

Nærværsformer

Mod en konstruktivistisk omgang med performativitet¹

Af Niels Lehmann

I *Ästhetik des Performativen* har Erika Fischer-Lichte fremlagt et bud på en ontologisk bestemmelse af performancekunsten. I denne artikel forsøges det godtgjort, at dette bud grundlæggende er bundet til en avantgardistisk poetik. Hensigten med at vise, hvorledes et avantgardistisk synspunkt udgør performanceontologiens blinde punkt, er at etablere en bande for fremstillingen af et alternativt teoritilbud, der gør det muligt at frigøre performancekunsten fra bindingen til et avantgardistisk åbenhedsideal. Forslaget er at tage udgangspunkt i en konstruktivistisk pluralisme baseret på en idé om, at ethvert kunstværk kan anskues som et operativt lukket system.

Performativitet og pluralistisk konstruktivisme

Performativitet er ét af den slags begreber, der efterhånden er blevet generaliseret så meget, at de står i fare for helt at miste deres betydning. Når man står over for overdeterminerede begreber af denne type, er det fristende at efterspørge en afklaring. I håbet om at opnå ontologisk vished får man lyst til at spørge: Hvad er performativitet egentlig? Denne måde at spørge på bringer os typisk i én af to retninger. Kan man undgå at måtte anerkende to eller flere definitioner som lige plausible svar på spørgsmålet, er det muligt at fastholde forestillingen om, at man er på sporet af performativitetens sande væren. I dag vil ontologiske postulater dog som oftest blive mødt af kritik fra mange forskellige sider. Insisterer man alligevel på sit bud på en bestemmelse, ender man derfor let i uendelige stridigheder om definitioner. Lykkes man af denne grund ikke i at overbevise sig selv om en bestemt definitions overlegenhed, er det fristende helt at opgive forsøget på at give definitioner og hengive sig til en skepticistisk relativisme. Hvis begreber alligevel altid vil "halte efter realiteten", kan det synes nærliggende at forsøge at klare sig helt uden.

I mine øjne gælder det om at undgå begge konsekvenser. Problemet med den sandhedssøgende tilgangsvinkel er, at bestræbelsen på at fastholde en bestemt definition som den eneste mulige typisk opleves som alt for restriktiv og dermed ikke-overbevisende. Det gør den, fordi begreber erfaringsmæssigt viser sig at være relative i forhold til de intentioner, der bærer dem. Deraf de uendelige diskussioner om definitioner. Problemet med den relativistiske opgivelse af definitionsforsøg er til gengæld, at vi ikke kan undvære definitioner. Uden dem kan vi ikke tænke klart. Måske gives der ikke nagelfaste bestemmelser, men i så fald må vi klare os med mindre.

På denne baggrund kunne der være grund til at eftersøge et teoretisk udgangspunkt, der kan fungere som alternativ til såvel den metafysiske længsel efter absolut vished som den antimetafysiske relativisme. Hensigten med de følgende betragtninger er under alle omstændigheder at slå til lyd for et sådant alternativ, der måske kunne benævnes *pluralistisk konstruktivisme*. Eftersom enhver konstruktivisme er anlagt på en antagelse af, at definitioner snarere er produkter af bestemte iagttageres operationer end repræsentationer af noget foreliggende, er perspektivet på linje med

1) Denne artikel er en dansk version af min artikel "Forms of presence. In Defence of a Constructivist Approach to Performativity" (Lehmann 2007). Der er dog ikke blot tale om en oversættelse, men derimod om en genfremstilling af argumentationen, der både skærper, præciserer og udfolder synspunktet i den oprindelige engelske version.

relativismen. Også for den pluralistiske konstruktivist er opfattelsen af ontologisk vished en metafysisk illusion, men han drager andre konsekvenser af det forhold, at vi i fraværet af absolut vished må leve med konkurrerende udlægninger. Den pluralistiske konstruktivist tillader ikke sig selv at blive desillusioneret over udsigten til aldrig at nå frem til sikre bestemmelser. I stedet for at opgive definitioner helt og aldeles gælder det for ham om at operere med mange ligeværdige definitioner.

En sådan pluralisme bærer unægtelig relativismens stempel, men pluralisme indebærer ikke nødvendigvis en licens til at lade begreberne blive udflydende. Tværtimod gælder det om på den ene side at udvikle begreber, der er kohærente inden for deres respektive teoretiske rammer, og på den anden side om at studere allerede givne definitioner ud fra den betragtning, at de formentlig er relativt gyldige inden for den horisont, der afsætter dem. I stedet for at spørge, hvad der iagttages, og at overveje sandhedsværdien af sådanne iagttagelser ved at måle dem i forhold til en angivelig realitet, spørger den pluralistiske konstruktivist, *hvordan* der iagttages i de respektive iagttagelsesoperationer – herunder hvordan han selv iagttager.

Det er min opfattelse, at vi ville have stor gavn af at skifte til et sådant perspektiv i vores omgang med definitioner af performativitet og analyser af performative værker, og jeg skal her forsøge at tydeliggøre hvorfor ved at foretage to træk.

I første omgang vil jeg foretage en genbeskrivelse af en ontologisk bestræbelse på at bestemme performativitet som sådan. Dette træk giver mig ikke blot mulighed for at klargøre det særlige ved den konstruktivistiske pluralisme ved at spille den op ad en negativ bande. At gennemføre en anden ordens iagttagelse af en bestræbelse på at definere performativitet som sådan giver mig også mulighed for at illustrere, hvordan den konstruktivistisk orienterede teoretiker udskifter “hvad er”-spørgsmål med “hvordan-er”-spørgsmål med henblik på at vise definitionernes relativitet i forhold til bestemte teoretiske perspektiver. Af strategiske årsager vælger jeg at se nærmere på Erika Fischer-Lichtes stort anlagte performativitetsteori, sådan som den udfoldes i *Ästhetik des Performativen*. Denne teori er ikke blot oplagt som eksempel på den ontologiske position. Den giver mig også mulighed for at fremstille en *avantgardistisk* version af positionen, som det i mine øjne i særdeleshed gælder om at vikle sig ud af. Det er således min tese, at Fischer-Lichtes bestræbelse på at bestemme performativitet ontologisk grundlæggende er styret af et avantgardistisk synspunkt.

Dernæst skal jeg bevæge mig dybere ind i den pluralistiske konstruktivisme og forsøge at vise, hvordan et skifte til dette perspektiv ville kunne gøre en produktiv forskel for vores forståelse af den performative kunst. I den forbindelse har jeg i sinde at løfte et par centrale begreber ud af Niklas Luhmanns systemteoretiske konstruktivisme. Jeg bringer Luhmann i spil af to grunde. Dels henter jeg megen inspiration til min pluralistiske konstruktivisme i hans teoridannelse. Dels forekommer netop hans begrebsudvikling mig velegnet til at fremskrive det alternativ til en avantgardistisk tankegang, jeg ønsker at tilbyde. Med henblik på at forberede den pluralistiske konstruktivisme har jeg valgt at tangere Josette Féral's bestræbelse på at foretage en teoretisk forskydning fra en ontologisk til en epistemologisk horisont i forbindelse med teoretiseringen af den optrædende kunsts særkende. For mit ærinde er Féral's træk særligt interessant, fordi det åbner en vej mod en konstruktivistisk platform, idet Féral dog ikke har til hensigt at tage skridtet fuldt ud.

Fischer-Lichtes performanceontologi

Den overordnede intention med *Die Ästhetik des Performativen* er at præsentere en definition af den performative kunsts æstetik som sådan. Med udgangspunkt i teatret forstået som en paradigmatiske performativ kunst ønsker Fischer-Lichte at definere den performative kunsts særegenhed. Projektet er med andre ord eksplicit ontologisk anlagt.

Kerneelementet i Fischer-Lichtes begreb om performativitet er en insisteren på den samtidige – og dermed kropslige – tilstedeværelse af performere og tilskuere som performancekunstens *conditio sine qua non*. “Det er”, hævder hun, “det kropslige samnærvær [Ko-Präsenz] af aktører og tilskuere, der overhovedet muliggør en opførelse – der konstituerer opførelsen” (Fischer-Lichte 2004, s. 47 – her som fremover i min oversættelse). Med sin insisteren på dette samnærvær tager Fischer-Lichte ikke blot udgangspunkt i den klassiske definition af teater som en flygtig kunstform, der udelukkende eksisterer her og nu, eller (som Derrida lidt højspændt har formuleret i forbindelse med sine udlægninger af Artaud) som dør i sin fødsel (Derrida 1967). Hun giver også definitionen en tidstypisk drejning.

I andre moderne teorier om teater som fx Grotowskis og Barbas, hvori performerens og tilskuerens samtidige tilstedeværelse også indgår som det centrale element, lægges vægten på *performerens* kropslige nærvær (Grotowski 1981 og Barba 1980). I Fischer-Lichtes teoridannelse er vægten blevet forskubbet fra producent- til recipientsiden af samnærværet. Når hun understreger den sociale dimension i det teatrale møde, skyldes det netop et ønske om at fremhæve tilskuerens rolle i forestillingens tilblivelse. Atter og atter gentager hun det argument, at tilskuerne bliver aktive deltagere i den performative begivenhed i stedet for at forblive passive modtagere. Og eftersom tilskuerne deltager direkte i etableringen af forestillingen, bør man faktisk opfatte dem som medskabere: “Det kropslige samnærvær indebærer langt snarere et forhold mellem co-subjekter” (op. cit., s. 81). Ifølge Fischer-Lichte er interaktiviteten mellem ligeværdige subjekter således det særlige element, der karakteriserer den performative begivenhed til forskel fra ikke-performative kunstværker. Ikke engang klassiske teaterforestillinger kan undslippe den uomgængelige feedback-sløjfe, som tilskuerens kropslige nærvær hævdes at skabe. Uanset hvor lille en reaktion tilskuerne bidrager med, vil der ifølge Fischer-Lichte være tale om en påvirkning af performerne, der griber forandrende ind i udtrykket.

Måske kan man markere skiftet fra at vægte performersiden af interaktionen til fremhævelsen af tilskuersiden ved at hævde, at Fischer-Lichte har udvidet værkets grænser, så de ikke længere går ved scenekanten, men også inkluderer tilskuerrummet. Eller måske ville det være mere præcist at sige, at hun placerer værket i mellemrummet mellem scene og sal. Sådanne formuleringer må dog anskues som pædagogiske forkortninger, fordi de beror på et uantastet værkbegreb, og netop dette begreb bliver stærkt problematiseret af Fischer-Lichte. For hende er en performativ æstetik svaret på det problem, at den klassiske begrebslighed – og i særdeleshed værkbegrebet – overhovedet ikke slår til, når vi står over for performative værker.

Når netop værkbegrebet bliver prekært, skyldes det, at dette begreb uvægerlig fremkalder en forestilling om en lukket enhed, hvor alt er fastlagt på forhånd, og som det derfor hverken er muligt at påvirke eller at gå i forhandling med. Et værk fremstår som uafhængigt af den faktiske receptionsproces. Derfor må værkbegrebet blive ubrugeligt i en æstetik, der understreger aktualitet, flygtighed og interaktivitet. For så vidt kunstnere, der arbejder med en performativ æstetik, skaber begivenheder, “i hvilke de ikke blot selv, men også recipienterne, betragterne, tilhørerne, tilskuerne er involveret” – dvs. hvis performativ kunst først og fremmest handler om at være til stede og interagere med scenehændelserne – vil det selvfølgelig være helt forkert at tænke om performative begivenheder ud fra forestillingen om et lukket kunstværk (op. cit., s. 29). Derfor er Fischer-Lichte henvist til at søge teoretisk rygdækning uden for den klassiske æstetiks horisont, og hun finder tydeligvis, hvad hun søger efter, i den ide om *autopoiesis*, som Humberto Maturana og Francisco Varela har konciperet i forbindelse med deres teoriarbejde inden for biologien (Maturana og Varela 2009). Denne idé spiller rollen som nøglebegreb i *Ästhetik des Performativen* – og det virker

faktisk overordentlig logisk, at Fischer-Lichte netop må opsøge biologien for at udvinde adækvate begreber.

Det følger af den grundlæggende insisteren på at gøre den samtidige tilstedeværelse af performere og tilskuere til den performative kunsts konstitutive træk, at "værkerne" så at sige bliver levendegjort. Der bliver tale om et interaktionssystem, der ligesom andre organismer har liv som sin forudsætning og dermed er underlagt den konstante tilblivelses logik eller altså en emergenslogik. Det er behovet for at markere den performative begivenheds emergente natur, der kalder på et biologisk perspektiv, og Maturana og Varelas idé om levende organismer som autopoietiske systemer byder sig til som et produktivt udgangspunkt. Ved et autopoietisk system forstås nemlig en organisme, der bliver skabt (og opretholdt) af de emergente handlinger, som systemet selv foretager. I modsætning til den klassiske forestilling om et lukket kunstværk antyder idéen om et levende autopoietisk system dermed en mere bevægelig og påvirkelig struktur, der genereres af konkrete handlinger over tid. Intet kunne vel være mere passende for en performativ æstetik, der sætter forestillingernes "eventness" i forgrunden (for nu at udtrykke sagen med en paradoksalt neologisme skabt af Willmar Sauter for at angive performative værkers begivenhedskarakter, cf. Sauter 2006). Med idéen om et selv-genererende system kan Fischer-Lichte fremkalde et billede af en åben struktur, der udelukkende bliver til i selve realisationsprocessen, fordi der finder interaktion sted.

Den avantgardistiske platform under performanceontologien

Indtil dette punkt vil Fischer-Lichte forhåbentlig finde min genbeskrivelse af hendes performative æstetik uproblematisk. Hidtil har jeg nemlig forsøgt at respektere den grundlæggende forskel mellem en performativ kunstform baseret på forestillingers her-og-nu-karakter og alle andre kunstformer, der bærer hendes tankegang. Jeg har med andre ord bestræbt mig på at beskrive teorien *indefra*. Når jeg i det følgende går over til at betragte teorien *udefra*, kan jeg dog næppe undgå at overskride Fischer-Lichtes selvforståelse. Jeg vil nemlig forsøge at godtgøre det synspunkt, at hendes forehavende – trods den ontologisk orienterede erkendelsesinteresse – er styret af en helt bestemt synsvinkel. Anskuer man teorien udefra, bliver det synligt, at den står under indflydelse fra det tyvende århundrede avantgardepoetik, og at den snarere end en bestemmelse af den performative kunsts ontologi bør forstås som en teoretisk understøttelse af en sådan poetik.

Man vil hurtigt opdage, at Fischer-Lichte først og fremmest anvender eksempler fra den fase af teaterhistorien, der indledes med et angiveligt performativt vende. På trods af performanceteoriens ontologiske anlæg giver visse formuleringer faktisk det indtryk, at der i virkeligheden blot er tale om en epokaliseringsbestræbelse, og at teoriens omfangslogiske gyldighed er indskrænket til at gælde værker efter "det performative vende". I lyset af det overordnede bestemmelsesprojekt må denne tendens dog nok anskues som et uintenderet sidespor i *Ästhetik des Performativen*, og forkærligheden for eksempler fra anden halvdel af det tyvende århundrede knytter da også kun teorien til en avantgardepoetik på et overfladisk plan. Man kan med en vis rimelighed argumentere for, at valget af eksempler skyldes, at performancekunst, der dyrker begivenhedskarakteren, blot udgør særligt prægnante illustrationer af en generaliserbar pointe – at valget af værker altså er pædagogisk begrundet, fordi de er særligt velegnede til at udpege den performative kunsts særegenhed – og faktisk anvender Fischer-Lichte netop dette argument, når hun omtaler de eksempler, der stammer fra perioden efter det angivelige performative vende, som en slags forstørrelsesglas.

En langt mere fundamental forbindelse til avantgardepoetikken beror på, at selve teorikonstruktionen er gennemsyret af avantgardistisk tankegods. Selve den grundlæggende definition af performativ kunst rimer fx på, hvad Hans-Thies Lehmann (med flere) har benævnt post-dramatisk teater,

eller – hvis man vil tillade mig en anden historisk reference – på den konkretistiske teatertradition i kølvandet på Artauds grusomhedens teater (Lehmann 1999). Man kunne også henvise til Michael Fried og sige, at Fischer-Lichtes teori synes at fungere som en bekræftelse af den kunstform, som Fried med afsky i stemmen afviste som “bogstavelighedskunst” (“literalist art”), dvs. den minimalistiske tradition, der bryder med repræsentationsparadigmet og insisterer på såvel kunstværkets materialitet og tidslighed som det faktiske møde med publikum (Fried 1995). Jeg er klar over, at dette synspunkt naturligvis kalder på en godtgørelse, og jeg vil derfor tydeliggøre det ved at antyde, hvorledes i særdeleshed fem træk ved Fischer-Lichtes teori bringer den i nærkontakt med avantgardepoetikken.

1) Teorien er grundlæggende anlagt på *en negationsbestræbelse*. Allerede selve ideen om, at performativitetens æstetik skal skabes *i opposition til* den klassiske æstetik baseret på værkbegrebet, er en typisk avantgardistisk negationsgestus. I modsætning til mange avantgardistiske kunstnere undgår Fischer-Lichte ganske vist at falde i den fælde udelukkende at fremstille, hvad hun *ikke* ønsker. Eftersom hun arbejder i det videnskabelige og ikke i det kunstneriske felt, kan hun ikke tillade sig at standse på halvvejen. Hun må i stedet sigte mod at skabe en begrebslighed, der kan fungere som et alternativ til den klassiske æstetik. Ikke desto mindre er der tale om en begrebslighed, der er født som negation, og det er tillige vanskeligt at overse de avantgardistiske træk i den måde, hvorpå den klassiske æstetik angribes på. Når fx det klassiske værkbegreb må opgives, skyldes det ifølge Fischer-Lichte, at det angiveligt hviler på tre grundlæggende fejtagelser.

For det første slæber værkbegrebet forestillinger om *kohærens* og *intentionel kontrol* med sig. Eftersom en performativitetæstetik er nødt til at tage højde for forestillingens karakter af begivenhed, forekommer det Fischer-Lichte nødvendigt at undgå sådanne idéer. Når det gælder om at orientere sig mod den autopoietiske feedbacksløjfes emergens, må vi indse, at det (udtrykt med en blandt mange af Fischer-Lichtes reformuleringer af synspunktet) “principielt handler om en åben situation, hvor det ikke er forudsigeligt, hvordan tilskuere vil behandle den, og hvordan aktører vil reagere” (op. cit., s. 327). Idealet om et åbent værk af en helt anden type er vel sagtens det mest gennemgående træk i alle avantgardebevægelserne.

For det andet knytter der sig en forestilling til værkbegrebet om, at *mening* er kunstens kerneydelse. Idet Fischer-Lichte insisterer på performernes og tilskuernes *kropslige* samnærvær og dermed fokuserer på performancebegivenhedens materialitet, bliver det nødvendigt at anfægte denne forestilling. Opgøret med meningsfetichismen (eller intellektshypertrofien, som fænomenet måske kan benævnes med reference til Susan Sontags berømte essay “Against Interpretation”, Sontag 1987) kommer allerede til udtryk helt fra begyndelsen af *Æstetik des Performativen*. Efter at have foreslået et antal mulige fortolkninger af Marina Abramovic’ performance *The Lips of Thomas* konkluderer hun, at “sådanne fortolkninger, hvor plausible de efterfølgende end måtte forekomme, ikke desto mindre forbliver inkommensurable med forestillingens begivenhed” (op. cit., s. 18). Med belæg i en påstand om, at såvel distinktionen mellem signifiant og signifié (betydningsform og betydningsindhold) som distinktionen mellem subjekt og objekt må tænkes anderledes i en genuint performativ æstetik, afviser Fischer-Lichte bramfrit både den hermeneutiske og den semiotiske æstetik. Med en gestus, der minder om Sontags modstilling af en kunsthermeneutik og en kunsterotik, sætter Fischer-Lichte således sin performanceæstetik i diametral modsætning til enhver form for meningsorienteret æstetik.

Endelig knytter Fischer-Lichte værkbegrebet sammen med opretholdelsen af bestemte *dikotomier*, som en *performanceæstetik må gå på tværs af*. I et særligt kapitel med titlen “Einstürzende Gegensätze” helliget dette specifikke tema bliver det klart, at det er selve den klassiske logiks enten-

eller-struktur epitomiseret i kontradiktionsprincippet, som Fischer-Lichte finder det nødvendigt at overvinde (op. cit., s. 294ff). Ifølge hende bør dette fortolkningsskema vige pladsen for en både-og-logik. Fx bør man ikke opretholde en absolut distinktion mellem subjekt og objekt, når performere og tilskuere veksler mellem at være aktive subjekter og passive modtagere. Det er ikke ganske klart, hvad Fischer-Lichte ønsker at sætte i stedet for opløsningen af den binære logik. Visse formuleringer antyder, at hun forestiller sig en dekonstruktion med et uendeligt forskelsspil til følge som resultat, mens andre snarere peger i retning af en mere fænomenologisk orienteret etablering af en dikotomifri tilstand, hvor alt er forbundet med hinanden. Så vidt jeg kan se, ønsker hun at have det på begge måder. Denne flertydighed vedrørende modbilledet spiller imidlertid ikke nogen rolle for den overordnede pointe, at Fischer-Lichtes performanceæstetik baserer sig på en meget avantgardistisk klingende vilje til at overskride de dikotomier, der styrer en klassisk æstetik baseret på værkbegrebet.

2) Ligesom enhver avantgardepøetik er Fischer-Lichtes performanceæstetik grundlagt på *et ideal om åbenhed*. Et træk, der er meget gennemgående i avantgardistiske teaterpoetikker – hvad enten de er formuleret af Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Gertrude Stein, Merce Cunningham Richard Foreman, eller måske Howard Barker – er en vilje til at holde værket åbent med henblik på at tillade forskellige reaktioner fra tilskuernes side. I en af de historiserende passager af *Ästhetik des Performativen* fortolker Fischer-Lichte meget rimeligt denne insistensen som en ny holdning til kontingens:

Det performative vende i tresserne gik hånd i hånd med en ny holdning til kontingens. Den blev nu ikke blot overvejende accepteret som mulighedsbetingelse for opførelser. Interessen strakte sig nu eksplicit mod feedback-sløjfen som et selvrefererende [selbstbezüglichen] system med en principielt, ikke forudsigelig udgang, som hverken lader sig grundlæggende afbryde eller styre gennem iscenesættelsesstrategier (op. cit., s. 61).

Her fremstilles fejringen af kontingensen som et middel til at sikre et performativt værks åbenhed som del af en historisk tese om en særlig teaterform fra en bestemt historisk epoke. Dermed lægger Fischer-Lichte umiddelbart en vis objektiviserende distance til kontingensdyrkelsen og idealet om åbenhed. Eftersom hun som allerede vist ønsker at gøre flygtighed og den uforudsigelige deltagelse af interaktive recipienter til det konstitutive element i en performativ æstetik forstået som en levende autopøietisk begivenhed, opretholdes distancen imidlertid ikke.

At hun faktisk gør kontingens (der i denne forbindelse ikke skal forstås i en streng filosofisk forstand med blot som *short hand* for tilfældighed og ustyrlighed) til udgangspunktet for sin egen teoridannelse, bliver meget tydeligt i andre formuleringer, fx når hun skal opsummere, hvad iscenesættelse som sådan indebærer. "Iscenesættelsesprocessen efterlader altid fri- og spillerum åbne for, at noget ikke-planlagt, ikke-iscenesat, ikke-forudsigeligt kan finde sted [sich ereignen kann]", hævder hun og tilføjer nok så afgørende, at det også gælder "når mange kunstneriske ligesom ikke-kunstneriske iscenesættelser måtte forsøge at begrænse disse fri- og spillerum så meget som muligt" (op. cit., s. 327). Især tilføjelsen er interessant, fordi den bekræfter, at Fischer-Lichte ophøjer det, hun kalder avantgardens program (op. cit., s. 283) til en ontologisk bestemmelse med gyldighed for al performativ kunst. Selv traditionelt teater baseret på en bestræbelse på netop at overvinde den begivenhedsmæssige kontingens med strenge iscenesættelsesstrategier bliver inkluderet i definitionen. Denne ophøjelse er faktisk i sig selv en typisk avantgardistisk gestus. I langt de fleste avantgardisters selvforståelse fremstår åbenhed overhovedet ikke som et ideal, men derimod som en uomgængelig konsekvens af den performative kunsts egentlige væsen. Som så mange avantgardister

før hende sikrer Fischer-Lichte således åbenhedsidealet ved at binde det til en ontologisk bestemmelse af den performative kunstforms sande natur. Man kan så at sige ikke være for eller imod åbenhed. Avantgardistisk anskuet har man enten forstået sagens rette sammenhæng, eller også fornægter man den i en fejlagtig tro på, at kontingensen lader sig kontrollere.

3) Avantgardistisk tænkt er det også, at den performative begivenhedskunst hos Fischer-Lichte ser ud til at være *den eneste kunstform, der formår at tale sandt*. Dette standpunkt følger i kølvandet på forestillingen om at være i stand til at bestemme den performative æstetik som sådan. Ved nærmere eftersyn viser det sig, at Fischer-Lichte (ligesom de mere eksplicitte fortalere for en avantgardepoetik) har en bestemt grund til at understrege den performative kunsts angiveligt emergente natur. En kunstform, der accepterer snarere end bestræber sig på at undslippe kontingensen i det kunstneriske møde, hævdes at komme tættere på realiteten end alle andre kunstformer. Når det forholder sig sådan, skyldes det, at den kontingens, der uvægerligt kommer til syne i det kunstneriske møde simpelthen synliggør livets grundlæggende kontingens. Bestræbelsen på at nå frem til en grundlæggende ontologisk bestemmelse af den performative æstetiks natur handler altså ikke blot om at bringe sagen ordentligt på begreb, men også – og måske først og fremmest – hensynet til en mere grundlæggende bestemmelse af livet som kontingent.

Netop denne kobling af en bestemt æstetik til (en forestilling om) livets egentlige natur er et konstitutivt træk i en avantgardistisk tankegang. Selvom avantgardistiske kunstnere typisk lancerer et totalopgør med enhver form for repræsentation, gøres det typisk fra et privilegeret udsigspunkt, der tillader dem at opfatte deres eget kunstsprog som det egentligt sandfærdige. Al hidtidig repræsenterende kunst (og naturalismen i særdeleshed) afvises som løgnagtig, fordi den skaber en forestilling om en ordnet verden, der imidlertid ikke er andet end en antropocentrisk projektion. Modbillederne kan antage mange former. Det kan dreje sig om en erstatning af den lineære skrivemåde til fordel for en tekst, der opfører sig som et vildtvoksende landskab med mange forskellige stier, som modtageren kan vælge at betrede (Stein 2004); om en afvikling af tekstopførelser, der gør scenen til en repræsentationslave for dramateksterne, til fordel for opførelsesbegivenheder, der udelukkende har karakter af engangsfestivaler (Artaud 1978); om et opgør med de forløjede psykologiske portrætter i narrativ dans til fordel for en tilfældighedsdans, der udelukkende stiller kroppens kinæstetiske muligheder til skue (Cunningham 1968); eller om en underminering af det, der tilfældigvis er blevet aktualiseret, ved at fremstille det virtuelle hav af muligheder, som aktualiseringen hviler på (Foreman 1993). Lige meget hvilken form vi har at gøre med, er pointen som hovedregel, at bruddet med den tidligere måde at ordne verden på skal give plads til mere uordentlige former, der angiveligt skulle kunne bringe os i kontakt med den kontingente og derfor lige så uordentlige realitet.

Man kunne også sige, at avantgardens anti-repræsentationalisme viser sig at være udtryk for en *forhøjet* eller *forbedret mimesis*. For at undgå forestillingen om kunsten som et spejl kan den forhøjede repræsentation fremstilles som en *gen-skabelse* af den komplekse verden. Det er for eksempel den strategi, Eugenio Barba anvender, når han foreslår at anskue den *sceniske bios* (altså performerens konkrete kropsplice tilstedeværelse) baseret på princippet om præekspressivitet som en gentagelse (snarere end en repræsentation) af den *virkelige* bevægelses (skjulte) love (Barba 1994). Det er den selv samme strategi, der giver retning til Jon Fosses poetik (for nu at tage et eksempel fra en helt anden sammenhæng). I *Gnostiske essay* gør Fosse det således klart, at det for ham grundlæggende handler om at genskabe livet i digterisk form (Fosse 1999, se også Lehmann 2005). Idet han fortolker livet som styret af en (eller måske flere individuelle hemmeligheder), man ikke kan få adgang til, ønsker han at skrive tekster, der kan opretholde deres

egne hemmeligheder for på den måde at give os en oplevelse af livets fundamentale gådefuldhed.

Jeg nævner denne version af avantgardens bestræbelse på at bringe os i nærkontakt med realiteten, fordi det forekommer mig at være netop den, der er på færde hos Fischer-Lichte. Hun aftegner aldrig eksplicit forbindelseslinjen mellem den ontologiske bestemmelse af den performative æstetik og den mere grundlæggende livsontologi. At den ikke desto mindre findes, fremgår fx af følgende argument:

Idet opførelser destabiliserer det skema af dikotomiske begrebskonstruktioner, med hvilke vi er vant til at opfatte og beskrive virkelighed, nærer de den mistanke, at sådanne begrebspar tjener til at konstruere en virkelighed, som modsiger vores hverdags erfaringer. For de postulerer og påstår et enten-eller, hvor et såvel-som ville være langt mere passende til forholdene. (op. cit. s. 304, mine fremhævninger)

Her fremstilles den klassiske æstetiks anvendelse af dikotomier som en falsk konstruktion, fordi den ikke formår at leve op til vores hverdags erfaringer. Pointen er altså, at dikotomier i modsætning til den både-og-logik, som Fischer-Lichte selv forsvarer, ikke er i stand til at gengive vores hverdags erfaringer. Denne epistemologiske pointe forbindes omgående med dets ret beset kontingensontologiske udgangspunkt:

Derfor forekommer de [dikotomiske begrebspar] hverken egnede som heuristiske erkendelsesinstrumenter og beskrivelser af virkeligheden eller som regulativer for vores forholdsmåde og handlen. Når opførelser også tilnærmer sig virkeligheden i den forstand, at de som denne bliver uforudsigelige og uberegnelige, da er der en vis sandsynlighed for, at parametre, der ikke lader sig anvende på opførelserne, heller ikke kan påberåbe sig nogen gyldighed for erkendelsen og beskrivelsen af livet. (ibid., atter mine fremhævninger)

De forhold, der angiveligt præger vores hverdags erfaring, og som vi ifølge Fischer-Lichte kun kan misforstå, så længe vi anlægger vores beskrivelser på dikotomier, handler altså grundlæggende om uforudsigelighed og ustyrlighed. Her får vi ganske vist udelukkende det negative regnestykke, idet Fischer-Lichte i bedste avantgardistiske stil formulerer sagen som en kritik af vores traditionelle begrebslighed og hidtidige forestillinger om realiteten snarere end som en positiverbar position. Det er dog ikke vanskeligt at fremskrive den implicitte modforestilling. Regnestykket må være, at den performative æstetik pga. dens uforudsigelighed og uberegnelighed tilskrives en evne til at bringe sig i overensstemmelse med (eller måske snarere at inkarnere) realiteten. Derfor kan Fischer-Lichte et sted konkludere, at den performative æstetik kommer tæt på virkeligheden ved "at blive *ligesom* livet". Dette regnestykke løber gennem teksten som en gennemgående underjordisk rød tråd, som kan forklare, hvorfor teorien falder ud, som det gør. Hvis jeg ikke tager fejl, udgør den grundlæggende kontingensontologi fx forklaringen på den voldsomhed, der kendetegner Fischer-Lichtes angreb på dikotomier, kohærens og den såkaldte hermeneutiske (og semiotiske) æstetik, ligesom ideen om en liv-lig performancekunst kan forklare, hvorfor hun lægger så stor vægt på det *kropslige* samnærvær, og at hun vender sig mod biologien for at finde egnede forbilleder for formuleringen af en performativ æstetik.

4) Åbenhed forsvares ligesom i de fleste avantgardepøetikker som *et moralsk anliggende*. Avantgardetekster om teater giver ofte anledning til en vis undren over, hvorfor det tilsyneladende er så altafgørende at fremsætte en kontingensontologi. Det forekommer mig, at årsagen skal søges deri, at avantgardekunstnere – selv dem, der giver den som æsteticister og for fuld udblæsning forsva-

rer kunstens autonomi – er ude på at søsætte en bestemt *etik*. Når den emergente begivenheds ufuldendte karakter besynges, skyldes det kun i første omgang, at den bringer “værket” på omdrejningshøjde med realiteten. I anden omgang handler det om at forsvare åbenhed i moralfilosofisk forstand. Det gælder om at gøre recipienterne til deltagende co-producenter med henblik på at skabe en situation bestående af ligeværdige subjekter, der på lige vilkår udveksler input. I dette lys kommer den klassiske æstetik til at tage sig ud som en moralsk forkastelig foreteelse. Mest eksplicit er denne moralsk anlagte kritik formentlig fremført af feminister (på dansk grund af fx Ulla Ryum, Ryum 1982). I denne kritik fremstår det lukkede værks æstetik, hvori recipienterne bevidst holdes uden for betydningsdannelsen, ja, ligefrem forføres til at antage bestemte konklusioner, som udtryk for en hierarkisk feudalisme af værste manipulative skuffe. Omvendt bliver det åbne værk til en garant for de demokratiske kerneværdier, lighed, broderskab og frihed.

Ifølge den avantgardistiske poetik er en omkalfatring af relationen mellem afsendere og modtagere imidlertid nødvendig, hvis kunsten skal indfri sit demokratiske potentiale. I den mest rabiate version af synspunktet drejer sig ikke blot om at gøre tilskuerne til ansvarlige borgere ved at give dem *mulighed* for at tage stilling. Nej, man skal ligefrem *vinges* til at gøre sin stilling til verdens problemer op. Denne tankegang lå ikke mindre bag Brechts Verfremdungsteater, der med sine spilstandsninger skulle få os til at standse op og reflektere, end den lå til grund for Artauds grusomhedsteater og den senere britiske In-yer-face-tradition med aktører som Howard Barker, Sarah Kane, m.fl. (Sierz 2001). I den sidstnævnte tradition handler det om at satse på en voldsomhed, der ikke kan undgå at få os til at rykke frem i stolene og tage stilling. Inden for denne horisont gælder det selvsagt ikke om at fortælle tilskuerne, hvad de skal gøre, men derimod om at engagere dem i en åben dialog, i hvilken de nødvendigvis må tage en del af ansvaret for det, der foregår.

Ligesom den ikke-repræsentative gengivelse af realiteten fremstilles som en forhøjet form for mimesis, opfatter avantgardister typisk den skitserede åbenhedsetik som en slags *forbedret* moralfilosofi. I stedet for dogmer om den retmæssige handlen satses der simpelthen på den blotte ligeværdighed i udvekslingen, og det er denne ligeværdighed, der udgør den normative kerne i den avantgardistiske poetik. Hvis kontingensontologien kan forklare, hvorfor det er vigtigt for avantgardister at forsvare en uafgørligheds- og emergensæstetik, kan åbenhedsetikken til gengæld forklare, hvorfor kontingensontologien forsvares så indædt. Kontingensontologien og gensidighedsetikken er to sider af samme mønt. På den ene side giver gensidighedsetikken normativ kraft til kontingensontologien. På den anden side begrundes kontingensontologien gensidighedsetikken, for hvis det i sidste instans gælder om at vinde os for ligeværdighed som demokratisk grundværdi, kan man næppe forestille sig et bedre forsvar end en påstand om, at denne etik korresponderer med livets egentlige realitet.

Også hos Fischer-Lichte kan man finde en forbindelseslinje mellem en åbenhedens ontologi og en ditto moralfilosofi. Den findes i særdeleshed i de sektioner, hvori hun præsenterer sin position som lige langt fra oplysningens og postmodernismens ethos. På den ene side underminerer performanceæstetikens kontingens oplysningens forestilling om et autonomt subjekt. Dette indebærer imidlertid på den anden side ikke, at subjektet skulle blive ude af stand til at kontrollere noget som helst, sådan som postmodernister angiveligt forestiller sig. Resultatet er i stedet “et subjekt, der hverken er autonomt eller fremmedbestemt, og som også bærer på et ansvar for en situation, som det ikke selv har skabt, men som det ikke desto mindre er trukket ind i” (op. cit., s. 287). Denne formulering forekommer mig at være en spidsformulering af den avantgardistiske moralfilosofi. I den feedback-sløjfe, der skabes af den samtidige tilstedeværelse af performere og tilskuere, gøres alle lige ansvarlige for situationen. Derfor finder Fischer-Lichte i denne æstetik potentialet for en

i sandhed menneskelig (dvs. moralsk uangribelig og ikke-undertrykkende) form for interaktion, i hvilken ingen har absolut kontrol og ingen er absolut kontrolleret af andre. Det er også ideen om en delt ansvarlighed, der ligger til grund for, at hun kan binde en etik eller politik *direkte* til performativitetens livs-gentagende "eventness":

I opførelsen er det æstetiske og det sociale hhv. det politiske forbundet med hinanden på en uadskillelig måde. Denne sammenknytning opstår ikke først, når et politisk emne bliver behandlet i en forestilling, eller et politisk program bliver meddelt. Den er givet og garanteret i og med det kropslige sammenvær. (op. cit., s. 67, min fremhævelse)

Man kunne måske parafrasere pointen ved at sige, at den performative kunsts engagement ifølge Fischer-Lichte ikke udspringer af et bestemt indhold, der lægges til den performative form, men derimod af selve den interaktive begivenhedskarakter, hvis udvekslingsmuligheder i sig selv skaber en demokratisk politik. På denne måde bliver ermergensontologien og den performative kunsts etik (og politik) også hos Fischer-Lichte to sider af samme mønt.

5) Ligesom mange avantgardister søsætter Fischer-Lichte performanceæstetikken med udgangspunkt i *en teleologisk historiefortælling, der gør det muligt at få hendes egen position til at fremstå som den historisk set nødvendige*. Min hidtidige fremstilling af Fischer-Lichtes teori kan muligvis misforstås som et forsøg på at afdække en apori mellem bestræbelsen på at fremskrive en ontologisk grundbestemmelse af performativ kunst og tendensen til de facto at binde bestemmelsen til en poetik, der tilhører den avantgardistiske epoke. Hvor fristende det end måtte være at kritisere Fischer-Lichte ud fra dette synspunkt, har det ikke været min intention. Hun undviger nemlig denne potentielle kritik ved hjælp af et afgørende moment i teorien – hvormed hun imidlertid væver sin position endnu mere sammen med den avantgardistiske poetik. Der skabes nemlig en bro mellem den ontologiske og den historiserende toneart i teorien ved at give historiefortællingen et hegeliansk touch.

Fischer-Lichtes hegelianisme kommer især til udtryk i tendensen til at tænke historien ud fra en teleologisk opfattelse. Flere steder erklærer hun således, at den klassiske æstetiks begreber er forældede, dvs. ubrugelige for samtidens kunst. Hos Fischer-Lichte gives anklagen en meget radikal form. Ofte er sådanne beskyldninger baseret på en idé om, at nye former kalder på nye begreber. En sådan forståelsesmodel antyder, at der har været et tidspunkt i historien, hvor de gamle begreber var adækvate, fordi de passede til en type af værker, der blot er gået ud af produktion og har efterladt pladsen til en ny værkform, som må begribes med teoretiske midler fra et andet paradigme end det klassiske. Forståelsesmodellen hænger grundlæggende sammen med en relativistisk opfattelse af historien à la Michel Foucault, ifølge hvilken inkompatible paradigmer afløser hinanden i historiens malstrøm. Det er imidlertid på ingen måde denne historieopfattelse, der er på spil hos Fischer-Lichte. I hendes optik beror den klassiske æstetiks begrebers udlevethed på det forhold, at de hører til en periode, hvor vi *i mangel på en egentlig forståelse gjorde brug af et falsk sæt af begreber*. Inden for denne ramme er de klassiske begreber altså obsolete i den forstand, at de *altid* har været forkerte – vi har blot ikke opdaget dette før for ganske nylig. Det er denne version af forældelsesanklagen, der forbinder Fischer-Lichtes argument til den hegelianske idé om en verdensånd, der avancerer teleologisk, indtil den når sin højde af egentlig indsigt.

Hvis jeg ikke tager fejl i denne fremstilling af Fischer-Lichtes historiesyn, bliver det såkaldte performative vende placeret som det tidspunkt i historien, hvor vores forståelse af teater endelig når sit

stadium af sand forståelse. Først efter dette vende er vi i stand til at begribe teatrets egentlige væsen. Flere citater kan anvendes til at belægge pointen, fx:

Det er den specifikke egenart ved opførelserne af teater og performancekunst siden 60'erne, der den ene gang efter den anden demonstrativt har fremstillet disse betingelser for opførelser opståen [altså det kropslige sammenvær, feedback-sløjfen og emergenskarakteren] såvel som de med betingelserne forbundne transformationsprocesser, har spillet med dem og har reflekteret over dem. Dermed har de skærpet blikket for den indsigt, at disse betingelser er alment gældende for opførelser uafhængig af art og epoke [welcher Art und welcher Epoke auch immer]. (op. cit., s. 315, mine fremhævninger)

Af dette citat fremgår tankegangen tydeligt. Ifølge Fischer-Lichte har avantgardens eksperimenter efter 1960 udstyret os med en privilegeret mulighed for at indse, hvordan det i virkeligheden altid har forholdt sig. Disse eksperimenter repræsenterer ganske vist et nybrud, men nyhedskaracteren skal ikke opfattes som en artsforskelse men derimod som en *gradsforskelse*. Selvom fejringen af kontingens er ny, bringer den os udelukkende til den indsigt, at al performativ kunst i virkeligheden er og altid har været underlagt kontingensen. Derfor kan Fischer-Lichte tale om avantgardkunst som et forstørrelsesglas, der med sin forstørrelseskraft simpelthen gør det muligt at få øje på det, der ikke kunne ses tidligere.

Set *indefra* Fischer-Lichtes perspektiv kan den skitserede hegelianisme utvivlsomt fungere som den nødvendige mediering af den ontologiske og den historiske tendens i teorien. Anskuer man teorien *udefra*, er det imidlertid vanskeligt ikke at opfatte hegelianismen som et træk, der om muligt binder teorien endnu mere til den avantgardistiske poetik, eftersom netop hegelianisme (ganske vist i en lidt omvendt form) udgør et helt centralt varemærke for avantgardismen. Der er næppe nogen tvivl om, at Hegel ikke ville have accepteret den avantgardistiske "indsigt" i kontingsvilkåret som udtryk for historiens højeste form for indsigt. For ham ville der utvivlsomt have været tale om en version af romantikkens fejlagtige opfattelse af uendelighed, som han netop forsøgte at overskride med sin historiske dialektik. Denne omvendning af synspunktet på, hvad der tæller som historiens ypperste mål, hindrer imidlertid ikke, at forsvaret for kontingenskunsten – både hos Fischer-Lichte og avantgarden generelt – er hegeliansk anlagt.

Fx bliver de tilfældighedsbaserede bevægelser i postmoderne dans ofte anskuet som en afdækning af, hvad dans altid har været. Stadiet af ren kinæstetik, som Cunningham er hovedeksponent for, fremstilles typisk som det tidspunkt i udviklingen, hvor dansere endelig begynder at fokusere på det rent "dansante". Det gælder sjovt nok både fortalere for postmoderne dans som fx Sally Banes (Banes 1987) og teoretikere, der forsøger at overskride det historiske nulpunkt som fx Febvre (Febvre 1995). Hos Banes fremstår den postmoderne dans som udtryk for, at dansen langt om længe har løsrevet sig fra alle udvendige elementer såsom narrativitet og psykologi, der prægede Martha Grahams moderne dans, og derfor kan sætte spot på den nøgne krop i rummet. Også for Febvre spiller den postmoderne dans denne rolle. Blot får den hos hende ikke lov til at forblive historiens endelige slutpunkt, idet hun fører den historiske bevægelse videre til et fænomen, hun kalder ny dans, hvis kendetegn angiveligt skulle være at genindføre narrativiteten. Denne tilføjelse ændrer imidlertid hverken ved teoriens hegelianske anlæg eller ved fortolkningen af den postmoderne dans som det altafgørende vendepunkt i historien.

Selvom Artaud, for nu at fremhæve et andet og måske knap så indlysende eksempel, er mere nostalgisk end Cunningham – mere ekspressionistisk end futuristisk kunne man måske sige – og derfor mindre tilbøjelig til at opfatte historien ud fra en forestilling om fremskridt, fremstiller han

altid grusomhedens teater som en fremadrettet revolution, der skal *forbedre* teatret. Når vi hos Artaud skal tage kulturen tilbage til en primitiv kulturs teater, er det jo netop for at helbrede det nuværende teater ved at finde frem til den egentlige teaterbegivenhed, før den blev perverteret af konversationsteatret. Bortset fra, at Artaud opererer med et syndefald, og at han må være af den formening, at alt engang har været såre godt, er tankefiguren stort set den samme. Først i dag – efter århundreders ørkesløs tekstbaseret teater – lader det sig gøre at indse, hvad teater i virkeligheden altid har været: en begivenhed baseret på performerens og publikums kropslige samnærver. I og med denne indsigt kan det via indførelsen af grusomhedens teater derfor lade sig gøre at bringe verdensteatret på det rette indsigt niveau.

Mod et konstruktivistisk alternativ

Som tidligere anført har jeg strategiske grunde til at foretage læsningen af Fischer-Lichtes performativitetsteori. Med en anden ordens iagttagelse har jeg bestræbt mig på at vise, hvorledes Fischer-Lichtes (første ordens) iagttagelse har et bestemt udgangspunkt som sin forudsætning. Det er vigtigt at understrege, at min hensigt ikke har været ideologikritisk. Pointen er ikke, at Fischer-Lichte burde have renset sin teori for avantgardistiske udgangspunkter for derved at kunne nå frem til en mere objektiv teori. Det ville ikke give megen mening, eftersom der konstruktivistisk anskuet ikke gives nogen iagttagelse, der *ikke* anlægges på bestemte udgangspunkter. Der vil netop altid være forhåndsaccepterede distinktioner, der viser sig (eller måske netop ikke viser sig) i de respektive teoridannelser som deres blinde punkter. Hvis Fischer-Lichte begår "en fejl", består den i en konstruktivists øjne udelukkende i, at hun fremstiller sin teori, som om den er renset for udgangspunkter og derved kommer til at ophøje en bestemt poetik til en ontologisk bestemmelse af den performative kunsts væsen. Det kan hun udelukkende gøre, fordi hun undlader at stille det spørgsmål, som konstruktivisten ikke kan lade være med at stille, og som jeg i det foregående har stillet til Fischer-Lichtes performativitetsteori: Hvem er iagttageren? Stiller man dette spørgsmål, forekommer man mig nødsaget til at konkludere, at det er en avantgardist.

Den vigtigste strategiske værdi i at synliggøre Fischer-Lichtes forpligtethed på avantgardistiske antagelser er, at synliggørelsen kan fungere som et indirekte belæg for den konstruktivistiske tilgangsvinkel. Kan man nemlig godtgøre, at en ontologisk teori som Fischer-Lichtes kun kan lanceres, fordi den anlægges på den avantgardistiske distinktion mellem den sande kontingens- eller emergensæstetik og den falske klassiske æstetik, vil antagelsen af, at det formentlig vil gælde enhver anden ontologisk anlagt teoridannelse, måske forekomme mere plausibel. Ved at have fremstillet sammenhængen mellem ontologi og avantgardisme i Fischer-Lichtes tankegang håber jeg således at have etableret en vis velvillighed over for mit næste træk – lanceringen af konstruktivismen baseret på Luhmanns systemteoretiske tænkning som udgangspunkt for at handskes med den performative kunst.

Som optakt til fremstillingen af den luhmannske begrebslighed giver det dog mening at dvæle lidt ved Féral's refleksioner over, hvad der konstituerer teatralitet (Féral 1988). Jeg tager turen rundt om Féral for at lade diskussionen forblive på det specifikt teaterfaglige plateau – også selvom Féral måske umiddelbart kan forekomme at være et lidt besynderligt valg, eftersom hendes overvejelser jo vedrører teatralitet og ikke performativitet. Når det alligevel kan give mening at bringe hende i spil, skyldes det, at hun i virkeligheden er ude i samme ærinde som Fischer-Lichte, men blot i dobbelt forstand finder svaret på konstitueringen af den optrædende kunst i den diametralt modsatte retning.

Fællesnævneren for de to er, at de begge søger svar på grundlagsproblemet: Hvad konstituerer

den teatrale begivenhed som sådan? Når Féral finder svaret i en definition af teatraliteten snarere end af performativiteten, skyldes det, at hun ikke (som Fischer-Lichte) lægger vægten på begivenhedens aktualitet, men derimod på den fordobling af realiteten, som teaterbegivenheder giver anledning til. For hende er det afgørende, at vi i og med det kunstneriske indsnit i virkeligheden bliver i stand til at operere med en hverdagslig realitet og en fiktionsbåret realitet. Opfatter man denne spaltning som det afgørende konstitutive træk for teaterhændelsen, er det nærliggende at gøre teatralitet snarere end performativitet til det afgørende kernebegreb. Når Fischer-Lichte siger samnærvær og performativitet, siger Féral altså realitetsfordobling og teatralitet.

Også på en anden måde kan Féral siges at repræsentere en diametral modsætning til Fischer-Lichte – og det er denne side af sagen, der skal optage os her. Hendes udgangspunkt er epistemologisk snarere end ontologisk, kantiansk snarere end platonisk. For Féral konstitueres opførelsesbegivenheden ikke af træk, der kan findes i selve begivenheden (altså på objektsiden af erkendelsesforholdet), men derimod af vores *evne* til at fordoble verden i to separate sfærer (altså på subjektsiden). Det er Féral selv, der kalder sin position for kantiansk, og selvbeskrivelsen virker velvalgt. Man kunne forestille sig, at overgangen fra ontologi til epistemologi ville resultere i en relativistisk position, men det er på ingen måde tilfældet. Hun forbliver på det kantianske spor, idet hun føjer evnen til at dele verden op i en hverdagslig og en teatral realitet til det transcendentale subjekts erkendelsesberedskab. For Féral er der tale om en almengyldig distinktion, som gives apriori, og som alle derfor er i stand til at betjene sig af.

Med den epistemologiske vending bliver alt naturligtvis meget anderledes, end det er i Fischer-Lichtes ontologisk orienterede teoridannelse. I særdeleshed bliver det muligt at anskue alle hændelser som teatrale. Man skal blot finde det meningsfuldt at gøre det og drage distinktionen. Set fra et konstruktivistisk synspunkt er det ikke desto mindre lige så meget de to positioners ligheder, der springer i øjnene. Så længe man fastholder bestemte distinktioners almengyldighed, forbliver man på den klassiske metafysiks grund, også selvom man lader dem bero på subjektet snarere end på objektet. For da vil man fortvædet forstå verden med udgangspunkt i privilegerede distinktioner, der opfattes som uomgængelige, og der kan fortvædet kun være ét rigtigt svar på de spørgsmål, man stiller sig. Idet Féral lukker op for muligheden af, at man kan afgøre sig for at opfatte alle begivenheder som teatrale, kan man sige, at hun tager et skridt på vejen mod en konstruktivistisk tilgangsvinkel, men at hun dog forbliver på metafysisk grund, fordi hun vælger at afgøre sig i absolut forstand med hensyn til, hvad der konstituerer den teatrale begivenhed.

Egentlig konstruktivist bliver man først, hvis man anerkender, at *konkrete* iagttagere kan vælge forskellige anskuelsesmåder baseret på varierende og principielt kontingente distinktioner. Og dét er netop udgangspunktet for Luhmann, hvis position med en vis rimelighed kan anskues som en radikaliseret af den kantianske epistemologi. (For Luhmanns egne fremstillinger af den systemteoretisk bårne konstruktivistiske position se fx Luhmann 2005, 1996 og 1992, der fungerer som gode indgangsdøre). Kant indfører ganske vist det erkendende subjekt i verden, men tilbagekalder pr. omgående dets dennesidighed ved at opfinde det transcendentale subjekt. Ved at afmontere denne opfindelse afsikrer konstruktivister à la Luhmann epistemologien. Uden et transcendentalt subjekt er man henvist til faktiske iagttageres konkrete iagttagelsesoperationer, der ikke kan søge belæg i bagvedliggende instanser, men må stå ved egen kraft.

Luhmann følger (ligesom så mange andre af samtidens radikale teoretikere, fx Derrida, Gilles Deleuze og til dels Richard Rorty) afmonteringen af det transcendentale subjekt op med en forskelstækning (Lehmann 2004). I Luhmanns variant af forskelstækningen er det George Spencer Brown, der leverer det teoretiske skyts. Luhmann henviser således ofte til Spencer Browns grund-

synspunkt, at en indikation kun er mulig på baggrund af en distinktion. Sådan må det ifølge Spencer Brown forholde sig, fordi selve den gestus at udpege noget indebærer, at der opstår en forskel mellem det, der udpeges, og det, der ikke udpeges. Der skabes en form med en inderside (det, der synliggøres) og en yderside (det, der efterlades i det uindikerede mørke). Derfor giver det mening at hævde, at distinktionen, forskellen, er den grundlæggende forudsætning for enhver fastlæggelse af betydning.

Ved at gøre forskellen til mulighedsbetingelsen for indsigt, vendes Kants transcendentalfilosofi på hovedet. Forskellen bliver logisk set primær, og den identitetsfastlæggelse, som hos Kant bliver sikret af det transcendentale subjekt, forvandles til en midlertidig standsning af forskellens opereren. Indikationer reduceres til mulige betydningsudkast, fordi de distinktioner, de beror på, principielt kan udskiftes med andre, der ville føre til helt andre iagttagelsesoperationer. Det er dette epistemologiske grundsynspunkt, der fører til en pluralistisk konstruktivisme. Det konstruktivistiske moment ligger deri, at når iagttagelsesoperationer grundlæggende styres af (principielt udskiftelige) distinktioner, afgøres alt af de valg af distinktioner, som forskellige iagttagere faktisk foretager. Pluralismen beror på, at der principielt ikke er nogen grænser for, hvilke distinktioner der kan drages, og hvilke fortolkningsudkast der er mulige.

Sådan kan man i meget kort form fremstille Luhmanns grundlæggende epistemologiske regnestykke. En mulig konsekvens af regnestykket kunne være, at man blev meget tilbageholdende med at udkaste store globale teorier. Luhmann drager imidlertid den diametralt modsatte konsekvens. For ham er "indsigten" i, at ethvert teoretisk perspektiv er baseret på en principielt udskiftelig indstiftende forskel, anledning til at gå i kast med at skabe et omfattende teoretisk eksperimentarium med det formål for øje at formulere en generel systemteori. Det siger sig selv, at en sådan teori i Luhmanns konstruktivistiske øjne udelukkende skal opfattes som et teoritilbud, der kun kan opretholdes, så længe dets grunddistinktion bekræftes, og hvis værdi udelukkende kan måles på udsagnskraften i de konkrete iagttagelsesoperationer, det måtte give anledning til.

Helt centralt i udkastet til en generel systemteori står forestillingen om autopoietiske og operativt lukkede systemer, som Luhmann ligesom Fischer-Lichte henter inspiration til hos Maturana og Varela. Luhmanns måde at arve de to biologer på er imidlertid meget anderledes end Fischer-Lichtes. Som vi har set, forbinder Fischer-Lichte poiesis-begrebet med en forestilling om en åben kontingens hinsides enhver kontrol. For Luhmann er det helt centrale ved Maturana og Varelas begreb imidlertid, at det snarere forbindes med en forestilling om *en operativ lukning*, der giver det autopoietiske system en vis kontrol over egne manøvrer. For de to biologer er pointen, at levende systemer netop kan overleve, fordi de er i stand til at lukke af for omverdenen. Gjorde de ikke det, ville de være ude af stand til at operere som en selvstændig enhed i deres omverden. De ville så at sige gå til i kompleksitet, fordi de konstant ville blive overvældet af påvirkninger. Et selvskabende system er således ikke karakteriseret ved åbenhed, men snarere ved en bestemt type lukning, der imidlertid kun kan foretages operativt. Der er således udelukkende tale om en procedural lukning, der opretholdes i al foreløbighed ved hjælp af såkaldte rekursive operationer – dvs. gentagelser af den samme type handlinger, der kan bekræfte og understøtte systemets grundlæggende selvopretholdelse. Også hos Maturana og Varela er autopoietiske systemer underlagt kontingens, men i samme øjeblik de så at sige træder frem af kontingensen som selvopretholdende og iagttagelige systemer, er de henvist til at handle som operativt lukkede systemer.

Det er denne tankegang, Luhmann vælger at generalisere ud over det rent fagbiologiske domæne, hvorfra forestillingen om et operativt lukket system oprindeligt stammer. I hans øjne lader den sig ikke kun applicere på fysiske systemer (som fx en blomst, en krop eller for den sags skyld en

hjerne), men lige så vel på sociale systemer (som fx kunst-, videnskabs- eller uddannelsessystemet) og på psykiske systemer (Luhmanns systemteoretiske oversættelse af bevidsthed). Det er formentlig let at indse, hvordan denne systemteori lader sig forbinde med den allerede skitserede forskelstænkning. En operativ lukning kan nemlig kun finde sted, hvis der skabes en forskel mellem systemet og dets omverden. Etableres en sådan forskel ikke, vil systemet ikke manifestere sig som noget særligt, og lader denne forskel sig ikke opretholde, vil systemet nødvendigvis forsvinde igen. For Luhmann er iagttagende systemer ikke noget særligt – heller ikke når der er tale om psykiske systemer, der principielt er underlagt den selv samme logik. Ligesom sociale systemer opererer sådanne systemer blot inden for rammerne af mediet “mening” og skaber deres operative lukninger ved hjælp af systemindstiftende (og distinktionsbårne) indikationer. Dette sætter dem imidlertid ikke ud over det grundlæggende forhold, at de kun kan overleve, så længe en operativ lukning fastholdes. Kun så længe en forskel, der indstifter et bestemt fortolkningsperspektiv – fx forskellen mellem kunst og ikke-kunst, der er mulighedsbetingelsen for, at vi bliver ved med at fortolke bestemte frembringelser som kunst og udelukke andre fra kunstens sfære – bliver genbekræftet, vil dette perspektiv blive ved med at manifestere sig.

Man behøver på ingen måde at overtage det systemteoretiske teoritilbud for at kunne kalde sig pluralistisk konstruktivist. Hertil rækker faktisk en overtagelse af det skitserede epistemologiske regnestykke. Når jeg alligevel har knyttet den konstruktivistiske position sammen med forestillingen om operativt lukkede systemer, skyldes det imidlertid, at netop denne forestilling er afgørende for den bestræbelse på at formulere det alternativ til Fischer-Lichtes performativitetsteori, som vi nu afslutningsvis kan hellige os.

Konstruktivistiske konsekvenser

Man vil have forstået, at hovedpointen med at erstatte den ontologiske position med en pluralistisk konstruktivisme er, at man undgår at låse sig fast på én privilegeret opfattelse af den performative kunst og dermed får mulighed for at eksperimentere med flere forskellige tilgangsvinkler. End ikke i den avantgardistiske (angiveligt vidtåbne) version af den ontologiske tilgangsvinkel er pluralisme en mulighed. I Fischer-Lichtes avantgardistisk orienterede performanceontologi er der fx kun plads til forståelsen af performativitet som en åben og ustyrlig proces. Set udefra kan det på den baggrund undre, at det avantgardistiske synspunkt markedsføres under åbenhedens auspicer, for selv om det søsættes som den absolutte modsætning til den lukkethed, den klassiske æstetik angiveligt skulle give anledning til, praktiserer avantgardisten en eksklusionsgestus, som ikke lader den klassiske æstetik noget efter: Avantgardistisk betragtet er der kun én måde at forstå den performative kunst på, nemlig som kontingensfordobling, og tillige i virkeligheden kun én kunstform der bør skabes, nemlig den kontingensfordoblende performative kunst. Fra et konstruktivistisk synspunkt tager den avantgardistiske position sig på denne baggrund ud som et forsøg på at overskride den ontologiske metafysik, som netop pga. den absolutte vilje til at udradere lukninger falder tilbage i metafysiske tankefigurer. Så længe man forbliver på ontologisk grund, gør det med andre ord ikke nogen forskel, hvorvidt ens definitioner peger i retning af lukning eller åbning. Først i en anerkendelse af, at alt er et spørgsmål om, hvilke distinktioner der drages, ligger der reelt en åbning for at kunne arbejde med flere forskellige teoretiske perspektiver.

Ønsker man (som jeg) at understøtte den pluralistiske konstruktivisme med en teori, der kan håndtere det størst mulige antal forskelle, byder Luhmanns reformulering af idéen om operativt lukkede systemer sig til (Lehmann 2007). Det gør den i særdeleshed, fordi den er formuleret på et meget højt abstraktionsniveau og derfor kan favne mange teoretiske modsætninger på et lavere

teoretisk niveau. I vores sammenhæng er det fx en enorm fordel, at idéen om operativt lukkede systemer går på tværs af den modsætning mellem åbne (performative) og lukkede (klassiske) værker, der bl.a. ligger til grund for Fischer-Lichtes avantgardistisk orienterede tilgangsvinkel (Lehmann 2007). Et operativt lukket system er så at sige åbent og lukket på én og samme tid – på den ene side er det et kontingent system, der udelukkende kan opretholdes processuelt, men på den anden side skaber dets indstiftende forskel en lukning. Der er – ligesom i avantgardeæstetikken – tale om en kontingensbaseret systemdannelse, men i modsætning til teoretikere, der er inspireret af den avantgardistiske tænkemåde, leder ideen om operativt lukkede systemer hverken til en overgearet mistænksomhed over for lukninger eller til en hypostasering af en åben struktur som en privilegeret adgang til virkeligheden.

Dobbeltheden er vigtig, fordi den gør det muligt at anskue modsætningen mellem åbne og lukkede værker på en ny måde. Man kan vælge helt at opgive modsætningen, sådan som Thomas Rosendahl foreslår det (Rosendahl i denne udgivelse), men da det ville ligge den systemteoretiske tænkemåde fjernt at gøre alle katte grå, kan der være grund til ikke helt at opgive distinktionen mellem åbent og lukket. I mine øjne ville det være mest forskelsorienteret at anerkende, at det gør en forskel, hvorvidt et værk grundlæggende sigter (avantgardistisk) mod åbenhed eller (klassisk) mod lukning. For den pluralistiske konstruktivist vil præmisserne for at tænke modsætningen imidlertid have forskudt sig. I den systemteoretiske ramme kan modsætningen ikke længere lade sig opfatte som udtryk for en *artsforsk*el, men snarere som en *grads*forsk*el*, der drejer sig om forskellige måder at skabe operative lukninger på. Forudsætningen for, at det i denne sammenhæng kan give mening at genindføre modsætningen mellem åbne og lukkede værker som en *grads*forsk*el*, er imidlertid, at det foregår som inden for rammerne af teorien om operativt lukkede værker. Modsætningen må således anskues som en slags kompleksitetsforøgelse *på indersiden* af distinktionen mellem operativt lukkede systemer og åbne og lukkede systemer. Tager man udgangspunkt i teorien om, at operativt lukkede systemer opstår ved at etablere en forskel mellem systemet selv og dets omverden, kommer de to værktøjer til at fremstå som yderpolerne i et kontinuum, der kan angive forskellige muligheder for at skabe operative lukninger. Den ene værktøje bliver til ved at afsætte et åbenhedsideal som sin inderside og lukning som sin yderside, mens den anden omvendt bliver til ved at afsætte et lukningsideal som sin inderside og åbenhed som sin yderside. Fortsætter man ad dette tankespor, vil der naturligvis kunne tænkes en række mellemformer på vejen fra den ene til anden side af dette kontinuum.

På ca. tilsvarende vis vil man kunne handskes med modstillingen mellem performativ og ikke-performativ kunst. Også denne distinktion ville kunne opretholdes men på et andet grundlag, idet man måtte afvikle den ubrydelige forbindelse mellem de to distinktioner performativ/ikke-performativ og åben/lukket, som Fischer-Lichte skaber. Hvis åbenhed kun forstås som den ene pol i et kontinuum inden for mulighedsfeltet af operative lukninger, kan absolut åbenhed ikke længere fungere som et konstitutivt ræk for den performative kunst. Forskellen performativ versus ikke-performativ kunst lader sig fortærende tænke som en *artsforsk*el mellem en kunstform, der har samnævret som sin forudsætning, og alle øvrige kunstformer. Det lader sig (muligvis) også gøre at fastholde forestillingen om, at det kropslige samnævret gør performativ kunst til en mere åben kunstform end øvrige kunstformer, men det systemteoretiske perspektiv åbner for en anden mulighed. Tænker man om performative kunstværker som operativt lukkede systemer, kommer forskellen snarere end åbenhed til at handle om en mediespecificitet, der giver bestemte muligheder (og sætter bestemte grænser for), hvordan man kan konstruere og generere iagttagelsesoperationer. For en sådan tænkemåde taler i hvert fald tre forhold.

1) Man skal overordentlig langt over åen efter vand, hvis man (som Fischer-Lichte) ønsker at argumentere for, at klassiske teaterforestillinger i virkeligheden også er åbne værker. Man kommer vel næppe uden om, at den slags performative værker sætter meget snævre grænser for, hvor meget betydning indspil fra publikums side reelt kan få. Der er under alle omstændigheder vanskeligt at indse, hvorfor performative værker à la en traditionel opsætning af en Ibsen-tekst skulle være mere åbne end fx en modernistisk roman à la James Joyces *Ulysses*, bare fordi den er præget af et kropsligt samvær.

2) Det er længe siden, teoridannelser om ikke-performative værker er begyndt at fokusere på recipienternes deltagelse i realiseringen af værkerne. Det gælder fx i receptionsæstetikken, der i hvert fald i Wolfgang Iser's version er anlagt på den antagelse, at litteraturen først bliver til i og med receptionen af den (Iser 1988). Det er klart, at et *samnærvær* giver andre muligheder for direkte kommunikation, og at de øvrige kunstformer er henvist til at betjene sig af andre mediespecifikke kommunikationsformer for at indstifte en forhandling med recipienterne. Men deraf følger ikke nødvendigvis, at mulighedsrummet for medspil er *større*, når vi taler om performative værker. Man vil måske finde det vanskeligt at betragte værker, der allerede er frembragte – evt. med udgangspunkt i en kunstners bestemte intentioner – som autopoietiske snarere end allopoietiske, dvs. frembragt af en ekstern skaber. At gøre det er muligvis også udtryk for, at man spænder buen meget hårdt. Hvis man imidlertid hævder à la Iser, at værker først for alvor bliver til i receptionsakten, kommer tanken måske til at fremstå en anelse mindre langt ude. Thi da gælder den bestemmelse, som Fischer-Lichte knytter til den performative kunst, for alle værker – at der er tale om et levende mellemværende – også selvom den ene kommunikationspartner kun optræder i form af fx ord eller billeder.

3) For ikke at knytte performativ kunst sammen med en forestilling om en større åbenhed taler endelig, at dette udgangspunkt giver anledning til alt for reduktive læsninger. På det analyseteoretiske niveau giver en pluralistisk konstruktivism, der opfatter performativ kunst som én bestemt version af et operativt lukket system i mine øjne anledning til både bedre, mere eksperimentelle og mere øjenåbnende læsninger.

I en avantgardistisk orienteret tilgang til performative værker bliver der typisk investeret så megen energi i at vise, at et bestemt værk er åbent, at spørgsmålet om, *hvordan* denne åbenhed er konstrueret, i høj grad bliver udeladt af betragtningen. Set inde fra det avantgardistiske perspektiv er det utvivlsomt helt i overensstemmelse med mistænksomheden over for enhver form for lukning at undlade at stille hvordan-spørgsmålet. Spørger man, hvordan en bestemt performativ begivenhed konstruerer sin invitation til en åben deltagelse, implicerer man jo uomgængeligt, at den tilsyneladende ligeværdige interaktion i virkeligheden er forhåndsbestemt af invitationens karakter. Spørgsmålet kan derfor ikke undgå at fremmane en forestilling om, at selv nok så åbne værker beror på en rammesætning og derfor – i hvert fald i en vis udstrækning – kontrollerer tilskuernes deltagelse. Set fra det konstruktivistiske perspektiv synes undvigelsen af hvordan-spørgsmålet imidlertid at resultere i en unødigt lukket tilgangsvinkel til analysen af performative værker, der både kan resultere i alt for begrænsede analyser og skabe en fare for at få forskellige værker til at fremstå mere ensartede, end de egentlig er. To eksempler fra Fischer-Lichte kan anvendes til at illustrere disse farer.

Når Fischer-Lichte analyserer Abramovic' performance *Lips of Thomas*, sker det med henblik på at vise, hvorledes forestillingen grundlæggende fremstår som et åbent møde mellem kunstneren og hendes publikum. Denne erkendelsesinteresse får hende imidlertid til at lade hånt om den ramme, der bliver skabt af de mange symboler, Abramovic anvender. Det sker ikke mindst, fordi hun har

brug for at understrege den kropslige dimension af forestillingen og derfor afskærer meningsdimensionen som irrelevant eller (som hun formulerer det) "inkommensurabel med forestillingen". Hvis man var mindre forhippet på at demonstrere, at der var tale om et åbent værk, ville man formentlig ikke foretage denne afsnøring af analysen. I stedet ville man spørge til den mulige sammenhæng mellem valget af symboler og de konkrete kropslige handlinger med henblik på at afsøge, hvorledes Abramovic rammesætter den samlede oplevelse og mulighed for at interagere med hende. Betragter man værket som operativt lukket, ville man fx overveje, om ikke handlingen at skære en femtakket stjerne i sit maveskind kunne ses som en sigende referenceramme for de selvdestruktive handlinger, forestillingen består af. Tanken er nærliggende, fordi stjernen blandt andet skaber en reference til det kommunistiske regime i Jugoslavien (sådan som Fischer-Lichte faktisk selv foreslår det), og indridsningen af dette symbol i maveskindet derfor meget vel kan lade sig læse som et meget stærkt og følelsesproducerende billede på en kropsliggjort undertrykkelse. På denne måde kommer det billede, handlingen skaber, til at understrege den forskel mellem ofre og deres bødler, som hele forestillingen kredser om på det rent fysikalske niveau. (For en mere udfoldet diskussion af Abramovic' performance på et luhmannsk grundlag se Szatkowski i denne udgivelse.)

Også Fischer-Lichtes analyse af Einar Schleefs opsætning af *Die Mütter* bliver unødigt begrænset, og i denne forbindelse spærrer den avantgardistiske optik for at udpege en meget afgørende egenart ved opsætningen i særdeleshed og måske Schleefs teater mere generelt. For hende er forestillingen et eksempel på det, hun kalder feedback-sløjfens mikroprocesser (jf op. cit., s. 91ff). Stiller man også i denne forbindelse spørgsmålet om, hvordan den eventuelt er operativt lukket, kan man ikke undgå at undre sig over, at Fischer-Lichte vælger lige netop denne forestilling til at eksemplificere pointen om, at der er tale om en *gensidig* interaktion. Fischer-Lichtes egen analyse synes snarere at pege på, at Schleef nærmest overvælder sine tilskuere ved at lade sine performere henvende sig til dem på en langt mere energifyldt måde, end man vanligtvis oplever i teatret. Fordi Fischer-Lichte har lagt sig fast på det synspunkt, at alle forestillinger qua performativ kunst er kendetegnet ved en åben feedback-sløjfe, kan hun imidlertid ikke tage konsekvensen af sin egen analyse. Havde hun taget udgangspunkt i en teori om operativt lukkede systemer, ville hun have haft lettere ved at få øje på egenarten ved Schleefs teater, der nærmest befinder sig i den modsatte ende af det foreslåede kontinuum mellem åbne og lukkede værktøjer. Pga. den enorme aggressivitet, der kendetegner performerne i Schleefs teater, foretager Schleef nærmest en omvendning af idealet om en ligeværdig interaktion. Ved på det nærmeste at blæse os af banen understreger snarere end ophæver han skellet mellem performere og tilskuere.

De foreslåede forbedringer af Fischer-Lichtes læsninger antyder, at man ved at placere sig på en epistemologisk platform bygget af en pluralistisk konstruktivisme ikke blot har mulighed for at blive mere sensitiv over for forskelle og mere eksperimentel i sin omgang med de distinktioner, hvorpå man bygger sine teorier. Den giver muligvis også anledning til bedre indsigter – om end ikke i den gode gammeldags forstand, ifølge hvilken indsigt indebærer absolut vished. Selvom den ikke bidrager til at bringe os tættere på en egentlig erkendelse af virkeligheden, gør den det muligt at gennemføre konsekvente iagttagelsesoperationer og derved udvide vores anskuelserpertoire.

Literatur

- Artaud, Antonin: *Le theatre de la cruauté* in: Artaud, Antonin: *Oeuvres complètes* (Paris, Éditions Gallimard, 1978)
- Banes, Sally: *Terpsichore in sneakers. Post-Modern Dance* (Hannover: Wesleyan University Press, 1987)
- Barba, Eugenio: *Modsetningernes spil* (København, H.M. Bergs Forlag, 1980)
- Barba, Eugenio: *En kano af papir* (Gråsten, Drama, 1994)
- Cunningham, Merce: *Changes – Notes on Choreography* (New York, Something Else Press, 1968)
- Derrida, Jacques: “Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation”, in: Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence* (Paris, Éditions de minuit, 1967)
- Febvre, Michèle: *Danse contemporaine et Théâtralité* (Paris, Éditions Chiron, 1995)
- Féral, Josette: “La Théâtralité. Recherche sur la Specificité du langage Théâtral”, in: *Poétique*, september, 1988.
- Fischer-Lichte. Erika: *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004)
- Foreman, Richard: *Unbalancing Acts* (New York, Theatre Communications Group, 1993)
- Fosse, Jon: *Gnostiske Essay* (Oslo, Det Norske Samlaget, 1999)
- Fried, Michael: “Art and Objecthood”, in: Battcock, Gregory (red.): *Minimal Art. A Critical Anthology* (London, University of California Press, 1995)
- Grotowski, Jerzy: “Towards a poor theatre” (London. Methuen, 1981)
- Iser, Wolfgang: “Die Appellstruktur der Texte”, in: Warming, Rainer (red.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (München, Wilhelm Fink Verlag, 1988)
- Lehmann, Hans-Thies: *Post-dramatisches Theater* (Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999)
- Lehmann, Niels: “Forms of presence. In Defence of a Constructivist Approach to Performativity”, in: *Nordic Theatre Studies*, vol. 19, 2007
- Lehmann, Niels: “On Different Uses of Difference. Derrida, Deleuze, Luhmann, and Rorty”, in *Cybernetics and Human Knowing*, vol. 11, nr. 3, 2004
- Lehmann, Niels: “The work of art as a Network. Towards a post-deconstructive aesthetics”, in Lehmann, Niels, Qvortrup, Lars og Walther, Bo Kampmann (red.): *The Concept of the Network Society: Post-Ontological Reflections* (København, Samfundslitteratur Press, 2007)
- Lehmann, Niels: “Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker”, in: Foss, Gunnar (red.): *I skriftas lys og teatersalens mørke. En antologi om Fosse og Ibsen* (Kristiansand, Høyskoleforlaget, 2005)
- Luhmann, Niklas: “Hvorfor systemteori?”, in: Jacobsen, Jens Christian (red.): *Autopoiesis: en introduktion til Niklas Luhmanns verden af systemer* (Viborg: Forlaget Politisk Revy, 1992)
- Luhmann, Niklas: *Die neuzeitliche Wissenschaften und die Phänomenologie* (Wien, Picus Verlag, 1996)
- Luhmann, Niklas: “Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität, in: Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung 5. Konstruktivistische Perspektiven* (Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2005)
- Maturana, Humberto R. og Varela, Francisco J.: *Die Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkenntnis* (Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2009)

Niels Lehmann

Ryum, Ulla: *Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik* (Reykjavik, 1982)

Sauter, Willmar: *Eventness. A Concept of the Theatrical Event* (Stockholm, STUTS, 2006)

Sierz, Aleks: *In-yer-face Theatre: British Drama Today* (London, Faber, 2001)

Sontag, Susan: "Against Interpretations", in Sontag, Sontag: *Against Interpretation* (London, University of California Press, 1987)

Stein, Gertrude: "Plays", in: Stein, Gertrude: *Look at Me Now and Here I am. Writings and Lectures 1911 – 1945* (London, Peter Owens Publishers, 2004)

Niels Lehmann

Instituttleder for Institut for Æstetiske Fag og lektor i dramaturgi sammesteds. Han har bl.a. skrevet afhandlingen *Dekonstruktion og dramaturgi* og en række artikler om performanceteater, samtidsdramatik og teoretisk dramaturgi.
