerne i den historiske avantgardekunst på Berlins scener og i Herrmanns pionerindsats for en ny universitetsdisciplin. Her vil jeg påvise, at Herrmann i sine udgivne teaterhistoriske nærstudier - der består i en række forskellige historiske nedslag fra antikken til Goethe, og fra folkekulturen til finkulturen - snarere - og rigtigere - demonstrerer nødvendigheden af en elastisk og dynamisk forståelse af forholdet mellem tekst og forestilling. Nemlig som et forhold der varierer fra epoke til epoke, og hvis variation fremgår af et grundigt og pragmatisk studium af de eksisterende kilder. Herrmanns metode(r) i teori og praksis spejler således hans tid og kontekst, men de kan ikke forstås reduceret som blot en eksklusiv dyrkelse af forestillingens ikke-tekstlige elementer, eller han selv eksklusivt påberåbes som blot pioner herfor.

For at forstå Herrmanns synspunkter finder jeg det væsentligt at vide, hvad der desværre ofte bliver overset, at han havde nære personlige erfaringer med scenens verden med sig hjemmefra. Da han blev født i Berlin i 1865, havde byen endnu kun nogle enkelte hofteatre (operaen på Unter den Linden, skuespilhuset på Gendarmenmarkt), men derimod en vifte af skiftende underholdningsteatre med populært repertoire efter tidens smag. Hans far, journalisten Louis Herrmann (1836-1915), virkede fra 1890 til 1914 som dramaturg ved to af de sidstnævnte, Wallner-Theater og Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater (der fra 1883 hed Deutsches Theater); og til dem skrev faderen, eller var med til at skrive, hele 36 underholdende lystspil, operetter og farcer (Possen) med berlinerlokalkolorit og på berlinerdialekt (Wininger 1979, Ulrich 1997). Hvilken sublim dionysisk øjeblikskunst en sådan samtidsposse kunne være glemmer ingen, der nogensinde har læst Søren Kierkegaards begejstrede skildring i hans lille bog *Gjentagelsen* fra 1843 af et brag af en opførelse af Johann Nestroys Wienerposse med sange, *Der Talisman*, med den gudbenådede improvisator Friedrich Beckmann i hovedrollen på det ældste af underholdningsteatrene, Königsstädter Theater på Alexanderplatz (Kierkegaard 1997).

Det er måske denne personlige baggrund der gør, at Hermann skelner mellem bogdramaet og teaterstykket. Han forklarer, at lige som der findes drama uden teater, findes der også teater uden drama. Idealet for "bogdramaet" (det litterære drama) er den græske tragedie, som teaterkunsten tjener så det hele går op i en højere enhed, hvorimod teaterstykket lige omvendt tjener teaterkunsten som underholdning. Som "for meget kun teaterstykker" regner han - i mine øjne desværre - stort set alle komedier fra Aristofanes at regne, med Shakespeares og Molières som de store undtagelser (Herrmann 1918; Corssen 1998:282-287). Han bakser kort sagt med at tackle de historisk overleverede skæve statusforhold mellem finkulturen og folkekulturen, tragedien og komedien, samt dramaet og teaterforestillingen, som allerede Aristoteles' *Poetikken* inkarnerer.

I 1889 åbnede Otto Brahm sin naturalistiske intimszene Freie Bühne, og som kronen på værket kunne Brahm allerede i 1894 overtage Deutsches Theater og fortsætte sin repertoire- og spilletilslinje der. Denne nye udvikling faldt sammen med, at Max Herrmann efter sin universitetsuddannelse i germanistik og historie fra 1891 blev privatdocent i germanistik ved Friedrich-Wilhelms-Universität i Berlin (det nuværende Humboldt Universität). Her forelæste han fra år 1900 regelmæssigt i teaterhistorie. I 1899 havde han været med til at oprette Akademisk forening for kunst og litteratur<sup>8</sup>, hvis primære mål var genopførelse af antikke dramaer. I år 1900 opførte foreningen hele *Orestien* for første gang i Tyskland sammen med unge skuespillere og instruktører, deriblandt Max Reinhardt (der siden skulle sætte sin egen epokegørende version op). Da Max

---

8) Akademischer Verein für Kunst und Literatur.

Reinhardt i 1905 overtog Deutsches Theater og i 1906 desuden åbnede dets lille anneksscene Kammerspiele, erstattede han straks Brahms naturalisme med allehånde eksperimenter med reteatralisering både i det store og i det lille sceneformat. Dertil kom det ombyggede Cirkus Schumann, der åbnede som Grosses Schauspielhaus med Reinhardts *Orestien* i 1919.

Det trak mere ud for Herrmann med at få gjort teatervidenskab accepteret som en selvstændig universitetsdisciplin. For at støtte oprettelsen, også økonomisk, dannede en kreds af sympatisører i 1920 Selskab for venner og støtter af det teatervidenskabelige institut ved Berlins Universitet<sup>9</sup>, der snart talte mange teaterfolk såsom de to nye førende tyske instruktører Max Reinhardt og Leopold Jessner, talrige teaterkritikere som Monty Jacobs, Siegfried Jacobsohn og Maximilian Harden, samt dramatikere som den over hele verden spillede Gerhart Hauptmann. I 1923 kunne Institut for teatervidenskab ved Berlins Universitet<sup>10</sup> langt om længe slå dørene op. Her kom en gang om ugen Berlins teaterchefer og deltog i en samtale, en erfaringsudveksling, med Herrmann.

Som Herrmann ideelt ser det, skal beskæftigelsen med teaterhistorie og teaterteori hele tiden finde sted i vekselvirkning med samtidsteatret og dets behov og udvikling - og omvendt. Kun gennem denne binding kan man studere aktuel og historisk teaterpraksis til bunds. Et universitært teaterinstitut bør derfor som en selvfølge have en studioscene, samt udveksle med det professionelle teater. Når teaterinstitutets virkelighed blev mindre ideel, skyldtes det især, at han og den nye disciplin var under stadig beskyldning med anklager for påstået manglende videnskabelighed fra forskerne i de etablerede discipliner, primært germanistikken, som området hidtil havde hørt under.

### Reteatraliseringen og sceneinstruktøren

De moderne tyske reteatraliseringsbestræbelser tog ikke mindst arven fra Goethe og romantikken op. Helt tilsvarende vælger Herrmann som emne for sin første bog, udsendt i år 1900, den unge Goethes lille farce eller pastiche *Årsmarkedsfest i Plundersweilern (Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, 1773)*. Herrmann gør rede for det lille spils tilblivelseshistorie (*Entstehungsgeschichte*), nemlig Goethes stof fra de folkelige markeder og hans tekst, og for dets scenehistorie (*Bühnengeschichte*), nemlig Goethes egen bearbejdning for scenen og dernæst opførelse af det i 1778 (med Goethe selv som udråber (Marktschreier) og i to andre roller). Endelig redegør Herrmann for moderne opførelser af stykket såsom dem på Wallnertheater i 1867 og Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater i 1877 (altså uden at Herrmann nævner det i sin bog, blandt andet på de to populære teatre som hans egen far var tilknyttet som dramaturg, mens han skrev bogen). Her lægger Herrmann altså lige megen vægt på tekst og opførelse og anskuer med selvfølge teksten som skrevet for at blive spillet.

Med sit teatervidenskabelige hovedværk *Forskninger i tysk teaterhistorie i middelalderen og renaissance* (*Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, 1914) forstærker Herrmann denne linje. I indledningen slår han straks fast, at det nye fag umiddelbart udspringer af samtidens dyrkelse af det levende teater og det moderne livs særlige teatralitet, men dog er så lidt gift med nutidens synsvinkel at han mener det snarere kompletterer historien om dramaet som tekst:

*I de sidste årtier er beskæftigelsen med teaterhistorie taget bemærkelsesværdigt til i omfang. (...) Først og fremmest kan det sikkert forklares med vor tids store forfølgelse for det levende teater, der i vore dage toner frem som sejrherren i den evige kamp mellem drama og teater, der kun har været afbrudt af ganske få vidunderlige øjeblikke af forening; og der-*

9) Gesellschaft der Freunde und Förderer des theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin.

10) Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Berlin.

*udover med hvad der dybest set er det moderne menneskes selvscenesættelse; men hvad der således er affødt af dagsinteressen, er det nok værd for historievitenskaben at tage i blivende besiddelse. (...) den leverer nemlig langt om længe materiale, som det er nødvendigt særskilt at beherske for fuldt ud at forstå en hoveddel af litteraturhistorien, nemlig den dramatiske digtnings historie.<sup>11</sup>*

Altså gør Herrmann op med litteraturforskernes monopol på studiet af dramaet og deres forherligelse af dramaet på forestillingens bekostning. Men her tager han desværre selv munden lidt for fuld og ender i denne dualismes anden grøft. Dog kun med det ene ben! Med retorisk hybris hævder han nemlig, stik modsat Lessing, men uden at nævne ham, at kun de af dramaets kunstneriske kvaliteter som gør det spilleligt eller muligt at tillempe hver ny tids scenekrav er relevante for teatret, og dermed for teaterforskningen:

*Men dramaet som digterværk vedkommer os ikke i teaterhistorien eller kun i det omfang, som dramatikerens ved affattelsen af sit værk også tager hensyn til sceneforholdene, og altså for så vidt som dramaet giver os et utilsigtet indtryk af fortidige teaterforhold; vi betragter det endvidere som bestanddel af teatrets spilleplan og som genstand for yngre scenekunstneres bestræbelser på at tilegne sig det under forandrede teaterforhold. Derimod lader vi det specifikke digteriske helt ude af betragtning; for vores synspunkt er det fuldkommen ukunstneriske "teaterstykke" i ordets snævrere betydning i givet fald vigtigere end verdenslitteraturens største dramatiske mesterværk. Hvad der egentlig angår os er ikke til alle tider det samme.<sup>12</sup>*

Men han har jo ret i hovedsagen: at dramaet ikke er en absolut men en relativ genre, at teater er en rumkunst, at et skuespil først og fremmest skal fungere godt på scenen, og at en scenisk velfungerende bagatel i den lette ende af repertoiret til enhver tid vil være at foretrække for teaterkassen frem for en lang og kedelig klassiker med al for megen tekst.

For at vise det modstiller Herrmann to egne teaterhistoriske studier af henholdsvis de senmiddelalderlige mestersangere i Nürnberg og deres scene og af det tidlige renaissanceteater. Han konkluderer, at middelalderteatret i grunden hører mere hjemme "i teaterhistorien end i litteraturhistorien: opførelsen er det vigtigste og omfatter teksten som en del af dens eget væsen"<sup>13</sup>, hvorimod renaissanceteatret bryder dermed for at privilegere dramaet, men uden at nå antikkens højder: "Renaissancetidens signatur skal (...) i det væsentlige være antiteatral, det teatral har ikke længere

---

11) "Die Beschäftigung mit der Theatergeschichte hat während der letzten Jahrzehnte eine bemerkenswerte Steigerung erfahren. (...) [Das] erklärt sich gewiss in erster Reihe aus der grossen Neigung unserer Zeit für das lebendige Theater, das heute in dem ewigen, nur durch wenige wundersame Vereinigungsstunden unterbrochene Kampfe zwischen Drama und Theater als Triumphantor erscheint, ja darüber hinaus aus der im tiefsten Sinne schauspielerischen Natur des modernen Menschen; aber das so aus dem Tagesinteresse Geborene ist es wohl wert, zu einem dauernden Besitz der historischen Wissenschaft zu führen. (...) sie liefert endlich Material, ohne dessen Beherrschung ein Hauptteil der Literaturgeschichte: die Geschichte der dramatischen Dichtung zum vollen Verständnis nicht gebracht werden kann." (Herrmann 1914: 3).

12) "Das Drama als dichterische Schöpfung geht uns aber in der Theatergeschichte nichts oder nur in soweit etwas an, als der Dramatiker bei der Abfassung seines Werkes auch auf die Verhältnisse der Bühne Rücksicht nimmt, und insofern also das Drama uns einen unbeabsichtigten Abdruck vergangener Theaterverhältnisse liefert; wir betrachten es ferner als Bestandteil des Theaterspielplans und als Gegenstand der Bemühungen nachgeborener Bühnenkünstler, es ihren veränderten Theaterverhältnissen zu eigen zu machen. Das spezifisch Dichterische aber bleibt für uns ganz ausser Betracht; das völlig unkünstlerische >Theaterstück= im engeren Sinne des Wortes ist für unsern Gesichtspunkt unter Umständen wichtiger als das grösste dramatische Meisterwerk der Weltliteratur. Was uns eigentlich angeht, ist nicht zu allen Zeiten dasselbe." (Herrmann 1914: 3-4).

13) "in die Theater- als in die Literaturgeschichte: die Aufführung ist das Wichtigste und umfasst den Text als einen Teil ihres eigenen Wesens." (Herrmann 1914: 504).

lov til at fremstå som mål i sig selv, men skal lade sig nøje med at tjene (...) skal først og fremmest hjælpe dramaets ordkunst til sejr”<sup>14</sup>. Herrmann beklager at dramaet og teatret i nyere tid har været på kollisionskurs med ganske få lysende undtagelser som Shakespeare og Molière (der som han understreger både er skuespillere og dramatikere), men knap nok Lessing og Schiller.

*og der begynder den nye tid, der når op til vore dage og hvori dramaet og teatret som fjendtlige kræfter kæmper om herredømmet: i det ene tidsrum har det dramatiske, i det andet det teatrale den førende stilling, og kun én gang: på Lessings og Schillers tid oplever, nej, aner vi i Tyskland et af de vidunderlige øjeblikke i verdenshistorien, som timen var slået for i Athen på Sofokles’ tid, i England på Shakespeares tid, i Frankrig på Molières tid: den klassiske forening af det dramatiske med det teatrale til harmoniske og mønstergyldige frembringelser for evigheden.*<sup>15</sup>

Hvad Herrmann her *überschwenglich* kalder evig teaterkunst, skulle det vel være nok at kalde essentiel. Han abonnerer kort sagt på den klassicistisk-romantiske tanke, at siden den antikke tragedies harmoniske enhed af tekst og opførelse er der trods nogle få strålende undtagelser indtrådt et forfald i form af en ubalance mellem de to elementer, snart til det enes og snart til det andets fordel i et epokalt vekslende dominansforhold. Dette påviser han i sine historiske studier af teatret i middelalderen sammenlignet med teatret i renæssancen. Herrmanns egen lejlighedsvis hældning mod at prioritere opførelsen som teatervidenskabens primære genstand lader sig forklare som betinget af hans familiebaggrund og derfor intime fortrolighed med underholdningsteatret, samt af brydningerne i samtiden mellem uforenelige avantgardistiske teatersyn, der netop var uenige om hvorvidt teksten skulle gives forrang frem for opførelsen, eller opførelsen frem for teksten. Trods sin fastholdelse af den antikke græske tragedie som ideal *sub specie aeternitatis* konstaterer Herrmann altså såvel historisk som aktuelt, at forholdet mellem tekst og opførelse er relativt og genstand for stadige forhandlinger og forskydninger. I sine forsøg på at rette op på det skæve historiske statusforhold mellem værk og begivenhed skelner Herrmann således klart mellem dem, men uden at opfatte dem som uforenelige modsætninger. Tværtimod mener han, igen stik modsat Lessing, men uden at nævne ham, at “skuespillerkunsten frembringer det egentlige, det rene kunstværk, som teatret er i stand til at frembringe”<sup>16</sup>. Oveni udnævner han den moderne sceneinstruktør til “den store synteses mand”, der må kunne forene dramatikerens, skuespillerens og publikums krav<sup>17</sup>. Ja han er endda åben for, at den rette begavede instruktør vil kunne skabe en teaterforestilling, der overgår sit tekstforlæg og derfor får status af at være et selvstændigt kunstværk:

*vil derfor endelig den virkelig store instruktør måske også først gennemføre sin helt personlige rumoplevelse, der ikke er villig til blot at tjene, og være i stand til at gøre den til den nogenlunde alment gyldige rumoplevelse i en hel forestilling.*<sup>18</sup>

14) “ADie Signatur der Renaissancezeit muss (...) im wesentlichen antitheatralisch sein, das Theatralische darf nicht länger als Selbstzweck erscheinen, sondern muss sich zum Dienen verstehen (...) soll in erster Reihe der Wortkunst des Dramas zum Siege verhelfen.” (Herrmann 1914: 510).

15) “und es beginnt die bis auf den heutigen Tag reichende neue Zeit, in der die feindlichen Gewalten Drama und Theater miteinander um die Vorherrschaft ringen: in dem einen Zeitraum hat nun das Dramatische, in dem andern das Theatralische die führende Stellung, und nur einmal: im Zeitalter Lessings und Schillers erleben, nein, ahnen wir in Deutschland eine jener Wunderstunden der Weltgeschichte, wie sie für Athen im Zeitalter des Sophokles, in England zur Zeit Shakespeares, in Frankreich zur Zeit Molières geschlagen haben: die klassische Vereinigung des Dramatischen mit dem Theatralischen zu harmonischen Gebilden für die Ewigkeit.” (Herrmann 1914: 510).

16) “die Schauspielkunst erzeugt das eigentliche, das reinste Kunstwerk, das das Theater hervorzubringen imstande ist.” (Herrmann 1931:155).

17) “der Mann der grossen Synthese.” (Herrmann 1920, Klier 1981:20).

18) “wird daher schliesslich der wahrhaft grosse Regisseur vielleicht am ehesten auch *sein* ganz persönliches,

Tilsvarende skriver Müncheninstruktøren Georg Fuchs i sin programmatisk bog *Fremtidens scene* (*Die Schaubühne der Zukunft*, 1905):

*Scenen skaber litteraturen, ikke omvendt, for "som arkitekten hører til på byggepladsen, hører dramatikeren til på teatret", men først her begynder det egentlige teaterarbejde: "Digtningen er kun det partitur, som de genskabende og udførende begavelse først må hente værket egentlige fremtrædelsesform ud af."*<sup>19</sup>

Renaissancen skabte, om man vil, den første teaterhistoriske rekonstruktion, længe før Max Herrmann i 1914 lagde metoden til grund for den moderne forskningsdisciplin teatervidenskab i sin bog *Forskninger i tysk teaterhistorie i middelalderen og renaissance* (*Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*). Man tør i øvrigt nok sige, at Herrmanns valg af emne og metode er relevant. Det lægger sig midt i skellet mellem tekst og opførelse. Koblingen af emnet og metoden er alt andet end tilfældig. Herrmann nævner både den klassiske filologi og den klassiske arkæologi som sine forbilleder bag valget af teaterhistorisk rekonstruktion som metode. Dog ikke kritikløst. Hans mål er at afgrænse teatervidenskabens fra litteraturvidenskabens, og teaterhistoriens og skuespilkunstens historie fra dramahistorien ("Einleitung", pp. 3-10). Han ønsker "en fremstilling af fortidens tabte præstationer, indtil de står for os med et umiddelbart spejlbilledes anskuelighed"<sup>20</sup>. Hvis det ikke er en renaissancedrøm! (Risum 1993:26). Nemlig en sand utopi.

At Herrmanns pionerindsats var en kamp op ad bakke, vidner den indbyggede konflikt i hans teoribygning således om. Denne svinger eksperimentelt omkring de samme grundteser, men gør det ujævnt og ikke altid lige konsekvent, også når man sammenligner hans teaterhistoriske undersøgelser i årenes løb (Münz 1974; Corssen 1998:116)

Med sin lignelse om de tre ens ringe, jødedommen, kristendommen og islam, argumenterede Lessings dramatiske hovedperson Nathan den Vise for religiøs og ideologisk tolerance. Det forblev lettere sagt end gjort. En teatervidenskabelig pioner som Max Herrmann blev genstand for diverse uforenelige projektioner lige fra starten. Som jøde blev han først professor så sent som i 1919, og efter Hitlers magtovertagelse i 1933 mistede han sit professorat, der i 1943 blev besat med hans tidligere assistent, nu nazisten Hans Knudsen. Efter sin deportation til koncentrationslejren Theresienstadt i 1942 døde Herrmann der ti uger efter, til det sidste læsende i sit medbragte bind Goethedigte (Mövius, Herrmann 1962: 293-294). I 1960 oprettede DDR ved Humboldt Universitet et nyt Institut für Theaterwissenschaft, nu med marxistisk fortegn, der forstod sig selv som den direkte videreførelse af Herrmanns institut, men efter Berlinmurens fald blev det omstruktureret og dets bøger kørt bort i 1990, hvorpå det blev nedlagt i 2006. Eneste Institut für Theaterwissenschaft i Berlin var herefter det ved Freie Universität, der blev oprettet i vestsektoren i 1948 efter etableringen af luftbroen til Berlin. Endnu samme år udnævnte Freie Universität Hans Knudsen, der var flygtet fra østsektoren og nu med en ny kolbøtte så sig som Herrmanns arvtager, til sin professor i teatervidenskab (Corssen 1998:66-67). I 1996 satte Erika Fischer-Lichte sig i lærestolen.

---

zu keinem blossen Dienen williges Raumerlebnis durchsetzen und imstande sein, es zu dem leidlich allgemein gültigen Raumerlebnis einer ganzen Vorstellung zu machen." (Herrmann 1931:162).

19) "Die Bühne schafft die Literatur, nicht umgekehrt"; "wie der Baumeister auf die Baustelle gehört, so gehört der Dramatiker in das Theater"; "Die Dichtung ist nichts als die Partitur, aus welcher von den nachschaffenden, ausführenden Intelligenzen die eigentliche Erscheinungsform des Werkes erst entnommen werden muss." (Fuchs 1905:85,105).

20) "die Herstellung verloren gegangener Leistungen, bis sie in der Anschaulichkeit eines unmittelbares Abbildes vor uns stehen." (Herrmann 1914: 7).

### Fischer-Lichtes performative øjeblik

Fischer-Lichtes ofte erklærede store respekt for Max Herrmann kommer for eksempel klart til udtryk i hendes *History of European Drama and Theatre* fra 2002, hvori hun fremstiller den europæiske dramahistorie som en identitetshistorie. Hun deler synsvinklen med Herrmann, hvis formulering hun citerer og tilslutter sig i bogens indledning (hvad hun interessant nok endnu ikke gør i sit oprindelige tobindsværk på tysk fra 1990, *Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart* (*Dramaets historie: Identitetens epoker på teatret fra antikken til nutiden*), der udkom før hendes flytning til Berlin, men siden hen skulle hun tilslutte sig Herrmann i flere af sine andre bøger):

*Teater og drama er efter min overbevisning (...) oprindeligt modsætninger, (...) der er for karakteristiske til at deres symptomer ikke skulle vise sig igen og igen: dramaet er en enkeltpersons ordkunstværk, teatret er hvad publikum og dets tjenere sammen præsterer.*<sup>21</sup>

I betragtning af denne respekt må det undre, hvorfor hun igen og igen fejlciterer Herrmann på det punkt, der er mest centralt for hende selv: teaterforestillingens status, samt gør det med en forkort henvisning. Sin første artikel derom sammen med Jens Roselt i 2001, "Øjeblikkets attraktion: opførelse, performance, performativ og performativitet som teatervidenskabelige begreber" ("Attraktion des Augenblicks: Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe", 2001), indleder hun med at fejlcitere Herrmann for kort og godt at skrive: "I teaterkunsten er opførelsen det vigtigste", hvad de gør med henvisningen: "Herrmann 1914, del II, s. 118"<sup>22</sup>. I sin egen artikel fra 2003, "Fra teater som det modernes paradigme til det performatives kulturer: et stykke videnskabshistorie" ("Vom Theater als Paradigma der Moderne zu den Kulturen des Performativen: Ein Stück Wissenschaftsgeschichte"), gentager hun henvisningen (Fischer-Lichte 2003:15). Faktisk står Herrmanns egen formulering på side 504 i førsteudgaven fra 1914 (se selv, ovenfor har jeg citeret hele sætningen udelukkende om middelalderteater, som den indgår i hos Herrmann), og hans formulering står enslydende på side 118 i andet bind af den posthume andenedgave fra Dresden i det daværende DDR, som altså er den, hun reelt henviser til i den tro at den og førsteudgaven har samme paginering. Selvom hun intetsteds henviser til DDR-teaterforskeren Rudolf Münz som sin kilde, går jeg stærkt ud fra, at hun overtager fejlen fra ham: I sine to artikler om Herrmann 'citerer' Münz nemlig enslydende og grebet ud af luften: "I teaterkunsten er opførelsen det vigtigste, den omfatter teksten som en del af sit eget væsen"<sup>23</sup>. Ved at tilføje "i teaterkunsten" ("bei der Theaterkunst") river Münz her Herrmanns ord ud af deres sammenhæng og giver dem en helt anden betydning: de handler ikke længere kun om middelalderteater, men om teater generelt. Men idet Fischer-Lichte således via Münz som sekundærkilde overtager hans konstruktion, som var det Herrmanns egne ord, giver hun dem derudover en helt ny ekstra betydning, som Münz næppe ville bifalde: nemlig en af hende selv konstrueret almen betydning, der spejler hendes egen nye tese om det performatives æstetik. I sine senere udgivelser

21) "Theater und Drama sind nach meiner Überzeugung (...) ursprünglich Gegensätze, (...) die zu wesentlich sind, als dass sich ihre Symptome nicht immer wieder zeigen sollten: das Drama ist die wortkünstlerische Schöpfung des Einzelnen, das Theater ist eine Leistung des Publikums und seiner Diener." ("Bühne und Drama", *Vossische Zeitung* 30.7.1918). Citeret som "Theatre and drama are, I believe, ... originally such extreme opposites that their symptoms will always reveal themselves; the drama is a linguistic-artistic creation by an individual; the theatre is something achieved by the audience and its servants", in: Fischer-Lichte 2002:5).

22) "Bei der Theaterkunst ist die Aufführung das Wichtigste" (Herrmann 1914, Teil II, S. 118) (Fischer-Lichte og Roselt 2001: 237).

23) "Bei der Theaterkunst ist die Aufführung das Wichtigste, sie umfasst den Text als einen Teil ihres eigenen Wesens (Teil II, S. 118)" (Münz 1974:337, Münz 1998:46)



stryger hun dog den lille famøse tilføjelses tre ord igen. Nu korrekt afskrevet som “opførelsen er det vigtigste” (“die Aufführung ist das Wichtigste”), men med samme forkerte sidetalshenvisning og med samme frit i luften svævende generalisering, lader hun med stor sans for genbrug sit citatklip støtte sin egen tese ved at genbruge det i nærmest enslydende passager i sine følgende bøger *Ästhetik des Performativen* (Fischer-Lichte 2004:43), dens engelske oversættelse *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (Fischer-Lichte 2008:30), den følgende *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* (Fischer-Lichte 2005:19) og hendes seneste *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* (Fischer-Lichte 2010:14). I *Ästhetik des Performativen* bruger hun sit citatklip som belæg for at hævde, at

*Han [Herrmann] lod det ikke blive ved en enkel dominantforskydning mellem tekst og opførelse, men hævdede at der er en principiel modsætning mellem dem, der når alt kommer til alt udelukker deres forbindelse<sup>24</sup>*

Det gjorde han jo netop ikke! Som jeg har vist ovenfor, opstillede han blot, hvad han så som det højeste ideal for deres harmoniske forening, nemlig den græske tragedie, Shakespeare og Molière. Hun kalder sit greb en “rekonstruktion” af “Herrmanns opførelsesbegreb”<sup>25</sup>, men der er faktisk tale om “en genlæsning” som hendes schweiziske kollega Andreas Kotte smidigt har udtrykt det<sup>26</sup>, altså om et begreb af egen nutidig konstruktion kun delvist inspireret af Herrmann og beregnet på at dække al performativ kunst og i sidste ende adfærd. I sin nye indføring i faget teatervidenskab har hun da også skåret sin formulering ned til: “Han lod det ikke blive ved en enkel forskydning af tyngdepunktet mellem tekst og opførelse, men gik endda så vidt som til at hævde en principiel modsætning mellem dem”<sup>27</sup>. Tilsvarende hævder hun videre i *Ästhetik des Performativen*:

*Læst fra et nutidsperspektiv udelukker Herrmanns bestemmelse af opførelsesbegrebet imidlertid værkbegrebet<sup>28</sup> (min kursivering), men i den engelske udgave af sin bog nedtoner hun dette til den rigtigere formulering: Set fra et nutidigt udsigtspunkt omgår Herrmanns definition af “opførelse” imidlertid begrebet om kunstværket<sup>29</sup> (min kursivering).*

Det mere nære nutidsperspektiv, hun her abonnerer på, går tilbage til den tidlige performance art. Det var performancekunstnerne, der gjorde det aktuelt at skelne radikalt mellem værk og begivenhed, eller anderledes udtrykt betydningsdannelse og hændelse. *Untitled Event (Begivenhed uden titel)* kaldte amerikanerne John Cage og Merce Cunningham således deres happening i 1952, og i sin bog i 1973 *Environmental Theatre* skelner newyorkeren Richard Schechner mellem “spil” (“play”) og “social begivenhed” (“social event”) (Schechner 1973:44). Fischer-Lichte citerer begge eksempler. Med sin bog *The Theater Event (Teaterbegivenheden)* i 1980 reflekterer også amerikane-

.24) “Er [Herrmann] belliess es nicht bei einer einfachen Dominantenverschiebung zwischen Text und Aufführung, sondern behauptete einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen beiden, der ihre Verbindung letztlich ausschliesse” (Fischer-Lichte 2004:43; 2008:30).

25) “Herrmanns Aufführungsbegriff” (Fischer-Lichte 2004:55).

26) “eine Re-Lektüre” (Kotte 2005:151).

27) “Er belliess es nicht bei einer einfachen Schwerpunktverschiebung vom literarischen Text zur Aufführung, sondern ging sogar so weit, einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen beiden zu behaupten” (Fischer-Lichte 2010:14).

28) “Aus heutiger Perspektive gelesen schliesst Herrmanns Bestimmung des Aufführungsbegriffs den Werkbegriff jedoch aus” (Fischer-Lichte 2004:53).

29) “From today’s vantage point, however, Herrmann’s definition of “performance” circumvents the concept of a work of art” (Fischer-Lichte 2008:35).

ren Timothy Wiles blandt andet denne udvikling og dens "antilitterære orientering"<sup>30</sup>. Det samme gør svenskeren Willmar Sauter med sine studier af teaterhændelsens varierende former (Martin og Sauter 1995) og med sin arbejdsgruppe siden 1997 i International Federation of Theatre Research *The Theatrical Event (Den teatrale begivenhed)*, som Fischer-Lichte gik med i. "Teater bliver altid til i form af en begivenhed. Som begreb er dette i stik modsætning til teater som "kunstværk", noget der produceres, distribueres, konsumeres, etc.", lyder Sauters generelle argument, for "teater manifesterer sig som en begivenhed, der omfatter både præsentationen af handlinger og reaktionerne hos tilskuerne, der er til stede i selve skabelsesøjeblikket. Handlingerne og reaktionerne udgør tilsammen den teatrale begivenhed"<sup>31</sup>. Af samme grund fremhæver den tyske teaterteoretiker Manfred Pfister den "feedback-effekt" ("*feedback-Effekt*") at publikums reaktioner virker tilbage på opførelsen i et konstant tilbagekoblingskredsløb, så længe den varer (Pfister 1977:65-66; Pfister 1988:38). Uden at henvise til Pfister betegner Fischer-Lichte det samme som en "feedback-sløjfe" ("*feedback-Schleife*", Fischer-Lichte 2004:58-62; "feedback loop", Fischer-Lichte 2008:38-40).

Fischer-Lichte har kort sagt performet Max Herrmann, det vil sige performet sine tolkninger af diverse deludsagn om vores fag af Max Herrmann, på forbavsende varieret og overraskende vis, hvad der vidner om, at vekselvirkningen mellem teatralitet og autoritet allerede findes i vores fags mest centrale objekt: masken. Men hvor en maske er kompleks, er hendes begreb om "Herrmanns forestillingsbegreb" et forsøg på entydiggørelse, der kun så meget mere afslører performerens bag masken. I *Ästhetik des Performativen* er det kun ved at hugge en hæl og klippe en tå, at Fischer-Lichte konsekvent kan genbruge Herrmanns definitioner af teaterforestillingens komponenter - fordelt på hvad hun kalder medialitet, materialitet, semioticitet og æsteticitet - som tolkningsnet og disposition for sin plaidoyer for sin egen tese om dens primært førsproglige performative væsen med stadig henvisning til Herrmann. Hendes underliggende omvendning af det skæve aristoteliske statusforhold mellem værk og begivenhed, nemlig skuespiltekst og forestilling, erstatter blot én skævhed med en anden og forbliver en udtalt præmis. Hun får nærmest Herrmann til at lyde som Georg Fuchs eller Max Reinhardt, der formentlig er hendes egentlige inspiratorer. Derved lykkes det hende verbalt at holde sammen på diskussionen af, hvad amerikaneren Richard Schechner og hans skole hellere udspalter som en antagonistisk modsætning mellem fortidens *theatre studies* og fremtidens *performance studies*, hvad hun isoleret set gør ret i. Men hendes argumentationsmåde betaler en høj pris. Når hun forklarer at "Herrmanns opførelsesbegreb, som jeg (...) har rekonstrueret det, foretager en udvidelse af begrebet om det performative *avant la lettre*, som det blev defineret af Austin og senere af Butler"<sup>32</sup>, forklarer hun jo blot, at der reelt er tale om en cirkelslutning, der forudsætter hendes egen tolkning. Mere normativ end analytisk, og med tilsvarende ensidighed og retorisk forenkling, skal den oprindelsesmyte, hun omhyggeligt har indbygget i sin tolkning, ikke mindst overbevise i kraft af fagets moderne tyske urfaders autoritet, ganske som fortidens generationer af aristotelikere gjorde med antikt græsk fortegn i mange århundreder. Når derfor den amerikanske teaterforsker Marvin Carlson i sin introduktion til den engelske oversættelse af hendes bog med tilfredshed skriver, at "tyske uddannelser i *Theaterwissenschaft*, som den ledet af Fischer-Lichte,

30) "antiliterary orientation" (Wiles 1980:117).

31) "Theatre always materializes in the form of an event. As a concept this is in strict opposition to theatre as a 'work of art', something which is produced, distributed, consumed, etc."; "theatre manifests itself as an event which includes both the presentation of actions and the reactions of the spectators, who are present at the very moment of the creation. Together the actions and reactions constitute the theatrical event" (Sauter 2000:11).

32) "Herrmanns Aufführungsbegriff, wie ich ihn (...) rekonstruiert habe, leistet in der Tat eine Erweiterung des Begriffs des Performativen *avant la lettre*, wie er von Austin und später Butler definiert wurde" (Fischer-Lichte 2004:55).

har aldrig lidt under de spændinger og splittelser mellem teater og performance, der ofte har kunnet mærkes i USA<sup>33</sup>, har han ganske afgjort ret både hvad USA angår (se Vince 1989:8) og hvad tysk teatervidenskabelig tradition angår, og dermed både hvad Herrmann og hvad Fischer-Lichte angår, men som jeg har vist, tillader forskellen mellem de to sidstes opfattelser os ikke at tolke en Herrmann som en performativitetsteoretiserende Fischer-Lichte *avant la lettre* – hvor megen sympati jeg end i øvrigt har for Carlsons og Fischer-Lichtes forsvar for at forankre teaterforskningens brede teater- og teatralitetsbegreb i teatret selv. Med sit selektive greb ender Fischer-Lichte op med den halve, hvis ikke kvarte, Herrmann (ham uden bogdramaet og opsætningens konventionelle teatralitet), og dermed ganske rigtigt med et flygtigt performativt øjeblik.

Den franske teaterteoretiker Patrice Pavis har da også forstået den dyd at udtrykke sig kort og præcist om hendes ihærdige forsøg på at konstruere en performativitetens æstetik, når han i sin bog *La mise en scène contemporaine (Nutidig iscenesættelse, 2007)* med “simpel sund sans” som argument afviser hendes påstand om, at det ikke alene er muligt for recipienten at adskille en tings eller handlings status som materiale og som tegn, men at deres materielle virkning endog indfinder sig uafhængigt “før” (“vor”) eller “hinsides” (“jenseits”) deres betydning<sup>34</sup>. Den sidste spidsformulering har Fischer-Lichte da også klogeligt strøget i den engelske udgave af sin bog (Fischer-Lichte 2008:23). Tilbage står den mere almene opfordring, som jeg deler med Pavis, at det er simpel sund fornuft at se den semiologiske og den fænomenologiske dimension som uadskillelige og komplementære, hvad allerede Bert O. States varmt og overbevisende argumenterede for i sin bog fra 1985 *Great Reckonings in Little Rooms (Store beregninger i små rum)* og hvad også Herrmann længe før ham så som idealet. Det samme må have foresvævet den svenske Nobelkomite, der i 1997 gav en scenisk improvisator par excellence, den italienske komiske skuespiller og dramatiker Dario Fo, Nobelprisen i – litteratur.

---

33) “German programs in *Theaterwissenschaft*, like that headed by Fischer-Lichte, never suffered from the tensions and divisions between theatre and performance that were frequently felt in the United States” (Carlson, Fischer-Lichte 2008:4).

34) “le simple bon sens” (Pavis 2007:287, med henvisningen “Fischer-Lichte 2004, notamment [især] p. 29”).

## Litteratur

Aristoteles, *Poetikken*, oversat og udgivet af Niels Henningsen (Det lille forlag, København, 2004).

Corssen, Stefan und Mechthild Kirsch, *Max Herrmann und die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft*, Ausstellungsführer der Ausstellung im Foyer der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, Garystr. 39, 1000 Berlin 33, vom 16. November - 31. Dezember 1992 (Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, Berlin, 1992).

Corssen, Stefan, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft: Mit teilweise unveröffentlichten Materialien* (Niemeyer, Tübingen, 1998).

Craig, Edward Gordon, "The Actor and the Über-Marionette" (1907), in: Craig, *On the Art of the Theatre* (Heinemann/Theatre Arts Books, London/New York, 1980), pp. 54-94.

Fischer-Lichte, Erika, *Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart* 1-2 (A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1990).

Fischer-Lichte, Erika, *History of European Drama and Theatre*, translated by Jo Riley (Routledge, London and New York, 2002).

Fischer-Lichte, Erika und Jens Roselt, "Attraktion des Augenblicks: Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe", in: Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (red.), *Theorien des Performativen*, temanummer, *Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 10, Heft 1 (Akademie-Verlag [Freie Universität], Berlin, 2001), pp. 237-253.

Fischer-Lichte, Erika, "Vom Theater als Paradigma der Moderne zu den Kulturen des Performativen: Ein Stück Wissenschaftsgeschichte", in: Christopher Balme (red.), *Theater als Paradigma der Modernen?* (Francke Verlag, Tübingen, 2003), pp. 15-32.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004).

Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain (Routledge, London and New York, 2008).

Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* (Routledge, London and New York, 2005).

Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* (A Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2010).

Fuchs, Georg, *Die Schaubühne der Zukunft* (Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, 1905).

Herrmann, Max, *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: Entstehungs- und Bühnengeschichte* (Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1900).

Herrmann, Max, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1914).

Herrmann, Max, *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*, herausgegeben und mit einem Nachruf versehen von Dr. Ruth Mövius (Henschelverlag, Berlin, 1962).

Kierkegaard, Søren, "Gjentagelsen" (1843), in: Kierkegaard, *Skrifter* 4 (Gad, København, 1997), pp. 1-147.

Helmar Klier (red.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum: Texte zum Selbstverständnis* (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981).

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung* (Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien, 2005).

## Max Herrmann og Lessingsyndromet

Lessing, Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769), kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann (Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1958).

Martin, Jacqueline og Willmar Sauter (red.), *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice* (Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1995).

Münz, Rudolf, "Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns", Vortrag gehalten zur Eröffnung einer Arbeitswoche anlässlich des 50. Jahrestages der Gründung des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin am 12.11.1973, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 23 (1974: 3/4), pp. 333-348.

Münz, Rudolf, "Theater - eine Leistung des Publikums und seiner Dichter: Zu Max Herrmanns Vorstellungen von Theater", in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler (red.), *Berliner Theater im 20. Jahrhundert* (Fannei & Walz Verlag, Berlin, 1998), pp. 43-52.

Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives* (Armand Colin, Paris, 2007).

Pfister, Manfred (1977), *Das Drama: Theorie und Analyse* (Wilhelm Fink Verlag, München, 1977).

Pfister, Manfred (1988), *The Theory and Analysis of Drama*, translated from the German by John Halliday (Cambridge University Press, Cambridge, 1988).

Risum, Janne, "Verden vil bedrages: At forske i at se på opført fiktion" (1992), in: *BUNT: Bulletin for Nordiske Teaterforskere*, nr. 9, 1992, pp. 14-30. Optrykt in: Live Hov (red.) (1993), *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer* (Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap, Oslo, 1993), pp. 24-43.

Sauter, Willmar, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception* (University of Iowa Press, Iowa City, 2000).

Schechner, Richard, *Environmental Theatre* (Hawthorn Books, New York, 1973).

States, Bert O., *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater* (University of California Press, Berkeley, 1985).

Ulrich, Paul S., *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik: Fundstellennachweis aus deutschsprachigen Nachschlagewerken und Jahrbüchern* (Berlin Verlag Arno Spitz, Berlin, 1997)..

Vince, Ronald W., "Theatre History as an Academic Discipline", in: Thomas Postlewait and Bruce MacConachie (eds.) (1989), *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance* (University of Iowa Press, Iowa City, 1989), pp. 1-18.

Wiles, Timothy, *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, (University of Chicago Press, Chicago, 1980).

Wininger, Salomon, *Grosse Jüdische National-Biografie: mit mehr als 8000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder* (Kraus Reprint [af førsteudgaven Cernauti 1925-1936], Nendeln, 1979).

---

### Janne Risum

Lektor ved Afdeling for Dramaturgi, omfattende publikationer om europæiske og asiatiske teaterformer og skuespillerkunst, Dr. Phil. 2010 for afhandlingen *The Mei Lanfang Effect*.

---