

# TEXT, TEATER, HANDLING

Om performativitet som litteraturvetenskapligt  
forskningsperspektiv

av Wolfgang Behschnitt

Behschnitt (1963), Dr. phil. och docent i skandinavisk och tysk litteratur vid universitetet i Freiburg i. Br. (Tyskland). Studier om bl a Strindberg och självbiografin (*Die Autorfigur: Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs*, 1999), om litteraturens funktion i 1800-talets nationsbyggande (*Wanderungen mit der Wünschelrute: Landesbeschreibende Literatur und die vorgestellte Geographie Deutschlands und Dänemarks im 19. Jahrhundert*, 2006), om migrationslitteratur, orientalism, nyhistoricism samt ett flertal andra ämnen i korsningen mellan litteratur- och kulturanalys.

Performativitet har under de senaste tio till femton åren blivit ett nyckelbegrepp inom de estetiska ämnena, särskilt inom sådan litteratur-, musik- eller konstvetenskaplig forskning som har ett uttalat kulturvetenskapligt perspektiv och betraktar texter, musikstycken och bilder inbäddade i kulturella praktiker.

Vad menas då med performativitet? På vilket sätt och i vilka forskningssammanhang kan inriktningen på performativitet erbjuda något nytt? Vilka teoretiska och metodologiska frågor uppstår? Denna artikel är tänkt som en undersökning av performativitetens perspektivets möjliga nytta och problem. I ett första avsnitt försöker jag klargöra begreppets innebörd och vetenskapshistoriska bakgrund. Andra avsnittet undersöker performativitetens perspektivets användbarhet inom litteraturvetenskapen. Ett något längre tredje avsnitt försöker sig slutligen på en exemplifierande textanalys. Exemplet hämtas från tysk romantik: E.T.A. Hoffmanns roman *Lebensansichten des Katers Murr* i förhållande till tidens teaterkonvention och Hoffmanns egna erfarenheter från teatern.

## 1. Vad är performativitet? Handling och händelse

Begreppet performativitet betecknar ett forskningsperspektiv som blev aktuellt inom den amerikanska kulturvetenskapen omkring 1990, och med några års försening även i tysk forskning.<sup>1</sup> Performativitetens perspektiv vänder forskarens uppmärksamhet mot kulturella handlingar. Frågan gäller det som en kulturell handling (ett språkligt yttrande, ett uppförande el. dyl.) gör. Den gäller inte i första hand handlingens mening, utan dess verkan, dess *performans*. En undersökning av litteraturens eller andra konst-

arters performativitet fokuserar vanligtvis på ett eller flera av följande begrepp:

- *handling*: Litterära texter, musikstycken eller målningar uppfattas inte i första hand som autonoma konstverk utan som funktionselement inbäddade i ett kulturellt sammanhang: som (symboliska) handlingar i en specifik situation.
- *händelse*: Att betrakta litteratur (eller musik, konst) som handling i en bestämd situation innebär att man talar såväl om engångsföreteelser som om händelser. Detta leder bland annat till en problematisering av det klassiska konstverkets subjekt-objekt-relation: i stället för att uppfatta läsaren/lyssnaren/betraktaren och konstverket som två väsentligt skilda instanser, ser performativitetens forskning ett handlingssammanhang, en *konsthändelse* som uppstår genom en interaktion av flera deltagare. Deltagarna är inte passiva och utanförstående recipienter av konst utan delaktiga i konsten.
- *performance/uppförande*: Det finns en tydlig närhet till teaterns föreställningsvärld. Kulturella praktiker kan förstås som uppföranden, som performances.
- *materialitet och medialitet*: Fokuseringen på situationen och idén om kulturella händelser som teatral föreställning leder uppmärksamheten till det materiella och det mediala, oftast även till det kroppsliga.

Performativitet, performans och *performance*<sup>2</sup> – är det möjligt att placera begreppen i en systematisk ordning? Det är inte lätt att hitta en exakt motsvarighet till *performance* på svenska. »Föreställning« eller »uppförande« passar i många, men inte alla fall. Problemet med det engelska begreppet är att det omfattar ett väldigt brett och mycket heterogent fält från olika konstformer och religiösa ritualer till vardagsbeteenden. Dessutom finns en annan betydelse av ordet *performance*: något som en person, en

maskin eller en (kulturell, symbolisk, språklig) handling utträttar, presterar. Att skilja mellan performance som föreställning och performance som något utträttat tycks sålunda vara en meningsfull distinktion. Jag använder i fortsättningen begreppet *performance*, när jag syftar på en handling som föreställning/uppförande, men *performans* när det gäller handlingens verkan.

Performativitet betecknar sålunda ett forskningsperspektiv (som intertextualitet eller semiotik), men hänvisar inte till en enhetlig teori eller metod. Istället är det förknippat med en samling inbördes ganska olika teorier med sina respektive begreppsapparater. Vi kan urskilja två huvudlinjer i begreppets historia och användning: å ena sidan en språkfilosofisk linje med rötter i J.L. Austins idé om performativa yttranden; å andra sidan en kulturvetenskaplig linje med rötter i etnologi och teatervetenskap. Jag skisserar i det följande begreppets utveckling i korta drag.<sup>3</sup>

### 1.1. Performativitet inom språkfilosofin

Språkliga yttranden kan enligt Austin inte bara uppfattas som utsagor om ett sakförhållande (konstativa yttranden), utan i vissa fall även som handlingar eller talakter (performativa yttranden). Konstativa yttranden kan vara sanna eller falska, performativa yttranden kan lyckas eller misslyckas. Austin tänker på yttranden som »jag lovar...«, »jag döper dig...«, »jag dömer dig till...« och så vidare. Performativa yttranden kännetecknas av att vara bundna till vissa situativa och institutionella ramar. Senare vidareutvecklar Austin sin teori på så sätt att han utgår från att alla språkliga yttranden – inte bara de nämnda performativa, som samtidigt gör vad de säger (lova, döpa, döma) – har en handlingsaspekt. De kan påverka aktörernas emotioner, de kan bekräfta eller ifrågasätta deras ömsesidiga förhållande och så vidare. Austin tänkte sig ursprungligen inte att hans teori om språkets performativitet skulle kunna över-

föras på litterära texter. Han talar om yttranden som enskilda språkliga händelser, vilkas performans bara kan beskrivas inom den aktuella situationens ramar. Han utesluter ur sin teori explicit uttrycksformer som citat, härmningar och så vidare, där ett yttrande rycks ur sin situation, sin ursprungliga kontext, och överförs, exempelvis, till ett litterärt eller teatralt sammanhang.

a performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. [...] Language in such circumstances is in special ways – intelligibly used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the *etiolations* of language.<sup>4</sup>

Jacques Derrida har i sin uppsats *Signature, Événement, Contexte* tagit Austins formulering som utgångspunkt för en fundamental kritik av talaktsteorin. Han hävdar tvärtom att Austins uteslutningar hänvisar till en förutsättning för bruket av symboliska tecken. Tecknet fungerar genom att det är upprepbart, citerbart.

För visst är det väl så att det som Austin utesluter som anomali, undantag, 'icke-seriöst' och *citat* (på scenen, i ett poem eller när man talar för sig själv) i själva verket är en bestämd modifiering av en allmän citationalitet – eller snarare av en allmän iterabilitet – utan vilken det inte skulle finnas ens några 'lyckade' performativer? Detta får som en paradoxal men oundviklig konsekvens att en lyckad performativ med nödvändighet alltid är en 'oren' performativ, för att använda det ord som Austin längre fram brukar när han vidgår att det inte finns några 'rena' performativer. [---] Skulle en performativ utsaga kunna lyckas om dess formulering inte repeterade en 'kodad' eller iterabel utsaga eller – med andra ord – om den formel jag uttalar för att inviga en konferens, för att sjösätta en båt eller ett äktenskap inte gick att identifiera som i *överensstämmelse* med en iterabel modell, om den alltså inte i någon mening kunde identifieras som 'citat'?<sup>5</sup>

Ett språkligt yttrande kännetecknas enligt Derrida både av sin händelsekaraktär och – samtidigt – sin iterabilitet. Det går inte att skilja

mellan en ren, ursprunglig språkhändelse och en upprepning, ett citat. Istället är det nödvändigt att utveckla en typologi av olika iterationsformer som skulle kunna förklara skillnaderna mellan till exempel en iteration på scenen eller i en roman å ena sidan, och en iteration i en vardagssituation å den andra. På så sätt skulle även litterära texter kunna betraktas i ett performativitetssperspektiv. Derrida ser just litteraturen, teatern och konsten som instruktiva exempel på språkets performativitet. Frågan är då till vilken situation, vilket handlingssammanhang den litterära textens performativitet ska relateras. Och om det finns något sådant som en specifik *litterär* performativitet: en performativitet som beror på textens litteraritet. Jag återkommer till dessa frågor.

## 1.2. Performativitet inom etnologi och teatervetenskap

I motsats till språkforskningen är det inom kulturanalysen uppenbart att kulturella händelser inte bara bär på en mening utan även har en handlingsfunktion, att de utträttar någonting. Etnologen Milton Singer använde på 1950-talet begreppet *performance* för organiserade kulturella handlingar – ritualer eller uppföranden –, som han tillskrev en viss struktur (tidsbegränsad, transitorisk, liminal) och en gemenskapsbildande funktion. Kulturella *performances* bidrar enligt Singers uppfattning till kollektivets identitetsbildning. Från etnologins analys av primitiva kulturer har *performance*-begreppet senare överfört till analyser av moderna skriftkulturer. Man kan tala om en *performative turn* inom kulturvetenskapen på 1990-talet, där paradigmet 'kultur som text' trängs tillbaka till förmån för en föreställning om kultur som handlingssammanhang.

Här finns också förbindelselinjen till en teatervetenskaplig användning av *performance*-begreppet. Teatern bildar ett exemplariskt rum, där texter och handlingar omedelbart relateras till varandra. På sistone har de teatervetenskapliga arbetena av Richard Schechner och

Erika Fischer-Lichte satt sin prägel på performativetsbegreppet. De betonar teaterns (och alla kulturella performances) händelsekaraktär och understryker att även åskådarna deltar i händelsen. Inte bara det som sker på scenen utan även det som sker med åskådarna – och framför allt interaktionen mellan alla inblandade – är konstitutiva element i den helhet som kallas teaterhändelsen. Fischer-Lichte framhäver betydelsen av att både åskådarna och aktörerna är kroppsligt närvarande vid teaterhändelsen och att händelsen inte styrs ensidigt genom skådespelarnas agerande utan genom interaktion.<sup>6</sup>

På grundval av Derridas kritik av talaktsteorin och bland annat också Judith Butlers teori om det performativa i könskonstitutionen har forskningen i det här sammanhanget betonat att fokuseringen på det performativa kan visa hur kulturella handlingar både följer och förändrar ett diskursivt 'script', hur just upprepningen kan underminera diskursens ordning. Man talar då gärna om ett performativt överskott, något som går utöver handlingens (yttrandets eller uppförandets) semantik. Det är särskilt teatervetenskapen som betonar den här aspekten av performativitet, som Sybille Krämer påpekar. Uppmärksamheten gäller då »föreställningars händelsekvalité och därmed instabilitet och flyktighet, som just i deras händelseaspekt och närvaro alltid överskrider ramen av en representationellt fungerande semiosis».<sup>7</sup> Erika Fischer-Lichte betonar dessutom föreställningens materialitet och ser i samband med vissa *performances* en splittring mellan teaterhändelsens materialitet och dess signifikans.<sup>8</sup> Föreställningens performans, dess verkan, kan därför inte härledas uteslutande ur textens semiosis. Den överskrider, kanske även motsäger eller undergräver textutsagan. Textens performans undandrar sig i så fall den rationella reflexionen, den överskrider diskursens meningsstruktur, låter sig inte överföras till fullo till en diskursiv analys.

## 2. Performativitet som litteraturvetenskapligt forskningsperspektiv

På vilket sätt kan litteraturvetenskapen ha nytta av ett sådant begrepp? Utgående från de språkfilosofiska reflexionerna i Austins och Derridas efterföljd kan man konstatera att litteraturen tveklöst är förknippad med performativa aspekter. Det litterära språket skapar inte bara en egen verklighet utan visar samtidigt fram själva den språkliga skapelseakten. Språket visar sin artificialitet, de sprickor mellan *mimesis* och performans som ligger i dess iterabilitet. Eller med Sylvia Sasses ord:

Den litterära texten uppfattas generellt som talakt, en talakt som för det första uppenbarar att den konventionella relationen i tecknet, mellan signifikant och signifikat, mellan tecken och referent alltid märks av sprickor och spår av en dialog med andra, främmande ord och tecken; för det andra att talet, inte bara det litterära talet, inte är förutsättningslöst utan citerande, resignifierande [...].<sup>9</sup>

Litterär performativitet är i högsta grad självreflexiv, argumenterar Sasse vidare med hänvisning till Paul de Mans dekonstruktiva teori om det litterära språkets retoricitet och dess grundläggande oläsbarhet (unreadability). Genom att litteraturen betonar sin karaktär av konstruktion (*fiktionalitet*) och pekar på sin form, materialitet, retoricitet och iterabilitet, underminerar den varje ansats till en omedelbar performans – performansen i den illokutionära talakten – som utgår från att språk och handling skulle vara identiska. Fullföljer vi denna tankegång kommer vi till den något paradoxala slutsatsen att litteraturens performativitet ligger i att det litterära språket visar sig vara ett icke-performativt språk. Eller: det litterära språkets performativitet ligger i det att det avslöjar performativitetens mekanismer. Sasse antyder dock att litterär performativitet även kan finnas på andra nivåer. Vi behöver inte betrakta det litterära

språket som enbart självreflexivt och kritiskt (det vill säga avslöjande), utan också som experimentellt och lekfullt.<sup>10</sup> En litterär text kan leka med performansens möjligheter på samma sätt som med meningarnas mångfald. Den kan dra in läsaren i ett performativt spel.

Stephan Willer och Stefan Jaeger följer i samlingsvolymen *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800* (2000) samma argumentation. De betonar att performativitetsteorier i samband med litteratur alltid går hand i hand med idén om att det litterära språket producerar föreställningar om en fundamental differens mellan uttryck och mening, en differens som öppnar för det osägbara eller oläsbara, något som kontinuerligt undandrar sig meningskonstruktion i förståelseprocessen. De hävdar dock med rätta att en sådan föreställning vilar på en historiskt specifik – romantisk – språk- och litteraturuppfattning.<sup>11</sup>

Medan Jaeger & Willer och Sasse tar sin utgångspunkt i den språkfilosofiska performativtetsdebatten riktar andra forskare uppmärksamheten mot möjligheten att betrakta litteratur i enlighet med performance i teatervetenskaplig mening. Ett sådant perspektiv har en uppenbar nytta för all slags litteratur som är omedelbart förknippad med muntlighet och uppföranden.<sup>12</sup> Men även den litterära text som historiskt faller inom autonomistetikens domän står alltid i ett mer eller mindre synligt samband med kulturella praktiker, med händelser och handlingar. Texten skrivs, distribueras och läses. Skrivakten, bokproduktionen, försäljningen och läsningen kan analyseras som kulturella handlingar, som praktiker styrda av fastlagda regler, av ett script som ingår i och reproducerar en social ordning, en diskurs. Detta förhållande har under de senaste två decennierna satts i fokus av en litteratursociologisk, diskurshistorisk eller nyhistoriskt orienterad litteraturforskning och denna fokusering kan även bli central för en litteraturvetenskaplig performativitetsteori. Litteraturvetaren Irmgard Maassen föreslår att uppmärksamheten riktas mot relationen mellan

meningsstrukturen och situations- och handlingsaspekten. Särskilt intressant vore därmed »förskjutningarna och övergångarna mellan de följande oppositionerna«:

diskurs / performans  
argument / sensuell evidens  
språk / materiell kropp  
mening / verkan  
referentiell / konstitutiv symbolisk praktik  
produkt, verk / process, händelse<sup>13</sup>

Det är karakteristiskt för litteraturforskningen, påpekar Maassen, att forskaren inte kan nå fram till den högra – performativa – polen i oppositionsfältet, annat än genom texter. För den vetenskapliga analysen finns det inte någon omedelbar tillgång till en performance. Det gäller därför, vilket är Maassens slutsats, att uppmärksamma de strategier, som texten använder för att fingera och simulera performans.<sup>14</sup>

På vilka sätt och nivåer kan litteraturvetaren således närma sig den litterära textens performativitet och spänningsfältet mellan signifikans och performans? Jag försöker systematisera de möjliga perspektiven med utgångspunkt i Maassens och Hans Rudolf Veltens teoretiska diskussioner.

1) Texten som *dokument* från eller *material* för en performance: vi kan läsa texten i sökandet efter spår av dess interaktion med faktiska uppföranden. Veltan nämner som exempel den medeltida visdiktningen där texterna kan analyseras efter spår av ursprungligen muntliga uppföranden: på vilket sätt har situationen (uppförandet) skrivits in i texten? Veltan betonar att texterna inte bara ska betraktas som källor till utomtextuella uppföranden, utan att de formar och bearbetar den situation som de dokumenterar. Spåren efter en föregående performance kan lika väl vara en del av textens strategier.<sup>15</sup> Dessutom kan litterära texter betraktas som utgångspunkter för olika slags uppföranden. Frågan gäller då på vilket sätt texten styr uppförandet, till exempel genom regianvisningar, scen- och kostymbeskrivningar.

2) Textens *funktionella performativitet*:<sup>16</sup> i analogi med Austins talaktsteori och hans föreställning om att språkliga yttranden förändrar eller konstituerar den sociala verkligheten, syftar jag här på det som texten gör eller utför i en utomtextuell realitet. Maassen ser på den här analysnivån paralleller till en materialistisk eller nyhistoricistisk litteraturkritik, som betraktar litteratur som »cultural practice«, som symbolisk social handling. Hon nämner som exempel frågan om hur litterära texter formar emotioner och identiteter. Textens materialitet, medialitet och genretillhörighet ingår som viktiga faktorer i en analys av dess funktionella performativitet.

3) Textens *strukturella performativitet*: Maassen talar om »performans i texten« och syftar på »de performativa strategierna som tjänar till simulationen av närvaro, autenticitet, kroppslighet, sensualitet, händelse i själva textmediet«. <sup>17</sup> Det handlar alltså inte om texten som »cultural practice« utan om en egenskap hos textens diskursiva struktur och särskilt om sådana strategier i texten som skapar effekter av deltagande, kroppslighet, muntlighet och så vidare.

Sett ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv uppfattar jag en tydlig skillnad mellan den första och de två sistnämnda nivåerna. Nivå 1 gäller förhållandet mellan en text och en kulturell praktik (en performance) som ligger utanför texten. Nivåerna 2 och 3 gäller själva *textens performans*. Frågan är hur texten kan uppfattas som performance, som ett uppförande. Det är min uppfattning att det är framför allt denna aspekt som kan erbjuda en ny vinkling för analyser av modern litteratur.

När jag nu – med hjälp av ett exempel från den tyska romantiken – försöker åskådliggöra vilka möjligheter performativitetensperspektivet innebär i detta sammanhang, lägger jag därför tonvikten på nivå 2 och 3, textens funktionella och textens strukturella performans.

### 3. Exemplariska textanalyser: E.T.A. Hoffmann och teatern

#### 3.1. Nivå 0: (En berättelse om) en performance

Jag börjar med något som jag vill kalla nivå 0: en performance eller mer precist, en berättelse om en performance, en teaterföreställning. Nyårsdagen 1809 skrev E.T.A. Hoffmann i ett brev till vännen och förläggaren Julius Eduard Hitzig om en teateruppsättning i den sydtyska provinsstaden Bamberg, där han sedan några månader tillbaka arbetade i olika funktioner vid teatern, bland annat som kapellmästare och kompositör, scenmålare och regissör. Han var då nästan 33 år gammal, hade just lämnat sin juristtjänst och ännu inte hunnit långt på konstnärsbanan. Efter en kort sammanfattande berättelse om Bamberg-teaterns sorgliga tillstånd skriver Hoffmann:

Bland annat (skratta gärna åt mig, käraste vän!) har jag även skrivit vers för ortens teater. Det förhöll sig sålunda. Dottern till Hertigen av Bayern, som residrar i staden, Prinsessan av Neufchatel [...] är här. Hr. Cuno [direktören] beslöt att fira hennes namnsdag på teatern och han gav mig anvisning att utarbeta en prolog. Jag satte ihop ett ganska trivialt och sentimentalt stycke, komponerade lika sentimental musik – det uppfördes – ljus – horn – ekon – floder – broar – träd – inristade namn – blommor – kransar, ingenting sparades, den gjorde stor lycka och jag erhöll med ett mycket nådigt uttryck från prinsessans mor 30 Caroliner för den känslorörelse hon fått, vilket precis räckte till att avbetala mina skulder. – Vid ett visst ställe i prologen »Jag gick – jag flög – jag störtade i hennes armar!« (ett oerhört vackert klimax) omfamnades mor och dotter i hertigens bås medan publiken applåderade ganska ironiskt; nu hade prologen haft lycka även hos publiken och begärdes även nästa dag; furstligheterna dök upp i sitt bås och omfamnade varandra, gråtande igen vid samma ställe, och publiken tillkännagav sitt nöje genom starka applåder. Det tycktes mig som om det hela, teatern och publiken, härmed på ett förträffligt sätt sammanföll till *en* handling, och att det fatala förhållandet mellan uppföra och betrakta helt och hållet försvann.<sup>18</sup>

Här har vi alltså en performance, en föreställning på en scen. En litterär text, en »Prolog« bildar grundvalen. Vi kan dock förstå av brevet att själva texten endast i ringa mån bidrar till konsthändelsen och dess helhetsverkan. I stället betonas föreställningens materialitet och medialitet. Musik, ljuseffekter, dekorationer, rekvisita omnämns. Föreställningens synestetiska sensualitet står i förgrunden.

Lika viktig är föreställningens karaktär av engångsföreteelse, av unik teaterhändelse. Den är bunden till en viss anledning, prinsessans namnsdag, en särskild, unik situation, och dess verkan beror helt på denna situation, på de furstligas närvaro. Dessutom beror den på de sociala konventionerna, på det script som reglerar den kulturella praktiken »hyllningsspel« som brevet berättar om. En del av detta script är att föreställningen inte betraktas som ett autonomt konstverk; föreställningen är riktad till en adressat, till prinsessan och hennes mor. Och med föreställningen menas här inte bara det som sker på scenen utan hela teaterhändelsen, publiken inbegripen. Publiken är, som vi ser, kanske mer intresserad av det som sker i hertigens loge än på scenen. Följaktligen kan vi faktiskt urskilja flera performances som är relaterade till varandra: en på scenen, en i logen, och även publikens aktiva deltagande i det sociala spelet kan analyseras med hjälp av performance-begreppet.

En performativitetsorienterad forskning skulle lägga särskild vikt vid föreställningens effekt, dess verkan eller performans. Vad gör och uträttar föreställningen? På vilket sätt påverkar den mottagarna och deras sociala verklighet? Brevskrivaren Hoffmann betonar föreställningens emotionella verkan, han berättar att hertiginnan och prinsessan gråter och att de ger uttryck åt sin känslorörelse genom att omfamna varandra. Men föreställningen påverkar även resten av publiken. Vi får läsa att åskådarna applåderar, att de har tyckt om pjäsen och vill se den en gång till. Inom ramarna för ett hyllningsspel konstituerar och bekräftar alla deltagare i föreställning-



en (skådespelarna, hertiginnan och prinsessan samt publiken) genom sina ageranden den feodala socialstrukturen som ännu sätter sin prägel på det tyska samhället omkring 1800.

Nu får vi samtidigt veta att publikens applåd upplevdes som »ganska ironisk« och det ligger nära till hands att tolka detta som ett tecken på att det script som reglerar det feodala hyllningsspelet höll på att rämna. Det är ju inte uppenbart hur en applåd kan vara ironisk. Det är något som brevskrivaren helt enkelt påstår och som tycks stå i viss motsats till det omedelbart därpå följande konstaterandet att prologen gjorde lycka och att publiken krävde en föreställning till dagen efter. När vi nu fortsätter läsningen ser vi dock att ironin ligger just i upprepningen – till glädje för Derrida och alla performansforskare. Just upprepningen gör synligt att inte bara skådespelarnas beteenden på scenen utan även kvinnornas beteenden i logen beror på ett script, att deras gråt och omfamningar kan beskrivas som rollspel lika mycket som autentiska känslouttryck.<sup>19</sup> En emotionell påverkan står inte längre i förgrunden, man kan snarare säga att föreställningen ironiskt blottar den teatrala och sociala mekaniken som styr aktörernas beteenden. I så fall bekräftar den inte den bestående sociala verkligheten utan ifrågasätter den.

Vi får dock inte glömma litteraturvetarens fundamentala dilemma, som Maassen uppmärksammar: vi har inte tillgång till det faktiska uppförandet, vi har bara en beskrivning. Det gäller därför att vara försiktig med alltför vittgående slutsatser. Den ironi som jag har trott mig kunna urskilja har möjligtvis sitt ursprung i brevskrivarens medvetna gestaltning av berättelsen, inte i själva föreställningen som han berättar om. Vi måste alltså titta på textens strategier, på dess funktionella och strukturella performativitet.

### 3.2. Textens funktionella performativitet

Nu flyttas fokus från den performance som brevet beskriver till själva (brev)texten och dess performativitet. Funktionell performativitet relaterar

till det som texten gör i den utomtextuella realiteten. Begreppet hänvisar, med Maassens ord, till

den materiella textens mediala kretslopp, genom vilken produkter av den skriftliga kulturen integreras i den performativa kulturens praktiker. Detta inbegriper uppföranden, utställningar, tillägnanden, utbyten, och omfattar aspekter av såväl textens materialitet som mediala transformationer.<sup>20</sup>

Jag vill understryka orden »medial« och »materiell«. Som del av en kulturell praktik framstår en text förvisso alltid som en materiell, medial och genom genrekonventioner bestämd gestalt. Ur ett performativitetsspektiv kan man emellertid uttrycka detta ännu mera radikalt: det är inte möjligt att tala om textens performativitet utan att ta hänsyn till dess konkreta materialitet, medialitet, genretillhörighet och förankring i en specifik situation.

Brev är lämpliga föremål för performativitetssforskningen – jämfört med masspublicerad litteratur – eftersom de är del av en specifik kommunikationssituation mellan två enskilda aktörer: brevskrivaren och adressaten. I många fall är brevets performativitet uppenbar i den mån brevet som talhandling konstituerar den realitet som det talar om. Ett klagobrev klagar, ett kärleksbrev förklarar någons kärlek och så vidare. Samtidigt uppför de det de talar om på ett visst sätt: genom pappret (som kan vara sakligt vitt och slätt, kulört, av enkel eller hög kvalitet, parfymmerat), genom hand- eller maskinskrift, genom kuvertet, frimärket, stämpeln och så vidare – genom hela det script som reglerar brevetts ekonomi. Brevet kan skickas på olika sätt (express, prioritaire, economique), genom postväsendet eller budbärare, det kan överlämnas med egen hand. Det kan läsas på olika sätt: högt för en publik, i ensamhet och så vidare. Brevetts konkreta performans beror helt på dessa faktorer.<sup>21</sup>

Hoffmanns brev till Julius Eduard Hitzig är inte bevarat, så vi vet tyvärr inte något säkert om dess materialitet. Inte heller vet vi något om – som jag redan har antytt – hur brevet motogs, på vilket sätt det lästes. Det återstår därför två möjliga metodiska vägar: 1) att hålla sig till



genrekonventionerna; 2) att leta efter möjliga spår i texten, som kan yppa något om de sätt den användes på, om den specifika situation den är skriven för.

Vad gäller genren, så tyder allt på att det handlar om ett privat vänskapsbrev. Att det är en vän han skriver till, en enskild person och inte en större krets, uttrycker Hoffmann tydligt i tilltalet: »Min Käre dyrbara Hjärtevän« (Mein Lieber teurer HerzensFreund). Det kan möjligtvis betraktas som en konvention i Empfindsamkeits-andan, som ju har haft stort inflytande på just brevgenren, och måste alltså i och för sig inte betyda att brevet inte ska läsas högt eller vara tillgängligt för andra än vännen. Ändå styrker vissa element i brevet antagandet att det i alla fall inte är en större offentlighet brevet vänder sig till. Så betonas brevets privata karaktär när Hoffmann ber adressaten explicit att inte yppa något om hans befinnande: »Om ni ser Hrn. v. Herr eller andra av mina bekanta av samma slag, så ber jag enträget om att Ni inte yppar något om mig, eller möjligen att jag lämnat Bamberg, så att man inte alls talar om mig.«<sup>22</sup>

Men vad gör eller åstadkommer brevet?

- Brevet *ber om ursäkt*: Hoffmann har inte skrivit på länge – och *lovat bättring*.
- Brevet *berättar*: »och därför berättar jag rent och öppet för Er om allt som har hänt!«<sup>23</sup> Att berätta« är en performativ språkhandling i likhet med »att be om ursäkt« eller »att lova bättring«. Brevskrivaren hänvisar direkt till adressatens intresse, han vet »att mina öden är av stort intresse för Er«.
- Brevet *ber om en tjänst*: Hoffmann vill att vännen, som ju även är förläggare, ska skicka en bok. Här tillkommer att hans förfrågan tycks vara känslig av pekuniära skäl. Det framgår tydligt att brevskrivaren inte är säker på hur och när (eller även om) han kan betala boken.

Brevet vill alltså påverka adressaten, dennes hållningar och handlingar. I det sammanhanget

ser jag också Hoffmanns berättelse om sina öden i Bamberg. Även berättelsen ska påverka Hitzig och bidra till brevets performans: 1) Berättelsen ska återknyta banden. Genom sin förtroliga redogörelse för sina svårigheter i Bamberg, återknyter Hoffman vänskapens band (som klippts av genom att han inte hade skrivit till Hitzig på över ett år) och uppmanar vännen att återgälda förtroligheten. 2) Berättelsen ska inge förtroende. Trots vissa svårigheter – åter är det pengarna som skymtar – dukar Hoffmann inte under utan ser förhoppningsfullt på framtiden. Han skriver en hel del om sina planer och utsikter. Mot slutet talar han i samma anda om sin hustru (som ett slags ställföreträdare), »som är mycket nöjd med vår något inskränkta men lugna och harmlösa situation.«<sup>24</sup> 3) Berättelsen ska tillfredsställa och underhålla läsaren. Det framgår av det citerade utdraget om teaterföreställningen med anledning av prinsessans namnsdag. Ändå lönar det sig att titta närmare på berättelsens struktur och berättarteknik.

### 3.3. Textens strukturella performativitet

Med strukturell performativitet menas sådana strukturer och strategier i texten som skapar effekter av deltagande, kroppslighet eller muntlighet. Brevspråket utmärker sig i och för sig – och det är återigen ett typiskt drag för vänskapsbrevet – genom en tydlig närhet till det muntliga språket, d.v.s. det simulerar på olika sätt muntligt tal. Några exempel: brevet innehåller många tilltal och frågor som framkallar en omedelbarhet i kommunikationen (»Min Käre dyrbara Hjärtevän! Vad ska Ni tänka [...]!«, »Så, min käre Hjärtevän! – ännu några ärenden«). Dessutom visar språket en tendens till agrammatiska och elliptiska meningsstrukturer, ofta markerade med tankstreck.

Likadana språkliga drag finns i den lilla berättelsen om teaterföreställningen. Den börjar med ett tilltal, inskjutet i en parentes »(skratta duktigt åt mig, kärkeste vän!)«. Meningen gestaltar kommunikationssituationen och formar

samtidigt en förväntningshorisont. Textens strukturella performativitet vilar väsentligen på detta situationsbildande. Själva berättelsen försöker nu genom olika berättargrepp att åskådliggöra teaterföreställningen. Först förklarar brevskrivaren med några få ord de yttre ramarna: anledningen, personerna och så vidare. Så följer en lång rad sinnliga och materiella detaljer (»det uppfördes – ljus – horn – ekon – flooder – broar – träd – inristade namn – blommor – kransar, ingenting sparades«) som i sin långa parataktiska struktur simulerar den synestetiska förnimmelsens mångsidighet, intensitet och samtidighet. Genom den inledande frasen (»skratta gärna åt mig«) och de nedvärderande orden om »ett ganska trivialt och sentimentalt stycke« får denna simulation av intensitet en ironisk dubbeltydighet. Ironin hindrar dock inte den känsla av delaktighet och närvaro som berättandet skapar och som är väsentlig för dess komiska verkan. En liknande struktur hittar vi i den följande meningen som skildrar hur mor och dotter omfamnar varandra i logen. Här är det först det direkta citatet (»Jag gick – jag flög – jag störtade i hennes armar!«) och sedan den inskjutna berättarkommentaren (»ett oerhört vackert klimax«) som bidrar till berättelsens komiska och ironiska effekt.

Å ena sidan tycks vi här, gällande frågan om textens strukturella performativitet, ha kommit fram (eller tillbaka) till en klassisk textanalys. Å andra sidan är det grundläggande att textens strukturella performativitet vilar på och måste relateras till dess funktionella performativitet. Först genom den funktionella ramen, genom den situation som skapas av brevet och dess praktik, är det möjligt att få en konkret uppfattning om den strukturella performativiteten.

### 3.4. Litterär performativitet hos Hoffmann

Sybille Krämer betonar i sina arbeten om performativitet och medialitet att performativitetsforskningen betraktar allt språk som konkret yttrande, som *parole* – i sin kroppslighet och

tidsbundenhet. Det finns inget språk utom i en viss medial, materiell, situativ aktualisering.<sup>25</sup> Detta perspektiv går att tillämpa utan större svårigheter på ett brev, som är inbäddat i en specifik kommunikationssituation. Men hur är det med litterära texter? Vilken specifik situation ska vi räkna med när det gäller ett konstverk i autonomiestetikens tradition? Och hur ska situationen bestämmas när det gäller masspublicerade texter?

I stället för en konkret kommunikationssituation är det i de fallen i första hand textens medialitet och genretillhörighet som bestämmer dess performativitet. Textens mediala gestalt formar bland annat receptionssituationen, den inordnar texten i ett mediedispositiv som reglerar den kulturella praktik som texten är en del av.<sup>26</sup> Lika viktig är textens genretillhörighet. Genren bestämmer läsarens förväntningshorisont (receptionestetiska perspektiv kan på så sätt få en ny aktualitet<sup>27</sup>) och den påverkar därigenom den receptionssituation som läsaren uppfordras att konstituera i läsakten. Den bestämmer framför allt om texten uppfattas som litteratur (som konstverk, som fiktion).

E.T.A. Hoffmann har bearbetat en liknande situation som den han skildrade i brevet till vännen Hitzig i ett litterärt sammanhang några år senare. I romanen *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/21) berättar Abraham Liscow, mekanikern som leker med teaterteknikens och -illusionens alla möjligheter, om ett fest- och hyllningsspel som iscensattes för fursten av Sieghartsweiler, en av Tysklands många avsatta duodesfurstar efter 1803 års reformer. Liksom i brevet deltar fursten som medaktör i spelet. I ett storartat upptåg beger sig festsällskapet till skådeplatsen. En fackelbärande genius, svävande i luften med hjälp av osynliga trådar, ska ledsaga tåget. Blommor ska regna ner över fursteparet när det träder in i teaterlogen. Evenemanget präglas dock av flera missöden som förvandlar hyllningen till en grotesk. Bland annat råkar en stor röd blomma hamna direkt på furstens ansikte, frömjölet färgar näsan och kinderna

röda och förlänar honom ett utseende av undertryckt raseri, vilket får hans bemödanden att spela med i det sentimentala spelet – som hertiginnan och prinsessan gjorde i Hoffmanns hyllningsspel – att framstå som löjligt misslyckade. Meister Abraham berättar

att den underbara sminkningen, en operans Tiranno ingrato hade inte kunnat måla sig mera ändamålsenligt, verkligen framställde honom i en ihållande outplånlig vrede, så att de mest rörande talen, de ömmaste situationerna, som allegoriskt föreställde huslig lycka på tronen, tycktes helt förlorade; skådespelarna och åskådarna råkade därigenom i en inte obetydlig förlägenhet. Ja, till och med när fursten vid de ställen som han efter behov strukit under med röd färg, i det exemplar som han höll i handen, då han kysste furstinnans hand och med sin duk fjärmade en tår från ögat, så tycktes det ske i sammanbiten vrede [...].<sup>28</sup>

Situationen speglar satiriskt den teatralitet och iterabilitet som präglar livet vid hovet i Sieghartsweiler och dessutom hela texten. Särskilt i Kater Murrs självbiografiska uppteckningar framstår livet som rollspel och citat (men även berättelsen om Kapellmästaren Kreisler präglas av en genomgående intertextualitet!). Murr genomväver sin berättelse med öppna och dolda citat ur alla tiders litteraturhistoria – det »sanna geniets« livshistoria är ett mångfaldigt plagiat.<sup>29</sup> Hoffmanns text gör på så sätt precis det som Sylvia Sasse talar om i samband med litteraturens performativitet. Den litterära texten visar »att talet, inte bara det litterära talet, inte är förutsättningslöst utan citerande, resignifierande [...].«<sup>30</sup> Den öppnar läsarens blick för litteraturens artificialitet.

Läsarens blick öppnas också för textens genre och medium, för hela den litterära praktik texten är förbunden med. Den tillhör roman-genren och dess medium är den tryckta boken. Men Hoffmanns text parodierar både genren (bildnings- och konstnärsromanen i *Wilhelm Meisters* efterföljd) och mediet. En fiktiv utgivare upplyser läsaren om att det handlar om ett feltryck, där boktryckaren av misstag har blandat ihop två skilda texter – jfr titeln i dess

helhet: *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Dessutom är inte bara Kreislers biografi ofullständig utan hela boken framstår som ett fragment. Romanen i två volymer som den föreligger idag slutar med anmälan av en (icke-existerande) tredje volym.<sup>31</sup>

När både litteratursociologisk läsforskning<sup>32</sup> och litteraturvetenskaplig mediehistoria<sup>33</sup> påpekar att litteraturen i »Aufschreibesystem 1800« tenderar att dölja sin egen materialitet och medialitet, så kan vi konstatera att Hoffmanns text gör just det motsatta. Texten motarbetar sålunda tidens dominerande läsesätt (i förhållande till prosaberättelsen): den imaginativa och empatiska lektyren som gör läsaren, med Friedrich Kittlers formulering, till medförfattare.<sup>34</sup> Hoffmann bryter ironiskt med berättelsens linearitet och sammanhang, och lyfter fram textens materialitet och medialitet i läsarens medvetande. På så sätt visar texten upp sin egen performativitet.

Hoffmanns roman gör dock ännu något mer: talaktens iterabilitet ställs i samband med teatraliteten. Det är viktigt att författaren positionerar hyllningsfesten i Sieghartsweiler i romanens kronologiska centrum. Det första av de oordnade biografiska fragmenten ur kapellmästaren Kreislers liv, som ledsagar Kater Murrs filiströsa bildningshistoria, börjar med Meister Abrahams berättelse. Kronologiskt står festen dock sist i handlingsförloppet – som framgår av det sista fragmentet, där Abraham i ett brev talar till Kreisler om festen som en händelse i framtiden. Detlef Kremer konstaterar med hänsyn till festens centrala ställning och betydelse: »Att Hoffmann knyter textens cykliska tidsordning till händelsen av en fest är inte alls bara episodiskt, utan uttrycker medvetet hans poetiska referens till karnevalen och grotesken.«<sup>35</sup> Det kan man förvisso hålla med om, men förutom att vara karnevalisk och grotesk är hyllningsfesten, som sagt, ett utpräglat *teatralt* evenemang. Denna teatralitet förknippas direkt

med Meister Abraham – ett konstnär- och mekanikersnille, som genomskådar och arrangerar handlingsförloppet i likhet med arkivarien Lindhorst i *Der goldene Topf* eller den mystiske ciarlatano Celionati i *Die Prinzessin Brambilla*. Noga betraktad framstår Meister Abraham åtminstone delvis som ställföreträdare för själva berättaren som inte drar sig för att använda teatrala iscensättningar i berättelsen. Berättaren använder sig av ett teatralt bild- och sceninventarium, vilket också Heide Eilert har visat för hela Hoffmanns berättarkonst i sin avhandling *Theater in der Erzählkunst* (1977).<sup>36</sup>

Nu får man inte glömma att Hoffmann själv har haft ingående kunskaper om teatern, dess teknik och medialitet. Mellan 1808 och 1814 arbetade han i olika funktioner vid teatern i Bamberg, Dresden och Leipzig, bland annat som kompositör, musiker, dekoratör och scen-tekniker. Till vännen Hitzig skriver han 1812 om mångfalden av uppgifter:

När teatern omorganiserades av Holbein, föll hela den ekonomiska och estetiska bördan på mig och snart därefter blev jag, förutom att jag fick fortsätta komponera för teatern, dessutom teaterarkitekt och dekoratör. Den skicklige maskinisten Holbein invigde mig *praktiskt* i maskineriets hemligheter och på så sätt kompletterades den teori jag insupit genom att läsa alla böcker jag kunnat få tag i.<sup>37</sup>

Forskningen har ägnat förvånansvärt lite uppmärksamhet åt teatermannen Hoffmann (jämfört med författaren, musikern, bildkonstnären och juristen). I vårt sammanhang tycks det dock uppenbart att teatern har erbjudit Hoffmann möjligheten att lära sig mycket om konstens materialitet, medialitet och performativitet. Som multimedialt engagerad teaterpraktiker kan Hoffmann inte undgå att uppmärksamma både teatermediernas (inbegripen skådespelarnas) teknik och teaterhändelsens sociala konventioner. Teatern visar honom mycket åskådligt hur samspelet mellan scenen och publiken fungerar, spelets effektivitet i den konkreta teaterhändelsen. Dessutom är Hoffmann inte bara teaterpraktiker; han bidrar även till tidens

teaterestetiska diskurs med bland annat *Kreiseriana*-avsnittet om *Der vollkommene Maschinist* (1814) eller dialogstycket *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* (1818). Teaterdiskursen och tidens intensiva bemödanden om reformer av scen, dekorationer och skådespelsteknik tar avstamp i spänningen mellan den gamla barockteaterns sofistikerade tekniska apparat, som förblev grundläggande för scentekniken långt in i 1800-talet, och kravet på en rent estetisk njutning, motsvarande den idealistiska konstsynen. Diskussionen – som i dagens terminologi handlar om teaterns performativitet – handlar till en väsentlig del om motsatsen mellan illusion och inbillning, sinnenas yttre påverkan och åskådarens fantasi. Hoffmann tycks inta en ambivalent position i debatten: visserligen är han, i romantikens anda, mycket kritisk mot de tekniska spektakel och triviala sentimentaliteter som dominerar tidens scener (detta visar också hans berättelse om hyllningsspelet). Men samtidigt är han medveten om den teatrala medieteknikens effektivitet – och han vet att begagna den även i sina prosatexter.

Så är vi tillbaka till *Kater Murr*: diskussionen om teaterns performativitet tas upp i Meister Abrahams resonemang om de egna teatrala iscensättningar, i vilka han både lägger fram de tekniska detaljerna – mediets materialitet och mekanik – och redovisar deras avsedda effekter. Därutöver speglas den problematik som är grundläggande för teaterdiskursen i själva romanens estetik och performativitet. Inbillningskraft och illusion, romantisk geniestetik och medieteknik representerar i romanfigurerna Kreisler och Meister Abraham två motsatta, varandra kompletterande konstsyner och samtidigt två interagerande element i den litterära textens performativitet.

Hoffmann bedriver ett dubbelt spel med läsaren. Han drar in denne i det teatrala bild- och *plot*-universum som präglar det tidiga 1800-talets kollektiva fantasiförråd. Prosatexten blir till scen – som Martin Huber hävdar i sin avhandling *Der Text als Bühne: Theatrales Erzäh-*

len um 1800 (2003). Huber finner en kiastisk överlagring av teatrala och prosaiska genrer och performativitet i den romantiska litteraturen: »Den autonoma konstlitteraturens teatertexter förlorar som läsdramer sina teatrala element; berättarprosa och dikter av samma författare framstår däremot allt mer 'teatraliserade'.«<sup>38</sup> Men samtidigt bryter Hoffmann med just denna teatrala litteraturpraktik, och visar fram dess performativitet. Som jag föreslog i samband med Sasses reflexioner om litteraturens performativitet (se ovan avsnitt 2) så avslöjar texten performativitetens mekanismer samtidigt som den leker med dess möjligheter. Romanen om Kater Murr avslöjar på så sätt samtidigt – när vi nu tar idén om teatern som »Kulturmodell« på allvar – samhällets teatrala mekanismer.

## 4. Slutord

E.T.A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* är ett mönstergillt exempel på ett spel med litteraturens performativitet, och samtidigt på de möjligheter som en performativitetsorienterad litteraturanlys erbjuder. Jag har här bara kunnat ge några ledtrådar när det gäller åt vilket håll en sådan analys skulle kunna gå. Den analys som jag skisserat använder sig av ett performativetsbegrepp som förbinder element ur sin språkfilosofiska och teatervetenskaplig-etnologiska begreppshistoria. Både språkets iterabilitet och berättelsens teatralitet framstår som väsentliga faktorer i textens performativitet.

Detta gäller nog inte bara för Hoffmann, utan för en inte så liten del av romantikens och kanske hela 1800-talets litteratur. Men därutöver? Litteraturens status och funktion i samhället för-

ändras. Medieutvecklingen bidrar till förändringarna. Teatern behåller inte i längden den centrala ställning som »Kulturmodell« som den hade omkring 1800. Därmed förändras även litteraturens performativitet. Därför är jag tveksam till försök att teoretiskt etablera en litteraritets performativitet utan hänsyn till den historiskt specifika kulturella praktik texten är inbäddad i. Om vi vill göra performativetsperspektivet fruktbart för litteraturen och speciellt för frågan om textens litteraritet, är det, enligt min uppfattning, oundvikligt att vi *historiserar* performativiteten.

På vilka områden och på vilket sätt kan performativetsperspektivet – under denna förutsättning – bidra till ett nytänkande inom litteraturanalysen? Var och hur kan det öppna vägar för nya eller annorlunda läsningar? Jag ser åtminstone två områden:

- Performativetsperspektivet leder uppmärksamheten till förhållandet mellan textualitet och performativitet. Liknande perspektiv finns visserligen i nyhistoricismen, i diskursanalysen, i mediehistoriska litteraturanalyser och ofta även i klassiska litteratursociologiska studier, men performativetsbegreppet öppnar ett nytt perspektiv: litteraturen framstår inte som en oföränderlig samling av texter, ett arv, utan som en praktik – punktuell, stadd i utveckling, diskontinuerlig.
- Performativetsbegreppet fokuserar dessutom textens materialitet (dess kroppslighet) och medialitet. Inte heller det är unikt, men enbart performativitetsteorin gör det på ett sätt som framhäver de spänningar, motsägelser och sprickor som kan uppstå mellan textens signifikans och dess performans.

1. I Berlin löper sedan 1999 ett stort tvärvetenskapligt forskningsprojekt, »Kulturen des Performativen«, som omfattar språk- och litteraturovetare, teater- och religionsforskare, filosofer, pedagoger, konst- och musikhistoriker m.fl. I sin presentation beskriver de performativetsbegrep-

pet med följande ord: »The concept of performativity names that dimension of art and culture which includes the activities of production and action and the ways in which they take place. [...] Art and culture are no longer reduced to material artefacts (such as monuments or pictu-

- res) or texts. In this way, the explanatory metaphor that predominated into the 1980s – 'culture as text' – is significantly expanded to 'culture as performance'. This framework offers an altered perspective on familiar thematic complexes, such as *mise en scène*, play/game, masquerade, or the spectacular, and redirects attention to the materiality, mediality, and interactive relations of cultural acts.« ([http://www.dfg.de/jahresbericht/detail\\_2\\_1\\_GEI\\_447.htm](http://www.dfg.de/jahresbericht/detail_2_1_GEI_447.htm); 27.03.2006)
2. Det engelska begreppet är viktigt av det enkla skälet att en stor del av forskningen är på engelska. I USA finns ämnet »performance studies« på universiteten. Och då menas med *performance*, som teatervetaren Richard Schechner, en av fältets förgrundsgestalter, uttrycker det »a 'broad spectrum' or 'continuum' of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet. [...] The underlying notion is that any action that is framed, presented, highlighted, or displayed is a performance.« (Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, London/New York: Routledge, 2002, s. 2.)
  3. Eckard Schumacher beskriver i en mycket instruktiv uppsats möjliga beröringspunkter mellan den språkfilosofiska och den teatervetenskapliga användningen av performativetsbegreppet. Enligt Schumacher är det iterabiliteten som förbinder språkfilosofins och teatervetenskapens performativetsbegrepp. Han refererar till Jonathan Cullers, Shoshana Felmans, Judith Butlers et al reflexioner om performativitet och hävdar fruktbarheten i förbindelsen av de båda linjerna, trots deras inbördes skillnader. (Jfr Eckard Schumacher, »Performativitet und Performance«, i Uwe Wirth (red.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, s. 383-402.)
  4. J.L. Austin, *How to Do Things With Words*, 2: a uppl., Cambridge MA: Harvard UP, 1975 (1962), s. 22.
  5. Jacques Derrida, »Signatur händelse kontext«, övers. Mats Rosengren, i *Filosofin genom tiderna. Efter 1950*, i urval av Konrad Marc-Wogau, Lars Bergström och Staffan Carlshamre, 2:a, rev. uppl., Stockholm: Thales, 2000, s. 132 f.
  6. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, s. 58 f.
  7. Sybille Krämer, »Was haben 'Performativität' und 'Medialität' miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der 'Aisthetisierung' gründende Konzeption des Performativen«, i idem. (red.), *Performativität und Medialität*, München: Fink, 2004, s. 17. (Översättning W.B.)
  8. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 2004, s. 29.
  9. Sylvia Sasse, »Performativität: Neuere deutsche Literatur«, i Claudia Benthien & Hans Rudolf Velten (red.), *Germanistik als Kulturwissenschaft*, Reinbek: Rowohlt, 2002, s. 252. Jfr även Stephan Jäger & Stephan Willer, »Einleitung: Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800«, i idem (red.), *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, s. 7.
  10. Sasse, »Performativität: Neuere deutsche Literatur«, 2002, s. 254.
  11. Jaeger & Willer, »Einleitung: Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800«, 2000, s. 22.
  12. Jfr Hans Rudolf Velten, »Performativität: Ältere deutsche Literatur«, i Claudia Benthien & Hans Rudolf Velten (red.), *Germanistik als Kulturwissenschaft*, Reinbek: Rowohlt, 2002. Velten hänvisar till Paul Zumthors arbeten om performans i medeltidens visdiktning.
  13. Irmgard Maassen, »Text und/als/in der Performanz in der frühen Neuzeit: Thesen und Überlegungen«, i Erika Fischer-Lichte & Christoph Wulf (red.), *Theorien des Performativen*, Berlin (Paragrana 10:1), 2001, s. 287. (Översättning W.B.)
  14. Maassen, »Text und/als/in der Performanz«, 2001, s. 288.
  15. Velten, »Performativität: Ältere deutsche Literatur«, 2002, s. 226 f.
  16. »Funktionell« och »strukturell« performativitet är Irmgard Maassens termer, Maassen, »Text und/als/in der Performanz«, 2001, s. 289–291.
  17. Maassen, »Text und/als/in der Performanz«, 2001, s. 291. (Översättning W.B.)
  18. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, bd 1: *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften*



- ten: *Werke 1794–1813*, (red.). Gerhard Allroggen et al, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2003, s. 200. Alla översättningar ur Hoffmanns skrifter är utförda av W.B.
19. Redan det första uppförandet kan förresten betraktas som en upprepning. Det citerar en genre och en därmed förknippad kulturell praktik: hyllningsspelet. Bara som upprepning kan det aktualisera de konventioner som är förbundna med denna praktik och som är grundläggande för dess performans.
  20. Maassen, »Text und/als/in der Performanz«, 2001, s. 289. (Översättning W.B.)
  21. Jfr Sasse, »Performativität: Neuere deutsche Literatur«, 2002, s. 245 f., och Velten, »Performativität: Ältere deutsche Literatur«, 2002, s. 233.
  22. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, bd 1, s. 201.
  23. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, bd 1, s. 198.
  24. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, bd 1, s. 201 f.
  25. Krämer, »Was haben 'Performativität' und 'Medialität' miteinander zu tun?«, 2004, s. 332.
  26. Den litteratursociologiska läsarforskningen har beskrivit hur läsvanornas förändring går hand i hand med sociala och mediala utvecklingar och med förändringarna i textens materialitet – från skinnband till pocketutgåvor, från bok till tidningsföljetong. Dessutom står texten i en medial *kontext* som präglar dess performativitet: på 1800-talet är det nog främst textens förhållande till den visuella kulturen och de nyutvecklade visuella medierna vi måste ta hänsyn till; på 1900-talet måste vi tänka på förnimmelsens dynamisering genom massmedia och slutligen digitaliseringen.
  27. Jfr även Sasse, »Performativität: Neuere deutsche Literatur«, 2002, s. 252.
  28. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, bd 5: *Lebens-Ansichten des Katers Murr: Werke 1820–1821*, Hartmut Steinecke (red.), Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, s. 31.
  29. Claudia Liebrand betonar särskilt textens genomgående intertextualitet och mångbottnade citat-karaktär (Claudia Liebrand, »Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern: 'Literarischer Vandalismus'«, i Günter Saße (red.), *E.T.A. Hoffmann: Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam, 2004, s. 214–220).
  30. Sasse, »Performativität: Neuere deutsche Literatur«, 2002, s. 252.
  31. E.T.A. Hoffmann dog kort efter att andra volymer publicerats. Forskningen har diskuterat om Hoffmann verkligen planerade en fortsättning. Den nyare forskningen tycks dock enig om två saker: för det första är *Lebensansichten des Katers Murr* i sig ett fullödigt litterärt verk, och för det andra är det fragmentariska en väsentlig aspekt av textstrukturen. Jfr Detlef Kremer, *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999, s. 209.
  32. Jfr Erich Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers: Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
  33. Jfr Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München: Fink, (1985) 1995.
  34. *Ibid.*, s. 150.
  35. Kremer, *E.T.A. Hoffmann*, 1999, s. 222. (Översättning W.B.)
  36. Heide Eilert, *Theater in der Erzählkunst: Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen: Niemeyer, 1977.
  37. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, bd 1, s. 243.
  38. Martin Huber, *Der Text als Bühne: Theatrales Erzählen um 1800*, (diss.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, s. 10. (Översättning W.B.). I svenskt sammanhang har bland andra Ulla-Britta Lageroth visat den stora betydelse teatern hade för den kollektiva fantasin och på vilket sätt samtidsaterns föreställningsvärld manifesterar sig just i läsdramat (t.ex. i Atterboms *Lycksalighetens ö*) men även i en »teatral« blandgenre som Almqvists »romaunt« *Drottningens juvelsmycke* (jfr Ulla-Britta Lageroth, »Almqvist och scenkonsten«, i idem & Bertil Romberg (red.), *Perspektiv på Almqvist*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1973, samt »Lycksalighetens ö. En teatraliserad romantisk text«, i idem (red.), *I musernas tjänst: Studier i konstarnas interrelationer*, Stockholm/Ste-hag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993). Senast har Paula Henrikson i sin avhandling om Stagnelius dramatik gått in på de svenska romantikernas motsägelsefulla förhållande till teatern, Paula Henrikson, (diss.) *Dramatikern Stagnelius*, Stockholm/Ste-hag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004.