



GISELA MAY, WILLI SCHWABE, EKKEHARD SCHALL und WOLF KAISER in «Der Messingkauf» am Berliner Ensemble 1963

Polizeiliche und Politische Dramaturgie

Während sich der klassische Dramaturg
im Theater behaupten muss, wird Dramaturgie international
derzeit als Hot Topic gehandelt
und ihr zwiespältiges Erbe offen gelegt

Von Nikolaus Müller-Schöll



© Hildegard Stienmeitz/Theater heute Archiv

Polizeiliche Dramaturgie: Peter Weiss' «Viet Nam Diskurs», inszeniert an den Münchner Kammerspielen von Peter Stein, abgesetzt von August Everding

Der Dramaturg ist ein armer Tropf. Glaubt man seinen Worten, hat er alles schon gesehen, alles schon gemacht im Theater. Er ist ein wandelndes Theaterlexikon. Aber er ist fertig mit dem Theater. Nun soll «Der Philosoph», eine Koryphäe, von dessen persönlichem und institutionellem Hintergrund uns nichts Genaues bekannt ist, die alte Institution neu beleben. Eine Schauspieler*in hat ihn angeschleppt. Ein kleines Trüppchen von Theaterleuten hat sich mit ihm zum Gespräch bei Wein auf der noch angeheizten Bühne des Theaters nach der Vorstellung getroffen und lässt sich nun vier Nächte lang coachen. Ausgang ungewiss.

«Der Messingkauf», das Denkmal für den unbekanntesten Dramaturgen, das Bertolt Brecht der Weltliteratur vermacht hat, blieb unvollendet. Es ist ein Meisterwerk dramaturgischer Arbeit, auch wenn der Fachvertreter darin eher eine traurige Figur macht, bloßer Stichwortgeber und Sparringspartner des Denkenden ist, den am Theater nicht mehr interessiert, als den Wertstoffhändler an einer Tuba, eben das Messing, das «Theatergold». Es ist ein Text, der, wenn schon nicht den «Dramaturgen», so doch Dramaturgie, diese sonst hinter der Bühne bleibende Abteilung, in actu so vorführt, wie sie im emphatischen Sinne gedacht werden kann: Ein Teil des Theaters, bleibt sie doch diesem soweit fremd, dass sie es immer wieder als Ganzes infragestellen kann. Sie kennt seine Notwendigkeiten, Sachzwänge, Abläufe und Automatismen. Aber sie erinnert es auch an die Ansprüche, die von seiner Geschichte, von der Gesellschaft und der Politik an es gestellt werden, und sie vertritt die künstlerische Arbeit nach außen.

Die von Brecht in Schrift und Tat auf einen Höhepunkt geführte Tradition der Dramaturgie, die seit den 50er Jahren in vielen Ländern Europas Schule machte, findet sich heute in einer paradoxen Situation. Während sie im deutschsprachigen Kontext an Bedeutung zu verlieren droht, rückt sie als Forschungsfeld und Gegenstand immer mehr in den Blick der internationalen Theaterforschung: Auf der einen Seite beginnt der Dramaturg als der unabhängig denkende Eindringling von außen in der von Brecht in Gestalt des «Philosophen» im Theater erneuerten Form, zunehmend aus den deutschsprachigen Stadttheatern zu verschwinden. Seit längerem wird er dort schon faktisch – durch Manager, Marketing- und Öffentlichkeitsmitarbeiter – ersetzt, seit Neuestem, am programmatischsten in der neuen Volksbühne Berlin, durch «Kurator*innen» und eine «Direktorin». Damit nicht genug: Seine Arbeitsbedingungen verschlechtern

sich. Mäßige Bezahlung, Arbeitsüberlastung, befristete Verträge und die Politik vieler Theater, mit immer weniger künstlerischem Personal immer mehr zu veranstalten, resultieren in sich häufenden Fällen von Burn-out Syndrom und inneren Kündigungen. In der Freien Szene, die lange Zeit als Ort einer sehr viel intensiveren Beteiligung des Dramaturgen an der Produktion gelten konnte, mehren sich die Fälle, wo angesichts prekärer Finanzen dieser Posten als erstes den Kürzungen zum Opfer fällt.

Auf der anderen Seite wird Dramaturgie – genauer: «Dramaturgy» – seit einigen Jahren in der internationalen Theatertheorie als «hot topic» gehandelt. Es ist, als sollte, mit Hegel gesprochen, die Eule der Minerva zu ihrem Flug in der Abenddämmerung anheben, die begriffliche Untersuchung also in dem Moment erst richtig beginnen, in dem das klassische Phänomen selbst langsam zu verschwinden droht: Symposien, Forschungsprojekte und eine große Zahl von Publikationen feiern sie als «Revolution im Theater» (Mary Lockhurst), unterscheiden visuelle, mediale, «neue», «erweiterte», «relationale» oder «postdramatische» Dramaturgie und konstatieren einen «fundamentalen Wandel» oder gar eine «kopernikanische Wende» (Patrice Pavis) auf diesem Arbeits- und Forschungsfeld.

Dramaturgie? – Dramaturgien!

In älteren Darstellungen wurde der Begriff des Dramaturgen vom spätgriechischen «Dramatourgos» abgeleitet, womit der Autor, aber auch bereits der Aufführungsleiter von Dramen bezeichnet wurde, und die Funktion auf jene Spielart vor allem des deutschsprachigen Theaters zurückgeführt, die sich, eine europäische Entwicklung nachvollziehend und verändernd, von der Mitte des 18. Jahrhunderts an herausgebildet hat. Dramaturgie galt als eine Art von «tacit knowledge», als Praxiswissen der als Dramaturgen arbeitenden Theatermitarbeiter. Als ihre Aufgaben wurden entsprechend einschlägiger Stellenbeschreibungen Lektüre und Interpretation von Stücken, Analyse ihrer Produktion sowie Auswahl und Qualitätssicherung der Inszenierungsweisen, daneben Spielplangestaltung, Außendarstellung, Stoffbearbeitungen, Kommunikation mit der Presse und Organisation des Diskurs- und Konzertprogramms aufgeführt.

Beschrieben oder entdeckt werden nun darüber hinaus Dramaturgien des Schauspielers (Eugenio Barba), des Zuschauers, der Erziehung, des Tanzes (Lepecki), des Visuellen (Knut Ove Arntzen) oder des vom gemein-

Dramaturgie



© Bernd Uhlig/Theater heute Archiv

Politische Dramaturgie: die Berliner Volksbühne 1999

samen Arbeiten mit Regeln ausgehenden Devised Theatre. Der Dramaturg, so fasst der französische Theatersemiotiker Patrice Pavis in einem alle diese Neuerungen referierenden, enzyklopädischen Artikel den gegenwärtigen Stand zusammen, werde heute in einer «performativen Dramaturgie» zum Künstler unter Künstlern. Als solcher sei er eine weniger verzweifelte und depressive Person. Allerdings gehe dieser Wandel auch damit einher, dass «Dramaturgie nicht länger ein solides Wissen, einen Corpus von Doktrinen oder wenigstens eine systematische Methode» bezeichne.

Diese Diagnose bestätigt sich bei der Vertiefung in die Literatur zum Thema: Spezifikum des Phänomens und Forschungsfelds «Dramaturgie» scheint zu sein, dass es bei genauerer Betrachtung als Synonym für Struktur, Organisation, Architektur, für Kontrolle und Überwachung des Theaters in allen seinen Formen begriffen wird, aber auch für das gerade Gegenteil dieser Beschreibungen, für Unterbrechung, Ungewißheit, Desorientierung, Destabilisierung und Öffnung. Mitunter wird Dramaturgie geradezu zum Synonym für Performance, Theater oder die Kunst im allgemeinen, andernorts zu der Instanz, die gleich welche dieser Künste immer von Neuem in Frage stellt. Die historiografische Überblicksdarstellung der österreichischen Theaterwissenschaftlerin Evelyn Deutsch-Schreiner «Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart» und der von drei praktisch wie theoretisch das Feld neu vermessenden Autorinnen, Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa und Danae Theodoridou, gemeinsam herausgegebene Band «The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance» stecken als komplementäre Gegenpole das Feld gegenwärtiger Dramaturgieforschung ab.

Die von Brecht in Schrift und Tat auf einen Höhepunkt geführte Tradition der Dramaturgie findet sich heute in einer paradoxen Situation

NS-Erfindung «Chefdramaturg»

Einen «umfassend gebildeten und unabhängigen Intellektuellen im Theater» zu haben, das sei es, so Deutsch-Schreiner, was das moderne Theater zuallererst Lessing verdanke. Der Dramaturg, so konstatiert sie mit Blick auf den Verfasser der «Hamburgischen Dramaturgie», stand «zu der entscheidenden Zeit an der Seite des deutschsprachigen Theaters (...), als dieses sich professionalisierte. Es war die Zeit, in der der literarische Stücktext die Grundlage der Theaterarbeit wurde, in der sich das deutsche Theater zu einer Kunstform ausbildete, in der die umherziehenden Wandertruppen in stehenden Theatern sesshaft wurden und sich das Theater als kulturelle Institution etablierte». Von Lessing aus stellt sie die Geschichte der Dramaturgie in Einzeldarstellungen vor, die von Schiller als dem Dramaturgen des Theaters der Weimarer Klassik über Joseph Schreyvogel, Arthur Kahane, Bertolt Brecht, Rainer Schlösser, Kurt Hirschfeld, Heinar Kipphardt, Dieter Sturm und Hermann Beil bis zu Stefanie Carp und Nadine Jessen reichen. Kritik, Reflexion und Vermittlung sieht sie bei allen Unterschieden als Kernaufgaben von Dramaturgie. So weit, so bekannt. Der eigentliche Sprengsatz ihrer Darstellung und deren großes Verdienst ist allerdings, dass sie zugleich in so bisher kaum ausgeführter Drastik vor Augen führt, dass dieser Theaterberuf in seiner heutigen Ausprägung und Verbreitung mindestens ebenso ein Erbe der NS-Zeit wie ein solches der Brechtschen Arbeit am Berliner Ensemble ist. Erst in der NS-Zeit wird die Funktion «verbreitet an den Staats- und Stadttheatern eingeführt, und erst seit ihr gibt es die Bezeichnung und Funktion des «Chefdramaturgen». Es ist eine «nationalsozialistische Erfindung», Ausdruck der im NS-Staat durchgesetzten Hierarchisierung der Theater, ihres Umbaus in zentral gesteuerte Stätten der erweiterten Propaganda. Eine «Reichsdramaturgie» im Propagandaministerium «verstand sich als geistige Führungszentrale der Theater» und übte Druck auf sie aus. Spielpläne wurden im Einklang mit der in Berlin eronnenen Kulturpolitik aufgestellt. Deutlich wird die polizeiliche Funktion von Dramaturgie auch in einem Kapitel zur Dramaturgie in der DDR erkennbar: Der Chefdramaturg am Deutschen Theater, so referiert Deutsch-Schreiner mit Blick auf Heinar Kipphardts dortige Zeit, war ein dem ZK der SED «verantwortlicher Politikkommissar für den Spielplan».

Während Deutsch-Schreiner die Geschichte der Dramaturgie entlang der Etappen einschlägiger Theatergeschichtsschreibung nachvollzieht,

Dramaturgie



© Judith Buss

Ganz in Schwarz: Anna-Sophie Mahlers «Mittelreich», reenacted von Anta Helena Recke an den Münchner Kammerspielen

dabei in den Grenzen des deutschsprachigen Theaters bleibt, sich methodisch auf die Darstellung exemplarischer Dramaturgenpersönlichkeiten beschränkt und so im Wesentlichen darstellt, was man als State of the Art bezeichnen könnte, lässt sich «The Practice of Dramaturgy» als eine Art von gemeinschaftlichem Manifest für Dramaturgie als Praxis mit politischem Einsatz beschreiben.

Räume der Unterbrechung

Mit Verve verwerfen die Herausgeberinnen eingangs das bisherige Verständnis von Dramaturgie als die Tätigkeit eines spezifischen Mitarbeiters, welche mit Kohärenz, Sinnerzeugung, Komposition und Aufmerksamkeitslenkung zu tun hat. Nicht minder kritisch begegnen sie der in der neueren Literatur aufgestellten Behauptung des Neuen, Erweiterten oder Postdramatischen in der Dramaturgie oder der Pluralisierung von Dramaturgien. Dagegen stellen sie ihre Definition von Dramaturgie, die von den Wortbestandteilen drama und ergon ausgehend der dramaturgischen Praxis eine katalytische Funktion bei jeder künstlerischen Arbeit zuspricht. Sie wird als «actions at work» und «working on actions» definiert – Handlungen im Verlauf der Arbeit bzw. Arbeit an Handlungen. Dramaturgische Fragen und Prinzipien, so erläutern sie, werden selbst dort getestet, wo kein als solcher ausgewiesener Dramaturg anwesend ist. Es gehe hier um ein Tun, das weder der zielorientierten Poiesis noch der aristotelischen Praxis entspreche, sondern vielmehr mit Öffnung und Bildung von Räumen der Verhandlung, der Konflikte, des Dissenses, des Orientierungsverlusts, des Nicht-Wissens, der Unterbrechung, des Eingriffs und der Imagination zu tun habe, um so neue soziale und politische Entwürfe zu ermöglichen. Unter Verweis auf Chantal Mouffes Theorie des Politischen postulieren sie, dass die «Politizität dramaturgischer Praxis» darin zu sehen sei, dass auf «eine pluralisierte Unterbrechung und Neukonfigurierung hegemonialer Organisationen der Koexistenz und Zusammenarbeit» hingearbeitet werde.

Zusammen betrachtet legen die beiden so unterschiedlichen Neuer-scheinungen nahe, dass Christel Weilers 2005 publizierte Einschätzung, dass eine Theorie der Dramaturgie noch immer fehle, trotz vieler Bemühungen der vergangenen Jahre weiterhin zutrifft. Was fehlt und angesichts der praktischen Krise der Dramaturgie einerseits, ihrer theoreti-

schen Neuentdeckung andererseits zu entwickeln wäre, ist eine Theorie der Dramaturgie, welche die zwei Pole der Dramaturgie, die in der Literatur wie Praxis sichtbar werden – Dramaturgie als Polizei und Politik – zusammenzudenken vermöchte. Eine solche Theorie der Dramaturgie müsste ausgehen von einer genealogischen Perspektive. Warum, so hätte sie zu fragen, wird die Funktion des Dramaturgen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingeführt? Was lässt das Theater einen Intellektuellen an seine Seite rufen, der es bei der Auswahl und Gestaltung seiner Stoffe, bei deren Einrichtung und Ausgestaltung, bei der Erziehung der Schauspieler und der Vermittlung des Stoffs für das Publikum berät? Warum Dramaturgie, und warum erst zu diesem Zeitpunkt?

Politisch und/oder polizeilich

Eine Antwort auf diese Fragen legt der Blick in Michel Foucaults Untersuchungen zur Entstehung der Regierungskunst im 18. Jahrhundert nahe. Wie der Soziologe und Philosoph aufbauend auf seinem ausgedehnten Studium der polizeiwissenschaftlichen Schriften des 16.-18. Jahrhunderts in seinen Vorlesungen zur «Gouvernementalität» entwickelt, bildet sich im 18. Jahrhundert als Gegenentwurf zu Nicoló Machiavellis Lehre für den souveränen Fürsten eine Lehre von der Regierungskunst heraus, die auf drei Quellen zurückgeführt werden kann: Auf das archaische Vorbild des christlichen Pastors, also die Vorstellung einer Masse von Individuen, die, einer Schafherde gleichend, mit Rücksicht auf jedes einzelne individuelle Wesen zu hegen und zu pflegen ist, auf eine diplomatisch-militärische Technik sowie auf eine die Verwaltung und Organisation im engeren wie im weitesten Sinne besorgende «Polizey». Die Machttechniken

Warum wird die Funktion des Dramaturgen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingeführt?

dieser Regierungskunst richten sich auf die Individuen, die auf dem Weg der Subjektivierung ihre dauerhafte Bestimmung erhalten sollen. Dramaturgie, so könnte man von hier aus formulieren, antwortet auf die staatlichen Bestrebungen, im Interesse der Herausbildung eines neuen, nicht länger auf der Souveränität des feudalen Fürsten basierenden Staatswesens im 18. Jahrhundert, eine neue Kunst des Regierens herauszubilden, mit der Entwicklung einer neuen Form der Regierung der Künste.

Dramaturgie korrespondiert, kurz gesagt, als Ausformung der Rationalität im Theater den Absonderungstechniken der Psychiatrie, den Disziplinartechniken des Strafrechtssystems und der Biopolitik in der Medizin. Wenn Foucault einerseits unterstreicht, dass der neue «Regierungsstaat, der sich wesentlich auf die Bevölkerung stützt und sich auf die Instrumente des ökonomischen Wissens» beruft, die aus der Ordnung der Familie abgeleitet werden, einer «durch die Sicherheitsdispositive kontrollierten Gesellschaft» entspricht, andererseits aber immer wieder betont, dass eben mit der Kunst des Regierens auch das Potential der Widerständigkeit entsteht, der Kritik als des Willens, «nicht so regiert zu werden», so sind damit die zwei gleichursprünglichen Prinzipien benannt, die, aus einer genealogischen Perspektive betrachtet, Dramaturgie seit damals und bis heute bestimmen: Polizei und Politik – wobei das zweite Wort in dem Sinne zu begreifen ist, wie es der politische Philosoph Jacques Rancière formuliert hat, dabei Foucaults aufs 18. Jahrhundert gemünzte Unterscheidung aufgreifend. Dramaturgie ordnet, regelt, kontrolliert und diszipliniert den kreativen Prozess bis zu dem Punkt, dass man sie noch heute als «Polizei der Intendanz» (Mark Lammert) bezeichnen könnte. Aber sie ist auch in der Lage, diesen Prozess, die Kunst im Entstehen, dort wieder zu öffnen, wo er sich den Ansprüchen der von ihm ausgeschlossenen Anderen zu verweigern droht, wo der Konflikt zugunsten erpresster Versöhnung (Adorno) verschwindet.

Polizeiliche und politische Dramaturgie in diesem Sinne lassen sich an vielen Beispielen beobachten, die nicht immer eine klare Trennung zwischen beiden, nur selten im Extrem zu findenden Polen erlauben. Als Polizei treten Dramaturgen nicht selten überall dort auf, wo sie die Affekte, die die Kunst mobilisiert, zu regulieren und normalisieren versuchen, wo sie Prozesse, die das Haus gefährden könnten, abbrechen und aus dem Ruder gelaufene Produktionen mit Blick auf die Notwendigkeit, am Ende mit einem fertigen Produkt vor das Publikum treten zu können, zurückfahren. Polizeilich – wenn auch nicht im engeren Sinn dramaturgisch – in diesem Sinne war, um historische Beispiele zu nennen, August Everdings Absetzung von Peter Steins Inszenierung des «Vietnam-Diskurses» von Peter Weiss im Jahr 1968 wegen ihres Endes mit einer Spendensammlung für den Vietcong und die damit verbundene Kündigung des Regisseurs, polizeilich war die Absetzung der Premiere von Fassbinders «Der Müll, die Stadt und der Tod» im Frankfurter Schauspielhaus (1986) oder in jüngster Zeit die Räumung der von Aktivisten besetzten Berliner Volksbühne. Viele andere, weniger spektakuläre Beispiele wären anzuführen. Politisch könnte dagegen die gezielte Provokation der DDR-Kulturpolitik durch Brechts «Hofmeister»-Inszenierung des Jahres 1950 genannt werden, die der zur Norm erhobenen Klassik deren ausgegrenzte andere Literatur- und Theatertradition vor Augen führte. Politisch war mit Sicherheit der Aufbruch, aus dem mit Steins «Tasso» am Ende der 60er Jahre im Bremer Theater das Ensemble der Schaubühne der 70er Jahre mit ihren herausragenden dramaturgischen Leistungen hervorging. Eine politische Dramaturgie im besten Sinne war diejenige von Frank Castorfs Volksbühne der Anfangsjahre mit ihrer permanenten Neuverhandlung der Umbrüche nach 1989 auf allen Bühnen des Theaters und jenseits von ihnen. Politisch war der «Formenkanon», mit dem das Theater Einar Schleefs auf das mit «Konzeptionen» arbeitende Regietheater antwortete, um dessen räumliche, zeitliche und schauspieltheoretische Blindheiten und damit seine Grundlagen radikal infragezustellen. Politisch war die Einbindung der aus Tanz und Bildender Kunst kommenden Choreographin Wanda

Golonka als Hausregisseurin ins Ensemble des Frankfurter Schauspiels unter Elisabeth Schwegler, wo sie als beständiger Störfaktor und produktive Unruhestifterin, die in ihren Produktionen zunächst und vor allem das Funktionieren des Apparats Stadttheater selbst zum Gegenstand der Verhandlung auf und hinter der Bühne erhob, buchstäblich neu definierte, was ein Theater in einer Stadt wie Frankfurt überhaupt sein kann. Politisch ist die Setzung, mit der Anta Helena Recke in ihrem Re-Enactment von Anna Sophie Mahlers «Mittelreich»-Inszenierung mit People of Colour dem Stadttheater in seiner Münchner Ausprägung seinen faktischen Ausschluss ganzer Bevölkerungsgruppen aus der täglichen Arbeit vor Augen geführt hat.

Polizeiliche oder politische Dramaturgie sind allerdings immer beide zugleich am Werk, niemals in der einen oder anderen Weise alleine und in Reinform anzutreffen: Am Vortag der legendär gewordenen Bremer «Tasso»-Premiere kam es, wie die Theaterwissenschaftlerin Sabine Päsler jüngst in Erinnerung gerufen hat, im gleichen Theater zum Eklat: Die institutionenkritisch angelegte Lesung der «Frauenvolksversammlung» nach Aristophanes wurde sofort abgesetzt. Nicht selten verwandelt sich die politische Dramaturgie von gestern in die polizeiliche Dramaturgie von heute: Dann wacht eine Garde verdienter älterer Herren, seltener Damen, denn sie stiegen dafür zu selten in die männlich dominierte Führungsetage der Theater und Akademien auf, argwöhnisch über die Errungenschaften, etwa die sogenannte «Technik» und das als nicht diskutierbar bezeichnete «Handwerk», das sie selbst mühsam oder spielerisch erarbeitet haben und nun gegen die vermeintlich oder tatsächlich ignoranten Jüngeren glauben verteidigen zu müssen.

Das passierte nicht zuletzt mit Brechts «Messingkauf», in dessen Mittelpunkt mit dem ebenso anarchistisch wie marxistisch geprägten Philosophen ein Dramaturg steht, der diesen Namen nicht länger trägt. Die Zettelsammlung kann mit der gefundenen Unterscheidung als klassisches Beispiel politischer Dramaturgie bezeichnet werden, als grundlegende Infragestellung des existierenden Theaters bis zum Punkt, wo nicht länger klar ist, ob am Ende der Neuerungen noch ein Theater – oder nicht vielmehr ein «Theater» – übrigbleiben wird. Nicht von ungefähr hat Brecht, den Politik im definierten Sinne mehr interessierte als Polizei, diesen Entwurf niemals abgeschlossen. Darin ist gewiss mehr und anderes als eine nur kontingente Unabgeschlossenheit zu sehen, wie sie das Berliner Ensemble nach seinem Tod zu erkennen glaubte, als es das Fragment zum Stoff einer Komödie machte. Was das exemplarische Beispiel politischer Dramaturgie vielmehr vor Augen führt, ist, dass der Fluchtpunkt jeder politischen Dramaturgie kein mögliches, sondern vielmehr ein unmögliches Theater ist. Jenes unmögliche Theater, das die Gegenwart mit ihren Zwängen, Regeln und Ordnungsmodellen als das Reich des Möglichen negiert und unmöglich machen will. Im Interesse eines anderen Theaters oder vielleicht auch von etwas ganz anderem als dem, was wir heute noch Theater nennen.

Literatur:

- Behrndt, Synne, Cathy Turner: «Dramaturgy and Performance». Basingstoke, 2008.
Behrndt, Synne, Cathy Turner: «New Dramaturgies», *Contemporary Theatre Review*, 20, 2, 2010.
Cochrane, Bernadette, Katalin Trencsenyi: «New dramaturgy. International perspectives on theory and practice». London 2014.
Deutsch-Schreiner, Evelyn: «Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart». Wien 2016.
Georgelou, Konstanina/Theodoridou, Danae/Protou, Efrosini (Hg.): «The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance». Amsterdam 2017.
Foucault, Michel: «Kritik des Regierens». Schriften zur Politik. Berlin 2010.
Foucault, Michel: «Omnes et singulalim: vers une critique de la raison politique». In: Ders.: *Dits et Écrits 1954-1988, IV 1980-1988*, Paris 1994, S. 134-161.
Pavis, Patrice: «Dramaturgy and Postdramaturgy». In: Pewny, Katharina, Johan Callens, Jeroen Coppens (Hg.): «Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality», Tübingen 2014, S. 14-36.
Rancière, Jacques: «Das Unvernehmen, Politik und Philosophie», Frankfurt am Main 2002.
Weiler, Christel: «Dramaturgie». In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar, 2. Auflage, 2014, S. 84-87.