

Jörn Etzold

# Textuelle Infrastrukturen des Theaters. Dramaturgie als Vermittlung

<https://doi.org/10.1515/jlt-2023-2005>

**Abstract:** This article examines the institution of dramaturgy in theatre as an agency of mediation. The term »dramaturgy« still has a double meaning in most European languages. In many situations, it continues to designate the art of writing plays, and a dramaturge in French or Spanish is also a playwright. However, a few years ago, the originally German notion of the dramaturge also started spreading into other European languages and into theatre in Europe and around the world. This article traces the evolution of dramaturgy from its first appearance in the works of Gotthold Ephraim Lessing to its use in contemporary independent theatre – especially in the sector that is referred to as the *Freie Szene* in German.

Dramaturgy came into existence during the transition from the episteme of »representation« to the episteme of »man« diagnosed by Michel Foucault (2003). Once the sovereign had exited the stages of theatre and politics, Lessing, the first dramaturge in history, searched for another affective bond between the isolated »subjects of interest« (Foucault 2004b) in civil society. Lessing translated Denis Diderot's treatise on a theatre of intimate scenes into German; these scenes, hidden behind an invisible fourth wall, were to be watched by a public consisting of mere »witnesses one does not know about« (Diderot 1996, 336). It is especially remarkable how Lessing's interpretation of Diderot as well as his own work as a dramaturge was shaped by Protestantism. His theatre was supposed to mediate a clear message that concerned each of the individuals assembling in the theatre directly. A comparison between Lessing's reading of Aristotle's *Poetics* and Luther's brief notes on Protestant liturgy shows that both understood the proceedings – the performance of a play or service – not as a ritual that is temporally structured by poetics or liturgy but as an event that conveys a certain message. For Luther, the clear reading of the translated bible and the sermon were central to the service; Lessing, who fiercely fought Johann Christoph Gottsched's attempts to write a new poetics of the theatre, translated and reinterpreted Aristotle's concept of *kátharsis* into a concept centered on feeling pity for human beings »of the same stamp and grain« (Lessing 1988, 422). Theatre, like the service, became an event that concerns each visitor directly. Dramaturges exercise what Foucault calls »pastoral power« (cf. Foucault

---

**Kontaktperson:** Jörn Etzold: Ruhr-Universität Bochum, Institut für Theaterwissenschaft,  
E-Mail: [joern.etzold@ruhr-uni-bochum.de](mailto:joern.etzold@ruhr-uni-bochum.de)

2004a, 173–200, and passim) and become the herdsmen of the spectators assembled to cry for their own kind. Their regulative position is thus related to that of the police (Schiller 1982; Vogl 2006; 2008; Müller-Schöll 2020).

But the post-sovereign and – not just in Lessing's case – eminently Protestant governance of affects is again and again confronted by the persistence of the representation of sovereignty despite the epistemic transformation to »man« analyzed by Foucault, not only in the colonies of European states (Spivak 2008) but also in a playful, but not always harmless way in state and city theatres, where it takes the form of (artistic) directors acting as eccentric and intrusive »berserks«. The dramaturge is assigned to those sovereigns as a consultant and mediator who has the rehearsal schedule at hand and communicates with the media und the public. Due to his or her knowledge of post-sovereign techniques of government, the dramaturge can escape the tyrannic rule of the berserk directors. In his analysis of the German baroque *Trauerspiel*, Walter Benjamin finds that the Janus-headed, double figure of the sovereign and martyr is always assigned an intriguer, who he analyzes as the »forerunner of the ballet master« – and thus also of the dramaturge, who does not decide himself, but mediates and plays the »human affects as creature's calculable mechanism« (Benjamin 1997, 274).

After discussing the historical definition of dramaturgy as a means to mediate civil society to itself, this text addresses the textual infrastructures of contemporary independent theatre in Germany, where the scene, due to sizeable public funding, is somewhat different to similar scenes in most other countries. The notion of infrastructure is put forth to designate the persistent dispositions that furnish environments (Peters 2015) and constitute what can and cannot be perceived. Hence, as long as infrastructure functions, it tends to escape perceptibility. Theatre depends on electricity, a water supply, streets, and the like, but as Jean-Jacques Rousseau already remarks in his long letter to Jean Le Rond d'Alembert, it does not just require infrastructure but also generates it (Rousseau 1978). However, in this text, the notion of infrastructure will not only be limited to technological facilities but will also be used to describe the modes of subjectivation, the basic assumptions, and the silent convictions that keep the theatre business going. As one example of textual infrastructure, the text will examine tender offers for independent theatre projects. This money handed out by cities, regions, or the state is essential for their funding. The proposals and applications generally written by dramaturges are required to be essentially new and innovative, but should also run to schedule (cf. Klug 2021). Textual practices of reading, revising, copyediting, and translating inscribe artistic work into the discourses of the funding institutions and the underlying models of artistic subjectivity. Again, dramaturgy serves to mediate civil society to itself. All these practices address the isolated individuum with its competences of communication, innovation, and commiseration. The outlook given

at the end tries to sketch other dramaturgical practices that acknowledge the fragility of all mediation. On the one hand, aesthetic experience can never be fully mediated. On the other hand – and maybe more importantly – not all Earth inhabitants are members of civil society or can be approached by means of the regulating arts of governance that pastoral dramaturgy practices: the question of who can be a member of Western civil societies and appear on their not only theatrical but also political and juridical stages is determined by the harsh and brutal politics of exclusion that neither enable nor require mediation.

**Schlagworte:** Dramaturgie, bürgerliche Gesellschaft, Freie Szene, Infrastrukturkritik

Ist Theater Literaturvermittlung? Oder, konkret gefragt: Bringt die Inszenierung eines neuen oder neu entdeckten Romans von Annie Ernaux, Édouard Louis, Virginie Despentes, Karl Ove Knausgård, Didier Eribon oder Michel Houellebecq jenen den Zuschauenden näher, vermittelt sie ihnen etwas von Anspruch und Poesie der literarischen Vorlage? Das kann möglich sein; eher aber sollte man das Theater als einen Teil eines umfassenderen Vermittlungszusammenhangs der Literatur sehen, in dem der jeweilige Roman selbst zwar eine zentrale Rolle spielt, aber keineswegs von allen gelesen worden sein muss, die an diesem Zusammenhang partizipieren. Vom jeweils neuen Houellebecq-Roman konnte man einiges wissen, ohne ihn je in der Hand gehabt zu haben. Erratische Interviews, gemeinsames Porno-Schauen mit Journalisten, ambivalente politische Äußerungen, der Kleidungsstil eines alleinstehenden Mannes mittleren Alters in einem Baumarkt – eine ganze öffentliche Performance rahmte die Veröffentlichungen dieses Autors, trieb Debatten in Feuilletons und sozialen Medien an. Diese Performance zehrte noch von einem imaginären Status von »Literatur«, war aber an Strategien geschult, die in der Regel Absolvent\*innen von Studiengängen der bildenden Kunst – wie Andy Warhol, Joseph Beuys, Malcolm McLaren oder Laurie Anderson – in die Popkultur eingebracht hatten (in der es dadurch ebenfalls keineswegs primär um die »Vermittlung« von Musik ging). Houellebecqs ostentatives *bad writing*, aus dem ein Ekel noch vor den eigenen Geschichten und Figuren, vor der Literatur überhaupt, zu sprechen schien, trug zu einer solchen multimedialen Performance nur bei. In einem solchen Gefüge ist das Theater weniger der Ort einer didaktischen Aufbereitung, in der ein »schwieriger« oder »unbequemer« Text dem Publikum »nähergebracht« wird: Es ist vielmehr einer von vielen Schauplätzen in einem Geflecht der Vermittlung, und nur in seltenen Fällen ein herausgehobener. Daran, dass es in der Regel die Stadttheater sind, die sich mit Inszenierungen dieser Art ein jüngeres Publikum zu erschließen versuchen, zeigt sich vor allem, dass die dor-

tigen Strukturen bis heute nur auf eine selbst wiederum vermittelte Weise an die Erschütterungen und Eröffnungen der 1960er und 1970er Jahre anzuknüpfen in der Lage sind, die die Performance Art auch über die Theaterwelt brachte. Durch eine Romaninszenierung kann an gegenwärtigen Debatten partizipiert werden, aber immer noch vermittelt durch einen literarischen Text, der dramaturgischer Aufarbeitung zugänglich ist und die Gewerke und Berufe auf herkömmliche Weise einbinden kann: Beschreibungen der Schauplätze und deiktische Rede können in ein Bühnenbild übersetzt und die dialogischen Sequenzen können auf Schauspieler\*innen aufgeteilt werden.

Wenn aber ein Roman in ein Drama umgearbeitet wird, kommt eine besondere Abteilung der Stadttheater ins Spiel: Es ist die *Dramaturgie*. Und sie ist nicht nur da tätig, wo Romane zu Dramen werden: Die Dramaturgie ist überhaupt die Agentur der Vermittlung. Sie vermittelt zwischen Dramatiker\*in und Regisseur\*in, zwischen Künstler\*innen und Medien, zwischen Theater und Publikum. Der Dramaturg, die Dramaturgin sind eben dies: Mittler. Sie betreiben nicht nur Literaturvermittlung; doch sind die dramaturgischen Vermittlungspraktiken immer textuelle: Es geht ums Lesen, Übersetzen, Interpretieren, Redigieren, Zusammenfassen und Begründen. Die Suche nach den Praktiken der Vermittlung im Theater muss daher mit einer kurzen Geschichte jenes Berufes beginnen, der zum einen ein moderner und zum anderen in seinem Entstehen ein deutscher und, so möchte ich behaupten, ein protestantischer ist. Der erste Dramaturg, der diesen Titel trägt, ist Gotthold Ephraim Lessing, und protestantisch ist seine dramaturgische Tätigkeit, weil es in seinem Theater vor allem um die Vermittlung einer verständlichen Botschaft geht, welche die Einzelnen, die sich im Theater versammeln, jeweils direkt adressiert. Ein Vergleich von Lessings Lektüre der aristotelischen *Poetik* mit Martin Luthers kurzen Ausführungen zur protestantischen Liturgie wird dies aufzeigen. Luther wertet den ritualisierten Ablauf des Gottesdiensts – die Liturgie – deutlich ab: Bedeutsam sind allein die Bibellesung, die in der deutschen Übersetzung stattfinden soll, und die Predigt. Wirksam wird der Gottesdienst nicht durch die Wiederholung codierter Handlungen, sondern dadurch, dass Gottes Wort verständlich gemacht, interpretiert und aktualisiert wird. Wenn auch Lessing im Geiste Luthers zu einem Originaltext zurückgeht – in seinem Fall: zur *Poetik* –, dann interessieren ihn die Anweisungen, die Aristoteles zum Aufbau der Fabel und somit zum Ablauf des Stückes gibt, ebenfalls kaum. Stattdessen will er aufzeigen, dass mithilfe von Aristoteles' Ausführungen zu *eléos* und *phóbos*, zu Jammer und Schauern, der bürgerliche Zuschauer des 18. Jahrhunderts angesprochen werden kann, der im Theater Mitleid mit seinesgleichen empfinden soll. Wichtiger als der strukturierte Ablauf, den Poetiken regeln, wird die Vermittlung einer Botschaft, und jene Botschaft geht die Zuschauenden direkt an, ist unmittelbar mit ihrer jeweiligen – bürgerlichen – Lebenswelt und Lebensrealität verbunden. Dieser grundlegende

Gestus, der die Entstehung der Dramaturgie prägt, setzt sich bis in heutige Zeiten fort. Dies wird gezeigt, indem die Veränderungen im Berufsfeld der Dramaturgin in den Blick genommen werden. Vor allem in der Freien Szene, in ihren Produktionshäusern und Festivals ist sie heute kaum mehr nur für Strichfassungen von Texten, für Programmhefte und Einführungsveranstaltungen zuständig – oft gibt es auch gar keine Dramenvorlage mehr, die gekürzt werden muss. Vielmehr wird die Dramaturgie zur Begleiterin der Entwicklung und Proben, schreibt Förderanträge und -berichte und leistet somit die diskursive Einbettung und Legitimierung der künstlerischen Arbeit. Doch auch hierbei geht es stets darum, die verstreuten Einzelnen der bürgerlichen Gesellschaft anzusprechen, ihnen glaubhaft zu machen, dass die gezeigten Arbeiten etwas mit ihnen und ihren Lebenswelten zu tun haben; es geht darum, eine Botschaft zu vermitteln, die – wie schon bei Lessing – von Toleranz und affektiver Bindung kündigt. So lässt sich auch die gegenwärtige Post-Dramaturgie als Fortführung des originären Impetus verstehen, der von Lessing ausgeht. Mit einem Ausblick auf die grundlegenden textuellen Infrastrukturen des Gegenwartstheaters der Freien Szene – das auf seinen Bühnen auch durchaus ohne Sprache auskommen kann –, wird der Text also schließen.

## 1 Die dramaturgische Regierung der Affekte (Lessing)

Was ist ein Dramaturg? Zunächst ist festzustellen, dass dieser Begriff erst seit einigen Jahren in die anderen europäischen Sprachen eindringt oder vielmehr: in ihnen eine Bedeutung annimmt, die dem deutschsprachigen Gebrauch nahekommt. Denn lange Zeit verfloßen in den anderen Sprachen die Unterschiede zwischen dem, was im Deutschen *Dramatik* und dem, was *Dramaturgie* heißt: Während das erste eben das Schreiben von Theaterstücken ist, bezeichnet das zweite eine andere, verwandte, aber eben doch andere Tätigkeit, die im Folgenden untersucht werden soll. *Collins Dictionary* nennt heute noch im amerikanischen Englisch: »dramaturgy: [...] the art of writing plays or producing them«;<sup>1</sup> das spanische *dramaturgia* bezeichnet zuerst Dramatik und erst seit einiger Zeit auch Dramaturgie; Yves Lavandiers *La dramaturgie* (vgl. Lavandier 1994) befasst sich nicht mit den Tätigkeiten eines Stadttheater- oder Festival-dramaturgen, sondern mit dem Aufbau der Fabel, also mit dem Handwerk des Schreibens für Theater, Film und Oper. Und doch macht der Dramaturg etwas anderes als der Dramatiker. Was genau ist das? Patrice Pavis ver-

1 <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/dramaturgy>.

sucht eine grobe Zuordnung zu nationalen Theaterkulturen, die allerdings selbst schon historisch ist:

In Germany and in France, the dramaturge, at the director's side, is in charge of the historical and political interpretation of the play; in the UK, the dramaturge helps with the promotion of new dramatic writing; or she takes part in the collective devising of the performance; in Belgium and the Netherlands, she would often be dealing with performative forms connected with visual arts etc. (Pavis 2014, 15)

Was immer die Dramaturgin, der Dramaturg auch tun, es scheint vor allem eine begleitende Tätigkeit zu sein: Sie stehen der Regisseurin, dem Regisseur zur Seite, helfen und nehmen teil. Was aber verbindet diese verschiedenen Hilfsdienste?

Als erster Theaterverantwortlicher, der den Titel »Dramaturg« trug, bezog Gotthold Ephraim Lessing ein Gehalt des Deutschen Nationaltheaters Hamburg von 800 Talern jährlich (vgl. Deutsch-Schreiner 2014, 48). In Lessings Tun vermischten sich die Tätigkeiten von Dramatiker und Dramaturg: Er schrieb Stücke für das Theater, wirkte aber zugleich an den Inszenierungen mit; vor allem begleitete er den Probenprozess durch kritische Reflexionen und theoretische Überlegungen zu Funktion und Wirkung des Theaters in der *Hamburgischen Dramaturgie*. Dabei war Lessing stark von Denis Diderot beeinflusst, dessen *Discours sur la poésie dramatique* er sehr bald nach seinem Erscheinen 1758 ins Deutsche übertrug. Lessings Übersetzung erschien 1760 anonym im Buch *Das Theater des Herrn Diderot*. Diderot entwirft in diesem Text, einer Art Nachwort zum Drama *Le fils naturel* (*Der natürliche Sohn*), eine neue Raumordnung des Theaters. Die Bühne ist kein Schauplatz mehr, auf dem die fürstliche Repräsentation nachgestellt und befragt wird; sie ist vielmehr ein abgeschlossener, ein privater Raum:

Man denke also, sowohl während dem Schreiben als während dem Spielen, an den Zuschauer ebenso wenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde. (Diderot 1986, 340)

Hinter dieser Mauer treten dann tugendhafte Mädchen auf, die sich eigentlich kaum in der Öffentlichkeit präsentieren dürfen. Hier aber können sie betrachtet werden, da sie sich zeigen, als seien sie privat. Die Zuschauenden, vereinzelt auf ihren Stühlen, sind »nichts als Zeugen, von denen man nichts weiß« (ebd., 336). Wenn dann Lessings *Philotas* den Abtritt des »hohen Personal[s] eines Theaters der Souveränität« in Szene setzt (Vogl 2008, 134), dann wird das Theater zugleich zum Labor für andere »politische Steuerungstechniken« (ebd., 132). In Hinblick auf Schillers Rede von der Schaubühne als moralischer Anstalt verweist Vogl auf dessen Fragment »Die Polizey«, in dem nicht mehr ein Souverän, sondern eine

postsouveräne Institution der Regulierung der Held des Stücks wird (vgl. Schiller 1982; Vogl 2006). Schiller wird nach Lessing der zweite festangestellte Dramaturg der Theatergeschichte durch sein Engagement am Nationaltheater Mannheim, mit einem Lohn von 300 Gulden (vgl. Deutsch-Schreiner 2014, 44). Eben mit der Polizei sieht Nikolaus Müller-Schöll auch die Dramaturgie im Bunde: Wie Vogl greift er auf Michel Foucault zurück, der »um 1800« einen Umbruch der Regierungstechniken festmacht (vgl. Foucault 2003): »Dramaturgie ordnet, regelt, kontrolliert und diszipliniert den kreativen Prozess [...]« (Müller-Schöll 2020, 219); Dramaturgie ist aber auch die Regierung der im Theater versammelten Bevölkerung, die, wie Foucault erklärt, statistisch erfasst werden kann (vgl. Foucault 2004a, 396–413). Dieser polizeilichen Dramaturgie stellt Müller-Schöll eine politische Dramaturgie gegenüber, die er exemplarisch in Anta Helena Reckes »Schwarzkopie« von Anna-Sophie Mahlers Joseph-Bierbichler-Inszenierung *Mittelreich* mit schwarzen Darsteller\*innen verwirklicht sieht.

Doch die Einrichtung der Dramaturgie ist nicht nur polizeilich (und gegebenenfalls politisch); sie ist im Falle Lessings auch zutiefst protestantisch und kann diesen Geist des Protestantismus nur sehr schwer loswerden. Auch der Gottesdienst hat einen Ablauf, der geregelt wird – durch die Liturgie. Jene ritualisierte Struktur aber stand kaum im Zentrum von Martin Luthers Interesse: Vielmehr sollte es in der Versammlung der Gemeindeglieder um das Wort Gottes gehen, so wie es die Bibel festgehalten hat. In *Von Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde* fordert Luther somit, »das die Christlich gemeynye nymer soll zu same komen / es werde denn da selbs Gottis wort gepredigt vnd gebett« (Luther 1967, 424); in der *Deutschen Messe* verlangt er von den Gemeindegliedern zudem in Bezug auf die vorgeschlagene Ordnung, »das sie ia keyn nöttig gesetz draus machen / noch yemands gewissen damit verstricken odder fahen / sondern der Christlichen freyheytt nach / yhres gefallens brauchen / wie / wo, wenn vnd wie lange es die sachen schicken vud foddern« (Luther 1966, 294). Viel wichtiger als der ritualisierte Ablauf sind die Lesung des – verständlichen und zugänglichen, weil übersetzten – Bibeltexts und seine aktualisierende, die versammelte Gemeinde direkt adressierende Deutung in der Predigt. Wenn nun Lessing Aristoteles' *Poetik* als ersten und grundlegenden Text über die Frage liest, wie eine Tragödie geschrieben werden soll, damit sie die erwünschte Wirkung auf die Zuschauenden erzielt, dann entnimmt er ihr wiederum weniger die Hinweise für den regelgerechten Aufbau der tragischen Fabel; er schreibt sich nicht ein in die lange Geschichte der Regelpoetiken (deren Fortsetzung bei Johann Christoph Gottsched er vehement bekämpft). Vielmehr bietet er eine Übersetzung und Deutung des Originaltextes an, die jenen für die aktuellen Lebenswelten in ihrer sozialen und politischen Bedingtheit aktualisiert – die Aristoteles also dem versammelten Bürgertum vermittelt. Am deutlichsten wird dies in seiner Lektüre des berühmten Satzes über die *kátharsis* aus dem sechsten Kapitel

der *Poetik*: Für Aristoteles ruft die Tragödie bekanntlich *eléos* und *phóbos* hervor und reinigt dadurch »von derartigen Erregungszuständen« (Aristoteles 1994, 19 [1449b]) – wobei weder gesagt ist, wer gereinigt werden soll, noch, was eigentlich die anderen, verwandten *pathemáta* sind. Für Wolfgang Schadewaldt – der hier eben gegen Lessing argumentiert – ist *eléos* »eine lype, eine Unlust in bezug auf ein sich zeigendes vernichtendes Übel hin (also keine Kleinigkeit!), das einem zuteil wird, der es nicht verdient« (1991, 16). *Phóbos* aber sei »ein ganz unmittelbarer Schrecken, [...] ein Gescheuchtwerden« (ebd., 17). Lessing aber behauptet:

[Aristoteles] spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern, für diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid. (Lessing 1988, 420)

Die Furcht – *phóbos* – wird dem Mitleid als verbindenden Affekt untergeordnet. Diese Umdeutung soll hier nicht auf ihre philologische Stichhaltigkeit befragt, sondern vielmehr als Geburtsstunde der Dramaturgie im protestantischen Geist markiert werden: Was Lessing in der *Poetik* des Aristoteles behandelt sieht, ist die bürgerliche Gesellschaft. Wie Luther geht Lessing selbst zurück zum Originaltext, den er in der Übersetzung für die Gegenwart zugänglich machen will: Doch was er im Original findet, ist eben jene Gegenwart, ist die Lebenswelt der Zuschauenden, an die sich sein Theater und seine *Hamburgische Dramaturgie* wenden. Von ihnen handeln die Stücke des Theaters. Sie erkennen sich selbst, wenn sie auf die Bühne schauen: Sie sehen – *Menschen*. Oder, um es mit Karl Marx zu sagen: Was auftritt, ist »der Mensch in seiner unkultivierten, unsozialen Erscheinung, der Mensch in seiner zufälligen Existenz, der Mensch, wie er geht und steht, der Mensch, wie er durch die ganze Organisation unserer Gesellschaft verdorben, sich selbst verloren, veräußert, unter die Herrschaft unmenschlicher Verhältnisse und Elemente gegeben ist, mit einem Wort, der Mensch, der noch kein wirkliches Gattungswesen ist« (Marx 1981, 360). Für Marx ist der – atheistische, daher christliche – Staat der »Mittler« (ebd., 353) zwischen diesen isolierten »Menschen«, aus denen die bürgerliche Gesellschaft besteht. Doch geht es im Theater nicht um politisch-rechtliche, sondern vor allem um affektive Bindung: Was die Dramaturgie reguliert, ist die affektive Bezugnahme der »Interessenssubjekte« (Foucault 2004b, 376) der bürgerlichen Gesellschaft aufeinander, die wesentlich für ihr Funktionieren ist: Voneinander getrennt in ihren Sitzen, verbinden die Zuschauenden sich im Mitleid mit ihresgleichen. So kann man als Adressaten von Diderots *Natürlichem Sohn* eine »im wechselseitigen Anblick vergossener Tränen sich selbst bestätigende Öffent-

lichkeit« vermuten (Heeg 2000, 69), die eine neue Form der Sozialität im gemeinsamen Weinen erprobt: »Statuarische Reglosigkeit der Körper, Wasserströme in den Augen« (Haß 2005, 68). Hirt jener empfindsamen Herde der vereinzelt Menschen ist der Dramaturg. Dabei ist umgekehrt gewährleistet, dass auch nur »Menschen« auf der Bühne erscheinen: Wer nicht auf ihr erscheint, ist kein Mensch, und wer kein Mensch ist, erscheint auch nicht auf ihr. Die dramaturgisch regulierte Bühne, geschützt von einer vierten Wand, ist nicht für jedes menschliche Lebewesen betretbar. Wenn Sklaven erscheinen (so, antikisiert, in Lessings *Spartacus*-Fragment), dann eben als »Menschen«: »Da seht, wie weit ihr seid, ihr Römer! daß / Ihr einen schlichten, simplen Menschen müßt / Für einen außerordentlichen Mann erkennen« (Lessing 1971, 576; vgl. Müller-Schöll 2008). Der »Mensch« aber ist – und hier stimmen erstaunlicherweise Karl Marx und Michel Foucault vollkommen überein – eben bestimmt als Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft, als Träger von Individualrechten, die Eigentumsrechte sind, und von Interessen geleitet. »Keines der sogenannten Menschenrechte«, erklärt Marx, »geht also über den egoistischen Menschen hinaus, über den Menschen, wie er Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft, nämlich auf sich, auf sein Privatinteresse und seine Privatwillkür zurückgezogenes und vom Gemeinwesen abgeordnetes Individuum ist« (Marx 1981, 366; vgl. Hamacher 2018, 50–92). »Der Mensch«, so Foucault, »seine Natur, seine Füße, seine Hände, seine Sprache, die anderen, die Kommunikation, die Gesellschaft, die Macht, all das stellt ein miteinander verwobenes Ganzes dar, das gerade die bürgerliche Gesellschaft charakterisiert« (Foucault 2004b, 418).

## 2 Dramaturg und Souverän

Dramaturgie also sucht in ihrem Ursprung nach einer neuen affektiven Bindung für diese bürgerliche Gesellschaft, und der Dramaturg agiert dabei als guter Hirte (vgl. Foucault 2004a, 185–194), der Affekte lenkt und zugleich diszipliniert. Seine Aufgabe ist die Vermittlung – aber es ist nicht nur und nicht vorrangig die Vermittlung schwieriger Texte und historischer Hintergründe an ein bildungsbehaftetes Publikum, sondern zugleich und vor allem die Vermittlung der bürgerlichen Gesellschaft mit sich selbst. Aus Lessings Grundlegung der Dramaturgie lassen sich zwei Merkmale ihres vermittelnden Wirkens festhalten: Der Grundaffekt, der erzeugt, eingeehgt und für die emotionale Bindung der bürgerlichen Gesellschaft nutzbar gemacht werden soll, ist das Mitleid mit seinesgleichen, in letzter Instanz: das Mitleid mit sich selbst. Die Wirkung des Theaters wird nicht durch ritualisierte Abläufe generiert – weder durch Poetiken der dramatischen Fabel noch durch höfische, zeremonielle Rahmungen des Theaterabends –, sondern dadurch, dass die

Zuschauenden, zu bloßen Zeugen des Bühnengeschehens geworden, ihre eigenen Lebenswelten in ihm dargestellt finden und sich mit den leidenden Figuren auf der Bühne identifizieren. Oder, um es noch einmal mit Bezug auf Luther zu sagen: Nicht die Liturgie des Theaters ist nunmehr entscheidend, sondern dasjenige, was es predigt: Und diese Predigt richtet sich an jede und jeden Einzelnen. Jede dramaturgische »Aktualisierung«, jede Strichfassung, jeder Versuch, die *Orestie* des Aischylos oder Wagners *Ring* »in die Gegenwart« zu transportieren, speist sich noch aus Lessings Versuch, gerade aus Aristoteles' *Poetik* jene *sympathy* herauszulesen, die für Adam Smith die bürgerliche Gesellschaft verbindet. Eine dramaturgische Vermittlung dieser Art – als Aktualisierung, Ähnlich-Machen, Nahebringen –, die das deutsche Theater lange prägen sollte, ist denkbar weit entfernt von der Idee einer »historischen Aufführungspraxis«, wie sie in der Alten Musik aufkam. Re-Enactments historischer Inszenierungen sind eine recht neue Erscheinung und finden sich vor allem im Tanz.

Das zweite Kennzeichen der Dramaturgie ist, dass sie – als affektive Steuerung – in einem Spannungsverhältnis zu souveräner Macht steht. Denn jene ist auch in post-souveränen Verhältnissen keineswegs vollkommen verschwunden. Auf planetarischer Ebene weist Gayatri Chakravorty Spivak darauf hin, dass »der neue Machtmechanismus im 17. und 18. Jahrhundert (in der marxistischen Beschreibung: die Extraktion von Mehrwert ohne außerökonomischen Zwang) »andernorts« durch den territorialen Imperialismus – die Erde und ihre Produkte – abgesichert wurde. Die Repräsentation von Souveränität ist an diesen Schauplätzen von entscheidender Bedeutung« (Spivak 2008, 63). Der epistemische Bruch von der »Repräsentation« zum »Menschen« um 1800, dessen Analyse in *Die Ordnung der Dinge* Foucault mit den späteren Analysen der »bürgerlichen Gesellschaft« bei Adam Ferguson fortgesetzt – und dessen Beschreibung für Vogls Lessing-Lektüre ebenso die Grundlage bildet wie für Müller-Schölls Analyse der polizeilichen Rolle der Dramaturgie – wird nicht restlos vollzogen. Die Repräsentation von Souveränität lebt weiter. Sie tut dies aber nicht nur »andernorts«, in den Kolonien, sondern immer wieder auch im Westen; dann, wenn, wie Spivak unter Rückgriff auf Marx' *Der achtzehnte Brumaire von Louis Bonaparte* zeigt, eine Gruppe (die Parzellenbauern bei Marx) nicht zur Klasse werden, sich nicht selbst vertreten kann und deshalb eine starke Exekutivgewalt begehrt (vgl. ebd., 31–33). Der Ort, an dem Repräsentation von Souveränität jedoch ohnehin weitergetragen wurde – in einer Form von Spiel, die jedoch nicht ohne Auswirkungen auf die Spielenden war –, ist das (Stadt- oder Staats-)Theater. Das Profil eines solchen Theaters wird bis heute vollständig von der Intendanz bestimmt; Laufzeiten der Verträge künstlerischer Mitarbeiter\*innen sind, sofern jene nicht ohnehin freiberuflich sind, an die des Intendanten gekoppelt, der zudem jede Inszenierung vor der Uraufführung »abzunehmen« hat. In der einzelnen Produktion wiederum ist der Souverän der Regisseur,

der bis heute noch gelegentlich in Form des genialischen, in der Regel männlichen »Regie-Berserkers« in Erscheinung tritt, dessen Kraft gerade in jenem Überschreiten von Grenzen liegen soll, das der souveränen Selbst-Gesetzgebung notwendig eingeschrieben ist. Zu seiner (zu Zeiten des Regietheaters seltener: ihrer) Seite steht aber der Dramaturg (die Dramaturgin) als mäßigende und vermittelnde Instanz. Er\*sie berät die Regie, prüft die historischen Bezüge des Dramas, hat den Stücktext und den Probenplan zur Hand, kommuniziert mit den Medien, gibt Einführungen in die Inszenierung, geleitet Schulklassen durchs Haus. Und doch ist diese Position keineswegs die schwächere: Wie schon Walter Benjamin in seiner Untersuchung der Repräsentation von Souveränität im barocken Trauerspiel gezeigt hat, ist der Souverän kaum je Herr der Lage, da er ständig zu Entscheidungen gedrängt ist, die er nicht treffen kann: »Das ist die Entschlußunfähigkeit des Tyrannen« (Benjamin 1997, 250). Lohensteins Gestalten bäumen sich somit im Sturm der Affekte »wie zerrißne, flatternde Fahnen«: »Denn nicht Gedanken, sondern schwankende physische Impulse bestimmen sie« (ebd., 251). Dem Tyrannen (dem janusköpfig der Märtyrer entspricht) stellt Benjamin den Intriganten zur Seite, der »Vorläufer des Ballettmeisters« ist – aber auch des Dramaturgen, der nicht mehr entscheidet, sondern vermittelt. »Der überlegne Intrigant ist ganz Verstand und Wille. [...] Die menschlichen Affekte als berechenbares Triebwerk der Kreatur – das ist im Inventar der Kenntnisse, welche die weltgeschichtliche Dynamik in staats-politische Aktion umzuprägen hatten, das letzte Stück« (ebd., 274). Was hier mechanistisch gedacht ist – wobei die Unterscheidung zwischen »mechanisch« und »organisch« sich nach Jürgen Link erst nach 1789 durchzusetzen beginnt (vgl. Link 2012) – wird mit der weiteren Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft zur überlegenen affektiven Steuerungstechnik, die vielfach auch dann gegen die tyrannische Macht opponiert, wenn sie sie nur berät.

Zu Zeiten des Nationalsozialismus wiederum sollte gerade die Dramaturgie die diktatorische Herrschaft absichern und ihre Inhalte und Ziele dem Volk vermitteln; Evelyn Deutsch-Schreiner bezeichnet dies als »powerful backlash« und »Counter-Enlightenment« (Deutsch-Schreiner 2015, 47). Unter Reichspropagandaminister Joseph Goebbels wurde mit Rainer Schlösser ein »Reichsdramaturg« bestellt; auch die Funktion des »Chefdramaturgen«, der unmittelbar der Intendanz beigeordnet ist, wurde erst in diesen Jahren entwickelt (vgl. Deutsch-Schreiner 2016, 154). Die Regierungs- und Disziplinierungskünste der Dramaturgie sollten ganz in den Dienst des Führerstaats gestellt werden. Wenn dann aber in den 1970er Jahren und im Nachgang der Revolten von 1968 an mehreren deutschen Stadttheatern hierarchische Strukturen radikal hinterfragt wurden, dann spielte die Dramaturgie eine wichtige, aber auch ambivalente Rolle. Dramaturgen begleiteten die Versuche einer Demokratisierung des Theaters in den Initiativen zum »Mitbestimmungstheater« – so seit 1970 im Kreis um Peter Stein an der Schaubühne am Halleschen

Ufer in Berlin oder gleichzeitig am Schauspiel Frankfurt (vgl. Müller-Schöll 2014). Sie ließen aber auch ihre regulatorischen, post-souveränen Regierungskünste spielen, wenn die radikaldemokratischen Ensemble-Versammlungen angesichts schwerer politischer Verwerfungen keine Lösungen mehr finden konnten. Eine andere Bewegung aber markiert noch deutlicher die ambivalente Pastormacht der Dramaturgie: Es ist die Entstehung der Freien Szene seit den 1960er Jahren, die nach und nach die Theaterlandschaft, ihre Finanzierungs- und Förderstrukturen zu verändern beginnt und spätestens seit den 1980er Jahren auch das Berufsprofil des Dramaturgen, der Dramaturgin. Mit Lessing trat der Dramaturg als derjenige in die Welt, der in den Originaltexten die Zeitgenossen findet und zudem die Arbeitsprozesse im Theater begleitet, betrachtet und kritisiert. Er war das Organ einer Regierung der Lebenden, die nicht mehr vollständig durch die Repräsentation von Souveränität garantiert werden konnte – die wiederum nicht vollständig verschwunden ist und auf vielen politischen und theatralen Bühnen weiterhin beharrt. Im zeitgenössischen Theater der Freien Szene ist eine Dramaturgin hingegen mit Tätigkeiten betraut, die auf den ersten Blick von jenen, die Lessing entwirft, recht weit entfernt zu sein scheinen. Doch dieser Schein kann trügen. Ich möchte die These vorschlagen, dass dramaturgische Arbeit nach wie vor zu weiten Teilen der Vermittlung einer Gesellschaft mit sich selbst dienen soll. Diese Vermittlung aber findet statt, indem die Dramaturgie die künstlerische Arbeit schon in ihrem Entstehen einschreibt in ein Gefüge, das als *textuelle Infrastruktur des Theaters* bestimmt werden kann.

### 3 Institutionen und Infrastrukturen des Theaters

Warum »Infrastruktur«? Viele neuere Ansätze der Theaterwissenschaft nehmen nicht mehr vorrangig die künstlerische Arbeit in den Blick – die Aufführung mit ihren unklaren zeitlichen und räumlichen Grenzen, oder, nach dem Vorschlag Hans-Thies Lehmanns, die Inszenierung (vgl. Lehmann 1989). Sie fragen nach den *Institutionen*, die Theater hervorbringen und unterhalten – so verstehen Gerald Siegmund und Lorenz Aggermann das »Theater als Dispositiv« (vgl. Siegmund/Aggermann 2017), das gewisse Dinge ermöglicht und andere verunmöglicht; Publikationen der Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste* untersuchen die Institution Theater vor allem mit soziologischen Ansätzen (vgl. Mandel/Zimmer 2021). In der Praxis sind bereits die oben erwähnten Versuche eines Mitbestimmungstheaters aktive Institutionskritik, die sich zur gleichen Zeit auch in Diskursen und Praktiken der bildenden Kunst ausbildet. Die Institution regelt die möglichen Zugänge zum Theater: Wer kann auftreten, welche Geschichten werden gehört? Wer soll sich als

Teil des Publikums angesprochen fühlen? Sie verteilt Rollen, weist Positionen zu. Die Kunsthistorikerin Marina Vishmidt aber stellt fest, dass es in den Arbeiten und Diskursen der bildenden Kunst eine Bewegung gebe – von der »Institutionskritik« (*institutional critique*) zur *infrastructural critique* (Vishmidt 2017, 265). Jene aber erfordere ein »engagement with the thoroughly intertwined objective (historical, socio-economic) and subjective (including affect and artistic subjectivization) conditions necessary for the institution and its critique to exist, reproduce themselves, and posit themselves as an immanent horizon as well as transcendental condition« (ebd., 267). Die Frage der Infrastrukturkritik also ist: Wovon hängen die Institution und ihre Kritik selbst ab, was sind die geschichtlichen Bedingungen, aber auch die affektiven Dispositionen der in sie verwickelten Akteur\*innen, die ihr Funktionieren sicherstellen?

Solche Infrastrukturen tendieren dazu, im Alltag unwahrnehmbar zu werden. So verbindet Susan Leigh Star ihren berühmten Aufruf »to study boring things« (Star 1999, 377) mit der Feststellung, dass jene langweiligen Dinge – Infrastrukturen – eigentlich nur dann auffallen, wenn sie nicht mehr funktionieren oder ausfallen: Für Infrastruktur gilt: »Becomes visible upon breakdown« (ebd., 382). Infrastrukturen gestalten Umwelten, sie bedingen und ermöglichen, was geschehen kann. In seinem Buch *The Marvelous Clouds* schlägt der Medientheoretiker John Durham Peters – nach Strukturalismus und Poststrukturalismus – somit einen »infrastructuralism« vor: »Its fascination is for the basic, the boring, the mundane, and all the mischievous work done behind the scenes« (Peters 2015, 33). Und er leistet sich einen Witz mit dem Titel von Marshall McLuhans berühmten Buch, indem er erklärt: »infrastructural media are media that stand under« (ebd.). Peters fasst den Begriff der Infrastruktur sehr weit und widmet ein langes Kapitel dem Leben der Delphine und Wale und den vielfältigen Imaginationen, die sie hervorriefen und hervorrufen: Weil Delphine keine Hände haben, benutzen sie keine Werkzeuge. Ihre Augen sind an den Seiten, also haben sie keine Vorstellung von der Frontalität eines Gesichts und von all dem, was wir damit verbinden (Offenheit, Unverhülltheit). Sie hören Ultraschall, der Körper durchdringt, und haben so möglicherweise ein anderes Verständnis von Innen und Außen, von Grenzen (vgl. ebd., 62–69). Wasser, Luft, Feuer oder auch die kalendarische Erfassung von Zeit: Für Peters sind all dies *elemental media*, die eine Wirklichkeit infra-strukturieren, die ihr umweltliches Vorhandensein immer schon voraussetzt und kaum hinterfragt.

Zu diesen *understandig media* gehören auch im Theater eine Reihe von Gefügen, die nicht vollständig mit dem Begriff der Institution zu erfassen sind, sondern jener selbst zugrunde liegen, weil sie langlebiger, beharrlicher und vor allem: unwahrnehmbarer sind als jene – weil sie das Wahrnehmbare erst generieren. Anders als bei den Institutionen selbst ist vielfach weniger offensichtlich, wer Infrastrukturen eingerichtet hat und wer für sie verantwortlich ist; Betrieb

und Aufrechterhaltung sind in Händen von spezialisierten Fachkräften oder auch unterbezahlten, in der Institution des Theaters randständigen Figuren. Das Theater benötigt Beleuchtung und Lüftung, Trinkwasser und möglichst Anschluss an eine Abwasserleitung; Essen und Getränke müssen für die Proben und idealerweise auch für das Publikum zugänglich sein. Es war bereits Diderots Zeitgenosse Jean-Jacques Rousseau, der die Beobachtung machte, dass das Theater Infrastrukturen nicht nur benötigt, sondern auch hervorbringt. Schockiert durch Jean le Rond d'Alemberts – von Voltaire angeregten – Vorschlag, in seiner Heimatstadt Genf ein bürgerliches Schauspiel zu gründen, malt Rousseau sich in seinem umfangreichen *Brief an M. d'Alembert* aus, was geschähe, wenn man in einem beschaulichen Dorf am Hügel »in der Gegend von Neufchâtel« ein Theater gründete, in der Mitte einer Ansammlung an »Wohnhäusern, von denen jedes den Mittelpunkt der Ländereien bildet, die dazugehören« (Rousseau 1978, 394; vgl. Etzold 2015). Vorher lebten die Menschen zufrieden in ihren Hütten, produzierten für ihren Bedarf und darüber hinaus – so bauten sie sowohl Uhren, die sie dann verkauften, als auch die Werkzeuge zum Uhrenbau. Was aber geschähe, baute man ein Theater mitten zwischen diese Hütten? »Im Winter wird man Wege durch den Schnee bahnen und sie vielleicht befestigen müssen; Gott gebe, daß man nicht auch noch Laternen aufsteckt!« (ebd., 394). Damit das Theater die Vermittlung der bürgerlichen Gesellschaft mit sich selbst leisten kann, muss es sicher erreichbar und beleuchtet sein – zudem muss es auch finanziert werden: »Es gibt also öffentliche Ausgaben und, als ihre Folge, individuelle Abgaben. Steuern sind also der vierte Nachteil« – wo doch schon die vorher aufgeführten Nachteile des Theaters nichts Gutes für das Dorf verhießen: »Nachlassen des Fleißes«, »Vermehrung der Ausgaben« (für den Eintritt), »Verringerung des Absatzes« (an in den Hütten gebauten Uhren). Ein fünfter Nachteil ist dann die »Einführung des Luxus« (ebd., 397 f.). Hier zeigt sich schon, dass die Infrastrukturen des Theaters nicht allein materieller Art sind; Theater bringt neue Bedürfnisse hervor, für die dann wieder neue Infrastrukturen – und damit: neues Geld – erforderlich sind. Rousseau ahnt bereits, dass die Einnahmen aus den Eintrittskarten für all das nicht ausreichen werden. Man kann mit ihnen vielleicht die Schauspieler\*innen bezahlen, aber nicht die Straßen, die zum Theater führen, nicht die Laternen und nicht die Kleider der Frauen. Finanziert aber wird Theater aufgrund von Erwartungen, Ansprüchen und Imaginationen eines Teils der Gesellschaft: Ein »soziales Imaginäres«, das für Cornelius Castoriadis (vgl. Castoriadis 2006) die Gründung und Aufrechterhaltung von Institutionen antreibt, jene eben deswegen aber auch abschaffen, ändern und erneuern kann, liegt auch der Gründung und dem Unterhalt von Theatern zugrunde. Das Imaginäre kann durch das Theater selbst modelliert, verändert oder gar hervorgebracht werden. Es initiiert aber nicht allein die Gründung von Institutionen, sondern auch die Einrichtung von langlebigen Infrastrukturen, die

nicht so einfach, wie Castoriadis sagt, durch eine »Setzung/Schöpfung« (ebd., 609) erneuert werden können.

Diese Infrastrukturen sind aber nicht allein materieller Art. Der Theaterbetrieb lebt von zahlreichen Tätigkeiten, die *behind the scenes* geleistet werden; und diesen Tätigkeiten liegen Routinen zugrunde, Vorannahmen, stillverschweigendes Einverständnis, Subjektivierungsformen und affektive Dispositionen. Einen großen und entscheidenden Anteil an diesen Tätigkeiten haben die Arbeiten der Dramaturgie. Ich möchte behaupten, dass das Theater nicht allein auf materiellen, sondern auch auf textuellen Infrastrukturen aufruhet, also auf der unablässigen Produktion, Redaktion, Lektüre und Publikation von Texten. Diese Texte aber werden nicht auf der Bühne gesprochen; sie haben selbst auch keinerlei künstlerischen Anspruch. Sie sind nicht schwierig oder sollten es nicht sein, auch wenn sich in ihnen vielfach Hinweise auf (politische, ästhetische) Theorie finden. Jene Textinfrastrukturen halten den Betrieb des Theaters am Laufen, denn sie sind untrennbar verknüpft mit seiner Finanzierung.

## 4 Textuelle Infrastrukturen der Freien Szene

Im Folgenden soll nur auf ein – auch was das Finanzvolumen betrifft – kleines Segment der staatlichen Förderung für Theater, Tanz und Performance eingegangen werden: auf jene der Freien Szene. Es wird nicht um die Finanzierung von Stadt-, Staats- und Landestheatern gehen, bei denen *en passant* festgestellt werden kann, dass Chor, Ballett und Orchester den überwiegenden Anteil der künstlerischen Personalkosten ausmachen und für die Technik und die Gewerke ein Drittel des gesamten Personalbudgets veranschlagt wird.<sup>2</sup> Werkstätten mit festgestellten Techniker\*innen kennt die Freie Szene jedoch ebenso wenig wie Ensembles oder gar gewerkschaftlich organisierte Orchestermusiker. Ihre Arbeitsweisen unterscheiden sich nach wie vor deutlich von jenen der Stadttheater, auch wenn seit den 1990er-Jahren Annäherungen stattfinden, teilweise gefördert durch Initiativen wie das Doppelpass-Programm der Kulturstiftung des Bundes.

Die Freie Szene ist mehrfach geschichtet: Es gibt lokale Initiativen, die manchmal in Saalbauten oder kleineren freien Theatern aufführen, manchmal aber auch selbst ein Haus betreiben – oft sind sie aus Bürgerinitiativen hervorgegangen, die

---

<sup>2</sup> Eine Dissertation von 2006 nennt für das Jahr 2000/2001 14,8% der Personalausgaben für nach NV Solo beschäftigtes Personal; hingegen 10,7% für Chor und Ballett, 16,6% für Orchester und 14,2% für »Sonstige« (Bühnenleiter, Vorstände). 33,3% entfallen auf die Technik und 8,8% auf die Verwaltung. Vgl. Lange 2006, 294.

ehemalige Industriegebäude, Werkhallen oder Straßenbahndepots in den 1970er oder 1980er Jahren vor dem Abriss bewahrten und mit »Kultur« belebten. Oberhalb dieser lokalen Ebene arbeiten Häuser mit überregionalem Anspruch und überregionaler Vernetzung. Die finanzstärksten sind im »Netzwerk Produktionshäuser« organisiert ([produktionshaeuser.de](http://produktionshaeuser.de)). Die meisten Häuser arbeiten regelmäßig mit bestimmten Künstler\*innen und Gruppen zusammen. Sie verfügen grundsätzlich nur über eine Grundfinanzierung für die nötigsten Aufgaben und ein kleines Team aus künstlerischer Leitung, Dramaturgie, Technik und Betriebsbüro: Die anderen Gelder werden projektspezifisch durch Anträge in Förderprogrammen eingeworben – oft in gemeinsamer Antragstellung der Gruppen mit mehreren koproduzierenden Häusern. Valeska Klug hat jene Programme anhand von »rund 60 aktuellen Dokumenten« (Klug 2021, 112) auf drei Ebenen systematisch untersucht: auf jener der Kommunen (u. a. die Kulturbüros oder -ämter der Städte Dortmund, Düsseldorf und Köln), auf jener des Landes NRW (das Ministerium für Kunst und Wissenschaft, das Landesbüro Freie Darstellende Künste und das NRW KULTURSekretariat Wuppertal) und auf jener des Bundes (der Fonds Darstellende Künste, der Hauptstadtkulturfonds und die Kulturstiftung des Bundes). Klug betont: »Für viele freie szenische Künstlerinnen sind öffentliche Mittel gegenwärtig eine wichtige Finanzierungsmöglichkeit. Deren Vergabe geschieht überwiegend als Projektförderung. Die Finanzierung künstlerischer Vorhaben erfolgt in den meisten Fällen von mehreren Förderinstitutionen anteilig, die häufig auf verschiedenen Verwaltungsebenen agieren« (ebd., 109). Vielfach arbeiten die Förderinstitutionen nach dem auch aus Universitäten bekannten Prinzip, dass eine Förderung weitere nach sich zieht: Ein auf Ebene der Kommune bereits unterstütztes Projekt hat größere Chancen auf Mittel des Landes und des Bundes und ggf. auch umgekehrt. Klug interessiert sich aber weniger für die genauen Kompetenzen der verschiedenen Gremien als für die Subjektmodelle, die ihren Programmen gemein sind, die sie voraussetzen und generieren: »Förderdiskurse bringen (Ideal-)Vorstellungen über freie szenische Künstlerinnen und Künste hervor, indem sie in ihrer Aussagenproduktion spezifischen Formationsregeln folgen. Dabei geben sie selbst wiederum vor, was über die betreffenden Subjekte und ihre Arbeit gesagt werden kann« (ebd., 110).

Dabei fällt aber auf, dass die Künstler\*innen in den Ausschreibungen kaum aktiv in Erscheinung treten: Im Zentrum stehen vielmehr »Projekte und nicht Kulturschaffende«: Diese sollen »aktuelle gesellschaftliche politische und ökonomische Fragenstellungen im Blick« haben und Menschen aktivieren, »selbst künstlerisch tätig zu werden« (ebd., 113).<sup>3</sup> »Die Förderinstitutionen ›stärken‹ und ›ermögli-

---

3 Zitate wie im Folgenden aus Ausschreibungen verschiedener Förderinstitutionen.

chen«, ›(stoßen) Innovation und Internationalisierung an‹, ›setzen Schwerpunkte‹ und betreiben damit eine ›aktive Förderpolitik‹, ›ermutig(en)‹ Künstlerinnen, ›initiierten(en)‹ Projekte, entwickeln Programme oder haben sie ›ins Leben gerufen‹, geben Impulse in die Szene hinein oder ›forcieren‹ deren Entwicklung« (ebd., 113 f.). Klug folgert: »[D]as Programm selbst avanciert zum Subjekt« (ebd., 114). So stellen die Institutionen durch ihre Förderprogramme – abgesichert durch »Kompetenz« (ebd.), z. B. durch die Einbindung von Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen in die entsprechenden Gremien – Forderungen, denen die Einreichungen dann entsprechen müssen. Dies ist zunächst die *Neuheit* des eingereichten Projekts; gefördert werden keine Wiederaufnahmen, sondern ausschließlich Neuproduktionen. Zudem müssen die Projekte *innovativ* sein:

Erwartet werden neben stets aktuellen Inhalten, die auf der Höhe künstlerischer und gesellschaftlicher Diskurse sind, »neuartige Darstellungs- und Vermittlungsformen«, innovative und originelle Projekte, die »zu neuen Sichtweisen anregen« und »nach neuen Formen und Ausdruckweisen [sic] suchen«, die »neue Zielgruppen bzw. neue Zugänge zum Publikum« ebenso wie neue Orte und Räume erschließen. (ebd., 116)

Obwohl sie innovativ zu sein hat, soll die geförderte Arbeitsphase aber, so Klug, »planbar, kalkulierbar und beschreibbar« (ebd., 117) sein, ansonsten wäre die in der Regel notwendige Förderung aus verschiedenen Töpfen über mehrere Verwaltungsebenen hinweg nicht möglich. Projektanträge müssen verständlich sein: »Das erfordert Übersetzungsarbeit« (ebd., 118). Zudem ist die Förderung auf das eben eingereichte Projekt mit seinen spezifischen Kooperationspartnern, seinem Finanzierungs- und Zeitplan beschränkt – größere Änderungen im Verlaufe der Arbeit selbst sind nicht vorgesehen und wirken sich, ganz wie in akademischen Drittmittelprojekten, negativ auf die weitere Förderfähigkeit aus. So fordert Klug – die auch selbst künstlerisch in der Freien Szene tätig ist – eine »Ausweitung produktionsunabhängiger Förderung«, die »von Fragen und Interessen der Künstler\*innen« ausgeht (ebd., 119).

Die Übersetzungsarbeit, von der Klug spricht, ist eine dramaturgische Tätigkeit. Dabei ist die Position der Dramaturgin nicht mehr so eindeutig zuzuordnen wie in Stadttheatern. Manche Gruppen schreiben ihre Förderanträge selbst, viele aber arbeiten mit Expert\*innen zusammen, die die Sprachcodes der Förderinstitutionen ebenso kennen wie die Anforderungen an Budgets und Zeitpläne. Doch handelt es sich keineswegs um eine nachgeordnete Tätigkeit: Denn nur Projekte, die erfolgreich beantragt wurden, können realisiert werden, und nur dann, wenn sie mehr oder weniger so realisiert werden, wie sie beantragt wurden, haben die Antragsteller\*innen Chancen auf erneute Förderung. Die Vermittlung – denn um eine solche handelt es sich – nimmt sich nicht nachträglich des »schwierigen« oder »anspruchsvollen« Kunstwerks an, um es dem »Publikum« nahezubringen und

zugänglich zu machen: Sie setzt in der Konzeptionsphase ein, begleitet das Projekt in seinem Entstehen und wird dann wiederum – mit ganz ähnlichen Worten und Konzepten wie beim Antrag – zur Kommunikation mit dem Publikum. Dazu ist die Produktion und Redaktion einer bestimmten Textform nötig, welche mit den Häusern, den staatlichen Förderinstitutionen und den Geldströmen verflochten ist, aber ebenso mit Imaginationen über die soziale oder politische Funktion des Theaters und über die Subjekte, die jenes in selbstausbeuterischen Verhältnissen realisieren wollen, indem sie ihre affektiven Kompetenzen in die Zusammenarbeit einbringen. Die textuelle Infrastruktur, die das Theater der Freien Szene erzeugt, trägt und aufrechterhält, ist gelegentlich ebenso unwahrnehmbar wie die Wasser- oder Gasleitungen, die zum eigenen Haus führen, da sie untrennbar von den Prozessen der Produktion und der ästhetischen Wahrnehmung ist. Durch sie aber werden die Künstler\*innen mit Mitteln versorgt, um ihre Projekte zu realisieren (und ihre Miete zu zahlen, ihr Essen zu kaufen); zudem wird die Kulturpolitik mit legitimatorischen Diskursen ausgestattet und zuletzt bekommen auch die Zuschauer\*innen Lektürehilfen für die ihnen dargebotenen Stücke an die Hand. Dramaturgie verbindet die Interessenssubjekte, die jedes für sich um Fördermittel und Aufmerksamkeit ringen, aber dennoch gemeinsam für das »Neue«, die »Innovation«, den »öffentlichen Raum«, für »neue Sichtweisen« und »neue Zielgruppen« kämpfen, mit jenen, die sich zur Aufführung versammeln. Abermals dient sie der Vermittlung der Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft miteinander – genauer: der bürgerlichen Gesellschaft im durch ein strenges Grenzregime abgeschotteten Europa, das auf Rohstoffe und Arbeitskraft von »andernorts« angewiesen ist; oder, noch genauer: eines kleinen, innovativen, toleranten Teils jener bürgerlichen Gesellschaft, Menschen »von gleichem Schrot und Korne« (Lessing 1988, 422).

Wenn Jean-Jacques Rousseau d'Alemberts auf Voltaire zurückgehenden Vorschlag ablehnt, ein Theater in Genf zu errichten, dessen Schauspieler behandelt werden sollen wie alle anderen Bürger auch, dann macht er auch einen Gegenvorschlag: Auch Republiken benötigen Schauspiele (*spectacles*), sagt er, »man braucht sogar viele« (Rousseau 1978, 462). Nur sollen sie keine Vorführungen sein, in denen man sich versammelt, »um traurige Schicksale längst Verstorbener zu beweinen oder auf Kosten der noch Lebenden zu lachen« (ebd., 348). Rousseau imaginiert vielmehr Feste am See, wo sich die Genfer um einen Pfahl versammeln, um zu feiern: »stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, daß ein jeder sich im andern erkennt und liebt, daß alle besser miteinander verbunden sind« (ebd., 460 f.). Auch Rousseau geht es um neue, affektive Bindungen nach dem Abtritt des hohen Personals von der Bühne der Repräsentation; nur hat er eine andere Bühne im Sinn: Eine Bühne mit einem Zentrum, aber ohne klare Grenze, mit Wasser, Licht und Luft als Mitspielern. Das Ziel aber ist ganz ähnlich wie jenes, das Lessing in seiner Lektüre der *Poetik* ausgibt: Die Feiernden sollen im anderen sich

selbst erkennen und so eine neue Form der Bindung finden. Inwiefern sich Rousseaus Historiographie dem Tragödiensatz von Aristoteles verdankt, hat Philippe Lacoue-Labarthe ausgeführt: Auch hier sind Furcht und Mitleid – auch wenn Rousseau die Möglichkeit einer *kátharsis* im *Brief* abstreitet – die leitenden Affekte des Politischen (vgl. Lacoue-Labarthe 2004). Diese Form der affektiven Bindung wird in der Freien Szene vielfach experimentiert – die Suche nach »neuartige[n] Darstellungs- und Vermittlungsformen« (Klug 2021, 116) ist schließlich auch eines der wesentlichen Förderkriterien. So werden Zuschauende zu Akteur\*innen und in einen interaktiven Austausch miteinander und mit den Künstler\*innen gebracht – in anderen Räumen und mit dem Ziel der Konstruktion neuer Beziehungsweisen. Auch hier sind Konzepte aus der bildenden Kunst in den Bereich von Theater und Tanz gewandert, so die »relational aesthetics«, durch die Nicolas Bourriaud sich kritisch auf Guy Debord bezieht: Debord analysiert zum einen mit Begriffen aus Marx' Werttheorie die »Gesellschaft des Spektakels«, die noch jede Lebensregung in eine Ware und in ein Bild verwandelt; die Kunst ist ein Teil davon. Gleichzeitig aber wollte der frühe Debord Situationen konstruieren, die dann aber keine Kunst (mehr) sind (vgl. Etzold 2009). Bourriaud aber postuliert: »Contrary to what Debord thought, for all he saw in the art world was a reservoir of examples of what had to be tangibly ›achieved‹ in day-to-day life, artistic praxis appears these days to be a rich loam for social experiments, like a space partly protected from the uniformity of behavioural patterns« (Bourriaud 2009, 9). In kuratierten Räumen können Verhaltensweisen erprobt werden; die sozialen Experimente aber sind vor allem Experimente der allseitigen Vermittlung zwischen jenen, die eben den kuratierten Raum aufsuchen. Bojana Kunst hat hier sehr entschieden eingeworfen, dass ein solches relationales Zusammenkommen keineswegs jene Mechanismen, Dispositive – oder, wie hier vorgeschlagen werden soll, jene Infrastrukturen – berücksichtigt oder erfahrbar macht, die jene Räume erst generieren und nach Außen absichern:

The sociality created in this manner is therefore already framed and presupposed as the sociality of transparent artistic space, which, in a good neo-liberal manner, always verifies and improves the ways in which we refer to each other as social subjects, constantly offering new games for our subjectivities and producing political procedures of negotiation, agreement or disagreement, but actually with no real effect upon the antagonist space of the public. (Kunst 2015, 56)

Auch wenn sie Praktiken der *relational aesthetics* entwirft, wird Dramaturgie zu einer Vermittlung derjenigen, die sich im anderen erkennen – aber nicht die Bühne in Frage stellen, die mit ihrer »epistemische[n] Gewalt« (Spivak 2008, 42) erst bestimmt, wer sich erkennen kann und wer nicht. Dies geschieht unabhängig davon, ob man die Praktiken des Begleitens, des Hegens, des Übersetzens und Vermittelns nun als Dramaturgie, Post-Dramaturgie oder, wie es mit einem Begriff aus

der bildenden Kunst immer häufiger heißt, als kuratorische Tätigkeit bezeichnet – als pflegendes, vormundliches Tun, gebildet aus dem lateinischen *curare*.

Gibt es Alternativen zu dieser immer neuen und im Kern stets gleichen Arbeit der Vermittlung, die eine affektive Verbindung zwischen empfindsamen Einzelnen, zwischen *Menschen* schafft? Recht nahe läge es, als Widerspruch zu dem all-vermittelnden Tun der Dramaturgie, das Interessenssubjekte der bürgerlichen Gesellschaft adressiert und generiert, eine Ästhetik desjenigen zu formulieren, was sich eben nicht restlos vermitteln lässt. Schon Kants Bestimmung des ästhetischen Urteils besteht ja darauf, dass es bei jenem sich nicht um ein Subsumtionsurteil handeln kann; wir können unser Wohlgefallen am schönen Gegenstand allein »jedem anderen ansinnen« (Kant 2006, 173). Ästhetische Erfahrung bleibt singulär und kann auf ihre Allgemeingültigkeit und Vermittelbarkeit nur hoffen. In seinen späteren Texten beschreibt Hans-Thies Lehmann anhand der Tragödie die »Erfahrung einer das Subjekt (ent-)setzenden Überschreitung, die noch jene Mechanismen der Verarbeitung und Bewältigung angreift, die im Medium der Reflexion eine Selbst-Vergewisserung durch die tragische Erfahrung hindurch ermöglichen sollen« (Lehmann 2007, 223; vgl. auch Lehmann 2013). Diese Erfahrung ist somit, auch wenn sie niemals nur ein vereinzelt Subjekt angeht, dem ästhetischen Urteil gleich, nie vollständig vermittelbar. Eine solche Theorie tragischer Erfahrung setzt gewissermaßen, hinter Lessing zurückgehend (oder mit Schadewaldt und mit ihm mit Heidegger über ihn hinaus), *eléos* und *phóbos* wieder als elementare Erschütterungen in ihr Recht. Inwiefern sich diese Erschütterungen aber, unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft und ihres Theaters, den affektiven Regulierungskünsten der Dramaturgie vollständig zu entziehen vermögen, bleibt offen: Dem Souverän, der die Überschreitung kennt, steht bei Benjamin eben der Intrigant als Ballettmeister zur Seite. Im Rückgang auf Aristoteles aber kann auch eine Theaterarbeit wiederentdeckt werden, der es weniger um die Vermittlung von Botschaften oder Inhalten geht als um den Verlauf, die Poetik, die Liturgie: Denn bei Aristoteles ist die tragische Wirkung nicht daran angeknüpft, dass die Zuschauenden im Leidenden ihresgleichen erkennen, sondern an die kunstgerechte Verfertigung der Fabel. Friedrich Hölderlin eröffnet in diesem Sinne, ausgehend von einer von Lessing vollkommen unterschiedenen Lektüre des Aristoteles, ein anderes Verständnis von dramaturgischer Arbeit, wenn er bemängelt, Kunstwerke seien »bis izt mehr nach Eindrücken beurtheilt worden, die sie machen, als nach ihrem gesezlichen Kalkul und sonstiger Verfahrungsart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird« (Hölderlin 1988, 249). Dieser »Kalkul« aber betrifft die rhythmische Organisation der Theaterstücke. In einem ähnlichen Impetus wird gerade in der Performance Art seit den 1960ern mit *scripts* gearbeitet, partitur-ähnlichen Anweisungen, die nichts weiter leisten, als einen Ablauf von Handlungen zeitgenau vorzuschreiben und ihn somit zu rhythmisieren (vgl. Etzold 2023).

Wenn aber Dramaturgie als Arbeit der Vermittlung ins Spiel kommt, dann sollte sie sich als brüchige Praxis anerkennen, die niemals zu einem Ende kommen kann. Zum einen, weil die ästhetische Erfahrung nie vollständig vermittelbar ist; zum anderen, weil auch das Modell der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Bühne seine – durchaus gewaltsamen – Grenzen hat. Dramaturgische Praktiken können sich jenen zuwenden, die keine Bühne finden können, weil eben keine für sie vorgesehen ist: so den Rechtlosen (vgl. Arendt 2006, 559–625) oder ihren Nachfolgern, denen rechtliche und politische Vertretung eben verwehrt wird (vgl. Etzold 2018). Natürlich können sie diese Rechtlosen – wie beispielsweise in Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* 2014 – dann einfach der epistemischen Gewalt der Bühne des Schauspielhauses unterwerfen: Bei Stemann tritt ein Chor aus Geflüchteten auf, wird sichtbar, gibt sich den wohlwollenden Blicken jener im Publikum hin, die sich, für die Dauer der Aufführung, in diesen *Menschen* erkennen möchten – danach verschwinden die Choreuten wieder in ihre Unterkünfte am Stadtrand. Sie können aber auch eben die Mechanismen des Ausschlusses adressieren, verhandeln und an in den Arbeitsprozessen befragen, die Zugangsrechte zu politischen wie rechtlichen Bühnen regulieren. Sie können sich ebenso jenen menschlichen Wesen zuwenden, die keineswegs innovativ sein wollen und Leben zu berühren versuchen, die alles andere als »kalkulierbar und planbar« sind. Hier wird jede Vermittlung immer wieder an Grenzen stoßen und selbst nicht mehr planbar sein können. Sie wird möglicherweise auch nicht mehr innovativ sein. Hiermit soll es keineswegs um das *othering* von marginalisierten Menschen gehen: Vielmehr plädiere ich für eine dramaturgische Praxis, die sowohl die Grenze der Vermittlung anerkennt als auch jene Bühnen in den Blick nimmt, auf denen die Vermittlung stattfindet – und die selten ausgesprochenen immanenten Spielregeln und Infrastrukturen, die sie erst ermöglichen und am Laufen halten. Möglicherweise löst eine solche Praxis dann die Position des Mittlers – als Träger der epistemischen Gewalt der Institutionen – in sich auf.

## Literatur

- Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, München 2006.
- Aristoteles, *Poetik*, übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994.
- Benjamin, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: W.B., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M. 1997, 203–430.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon 2009.
- Castoriadis, Cornelius, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 2006.

- Collins Dictionary, <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/dramaturgy> (23.09.2022).
- Deutsch-Schreiner, Evelyn, The Educators of Theatre. Dramaturgy between Enlightenment and Counter-Enlightenment, in: Katharina Pewny/Johan Callens/Jeroen Coppens (Hg.), *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*, Tübingen 2014, 39–74.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn, *Theaterdramaturgie von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Weimar/Wien 2016.
- Diderot, Denis, Von der dramatischen Dichtkunst, in: *Das Theater des Herrn Diderot*, übers. von Gotthold Ephraim Lessing, Stuttgart 1986, 283–402.
- Etzold, Jörn, *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*, Zürich/Berlin 2009.
- Etzold, Jörn, Armes Theater, in: Maud Meyzaud (Hg.), *Arme Gemeinschaft. Die Moderne Rousseaus*, Berlin 2015, 50–74.
- Etzold, Jörn, *Flucht. Stimmungsatlas in Einzelbänden*, Hamburg 2018.
- Etzold, Jörn, Rhythmisieren, in: Heiko Christians/Nikolaus Wegmann/Matthias Bickenbach (Hg.), *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd. 3, Köln 2022, 372–383.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 2003.
- Foucault, Michel, *Geschichte der Gouvernementalität*, Bd. 1: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*, hg. von Michel Sennelart, übers. von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, Frankfurt a.M. 2004 (Foucault 2004a).
- Foucault, Michel, *Geschichte der Gouvernementalität*, Bd. 2: *Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978–1979*, hg. von Michel Sennelart, übers. von Jürgen Schröder, Frankfurt a.M. 2004 (Foucault 2004b).
- Hamacher, Werner, *Sprachgerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 2018.
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005.
- Heeg, Günter, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M./Basel 2000.
- Hölderlin, Friedrich, Anmerkungen zum Oedipus, in: F.H., *Sämtliche Werke*, Bd. 16: *Sophokles*, hg. von Michael Franz, Basel/Frankfurt a.M. 1988, 247–258.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* [2003], hg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2006.
- Klug, Valeska, Zwischen Anforderungen und Zuschreibungen. Freie szenische Künstler\*innen und Künste in Förderdiskursen, *Cahiers d'études germaniques* 80 (2021), 107–210.
- Kunst, Bojana, *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington 2015.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Poetik der Geschichte*, übers. von Bernhard Nessler, Berlin 2004.
- Lange, Klaus, *Ökonomie des subventionierten Öffentlichen Theaters in Deutschland. Bestandsaufnahme und Entwicklungstendenzen*, Bremen 2006.
- Lavandier, Yves, *La dramaturgie. Les mécanismes du récit. Cinéma, théâtre, opéra*, Cergy 1994.
- Lehmann, Hans-Thies, Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse, *Zeitschrift für Semiotik* 11:1 (1989), 29–49.
- Lehmann, Hans-Thies, Tragödie und postdramatisches Theater, in: Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin 2007, 213–227.
- Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Spartacus, in: G.E.L., *Werke*, Bd. 2: *Trauerspiele. Nathan. Dramatische Fragmente*, hg. von Herbert G. Göpfert, Darmstadt 1971, 574–577.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Werke in fünf Bänden*, Bd. 4: *Hamburgische Dramaturgie* [1959], hg. von Karl Balsler und Thomas Höhle, Berlin/Weimar 1988.
- Link, Jürgen, Subjektivitäten als (inter)diskursive Ereignisse. Mit einem historischen Beispiel (der Kollektivsymbolik von Maschine v. Organismus) als Symptom diskursiver Positionen, in: Reiner Keller/Werner Schneider/Willy Viehöfer (Hg.), *Diskurs – Macht – Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*, Wiesbaden 2012, 53–67.

- Luther, Martin, Deutsche Messe. 1524. Vorrede Martini Luther, in: M.L., *Luthers Werke in Auswahl*, Bd. 3: *Schriften von 1524 bis 1528* [1950], hg. von Otto Clemen, Berlin <sup>6</sup>1966, 294–299.
- Luther, Martin, Von Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde. 1523, in: M.L., *Luthers Werke in Auswahl*, Bd. 2: *Schriften von 1520 bis 1524* [1950], hg. von Otto Clemen, Berlin <sup>6</sup>1967, 424–426.
- Mandel, Birgit/Annette Zimmer, *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Berlin 2021.
- Marx, Karl, Zur Judenfrage, in: K.M./Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 1: *1839–1844*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin <sup>13</sup>1981, 347–377.
- Müller-Schöll, Nikolaus, Spartakus Lessing. Heiner Müllers Kommentar zum Ursprung des deutschen Nationaltheaters, in: *Fixieren und Bewegen – Heiner Müllers Inszenierungen auf Papier*, *Thewis 3* (2008), <https://www.theater-wissenschaft.de/spartakus-lessing/> (23.09.2022).
- Müller-Schöll, Nikolaus, Polizeiliche und politische Dramaturgie, in: Sandra Umatham/Jan Deck (Hg.), *Post-Dramaturgien*, Berlin 2020, 209–229.
- Pavis, Patrice, Dramaturgy and Postdramaturgy, in: Katharina Pewny/Johan Callens/Jeroen Coppens (Hg.), *Dramaturgies in the New Millenium*, Tübingen 2014, 7–13.
- Peters, John Durham, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago, IL 2015.
- Rousseau, Jean-Jacques, Brief an Herrn d'Alembert, in: J.-J. R., *Schriften*, Bd. 1, hg. von Henning Ritter, München 1978, 333–474.
- Schadewaldt, Wolfgang, *Die griechische Tragödie*, Frankfurt a.M. 1991.
- Schiller, Friedrich, Die Polizey, in: F.S., *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 12: *Dramatische Fragmente*, hg. von Herbert Kraft, Weimar 1982, 89–108.
- Siegmund, Gerald/Lorenz Aggermann, *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. 2017.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, Can the Subaltern Speak?, in: G.C.S., *Can the Subaltern Speak?*, Wien 2008.
- Star, Susan Leigh, Ethnography of Infrastructure, *American Behavioral Scientist* 43:3 (1999), 377–391.
- Vishmidt, Marina, Between Not Everything and Not Nothing. Cuts Toward Infrastructural Critique, in: Maria Hlavajova/Simon Sheikh (Hg.), *Former West. Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge, MA 2017, 265–269.
- Vogl, Joseph, Ästhetik und Polizey, in: Felix Ensslin (Hg.), *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute*, Berlin 2006, 101–111.
- Vogl, Joseph, *Kalkül und Leidenschaft, Poetik des ökonomischen Menschen*, Zürich/Berlin 2008.