

SØREN MØLLER SØRENSEN

## Studiet af det performative

### Begreb og projekt

Performativitet er et modebegreb. Akademisk mode på godt og ondt. Inspiration til faglig nytænkning, opbrydning og refiguration af genstandsfelter og løftestang for etablering af nye konstruktive alliancer mellem forskningsområder og forskere. Men samtidig paraplybetegnelse for uforenelige faglige målsætninger og bannermærke for en projektideologi af den evangeliserende slags, der lader forklaringens lys hvile over den fremtid, der projekteres, men som også tillader den nye teoribygning at kaste tunge skygger over gedigen viden og vel udført refleksion i for- og nutid.

Performativitet som akademisk modebegreb – nu i den lidt snævrere forstand af humanvidenskabelig metodekategori – er også i særegen grad mærket af de postmoderne universitetsmiljøer, der har fostret det. Her hylder man det dynamiske og processuelle, også i den akademiske tænkningens eget domæne, og man tager gerne den dunkelhed, som åbne og vigende definitioner afstedkommer, med i købet. Dette sætter sit præg på performativitetetsbegrebet i dets ekstensionelle såvel som i dets intensionelle dimension, dvs. både med henblik på afgrænsningen af de fænomener, det henviser til, og med henblik på de egenskaber ved fænomenerne, det fremhæver. Performativitetetsbegrebets fædre og sønner er utrættelige i deres fremhævelse af begrebets åbenhed og dynamik.<sup>1</sup> Richard Schechner, hvis tidlige og meget indflydelsesrige undersøgelser i grænselandet mellem teatervidenskab og antropologi kommer til at spille en væsentlig rolle i denne artikel, forklarer: "Performance studies is "inter"—in between. It is intergeneric, interdisciplinary, intercultural—and is therefore inherently unstable. Performance studies resists or rejects definition."<sup>2</sup> Marvin Carlson<sup>3</sup> præsenterer begrebet som i sit væsen omstridt og kvalificerer kategorien 'omstridt begreb' ved en henvisning til filosofen W.B. Gallie, som hentes ind i diskussionen gennem en forskningsoversigt af Mary Strine,

1 På engelsk har ordet 'performance' en semantisk vidtfavnende normalsproglig brug, der senere vil blive behandlet i hovedteksten. Det er ikke tilfældet på dansk, hvor det kun er i almindelig brug som betegnelse for den specifikke kunstform 'performance' (engelsk: 'performance art'). En umiddelbar overføring af begrebet 'performance studies' til dansk som betegnelse for studiet af opførelses- og fremførelsesfænomener i bredeste forstand er derfor ikke mulig. Jeg har valgt udtrykket 'performativitetsstudier' som den brede samlebetegnelse. Ofte vil den være synonym med udtrykket 'performance studies' i engelsksproget litteratur.

2 Richard SCHECHNER: 'What Is Performance Studies Anyway?' i Peggy PHELAN & Jill LANE (eds.): *The Ends of Performance*, New York 1998, s. 360 (citeret efter Erin STRIFF (ed.): *Performance Studies*, Houndsville Basingstoke 2003, s. 7).

3 Marvin CARLSON: *Performance – a critical introduction*, New York 1996, s. 1-2.

Beverly Young og Mary Hopkins. Ifølge disse udvikles performativitetstudierne i en atmosfære af "sophisticated disagreement" blandt diskussionspartnere "[who] do not expect to defeat or silence opposing positions, but rather through continuing dialogue to attain a sharper articulation of all positions and therefore a fuller understanding of the conceptual richness of performance."<sup>4</sup> Som produktet af en sådan diskurs tilhører performativitetsbegrebet klassen af 'contested concepts', som Gallie definerer den: "Recognition of a given concept as essentially contested implies recognition of rival uses of it ... as not only logically possible and humanly 'likely', but as of permanent potential critical value to one's own use or interpretation of the concept in question."<sup>5</sup>

Til alt dette må det være tilladt at indvende, at det hører til videnskabelige metodekategoriers natur at være konstruerede og omstridte, og at det, der her føres i felten som særegenheder ved performativitetstudiernes metodediskussion, vel strengt taget ikke er andet end beskrivelsen af en hensigtsmæssigt fungerende humanvidenskabelig diskurs, der konstruktivt balancerer mellem metode-pluralistisk *savoir vivre* og kritisk dialog. Ligeledes gælder, at performativitetsteoretikernes stærke overbevisning om at producere begreber, der som computer-vira er prædestinerede til at trænge ind og skabe uorden i systemerne, hverken har forhindret, at de selv har udviklet operationelle begreber af høj generaliseringsgrad, eller har skabt uovervindelige hindringer for en fag-historisk positionering af deres projekt.

Performativitetstudierne er et aspekt af teatervidenskabens opgør med sin traditionelle forankring i europæisk dramatisk teater, dvs. teaterformer baseret på realiseringen af en dramatisk tekst og fremstillingen af en illusionær scenisk virkelighed. Som sådan er de et udtryk for det ubehag ved indlejringen i et eurocentrisk æstetisk paradigme, som har været drivkraften bag en meget stor del af de fornyelses- og frigørelsesprojekter, der har præget de gamle kunsthøgskoler siden 1960'erne. Samtidig udvikler de sig imidlertid i et intimt samspil med sofistikerede avantgardistiske produkter af europæisk teaterkunst – og vestlig æstetisk kultur i bredere forstand – og dermed er de i et vist omfang produktet af selv samme diskurs, som de ønsker at sætte sig ud over. Situationen er i mange henseender analog til musikvidenskabens i 1970'erne og 1980'erne, hvor den musikalske avantgardes kritik af centrale æstetiske kategorier fandt vej til de metodiske grundlagsovervejelser og indgik paradoksale forbindelser med tidens krav om sociologisk fundering og sprængning af det kunstmusikalske genstandsfelt. Carl Dahlhaus' spidsformuleringer om John Cages 'anti-kunst' som den 'bestemte negation', der først muliggjorde en videnskabelig, kritisk distanceret indsigt i det musikalske værkbegrebs konstituentur og i dets paradigmatiske stilling i den borgerlige musikkultur, hører hjemme i denne sammenhæng og blev i et vist omfang skoledannende.<sup>6</sup>

4 Mary STRINE, Beverly YOUNG og Mary HOPKINS: 'Research in Interpretation and performance Studies: Trends, Issues, Priorities' i Gerald PHILIPS og Julia WOOD (eds.): *Speech Communication: Essays in Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*, Carbondale 1990, s. 183 (citeret efter Carlson: *Performance*, s. 1-2).

5 W.B. GALLIE: *Philosophy and the Historical Understanding*, New York 1964, s. s. 187-88 (citeret efter Carlson: *Performance*, s. 1).

6 Carl DAHLHAUS og Helga de la MOTTE-HABER: *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd.10) Laaber 1982, s. 91.

Denne kobling mellem avantgardekunst og kunstteoretisk grundlagsdiskussion findes bl.a. hos Erika Fischer-Lichte, der lader performancekunsten 'opdage' performativiteten. I en introduktion til området<sup>7</sup> fremstilles hele projektet slet og ret som en konsekvens af John Cages *untitled event*,<sup>8</sup> der i mange fremstillinger figurerer som performancegenrens prototype. *Untitled event* beskrives af Fischer-Lichte – sikkert i god overensstemmelse med ophavsmændenes intentioner – som en lang række negationer i forhold til det dramatiske teater: fraværet af dramatisk tekst, fraværet af fremstilling af illusionære personer, fraværet af et illusionært dramatisk rum, fraværet af en dramatisk tid afvigende fra 'den ontologiske', og fraværet af en intenderet sammenhæng mellem begivenhederne, der stiller betragteren frit og tilsiger ham at skabe sin egen sammenhæng og mening frem for at afkode en i teksten nedlagt og i forestillingen reproduceret. Og alt dette tilskriver Fischer-Lichte en epistemologisk effekt:

The 'untitled event' was realized as a theatre performance in the course of which lectures, poetry readings, a film show, a slide-show, concerts, *tableaux vivants* (dog and gramophone, 'His Master's Voice'), dance and a kind of ritual or feast (in the sharing of the coffee) took place. However, these cultural performances were not *re-presented* as in dramatic theatre, opera, or classical ballet; rather, the performance *was* the realization, or the realization *was* the performance. Since, in this instance, theatre occurred as a non-causal, non-linear sequence of discrete actions, represented before an audience, its difference from other genres of cultural performance became insignificant. Performativity turned out to be the most important characteristic of theatre, art, culture. Theater, art, culture, thus, were redefined as performance.

From today's viewpoint, the 'untitled event' of 1952 appears to have been a revolutionary event in Western culture.<sup>9</sup>

Cage river forhænet til side. Hans *untitled event* er erkendelsens øjeblik: "Suddenly, that which theatre artists and spectators had known intuitively and practised for ages became evident: theatre not only fulfils a referential function but a performative one, too."<sup>10</sup> Således konstruerer Fischer-Lichte det performativitetsteoretiske projekt som Cages ikke-værks virkningshistorie, der ikke bare indebærer nye forskningsopgaver og ny meto- disk orientering for teatervidenskaben, men som indvarsler et kulturteoretisk paradigme- skift. Efter Cage er intet som før. Det eurocentriske æstetiske paradigme er brudt, det dramatiske teater kan finde sin rette plads som én blandt et utal af performative gen- rer, og endelig forstår vi vores kulturs performative grundkarakter og kan gøre op med den misforståelse, at tekster og andre artefakter skulle være kulturens primære udtryk. "The historical relevance of the 'untitled event' is founded on its discovery of the per- formative", og i kraft af den indser vi, at "... European culture, at least until the end of

7 Erika FISCHER-LICHTE: 'Performance Art and Ritual: Bodies in Performance', *Theatre Research Inter- national* 22 (1997) s. 22-37.

8 *Untitled event* fandt sted ved Black Mountain College, USA, i 1952. Ud over Cage medvirkede Jay Watts, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Mary C. Richard og Charles Olsen.

9 Fischer-Lichte: 'Performance Art ...', s. 26.

10 *Ibid.* s. 24.

the eighteenth century (and in many areas throughout the nineteenth century, too) consisted largely of different genres of cultural performance."<sup>11</sup>

Lad det i forbigående være sagt, at den afledning af et teoretiske paradigme og en forskningsstrategi fra en specifik kunstform indebærer meget åbenlyse farer for incestuøse forhold af den slags, hvor teorien besvanger afkommet af sin egen diskurs med akademiske indføringer, programnoter og udlægninger, der blot gentager og bekræfter det fælles konceptuelle udgangspunkt. Væsentligere i vores sammenhæng er imidlertid en kritisk stillingtagen til den sammenhæng mellem ikke-repræsentation og performativitet, der etableres, når det performativitetsteoretiske projekt afledes fra Cages version af performancekunsten. Fischer-Lichte synes at gå ud fra, at den vilje til realitet, der er en del af avantgardens projekt og central også for Cage, sætter sig rent og modsigelsesfrit igennem i *untitled event*. "... these cultural performances were not *re-presented* as in dramatic theatre, opera or classical ballet; rather the performance *was* the realization, or the realization *was* the performance ..." hed det i det ovenfor citerede. Men det er kun for en logik, der ikke medtænker de kunstteoretiske eller kunstinstitutionelle positioneringer og virkninger, at Cages intention om at negere repræsentationen skaber en fremstilling, der ikke længere er fremstilling men blot og bar realitet. At de sceniske udtryk for Cages intenderede ikke-repræsentation skulle være virkelighed simpelthen – blottet for enhver afledning af fænomenet repræsentation – modsiger ikke bare resultaterne af den kunstfilosofiske refleksion, der fulgte i kølvandet på neoavantgarden, men truer også med at udelukke Cages performance fra feltet af performative genrer, som de mest lovende definitionsforsøg afstikker det.

Marvin Carlson forsøger i sin udmærkede kritiske introduktion at skabe et udgangspunkt for en oversigt over det heterogene performativitetsteoretiske felt gennem en rede-gørelse for de forskellige betydningsaspekter af den engelske, hverdagsproglige glose 'performance'. Carlson identificerer tre centrale betydningsfelter. Substantivet 'performance' og det tilsvarende verbum 'to perform' kan betyde:

- 1) "offentlig fremvisning af teknisk færdighed" (f.eks. klaverspil),
- 2) "at spille en rolle" (som på teateret) eller mere alment: at agere "with a certain distance between 'self' and behavior, analogous to that between an actor and the role an actor plays on stage."
- 3) "ydelse eller præstation" (f.eks. "linguistic, scholastic ... sexual performance" eller en bils 'performance', dvs. hvor hurtigt, længe, godt den kører).<sup>12</sup>

Carlson hæfter sig ved denne semantiske mangfoldighed, kender sit miljøes spilleregler, anerkender performativitetsbegrebet som 'essentially contested' og fraskriver sig retten til at formulere en overgribende definition. Men heldigvis gør han det alligevel:

If we consider performance as an essentially contested concept, this will help us to understand the futility of seeking some overarching semantic field to cover such seemingly disparate usages as the performance of an actor, of a schoolchild, of an automobile. Nevertheless, I would like to credit one highly suggestive at-

11 *Ibid.* s. 23.

12 Carlson: *Performance*, s. 4-5.

tempt at such an articulation. This occurs in the entry on performance by the ethnolinguist Richard Bauman in the *International Encyclopedia of Communications*. According to Bauman, all performance involves a consciousness of doubleness, through which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered original model of that action. Normally this comparison is made by an observer of the action—the theatre public, the school's teacher, the scientist—but the double consciousness, not the external observation, is what is most central. An athlete, for example, may be aware of his own performance, placing it against a mental standard. Performance is always performance *for* someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as is occasionally the case, the audience is the self."<sup>13</sup>

Baumans definition, som Carlson meddeler os, hæfter sig primært ved den dobbeltbevidsthed, der knytter sig til den performative adfærd. Derved knæsætter den referencen til en instans uden for performeren og den performative situation som et definerende kendetegn, men holder et meget bredt felt åbent for typen af reference. Hermed etablerer den et fremragende holdepunkt for de sammenlignende undersøgelser inden for de performative genrens felt – herunder de musikalske. Samtidig giver den rigeligt rum for performance-kunst af den intenderet ikke-referentielle type, som Cages *untitled event* repræsenterer.

Baumans definition – og det sæt af antropologiske og lingvistiske teorier, som den kommunikerer med – inviterer til genovervejelse af begrebet 'reference' og til fornyet opmærksomhed overfor de forskellige typer af instanser, der refereres til i forskellige performative situationer. Dette skal jeg vende tilbage til. Foreløbig vil jeg blot med *untitled event* som eksempel give et indtryk af de analytiske muligheder, der opstår, når referencebegrebet frigøres fra forankringen i forestillinger om mimetisk repræsentation – en frigørelse, der er implicit i Baumans definition.

*Untitled event* er et kunstværk. Dets stof er kunstteori. Dets aktører 'fremstiller' kunstteoretiske positioner. Som helhed repræsenterer det en kunstteoretisk positionering og defineres som kunst i kraft af dets kunstteoretisk/kunstinstitutionelle virkning. Sådan omtrent tager det sig i hvert fald ud i lyset af Arthur Dantos kunstfilosofiske analyse af neoavantgardens realitetsfordring.<sup>14</sup> Kun ud fra en forståelse af det repræsentative som mimetisk repræsentation i klassisk dramatisk forstand kan fordringen om ikke-repræsentation tages for gode varer. De agerendes adfærd er ikke adfærd simpelthen. Det er adfærd ledsaget af den dobbeltbevidsthed, der er det performatives definerende kendetegn, det er adfærd "placed in mental comparison with a potential, an ideal", nærmere bestemt sammenholdt med et potentiale for institutionelle virkninger og et – af europæisk mystik og østlig filosofi inspireret<sup>15</sup> – ideal om umiddelbar væren.

13 *Ibid.* s. 5-6.

14 Arthur DANTO: 'Konstvärlden' i I. BECH m.fl. (eds.): *Konsten og konstbegreppet*, Stockholm 1996, s. 91-116.

15 I forestillingen indgik Cages oplæsning af en tekst med titlen 'The Relation of music to Zen Buddhism' og citater af Meister Eckhart.

*Tværvideenskabelig inspiration*

Som et udtryk for den mistillid til et æstetisk paradigme, der var så karakteristisk for kunstvidenskaberne i den sidste årtier af det 20. århundrede, har performativitetsteoriene primært søgt deres teoretiske begrundelse uden for den æstetiske teoris domæne og udviklet sig i et tværvideenskabeligt samarbejde med antropologi, sociologi, psykologi og lingvistik og semiotik.<sup>16</sup>

Antropologien har en særlig fremtrædende plads i denne sammenhæng, og her er det igen på sin plads at erindre om interaktionen mellem kunstnerisk og akademisk avantgarde. Den teoretiske inspiration fra antropologien har gået hånd i hånd med avantgardeteaterets inspiration fra ikke-europæisk teater og rituel praksis mm. Hvad den akademisk-teoretiske diskussion angår, har ideen om det performative som en primær kulturel manifestation kunnet støtte sig på antropologen Milton Singers teoridannelse omkring begrebet 'cultural performance'. Begrebet, som Singer prægede i 1950'erne, omfatter "particular instances of cultural organization, for instance, weddings, temple festivals, recitatives, plays, dances, musical concerts, and so on."<sup>17</sup> Ifølge Singer artikulerer disse aktiviteter kulturens selvforståelse både over for egne medlemmer og over for udefrakommende, der her finder "... the most concrete observable units of the cultural structure, for each performance has a definitely limited time span, a beginning and end, an organized programme of activity, a set of performers, an audience and a place and occasion of performance."<sup>18</sup> Med begrebet 'cultural performance' tilbød Singer teatervidenskaben en ny ramme for betragtningen af sin traditionelle genstand og samtidig gav hans betoning af den performative begivenheds 'afgrænsethed' – dens principielle karakter af at være 'set apart' tidsligt og rumligt – stof til nye overvejelser over de markører og procedurer, der afgrænser den æstetiske sfære og/eller den performative praksis fra hverdagslivets almindelige strøm.

Den videre udvikling i udvekslingen mellem den teatervidenskabelige og den antropologiske interesse i det performative gør med sin rigdom på grænsegængeri – personelt, teoretisk begrebsligt og metaforisk – i sig selv krav på lærdomshistorisk interesse. Her i yderste korthed: Antropologen Victor Turner tog afsæt i den forskning i initieringsritualer, som Arnold van Gennep havde grundlagt med bogen *Rites de Passage* fra 1908, men udvidede feltet til at omfatte en mangfoldighed af performative aktiviteter, der trods forskellige fremtrædelsesformer alle formidler overgang fra en fase eller tilstand til en anden: fra barn til voksen, fra ugift til gift, fra fred til krig til eller omvendt osv. De typer af performativitet, som Turner undersøgte, markerer altså en grænse, og i sig selv realiserer de en tilstand af uafklarethed, flux eller uro, der er skudt ind mellem to mere stabile tilstande af kulturel aktivitet. Som metafor – i et vist omfang også som struktur-

16 I forbifarten bemærkes, at æstetisk teoridannelse lige så vel som de her nævnte teorifelter kan begrunde en humanistisk forskningspraksis. Jf. Carl Dahlhaus' plædoyer for en musikvidenskab, der som *kunstvidenskab* funderes på eksplicit æstetisk teori, Carl DAHLHAUS: 'Ästhetik und Musikästhetik' i Dahlhaus & Motte Haber: *Systematische Musikwissenschaft*, s. 81-108.

17 Milton SINGER (ed.): *Traditional India*, Philadelphia 1959, s. xii (citeret efter Fischer-Lichte: 'Performance Art and Ritual', s. 23).

18 *Ibid.*



model – for denne performative aktivitet lånte Turner det teatermæssige begreb 'drama'. Ifølge Turner er 'det sociale drama' et universelt forekommende fænomen, der håndterer kulturrenes preære overgangssituationer i landsbyen såvel som på den verdenspolitiske scene!

Fra slutningen af 1960'erne arbejdede teatermanden Richard Schechner sammen med Turner, og gennem Schechners tværkulturelle studier flyder en rig strøm af tankevækkende iagttagelser og systematiseringsforsøg tilbage mod teatervidenskaben. Schechner, der har kombineret etnologisk feltarbejde med sin teatervirksomhed, er blandt andet ophavsmand til definitionen af det performative som 'restored behavior', som jeg senere i denne artikel vil forsøge at udnytte i en analyse af nogle aspekter af musikalsk øve- og indlæringspraksis.

Indflydelsen fra lingvistik og semiotik har især gjort sin virkning i performativitetstudierne abstrakte grundlagsdiskussion. I det 20. århundredes lingvistik og semiotik kan der groft sondres mellem to grene, hvor den ene lægger hovedvægten på studiet af sprogets struktur, mens den anden betonere studiet af sproget som social aktivitet og altså betragter brugen af sprog som handlinger, der i deres sociale kontekster udløser sociale effekter. En hovedfigur inden for denne sidste gren var John Austin, der i 1950'erne foreslog sondringen mellem *konstative* og *performative* udsagn. Han var den første til at hævde, at de performative sproglige ytringer f.eks. "jeg sværger ..." eller "jeg lover ...", ikke primært er at opfatte som udsagn, der siger noget om verden og tingenes tilstand. De griber selv forandrende ind, sætter selv det udsagte i værk eller indeholder deres egen virkeliggørelse, og de kan ikke som de konstative udsagn bedømmes som enten sande eller falske. Både Austin selv og hans elev John R. Searle blev dog snart af den opfattelse, at den performative effekt ikke kunne være forbeholdt en særlig klasse af udsagn, men at brugen af sprog altid har et performativt aspekt. Sprogvidenskab af denne orientering kalder vi i dag *speech act theory* eller *pragmatisk lingvistik*. Dette sidste selv om hverken Austin eller Searle har anvendt begrebet, der er skabt af Charles Morris og defineret som "the science of the relation of signs to interpreters".<sup>19</sup> Jeg ved ikke, om disse teorier har åbnet praktiske analytiske muligheder for kunstvidenskaberne. Men jeg ved med sikkerhed, at en teoridannelse, der med stor filosofisk autoritet tilbyder os at forstå sproget som sin egen virkeliggørelse, kan udfylde retoriske og legitimerende funktioner i kunstteorier, der søger alternativer til traditionelle forståelser af kunst som mimetisk repræsentation.

Lidt anderledes forholder det sig med Mikhail Bakhtins overvejelser over sproghandlingen ('the utterance'). Med Bakhtin spørger vi til sproghandlingens temporale dobbeltstatus som altid individuel og kontekstuel men samtidig led i diskursens fortløbende kæde. Den samme mand kan ikke springe i den samme flod to gange, lærte Heraklit os, og den sproglige ytring kan heller ikke være identisk med sig selv ved gentagelsen, ej heller i de talrige tilfælde, hvor lange sekvenser 'citeres' ordret. For hver ny brug og for hver ny bruger er konteksten og dermed betydningen ny. Men samtidig genlyder i

19 Charles S. MORRIS: 'Foundations of the Theory of Signs', i *The International Encyclopedia of Unified Science*, Chicago 1938, Vol. 1, s. 30 (citeret efter Carlson: *Performance*, s. 61).

hver aktuel brug ekkoerne af tidligere brug. Sprogbrugens nu er altid ladet med fortid. Tidligere sprogbrugeres stemmer blander sig med den aktuelle. Sproget, når det bruges, er uomgængeligt 'flerstemigt', og det er afhængigt af en form for ikke-identisk repetition, der udelukker, at det lader sig gennemtrænge og helt udfylde af den aktuelle brugers udtryk:

Any utterance, when it is studied in greater depth under the concrete conditions of speech communication, reveals to us many half-concealed or completely concealed words of others with varying degrees of foreignness. Therefore, the utterance appears to be furrowed with distant and barely audible echoes of changes of speech subjects and dialogic overtones ...<sup>20</sup>

En lignende lære vedrørende sproghandlingens afhængighed af princippet om ikke-identisk repetition kan uddrages af Jacques Derridas kritik af Austin. I den kortfattede som artikelformen påbyder mig, kan Derridas bidrag til den performativitetsteoretiske diskussion beskrives som en slags formidling mellem Austins og Searles teori om de performative talehandlinger og det citations- eller repetitionsprincip, som jeg fremhævede i forbindelse med Bakhtin, og som udgør en bro til Schechners definition af det performative som 'restored behavior'.

Det er et centralt anliggende i Derridas analyse af skriften at forklare, hvordan fravær hører til dens indispensable kendetegn. Skriften opstår under modtagerens fravær, og det hører til dens definerende egenskaber at kunne fungere også under afsenderens fravær, dvs. uafhængigt af en 'oprindelig' intention og uden (ostentativ) reference til en 'oprindelig' kontekst. Uden fravær i en absolut og positiv forstand – altså ikke fravær som forfaldsform af eller henvisning til et oprindeligt nærvær – ingen skrift. Skrift er kendetegnet ved netop ikke at være låst fast til nogen form for oprindelighed, og er derfor også principielt gentagelig ('iterabel'). Skrift må være

... repeatable—iterable—in the absolute absence of the receiver or of any empirically determinable collectivity of receivers. Such iterability ... structures the mark of writing itself, no matter what particular type of writing is involved ... A writing that is not structurally readable—iterable—beyond the death of the addressee would not be writing.<sup>21</sup>

Derrida fastslår, at fraværsprincippet er konstituerende for skriften, og spørger derefter, om dette fraværets og gentagelighedens princip også gør sig gældende i de ytringer, som Austin kaldte performative. Eller rettere: Derrida sætter sig for at bevise, at det forholder sig sådan, og fører sit argument igennem i en kritik af Austin, der samtidig er en implicit kritik af 'nærværs-metafysikken', som den manifesterer sig hos Austin. Den performative sproghandling synes i særlig grad styret af afsenderens intention, og den synes

20 M.M. BAKHTIN (trans. V.W. McGee): *Speech genres and other late Essays*, Austin 1986, s. 88-89 (citeret efter Carlson: *Performance*, s. 58).

21 Jacques DERRIDA: 'Signature Event Context' i Jacques DERRIDA: *Limited Inc.*, Illinois 1977 (anvendt udgave Illinois 1988) s. 7.



i særlig grad 'event-riden',<sup>22</sup> bundet til sin situation, sin kontekst, sit nu. Men alligevel er den ifølge Derrida afhængig af sin egenartede form for gentagelighed eller 'citerbarhed' og dermed i familie med de former for 'uegentlig' eller 'parasitær' sprogbrug – poesiens, teaterets, citatets – som Austin udelukkede fra sit undersøgelsesfelt:

Could a performative utterance succeed if its formulation did not repeat a "coded" or iterable utterance, or in other words, if the formula I pronounce in order to open a meeting, launch a ship or a marriage were not identifiable as *conforming* with an iterable model, if it were not then identifiable in some way as a "citation"? Not that citationality in this case is of the same sort as in a theatrical play, a philosophical reference, or the recitation of a poem. That is why there is a relative specificity, as Austin says, a "relative purity" of performatives. But this relative purity does not emerge *in opposition* to citationality or iterability, but in opposition to other kinds of iteration within a general iterability which constitutes a violation of the allegedly rigorous purity of every event of discourse or every *speech act*.<sup>23</sup>

Nu er det en kendt sag, at Derridas indflydelse i nyere humanistisk videnskab strækker sig langt videre end til diskussionen om det performative, og store dele af den lære, der kan udtrages af hans betoning af fraværs- og iterationsdimensionen i de forskellige sproglige manifestationer – først og fremmest det skrevnes fungerer i uafhængighed af en oprindelig kontekst, intention og ekspresion – er for længst blevet god latin i kunst- og kulturvidenskabernes metodediskussion. Derrida er faderskikkelsen for den dekonstruktivistiske litteraturteori, han var en væsentlig inspirationskilde for Paul de Man,<sup>24</sup> og han har sat sit præg på et bredt felt af radikaliseret receptionsæstetik. I performativitetdiskussionen er hans indflydelse da også mest direkte sporbar i forbindelse med beskæftigelsen med kunstformer, der ikke i gængs forstand er performative – billedkunst og litteratur – og dermed på et felt, hvor det kan være vanskeligt at skelne mellem receptions- og performativitetsteori.<sup>25</sup>

#### *Performativitetsbegrebet og musikvidenskaben*

*Diskussionen om det performative repræsenterer for musikvidenskaben en invitation til en fornyet og mere fokuseret beskæftigelse med musikudøvelse som praksisform.* Dette er skrevet med fremhævet skrift for at det ikke skal forsvinde i den nødvendige refleksion over de mange iøjnefaldende paralleller mellem performativitetsforskningens teoretiske og genstandslige interessefelt og tildragelser i nyere musik og musikvidenskab. Jeg har allerede antydnet parallellen mellem Fischer-Lichtes konstruktion af overgangen til et per-

22 *Ibid.* s. 19.

23 *Ibid.* s. 18.

24 Jf. Paul de MAN: 'The Rhetoric of Blindness', i Paul de MAN: *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London 1983 (rev. ed.), s. 102-141.

25 Jf. f.eks. Dorothea HANTELMAANN: 'Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst' *Paragrana* 10 (2001) s. 255-270. Hantelmann beskæftiger sig med performative aspekter af 'traditionel' billedkunst, der jo ikke har performative kvaliteter i sædvanlig forstand.

formativt paradigme som *untitled event's* effekt og Carl Dahlhaus, der hævdede, at John Cage ved at basere sine aktiviteter på negationen af værkbegrebet skabte det distance-rede betragningspunkt, hvorfra på en gang værkbegrebets paradigmatiske stilling og grænserne for dets virkningssfære kunne erkendes. Talrige er også de tildragelser på den ny musiks scener, der i forskellige former for problematisering af det generative og hierarkiske forhold mellem forskrift og opførelse har fremhævet det performative, situationelle og processuelle på den autoritative, statiske teksts bekostning. En kort opremsning må her træde i en lang udrednings sted: aleatorik, grafisk partitur, instrumentalteater, 'site specific' eller 'soundscape'-orienteret klang-installation og talrige tværæstetiske manifestationer i grænseegnene mellem musik, teater og billedkunst.<sup>26</sup> Det ville også være synd at sige, at disse kunstneriske manifestationer og deres teoretiske potentiale har undgået musikvidenskabens søgelys. Særligt miljøet omkring Helga de la Motte-Haber i Berlin har været yderst aktivt i udvekslingen mellem den akademiske refleksion og historieskrivning og udviklingerne på amerikanske og europæiske avantgardescener. Men i det blot lidt længere faghistoriske perspektiv gælder det overordnet, at den kritiske impuls fra den eksperimenterende kunst er blevet opfanget af det, vi i kort form kalder 'kritik af værkbegrebet' og af den dertil knyttede receptionsæstetiske bølge. Receptionsæstetik og performativitetsteori er således både lærdomshistorisk beslægtede og fælles om nedtoningen af autor-intentionen i forhold til de betydninger, der opstår med forlæggenes gentagne brug. Men kritiske ånder vil med nogen ret kunne hævde, at der i receptionsæstetikken findes en 'idealistisk rest', som performativitetsteoriene gerne ser uddrevet. Performativitetsteorien fokuserer på det performative som betydningsproducerende praksis. Receptionsæstetikken anerkender den performative interpretation som betydningsproducerende, men fokuserer på den producerede betydning som genstand for hermeneutisk udlægning.

Performativitetsteoriernes udfordring til musikvidenskaben må altså lyde: undersøg musik-*udøvelsen* i alle dens former som kulturel *praksis*, analyser *hvordan* betydning opstår, distribueres og forhandles i denne praksis, og i den sammenhæng også hvordan givne 'forlægs' kulturelle værdi formes og omformes i den performative praksis' ikke-identiske repetition.

I forhold til dette omfattende projekt tiltænker nærværende arbejde sig en beskeden rolle som et forarbejde. Spørgsmål med tilknytning til det, vi bredt kan definere som musikalsk opførelsespraksis og musikalsk interpretationskultur, vil være i centrum for de følgende siders udredninger, og forhåbentlig vil det lykkes mig at overbevise om, at der i de sidste årtiers musikvidenskabelige diskussion er anlagt stier hen imod en musikvidenskabelig performativitetforskning, dels gennem teoretiske overvejelser og konkrete forskningstiltag, der anerkender interpretationskulturen som en afgørende musikhistorisk virkningsfaktor, og dels gennem kritisk beskæftigelse med indgroede tankemønstre, der stiller sig hindrende i vejen for anerkendelsen af det performatives egenverdi og særegne kulturelle betydning.

26 For en lidt mere udførlig redegørelse se Christa BRÜSTLE: 'Performance/Performativität in der neuen Musik' *Paragana* 10 (2001) s. 271-280.

Det kan synes naivt, men det er stadigvæk et anbefalelsesværdigt udgangspunkt for studiet af musikalske interpretationskulturer at konstatere, at en hvilken som helst tekst for at kunne have nogen som helst kulturel virkning er afhængig af eksistensen af en interpretationskultur, der foreskriver reglerne for dens brug. Således er der i enhver skriftkultur en gensidig afhængighed mellem det, der skrives ned, og det, der ikke skrives ned. Inden for rammerne af dette fælles er der imidlertid store forskelle fra kultur til kultur, når det kommer til spørgsmålet om de indbyrdes autoritetsforhold mellem det, som det nedskrevne normerer, og det der normeres på anden vis. Herom vidner europæisk musikhistorie eksemplarisk.

I forordet til *Die Musik des 19. Jahrhunderts* fra 1980,<sup>27</sup> forklarer Carl Dahlhaus, at den samtidige tilstedeværelse i 1800-tallet af to musikalske interpretationskulturer omkring henholdsvis Beethovens og Rossinis musik betød intet mindre end

... eine tiefgreifende Spaltung des Musikbegriffs, die zu den fundamentalen musikgeschichtlichen Tatsachen des 19. Jahrhunderts gehört ...

Der emphatische Kunstbegriff, den Beethoven in geradezu usurpatorischem Zugriff für die Musik in Anspruch nahm – ein Kunstbegriff, durch dessen Aneignung sich die Musik überhaupt erst gleichberechtigt neben die Dichtung und die bildende Kunst stellte –, war Rossini, der einen Rest vom Geist des 18. Jahrhunderts ins 19. hinüberrettete, noch durchaus fremd. Beethovens Symphonien stellen unantastbare musikalische 'Texte' dar, deren Sinn durch Interpretationen, die als 'Auslegungen' zu verstehen sind, entschlüsselt werden soll. Dagegen ist eine Rossini-Partitur eine bloße Vorlage für eine Aufführung, die als Realisierung eines Entwurfs – und nicht als Auslegung eines Textes – die entscheidende ästhetische Instanz bildet.<sup>28</sup>

Man kan synes Dahlhaus går lovlig hårdhændet til værks, når han ophøjer forskellene i interpretationskulturerne omkring Beethovens symfonier og Rossinis operaer til en dyb spaltning af musikbegrebet. Men det principielle i hans iagttagelse er væsentligt og gyldigt. 'Musikværkets ontologi' – og hermed lokaliseringen af dets 'essens' eller identitet – er en kulturel konstruktion. I europæisk musikalsk skriftkultur er forholdet mellem nodeskriftens status som henholdsvis spilleforskrift og tekst i streng forstand genstand for stadig forhandling, og disse forhandlinger falder ud på måder, der både relativiserer generaliserende opfattelser af skriftens absolutte forrang i europæisk skriftkultur og forestillinger om, at forholdet mellem tekst og performativitet skulle være 'globalt epokalt' bestemt. Som Dahlhaus lader forstå, gav den borgerlige musikkultur i 1800-tallet rum for samtidige men principielt divergerende udlægninger. Beethoven-partituret var en tekst, som man læste og forstod, og både den stumme læsning og den klingende opførelse må forstås inden for det paradigme, dvs. forstås som realiseringen af en med teksten givet betydning. Rossini-partituret var en spilleforskrift, et forlæg og et udkast til den musikalske opførelse, hvori musikken kom til sig selv.

27 Carl DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd.6), Laaber 1980.

28 *Ibid.* s. 7-8.

Dahlhaus' elev Hermann Danuser bearbejder samme sontring, men synes som udgangspunkt at have valgt en receptionsteoretisk tilgang. Ifølge Danuser kan den musikalske 'værktekst' gøres til genstand for to typer af læsning, der lader to typer af betydning – 'Struktursinn' og 'Aufführungssinn' – komme for dagen:

Der Struktursinn eines Werktextes offenbart sich der Lektüre nach der Maßgabe schriftlicher Texte. Er umfaßt den gesamten Sinn eines Werkes, den die musikalische Analyse unabhängig von einer Aufführungsperspektive freizulegen vermag. Die Idee eines autonomen Werkes, definiert durch den Inbegriff der in ihm realisierten Beziehungen zwischen sinnstiftenden Elementen (Motiven, Harmonik usw.), hat seinen Rückhalt vornehmlich in dieser Lektüreform, deren Gewicht uns ein Blick auf die Deutungsgeschichte von Werken, soweit sie sich in Analyse artikuliert, offenbart.

Von dieser Lektüreform ist der Aufführungssinn eines Textes zu unterscheiden. Er bezieht sowohl die explizit formulierte Vortragsbezeichnung als auch die nicht notierten bzw. nicht notierbaren Text-Dimensionen konstitutiv mit ein. Die Entwicklung der musikalischen Notenschrift bis ins frühe 20. Jahrhundert lief gewiß dahin, durch eine immer präzisere und detailliertere Vortragsbezeichnung das Ausmaß des Nicht-Notierten zurückzuschrauben und dem Werktext einen möglichst eindeutigen Aufführungssinn einzuschreiben. Vollständig freilich ließ sich die Differenz zwischen Struktur- und Aufführungssinn nicht einebnen. Denn für den Aufführungssinn ist wesentlich, daß er in einer schriftlichen Textform vom Autor nicht genau und schon gar nicht ein für allemal definiert werden kann. Seine Bedeutung ist abhängig von dem pragmatischen Kontext, in dem er sich realisiert – von der je und je verschiedenen Aufführungssituationen im Blick auf den Raum, das Publikum, Anzahl und Beschaffenheit der Instrumente bzw. der Vokalkräfte, die Einstellung des Interpreten auf das Publikum, auch auf die individuelle Gestimmtheit des Interpreten und weitere variable Faktoren.<sup>29</sup>

Det, der hos Dahlhaus blev til en positionering af Beethoven og Rossini i relation til hver sin del af et spaltet musikbegreb, bliver altså hos Danuser til værktekstens 'mening', som den viser sig for to principielle typer af interpretation.<sup>30</sup> På den ene side en stum læsning 'efter den litterære teksts målestok', der hæfter sig ved værket's strukturelle egenskaber. På den anden side en performativ læsning, der realiserer forlægget som klang. Og – synes Danuser at forudsætte – på den ene side en læsning, der realiserer aspekter af værket, som det autor principielt kan være herre over, på den anden side en læsning, der nødvendigvis indskriver værket i en pragmatisk situation – summen af opførelsessituationens betingelser – som autor ikke kan være herre over. Angiveligt for

29 Hermann DANUSER (ed.): *Musikalische Interpretation* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), Laaber 1992, s. 4-5.

30 Jf. Hermann DANUSER: 'Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie' i *Musiktheorie II*, Laaber 1996, s. 38-51. Danuser foreslår her, at vi sondrer mellem 'performativ interpretation', der læser nodeskriften som spilleforskrift, og 'hermeneutisk interpretation', der læser nodeskriften som tekst i streng forstand.

at tydeliggøre denne sondring henviser Danuser til sondringen mellem propositional og ikke-propositional viden, som filosofen Wolfgang Wieland udvikler i sin diskussion af forholdet mellem skriftlighed og mundtlighed i Platons dialoger. Den propositionale viden er den, "... welches ein philosophisches Lehrgebäude in Form von Lehrsätzen, als einen schriftlich fixierten Text, festhält und überliefert", mens den ikke-propositionale viden er en slags "... Gebrauchs- oder Erfahrungswissen, das sich aufgrund seiner pragmatischen Variabilität in unterschiedlichen Situationskontexten als ein prinzipiell offenes Wissen bewahrt."<sup>31</sup>

Uden yderligere argumentation, end den Danusers tekst tilbyder, er det svært at afgøre, om begreberne propositional og ikke-propositional viden bidrager til andet og mere end en filosofisk omskrivning af det velkendte forhold, at skriftligt fikseret musik altid indrømmer interpreteten et – historisk og genremæssigt varierende – interpretationspillerum. Hos Danuser spiller det filosofiske begrebspar imidlertid andre roller end den tydeliggørende. Dels befordrer de en glidning fra det receptionsteoretiske ansatspunkt hen mod et værk- og produktionsæstetisk, hvor de to former for 'mening' opfattes som – i vekslende blandingsforhold – nedlagt i værket ved dets tilblivelse, dels giver de filosofisk autoritet til en lokalisering af det musikalske kunstværks identitet: "Der Aufführungssinn musikalischer Texte ist ... einem nicht-propositionalen Wissens vergleichbar, der Struktursinn aber, der die Identität eines Werkes begründet, einem propositionalen Wissen."<sup>32</sup>

Dahlhaus' dramatiske sætning om det spaltede musikbegreb er for mig en kærkommen anledning til endnu engang at pointere, at opkomsten af ideen om det musikalske værk som en for én gang defineret betydningssammenhæng fastlåst i den musikalske struktur aldrig fik lov til at definere et monolitisk musikkulturelt terræn. Ideen om musik som 'objekt' og 'tekst' i denne forstand opnåede intetsteds musikkulturelt eneherredømme. Ej heller i 1800-tallets borgerlige musikkultur. Herom vidner både en kritisk læsning af periodens musikæstetiske kildeskrifter og den samtidige eksistens af interpretationskulturer med forskellige bud på lokaliseringen af værkets identitet, som Dahlhaus og senere Danuser henviser til. Samtidig får vi hos begge en klar fornemmelse af, hvordan beskæftigelsen med interpretationskulturelle forhold indskriver sig i den værkbegrebsdiskussion, der for Dahlhaus var et faglig-eksistentielt anliggende, og som går som den røde tråd gennem hans forfatterskab. Danusers forsøg på filosofisk at redde musikværkets identitet som strukturelt bestemt 'propositional mening' er en positionering i denne diskussion og et ekko af Dahlhaus' forsøg på at redde værkidentiteten fra receptionsæstetisk relativisme.<sup>33</sup>

Det bør ikke lægges dem til last, at faglige fornyelsesbestrebelse af den type, som udfoldes under bannermærket performativitet, til tider præges af spekulation. Nye faglige perspektiver åbner sig ved omstillinger, brydninger, spejlinger af det allerede vundne, og den interdisciplinære inspiration, der er kendetegnende for performativiteitsforsk-

31 *Ibid.* s. 5.

32 *Ibid.*

33 Carl DAHLHAUS: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, kap. 'Probleme der Rezeptiongeschichte', s. 237-259.

ningen, handler ofte netop om at se det kendte fra en ny og overraskende vinkel. Det hører også til sagens natur, at den faglige fornyelse etablerer sig i opposition, og at den fremstiller forgængernes bestræbelser i et mindre klædeligt lys. Men der må advares mod en bestemt epistemologisk figur, hvor faglig fornyelses- og frigørelsestrang betjener sig af – eller selv producerer – historiske hjælpekonstruktioner, der kan være mere eller mindre plausible, men som i reglen bliver til uden historisk-kritisk arbejde i egentlig forstand.

Et par årtier efter den store tysksprogede diskussion om værkbegrebet blomstrer nu i engelsksproget musikvidenskab en diskussion, der i mange henseender gentager den tyske, men som i sine bedste øjeblikke bringer os et skridt nærmere studiet af musik som performativ praksis. Det kan man f.eks. forvise sig om i Nicolas Cooks artikel 'Between Process and Product: Music and/as Performance',<sup>34</sup> der på en gang bidrager til analysen af de musikalske performativitetsstudiers problemhorisont og guider os i den aktuelle anglofone værkdiskussion. Men netop i denne sammenhæng, hvor filosofen Lydia Goehrs *The Imaginary Museum of the Musical Work* fra 1992 har nydt en forbløffende udbredelse, er der grund til at gentage ovennævnte advarsel. Goehrs bog, der primært sigter mod en kritik af aktuelle musikkulturelle og musikvidenskabelige vaner, er i usædvanlig grad skæmmet af en historiekonstruktion af den nævnte type. Efter med rette at have konstateret, at de spørgsmål om musikværkets identitet, som angelsaksisk analytisk filosofi tumler med, rettelig bør søge sine svar i historiske undersøgelser, hævder Goehr vedholdende, at det musikalske værkbegreb opstår/fremstår ('emerges') som regulativt princip for den borgerlige musikkultur omkring år 1800. Samme omtrentlige nedre afgrænsning af perioden for værkbegrebets status som central musikkulturel virkningsfaktor havde Dahlhaus foreslået under højlydte protester blandt andre fra Hans-Heinrich Eggebrecht.<sup>35</sup> Her er der tale om en bekymrende mangel på kontinuitet mellem den tysksprogede og den engelsksprogede diskussion. Frem for at tage udgangspunkt i den 'Stand der Diskussion', som den forudgående generation etablerede, frem for at søge svar på de spørgsmål, som forgængere havde kvalificeret men efterladt åbne, gentages fejlgrebene i ny og tilspidset form. "I yet have to see the critical enquiry into the data underlying the datings", hedder det i en sigende parentes i fagmusikhistorikeren Reinhard Strohm's kritiske kommentar til Goehr,<sup>36</sup> og Goehr yder da heller ikke noget som helst i denne sammenhæng: intet belæg for et kvalitativt omslag i musikanskuelsen omkring 1800 baseret på kritiske kildestudier og intet dokumentarisk belæg for udbredelsen af ideen om et autonomt, betydningsimmanent musikalsk kunstværk tidligere end 1854 i Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen!* "A lack of professional experience may ... entail a lack of critical distance from current discourses",<sup>37</sup> advarer Strohm. Advarslen er hermed givet videre. Viden er midlet mod for-

34 *Music Theory Online*, Vol.7, Number 2, April 2001.

35 For et overblik over denne diskussion se Wilhelm SEIDEL: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987.

36 Reinhard STROHM: 'The Problem with the Musical Work-Concept' i Michael TALBOT (ed.): *The Musical Work. Reality or Invention?*, Liverpool 2000, s. 134.

37 *Ibid.* s. 141.



domme, og professionel historisk beskæftigelse med den – også i henseende til besvarelsen af spørgsmålene om forholdet mellem teksten og det performative – rigt facetterede europæiske musikkultur forbyder antagelsen af en 'global cæsur' i musikopfattelsen og en radikal omvæltning af relationen tekst-opførelse omkring 1800.

Som tidligere anført vidste allerede Dahlhaus meget vel, at den borgerlige musikkultur gav plads for forskellige musikalske praksisser, der realiserede forskellige svar på de 'ontologiske spørgsmål', der plager de musikæstetiske forgreninger af angelsaksisk analytisk filosofi.

Jim Samsons arbejde med Chopins og Liszts virtuose klavermusik viderefører og konkretiserer denne tematik. Det er Samsons ambition at forstå den virtuose klavermusik i 1800-tallets første halvdel som en performativ praksis, hvor 'praksis' forstås i forlængelse af Alsdair MacIntyres praksisbegreb, ifølge hvilket "... recovering a practice means more than documenting the institutions of music-making. Unlike institutions, a practice has an ethos; it exercises virtues as well as skills."<sup>38</sup> Denne synsvinkel, der synes at ville kile sig ind mellem en værkorienteret og en institutionsorienteret betragtningsmåde, byder sig til med sine egne kriterier for periodisering og med stærke argumenter mod monoglotte historiske læsninger og globaliserende periodiseringer:

It will already be clear that my investigation of a specific performative practice has implications for the periodisation of music history, and in particular for Lydia Goehr's thesis that the work-concept acquired a regulative function around 1800. On one hand, my history of a practice militates against any single global caesura around that time, and, indeed, against any uni-linear reading of history; one would need to invoke Fernand Braudel to make any sense of this dislocated chronology. On the other hand, my history invites us to consider whether the practice has its own caesura; if so, we might be looking to the years around 1850, by which time a recital culture was in formation, institutionalising a work-concept peculiar to pianistic practice.<sup>39</sup>

Samsons overvejelser af de historiografiske konsekvenser af fokuseringen på den performative praksis demonstrerer dynamikken i de musikkulturelle faktoreres samvirken. Overgangen fra én performativ situation til en anden – fra virtuos-koncerten med fokus på komponist-interpretens egne værker og med plads for improvisation til recital-koncerten, hvor personalunionen mellem komponist og interpret opløses, og fokus forskydes mod et udvalg af kanoniserede mesterværker – indebærer en rekonfiguration af funktions-sammenhængen mellem institutionelle betingelser, æstetiske idealer og kompositorisk og performativ praksis.

Generelt gælder det, at forskellige typer af performativ praksis forbinder sig med forskellige typer af 'værkontologier', forskellige bud på lokaliseringen af værkidentiteten og forskellige bud på lokaliseringen af originalen i forhold til kopierne *et vise versa*.

38 Jim SAMSON: 'The Practice of Early-Nineteenth-Century Pianism' i Talbot: *The Musical Work*, s. 109-127 (her s. 110).

39 Samson: 'The Practice...', s. 111.

Det er f.eks. umiddelbart forståeligt, at virtuoskulturer, der stadig har rum for improvisationen, må tilkende genrenormen (der er improvisationens umiddelbare grundlag) og det performative og situationelle en anderledes substantialitet end den værkcentrerede recital-kultur, der som praksis konditionerer mere platonisk prægede modeller,<sup>40</sup> der bestemmer det foreliggende klingende som en kopi af den original, der afhængigt af filosofisk kontekst kan bestemmes som 'autorintentionen', som en manifestation af historiens 'absolutte ånd' eller som en 'intentionel genstand', der som Carl Dahlhaus bemærkede "... sich weder im akustischen Substrat noch in der subjektiven Reaktion des einzelnen Hörers erschöpft".<sup>41</sup>

Virtuoskulturens performative praksis udfolder sig ifølge Samson i en form for opposition til et værkbegreb, der allerede var en veletableret regulativ faktor i andre praksisser, og som sagt går betoningen af det performative hånd i hånd med fastholdelse af genretilhørsforholdet som noget umiddelbart nærværende og væsentligt for den musikalske forståelse. Den nedtoning af genren til fordel for det strukturelt individuerede enkeltværk, der hører det autonomiæstetiske værkbegreb til,<sup>42</sup> sætter sig altså ikke igennem i det praksisfelt, hvor Chopin og Liszt agerede som klavervirtuoser, og Jim Samson skitserer i sin artikel en undersøgelses- og beskrivelsesstrategi for den virtuose klavermusik, der yder dens særlige udnyttelse af genrereferencen retfærdighed, og som undgår analyseprocedurer af værkæstetisk afstamning. Samson ønsker at identificere musikalske materialer frem for musikalske strukturer; han vil undersøge "the social nature of those materials" og "the mechanisms involved in their realisation and perception", alt sammen ud fra den antagelse, at de mønstre, der fremanalyseres

... is achieved not so much by relating materials to larger units that define them as patterns (although this does, of course, occur) as by matching them with analogous materials across a wider repertory. The identification of a material content in this way is, of course, an historical project, privileging the contemporary moment of a repertory as well as the contemporary moment, the world that helped to shape it.<sup>43</sup>

Samsons konkrete analytiske projekt retter sig i første omgang mod en kortlægning af tre materialekategorier: 'genremarkører', 'affektive eller musikalsk-retoriske figurer' og 'idiomatiske figurer', og grundantagelsen er altså, at den konkrete håndtering af disse materialer i stykker af det pågældende repertoire får sin specifikke positionelle værdi primært med reference til genren, ikke til det individuelle værk. De privilegerede kontekster er genre og praksis, ikke værk. Der fokuseres således på en ganske konkret forstået intertekstualitet, og Samson gør med rette opmærksom på, at metoden har paralleller inden for aktuel rock- og populærmusikforskning.

40 Jf. Peter KIVY: *The Fine Art of Repetition*, New York 1993. Særligt afsnit II-IV, s. 35-95, om musikæstetisk platonisme.

41 Dahlhaus & Motte Haber: *Systematische Musikwissenschaft*, s. 95.

42 Jf. den principielle diskussion af forholdet mellem genrebegreb og autonomiæstetik i Carl DAHLHAUS: 'Die neue Musik und das Problem der Musikalischen Gattungen', i Carl DAHLHAUS: *Schönberg und Andere*, Mainz 1978, s. 72-82.

43 Samson: 'The Practice ...', s. 118.

*Opførelse som tekst*

Jeg har i det foregående valgt det neutrale udtryk 'interpretationskultur' som samlebetegnelse for forskellige typer af kulturel normering af opførelsessituationen. Jeg undgik udtrykket 'opførelsespraksis' for ikke for tidligt at binde opmærksomheden til den specielle diskussion om attituden over for førklassisk europæisk kunstmusik, der i det 20. århundrede har været ført under overskrifter som 'historisk opførelsespraksis' eller 'historisk autentisk opførelsespraksis'. En musikalsk performativitetsteori må imidlertid også orientere sig i interpretationskulturene på det 20. århundredes kunstmusikalske scener, hvortil denne historisk orienterede form hører.

Hermann Danuser har foreslået en sondring mellem tre modi af interpretationskultur, der definerer sig ud fra tre forskellige tidshorisonter:

- 1) En historisk-rekonstruerende modus, der orienterer sig efter tiden for værkets tilblivelse og den opførelsespraksis, som komponisten måtte forudsætte og forvente. Denne modus forudsætter, at der ikke eksisterer en autentisk traditionssammenhæng, der forbinder dette fortidige og den nutidige opførelsessituation, og at opførelsespraksis må bero på historisk rekonstruktion.
- 2) En traditionalistisk modus, der forudsætter, at tidsrummet mellem værkets tilblivelse er opfyldt af en levende tradition, som den aktuelle opførelsespraksis hviler i og viderefører.
- 3) En aktualiserende modus, der har opførelsessituationens nutid som tidshorisont og forudsætter, at det overleverede værk for at bevare sin gyldighed og relevans interpreteres i lyset af samtidens 'kompositionsteknisk mest fremskredne' musik.<sup>44</sup>

Den første af disse tre modi er genstand for Taruskins kritik i essaysamlingen *Text and Act*,<sup>45</sup> der netop fokuserer på forholdet mellem musikalsk interpretation som performativ handling og en normerende historisk-kritisk aktivitet. Taruskin kritiserer forestillingen om værkets autoritet over opførelsen, og han kritiserer denne autoritetsrelations forlængelse ud i den autentiske opførelsespraksis' historisk konstruerede retningslinier for opførelsen af tidlig musik, der uretmæssig dominerer i et felt, der burde være åbent for subjektive og situationsbetingende valg. Jeg skal ikke kunne afgøre, hvor meget af Taruskins kamp i denne sammenhæng, der er en kamp mod vindmøller. Jeg ved ikke hvilket mål af lighed, der måtte være mellem skurken i Taruskins drama – idealet om en gammel musik spillet, som det virkelig skete i gamle dage –, og idealer næret af virkelige personer i det, Taruskin hånligt kalder 'autenticitetsbevægelsen'. Men i en af søgning af diskussioner om det performative, som de udfolder sig i musikvidenskab, må Taruskins konstruktion af det prekære forhold mellem 'text' og 'act' påkalde sig opmærksomhed.

Ifølge Taruskin gør *teksten* i den historisk opførelsespraksis usurpatorisk indhug på den performative *handlings* umistelige rettigheder, og det tekstlige, der i dette scenario overskrider grænserne for sit legitime territorium, er meget mere end nodeteksten.

44 Danuser: *Musikalische Interpretation*, s. 13.

45 Richard TARUSKIN: *Text and Act*, New York & Oxford 1995.

Modern performers seem to regard their performances as texts rather than acts, and to prepare for them with the same goal as present-day textual editors: to clear away accretions.<sup>46</sup>

Mange aktører inden for feltet historisk opførelsespraksis kommer fra en musikvidenskabs-tradition, hvor det historisk-filologiske står i centrum. Derfor glemmer de den fundamentale sondring mellem 'textual criticism' (historisk-kritisk editionsarbejde) og musikalsk opførelse, argumenterer Taruskin. Konsekvensen af denne forglemmelse er en uretmæssig udvidelse af den 'forskrift', der udledes af historien. Den autoritative forskrift er nu ikke længere blot den videnskabeligt autoriserede nodetekst, men tillige videnskabeligt autoriserede idealer for aspekter af opførelsen, som nodeteksten ikke giver anvisninger for. En historievidenskab, der i Taruskins fremstilling er hildet i positivistiske forestillinger om at kunne fremstille den historiske 'Ding an sich', fordobler således sit pres på den performative interpretation, som påtvinges videnskabelige gyldighedskriterier – "accountability" og "falsifiability"<sup>47</sup> – hvor "judgment and choice"<sup>48</sup> burde råde.

Som nærmere redegørelse for disse kalamiteter tjener hos Taruskin en historiekonstruktion af den anamnetiske form, der ofte hører faglige emancipationsprojekter til. Ligesom lægen, der konstruerer en sygehistorie for at kunne stille den rette diagnose og foreskrive den rette behandling, konstruerer Taruskin en historie om værkbegrebets rolle i 1800-tallet og om 1900-tallets modernisme for at understøtte sin diagnose af 'autenticitetsbevægelsens' fortrædeligheder. Modernismen, som den viser sig i Taruskins anamnetiske perspektiv, er udspundet af den paradigmatisk ide om den betydningsmæssigt selvberørende tekst, og dermed også om fraværet af behovet for en performativ interpretation i streng forstand. Dette radikalt enøjede, men klart fokuserede, billede af modernismen udvikler Taruskin under gentagne henvisninger til José Ortega y Gasset's *Menneskets fordrivelse fra kunsten*<sup>49</sup> og til Igor Stravinskys musikalske objektivitetsideal, herunder hans forestilling om musikerens rolle som neutral eksekutør, helt underlagt partiturets autoritet. Mellem det modernistiske ideal om et værk eller en tekst, der er sin betydning uden at have en fortolkning nødvendig, iagttager Taruskin videre, hvad Carl Dahlhaus ville have kaldt 'en logisk affinitet' til positivismens sprogforståelse. I E.D. Hirsch's *Aims of Interpretation* læser man, at positivismen afviser

... the mystical distinction between the letter and the spirit ... The interpreter should ignore the ghost in the verbal machine and simply explain how the verbal machine actually functions. If the rules and canons are made precise, and if the tools of linguistic analysis are sharpened and refined, the problems of interpretation will be resolved into operational procedures. ... The spirit killeth, but the letter giveth life. Hence, for positivism, meaning is an epiphenomenon, a secondary quality of linguistic forms themselves. Positivism assumes a congruence of

46 *Ibid.* s. 71.

47 *Ibid.* s. 24 og s. 27.

48 *Ibid.* s. 70.

49 José ORTEGA Y GASSET: *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, på dansk ved Ole Sarvig, København 1945; originaltitel *La deshumanización del arte* (1925).

the signified with the signifier; of that which is represented with the vehicle of its representation. Thence comes the doctrine that style is itself part of the meaning it represents. ... Within its context, a particular style requires a particular meaning. The letter compelleth the spirit.<sup>50</sup>

Hirsch taler om litterær hermeneutik, men, forklarer Taruskin, "... *mutatis mutandis* his description fits the authenticity movement like a glove."<sup>51</sup> Således sluttet ringen. Modernisme og positivisme smelter sammen i fjendebilledet af de idehistoriske kræfter, der betinger, at et tekstparadigme i 'autenticitetsbevægelsen' får lov at dominere, hvor et performativitetparadigme burde råde.

#### *Oprindelse intertekstuelt frembragt*

I mine kommentarer til Dahlhaus' og Danusers overvejelser over musikalske interpretationskulturer fremstillede jeg en årsagssammenhæng, hvor interpretationskulturen så at sige besvarer de 'ontologiske spørgsmål' og dermed definerer en række grundvilkår for den performative interpretation. I min gennemgang af Samsons forskningsprojekt skinnede det efterhånden igennem, at sammenhængen også kan læses den modsatte vej: At relationerne mellem de forskellige instanser, der er i spil i en opførelsespraksis, så at sige er produktet af den performative aktivitet. Denne ide har for mig fået lidt fastere konturer gennem Richard Middletons analyser af et par eksempler på *remix* og *coverversionering*.

Remix, som fænomenet kendes fra dagens populærmusik, udnytter de tekniske muligheder i digital lagring og redigering. Udgangsmaterialet er de lydoptagelser, der lå bag et allerede kendt fonogram, 'det oprindelige mix'. Produktet er et nyt fonogram, og fraværet af en 'live performance' gør fænomenet til et grænsetilfælde i forhold til performativitetbegrebet, som jeg udvikler det. Coverversionering derimod er en ny kunstners fortolkning og indspilning af et nummer, der allerede er gjort kendt gennem en anden kunstners fortolkning og indspilning, og beror stadig – trods distributions- og receptionsprocessernes afhængighed af den elektroniske reproduktion – på en performativ interpretation i streng forstand og indebærer ingen problemer for en musikalsk performativitetsteori.

Middleton analyserer blandt andet med henblik på *remix*'ets og *coverversionens* intertekstuelle karakter, og han peger på intertekstualitetsbegrebet – bredt defineret som "... the idea that all texts make sense only through their relationship, explicit or implicit, with other texts."<sup>52</sup> som et passende samlebegreb for en lang række aspekter af aktuel praksis inden for det populærmusikalske felt. Samtidig gør han dog opmærksom på, at intertekstualitet, trods begrebets modstand mod forestillingen om det selvberende værk, på ingen måde betyder enden på de vestlige musikkulturers forhandling af

50 E.D. HIRSCH: *Aims of Interpretation*, Chicago 1976, citeret efter Taruskin: *Text and Act*, s. 75.

51 Taruskin: *Text and Act*, s. 75.

52 Richard MIDDLETON: 'The Popular Music Intertext' i Talbot: *The Musical Work*, s. 61.

det problemkompleks, som værkæstetikken mente at løse ved at lokalisere identiteten i det individuelt strukturerede værk. Feltet er under stadig ombrydning, og de interpretative og performative praksisser er aktive parter i processen.

Resultatet af Bill Laswells remix<sup>53</sup> af Miles Davis' lp *In a silent way*<sup>54</sup> er ifølge Middleton dels en generel omformning af pladens 'soundscape' i retning mod aktuelle populærmusikalske genrenormer, dels en stærkere fokusering på Miles Davis (soloer af andre medvirkende musikere er blevet bortredigeret) og en stærkere, mere entydig profilering af kunstneren Miles Davis ("... a particular Davis. The elegiac, lyrical soloist ..."<sup>55</sup>). Her indebærer remix-praksissen og den intertekstuelle relation mellem den oprindelige lp, remix'et og det aktuelle genrelandskab, som remix'et refererer til, altså ikke nogen nedtoning af Davis' autorstatus. Tværtimod: "... in showcasing Davis, making him if anything more of an *auteur* than he originally was, Laswell also thrusts himself forward."<sup>56</sup> Således argumenterer Middleton plausibelt for, at Davis-remixet forstærker Davis' autorstatus – og som en sideeffekt også Laswells egen – og dermed stabiliserer et centralt aspekt af værkbegrebet.

I Laswells Bob Marley-remix<sup>57</sup> mener Middleton at kunne påvise en modsatrettet tendens. Her synes remix'et at betyde en nedtoning af det individuelt-autoriale dels til fordel for spor af de kollektive, etnisk lokaliserbare, musikalske udtryksformer, der ligger under Marleys individuelle stil, dels til fordel for noget, som Middleton lidt uklart fortolker som udtryk for et 'moderniseret global spiritualitet'. Laswell henter mellemstemmer frem i forgrunden, fordobler og understreger på anden vis:

By turning the texture inside out, Laswell has in one sense certainly discovered elements that were embryonically present and put them in the centre; and in doing that, he has reconnected the material to an older musical and religious tradition which had been important in its formation but which had been 'modernised', as gospel song was secularised into soul music. At the same time, this process shifts the original recording from its specific cultural setting, an African-American axis weighted towards black Jamaica, into a more 'global' one, with the ambient soundscapes in particular appearing to place this cultural tradition within 'modernity', and to connect the song's spiritual message (the 'one love' suffusing righteous human nature) with the image of a mediated universal Nature"<sup>58</sup>

Således påviser Middleton ganske overbevisende, at remix som interpretationspraksis kan bidrage til forhandlingen om autorinstansens vægtning, men at teknikken i sig selv er ikke bestemmende for retningen af dens bidrag til diskussionen.

På sammenlignelig vis kan intertekstuelle procedurer som cover-versionering og travesti bidrage til forhandlingen af de prekære spørgsmål om original og kopi og give

53 Bill Laswell: *Panthalassa: The Music of Miles Davis 1968-74*, Columbia CK 67909 (1998).

54 Cd genudgivelse af Miles Davis: *In a Silent Way*, CBS 450982 2 (udsendt første gang 1969).

55 Middleton: 'The Popular Music Intertext', s. 64.

56 *Ibid.* s. 64-65.

57 Bill Laswell: *Bob Marley Dreams of Freedom*, Island 524-419-2 (1997).

58 Middleton: 'The Popular Music Intertext', s. 68.



sine bud på, hvor blandt et musikstykkets forskellige tilværelsesformer originalen kan lokaliseres.

Middleton eksemplificerer med balladen *My Way*, som de fleste af os vil forbinde med Frank Sinatra, og som vi sikkert også vil opfatte som en 'meget amerikansk' sang. Denne status bekræftes og underbygges af cover-versioner og travesteringer, der lægger sig op ad og på forskellig vis kommenterer Sinatras indspilning fra 1969 og peger på den som 'originalen', uagtet at Sinatra synger en engelsksproget version af en oprindeligt fransk sang. Middleton peger på Elvis' indspilning fra 1977, der som cover-version lægger sig tæt op ad Sinatra men tilføjer træk af Elvis' rock'n'roll vokalstil, og på Sex Pistols indspilning fra 1979, der som travesti tilføjer elementer af ironisk distance.<sup>59</sup> Coverversionering og travestering er, som Middleton forklarer, afhængige af

... an **originating moment**: an existing version, a starting point or defining interpretation, against which the cover will be measured, to which it will relate. This origin is not a 'first cause' but more a transiently privileged moment of departure within networks of family resemblances, bearing comparison with similar moments within the networks of repetition ...<sup>60</sup>

Middletons ord om remix og coverversionering som tolkningspraksisser, hvis kulturelle effekter beror på "... familieligheder beroende på sammenligninger med tilsvarende elementer inden for et væv af gentagelser ...", kan opfattes som endnu en formulering af intertekstualitetens princip. Men de kan også gøres til udgangspunkt for genoptagelsen af temaet 'ikke-identisk repetition', som jeg anslog tidligt i denne artikel.

#### *Forlæg og opførelse – et temporalt anliggende*

Musiketnologen Bruno Nettl overvejer i en af sine meget udbredte lærebøger, om der trods alt, bag det kulturelt specifikke og partikulære, findes musikalske universalier. Hvis det skulle være tilfældet kunne et af dem være, at "one does not simply 'sing', but one sings 'something'."<sup>61</sup> Om beskaffenheden af dette 'something' er Nettl ikke særlig specifik, men han synes at tænke sig noget artefaktuelt, som kulturene konceptualiserer forskelligt, men som vi altså alle gør os forestillinger om og giver navne. Jeg har længe været fascineret af Nettls sætning, som i al sin enkelhed synes at pege på et væsenstræk ved vores omgang med musikken. Vores musikoplevelse synes spændt op mellem noget pointeret sanseligt nærværende, det manifesterede her og nu klingende, og noget 'bagvedliggende', der venter på at blive identificeret (f.eks. som *Lille Peter Edderkop*, som en strukturelt begrundet individualitet eller som musikalsk budskab i en eller anden forstand).

Efter det arbejde med fænomenet og begrebet 'performativitet', som denne artikel afspejler, står det mig klart, at Nettls sætning har fat i den dobbeltbevidsthed, som Bau-

59 Frank Sinatra: *My Way*, Reprise RS 20817; Elvis Presley: *My Way*, RCA PB1165; The Sex Pistols: *My Way*, "The Great Rock 'n' Roll Swindle", Virgin CDVD 2510. Jfr. Middleton: 'The Popular Music Intertext', s. 83.

60 Middleton: 'The Popular Music Intertext', s. 83 – fremhævelsen original.

61 Bruno NETTL: *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana & Chicago 1983, s. 40.

man bestemte som et af det performatives definerende kendetegn. Samtidig er det blevet mig klart, at det er afgørende vigtigt, hvordan vi forestiller os denne dobbelthed beskaffen, og også her har performativitetsteoriene noget væsentligt at sige.

Europæisk metafysik tilbyder sig med ideen om hierarkisk ordnende ontologiske instanser, dvs. forskellige typer af værende i en rumligt forestillet virkelighed. Begrebsparrene 'ide' og 'fænomen' (Platon) og 'væsen' og 'fremtrædelsesform' (Hegels 'Wesen und Erscheinung') hører hjemme i denne tradition.<sup>62</sup> I modsætning til dette og i bemærkelsesværdig enighed foreslår de performativitetsteorier, som jeg har gennemgået, at forstå den dobbelthed, der knytter sig til det performative, som primært temporal. At man ikke bare synger, når man synger, men at man altså synger noget, betyder i det lys, at det at synge – i al dets oplevelse af nærvær og nutidighed – har fortid i sig. Det, man synger, er noget allerede eksisterende, noget fortidigt. I og med frigørelsen fra de hierarkiske ontologiske tankemønstre, hvor det essentielle og værende står over for det kontingente og efemere, og i og med fremhævelsen af det temporale, bliver studiet af det performative også til studiet af en særegen form for forholdet sig til fortid. Det performative føjes til rækken af kulturelle praksisser, der producerer situationelt betingede billeder af fortidige tilstande.

Den væsentligste inspiration til udarbejdelsen af dette tema har jeg hentet hos teatermanden og antropologen Richard Schechner, der frem for nogen har demonstreret værdien af at erstatte et platonisk, rumligt-hierarkisk, tankesæt med en simpel temporal betragtningsmåde. Schechner har – i dialog med sine egne aktiviteter på amerikanske avantgardeteaterscener – bidraget væsentligt til teoridannelsen omkring det performative. Han arbejder "aggressivt tværkulturelt"<sup>63</sup> og udvikler og afprøver sine teorier på et bredt felt af performative aktiviteter strækkende sig fra vestligt 'æstetisk teater' over Japansk Noh-tradition og religiøse ritualer i øst og vest til avantgardistisk performance, temaparker, zoo-parker mv.

Enhver performativ aktivitet er ifølge Schechner baseret på 'restoration of behavior', på 'gentagelse' og 'genskabelse' af adfærd, og man kan forstå grundstrukturen bag den performative handling i analogi med filmisk teknik, hvor sekvenser af adfærd lagres (på filmstrimmelen) for senere (i klipningen) at lade sig kombinere til det færdige produkt.

In fact, restored behavior is the main characteristic of performance. The practitioners of all these arts, rites, and healings assume that some behaviors—organized sequences of events, scripted actions, known texts, scored movements—exist separate from the performers who "do" these behaviors. Because the behavior is separate from those who are behaving, the behavior can be stored, transmitted, manipulated, transformed. The performers get in touch with, recover, remember, or even invent these strips of behavior and then rebehave according to these strips ...<sup>64</sup>

62 Min anvendelse ovenfor af udtrykket 'bagvedliggende' afslører min sprogbrugs afhængighed heraf.

63 "Schechners is aggressively cross-cultural" hedder det i *The American Anthropologist's* anmeldelse af Richard SCHECHNER: *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia 1985, citeret efter omslagets bagside.

64 Schechner: *Between Theater and Anthropology*, s. 35-36.

Det performative i Schechners forståelse er altså principielt baseret på gentagelse, og denne gentagelseskarakter giver det fremstillede en konjunktivisk karakter og gør de performative genrer til et kulturelt frirum for refleksion. I den umiddelbare adfærd *er* vi, i den lagrede og genskabte adfærd *reflekterer* vi vores væren, forklarer Schechner og giver dermed også sit bud på den kulturelle – reflektive og potentielt dynamiserende – funktion af den brede vifte af performative praksisser, som han analyserer.

Gentagelsesprincippet centrale betydning og fokuseringen på den principielle temporale struktur indebærer for Schechner også, at de forskellige former for indstudering og øvning, der altid er en del af processerne omkring det performative, får en teoretisk nøglebetydning:

... I do think that performances in all cultures share the particular quality of twiceness ... that performances everywhere are restored behavior. And I think restored behavior can best be understood processually by examining the rehearsal process: how the single behaved behaviors of ordinary living are made into the twice-behaved behaviors of art, ritual and other performative genres.<sup>65</sup>

Indstuderingssituationens 'nu' er på særegen vis produktivt ansvarlig for sin fremtid og sin fortid. Den er rettet mod den fremtidige opførelse, der som lagret og genskabt adfærd repræsenterer et billede af fortidige begivenheder, hvis konkrete fremtoning først bliver til netop i indstuderingen. Schechner forklarer: "In a very real way the future—the project coming into existence through the process of rehearsal—determines the past: what will be kept from earlier rehearsals or from the "source materials". ... Or, to put it in another way, rehearsals make it necessary to think of the future in such a way as to create a past."<sup>66</sup>

Skemaet, der omstående er gengivet i *figur 1*, er Schechners værktøj til analyse af de bevægelser, der i forskellige indstuderingsprocesser pågår mellem fortid og fremtid (vandret akse) og mellem det konjunktiviske og det indikative (lodret akse):

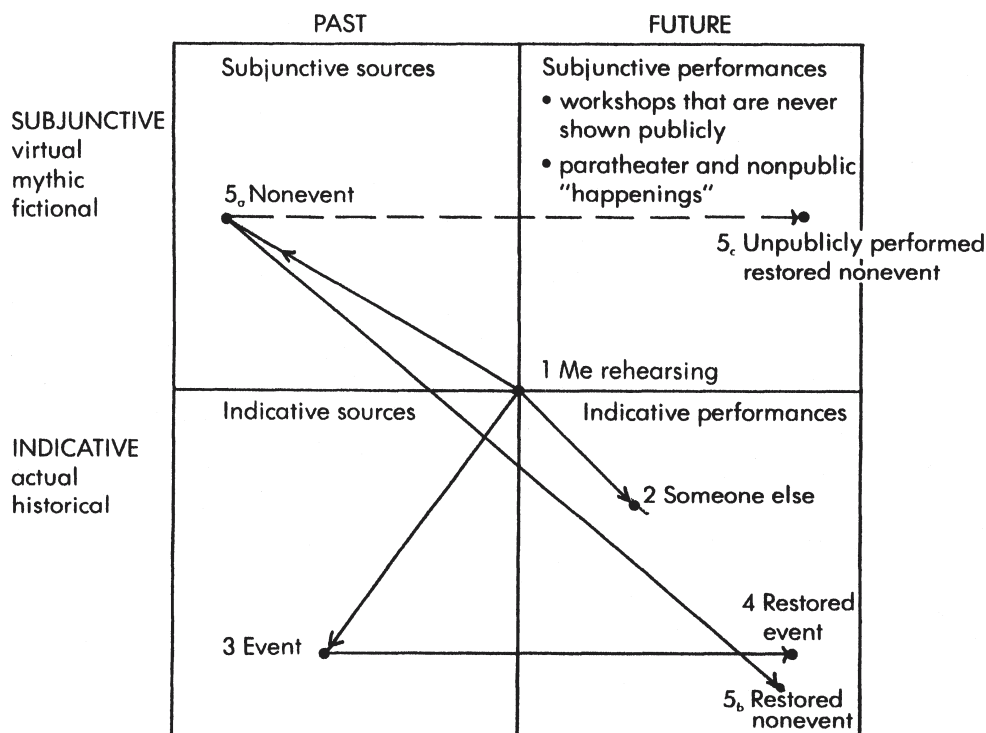
Figure 2.1 is drawn from the temporal perspective of rehearsal and from the psychological perspective of an individual performer. "Me" (1) is a person rehearsing for a performance to be: 2, 4, or 5<sub>b</sub>. What precedes the performance—both temporally and conceptually—is either nothing that can be definitely identified, as when a person gets into a mood, or some definite antecedent event(s). This event will either be historically verifiable (3), or not (5<sub>a</sub>). If it is not, it can be either a legendary event, a fiction (as in many plays), or ... the projection backward in time of the proposed event-to-be.<sup>67</sup>

De veje gennem skemaet, som pilene anviser, kan altså læses som ekspanderende variationer over den primære bevægelser fra 1 (et *jeg*, der *øver* i et *nu*) til 2 (den fremtidige *væren en anden*), som Schechner ser realiseret i rituelle praksisser rettet mod trance og 'besættelse' (åndemaneri, shamanisme mv.). Bevægelsen 1-3-4 repræsenterer den næppe

65 *Ibid.* s. 51-52.

66 *Ibid.* s. 39.

67 *Ibid.*



Figur 1 Richard Schechners Figure 2.1 i *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia 1985, s. 38.

i praksis realisable genskabelse af en real fortidig begivenhed, mens 1-5<sub>a</sub>-5<sub>b</sub> beskriver bevægelsen både i det klassiske dramatiske teater – den, der indstuderer *Hamlet*, forbereder en fremtidig genskabelse af fortidige begivenheder, der aldrig fandt sted – og i en lang række performative genrer, der mere eller mindre naivt mener at genskabe fortid, som den virkelig var.

Schechner er ganske sparsom med eksempler fra musikalsk indstuderings- og opførelsespraksis. I den del af Schechners forfatterskab, som jeg har haft mulighed for at gennemlæse, er jeg kun stødt på et par eksempler på ('historisk autentisk') opførelsespraksis, der vil forstå sig selv som en 1-3-4-bevægelse, men som ifølge Schechner (Taruskin ville bifalde det) rettelig er 1-5<sub>a</sub>-5<sub>b</sub>. Men Schechners fokus på indstuderingsprocesserne har meget mere at give til udforskningen af musikspecifikke forhold omkring indstuderings- og opførelsessituationerne. De temporale forhold, som Schechner fremhæver, er principielt de samme, når en musiker på basis af et nodeskriftligt forlæg øver sig med henblik på en fremtidig opførelse, som når en skuespiller indstuderer sin rolle. I begge tilfælde indebærer processen hen imod den fremtidige opførelsessituation, at noget allerede eksisterende interpreteres. Indstuderingen er i begge tilfælde processen hen imod den perspektiviske tilsynekomst af noget fortidigt.

Hvis vi alligevel synes sammenligningen halter, skyldes det, at Schechners fokus på den individuelle 'performer' og hans psykologiske perspektiv er uvant i musikteoretisk sammenhæng. Det volder modstand at skulle forstå musikalske øve- og indstuderingspraksisser som processer, hvorunder man opnår færdighed i at være, fremstille eller repræsentere en anden persons adfærd. Er vi/fremstiller vi en anden, når vi spiller, og spiller vi en fortidig situation? For de fleste af os vil svaret være nej. Vi er dem, som vi nu er, om end forhåbentligt koncentrerede og i en vis forstand hengivne, og vi spiller det pågældende stykke, så godt som vi nu kan.

Det er ikke for meget sagt, at forestillinger om musikalsk indstuderingspraksis som en proces, der transformerer et jeg til et andet, ikke står i høj kurs i tidens akademiske musikteoretiske diskurser. Og i de tankegange af romantisk oprindelse, hvor musikudøvelse forbindes med forestillinger om jeg-tab eller transgression, er der snarere tale om metafysiske idealforestillinger om musikkens virkning end om bidrag til analysen af indstuderingsarbejdet som en kontrolleret psykologisk proces: "Du holde Kunst, in wie vielen grauen Stunden, wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt, hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzündet, hast mich in eine bess're Welt entrückt."<sup>68</sup> Det er kunstværkets anelse om det absolutte, snarere end klaverspilletets kunst som dennesidig slid-som-fornøjelse praksis, der her besynges.

Vi skal bag om romantikken, til *Sturm und Drang*s musikalske udtryksæstetik,<sup>69</sup> for at finde en centralt placeret musikæstetisk diskussion med fokus på de psykologiske aspekter af musikudøvelsen. Denne var for øvrigt i langt højere grad hidtil betonet orienteret mod det performative. Carl Philipp Emanuel Bachs berømte sætning "Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will ...", udsiger som læresætning i hans *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1752),<sup>70</sup> at psykologisk indlevelse hører ind under klaverspilletets kunst, dvs. regnes med blandt de færdigheder, som den vordende klavichord-spiller lærer gennem undervisning og øvelse. C.P.E. Bach anlægger altså ganske samme synsvinkel<sup>71</sup> som Schechner et

68 Første strofe af Fr. v. Schobers *An die Musik*, citeret efter Franz Schubert: *Complete Works*, (Breitkopf & Härtel Critical Edition of 1884-1897), Dover Edition, Vol. 15, s. 87.

69 Jf. Hans-Heinrich EGGBRECHT: 'Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XXIX (1955) s. 323-349.

70 Citeret efter Carl DAHLHAUS: 'Si vis me flere ...', *Die Musikforschung* 25 (1972) s. 51. Dahlhaus betoner for øvrigt den orientering mod den performative interpretation, som Eggebrecht forbigår.

71 For denne periodes musikalske udtryks- og virkningsæstetik beror dybden og ægtheden af den emotionelle virkning på sympati i dette ords egentlige betydning: sam-følelse, delagtighed i den andens emotionelle tilstand. I vor sammenhæng er det interessant, at dette stykke psykologisk-interpretationsorienteret musikæstetik beror på en meget direkte overføring fra tidens diskussion af skuespillkunsten. C.P.E. Bachs berømte maksime er en omskrivning af Horats' ikke mindre berømte ord fra hans *Ars Poetica* "Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent, Telephe vel Peleu." (Hvis du vil se mig græde, så må du først lide selv, da rører mig din ulykke, Telephos og Peleus) – Telephos og Peleus er helte i forsvundne dramaer af Euripides og Sofokles. *Ars poetica* var et af klassicismens kanoniske skrifter, der spillede ideen om en udtryksæstetisk virkningsmodus baseret på med-følelse ud mod barokdramaets objektiverede affekter og retoriske kunstfærdighed, jf. Dahlhaus: 'Si vis me flere ...',

kvart årtusinde senere: "... the psychological perspective of the individual performer ..."

– en synsvinkel, der har været marginaliseret i det 20. århundredes akademiske musikæstetik, men som hele tiden har været nærværende i teatrets og skuespilkunstens teori. I det berømte skisma mellem Constantin Stanislavski og Bertolt Brecht foreskriver den første teknikker til indlevelse og psykologisk identifikation med rollen, den anden teknisk-håndværksmæssig distance. Ligesom hos Schechner er de spørgsmål, der knytter sig til en opførendes fremstilling af en anden, det selvfølgelige udgangspunkt. Vandene mellem Stanislavski og Brecht skilles i spørgsmål om hvordan.

Denne lille ekskurs blot for at pege på nogle diskurshistoriske forhold, der vanskeliggør anvendelsen af Schechners modeller på musik. Der er intet i aktuel akademisk musikæstetik, der giver os holdepunkter for at opfatte den musikalske øve- og indstuderingsaktivitet som en proces, hvorunder vi investerer krop og psyke i det projekt at blive 'en anden'.

Men vi investerer krop og psyke i en proces med samme grundlæggende temporale struktur, som kendetegner de performative genrer, som Schechner undersøger, og som meget vel kan beskrives som en 'restoration of behavior', men i en lidt anden forstand end den, Schechner eksemplificerer. Det giver noget at tænke over – lad mig her forsøge med udgangspunkt i den praksis, som jeg kender bedst: at spille efter noder.

Nodeskrift, særligt hvor instrumentationen er specificeret, lagrer adfærd og foreskriver gentagelse af kropslige bevægelsesmønstre af meget høj detaljeringsgrad. Det er næsten svimlende at tænke sig, hvor mange gange den bevægelsesaktivitet, der er nedlagt f.eks. i det klassisk-romantiske standardrepertoire for klaver, har været ikke-identisk repeteret, dvs. gjort og naturligvis omgjort.

Også under heuristisk suspension af ethvert spørgsmål om 'betydning' – med tanke alene på den fysiske aktivitet ved instrumentet – kan musikudøvelse forstås som en performativ genre i analogi med de genrer, der analyseres af Schechner. Og herfra kan og bør vi bevæge os frem mod mindre reduktionistiske beskrivelser. Disse kan ikke undgå også at måtte beskæftige sig med det brede felt af spørgsmål om betydning, blot vil de som dele af et performativitetsteoretisk projekt primært spørge til betydningen af det *at spille*, frem for – efter hermeneutisk sædvane – til betydningen af det, *der spilles*. Foreløbig har jeg med glæde registreret, hvordan en performativitetsteori med fokus på øve- og indstuderingsaktiviteterne kan bidrage til forståelsen af vores fortidsrepræsentationer som aktivt frembragte. I lyset af Schechner fremstår det musikalske værk som et stykke fortid, hvis perspektiviske fremtoning fastlægges i indstuderingen, og hvor behovet for en præcis identifikation af dette fortidige – behovet for at gøre billedet færdigt så at sige – giver sig af indstuderingsarbejdets retning frem mod opførelsen.

Sådan begrebet finder musikudøvelsen sin plads blandt de performative genrer, og vi får nye muligheder for at forstå, at musik som performativ praksis i sig selv er en refleksion over det humane vilkår at have en fortid.