

Essay

En teori om dramaturgi

Å forske på kulturelt omstridt teater i samtiden

Af Siemke Böhnisch

Fra de minste barna til terrorangrepet 22. juli

I anledning 60-årsjubileum til faget Dramaturgi ved Aarhus Universitet har *Peripeti* etterspurt faglig selvrefleksjon: Hvordan spiller den enkelte dramaturgs praksis og faget sammen? Hvordan inngår dramaturgi i samspill med verden? Hvordan forholder dramaturgi seg til forskjellige kulturelle og scenekunstneriske praksiser?

Faget er for meg det vi *gjør*. Vi må se på vår praksis for å kunne beskrive og forstå faget. Praksisen er heterogen, og det gjør det ikke lett å bli klok på faget. Faget finnes som akademisk disiplin ved ulike universiteter og som yrkesutøvelse på ulike felt utenfor universitetet. Min egen yrkespraksis er direkte knyttet til den akademiske disiplinen. Med en doktorgrad i dramaturgi fra Aarhus Universitet arbeider jeg som professor i teater ved Universitetet i Agder i Norge, hvor jeg underviser og forsker innenfor dramaturgifaget – selv om det ikke nødvendigvis kalles det der jeg arbeider.

Jeg vil benytte anledningen til å reflektere over min egen dramaturgiske forskning gjennom et lengre tidsrom og på tvers av to ulike forskningsprosjekter. På 00-tallet forsket jeg på teater for de minste barna (fra null til tre år). Det var gjenstandsfeltet til mitt ph.d.-prosjekt i Århus (Böhnisch 2010). Jeg fortsatte å jobbe med det i noen år etterpå (Böhnisch 2011a, 2011b, 2012a), før jeg, høsten 2012, forlot feltet teater for barn og gikk i gang med et forskningsprosjekt om teater som omhandler terrorangrepet 22. juli 2011 i Oslo og på Utøya.

Fra *Teater for de minste* til *Teater etter 22. juli* er det åpenbart et stort tematisk sprang. Jeg reflekterte ikke så mye over det der og da, men

ble spurt hvordan det hele hang sammen. Jeg tror ikke jeg hadde noe godt svar den gangen. I etterkant har jeg prøvd å finne ut av det.

En rød tråd

En rød tråd gjennom min forskning, helt fra min hovedfagsoppgave i Tyskland på slutten av 1980-tallet, via min ph.d.-avhandling i Århus på 00-tallet (Böhnisch 2010) og frem til i dag, er at jeg har jobbet med forestillingsanalyser, det vil si analyser av utvalgte scenekunstverk og -hendelser. I begge forskningsprosjekter, Teater for de minste og Teater etter 22. juli, skulle forestillingsanalyser stå sentralt. Det er slik jeg pleier å nærme meg et felt, ved å gå grundig inn i noen utvalgte forestillinger.

Jeg beskriver og analyserer disse forestillingene når de er ferdig utviklet. Jeg spør ikke hvordan de har blitt til, ser ikke på produksjonsprosessen, men på hvordan de fungerer når de møter sitt publikum.

Samtidig har jeg helt fra starten av (Böhnisch 1994, 1997; Bittner & Böhnisch 1998) vært interessert i og jobbet med det vi i Tyskland kaller systematisk teaterteori, teori om hva som kjennetegner teater som kunstform og kommunikasjonsmedium. Hva er teater? Hvordan fungerer det? Og hva er egentlig en forestilling?

Forestillingsanalyser og systematisk teaterteori er for meg to sider av samme sak. Man kan ikke analysere en forestilling uten at man har en forforståelse av hva teater er, og hvordan det fungerer. En forestillingsanalyse vil alltid være preget (og begrenset) av denne forforståelsen. Og omvendt: Man kan ikke utvikle en systematisk teaterteori uten at man støtter seg på erfaringer med konkrete forestillinger.

Teorien vil alltid være preget (og begrenset) av disse erfaringene. Det betyr dessuten at nye teaterforestillinger og -former kan utfordre eksisterende ideer om hva teater er og kan og skal (Böhnisch 2011c). Og til en viss grad gjelder det også omvendt, at teori kan utfordre eksisterende scenekunstpraksis.

I min ph.d.-avhandling om teater for de minste ble koblingen mellom forestillingsanalyse som metode, et konkret empirisk gjenstandsfelt og systematisk teaterteori meget eksplisitt, allerede i tittelen: *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse* (Böhnisch 2010). I forskningen på teater etter 22. juli er den også til stede, men mindre eksplisitt og med en litt annen vri, som jeg skal komme tilbake til.

Ukjent terreng

En parallell mellom teater for de minste og teater som omhandler terrorangrepet 22. juli, var at fenomenene som jeg hadde valgt å forske på, var unge og lite kjente. Feltene var bare i sin spede begynnelse da jeg gikk i gang med forskningen.

Tidlig på 00-tallet var det ikke mange som hadde prøvd å lage teater for barn helt ned i seksmånedersalderen. Det fantes noen pilotprosjekter, ellers var det ukjent terreng for scenekunstnerne så vel som for publikum og for meg som forsker. Jeg hadde bare sett noen få forestillinger for de minste barna da jeg startet forskningsprosjektet, og det fantes ingen annen dramaturgisk eller teatervitenskapelig forskning på feltet.

Enda mindre utviklet var teater som omhandlet 22. juli, da jeg i 2012 vurderte å gå i gang med forskningen. Det var bare et drøyt år siden terrorangrepet hadde skjedd, og det hadde kun vært noen få forsøk på å tematisere hendelsen på teaterscenen. Disse hadde ikke nådd en større offentlighet, og jeg hadde ikke sett noen av dem.

Det som derimot hadde nådd offentligheten, og som hadde trigget min interesse, var debatten

om en forestilling som *ingen* hadde sett. Den hadde ikke hatt premiere ennå, men var ikke desto mindre allerede meget omdiskutert. Debatten hadde startet nesten umiddelbart da CaféTeatret og Christian Lollike i januar 2012 offentliggjorde sin beslutning om å lage en monologforestilling basert på terroristens såkalte manifest. Forestillingsprosjektet *Manifest 2083* og kunstnerne bak hadde blitt fordømt i harde ordelag, både i danske og norske medier. Skandaliseringen hadde til og med nådd internasjonale medier.

Da jeg begynte å lete etter relevant materiale, tidlig høsten 2012, oppdaget jeg at det holdt på å skje noe lignende i tyskspråklig offentlighet, der Milo Rau med sin produksjonsplattform International Institute of Political Murder (IIPM) var i gang med å utvikle forestillingen *Brevviks Erklæring* (Brevviks forklaring). Også den var annonsert som en monolog basert på tekstmateriale fra terroristen, også den forhåndsfordømt og skandalisert i offentligheten før noen hadde opplevd forestillingen.

Premieren til *Manifest 2083* (Lollike/CaféTeatret) ble utsatt flere ganger, og til slutt skulle de to forestillingene komme ut med bare noen få dagers mellomrom i oktober 2012. Før jeg endelig bestemte meg for å forske på teater etter 22. juli, dro jeg til København og Berlin for å oppleve de to forestillingene.

Forskerposisjon (I)

Jeg skal komme tilbake til debatten om 22. juli-forestillingene og hvilken betydning den fikk for min forskning. Først vil jeg se nærmere på hvilke konsekvenser det hadde at jeg forsket på fenomener som var så pass nye og under aktuell utvikling.

Den første er nokså banal, men likevel påtrengende i forskningsprosessen: Det er vanskeligere enn vanlig å avgrense et forskningsprosjekt når man forsker på felt som er så unge. Det ble en vedvarende utfordring å balansere åpning og lukning underveis i prosessen (Böhnisch 2012b).

Å forske på kulturelt omstridt teater i samtiden

I tillegg kom utfordringen med å holde tritt med utviklingen. Jeg ble bekymret for at forskningsresultatene ikke ville være på høyden med feltene når de endelig skulle bli publisert. Ting tar tid når en forsker, det er ikke journalistikk. Og feltene utviklet seg raskt. Etter hvert måtte jeg innse at ideen om å forholde seg til feltene som helhet måtte tones ned. Jeg manglet avstand i tid, og forskningen måtte avgrenses der og da. Det betydde også at jeg var nødt til å se på det jeg holdt på med, som mer tidsbundet og preget (og begrenset) av mitt eget ståsted enn jeg hadde gjort i utgangspunktet, samt at jeg måtte redegjøre for disse perspektivene i forskningspublikasjonene.

En annen idé som raskt ble utfordret, var at jeg som forsker trodde å stå på utsiden av feltene jeg forsket på. I utgangspunktet gjorde jeg det. Og jeg hadde heller ingen agenda om å påvirke utviklingen av feltene i noen bestemt retning. Klart, jeg hadde en forhåpning om at forskningen min ville bli relevant. Men den skulle være beskrivende (deskriptiv), og ikke foreskrivende (preskriptiv). Den var heller ikke lagt opp som aksjons- eller følgeforskning, hvor forskeren er direkte involvert i prosessene hun forsker på. Likevel gikk det ikke mye tid før jeg måtte innse at jeg som forsker ikke kunne eller skulle stå på utsiden. Fordelen med det var at jeg ikke behøvde å tvile på relevansen av det jeg holdt på med – ulempen, at min rolle som forsker ble mer uoversiktlig og vanskeligere å håndtere.

Å bli involvert

I motsetning til en tradisjonell forståelse av forholdet mellom forskning og formidling – der det først forskes, så publiseres resultater i form av vitenskapelige tekster og i etterkant formidles til en allmenn offentlighet, inkludert feltet en har forsket på – ble det her omvendt. Jeg ble utfordret til å delta og formidle tidlig i forløpet, mens jeg fremdeles var i gang med å finne retning for forskningsprosjektene, og lenge før jeg var klar til å publisere resultatene i

form av vitenskapelige tekster.

På 00-tallet ble det bevilget og gjennomført flere store EU-støttede utviklingsprosjekter innenfor teater for de minste, som muliggjorde en rekke internasjonale festivaler, konferanser og fagseminarer der scenekunstnere og prosjektledere var samlet for å diskutere og samarbeide om utvikling av teater for de minste. Jeg oppsøkte flere av disse arrangementene for å se nye produksjoner og overvære fagdiskusjoner, men det gikk ikke mye tid før jeg ble utfordret til å bidra med egne innlegg, delta i paneldebatter og lede et større symposium. Jeg fikk delt og drøftet mine forskningsperspektiver, spørsmål og tanker underveis, og ble dermed også involvert i feltet mens jeg forsket på det.

Samtidig ble jeg konfrontert med forventninger og motforestillinger om hva forskning på feltet skulle fokusere på og tjene til. Det bidro til at jeg måtte gå noen ekstra runder med å avklare min egen agenda med prosjektet. Jeg valgte å skjerpe og fremheve det teaterteoretiske perspektivet overfor barnekulturfeltet. Det førte i sin tur til at jeg måtte argumentere mer eksplisitt for relevansen av teater for de minste som relevant gjenstandsfelt overfor prosjektets teatervitenskapelige kontekst. Teater i teatervitenskapen er som regel teater for voksne. I mitt prosjekt skulle derimot teater for de minste barn behandles som relevant gjenstand for noen teatervitenskapelige grunnlagsproblemer, blant annet: Hvordan kan vi beskrive og analysere såkalte *feedbacksløyfer* mellom publikum og aktører i forestillinger?

Å møte seg selv i døra

Når det gjaldt teater etter 22. juli, ble jeg enda tidligere utfordret til å forlate min forskerposisjon på utsiden av feltet. Da jeg så vidt hadde kommet i gang med prosjektet, ble jeg kontaktet av media, først av en lokal avis, så av NRK radio (rikskringkasting), som ønsket å intervju meg. Jeg skulle, blant annet, uttale meg om hvorvidt det var på tide å lage teater

om terrorhendelsene også i Norge, om norske scenekunstnere burde lage slikt teater i nær fremtid, og, hvis ja, med hvilket formål.

Jeg prøvde i første omgang å argumentere overfor journalistene at dette ikke var noe jeg som forsker kunne eller skulle uttale meg om, men måtte innse at det ble feil å holde seg borte fra debatten i offentligheten. På en måte ble jeg innhentet av min egen motivasjon for å gå i gang med forskningsprosjektet. Som nevnt hadde den sterke forhåndsfordømmelsen av forestillingene *Manifest 2083* (Lollike/CaféTeatret 2012) og *Breiviks Erklæring* (Rau/IIPM 2012) trigget interessen min. Men ikke bare interessen, også en form for ansvarsfølelse: et ansvar som teaterforsker for å se nærmere på hva teater kan og gjør i denne situasjonen. Jeg tenkte, her var det behov for teatervitenskapelige næranalyser av de omstridte forestillingene når de endelig skulle komme ut, ikke minst for å nyansere den offentlige debatten. Samtidig ble jeg veldig ukomfortabel i min rolle som forsker da jeg skulle svare på journalistenes preskriptive spørsmål: Burde det lages teater om 22. juli i Norge? Hvis ja, når, hvordan og hvorfor?

Og jeg ble ikke mindre ukomfortabel da intervjuartikkelen i den lokale avisen ble plassert rett ved siden av en artikkel der den daværende lederen av den nasjonale støttegruppen for de overlevende og etterlatte etter terrorangrepet 22. juli hadde blitt intervjuet om samme sak.

Spørsmålene kom ikke bare fra journalister. Jeg ble konfrontert med dem så å si overalt hvor jeg kom i samtale om forskningsprosjektet mitt. Jeg skjønnte etter hvert at jeg ikke bare kunne gå i gang med næranalyser av forestillingene. De generelle spørsmålene og innvendingene var så påtrengende at jeg først måtte jobbe meg igjennom dem. Den første artikkelen jeg skrev, «22. juli på teaterscenen?» (Böhnisch 2013), ble derfor en kortere fagtekst som drøftet kun disse spørsmålene. Det viste seg å være en viktig forberedelse for forestillingsanalysene. Da jeg endelig kom i gang med næranalyser av forestillinger, ble drøftingen av de

grunnleggende spørsmålene en viktig inngang og perspektivering for analysene (Böhnisch 2014a, 2014b, 2016).

Kulturelt omstridt

Når det gjaldt teater etter 22. juli, var det åpenbart at jeg forsket på akutt omstridt teater. De kritiske spørsmålene var håndgripelige, deriblant de mest grunnleggende: Var det mulig, og, hvis ja, var det forsvarlig å lage teater om terrorangrepene så kort tid etter den traumatiske hendelsen?

Når jeg ser de to forskningsprosjektene i et fugleperspektiv, ser jeg her enda en parallell. Også teater for de minste ble møtt med grunnleggende og skeptiske spørsmål som både teaterkunstnerne og jeg som forsker måtte forholde meg til i starten av 00-tallet (Böhnisch 2005): Var det mulig å lage teater for barn mellom 0 og 3 år? Kunne barna innta tilskuerrollen? Hvordan skulle den teatrele kommunikasjonen fungere når tilskuerne ikke hadde (be)grep om fiksjonskontrakten? Og, om det var mulig: Var det forsvarlig? Gikk det ikke ut over teaterkunsten? Og kunne de minste barna få noe ut av det? Ble de ikke tvunget inn i en situasjon som til og med kunne være skadelig for dem? Skepsisen ble altså artikulert både på vegne av teaterkunsten, og på vegne av barna.

Det som står på spill

Det er minst to debatter som overlager hverandre, to ulike ting som står på spill. På den ene siden handler det om hva teater som kunstform og medium er og kan (og skal). På den andre siden handler det om vårt syn på de minste barna: Hva kjennetegner dem? Er det først og fremst det de mangler og må utvikle og lære, eller det de er kompetente til og bidrar med? Hva har de behov for? Hvilken rolle burde vi voksne ha i samspill med dem? Hvilken plass har de i samfunnet? Og hvilken burde de ha?

Likedan aktiveres (minst) to underliggende disputer i teater etter 22. juli. Den første

handler igjen om hva teater som kunstform og medium er, kan og skal i dag. Den andre handler om vår tolkning av 22. juli: Hvem har angrepet hva (eller hvem) og hvorfor? Hvordan forholder vi oss til gjerningsmannen? Hvem er *vi* i den sammenheng? Og hvem er vi, når gjerningsmannen er *en av oss*? Er han det?

Forskerposisjon (II)

Jeg var på hjemmebane når det gjaldt debatten om teater som kunstform og medium, mens jeg var på bortebane når det gjaldt de to andre. I hvert fall så lenge en ser på det som et spørsmål om faglighet. Jeg hadde ingen barnefaglig bakgrunn og var heller ingen samfunnsviter eller terroreksperter.

Samtidig var det som sto på spill, ikke noe fremmed eller fjernt, tvert imot. De minste barna og terrorangrepet 22. juli hører livsverdenen til. Begge temaer kunne aktivere sterke følelser og dypt forankrede kulturelle holdninger, med den vesentlige forskjellen at 22. juli var en plutselig, uforutsett (og utenkelig) hendelse, en prekær og akutt krisesituasjon.

Som veldig mange mennesker følte jeg meg sterkt berørt av terrorangrepet, selv om jeg geografisk hadde vært langt unna da angrepet skjedde, og på det tidspunktet ikke kjente noen som var direkte rammet. Jeg var en del av et samfunn som var rammet, og det følte personlig. Går det an å forske på noe man er så akutt berørt av? Ja, om det går an å lage teater om det, og om det går an å være tilskuer i disse teaterforestillingene, så måtte det også gå an å forske på det – tenkte jeg.

Men det var ikke lett å være tilskuer i disse forestillingene. Det skulle selvfølgelig ikke være lett; om det hadde vært det, ville det ha vært helt feil. Måten å angripe det på var å gå via min egen opplevelse som teatertilskuer (og samfunnsborger), særlig i den første næranalysen jeg skrev (Böhnisch 2014a) av forestillingen *Brevviks Erklæring*. Den manglende avstanden ble dermed en del av metoden.

Jeg hadde også brukt min personlige

tilskuererfaring i prosjektet Teater for de minste, men da først og fremst for å begrunne min teaterfaglige interesse for feltet og min teaterteoretiske vinkling i prosjektet, i mindre grad som del av teaterhendelsene og -verkene jeg analyserte.

En kontekstuell dreining

Fremdeles befant jeg meg, faglig sett, på bortebane når det gjaldt synet på de minste barna og tolkning av 22. juli. I begge forskningsprosjektene trakk jeg derfor etter hvert inn støtteteorier fra andre fagfelt, med en overvekt av kulturvitenskapelig orienterte teorier, for eksempel barnekulturteori og teorier om kollektive kulturelle traumer. I 22. juli-prosjektet gikk jeg dessuten i gang med en mer omfattende kontekstualisering ved å se teater om 22. juli i sammenheng både med andre kunstuttrykk om terrorhendelsen og med kulturelle forhandlingsprosesser på andre arenaer, deriblant de mediale, juridiske og politiske.

I tilbakeblikk kan jeg se at denne kontekstuelle dreiningen påvirket meg også på hjemmebanen, når det gjaldt den underliggende debatten om hva teater som medium og kunstform er og kan og skal. Mens jeg i prosjektet om teater for de minste barna behandlet spørsmålet om ulike syn på teater først og fremst som et teaterteoretisk og -faglig anliggende, fikk det i 22. juli-forskningen en tydelig kontekstuell og samfunnsorientert vri, kanskje mest tydelig i min siste publikasjon, artikkelen «Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli» (Böhnisch 2019).

Faget: dramaturgi i samspill med verden

En terminologisk anmerkning til slutt: Jeg har i dette essayet brukt betegnelsene «dramaturgi» og «teatervitenskap» om hverandre. I noen sammenhenger kaller jeg min forskning teatervitenskapelig, i andre dramaturgisk – avhengig av hvor jeg er, og hvem jeg snakker

med. For meg gjør det ingen vesentlig forskjell, kanskje fordi jeg har bakgrunn fra Tyskland, der faget finnes i flere varianter med ulike navn, blant annet i en versjon av teatervitenskap, såkalt anvendt (tysk: angewandte) teatervitenskap, som ligner dramaturgi ved Aarhus Universitet. Det ligner i hvor tett sammenvevd vitenskapelig og scenekunstnerisk praksis utøves, og i hvordan det fungerer som rugekasse, laboratorium og sparringspartner for samtidsteateret.

Min egen vitenskapelige praksis som jeg har reflektert over i dette essayet, har ledsaget utvalgt scenekunstpraksis i samtiden. «I samtiden» både i bokstavelig forstand: jeg forsket på felt som var unge og under aktuell utvikling mens jeg forsket på dem, og i mer emfatisk forstand: scenekunstpraksisen jeg forsket på, aktiverer og inngår i pågående (konfliktfylte) kulturelle prosesser. Forskningen og forskeren som ledsager denne scenekunstpraksisen, blir dermed også viklet inn i disse konfliktfylte kulturelle prosessene. Det krever at jeg bringer meg selv og faget i spill, og at jeg ikke bare spiller på hjemme-, men også på bortebane.

Siemke Böhnisch

(*1964) er professor i teater ved Universitetet i Agder (UiA), Norge. I 2010 forsvarte hun sin ph.d.-avhandling ved Afdeling for Dramaturgi (AU): *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere: Et bidrag til en performativ teori og analyse*. Hun leder den tverrestetiske forskningsgruppen *Kunst og konflikt* ved UiA. Hennes aktuelle forskningsprosjekt er *Uenighetsdramaturgier – fellesskap og dissens i nordisk samtidsteater*.

Litteratur

- Bittner, Rüdiger & Böhnisch, Siemke, 1998. "Theorie des Theaters: Ein Dialog". I H. Kurzenberger (red.), *Praktische Theaterwissenschaft: Spiel, Inszenierung, Text* (MuTH: Medien und Theater, Bd. 7). Hildesheim: Universität Hildesheim, s. 259–282.
- Böhnisch, Siemke, 1994. "Was heißt ‚wahr sein‘ auf dem Theater? Theoretische Implikationen der theaterprogrammatischen Authentizitätsforderung". I. E. Fischer-Lichte, W. Greisenegger, H.-T. Lehmann (red.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft* (Schriftenreihe Forum Modernes Theater, Bd. 15). Tübingen: Gunter Narr, s. 125–133.
- Böhnisch, Siemke, 1997. "Gewalt auf der Bühne: Kritik eines Paradigmas". I J. Berg, H.-O. Hügel, H. Kuzenberger (red.), *Authentizität als Darstellung* (MuTH: Medien und Theater, Bd. 9). Hildesheim: Universität Hildesheim, s. 122–131.
- Böhnisch, Siemke, 2005. "FSK 1. Das Theater von Anfang an: Wie das Theater für die Kleinen große Fragen aufwirft. Bericht von einem Kolloquium". *Theater der Zeit*, (6), (Zuspiel, s. 12).
- Böhnisch, Siemke, 2010. *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere: Et bidrag til en performativ teori og analyse*. Ph.d.-avhandling. Århus: Aarhus Universitet, Det Humanistiske Fakultet.
- Böhnisch, Siemke, 2011(a). "På spor av en tredje poetikk i teater for de minste". *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (15), s. 9–17.
- Böhnisch, Siemke, 2011(b). "Kollektiv kreativitet i forestillinger: Om differanse, ambiguitet og kreativitetens paradoks". *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (16), s. 33–41.
- Böhnisch, Siemke, 2011(c). "Veien mot en performativ vending". *Drama. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 48(4), s. 6–11.
- Böhnisch, Siemke, 2012(a). "Non-Discreet First-Time Spectators: How Very Young Children (0–3 years) Challenge Theatre Artists". I S. Pop-Curseu, I. Pop-Curseu, A. Maniutiu, L. Pavel-Teutisan, D. Enyedi (red.), *Regards sur le Mauvais Spectateur / Looking at the Bad Spectator*. Cluj-Napoca: Presa Universitara Clujeana, s. 211–219.
- Böhnisch, Siemke, 2012(b). "Feedbacksløyfer i teater for de minste: Åpninger og lukninger på vei mot en performativ forestillingsanalyse". I R. G. Gjørnum & B. Rasmussen (red.), *Forestilling, framføring, forskning: Metodologi i anvendt teaterforskning*. Trondheim: Akademika Forlag, s. 209–230.

Böhnisch, Siemke, 2013. "22. juli på teaterscenen?" *Drama. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 50(3), s. 10–13.

Böhnisch, Siemke, 2014(a). "Å gi Breivik en scene? Scenekunst etter 22. juli: Med en næranalyse av Milo Raus «Breiviks Erklaring»". *Ekfrase. Nordisk tidsskrift for visuell kultur*, 5(1), s. 17–34.

Böhnisch, Siemke, 2014(b). "Soydans ikke-Breivik og Højgaards ikke-ikke-Breivik: 22. juli i et dokumentarteaterperspektiv". *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (21), s. 36–48.

Böhnisch, Siemke, 2016. "Into the Blind Spots: Theatrical Approaches to the Terror Attacks in Norway 22 July 2011". *European Journal of Scandinavian Studies*, 46(1), s. 157–179.

Böhnisch, Siemke, 2019. "Scenekunstens (for) handlingsrom etter 22. juli". *Teatervitenskapelige studier*, 2(juni), s. 3–19.