

[Rezension]

## **Dramaturgie anders begreifen**

Matthias Dreyer (Frankfurt am Main)

### **Neue Dramaturgien**

Fragen der Dramaturgie wurden in der akademischen Diskussion lange vernachlässigt. Verstanden als ein Ordnungsprinzip des dramatischen Theaters, schien die Dramaturgie für das zeitgenössische Theater wenig anregend zu sein. Zudem waren ihre Arbeitsweisen fast nur den Insidern zugänglich, wurde sie doch intern als ein Praxiswissen weitergegeben und nicht theoretisiert oder öffentlich verhandelt. Die Lage hat sich in den letzten zehn Jahren geändert, seit in Europa eine Reihe von Studiengängen entstanden, die sich zum Ziel setzen, Dramaturgie in all ihren Formen zu unterrichten und zur Diskussion zu stellen. Die meisten von ihnen kooperieren eng mit KünstlerInnen, Theatern, Produktionshäusern und Festivals und stehen zugleich im Austausch mit der aktuellen Theater- und Tanzwissenschaft sowie den Performance Studies. Als Plattformen zwischen Praxis und Theorie haben diese Studiengänge die Möglichkeiten erweitert, abseits des betrieblichen Theateralltags über Dramaturgie nachzudenken. Das heutige Interesse für die Dramaturgie reagiert daher nicht allein auf ein neues Verhältnis des Theaters zu Texten und Partituren. Vielmehr gilt es, weitere aktuelle Veränderungen in den Künsten mit zu gestalten: die Problematik des erhöhten ökonomischen Drucks, die aktuellen Medien-umbrüche, die zunehmende Internationalisierung sowie die Herausforderung anderer Produktionsformen.

## **Aktualität mit dunklen Schatten**

Zum neuen Selbstverständnis der Dramaturgie liegt bereits eine beachtliche Reihe von Publikationen vor. Neben der britischen Monografie *Dramaturgy and Performance* (Behrndt/Turner 2008) entstanden Sammelbände und Anthologien zu allgemeinen Fragen der Dramaturgie (Gritzner/Primavesi/Roms 2009, Stegemann 2009, Behrndt/Turner 2010, Roeder/Zehelein 2011, Trencsényi/Cochrane 2014, Hansen/Callison 2015), zur Tanzdramaturgie (Georgelou/Theodoridou/Protopapa 2017) oder Mediendramaturgie (Eckersall/Grehan/Scheer 2017) sowie Auseinandersetzungen mit der Geschichte des Fachs (Danan 2011, Deutsch-Schreiner 2016). Der vorliegende Band, der aus einer Arbeitsgruppe der Gesellschaft für Theaterwissenschaft hervorgegangen ist und Ergebnisse einer Tagung an der Universität Gent präsentiert, eignet sich gut, um den Diskussionstand zu resümieren. Das Buch nimmt eine dezidiert transeuropäische Perspektive ein, indem es Positionen aus unterschiedlichen Theatertraditionen versammelt, wobei die Hälfte der AutorInnen in Belgien und den Niederlanden arbeitet, andere in Frankreich, Österreich, Großbritannien und Deutschland. Auch wenn der Plural der Dramaturgien betont wird, so wird als Schwerpunkt deutlich, die hergebrachte kritische Funktion der Dramaturgie angesichts der Theaterformen des „New Milleniums“ zu reformulieren. Dramaturgie kommt dort (erneut) ins Spiel, wo anstelle der ehemals leitenden traditionellen dramatischen Kategorien wie Plot oder Charakter, nach neuen Prinzipien für die Organisation der performativen Darstellung gefragt wird und zugleich Kriterien für deren Reflexion und Bewertung gedacht werden. Ein großer Teil des Dramaturgie-Diskurses ist daher mit jenen aktuellen Reflexionen verwandt, die nach dem Gesellschaftlichen und Politischen im zeitgenössischen Theater fragen und letztlich dessen kritisch-emanzipatorische Qualitäten herauszuarbeiten versuchen.

Zu Beginn des Buches präsentiert Patrice Pavis jedoch einen Ansatz, der Dramaturgie weitgehend von den formalen Aspekten her bestimmt. Die klassische Dramaturgie versteht er als Ermittlung einer zugrunde liegenden Struktur, ein „skeleton of a *mise en scène*, its invisible structure“ (19), die entziffert werden könne. Die unterschiedlichsten Praktiken seit den 1970er Jahren, die er in seinem Panorama

neuer Dramaturgien erfasst – z.B. *devised theatre*, *postnarrative*, *visual* oder *dance dramaturgy* – führt er letztlich auf ein ähnliches Kriterium zurück: „the formal structure of the piece, its internal order, the logic of the signifier and of the sensation“ (25). Diese sei eine „dramaturgy of the signifier“ (24) und, im Unterschied zu früher, weniger auf die Semantik, den Inhalt oder eine Botschaft ausgerichtet. Stattdessen heißt es mit Blick auf Alan Platels *Wolf* jedoch, die unterschiedlichen Komponenten seien „integrated into a coherent whole, in a fusion of different intensities“ (25). Ist die Wiederkehr der Dramaturgie mit dem Wunsch verbunden, die sich oftmals dem Begreifen entziehenden postdramatischen Prozesse auf eine Ganzheit zu beziehen oder einen ‚stimmigen‘ Zusammenhang zu finden? (Ähnliches vertritt auch Marianne van Kerkhoven, wenn sie Dramaturgie als „the mastering of structures, the achievement of a global view“ versteht, zit. nach 99). Die in Pavis’ Text am Rande aufscheinenden Ansätze, die Dramaturgie vom Entdecken und Testen sowie vom situativen Ausprobieren her zu denken, scheinen produktiver als die traditionelle Betonung eines zugrunde liegenden oder zu findenden Deutungsnarrativs, das es letztlich aufzudecken oder gar von der Regie zu übersetzen gelte.

Angesichts dessen wird deutlich, wie wichtig es ist, den Begriff der Dramaturgie sowohl theoretisch als auch historiografisch durchzuarbeiten. Evelyn Deutsch-Schreiner zeigt exemplarisch auf, wie stark die Geschichte der Dramaturgie mit totalitärer Politik verstrickt ist. Sie erinnert mit Blick auf Lessings und Schillers praktische Theaterarbeit daran, dass die Dramaturgie in Deutschland als ein Instrument der Aufklärungszeit entstand. Jene Idee der moralischen Institution wurde im Faschismus missbräuchlich gewendet, indem die Reichsdramaturgie dem Propagandaministerium unterstellt wurde. Während zuvor nur wenige DramaturgInnen an den Staats- und Stadttheater angestellt waren, wurden diese Häuser in der NS-Zeit flächendeckend mit DramaturgInnen bestückt. Die breite Versorgung mit DramaturgInnen, die einst also dem Zwecke von Zensur und Kontrolle diente, blieb den Theatern nach 1945 erhalten. Ähnlich propagandistisch wie die NS-Dramaturgie schätzt Deutsch-Schreiner die offiziellen dramaturgischen Aufträge in der DDR ein. Hier wurden die Produktionsdramaturgie und die öffentliche Diskussion um Regie-Konzepte sehr gefördert, jedoch standen diese allzu oft im Dienste politischer Direktiven und der Überwachung, etwa wenn offizielle Erläuterungen zum

Regiekonzept oder Proben-Notate von staatlicher Seite eingefordert wurden. Den oppositionellen Charakter Brechts sowie von Vertretern der neuen Generation wie Heiner Kipphardt, Peter Hacks, Heiner Müller hebt Deutsch-Schreiner hervor; dennoch stellt sie die ideologische Instrumentalisierung durch die Parteiführung ins Zentrum ihrer Darstellung der DDR-Zeit. Das erzieherische Ideal der Dramaturgie droht aus dieser Sicht stets zu entgleiten: „[T]he role of the dramaturge as censor and suppressor in the service of an authoritarian state is the ‚dark side‘ of the labour of the Enlightenment dramaturge, educating people to become free individuals.“ (55) An dieser Stelle fehlte bei Deutsch-Schreiner eine vertiefende Differenzierung zwischen den Praktiken des NS-Staates und denen in der DDR. Wie weit waren jeweils die Spielräume für Verweigerer der Doktrin? Dennoch ist ihr zuzustimmen, dass jede Fortentwicklung der Dramaturgie deren Missbrauch in autoritären Systemen mitdenken muss. Dies macht es nötig, die Praktiken kritisch zu sondieren sowie andere Genealogien zu denken.

### **Social turn**

Viele der folgenden New Dramaturgy-Konzepte lassen sich so verstehen, dass sie versuchen, dem ‚polizeilichen‘ Erbe entgegenzuarbeiten. Eine zentrale Strategie besteht darin, Dramaturgie als einen offenen Prozess zu verstehen, dessen Inhalte von niemandem vorab bestimmt oder normativ gesetzt werden, sondern sich als ein kollektiver Prozess in der Produktion erst entwickeln. Katharina Pewny diskutiert Grundzüge einer solchen „relationalen Dramaturgie“ anhand von Arbeiten, die sich vom Prinzip einer alleinigen Autorschaft abheben: In der Eröffnungsveranstaltung des Hamburger Choreografischen Zentrums K3 *Veronika Blumstein – Moving Heads* kommen eine Vielzahl von Choreografinnen und PerformerInnen zusammen, deren Arbeiten um eine fiktive Figur namens *Veronika Blumstein* kreisen, indem sie z.B. Choreographien aufführen, die diese angeblich geschaffen hat. Das niederländische Theaterkollektiv Wunderbaum reflektiert mit *Looking for Paul!* ihr Verhältnis zum kalifornischen Künstler Paul McCarthy. Beide Inszenierungen sind als ein „collective embodiment“ entwickelt – ein Verfahren, das sich als Arbeitsweise und Thema in vielen der Beiträge findet, etwa in der Analyse von dramaturgischen Methoden am Theaterhaus Jena nach 1989, mit der Franziska Schößler und Hannah

Speicher zeigen, wie der Dramaturg als „field-researcher“ (63) wirkt. Die relationalen Ästhetiken werden dabei als gelungene Praktiken beschrieben, wenn sie sich, wie Pewny verdeutlicht, einer Aneignung des Anderen verweigern, „challenging the very possibility of formulating a coherent narrative“ (84).

Ein solcher ethischer Ansatz ist auch leitend, wenn Partizipation als eine dramaturgische Strategie hervorgehoben wird. Cathy Turner und Stephen Hodge erläutern die Prinzipien ihrer Arbeit mit der britischen Gruppe Wrights & Sites, die ortsspezifische *walking art* mit einem partizipatorischen Ansatz produziert. Bekannt geworden ist ihr *Exeter Mis-guide* (2003), anhand dessen die TeilnehmerInnen ‚performative Spaziergänge‘ durch Teile der Stadt unternehmen, die sonst zumeist verborgen bleiben. Daran anknüpfend wurden die KünstlerInnen eingeladen, Programm-Formate zu entwerfen, durch die lokale BewohnerInnen und KünstlerInnen ermuntert werden, eigene Stadttouren im Sinne der *Mis-Guides* selbst zu initiieren. Ihr Artikel ist eine Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Teilhabe‘ anhand ihrer Projekte für die *Wiener Festwochen*, für das *Belluard Bollwerk International Fribourg* und das belgische *Sideways-Festival*. Während Partizipation hier als Resultat der dramaturgisch-kuratorischen Praxis verstanden wird, analysiert Synne Behrndt die ästhetischen Prozesse einzelner Kunstwerke. Der Kern der dramaturgischen Arbeit besteht für sie darin, „conditions for exploring“ zu schaffen, „which one cannot know yet [...] for something to happen“ (130). Darin ähneln sich der Prozess der Stückentwicklung im *devising theatre*, von der Behrndt ausgeht, und die Struktur einer Performance, die individuelle Assoziationsräume ermöglichen möchte. Überhaupt sind viele Beiträge mit der Frage befasst, ob Dramaturgie nicht letztlich weitgehend eine Sache der Zuschauerinnen und Zuschauer ist. Angesichts von Behrndts Analyse neuerer Arbeiten Tobias Rehbergers, Tino Seghals und Olaf Eliassons wird jedoch klar, dass die Aufgabe der Dramaturgie darin bestünde, zu diskutieren, wie weit die Offenheit des performativen Prozesses wirklich reicht, in welchem Umfang die Teilnahme der Zuschauenden kalkuliert oder frei ist.

## New critique

Über die Historiografie und den Fokus auf das Soziale hinaus, erscheinen jene Ansätze daher als besonders wichtig, die Dramaturgie als Instanz der Kritik zu erneuern suchen. Jeroen Coppens unterzieht den seit dem 1990er Jahren gebräuchlichen Diskurs der „visual dramaturgy“ einer eingehenden Analyse. Sie sei als intermediale Praxis des „in-between“ zu begreifen, die eine Reflexion der Visualität anstößt und zugleich die persönliche Perspektive der Zuschauerinnen und Zuschauer ins Spiel bringt, was er anhand von Vincent Dunoyers Choreografie *The Princess Project* entwickelt. ‚Dramaturgie‘ fungiert in diesem und anderen Beiträgen als ein Begriff, der weniger deskriptiv ist, als dass er einen kritischen, mitunter auch ethischen Anspruch wach hält. So entfaltet Kati Röttgers eine Programmatik für die „Dramaturgy of the Future“, die sich der umfassenden Ökonomisierung in Kunst und Wissenschaft entgegensetzt. Die von ihr vertretene transnationale Dramaturgie betont das Theater als Ort der Öffentlichkeit und arbeitet, als ein „non-hierarchical sharing and transmitting of knowledge“ (186), an Kriterien für eine Gesellschaft der Gleichheit und Diversität. Ein wesentlicher Ansatz ihres Beitrages besteht darin, das aristotelische Konzept der Peripetie zu erneuern, welches sie als Moment der Krise und Potentialität beschreibt, an dem die Handlung stagniert und das hergebrachte Wissen kollabiert. So öffnet sich an dieser Stelle gerade die Möglichkeit für „multiple stages, perspectives and distributions of times, spaces, and bodies“ (196).

Die Kritik am „new spirit of capitalism“ ist ein leitender Ansatz auch für Peter Boenischs Dramaturgiebegriff, der das Spezifische der aktuellen Prozesse von der historischen Arbeit her erfasst. Dramaturgie ist daher nicht als die Analyse formaler Architekturen zu verstehen. Sie kann nur emanzipatorisch wirken, wenn sie ihre Aktualität und Praxis von ihren Wurzeln her neu entwirft und also die „uncanny dark side of bourgeois enlightenment“ (205) aufarbeitet. Boenisch unternimmt dies, indem er, mit Rancière und Lacan, den ‚anderen Schiller‘ aufspürt, der über die Forderung nach einer moralischen Anstalt hinausgeht. Dessen Chorkonzept in *Die Braut von Messina* reflektierte das Fremdartige und sucht damit die Erfahrung einer „immanent difference of the thing from itself, where the thing is no longer identical to itself“ (209). Dramaturgie hat einen

politischen Wert, indem sie an der „partition of the sensible“ arbeitet, die Wahrnehmung und die Verhältnisse zur Wirklichkeit verändert.

### **Auflösung und Neubildung**

Ist es signifikant, dass in diesem abschließenden Argument anhand der Schiller-Analyse die mit der Dramaturgie traditionell verbundene Arbeit am Text wiederkehrt? Bei manchen Beiträgen, die verständlicherweise darauf verzichten, entsteht der Wunsch, die Spezifik von ‚Dramaturgie‘ stärker pointiert oder theoretisch gefasst zu sehen. Die Flexibilität des erweiterten Begriffs hat zur Folge, dass zuweilen der Eindruck aufkommen mag, als könnte man den Begriff Dramaturgie substituieren durch „Theater“, „Inszenierung“, „Ästhetik“. Um die Spezifik des Begriffs zu wahren, wäre eine nähere Auseinandersetzung mit der Kategorie der ‚Wirkung‘, die von Aristoteles über Lessing bis Brecht zentral für die dramaturgischen Überlegungen waren, wünschenswert. Zum einen wird dazu, wie erwähnt, im Buch verschiedentlich der Topos aufgegriffen, dass heute an der Stelle vorfabrizierter Wirkungsabsichten die freie subjektive Assoziation der Zuschauerinnen und Zuschauer stehe. Hierzu müsste jedoch differenziert werden, wie sich diese Offenheit von Beliebigkeit unterscheidet. Zum anderen wird die klassische Kategorie der Wirkung durch viele Beiträge im Rahmen von Überlegungen zum Politischen oder Ethischen fortgedacht, wobei aber die Frage entsteht, inwiefern diese spezifisch dramaturgisch sind.

Der Eindruck, dass sich die Dramaturgie als ein eigenes Fach auflöst und entdifferenziert, dass eigentlich alles, was sie wissen und können muss, auch für RegisseurInnen, SchauspielerInnen, Szenografinnen etc. gilt, ist zugleich ein Signum unserer Zeit. Rein pragmatisch gesehen bedarf die Theaterpraxis im Produktionsprozess jedoch weiterhin einer herausgehobenen Instanz der Reflexion und Begleitung. Von dieser Seite her betrachtet, könnte die Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Theorie und Praxis verstärkt reflektiert werden. Der Beitrag von Christel Stalpaert bringt diese auflösende-restituierende Ambivalenz auf den Punkt, wenn sie von Meg Stuarts improvisatorischem Tanzprojekt *Auf den Tisch!* berichtet, in dem die Dramaturgin Myriam Van Imschoot als Performerin teilnimmt und alle anderen (PerformerInnen, TänzerInnen, ZuschauerInnen) gemeinsam mit ihr eine

„dramaturgy in the moment of performing“ (97) gestalten. Exemplarisch verlässt die Dramaturgin hier die Position als „onlooker“, „theoretical outsider“ oder „outside-eye“, um stattdessen ein „outside-body“ zu werden, „trying to put feeling into knowledge along an aesthetic of intensities“ (102).

Stalparts „ethics of corporeal dramaturgy“ lenkt den Blick auf die konkrete Praxis einer zwischen den Stühlen sitzenden (und performenden) Person. Für die zukünftige Forschung zur Dramaturgie wäre es wichtig, mehr über die Probenarbeit zu wissen, über das Arbeitsgefüge und die Methoden. Fanne Boland liefert dazu wichtige Ansätze, wenn sie von praktisch-experimentellen Workshops mit Masterstudierenden der Dramaturgie in Amsterdam, Gent und anderswo berichtet und auch die institutionelle und ökonomische Situation des Dramaturgen/der Dramaturgin reflektiert. Auf diese Art könnten weitere Fallstudien entstehen, um die Erforschung der Dramaturgie an die aktuell viel diskutierte Frage nach der Probenarbeit, die bislang fast ausschließlich an der Regie orientiert ist, rückzubinden. Was heißt es z.B. konkret, wenn André Lepecki von seiner Dramaturgie für Meg Stuart berichtet und behauptet: „Dance Dramaturgy implies the reconfiguration of one’s own whole anatomy, not just the eyes. [...] I enter to find a (new) body“ (24)?

Ob zukünftige Untersuchungen nun von der ‚Feldforschung‘ ausgehen, historiografisch verfahren oder aktuell herausfordernde Beispiele analysieren, sie werden an der theoretisch-systematischen Reflexion des Dramaturgie-Begriffs nicht vorbeikommen. Der Band *Dramaturgies in the New Millennium* ist dafür ein ausgezeichneter Ausgangspunkt, zeigt er doch das Spektrum der aktuellen Tendenzen auf und schafft es verschiedentlich, die aktuelle Theoriebildung in Theaterwissenschaft und Performance Studies fruchtbar zu machen auf dem Weg zu einem neuen Verständnis der Dramaturgie für unsere Zeit.

*Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*, hg. von Katharina Pewny, Johan Callens, Jeroen Coppens, Tübingen: Narr 2014, 216 S.

---

## Referenzen

- Behrndt, Synne/Turner, Cathy: *Dramaturgy and Performance*. Basingstoke, 2008.
- Behrndt, Synne/Turner, Cathy: "New Dramaturgies", *Contemporary Theatre Review*, 20, 2, 2010.
- Danan, Josph: *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Paris 2011.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Wien 2016.
- Eckersall, Peter/Grehan, Helena/Scheer, Edward (Hg.): *New media dramaturgy. Performance, media and new-materialism*. London 2017.
- Georgelou, Konstanina/Theodoridou, Danae/Protopapa, Efrosini (Hg.): *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*. Amsterdam 2017.
- Gritzner, Karoline/Primavesi, Patrick/Roms, Heike (Hg.): "On dramaturgy", in: *Performance research*, Vol. 14, No. 3, 2009.
- Hansen, Pil/Callison, Darcey (Hg.): *Dance dramaturgy. Modes of agency, awareness and engagement*. London 2015.
- Roeder, Anke/Zehlein, Klaus (Hg.): *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie – Praxis – Ausbildung ; Schauspiel, Musiktheater, Tanz, Performance, Raumkonzeptionen, Medientheater, Hörspiel, Site Specific Theatre, Studiengänge Dramaturgie*. Leipzig 2011.
- Stegemann, Bernd (Hg.): *Dramaturgie. Lektionen 1*. Berlin 2009.
- Trencsényi, Katalin/Cochrane, Bernadette: *New dramaturgy. International perspectives on theory and practice*. London 2014.

Dreyer, Matthias: „Rezension. Dramaturgie anders begreifen“, in: Matthias Dreyer, Nikolaus Müller-Schöll, Julia Schade, Marten Weise (Hg.): *Kafka und Theater* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2017 / Vol. 6 / Ausg. 1), S. 151-159, DOI 10.21248/thewis.6.2017.75