

# Værket på væven

## Performativitet og interaktivitet i *Forestillingen om Kejsers nye Klæder*

Af Thomas Rosendal Nielsen

Værkbegrebet er ofte blevet kritiseret for at være for stift og for gammeldags til at beskrive samtidens performative teaterfænomener; det er for bundet til litteraturen, til kausallogikken, til afsender-modtager modeller, til romantiske ideer om organiske helheder, til en markedslogik, hvor værket betegner ejerskabsforholdet mellem kunstneren og et afsluttet produkt. Denne artikels argument er, at hvis hensigten er at producere dramaturgiske analyser (og ikke at legitimere teaterforestillingen overfor filmen eller teatervidenskaben overfor litteraturvidenskaben), så er det mere frugtbart at dynamisere værkbegrebet end at forkaste det. Argumentet fremføres gennem analysen af en interaktiv børneteaterforestilling af Corona la Balance (2007).

*De lode, som de toge Tøiet af Væven,  
de klippede i Luften med store Saxe,  
de syede med Syenaal uden Traad og sagde tilsidst:  
"see nu er Klæderne færdige!"*  
H.C. Andersen

Opførelsens særlige æstetik kan ikke begribes ud fra ideen om teaterforestillingen som værk. Det er et af de teoretiske forslag, Erika Fischer-Lichte afprøver i *Ästhetik des Performativen* (2004), hvor hun i lyset af det 20. århundredes teater teori fra Max Herrmann og frem og med avantgardekunsten som eksempel understreger, at opførelser (Aufführungen) er flygtige, unikke og ikke-gentagelige processer, der relativiserer eller fuldstændigt ophæver den grundlæggende adskillelse mellem producent og værk og mellem værk og recipient.

*Værk-, produktions- og receptionsæstetikken beror imidlertid på disse forudsætninger. Deres parametre og kategorier kan dermed ikke længere anvendes fornuftigt på en opførelse. Opførelsen som kunst, dens specifikke æstetiske kvalitet, burde passende foreligge alene ud fra dens begivenhedskarakter. (Fischer-Lichte 2004, s. 282)*

Uden en definitiv adskillelse mellem producent, værk og recipient, intet kunstværk, og derfor vil Erika Fischer-Lichte erstatte den klassiske værkæstetik med en begivenhedsæstetik.<sup>1</sup>

Det teoretiske problem, som Fischer-Lichtes karakteristik af opførelsen peger på, er ikke enestående for teatervidenskaben, men finder blandt andet sin parallel i sociologien. Mustafah Emirbayer beskriver i sit "Manifesto for a Relational Sociology" (1997), hvordan forskellen mellem at tænke i relationer og i substanser, og sensibiliteten for tid har givet anledning til radikalt forskellige sociologiske teoridannelser i det 20. århundrede: "Sociologer er i dag konfronteret med et fundamentalt

1) I slutningen af *Ästhetik des Performativen* (s. 315) bliver retorikken lidt mere forsigtig, idet Fischer-Lichte her markerer, at teorien ikke skal erstatte de øvrige traditioner, men blot anvendes der, hvor disse ikke længere virker tilstrækkelige: "Wo immer Kunstprozesse ablaufen oder abgelaufen sind, die sich mit den Begriffen "Werk", "Produktion" und "Rezeption" angemessen fassen und beschreiben lassen, besteht keine Notwendigkeit, sie durch eine Ästhetik des Performativen zu ersetzen [...]".

dilemma: hvorvidt de skal begribe den sociale verden som noget, der primært består af substanser, af statiske "ting", eller som dynamiske, udfoldende relationer." (Emirbayer 1997, s. 1). Emirbayer tegner billedet af en vestlig metafysik, der siden Aristoteles har haft tendens til primært at tænke verden i substanser, som først sekundært sættes i bevægelse og i relation til andre substanser. Med et citat fra Norbert Elias demonstrerer han, hvordan denne substans-ontologi er en indgroet del af det engelske sprog (og iagttagelsen holder også på dansk):

*Vi siger: "vinden blæser", som om vinden faktisk var en fast ting, der på et givet tidspunkt begynder at bevæge sig og blæse. Vi taler som om, der kunne eksistere en vind, som ikke blæste. Denne reduktion af processer til statiske tilstande, som vi kort vil kalde "proces-reduktion", virker selvindlysende for mennesker, der er vokset op med sådanne sprog. (Elias 1978 i Emirbayer 1997, s. 283)*

I forlængelse af en filosofisk tradition, der går tilbage til Heraklit, sætter Elias en proces-ontologi i stedet for en "tings-ontologi", og spændingen mellem disse to ontologier er ifølge Emirbayer en krumtap for det 20. århundredes teoridannelser. Emirbayer er selv fortaler for den relationelle måde at tænke på, men han gør samtidig opmærksom på, at disse relationelle teorier har nogle vanskeligheder tilfælles. For det første et problem vedrørende bestemmelse af grænser. Hvis alt er at betragte som kontinuerte processer, så fremstår den grænse, der funktionelt demarkerer et givet objekt (fx en forestilling i en dramaturgisk analyse), kontingent og iagttagerafhængig. Det rejser spørgsmålet: hvem iagttager grænsen? Iagttages grænsen fx fra deltagerens, kunstnerens eller forskerens perspektiv? Det andet problem er, at det er vanskeligt at beskrive netværksdynamikker dynamisk. Sproget og traditionen har det med at hypostasere forandringer, så de fremstår som en række distinkte, statiske tilstande. Det tredje problem vedrører kausalitet: tings-ontologier forklarer forandringer ved at beskrive, hvordan en ting, et subjekt, påvirker en anden ting, et objekt. Men når der ikke er tale om ting, men om netværk af dynamiske relationer, hvordan og hvornår erstatter så én relation en anden? Hvordan beskrives de præcise betingelser for forandringer i netværket? Endelig påpeger Emirbayer et problem vedrørende de relationelle teoriers normative implikationer. Den substantialistiske tankegang sættes ofte i forbindelse med hegemoniske strukturer, der bekræfter og fastholder traditionelle vestlige værdihierarkier: mand/kvinde, ånd/krop, subjekt/objekt, centrum/periferi mm. Hvordan forholder relationelle teorier sig til produktionen af værdier, og hvilke værdier producerer de selv?

Med begivenheden som det styrende begreb er det åbenlyst, at Erika Fischer-Lichte lægger en proces-ontologi<sup>2</sup> til grund for *Ästhetik des Performativen*. Fischer-Lichtes teori er at regne som en relationel teori, der på nogle punkter placerer sig meget radikalt i forhold til de problemstillinger, Emirbayer peger på. Hvad angår grænseproblemet, så bestemmes det performative som en grundlæggende grænsenedbrydende dynamik. Det gælder ikke bare grænsen mellem værk, produktion og reception, men også mellem krop og ånd, mellem subjekt og objekt, mellem betydning og virkning, mellem dyr og menneske, mellem betegner og betegnet, mellem kunst og virkelighed (Fischer-Lichte 2004, s. 295). Spørgsmål om, hvordan grænser og strukturer produceres, lader sig knapt stille inden for denne teoretiske ramme, de overlades til andre perspektiver, fx til semiotikken og receptionsæstetikken. I forhold til netværksdynamikker, så er det forvandlingen af begivenhedens aktør/tilskuer-relation til en relation mellem deltagere, der er sat i forgrunden. Den fremhæ-

---

2) Se hertil Niels Lehmanns kritik af ontologien i *Ästhetik des Performativen* i Lehmann 2007a.

ves i reglen som en positiv, demokratiserende og myndiggørende udvikling<sup>3</sup>. Teorien beskriver ikke forskellige former for deltager-relationer. Man må i stedet forestille sig et kontinuum, hvor opløsningen af den hierarkiske forskel mellem aktører og tilskuere leder over i relationen mellem principielt autonome og ligeværdige deltagere (Ko-Subjekter). Forandringer beskrives ikke som kausale, men som kontingente og uforudsigelige, idet performative begivenheder – med henvisning til Victor Turners (1977) og Richard Schechners (1982) brug af Arnold van Genneps ritualmodel – producerer liminale mellemrum, hvor den aktuelle orden er sat uden for kraft. Anti-struktur i Turners forstand (fx 1982, s. 44f). Disse implikationer gør den performative æstetik til en radikal relationel teori. Det performative er – sat lidt på spidsen – socialitetens og temporalitetens opløsning af forskelle, grænser og strukturer i begivenhedens store smeltedigel. Teoriens normative implikation er en insisteren på nedbrydelsen af alt, hvad der ligner et hierarki, en grænse, et objekt eller en struktur – fuldstændigt i tråd med mange af de avantgardepoetikker, der udgør teoriens eksempelmateriale. *Åsthetik des Performativen* stiller sig affirmativt til bl.a. Artauds og Grotowskis svar på spørgsmålet om, hvad vi skal bruge kunsten til. Den performative avantgardekunst fremstår dermed som en privilegeret kunstart, og ved således at begrunde avantgardekunsten begrundes den performative æstetik sig selv. *Åsthetik des Performativen* fuldfører en legitimerende cirkelbevægelse. Cirklen fuldendes, når Fischer-Lichte beskriver det såkaldt performative vende som et historisk vendepunkt i den vestlige kultur. Opløsningen af hegemoniske forskelle og produktionen af fællesskaber og “med-subjekter” er et forløsende svar på civilisationens dårligdomme; den muliggør en genfortryllelse af verden, et nyt og bedre oplysningsprojekt:

*Idet den [performative æstetik] markerer grænsen for den Oplysning, der behøvede dikotomiske begrebspår til at beskrive og beherske verden; idet den lader mennesket træde frem som embodied mind, viser den sig at være virkemiddel for en “ny” oplysning [...].*  
(Fischer-Lichte 2004, s. 362)<sup>4</sup>

Teorier, der tager form som et legitimeringsprojekt, ender nemt med at blive ensidige, og det gælder i mine øjne flere aspekter af Fischer-Lichtes teori. Vægten på begivenhedens ontologi og afvisningen af de heuristiske distinktioner, der ligger i værkæstetikken, medfører et perspektiv, som er rig på generelle udsagn om performancekunstens overvejende positive beskaffenhed, men fattig på analytiske distinktioner, der kan fange forskellene mellem de enkelte “objekter”. Fischer-Lichtes markering af opførelsens socialitet og tidslighed er vigtig, især for analysen af forestillinger, der antager en ufærdig, processuel karakter, og som udforsker andre relationer mellem de tilstedeværende end den traditionelle scene/sal-relation. Men hendes generelle afvisning af strukturer, distinktioner og grænser, er for mig at se at smide begge øjne ned i Mimers brønd. Performativitetsteorien kan rammende beskrive nogle generelle aspekter af performance-begivenheder, som den hermeneutiske tradition ikke er sensibel for – især når der ligger avantgardistiske poetikker til grund. Men det er nødvendigt med nogle heuristiske “proces-reduktioner”, hvis vi skal kunne iagttage forskellene og lighederne mellem de relationer og dynamikker, som de enkelte forestillinger iscenesætter.

For at kunne foretage dramaturgiske analyser, må vi kunne iagttage – ikke bare hvordan processer nedbryder, men også hvordan de producerer orden. Hvordan en *emergent orden*, dvs. et afgrænset kompleks af former, kan blive til – ikke som resultat af én kunstners skabende vilje, men i en proces

3) Se fx Fischer-Lichte 2004, s. 83 ff om produktionen af fællesskaber.

4) I *Theatre, Sacrifice, Ritual* (Fischer-Lichte 2005, s. 258) afslutter hun lidt mere forsigtigt med at markere, at transformationerne muligvis kun er lokale og midlertidige.

af mange deltageres gensidige iagttagelse af selektioner. I forlængelse af Elias kunne man fx tænke værket som et element i en social figuration<sup>5</sup>. “Med figuration mener vi det skiftende mønster, som skabes af spillerne som helhed – ikke blot af deres intellekter, men af deres fulde personligheder; af totaliteten af deres fremfærd i relation til hinanden” (Elias 1970, s. 130). I stedet for at anskue elementerne producent, værk og recipient som separate enheder i en årsag-virkningskæde, måtte man tage hele netværket af elementer i betragtning med henblik på at beskrive værket som en orden, der kommer til syne i forandringer og stabiliseringer af relationer mellem figurationens øvrige elementer. “Den særlige form for orden, der er forbundet med socialt sammenvævende processer, kan håndteres mere passende, hvis man starter fra forbindelserne, relationerne og derefter arbejder sig frem til de elementer, der er involverede i dem” (Elias 1970, s. 116). Producenter og recipienter forstås i den optik ikke som værkets afsendere og modtagere, men som specifikke klynger af producerende og recipierende personer, som selv tager form mere eller mindre simultant med værkets udfoldelse: “En person er i konstant bevægelse; han går ikke alene igennem en proces, han *er* en proces” (Elias 1970, s. 118). Værkets bliven-værk medierer et spil mellem en bliven-producent og en bliven-recipient; spillet er ikke en totalt uforudsigelig sløjfe af vilkårlige virkninger og vilkårlige virkninger, men gennem værket manifesterer der sig bestemte begrænsninger og muligheder, bestemte spilleregler og taktikker. “De individuelle spilleres perspektiver knytter sig sammen og skaber et spil, som ingen enkelt spiller kan kontrollere. Tværtimod er det mere forventeligt at spillerens træk, planer og perspektiver vil blive påvirkede af spillet” (Elias 1970, s. 127). Denne mere moderate proces-ontologi bidrager med en række spørgsmål, som man taber, hvis man antager, at receptions- og produktionsprocesserne i performative begivenheder har opløst sig helt eller delvist i hinanden. For det enkelte tilfælde: Hvordan bliver værket værk i relation til producentens bliven-producent og recipientens bliven-recipient? Hvilke forskelligartede spilleregler og mønstre tegnes der i producent-værk-recipient figurationerne, og hvordan forandrer de sig?

Mit argument er altså, at vi analytisk taber mere, end vi vinder, ved at kassere værkbegrebet til fordel for et begreb om begivenheden – selv når det angår performative kunstformer. Man kan selvfølgelig foreslå en slags teoretisk arbejdsdeling: at anskue forestillingens process- og virkningsaspekt igennem en fænomenologisk begivenhedsæstetik og dets struktur- og betydningsaspekt gennem en klassisk hermeneutisk eller semiotisk værkæstetik, men så får vi ikke øje på sammenhængene mellem struktur og proces. Jeg tror, at vi når længere ved at satse på et værkbegreb, der kan medtænke forestillingens tidslighed og socialitet uden at miste sensibiliteten for forskelle og strukturer. Her vil jeg anvende Niklas Luhmanns idé om kunstværket som medium for *kompakt kommunikation*, og jeg vil supplere dette med Michel Foucaults begreb om forfatteren og subjektet som *diskursiv funktion*, for at få øje på værket og kunstneren som emergende ordner i dét, som Elias kalder figurationen. Da formålet er heuristisk og ikke rent spekulativt, vil jeg udfolde problemet igennem analysen af en opførelse af *Forestillingen om Kejsers nye Klæder* (Corona la Balance og Aarhus Teater 2007). På den måde kan vi måske nøjes med at ofre det ene øje.

### Forestillingen om Kejsers nye Klæder

Forestillingen er bygget på H.C. Andersens eventyr, *Kejsers nye Klæder* (1837). I eventyret ankommer to bedragerer til hoffet og tilbyder at væve nogle klæder af et usædvanligt smukt stof, der skulle have den forunderlige egenskab at være usynligt for alle, der er dumme eller uduelige til deres embede. Anført af kejseren og ministeren lader hele hoffet og folket sig narre, alle spiller med på

5) Hos Elias anvendes figurationsbegrebet sædvanligvis i forhold til mere makrosociologiske problemstillinger, fx til analyser af udviklingen af magtrelationer i det franske hof i det 17. århundrede.

komedien i frygt for at røbe sig. Til sidst afslører et barn bedraget ved at stole på sin sunde virkelighedssans, da han uskyldigt udbryder: "Men han har jo ikke noget på!"

Forestillingen er resultatet af et samarbejde mellem Aarhus Teater og Corona la Balance, statsensemble for børneteater<sup>6</sup>, og den spillede på Aarhus Teater i efteråret 2007. Iscenesættelsen forvandler Aarhus Teater til kejserens palads, hvor børnene sammen med deres respektive voksne får tildelt forskellige roller i kejserens hof og bliver eventyrets protagonister. Publikum bliver ved ankomsten opdelt i fire grupper, der hver især får tildelt en guide, og som med undtagelsen af enkelte skæringspunkter i handlingen gennemspiller parallelle forløb. I en samlet, indledende introduktion i buegangen udenfor teatersalen etableres et dramatisk fiktionslag,<sup>7</sup> hvor publikum iscenesættes som "publikum" på "Aarhus Teater", der venter på at skulle se en konventionel opsætning af eventyret på teatrets store scene. I fiktionens "Aarhus Teater" forholder det sig sådan, at hvis man forstyrrer en teaterforestilling, så bryder figurerne ud af eventyret og tror, at teatret er kejserens palads. Dette sker naturligvis, og grupperne møder hver en eventyrfigur, der sammen med guiden fører deltagerne ind i endnu et fiktionslag, "Paladset-i-Teatret". Min gruppe møder fx en general og må udgive sig for at være soldater, da der – som generalen siger – ikke længere findes børn i kejserens rige; det har kejseren forbudt. Soldaterne får til opgave at hjælpe med forberedelsen til kejserens store parade. Soldaternes første opgave er at fodre fangen i kælderens. Det antydes, at fangen er barnet fra det oprindelige eventyr, som kejserens bedstefader har ladet fængsle pga. majestætsfornærmelse – derfor forbuddet mod børn i kejserriget. Andersens eventyr er blevet etableret som forhistorie, og man aner en gentagelse forude. Soldaterne skal nu transportere guld til skrædderne, Bonnie og Clyde, som de finder på kroen. Efter en kort scene med to slibrige, sortklædte antagonist, bliver de sendt videre med stof og andre råmaterialer til væveriet. Her mødes soldaterne med de tre andre grupper: kammerjunkerne, krotjenerne og embedsmændene. Det samlede publikum overværer et skyggespil, der viser skrædderne i arbejde med den tomme væv. Grupperne bliver dernæst ført hver til sit. Soldaterne skal nu finde førsteministerens forsvundne briller. Gruppen ankommer til ministerens kontor med flere par briller, men ingen af dem er de rigtige. Førsteministeren forsøger at skjule sin bekymring over dét, der er foregået i skrædderiet. Børnene afslører, at ministeren selv har smidt brillerne i papirkurven for at kunne undskylde, at hun ikke kan se klæderne. Soldaterne bliver sendt videre til kejseren for at blive inspiceret før paraden. Efter inspektionen samles grupperne på paradepladsen, Aarhus Teaters store scene, med front mod salen, og tæppet bliver trukket fra. På en slags catwalk, der fører fra scenen ud over tilskuerpladserne, promenerer den letpåkledte kejser. Efter hoffets korte hyldest dukker fangen op i kongelogen og råber hånligt af kejseren. Med lidt hjælp fra guiderne ender det med, at hele børneflokket råber: "Kejseren har ikke noget tøj på". Kejseren tager det med storsind. Han benåder fangen, irttesætter sin minister og anerkender børnene som børn og takker dem for at have afsløret bedrageriet. Skrædderne dukker op på balkonen bagerst i salen, hvor de flygter ud af døren. Kejseren og ministeren forlader salen, "palads"-fiktionen afbrydes til fordel for "teater"-fiktionen, idet en speakerstemme beder "teknikerne" på "teatret" om at gøre klar til næste forestilling. Publikum afleverer deres kostumer og forlader teatret.

Forestillingen etablerer altså tre koncentriske niveauer: en teatral situation, Aarhus teater, og i denne situation to dramatiske fiktionslag, hhv. "Aarhus Teater" og eventyrfiktionen "Paladset". Publikum manøvrerer imellem fiktionslagene hjulpet af guiderne, eventyrfigurerne og teatrets øvrige personale. Introduktionen, skyggeteatrscenen og paradescenen, hvor grupperne er samlede

6) Corona la Balance var statsensemble for børneteater i 2005-2008 og har siden skiftet navn til ZeBU.

7) "Et fiktionslag konstitueres af en stabil kombination af et RUM (tid og sted), nogle FIGURER og en FABEL". Szatkowski i Christoffersen m.fl. 1989, s. 59.

og positioneret som tilskuere, markerer forestillingens begyndelse, midte og slutning. Den øvrige handling udfoldes i scener, hvis rækkefølge er variabel for de forskellige grupper, men som hver især etablerer de tilstrækkelige handlingselementer og figurer i fortællingen. Alle grupperne skal have mødt kejseren, førsteministeren, skrædderne og fangen, for at historien kan hænge sammen, men rækkefølgen er forskellig. Derudover er der en enkelt scene og figur, som er unik for hver enkelt gruppe, nemlig den, der fører grupperne ind i eventyret: i soldatereksemplet generalen. Scenerne er bundet sammen af konkrete opgaver, der fører grupperne rundt i huset. Opgaverne er tilpasset de specifikke grupper og har alle en funktion i eventyret. Forhistorien og forbuddet mod børn etablerer en anelse om en fremtidig gentagelse og konfrontation, som udgør forestillingens centrale forventningshorisont. Anelsen tjener som et fremtidigt fikspunkt for deltagernes handlinger og anelsens afgørelse udgør kriteriet for fortællingens fuldendelse.

H.C. Andersens eventyr kredser om en tematisk forskel, der i *Forestillingen om Kejserens nye Klæder* modificeres af publikums deltagelse i fiktionen. Det drejer sig om forskellen mellem sandhed og bedrag, mellem oprigtighed og forstillelse, mellem det autentiske og det teatraliske<sup>8</sup>. De voksne bliver ofre for komedien, indtil det uskyldige barn afslører sandheden. Andersen er romantisk: skinnet og bedraget bliver rullet tilbage til fordel for en egentlighed, som kun det ufordærvede barn har mod til at begribe. Sandheden kræver et uskyldigt "sapere aude!" (vov at være vis); en barnetro som ikke er fordærvet af dårlig kundskab, men som udtrykker en spontan reaktion på verden. I forestillingen tager denne tematiske forskel form på flere måder. Eventyret sker på et teater, hvor netop forstillingen, teatraliteten, distinktionen mellem fiktion og virkelighed, udgør den bærende konvention. Dette fordobler den tematiske forskel, som det også er antydnet i titlen. *Forestillingen* henviser både til teaterforestillingens imaginære realitet og den falske idé om klæderne i fiktionen. Forskellen mellem fiktion og virkelighed bliver undersøgt på fiktionens side af forskellen. Der er på den måde tale om en dobbelt teatralitet: den teatral situation kløver realiteten i en fiktions- og en virkelighedsside, og i fiktionen optræder netop den teatral kløvning som et problem. Eventyrets problematisering af de voksnes tåbelige forstillelse til fordel for børnenes autentiske uskyldighed antager i forestillingen en øget kompleksitet. Børnene bliver draget ind i teatrets forstillelse, de må klæde sig ud og foregive at være noget andet, end de er. Da børnene endelig til sidst "springer ud" som børn og afslører det falske spind, er det netop børnene, der står udklædte på scenen og kejseren, der står (næsten) nøgen i teatersalen og kigger ind på børnene. Teatrummet tilføjer et niveau, hvor forskellen mellem autenticitet og forstillelse er vrangvendt i forhold til eventyret. Selvom fortællingen i stykket grundlæggende følger eventyrets, selvom børnenes afsløring bliver åbenlyst anerkendt af kejseren, og selvom forestillingen er rig på kritiske henvisninger til spin-problematikken i massemedierne, så peger forestillingen ikke – som drengen i eventyret – på forstillingen som hykleri alene. Når forskellen mellem teatralitet og autenticitet placeres i en teatral situation, og den tematiske grundforskelle fordobles, bliver vi tvunget til at skelne mellem en forstillelse, som foregiver autenticitet, nemlig *spin* – forestillingens negative værdi – og en autentisk forstillelse, nemlig teater – forestillingens positive værdi. Forestillingen gentager Andersens egentlighedslængsel i en mere kompleks form. Eventyrets tematik bliver på den måde aktualiseret og situeret i forestillingens samtidshorisont og teatrets medialitet, samtidig med at Andersens romantiske grundfigur fastholdes som forestillingens præmis.

---

8) Her *teatralisk* i den hverdagslige, ofte negativt ladede betydning: overdreven forstillelse, bluff, hykleri, laden-som-om, spin. Se fx Kjølnær(2007) eller Christoffersen (2007).

## Kompakt kommunikation

Hvad betyder det nu, at vi holder fast i at iagttage forestillingen som et kunstværk i et systemteoretisk perspektiv? Luhmann formulerer ikke en koncis definition af kunstværket i sin bog om kunstsystemet (Luhmann 1995). Det er overraskende – og i øvrigt atypisk Luhmann – da han tilskriver kunstværket en helt central plads i teorien om kunstsystemet. I Detlef Krauses fremstilling af Luhmanns teori optræder kunstværker som intet mindre end kunstsystemets *Letztelemente* (Krause 2005, s. 234); som systemets mindste enhed og basale operationstype. Luhmann beskriver kunstværket som noget, der muliggør en *kompakt kommunikation*; noget der formidler og iværksætter kommunikationen i funktionssystemet kunst (Luhmann 1995, s. 89). Om kunstværker skal forstås som systemer i sig selv, som programmer i kunstsystemet og i kunstneriske interaktionssystemer, eller om værket skal forstås som en type form, der præciserer kunstsystemets medie, fremgår ikke fuldstændigt klart af *Die Kunst der Gesellschaft*. Luhmann bestemmer kunstsystemets medie som *form* (Luhmann 1995, kap. 3), hvilket måske er oplagt, men bestemmelsen er teoretisk vanskelig, pga. den helt overordnede plads medium/form-differencen samtidigt har i Luhmanns teori. Hvad er forskellen mellem systemteoriens generelle formbegreb og form som kunstsystemets medium? Gentagelsen af form/medium differencen som medium i kunstsystemet rummer imidlertid en vigtig pointe. Mediers funktion er at øge sandsynligheden for kommunikation ved at afgrænse mulighederne for videre kommunikation til bestemte, reproducerbare former for form (Luhmann 1992, s. 53 ff). Anvendelsen af form som kunstens medium peger på kunstens mulighed for at reproducere en verden, en imaginær realitet, igennem enhver form for form. Dvs. muligheden for at anvende ethvert medium i kunstens egen form for form. Når kunstens medium (dvs. form for form) slet og ret er *form* (og ikke yderligere afgrænset til medier som magt, sandhed, penge osv. som i de øvrige kommunikationssystemer) er der ganske få begrænsninger for, hvilke former der kan tage form som kunst. Form som medium for form er et meget generisk medium. Det betyder, at kunstsystemet er underlagt et enormt selektionspres, og at det enkelte kunstneriske formkompleks er en højest usandsynlig hændelse. Denne forhøjede usandsynlighed er præmissen for iagttagelsen af kunsten: Hvorfor lige denne form? Alligevel er det kun bestemte former (for form), der kan videreføre kommunikation i kunstsystemet, nemlig kunstværker. For at kunne skelne mellem systemteoriens generelle formbegreb og form som medium i kunstsystemet, forekommer det mig som en løsning på uklarheden omkring værkbegrebet i *Die Kunst der Gesellschaft*, at anskue kunstværket som kunstsystemets medium. Ligesom sproget som medium reproducerer sig selv i form af sproglige ytringer – må kunstværket som medium reproducere sig i form af nye kunstværker. Det enkelte kunstværks form indikerer ved hjælp af kunstsystemets kode, dvs. distinktionen mellem realitet og imaginær realitet, de former, der hører til værket, og ekskluderer samtidigt alt andet. Den klynge af former, som kunstværket markerer, er ikke statiske materielle komponenter, men et netværk af perceptions, iagttagelses- og selektionsmuligheder (se i øvrigt Lehmann 2007b). Det enkelte kunstværk fungerer med andre ord som kompakt kommunikation (Luhmann 1995, kap. 1). Krause sammenfatter Luhmanns idé om kompakt kommunikation således:

*Kompakt kommunikation er en form for paradoks kommunikation, der tilbyder en bestemt ommunikation som formet form, idet den netop gennem sin form (begrænsning af frihed) tilbyder friheden til yderligere formninger (frihedsbegrænsninger). I denne forstand er kompakt kommunikation "kommunikation på kredit". (Krause 2005, s. 175)*

At kunstværker fungerer som kompakt kommunikation betyder, at værket ikke er at opfatte som en selvberørende substans, men at det først bliver værk i kommunikationen. Det vil sige, når dets

former forstås som enheden i forskellen mellem meddelelse og information<sup>9</sup>. Det enkelte værk iagttages som en iagttagelse af verden, der er givet form med henblik på at blive iagttaget. Kunstværker peger således altid på det forhold, at de er blevet formgivet af nogen, med henblik på at blive iagttaget af nogen som noget, der er blevet formgivet med henblik på netop denne iagttagelse. Værket er i dette perspektiv først et værkobjekt, idet det iagttages som noget, der er givet form med henblik på at blive iagttaget. Iagttagelsen skelner værket fra alt andet og sætter det dermed som objekt – uanset om det udfolder sig i tid. Værker “peger” på den måde altid på sine iagttagere. De selektioner, der giver form til værket både i produktions- og receptionsprocessen forudsætter nemlig, at iagttagelser og selektioner kan tilregnes positioner uden for værket. Sådanne iagttagelser kan senere tilregnes værket<sup>10</sup>, men en sådan tilregning forskyder iagttageren, dvs. reproducerer en position uden for værket, hvorfra den første iagttagelse kan iagttages som form i værket. Det relationelle (i Emirbayers forstand) i dette er, at værket først bliver værk, når det optræder som del af et socialt, tidsligt spil om form og iagttagelse. Igennem tilregning af selektioner til producent- og recipientfunktioner udenfor værket, kommer værket til syne som værk. Kunstværker udfolder sig kun som emergente kommunikationshændelser, emergente ordner. Værket virker og danner betydning, idet kompaktheden opløses – “kreditten” indløses – og formerne udfolder sig igennem iagttagelsesselektioner i et specifikt interaktionssystem. Værket er altså ikke et system, men et medium i kunstsystemet, der instantieres i den enkelte interaktion som et bestemt formkompleks med bestemte iagttagelsesmuligheder, og som dermed programmerer kommunikationen, både i kunstsystemet og i interaktionen. Værker bliver til som værker igennem tilslutning til de former, der stilles til rådighed som kompakt kommunikation. Idet tilslutningen til værket tilregnes positioner uden for værket, reproducerer værkdynamikken forskellen mellem reception, produktion og værk i kunstsystemet. Positionerne behøver imidlertid ikke at være delt i rene producent- og recipientfunktioner; produktion og reception kan tilregnes til den samme position på forskellige måder til forskellige tidspunkter.

At værker således tager form som kommunikation, betyder ikke at kunstværket er en ren abstraktion. Tværtimod er formerne netop bundet til en perciperbar materialitet. Kun som perciperbar materialitet kan formerne iagttages og spillet begynde. Det er materialiteten, der begrænser og dermed åbner værket for kommunikation. Kommunikationen bliver igennem perceptionen hele tiden kastet tilbage på materialiteten, og derigennem opstår forskellige muligheder for forståelse. Netop materialiteten garanterer værkets tilslutningsmuligheder (fortolkning, medskaben, vurdering osv.) uden nødvendighed af konsensus<sup>11</sup>. Kunstværkets materialitet muliggør den kobling mellem perception og kommunikation, der lader former fremtræde som kontingente ved at lade kommunikationen springe mellem iagttagelser af materialitet (første orden) og iagttagelser af iagttagelser (anden orden). Det sansede optræder for en første ordens iagttagelse som den givne verden. Men når det sansede iagttages som kunstværk, iagttages formernes kontingens, dvs. det iagttages, at de iagt-

9) Kommunikation forstås hos Luhmann (1984) som enheden af tre distinkte selektioner: selektion af information, selektion af meddelelse og selektion af forståelse. Informationen er udvendig i forhold til meddelelsen, fordi selektion af information og meddelelse er to forskellige selektioner. Først gennem forståelsen, dvs. ved at iagttage en form som enheden i forskellen mellem information og meddelelse, rekonstrueres meddelelsesformens informationsværdi. Kommunikation er m.a.o. forståelsen af former som noget, der meddeler information.

10) Jeg iagttager værket, og iagttager dernæst min egen iagttagelse af værket som en del af værket. Fx ramesat i Tim Crouchs *The Author* (2009), Royal Court Theatre, og SIGNAs *Villa Saló* (2010), Republique.

11) “Die in die Dinge eingelassenen Forntscheidungen garantieren die Möglichkeit, am selben Objekt Beobachtungen zu beobachten. Die Tragweite dieser Feststellung wird deutlich, wenn man sieht, dass sie *vom Erfordernis des Konsenses befreit oder zumindest in weitgehendem Umfange davon dispensiert*. Die Selbigkeit des Dinges ersetzt die Übereinstimmung der Meinungen” (Luhmann 1995, s. 124).



tagede former kunne være mulige på en anden måde<sup>12</sup>. Kun ved at skifte mellem første og anden ordens iagttagelse kan en iagttager derfor få øje på noget sådan som et kunstværk. Tilslutning til værkets kompakte kommunikation i et interaktivt system, sker igennem selektioner af operationer og iagttagelser, der programmeres gennem værkets egenkontingens, og forstyrres af utilgængelige selektioner i systemets omverden – fx receptionsprocesser i tilkoblede bevidstheder. Der selekteres altid på baggrund af tidligere selektioner, og selektioner fastholder eller forandrer tilslutningsmulighederne for yderligere selektioner. Interaktivitet forstår jeg netop som *en gensidig iagttagelse af selektioner, der ændrer tilslutningsmuligheder for yderligere selektioner* (Nielsen 2009). Jeg finder det nyttigt at skelne mellem fire selektionsniveauer: 1) “simple” selektioner, der aktualiserer bestemte former inden for en givet forventningshorisont og gør dem tilgængelige for andre iagttagere. 2) Forventningsselektioner, der aktualiserer en bestemt horisont for mulige selektioner i fortiden eller fremtiden, og dermed gør nogle tilslutninger mere sandsynlige end andre. 3) Programselektioner, der ændrer forventningerne til forventningerne, dvs. ændrer selve rammen eller skitsen for, hvad der kan forventes og som dermed mere radikalt ændrer betingelserne for yderligere selektioner. 4) Værdiselektioner, der ofte implicit udgør forventningerne til programmerne og dermed gør nogle former for rammesætning mere ønskværdig eller sandsynlig end andre (se hertil Luhmann 1984, kap. 8). Værdi-, program- og forventningsselektioner er også altid simple selektioner, men ikke omvendt. Det indebærer, at de værdier, programmer og forventninger, der giver form til værket, iagttages som en del af værket, og ikke som udvendige receptions- eller produktionsbetingelser. For analysen af især interaktive værker er det relevant at undersøge forholdet mellem disse fire niveauer, herunder hvilke poetikker mm. konstruktionen i den enkelte interaktive dramaturgi indebærer.

### Forestillingens selektionsniveauer

Vi kan altså nu iagttage *Forestillingen om Kejserens nye Klæder* som en kompakt kommunikation sammensat af disse fire selektionsniveauer. Programmerne (niveau 3) er præcise, forberedte og stabile. Det markeres tydeligt, hvem der har ret til at tale hvornår, hvilke opgaver, der skal løses og hvornår, hvem der har ledelsen, hvilken vej man bevæger sig rundt i “Paladset”, hvilket fiktionsslag, der tales og handles i osv. Det er ikke pointen her at stille rammerne til forhandling. Rammerne bliver ikke tematiseret under forestillingen, men tages for givet i det øjeblik, at de er aktualiserede. Selv guiderne lader som om, de blot er brikker i omstændighedernes spil, mens de dermed aktiverer programmerne præcis som planlagt. Også forventningsselektionerne (niveau 2) etablerer kommunikationens horisonter efter et grundigt planlagt mønster. Der er ikke tale om improvisation. Forventningen om at skulle se en forestilling på Store Scene afløses af forventningen om, at figurerne bryder ud fra scenen, og senere af forventningen om kejserens store parade og anelsen om den konfrontation, der må høre med. Det etableres alt sammen via guiderne, eventyrfigurerne og scenografien i en stramt drejet dramaturgi. Det er hverken nødvendigt eller muligt for de besøgende deltagere at sætte andre forventninger i spil – i det mindste ikke på en måde, der ændrer spillets tilslutningsmuligheder. Alternative forventninger kan naturligvis finde sted som bevidsthedshændelser, men værkets programmer rummer ingen mulighed for at inkludere dem i det interaktive

---

12) Fischer-Lichte skelner ikke mellem iagttagelse og perception i sin begivenhedsæstetik, og derfor fremtræder den autopoietiske feedback-sløjfe så uforudsigelig og åben som den gør. Det er netop iagttagelser, der bringer orden i det sansede ved at knytte former til former og dermed skabe struktur. Når begivenheder forløber forskelligt og delvist forudsigeligt, er det netop fordi, at det *ikke* er enhver sansning (af enhver hosten, grinen eller skramlen på stolen), der iagttages. Iagttagelse forløber selektivt og på baggrund af tidligere iagttagelsesselektioner. Det er dermed ikke alle perceptioner, der får konsekvens for yderligere selektioner. Kommunikationen kan ikke inkludere alt, hvad der sanses, på samme tid. Heldigvis, skulle man måske tilføje.

system. Program- og forventningssektionerne må således tilregnes rammesætterne. Mange af de simple sektioner, der frembringer værkets former, distribueres til gengæld til publikum som instrukser via guiden eller attribueres til publikum efterfølgende. Fx får publikum i rollerne som soldater ordre på at bære guld op til skrædderne, hvilket de kan vælge at gøre – men næppe at lade være. Der er i den forstand tale om distribuering af planlagte handlinger til publikums roller, og i fiktionen forstærker det fornemmelsen af, at publikum er med til at forme historiens udvikling. Kejseren takker netop børnene for at have afsløret falskneriet, selvom det er på fangens initiativ, og selvom muligheden for at lade være ikke blev markeret. Som interaktiv dramaturgi er forestillingen en labyrint med kun én gang for hver af de fire grupper, men det kræver stadig publikums aktivitet at aktualisere de planlagte sektioner, og værket kan kun tage form igennem netop denne publikumsaktivitet. Publikum lægger krop og ansigt til sektioner, der allerede er selekterede i systemet. Når guiden fx viser én af børnene et kort, og spørger hvor gruppen skal gå hen, er der kun ét svar, der får konsekvens, nemlig det sted, der lige er blevet nævnt over højtaleranlægget. Interaktiviteten ligger således i, at publikum iagttager den mulighed, der er selekteret for dem, og personalet iagttager, hvorvidt publikum slutter sig til denne mulighed eller ej, og dette er betingelsen for at kommunikationen kan fortsætte. Tilslutningsmulighederne ændrer sig efter et nøje planlagt mønster, og der er derfor tale om en statisk programmering af det interaktive system gennem den kompakte kommunikation (Nielsen 2009). I nærværende forestilling er det fastholdelsen af publikums tilslutning gennem første ordens iagttagelse og ikke deres indflydelse på handlingen, der er pointen. Det betyder ikke, at interaktiviteten er mislykket, men at der er tale om en bestemt poetik, og hermed er vi fremme ved værdiniveauet, som jeg vil beskrive i slutningen af artiklen.

Værker er selvprogrammerende, men ikke af den grund systemer: "Selvprogrammering skal ikke betyde, at det enkelte kunstværk er et autopoietisk system, der producerer sig selv. Man kan imidlertid sige: det konstituerer betingelserne for sine egne beslutningsmuligheder" (Luhmann 1995, s. 311). Som "Kommunikation auf Kredit" udfolder værket betingelserne for tilslutning, både for kommunikation og bevidsthed, og disse betingelser kan iagttages. Kompakt kommunikation er en latent eksplosion af form- og iagttagelsessektioner, der kan tage form på indersiden eller ydersiden af værket, men altid betinget af værkets egen-kontingens. Et kunstværk er anledning til et kompleks af kommunikationshændelser, der former en sammenhængende struktur, også selvom værkets komposition vanskeliggør rekonstruktionen af sammenhængen. Det fragmenterede og helhedsfor nægtende værk fremtræder netop fragmenteret inden for horisonten af en tabt eller forsaget helhed. Værker, der forsøger at annullere deres egen værk karakter, gør det ved at reproducere værket som medium for iagttagelse af en kritik af værket<sup>13</sup>. Værker programmerer iagttagelsen af deres egne grænser, idet en skelnen mellem værkinterne og værkeksterne perciperede hændelser og former aktualiseres ved hjælp af kunstsystemets kode. Når kodningen ikke er entydig, dvs. når værkprogrammet genererer tvivl om, hvornår en hændelse hører til værket, er distinktionen mellem værk og ikke-værk, kunst og ikke-kunst, stadig forudsætning for tvivlen. Distinktionen reproduceres igennem tvivlen. Formlogikken i det systemteoretiske perspektiv udelukker, at vi kan iagttage en ophævelse af værkets grænse og af forskellen mellem kunst og liv. For en sådan opløsning har ikke nogen form: man må vælge mellem at markere enten den ene eller den anden side af forskellen, eller at springe til anden ordens iagttagelse og markere forskellen selv. Grænsen kan dermed problematiseres og udpeges som kontingent, men så snart der kommunikeres i kunstsystemet, vil grænsen være der, om ikke andet så som problem – og netop et problem, der tilhører værket og ikke alt andet.

13) I øvrigt et argument mod den idé om kunstens afvikling og afdifferentiering, som Lars Fr. H. Svendsen fremstiller i *Kunst – en begrebsafvikling* (2000).

Ud fra denne betragtning kan vi iagttage, hvordan interaktive værker “indefra” – dvs. i det specifikke interaktive system – programmerer deres grænsefunktion. Hvordan de enkelte kommunikationshændelser bliver kodet som henholdsvis værk-interne eller værk-eksterne hændelser. Traditionen stiller konventioner til rådighed, der løser problemet meget konkret i tid og rum. I proscenium-teatret markeres værkets grænser af forskellen mellem scene og sal, hvormed sagsdimensionens<sup>14</sup> grænse (værk/ikke-værk) forbindes med et skel i socialdimensionen (skuespillere/tilskuere). I tidsdimensionen (før/efter) etableres grænsen ved at slukke og tænde lyset i salen, ved hjælp af tæppet, ved markering med stokkeslag osv. Konventionerne trækker grænsen ved at kombinere meningsdimensionerne på en velkendt, entydig måde, og dermed kode de enkelte former på værkets inderside eller yderside. Værket anvender og reproducerer kunstsystemets lededifference mellem realitet og imaginær-realitet ved at knytte formen værk-ekstern/værk-intern til specifikke perciperbare former. Som beskrevet ovenfor sættes denne konvention i spil på en anden måde i *Forestillingen om Kejserens nye Klæder*. Grænsen etableres ved hjælp af andre kombinationer af de tre meningsdimensioner. Nogle hændelser er endda dynamisk kodede, dvs. de kan iagttages enten på indersiden eller ydersiden af værket på forskellige tidspunkter. Først må det imidlertid indikeres, at der kommunikerer i kunstsystemet, så forskellen mellem realitet og imaginær realitet aktualiseres. Her er det ligetil: publikum befinder sig i et teater og har indløst billetter til en forestilling. Men konventionen brydes, da de i stedet for det sædvanlige ankomst-ritual bliver modtaget i foyeren af en mærkeligt klædt teaterbetjent med et eksotisk navn. Kostumet, navnet og skuespillerens kropssprog etablerer effektivt fiktionen. Vi ved straks, at der er tale om en dramatisk figur, men den øvrige del af teateret, inklusiv publikum selv, er på dette tidspunkt stadig kodet på ydersiden af værket. Forskellen i sagsdimensionen (ikke-værk/værk) etableres altså ved hjælp af forskellen i socialdimensionen (publikum/skuespiller). Denne situation ændrer sig, da publikum bliver budt velkommen i buegangen, og vi hører lyden af instrumenter fra den lukkede sal. De dramatiske figurer, “teaterbetjentene”, trækker publikum med ind i deres “teater”. Teateret bliver hermed iscenesat som “teater” og publikum som “publikum”. Dermed etableres den omtalte dobbelt-kodning. Publikum er på en gang publikum *udenfor* værket i den teatrale situation og publikum *i* værket i den teatrale fiktion. Teatret er stadig Aarhus Teater, som værket foregår i, men der er et andet “Aarhus Teater” inde i værket, hvor andre regler gælder; eventyrfigurerne kan fx finde på at springe ud af scenen. Dobbelt-kodningen kommer i stand ved ganske enkle virkemidler: De bandede instrumenter og lyden af et “publikum” indefra salen, fortælleren i højtaleren i loftet, der fortæller om det 100-år gamle “Aarhus Teater” – som var teatret selv en del af et eventyr – og vigtigst af alt guidernes henvendelse til publikum som del af det dramatiske univers. Etableringen af eventyrpaladset som fiktionslag foregår næsten på samme måde; også her er der tale om en dobbeltkodning i fiktionen – kælderen er både “fangekælder” og “scenekælder” og scenekælder på én gang – men med den forskel, at “publikum” positioneres som nogen, der ved mere end eventyrfigurerne, men alligevel inviteres til at lege med. Inden for de to fiktionslag er det klart markeret, at teaterfiktionen er virkelig, og at eventyrfiktionen er fiktion. Denne komplekse fiktionskontrakt kommer ganske ubesværet i stand; distinktionen værk-intern/værk-ekstern knyttes entydigt til den teatrale situation, værket er i dette tilfælde dét, der iagttages på fiktionssiden af den teatrale form, og de forskellige fiktionslag markerer klare forventninger til, hvilke handlinger, der forventes på værkets inderside.

Set fra større afstand – dvs. ikke fra det interaktionssystem som værket udfolder sig i –

---

14) Luhmann skelner mellem tre meningsdimensioner med tilhørende lededifferencer: *sagsdimensionen* (ekstern/intern), *tidsdimensionen* (før/efter) og *socialdimensionen* (alter/ego), som optræder under kombinationsstævning i al kommunikation, men kan analyseres adskilt. Luhmann (1984).

men fra funktionssystemet kunst, iagttages den kompakte kommunikation udfoldet, dvs. som kondenseret<sup>15</sup> kommunikation. Det svarer her nogenlunde til dét, Elias kaldte procesreduktion, men tænkt mere operativt. Værkets kompleksitet og processualitet sættes i parentes for at muliggøre henvisning til værket som et element, en stabil "substans", der kan genbruges som referencepunkt i den videre kommunikation. Den kompakte kommunikation forbliver så at sige komprimeret, for at værket bedre kan betjene kommunikationen i kunstsystemet på en tilstrækkelig stabil måde. Stabiliseringen er forudsætningen for at variationer kan forekomme, fx igennem sammenligning med andre værker eller i produktionen af nye. Kondenseringen af værket som rekursiv hændelse i kunstsystemet er forudsætningen for, at det fortsat giver mening at referere til det, der skete, som et værk. Teaterforestillingens flygtighed er ikke nogen forhindring for dette – snarere en anledning. Selvom opførelser ikke former sig præcis på samme måde hver gang, så kan det godt lade sig gøre at købe billet til "den forestilling, der stod omtalt i avisen i onsdags", at sammenligne forestillingen med andre forestillinger af Corona la Balance eller at anbefale forestillingen til sine niecer. *Forestillingen om Kejserens nye Klæder* flyder som værk ikke sammen med alle andre begivenheder, der foregår på Aarhus Teater, og forskellige opførelser kan uden videre regnes som værende det samme værk. Stabiliteten i tilregningen til kunstsystemet sikres som regel med en kunstnerattribution. Corona la Balance og Aarhus Teater præsenterer: *Forestillingen om Kejserens nye Klæder*, det er tilstrækkeligt. Herom mere om lidt.

Sammenfattende kan værket i Luhmanns perspektiv forstås som et medie i kunstsystemet, der i det enkelte tilfælde tager form af perceptionsbundet, kompakt kommunikation. Dette medfører 1) at værket i interaktionen tilregner selektioner til positioner uden for værket, for eksempel producenter og recipienter; 2) at værkets kompakte kommunikation programmerer tilslutningsmulighederne for yderligere selektioner og herunder producerer værkets grænse; og 3) at værket for kunstsystemet fungerer som en rekursiv hændelse i kunstsystemet, der kondenseres og stabiliseres for at kunne fungere som horisont for andre værker i kunstsystemets reproduktion. Ideen om kompakt kommunikation og de fire selektionsniveauer fokuserer analysen på: 1) hvordan det enkelte værk tilregner reception og produktion til positioner uden for værket, 2) hvordan det enkelte værk programmerer tilslutningsmuligheder i kommunikation, og 3) hvordan det enkelte værk fortættes som element i kunstsystemet, og dermed danner horisont for andre værker.

### Diskursive funktioner

Den omhyggelighed med hvilken Luhmann undgår at indbygge kritiske argumenter i "fundamentet" af sin teoretiske konstruktion (ved fx at starte fra distinktionen system/omverden og ikke system/livsverden eller subjekt/objekt), efterlader os på ret stor distance af de magtfigurationer og subjektkonfigurationer, som dette spil om tilregning og tilslutning indebærer. Jeg vil derfor supplere betragtningerne via Michel Foucaults diskussion af forfatterfunktionen (1970), for dermed at binde analysen af tilregninger i værk-figurationen sammen med en subjekt- og magtproblematik som ofte fremhæves i avantgardistiske kritikker af det klassiske værkbegreb, herunder også Fischer-Lichtes. Opgøret med tekstens og forfatterens (alternativt værkets og kunstnerens) autoritet er som bekendt et tilbagevendende motiv, både i den historiske avantgarde (det oplagte teaterhistoriske eksempel er Artaud 1938), i den såkaldte neoavantgarde (se fx Bürger 1974, kap. 4) og i nyere poetologiske æstetikteorier (udover Fischer-Lichte kan nævnes Nicolas Bourriaud (2002), Hans-Thies

---

15) "Mit Kondensierung ist die Reduktion auf Identisches gemeint, die erst nötig wird, wenn man aus der Fülle des gleichzeitig Aktuellen etwas Bestimmtes zur wiederholten Bezeichnung herauszieht" (Luhmann 1992, s. 108).

Lehmann (1999) og selvfølgelig Roland Barthes (1968)). Kritikken fremstiller typisk figurationen producent-værk-recipient som en hierarkisk orden, styret af forskellene subjekt/objekt og aktiv/passiv. Kritikken findes i to udgaver med omvendt fortegn: i den ene udgave påvirker den aktive producent den passive recipient gennem værket, i den anden fremstilling er det den recipierende og konsumerende subjekt, der tingsliggør værkobjektet og producenten<sup>16</sup> – især skuespillerens krop. På grund af denne dobbelt fremmedgørende magtrelation må avantgardekunsten og dens teoretikere frigøre kunsten og teaterforestillingen fra tekstens og formernes tvang (Artaud) og ophæve producent/recipient-relationen, så deltagerne i stedet bliver ligeværdige, frie og myndige (empowerment). Hos Fischer-Lichte fremstilles dette i ideen om gensidigt afhængige, men samtidigt frie “leibliche Ko-subjekte” (Fischer-Lichte 2004 og 2005). Nicolas Bourriaud peger på kunstens mulighed for at skabe sameksisterende individer i sociale intersticier, hvor samfundets hegemoniske strukturer er sat i parentes (Bourriaud 2002)<sup>17</sup>. Teorierne repræsenterer i mine øjne et uheldigt sammenfald mellem videnskabelig teori og kunstnerisk poetik. Som poetik og praksis, der synliggør bestemte magtformer, behøver den avantgardistiske kritik ikke videnskabens godkendelse. Den udgør en kunstnerisk refleksion over og intervention i verden og er på sine egne præmisser legitim som sådan. Når kritikken temmelig ukritisk omskrives til en generel teori om fx det performative eller det relationelle med videnskabssystemet som selvreference, så forekommer det mig, at man overspiller kunstens frigørende potentiale<sup>18</sup>. Som videnskab giver sådanne teorier afkald på for megen distance og gør sig dermed blind for de mangfoldige og komplekse former for magtstrukturer, antagonismer og objektiveringer, som de enkelte kunstværker iscenesætter. Hvis kunsten skal forstås i relation til det moderne menneskes emancipationsprojekt, og hvis man vil diskutere værker med termer som subjekt, magt og frihed, så er det for mig at se overilet at tilskrive det performative et generelt og forudbestemt frigørende og demokratiserende potentiale. Her kan netop Foucaults teori bringe noget koldt og klart vand ind i kredsløbet. Fx med spørgsmål som følgende:

*Hvordan, under hvilke betingelser og i hvilke former kan noget sådant som et subjekt forekomme i en diskursiv orden? Hvilken plads kan det indtage i hver type af diskurs, hvilken funktion kan det antage, og ved at adlyde hvilke regler? Kort sagt, det er et spørgsmål om at fratage subjektet (eller dets erstatning) sin rolle som ophavsmand og analysere subjektet som en variabel og kompleks diskursiv funktion. (Foucault 1970, s. 118)*

*Åsthetik des Performativen* går retfærdigvis noget af vejen her, nemlig så langt som til at afskaffe subjektet som forestillingens oprindelsessted, men begrebet om “leibliche Ko-subjekte”, der sættes i stedet, lægger ikke op til en analyse, der er sensibel overfor variable og komplekse subjektfunctio-

16) Denne økonomiske betragtning er ikke uden historisk logik, idet det moderne værk- og kunstnerbegreb kan ses som en evolutionær følge af udviklingen af et marked for trykte bøger i slutningen af 1700-tallet, hvormed værkets attribution til en ophavsmand på en gang garanterede forfatterens ejendom og værkets “author”itet. I 1800 tallet konsoliderede romantikkens genibegreb og hermeneutikkens litteraturforståelse denne relation mellem værk og kunstner (især forfatter), som en teoretisk grundfigur (se fx “Werk” i Bit 2001, s. 831f).

17) Ideen om kunstens sociale intersticier har formentlig rødder i situationismen (fx Guy Debord) og minder om Victor Turners og Richard Schechners idé om *liminoide* hhv. *liminale* tilstande (Turner 1983, Schechner 1977), som også annekteres af Fischer-Lichte. En kritik af ideen om en forskelsløs liminaltilstand findes i Lehmann 2002, og Claire Bishop (2004) argumenterer overbevisende for, at Bourriauds teori overser, at de sociale situationer, som den relationelle kunst producerer, lige så vel kan være en scene for antagonismer som for mikro-utopier.

18) Se i øvrigt Lehmann 2000 for en diskussion af avantgardens “åbenhedsfetischisme”.

ner. Den normative forestilling om det "leibliche Ko-subjekt" som både årsag til og virkning af den performative feedback-sløjfe forbliver et alt for generelt postulat. Med afsæt i Foucaults spørgsmål kan vi få øje på nogle meget mere præcise subjektfunktioner og magtrelationer. Foucault identificerer fire karaktertræk ved forfatterfunktionen og dens relation til de diskurser, den udspringer af:

*1) forfatterfunktionen er forbundet med det juridiske og institutionelle system, der omgiver, bestemmer og artikulerer diskursernes univers;*

*2) den berører ikke alle diskurser på samme måde til alle tider i alle typer af civilisation;*

*3) den er ikke bestemt ved den spontane tilregning af en diskurs til dens producent, men snarere ved en serie af specifikke og komplekse operationer;*

*4) den refererer ikke klart og simpelt til et reelt individ, da den simultant kan give form til adskillige personer, til adskillige subjekter – positioner, der kan tages i besiddelse af forskellige kategorier af individer.. (Foucault 1970, s. 113)*

De to første punkter kontekstualiserer og historiserer forfatterfunktionen, mens de to sidste punkter vender den traditionelle forfatter-værk relation om: forfatteren er ikke det individ, der producerer værket, men i stedet en kompleks operation i værkdiskursen, hvor værket peger udover sig selv og positionerer en eller flere subjektfunktioner på sin yderside. Forfatterens navn tjener til at løse værkdiskursens grænseproblem. Signaturen er en operation, der fungerer som et mærke, en garanti for den kode, der afgrænser værkets operationer fra den øvrige diskurs og fortætter dets diskursive muligheder. Sådanne operationer kan iagttages i det enkelte værk og i dets specifikke kontekst, og dermed får vi øje på, hvilke typer subjekter værket positionerer, og hvordan disse positioner lader sig "besætte". Perspektivet lader sig som allerede antydet let koble til det systemteoretiske: forfatterfunktionen er en tilregningsoperation for værkets initialforskel; den iagttagelse, der skelner værket fra verden. Forfatterfunktionen er ikke oprindelsen, men snarere det slør, værkdiskursen lægger ud over sin egen oprindelse, over den initiale, operative lukning, som konstituerer det enkelte værks kompakte kommunikation. Forfatterfunktionen, eller mere bredt formuleret: kunstnerfunktionen, postulerer værkgrænsen som allerede iagttaget – også når den ikke længere synes klart defineret. Værkdiskursen konstruerer og objektiverer kunstneren i sin kontekst gennem tilregning. Denne tilregning er et princip, der tjener til at fortætte diskursen og dermed skabe tilslutning:

*Forfatteren er ikke en endeløs kilde af betydninger som fylder værket; forfatteren går ikke forud for værket, han er et bestemt funktionelt princip med hvilket man – i vores kultur – begrænser, ekskluderer og udvælger; kort sagt, med hvilken man forhindrer den frie cirkulation, den frie manipulation, den frie komposition, dekomposition og rekomposition af fiktioner. (Foucault 1970, s. 118)*

Dette giver anledning til nogle relevante betragtninger på magtproblematikken. For det første lægger det op til en vis forsigtighed, når det gælder generaliseringer af den måde, hvorpå bestemte kunstneriske strømninger eller genrer – fx "litterære" eller "performative" teaterformer – indstifter magtrelationer mellem individer og grupper. Hvis man på forhånd antager, at den klassiske værkmodel automatisk indstifter en hierarkisk relation mellem et aktivt, skabende kunstnersubjekt og

en passiv modtager, eller at den performative begivenhed altid indebærer ligeværdige med-subjekter, så springer man simpelthen analysen over. Foucaults perspektiv inviterer i stedet til at spørge, hvordan det enkelte værk sætter forskellige typer af magtrelationer og subjektfunktioner – som fx deltager-, tilskuer-, forfatter- eller instruktørfunktioner – i scene, hvordan disse funktioner positioneres hierarkisk i forhold til hinanden, hvordan de lader sig udfylde og forandre, og med hvilke sociale, æstetiske og politiske konsekvenser.

I *Forestillingen om Kejsersens nye Klæder* objektiverer værkets distribution og attribution af handlinger og roller til publikum en aktørfunktion i værket. (Alle tilregningspositioner i et interaktivt system er deltagere, mens aktører er deltagere, der tilregnes handlinger.) Publikum bliver positioneret som handlende subjekter i fortællingen, når de fx i soldaternes tilfælde fodrer fangen, transporterer guld til skrædderne eller råvarer til væveriet, leder efter førsteministerens briller, hylder kejseren til paraden, afslører falskneriet. Kroppen disciplineres: der marcheres i takt, der bæres uniform, og der gøres honor. Disse aktørsubjekter konstrueres i kraft af de instruktioner og symbolske, rituelle og narrative handlinger, som rammen formidler via guiderne, scenografien og de dramatiske figurer. Publikum er således ikke handlingernes oprindelse, men deres medium. I nogle scener, fx. introduktionen i buegangen, skyggeteaterscenen i væveriet og i en del af den afsluttende parade, positioneres publikum som tilskuere. Værket veksler på den måde mellem at tilbyde en aktør- og en tilskuerfunktion til publikum. Distributionen af handlinger til deltagerne kan attribueres til guiderne og til de dramatiske figurer. Det er "generalen", der forveksler publikum med rekrutter, og det er guiden, der på gruppens vegne vælger at spille med på legen og videregive generalens kommandoer. Guidens dobbeltfunktion af skuespiller og spil-styrer er hierarkisk overordnet publikums aktørfunktion, og fungerer som deltagelsens forudsætning. Guidens funktion er ligeledes givet af værkrammen. Den er et statisk program af den type, som jeg andetsteds (Nielsen 2010) har kaldt en selektionsbinding i mediet magt. I situationen virker det tilnærmelsesvist troværdigt for den indlevede deltager (dramaturgien lægger op til en første ordens iagttagelse af teaterfiktionen), at både skuespillernes instruktioner og deltagernes handlinger er spontane. Samtidigt er alle klar over, at spillet er iscenesat, at både skuespiller-, spilstyrer-, tilskuer- og aktørsbjekter er værkets marionetter, men denne anden ordens iagttagelse fungerer i udgangspunktet kun som horisont. Enhver handling, også dem der udføres af publikum, bærer indirekte signaturen: bag værket gemmer der sig en kunstner. I denne forestilling er det umiddelbart ikke meningsfuldt, at gøre modstand mod dette magtforhold. Der er ikke markeret noget rum for modstand inden for værkets rammer. Værkets åbenhed forudsætter dets lukkethed<sup>19</sup>, også i værker hvor publikum er medskabende, og her er der altså tale om en statisk forudprogrammering af lukningerne. Værket kan i sidste ende kun attribueres til én subjektfunktion, rammesætningen skjuler og afslører et kunstnersubjekt, "Corona la Balance", som står til ansvar for de valgte programmer og former, og det er alene dette subjekts værdier, der sætter sig igennem i dramaturgien. Men det er den hierarkiske konstruktion af subjektfunktioner, der muliggør denne diskurs' åbenhed gennem begrænsninger og modstande. Kunstner- og rammesætterfunktionen over skuespiller- og spilstyrer-funktionerne over tilskuer- og aktør-funktionerne. Denne figuration virker indlysende og ligefrem, fordi *Forestillingen om Kejse-*

19) I Ecos berømte artikel "The Open Work" (1989 [1962]) påpeges det, at det åbne værk altid forudsætter regler; at værket altid er åbent på forskellige måder, som afhænger af, hvordan det også altid er lukket på en bestemt måde. For Eco er denne lukkethed imidlertid en uvendig og konstant betingelse for dets åbenhed. Han sammenligner det åbne værks bagvedliggende orden med verdens kosmologi (med henvisning til Einstein): relativiteten gør sig i sidste ende kun gældende i et ordnet univers. Teorien om det åbne værk er første ordens kybernetisk tænkt (se Hayles 1999, Nielsen 2009); skaberen og iagttageren (af verden eller af værket) er i en sådan optik ikke en funktion i værket, men værkets årsag og virkning – selv når værket rummer forud-diskonteret (statisk) kontingens.

*rens nye Klæder* er en forholdsvis enkel interaktiv dramaturgi, og deltagerfunktioner, iagttagelsespositioner mv. kan organiseres på mange andre måder (se fx Nielsen 2010). I dette værk “castes” publikum skiftevis i forprogrammerede aktør- og tilskuerroller, og inden for rammerne af dette værk er andre muligheder ikke tilgængelige. Denne begrænsning er forudsætningen for den præcise form for erfaring, som værket tilbyder.

### Forestillingens poetik

Hvad er det for nogle værdier, der styrer den interaktive dramaturgi i *Forestillingen om Kejserens nye Klæder* i lyset af de fremlagte iagttagelser? Argumenterer man inden for en fænomenologisk horisont, kan man betone værdien i den nærværelseeffekt, som forestillingen som kropslig og sanselig helhedsoplevelse producerer. Og man kan påpege virkningen af blikkets fordoblinger: at opleve andre opleve sig selv som én, der oplever. Sagt med Sartres fænomenologiske eksistentialisme er det en fordobling, der iscenesætter subjektivitetens fordømmelse til frihed i den samtidige determination og negation af selvet, der ligger i iagttagelsen af sig selv som objekt igennem et andet subjekts blik. Denne fremmeddetermination har, som Sartre demonstrerer i *Lukkede Døre*, altid moralsk karakter. “Helvede er de andre”, fordi den andens blik objektiverer den enkeltes uredelighed. I *Kejserens nye Klæder* er barnet mere end nogen anden dette helvede, fordi det afklæder de voksnes løgnagtige spil. Afsløringen af løgnen er forestillingens opdragende gestus, der iscenesættes i den komplekse kobling mellem teatralitet og interaktivitet. Børnene indtager som i eventyret rollen som det uskyldige og modige subjekt, der erkender tingenes sande sammenhæng og ledes til det afgørende valg, der vender situationen fra slemt til bedre. Forestillingen tilregner de voksne og samfundet skyld, mens børnene tilregnes en særlig form for viden: den ufordærvedes viden. Dyden distribueres i form af handlekraft og uskyldighed. Børnene positioneres som aktive politiske og moralske subjekter, der gør modstand mod et korrump system. Dette sker selvfølgelig indirekte, for alle er, når det kommer til stykket, fortællingens marionetter. Det er ikke børnene selv, men den interaktive dramaturgi, der giver dem visdommens og handlekraftens scepter i hånden – hvad de ved og kan i forvejen, er i denne sammenhæng underordnet<sup>20</sup>.

Hvis vi skifter fra det fænomenologiske til det systemteoretiske perspektiv, kan vi spørge til, hvordan iscenesættelsen udnytter kunstens mulighed for anden ordens iagttagelse, dvs. for iagttagelse af kontingens. I interaktive værker kan denne iagttagelsesform rettes mod deltagerens egne handlinger og deres egne aktualiseringer af værkets former. Deltageren indtager sin funktion og lader sig på den ene side føre (og måske forføre) af rammen, men samtidigt kan han iagttage, at rammen kunne have været anderledes, at han kunne have handlet anderledes. Iagttaget med Brecht, så indebærer deltagelsen i *Forestillingen om Kejserens nye Klæder*, at forskellen mellem indlevelse og distancering genindskrives på indlevelsen side. Dramaturgien rammesætter tilslutninger på fiktionssiden, både hvad angår oplevelse og handling. Anden ordens iagttagelsen fungerer alene som horisont for tilslutningen til forestillingens teatrale grundfiktion. Til gengæld optræder forskellen mellem fiktion og virkelighed endnu en gang inden for grundfiktionen i kraft af eventyrets og iscenesættelsens teatralitetstematik. Markeringen af fiktionen i fiktionen fastholder dermed en distance til forskellen mellem fiktion og virkelighed, hvad angår det inderste fiktionsslag, “paladset”. Publikum skifter hele tiden mellem at skulle spille “sig selv” (de forbudte børn) og skulle spille med på Kejserens komedie, og denne fiktion markeres som et påtvunget hykleri. Denne “indre” distance medfører

---

20) Se hertil Ranciere 2009, der kritiserer denne distribution af aktivitet og viden i performancekunsten, idet han påpeger, at den producerer et nyt problematisk skel mellem de aktiverende og de aktiverede, dem der ved, og dem der bliver vidende.



foruden den tidligere omtalte kompleksitetsforøgelse i teatralitetstematikken en mulig sprække i det nærvær og den selvfølgelighed, hvormed publikum udfylder den position, som forestillingen tildeler dem. Iagttagelsen af teatralitet som bedrag og bedraget som kontingent kan med andre ord genbruges på flere niveauer. "Sprækken" er dog kun en underordnet mulighed. Den gennemførte grundfiktion underbygger og fastholder så vidt muligt illusionen om, at det er deltagerne selv, der skaber værket gennem deres handlinger og forsøger at skjule rammesætteren bag et sømløst fiktionsunivers. Forestillingens interaktive dramaturgi lægger derfor mere op til at værdisætte intensiteten i nærværet og naturalisere deltagerens positionering som handlende og vidende subjekter i rammesætterens univers. Muligheden for at vende forestillingens teatralitetskritik mod den selv er kun en indbygget flugtlinje (Deleuze).

En anekdote fra en deltager, der deltog i forestillingen en anden dag, viser en interessant aktualisering af en sådan flugtlinje: i den sidste scene, paraden, hvor børnene i tråd med eventyret skal råbe "kejseren har ikke noget tøj på", begyndte de i stedet samstemmigt at råbe "Vi er børn! Vi er børn!". Denne uforudsete hændelse bryder med forestillingens forprogrammering, men den ligger samtidig i logisk forlængelse af de tematikker, der er i spil i forestillingen – faktisk så godt, at den uden problemer fungerer som en alternativ grundaktion i fortællingen. Det er atter og atter blevet gentaget, at børn er forbudt i kejserens rige. Derfor har børnene måttet udgive sig for at være soldater, tjenere mm. Men i den sidste scene opstår der en kollektiv beslutning om at konfrontere kejseren og insistere på at afsløre – ikke ham – men dem selv. Måske har dette problem virket vigtigere for børnene end spin-problemet og kejserens maskerade: Lad dog kejseren rende rundt nøgen, hvis han vil, det er hans egen sag, men giv os lov til at være børn, tving os ikke til at hykle! Denne slutning forekommer mig at være ganske stærk, og den viser, hvordan børnene på én gang handler på fortællingens præmisser, men samtidigt forvandler rammen til en skitse (dvs. et statisk program bliver til et dynamisk program) og selekterer en form, der ikke var programmeret af rammesætterne i forvejen. Undtagelsen viser, hvordan iagttagelsen af kontingens i dette tilfælde rent faktisk får konsekvenser i kommunikationen og ændrer værkets form, og hvordan publikum på én gang indtager og modsætter sig de subjektpositioner, som værkrammen positionerer dem i.

### Et dynamisk værkbegreb

Værket er et af teatervidenskabens grundlagsproblemer.<sup>21</sup> Teatervidenskabens har i det 20. århundrede markeret sig ved at kritisere litteraturvidenskabens begreber, nogle gange af seriøse faglige hensyn, nogle gange blot for at markere og legitimere sig selv som noget andet. Der er selvsagt forskel på teater og litteratur. Men muligheden for at iagttage forskellene udspringer bl.a. af, at teatervidenskabens og litteraturvidenskabens har nogle begreber og problemer tilfælles. Den performative æstetik er overspændt af forsøget på at komme tættere på sit objekt og at udpege sig selv som en privilegeret tilgang til den senmoderne kultur igennem en procesontologi. Begreberne om begivenheden og den *autopoietiske feedback-sløjfe* tilbyder groft sagt ikke meget andet end pønt om, at forestillinger er processuelle, flygtige, uforudsigelige, relationelle osv. Den performative æstetik opgiver dermed at spørge, *hvordan* fænomenerne på forskellig måde er processuelle, flygtige, relationelle mv., og lige så vigtigt: hvordan de *ikke* er det. Dvs. hvordan de alligevel gentager sig selv, etablerer forventninger, fordringer, forudsigelighed og strukturer; hvordan de alligevel lader sig producere, recipiere og forstå. Når performativitet begribes som en radikal relationel ontologi, bliver den enkelte forestillings processualitet ikke gjort klarere, snarere mere mystisk. I stedet for

21) Se fx Max Herrmanns (1914) og Niels Lehmanns konception af kunstværket som netværk, Lehmann 2007b.

denne dyrkelse af det performatives mystik, må det være en videnskabelig iagttagers opgave at skærpe de teoretiske konceptioner i forhold til kunstværkets relationelle og processuelle aspekter uden at opgive muligheden for at iagttage produktionen af grænser, strukturer, betydning, stabile referencepunkter.

Ud fra et systemteoretisk perspektiv har jeg derfor forsøgt at fremskrive et værkbegreb, der hverken fremstiller værket som en selvberørende substans eller som en uforudsigelig begivenhed, men som et medie i kunstsystemet, der giver anledning til kompakt kommunikation i interaktionssystemer. Det enkelte værk – instansieringen af mediet – er perceptionsbundet, selvprogrammerende og kondenseret kommunikation, der tilregner selektioner til andre positioner. Værket udskilles i systemet ved at distinktionen værk-ekstern/værk-intern knyttes til perciperbare former (fx udklædt/ikke-udklædt), og denne værkgrænse betinger de kommunikationshændelser, som værket igennem kompakt kommunikation giver anledning til, samtidigt med at disse kommunikationshændelser i interaktive dramaturgier har mulighed for at forskyde værkets grænse. Former slutter sig til former, iagttagelser til iagttagelser, og processen etablerer det enkelte værk i horisonten af kommunikationen om og receptionen af værket – og alt andet. Det enkelte værk fremstår som en emergerende orden, dvs. en proces, der både ændrer og viderefører sin egen struktur. Begrebet tjener som et analytisk afsæt for en hel række af spørgsmål, herunder hvordan værker på forskellige måder kan være interaktive, og hvordan interaktivitet kan give form til forskellige typer værker. Det tjener *ikke* som en bestemmelse af, hvad teaterforestillingen eller værket egentlig er. Foucault-perspektivet tilbyder muligheden for at belyse magtstrukturer og subjektpositioner i værket uden at forfalde til ensidige normative distinktioner mellem frihed/tvang, aktiv/passiv, magt/afmagt eller demokrati/despoti. Deltagernes aktivitet og frihed kommer i stand ved at acceptere eller modarbejde de begrænsninger og objektiveringer som værkrammen tilbyder. Ophævelsen af enhver form for indskrænkninger og objektiveringer ville være det samme som at ophæve diskursen, så i stedet må der spørges til de konkrete former for indskrænkninger og objektiveringer, hvilke former for frihed og aktivitet, der derigennem bliver mulige. Analysen af *Forestillingen om Kejserens nye Klæder* udfolder et eksempel på et interaktivt værk med meget veldefinerede rammer og subjektpositioner, der, som vi har set, iscenesætter et helt bestemt opdragelsesprojekt ved at distribuere handlinger og viden til deltagerne i en meget præcis teatral situation. Den her foreslåede tilgang har til gengæld ikke noget at sætte i stedet for den performative æstetiks løfter om transformation og genfortryllelse af den sociale virkelighed på et generelt, kulturelt niveau. Det systemteoretiske perspektiv kan hverken legitimere teatrets eller teatervidenskabens samfundsmæssige vigtighed ud fra overordnede æstetikteoretiske betragtninger. Tilgangen byder sig til for en iagttager, der lader sig nøje med at analysere og foreslå konstruktioner, og som overlader det til de partikulære poetikker, værker og analyser at legitimere sig selv.

## Litteratur

- Artaud, Antonin (1938). *The Theater and its double*. Mary Caroline Richards (overs.). New York 1958: Grove Press.
- Barthes, Roland (1968). "The Death of the Author". I: Bishop, Claire (red.) (2006). *Participation*. Whitechapel and MIT Press.
- Bit, Vladimir (2001). *Litteratur- und Kulturtheorie – Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*. Rowohlt Encyklopädie. Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel.
- Christoffersen, Exe m.fl. (1989). *Dramaturgisk analyse. En antologi*. Aktuelle Teaterproblemer 24, Aarhus Universitet.
- Christoffersen, Exe (2007). "Teatralitet, Teatralisk og Teatralisering". I: *Peripeti*, 7. Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.
- Bishop, Claire (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics". I: *Oktober*, 110, Fall 2004. MIT Press Journals ([www.mitpressjournals.org](http://www.mitpressjournals.org)).
- Bishop, Claire (red.) (2006). *Participation*. Whitechapel and MIT Press.
- Bürger, Peter (1980). *Theory of the Avantgarde*. M. Shaw (overs.), University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. and F. Guattary (1980). "Introduction: Rhizome". *A Thousand Plateaus*. Brian Massumi (overs.). London: The Athlone Press.
- Eco, Umberto (1989). *The Open Work*. Harvard University Press.
- Elias, Norbert (1970). "Universal features of human society". *What is Sociology*. Columbia University Press.
- Elias, N. (1988). "Game Model". *On Civilization, Power and Knowledge*. University of Chicago Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2005). *Theatre, Sacrifice, Ritual*. London and New York: Routledge.
- Foucault, Michel (1970). "What is an Author?". *Language, Counter-Memory, Practice*. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (overs.). New York 1977: Cornell University Press.
- Foucault, M. (1982). "The Subject and Power". *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine (1999). *How We Became Posthuman*. Chicago University Press.
- Herrmann, Max (1914). "Einleitung". *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin.
- Kjølner, Torunn (2007). "Teatralitet og Performativitet". I: *Peripeti*, 7. Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.
- Krause, Detlef (2005). *Luhmann – Lexicon*. Lucius & Lucius
- Lehmann, Niels (2000). "Demokratitit – interaktivitet uden åbenhedsfetischisme". I: *Årsberetning for Dramaturgi 2000*. Aarhus Universitet.
- Lehmann, Niels (2002). "Coping with Reality – Different Means for Different Purposes". I: Bjørn Rasmussen m.fl. (red.). *Playing betwixt and between*. Bergen: Idea Publications.

- Lehmann, Niels (2007a). "Forms of Presence". I: *Nordic Theatre Studies*, 19. Foreningen Nordiske Teaterforskere.
- Lehmann, Niels (2007b). "The work of Art as a Network". I: Lehmann, Qvortrup, Walther (red.). *The Concept of the Network Society: Post-Ontological Reflections*. København: Samfundslitteratur Press/NORDICOM.
- Luhmann, Niklas (1984). *Soziale Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Luhmann, Niklas (1995). *Die Kunst, der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Nielsen, Thomas Rosendal (2009). "Interaktivitetsbegreber". I: *Peripeti*, 11. Århus.
- Nielsen, Thomas Rosendal (2010). "Replacement – interaktivitet og deltagelse i *Gob Squad's Kitchen*". I: *Fra Akademiet*, 4. AÆF, Aarhus Universitet.
- Ranciere, Jacques (2009). *The Emancipated Spectator*. Verso.
- Sartre, Jean-Paul (1943). *Being and Nothingness*. H.E. Barnes (transl.). Routledge 2003.
- Schechner, Richard (1977). *Performance Theory*. Routledge 2003 (1977, 1988).
- Svendsen, Lars Fr. H. (2000). *Kunst – en begrebsafvikling*. Joachim Wrang (overs.). Klim 2003.
- Turner, Victor (1982). *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications.

---

### **Thomas Rosendal Nielsen**

Ph.d.-stipendiat ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har i de sidste fire år arbejdet med interaktive dramaturgier i teater, computerspil og rollespil. Projektet, *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv*, afsluttes i 2011.

---