

Essay

Dramaturgi som vitenskap?

Dramaturgi som vitenskap?

Af Svein Gladso

Essaytittelen spiller direkte på tittelen til ett av teatervitenskapens mest programmatisk arbeider, Hugo Dingers *Dramaturgie als Wissenschaft*, fra 1904/1905 (Dinger 1904, 1905). Karakteren av manifest hjalp dessverre ikke på betydningen av arbeidet, for Dingers arbeid har også falt totalt i glemselen. Dette har nok ikke så mye med det programmatisk å gjøre (ambisjonen om å legge grunnlaget for en ny universitetsdisiplin ved universitetet i Jena), men heller det faktum at Dinger ikke greide å realisere prosjektet med å bygge en bro mellom en kunstpraksis og en vitenskapsdisiplin, eller rettere sagt; bygge en vitenskap på praksisteorier.¹ I tillegg hadde nok Dingers nasjonalsosialistiske sympatier i årene opp mot andre verdenskrig en viss betydning for ettermålet, selv om Dingers etterfølger i Jena fra 1937, Otto C.A. zur Nedden, som var langt mer dedikert nazist med eksplisitte koblinger mellom raseteori og teaterhistorie, ikke hadde store problemer med å fortsette sitt teatervitenskapelige virke etter krigen. Det er nok riktigere å forklare fraværet av en klar "dingersk" arv i teatervitenskapen med Dingers insistering på at fundamentet for den nye disiplinen var en estetisk-systematisk tilnærming hvor en naturvitenskapelig orientert eksperimentell psykologi stod sentralt, samt den nevnte manglende fullføringen av prosjektet. Meg bekjent er det heller ikke noe akademisk bidrag som kan tolkes som en oppfølging etter Dingers linjer. Dette kan også leses som et uttrykk for at teatrets

praksisteorier, dets poetikker, er av en annen orden enn vitenskapelige teorier, og vanskelig lar seg underlegge vitenskapelige legitimeringer og begrunnelser.

Vitenskapeliggjøring før og nå

Men Dingers prosjekt er like fullt en del av (universitets)fagets korte historie, og det er gode grunner til å bruke hans forsøk som et bakteppe i en vurdering av hva akademisering og vitenskapeliggjøring av dramaturgien innebærer. Dingers bestemmelse av dramaturgien som fagområde er jo gjenkjennbar selv i dag. Den inneholder et bredt dramaturgibegrep (selv om den har en sterkere vitenskapelig "twist" enn vi i dag er fortrolige med): "Ich möchte unter 'Dramaturgie' die gesamte wissenschaftliche Behandlung der dramatischen Kunst verstehen, in theoretischer wie auch in praktischer Absicht; die Ziele und Aufgaben einer also gedachten wissenschaftlichen Disziplin." (Dinger 1904, vii). Det ligger likevel noen avgrensninger og føringer i Dingers prosjekt (som ikke går frem av den refererte bestemmelsen) som setter sitt utvetydige tidsstempel på prosjektet og som markerer en avstand til dagens tenkning: For det første er formålet med denne vitenskapen å bidra til å løfte teatret til nye høyder, og prosjektet omfatter egentlig bare den høye kunsten ("höhere Bühnenkunst"). For det andre ligger teaterhistorien utenfor Dingers synsfelt. Dette siste har fått enkelte til å mene at det var først med Neddens bredere anlagte forelesninger om musikk- og teatervitenskap i

1) I forordet til bind II (1905-bindet) skriver Dinger, at han, i motsetning til hva han annonserte i bind I fra 1904, må unnlate å peke på praktiske spørsmål og konsekvenser. Han hadde tenkt å avslutte med et bind om praktisk dramaturgi der han skulle behandle så vel didaktiske som organisatoriske spørsmål, men dette utsettes — og kom altså aldri.

Jena at teatervitenskap ble etablert der. En slik avgrensning skulle i og for seg ikke diskvalifisere Dingers dramaturgi som sådan, og i denne sammenhengen er det de vitenskapelige ambisjonene eksemplifisert ved Dingers program jeg ønsker å se på og bruke som et slags bakteppe for seinere forsøk på tilsvarende vitenskapeliggjøring. Jeg er inspirert av David Norman Rodowicks arbeider rundt teorien(e) s plass i humaniora, slik han drøfter dette i sine bøker *Elegy for Theory* (2014) og *Philosophy's Artful Conversation* (2015) (Rodowick 2014, 2015). Før jeg går nærmere inn på Rodowicks analyse er det — særlig når utgangspunktet er 60-års-jubileet til dramaturgistudiet ved Aarhus Universitet — naturlig å peke på det nylige utgitte arbeidet til en av seniorene ved dette studiet, Janek Szatkowskis *A Theory of Dramaturgy* som en helt aktuell revitalisering av temaet ”dramaturgi som vitenskap” (Szatkowski 2019). Her foretar Szatkowski ikke bare en etterlengtet opprydding i dramaturgiens verktøykasse, men tegner nettopp (og pånytt) en vitenskapens himmel over dramaturgien på en måte som Hugo Dinger vel ville bøyd seg i støvet overfor (selv om han neppe ville gitt sin tilslutning til det vitenskapsteoretiske grunnlaget). Szatkowski understreker den dramaturgisk analysen som en vitenskapelig virksomhet, og gir — i 2019 — academia et ansvar for å utvikle en ”scientific theory on dramaturgy” som i sin tur blant annet skal kvalifisere for dramaturgens kunstneriske virke.

We need to develop a theory that is applicable in both micro and macro-analytical processes, and it must allow us to apply all dimensions of meaning-making procedures. [...] It is the task for the science system to develop this theory, and it must consequently work scientifically. [...] With proper training and understanding of the scientific dramaturgy [min kursivering, SG], dramaturgs should be well equipped to join in artistic

processes. (Szatkowski 2019, 34).

Til tross for henvisningen til Dinger og Szatkowski som historiske start- og (foreløpige) sluttpunkter i historien om vitenskapeligjøringen av dramaturgien, har ikke denne type arbeider vært legio. Men fagets akademiske status har nødvendigvis disponert for å utvikle dramaturgien og teaterestetikk som vitenskapelige disipliner, noe jeg skal gi ytterligere et par eksempler på. I Patrice Pavis' *Dictionary of the Theatre* fra 1998 beveger den dramaturgiske analysen seg i utgangspunktet ikke utenfor området til dramaturgen og kritikken, og er slik sett en affære for praktikerne, også der semiologi og sosiologi trekkes inn som hjelpedisipliner (Pavis 1998). Men Pavis prøver i tillegg å innlemme dramaturgien i et større estetisk system som utlegges som ”the science of the beautiful and the philosophy of fine arts” som teaterestetikken, med sine ”laws of dramatic composition” skal være en del av, og dermed dramaturgien (Pavis 1998, 15). Teaterestetikken hos Pavis (som han betegner som *poetics* på dette stedet), bygger på et litt annet grunnlag enn hos Dinger; her er det (i tillegg til forskjellige former for kunstteori) genreteori, litteraturteori og kunnskapsfilosofi som utgjør fundamentet. Et viktig bidrag hos Pavis er hans forsøk på å legge til rette for en vitenskapelig betraktning ved å skille mellom en normativ og en deskriptiv (strukturell) estetikk (og sistnevnte er av objektiv karakter). Men Pavis er oppmerksom på utfordringene med å etablere en overgripende teori selv om tegnteorien på denne tiden syntes lovende som teoretisk rammeverk: ”The aesthetic of theatre has not (yet?) been integrated into a general theory of discourse or general semiotics” (Pavis 1998, 6). Pavis prøver altså å legge til rett for en vitenskapelig fundert

På mange måter er det overraskende at den vitenskapelige karakteren til dramaturgien blir et tema igjen på 1990-tallet, med Pavis. Selv om det alltid har eksistert tilhengere

av enhetsvitenskapelige tenkemåter og "scientisme" innenfor teatervitenskapen, har det vært en aksept for humanioras egenart og kunnskapsdannelse som har gjort at en ikke har måttet forsvare sin vitenskapelighet ved hver korsvei. Det gjelder dramaturgien som andre deler av teaterfaget. Men i den grad vitenskapelighet har vært etterlyst i faget, har nettopp "teori" vært arenaen for vitenskapelig legitimering, både i forskning og i undervisning — som tilfellet var for Pavis. Det er som ledd i den vitenskapelige sosialiseringen at vi krever at våre studenter tilegner seg og bruker teori. At vi selv er i forskningsfronten betyr at vi er teoretisk oppdaterte. Teori er akademias kamparena, og typiske angrep på humanioras påståtte kvasivitenskapelige karakter er ofte angrep på tilfanget av påstått spekulative, postmoderne teorier av fransk eller anglo-amerikansk tapning. David Rodowick peker på uenighetene i filmvitenskapen som et eksempel, der filmviteren David Bordwell kan stå som en representant for en "post-teoretisk" trend der filmvitenskapen prøver å gjenvinne respekten som vitenskapsfag. Bordwell gikk i clinch med tilhengere av det som i mange fag kalles Grand Theory; altovergripende, totaliserende teorier som inviterte til vidløftige fortolkninger av verk og resepsjon. Mot dette setter Bordwell og andre filmvitere altså empiriske og "rasjonelle" studier av enkeltfenomener og -verker, noe David Rodowick ironisk kaller "good" theory (Rodowick 2015, xi). Bordwells forslag var å forlate de fortolkningstunge filmanalysene til fordel for bl.a. studiet av "historical poetics"; prinsippene for hvordan epoketypiske verk er konstruert. Et bidrag til Bordwells ønskede reform av filmvitenskapen var etableringen av skillet mellom deskriptive og preskriptive poetikker (de historiske poetikkene faller inn under førstnevnte). Dette har klare analogier til teaterfeltet — jfr omtalen av Pavis. Det hører ellers med til historien at skillet mellom deskriptive og normative poetikker var en del av Prager-skolen i strukturalismen, og utgjorde

en viktig del av teoribasert vitenskapeligjøring ikke minst av kunstfagene, inklusive teaterfaget, som vi så hos Pavis.

Rodowick — teoriens rolle

Prosessene rundt slike posisjoneringer er Rodowicks ærend i hans bøker, bl.a. i *Elegy of Theory*. Når Rodowick ser på teorien(e)s rolle i humaniora, konkluderer han tidlig med at enhver humanistisk disiplin "sustains itself 'in theory'" — "a discipline's coherence derives not from the objects it examines but rather from the concepts and methods it mobilizes to generate critical thought." (Rodowick 2014, xi). Jeg leser dette i mindre grad som en kritikk av eventuelle Grand Theories enn en konstatering av at humaniora har møtt forventninger om teoretiserende aktivitet som del av vitenskapsamfunnet. Allerede Dinger måtte ta inn over seg de institusjonelle forventningene på måter han nok ikke var helt bekvem med i Jena, hvor faget måtte finne sin plass i det filosofiske fakultetet (han hadde knapt noe valg, da alternativene var det teologiske, det juridiske og det medisinske). Men dermed ble det både ble mer forpliktet overfor det filosofiske og mindre preget av det praktiske enn Dinger kunne ønske. For Dinger ble det likevel avgjørende at teaterstudiet ble likestilt med andre fag, og dette forsøkte han å begrunne gjennom sitt skjema over den dramatiske kunstens plass i det store estetiske feltet (Schmitt 1986, 82). Ellers kan jo poenget om teorien(e)s sentrale plass være en betimelig kommentar til teatervitenskapens mangehånde forsøk på å definere teaterstudiets gjenstand via teorier om sosial hendelse, drama, theatrical event, teatralitet, performativitet etc.

Tilbake til Rodowick, så bruker han altså sitt eget fagområde, filmvitenskapen, som eksempel på en disiplins kompliserte forhold til teori, men generaliserer til humaniora mer generelt, særlig i *Philosophy's Artful Conversation*. Han trekker opp de lange linjene i forståelsen av hva teori er, og behandler teoribegrepet fra

antikkens *theoria* via 1700-tallets forbindelser mellom teori, filosofi og estetikk (en diskusjon som inneholder spørsmålet om det kan finnes en vitenskap om kunst), til det nittende og tyvende århundres påvirkning fra positivismen og empirismen. Det viktigste i denne teoriehistorien er etter mitt syn påpekingen av at teoriebegrepet i deler av humaniora fortsatt synes å bevege seg ganske ubekymret over hele spekteret av teoriforståelser, fra det enkleste hvor teori er lite annet enn en oppsummering av fellestrekk ved et antall observasjoner, via rene manifeste og over til ulike varianter av positivistisk inspirerte forståelser med vekt på felles metode, hypotesetesting etc. Det er stor avstand mellom en forståelse av at teori er "foreløpig forklaring" som krever ytterligere undersøkelse til humanioras typiske teoriforståelse der teorier i mange tilfeller "velges" eller tas for gitt, som mer eller mindre konsensusbaserte utgangspunkter for studier. Teatervitenskapens teoriforståelse er etter mitt syn et godt eksempel på en svært fleksibel omgang med teori, ikke minst i dramaturgien, der poetikkene i så stor grad har utgjort fagområdets "teori" og krever sin plass i fagforståelsen. Men den brede teoriforståelsen gjelder de fleste av teatrets delområder, reflektert f.eks. i tittelen på standardverket til Marvin Carlson fra 1984, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. I Christopher Balmes nyere *Introduction to Theatre Studies* fra 2008 presenteres materialer, metoder og teorier for teatervitenskapen felt for felt, hvert med sin adekvate teori, og her ser en samme "åpne" holdning til teori. For skuespillerkunsten er det i hovedsak de kjente praksisteoriene (Diderot, Stanislavski, Brecht, Barba etc.) som er grunnlaget for å forstå skuespillerkunsten. Skuespillerkunsten er et område som er notorisk vanskelig å vitenskapeliggjøre ut over det å reflektere rundt praksisteoriene "gyldighet". Balmes utsagn om at "[t]he 'scientific' basis of this understanding of the relationship between

body and emotions was the so-called 'theory of passions' (Balmes anførselstegn, SG)" (Balme 2008, 19) tør likevel være symptomatisk for avhengigheten av praksisfeltets eget teoriegimer — historiske som samtidige. Når Balme etter hvert stiller det viktige spørsmålet "What is theatre theory?" er det Carlsons svar som gjengis; at teori er utsagn rundt generelle prinsipper når det gjelder metoder, mål, funksjoner og karakteristika. Teaterteori er for Balme *både* beskrivelse og systematisering som del av en allmenn estetikk og noe som er "programmatic in nature" med sikte på å utvikle nye former og funksjoner, altså egentlig poetikker (Balme 2008, 65). Forpliktelsen overfor det praktiske teatret er altså levende, og kan etter mitt syn delvis forklare at en ikke er mye opptatt av å skille skarpt mellom ulike teoriforståelser. I del to av Balmes bok (om systematiske og kritiske tilnærminger) møter vi likevel teori i mer rendyrket forstand, så som semiotikk, poststrukturalisme, psykoanalyse, fenomenologi, teatralitets- og performanceteori etc. Dette er etter min forståelse teorier som nettopp tenkes å være *grunnlag* for studier, men de er også teaterontologiske bestemmelser, ikke utkast til vitenskapelig prøving. De fleste teoriene er importerte fra andre fag, og Balme er klar på at utbredelsen av disse skyldes at "all branches of the humanities began to be challenged in these decades [1960- og 70-tallet, SG] by what later became known as the theory revolution" (Balme 2008, 78) — en stod altså overfor noen institusjonelle forventninger som måtte kvitteres ut. Ett resultat er altså importen av semiotikken, som ifølge Balme kan ses på som "the first major general theory of theatre that attempted to encompass all aspects of the medium" (Balme 2008, 80) — et klart uttrykk for at en kunne se for seg en Grand Theory for teatervitenskapen, og med klar referanse bl.a. til Patrice Pavis.

Vitenskapeliggjøringens diskurser

En viktig del av Daniel Rodowicks forståelse av teorien(e)s rolle i humaniora er hans teori(!) om tre "discursive modalities" for utviklingen av teorier i humaniora i det tyvende århundre (Rodowick 2014, xiv). Disse er 1) den estetiske diskursen; 2) en diskurs rundt struktur og meningsdannelse; og 3) den ideologiske eller kulturelle diskursen. Etter Rodowicks syn er disse diskursene ikke gjensidig utlukkende, og de følger heller ikke på hverandre (selv om de selvsagt er historisk betingede). Rodowick følger filmteorien gjennom dens innplassering i en systematisk estetikk på skuldrene til Hegel, Kant og Baumgarten via russisk formalisme og strukturalisme til de ideologikritiske motbevegelsene fra 1970-tallet. Som del av "samme" humaniora er det lett å anta at teatervitenskapen følger tilsvarende løp gjennom skiftende paradigmer, men det trengs tilsvarende nærlesing av teatervitenskapens teoriehistorie som Rodowick gjør for filmhistorien for å kunne hevde dette. Likevel er det etter mitt syn viktigere å feste seg ved noen mer prinsipielle innsikter hos Rodowick som bør bli med i en drøfting av teatervitenskapens vitenskapsbestrebelse. Rodowick er for eksempel tydelig på at det er like viktig å se på diskursive diskontinuiteter som kontinuiteter (Rodowick 2014, 76). For eksempel er estetikken til stede hos Pavis på 1990-tallet (med blant andre Hegel som referanse) som en generell, overordnet teori, mens Balme ti år etter helt kort nevner estetikk på de to første sidene av sin innledning før han beveger seg over i et helt annet teoretisk landskap. Forteller dette noe om innholdet i den teorirevolusjonen som Balme anfører som årsak, og forhold som burde ettergås for nettopp å forstå teoriens rolle i fagets vitenskapeliggjøring?

Rodowick peker også på et trekk ved tidlig filmteori (dvs. primært innenfor den estetiske diskursen) som det er lett å ta med over i teaterfeltet, nemlig fraværet av en vilje til å omtale arbeidene som teori i det

hele tatt. Rodowick betegner bidragene som "rather highly speculative, open ended, and written with poetic and confrontational enthusiasms." (Rodowick 2014, 77). Dette var bidrag fra personer med profesjonelle ambisjoner, men som utgjorde en stor andel av den tidlige filmteorien, noe som også gjenspeilte seg i de foretrukne genrene — essayet og manifestet. Det er lett å trekke parallellen til bidragene fra Appia, Craig, Artaud, Brecht, Grotowski, Barba etc. i teaterfaget. Rodowick er likevel forsiktig med å nedvurdere disse bidragene i filmteorien, han påpeker at de er "amateur affair[s]" i ordets mest positive betydning. Det er rimelig at dette presiseres når vi ser at listen over bidragene inneholder filmskapere som Dziga Vertov og Sergeij Eisenstein og kritikerne Siegfried Kracauer, Walter Benjamin og André Bazin. Men dette er også en påminnelse om at institusjonell hjemstavn i academia ikke alltid er det viktigste, spesielt for disipliner der forholdet til praksisfeltet er sterkt og i stor grad legitimerer selve eksistensen av akademifaget. Men til tross for den viktige rollen slike teorier har hatt for kunnskapsoppbyggingen og refleksjonen over fagets egenart kan en spørre: omgår vi disse bidragene med litt overdreven respekt, og uten gode analyser av hva slags teori de har bidratt med?

En Grand Theory for dramaturgien?

Når dramaturgiens vitenskapelighet så tydelig settes på kartet igjen i våre dager kan det ses i lys av flere forhold. Ett motiv er (forhåpentligvis) det eksploderende dramaturgibegrepet som vi finner i akademiske og populære sammenhenger, der dramaturgi betyr alt og ingenting. Det lanseres som "perspektiv" for analyser av strukturer, metodikker, funksjoner, relasjoner og kontekstuelle/organisatoriske forhold – uten mye redegjørelse for begrepsinnhold og refleksjon rundt rimelige nedslagsfelt. Dramaturgien har etter mitt syn mistet mye av sin analytiske kraft, og dette burde i seg selv lede

til gjennomgang av teori- og begrepsbruken i faget. Jeg skal ikke anta at Janek Szatkowski med sitt bidrag *A Theory of Dramaturgy* er et bevisst svar på dette, men arbeidet, som jeg så vidt har nevnt, går rett til dramaturgiens utfordringer. Det berører ikke teatervitenskapens generelle legitimeringsproblemer, som f.eks. Patrice Pavis og Christopher Balme gjør; de har jo ikke dramaturgien som sitt primære interessefelt, men berører den indirekte gjennom teaterestetikken og teorier rundt tekst, forestilling og resepsjon. Om en skulle lese Szatkowski prosjekt i lys av Rodowicks analyse, er det jo nettopp arbeidet med teori som står i sentrum og gir prosjektet sitt særpreg. Szatkowski bruker ikke en diskursinngang som den Rodowick foreslår; hans inngang er likevel beslektet, og består av Niklas Luhmanns systemteori. Med denne som fundament begrunner Szatkowski en todeling som vi har sett presentert tidligere, et skille mellom poetikker (praksisteorier) og (vitenskapelige) teorier om dramaturgi. Systemteorien gir redskap for å forstå kunstsystemet og vitenskapssystemet som funksjonelt differensierte systemer (for å bruke Luhmanns term), og ulike typer teorier hører dermed også hjemme i ulike delsystemer. Den systemteoretiske inngangen gjør at ulike teoriforståelser knapt representerer noe problem; teorier relaterer seg til kontekster/delsystemer/diskurser, demonstrert f.eks. i den systemteoretiske lesningen av poetikkene og estetikkens historie.

For å oppsummere Szatkowskis vitenskapelige dramaturgi: Vi har en (eller egentlig et antall) dramaturgi- α som er refleksive teorier som med nødvendighet er normative, og en dramaturgi- β som er en teori om disse. Denne siste er en refleksjon rundt de første, men i seg selv også "production of and reflection on communication of communication to society about society." (Szatkowski 2019, 6). Den vitenskapelige dramaturgien er altså ikke et "fagområde", en "kompetanse" eller en

"kunnskap"; den er en diskursiv virksomhet i seg selv.

Luhmanns teori alene kan imidlertid ikke dekke alle forhold som trengs for å håndtere dramaturgiske utfordringer i det 21. århundre i en globalisert verden, og Szatkowski supplerer med teorier rundt kommunikasjon, kognisjon, bevissthet, performativitet, kulturteori og globalisering — i tillegg selvsagt til en nylesing av poetikkens og estetikkens historie for å forstå grunnlaget for alle α -dramaturgier. De vitenskapelige ambisjonene ligger likevel, etter mitt syn, ikke først og fremst i valget av teorier fra tilstøtende fagområder som allerede har vist sin relevans, men i etableringen av en kompleks teoribygning med Luhmanns systemteori som "epistemological frame". Luhmanns teori utgjør på en gang, med Szatkowskis ord "a scientific programme" og "a complex description of modern world society." (Szatkowski 2019, 2)

Det er fristende å sette merkelappen Grand Theory på Szatkowskis bidrag, og det er også mulig å peke på hvordan han (med Rodowicks begreper) beveger seg innenfor flere diskurser i sin etablering av et konsolidert rammeverk for dramaturgiske forskning og undervisning. En kan også spørre om innsatsen er motivert av oppkomsten av post-teoretiske trender, som Szatkowskis bidrag må sies å stå i skarp kontrast til. Suksessen avhenger i alle tilfeller av en eventuell implementering, en implementering av et helt "program" (jfr hans egen henvisning til den programmatiske karakteren av Luhmanns teorier). Er det denne type programmer som skal gi retning i det dramaturgiske utviklingsarbeidet? Det er antagelig en styrke ved faget om en *kan* samle miljøer rundt slike programmer, ikke minst i våre tider med reduserte bevilgninger til faget og behov for å samle innsatsen omkring prosjekter med potensiale. Men det krever også en konsensus på et annet nivå enn det rent faglige; en grad av enighet rundt utforming av studieprogrammer og forskningsgrupper der

slike programmer tillates å være premissgivere.² Hugo Dingers ambisiøse program feilet av flere grunner, både faglige og politiske. Hva er vilkårene for denne type premissgiving innenfor den nordiske teatervitenskapen? Egen erfaring tilsier at individuelle preferanser og profiler overstyrer utviklingen av faglige profiler som bygger på klare epistemologiske fundament og faglig gjennomtenkning. Det ligger utenfor dette essayets rammer å diskutere det moderne universitetets forståelse av faglig ledelse, målstyring og effektivisering som ramme for faglig utvikling, men faglig utvikling krever faglig ledelse, og bare et fagkollegium ved et universitet kan forvalte dramaturgi som en vitenskap.

Litteratur

Balme, Christopher B., 2008. *The Cambridge introduction to theatre studies, Cambridge introductions to literature*. Cambridge: Cambridge university press.

Dinger, Hugo, 1904. *Dramaturgie als Wissenschaft. Die Dramaturgie als theoretische Wissenschaft*. Leipzig: Verlag von Veit & Comp.

Dinger, Hugo, 1905. *Dramaturgie als Wissenschaft. Die dramatische Kunst im System der Künste*. Leipzig: Verlag von Veit & Comp.

Pavis, Patrice, 1998. *Dictionary of the theatre : terms, concepts, and analysis*. Toronto: University of Toronto Press.

Rodowick, Daniel Norman, 2014. *Elegy for Theory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Rodowick, Daniel Norman, 2015. *Philosophy's Artful Conversation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Schmitt, Johannes, 1986. "Wissenschaftliche Dramaturgie: Hugo Dingers Entwurf einer neuen Universitätsdisziplin." *Magisterarbeit in der Philosophischen Fakultät II der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg* 14.

Szatkowski, Janek, 2019. *A theory of dramaturgy*. London: Routledge.

2) Paralleller finnes f.eks. i tysk språkområde. På nittitallet ble dramaturgistudiet ved den nydannede Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" re-etablert gjennom et større forskningsprosjekt med deltagelse fra hele fagmiljøet samt eksterne bidragsytere. Formålet var eksplisitt å danne et nytt vitenskapelig fundament for dramaturgiforståelsen og utdannelsen av dramaturger. Prosjektet fokuserte bl.a. på "implisiten Dramaturgien", dvs. strukturer i verk og forestillinger som en antok reflekterte epoketypiske trekk og funksjoner som kunne studeres på vitenskapelig måte hos forfattere, kunstnere, i produksjonen og i kulturepoken. Det vitenskapelige i denne sammenheng var (jfr. Szatkowskis program) å gjøre rede for sammenhengene, ikke begrunne enkeltpoetikkers virkning: "Hat das Arbeitsfeld von 'Dramaturgie' aber ein soliden wissenschaftlichen Untergrund, so ist wissenschaftlich Analyse und theoretische Verallgemeinerung einschlägiger Sachverhalte ihre unverzichtbare Aufgabe /.../ die gewonnenen Erkenntnisse im Hinblick auf ihre *Funktionstüchtigkeit für künstlerische* und, da es um Theater geht, *sozio(Szatkowski 2019) kommunikative Produktivität* zu befragen." Peter Reichel (red.), *Studien zur Dramaturgie: Kontexte, Implikationen, Forum modernes Theater*, Schriftenreihe, Band 27 (Tübingen: Günther Narr Verlag, 2000), 19.