

Stages of Bureaucracy

Die Schwarzen Register und der verwaltende Blick
im Theater des Vormärz (ca. 1830)

Papierbühnen

Im Zeichen restaurativer Politik und bürgerlicher Konsolidierung unterzieht sich das Theaterwesen im Deutschen Bund einer umfassenden Reorganisation.¹ Die wachsende Mobilität von Personal, Repertoire und Finanzmitteln trifft auf das Bestreben staatlicher Stellen, Bühnenpraxis unter ein nationales Kulturdiktum zu subsumieren. Daraus entsteht ein organisationales Gefüge, das nicht nur staatliche Eingriffe ermöglicht, zudem wird ein verzweigtes System aus Hof-, Stadt- und Privatbühnen als Infrastruktur sichtbar: das Theaterwesen.² Dieses erfährt auf Papier Verdopplung. Das, was dem Amt die Welt der Akten und Archivkeller ist, ist dem Theater sodann das Geflecht aus Formularen, Szenarien, Verträgen, Regiebüchern, Waschzetteln, Programmen, Vorschriften, Registern, Kartenabrechnungen, Abonnementverzeichnissen und eben auch den Schriften *über* das Theater. Neben und im Theaterwesen entsteht ein darauf bezogenes Papierwesen, das auf den genannten Paratexten³ beruht. Im Folgenden wird das Theater deshalb von der Seite der aufblühenden Verwaltungspublizistik her beleuchtet, insbesondere durch die *Allgemeine Theater-Chronik*.⁴ Diese erscheint zwischen 1832

- 1 Siehe Meike Wagner: *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis*. Berlin: Akademie, 2013.
- 2 Helmar Schramm: »Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von ›Theater‹«, *Weimarer Beiträge* 36/2 (1990): S. 223.
- 3 Präzise betrachtet handelt es sich dabei um Epi- sowie Peritexte. Siehe Gérard Genette: *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- 4 Im gesamten vorliegenden Beitrag wird auf ein Konvolut der (Leipziger) *Allgemeinen Theater-Chronik* aus dem Jahre 1836 verwiesen; dies betrifft die ers-

und 1873 in Leipzig (später Berlin) unter wechselnden Verlagen und Herausgebern und stellt ein wichtiges Zeugnis zur Rekonstruktion des Theaterbetriebs im 19. Jahrhundert da.

Trotz ihrer selbstbewussten Einordnung als *Organ für das Gesamtinteresse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder* ist sie kein normatives Regelwerk, keine amtliche Direktive und auch kein rein journalistisches Druckerzeugnis. Vielmehr handelt es sich um ein hybrid strukturiertes Periodikum, das zwischen Fachblatt, Korrespondenzorgan, öffentlichem Verwaltungsbericht und theaterpolitischer Kommentarliteratur changiert. Es wurde, wie die erhaltenen Bände belegen, in wöchentlicher oder zweiwöchentlicher Frequenz herausgegeben und umfasst typischerweise jeweils acht bis 16 Seiten. Die *Allgemeine Theater-Chronik* steht für die genannte Verdopplung des Theaterwesens auf Papier.

Die Zunahme an Verwaltung manifestiert sich einerseits zunächst in der Rationalisierung interner Abläufe: Standardisierte Szenarien, juristisch präzise Kontrakte und Verwaltungstabellen verschaffen dem Betrieb eine neue Fassung von Transparenz. Die Arbeitsrealität wird vermehrt von militärischen Vorgaben und amtlichen Vorgängen durchsetzt. Es handelt sich dann im Fall von Theaterräumen nicht mehr ausschließlich um Horte geselliger Erbauung oder moralischer Hebung, vielmehr entwickelt sich ein choreografiertes Feld beherrschbarer Organisationseinheiten. Andererseits treten zivilgesellschaftliche Vermittlungsmedien auf den Plan, die im Namen eines suprainstitutionellen Interesses länderübergreifende Mitbestimmungsrechte formulieren,⁵ wie Meike Wagner beschreibt:

ten 52 Nummern im ersten Quartal. Verhandelt werden Inhalte, die zwischen 1832 und 1837 von Ludwig von Alvensleben herausgegeben und von Sturm & Koppe als Periodikum verlegt wurden: *Allgemeine Theater-Chronik. Organ für das Gesamtinteresse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder*, hg. von Ludwig von Alvensleben, Bd. 5. Leipzig: Sturm & Koppe, 1836. Zur Editions-geschichte und der Bedeutung der *Allgemeinen Theater-Chronik* siehe Günter Braun: *Die »Leipziger Allgemeine Theater-Chronik« in ihrer Bedeutung für die Theaterkritik und Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, Universität Leipzig, 1963.

5 Aus Sicht der *longue durée* Harald Haarmann: »Theater als Öffentlichkeit«, in: *Kommunikation und Medien in Preußen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. von Bernd Sösemann. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002, S. 154–159.

Theater bot ein performatives Potential, das in der Überschreitung von Standes- und Schichtgrenzen und in der Verbindung mit anderen Medienformen – insbesondere Druckmedien – eine Wirksamkeit hinsichtlich politischer Öffentlichkeit entfalten konnte. Es war darüber hinaus einer der wenigen Orte, an denen sich Menschen regelmäßig in großer Zahl ohne Einschränkung der Obrigkeiten öffentlich versammeln durften.⁶

Aus diesen aufkeimenden ständeübergreifenden Öffentlichkeiten erwächst – über die Wirkung der Bühnen hinaus – ein hybrides Medienfeld, das als querlaufende Praxis kultureller Regulierung identifiziert werden kann. Im Spannungsfeld von Theaterbetrieb und Öffentlichkeit wird ein bürokratischer Regelkreis ohne hoheitliches Fundament eingerichtet, gespeist aus einer konzertierten Wechseldramaturgie von printmedialer und aufführungs-dramaturgischer Kommunikation. Die Funktion der *Allgemeinen Theater-Chronik*, so wird zu zeigen sein, liegt in der Hervorbringung (nicht nur) bührenspezifischer Arbeitswelten im 19. Jahrhundert. Ihr redaktionelles Wirken greift ordnend in das kunsttheatrale Feld ein. Mit ihrer Hilfe wird nicht nur dokumentiert und kritisiert, auch wird durch Kodifizierungs- und Sprechakte ein steuerbares Gebilde entworfen, das die einzelnen Theaterhäuser bei Weitem transzendiert. Der Entwurf einer spezifischen Nische von Kulturbürokratie erscheint hier allerdings nicht als der z.B. in Bezug auf die Verwaltungsbehörden viel gescholtene »Amtsschimmel«, vielmehr verfestigt sich dieses Provisorium als veritables Werkzeug betrieblicher Optimierung.

Der folgende Abschnitt steckt dieses Gelände ab, in dem sich eine neue Form staatlich-medialer Regulation außerhalb legitimer Amtswege ansiedelt. Grob nachgefahren werden die Konturen eines kulturpolitischen Regimes, das durch Sichtbarmachung, Kategorisierung und reputative Sanktionierung Maßstäbe setzt. Um diesen Umständen auf den Grund zu gehen, erfolgt im kommenden Abschnitt eine typisierte Kasuistik: Dabei werden drei Fallbeispiele aus der *Allgemeinen Theater-Chronik* des Jahres 1836 paradigmatisch untersucht. Es handelt sich um symptomatische Erscheinungsformen eines verwaltungsförmigen und moralisch normierenden Diskurses über das Theater. Die herangezogenen Auszüge dienen dabei nicht der schieren Illustration, sie sind

6 Wagner: *Theater und Öffentlichkeit*, S. 11.

als Heuristik zur Rekonstruktion eines historischen Strukturmusters von Theaterbürokratie zu lesen. Im Weiteren werden diese Exzerpte zur Theoretisierung des Komplexes Theater/Bürokratie zwischen 1830 und 1848 in vier Schritten herangezogen.

Kasuistik

Fall 1: Moralisierende Disziplinierung

Der bekannte Carl Unzelmann (früher bei den Hoftheatern zu Berlin, Dresden, Weimar u. a. m. engagiert) ist in den letzten Tagen des Decembers v. J., mit Hinterlassung bedeutender Schulden durchgegangen; derselbe soll sich jetzt beim Hoftheater zu Oldenburg engagiert haben. Unterzeichnete warnen vor dessen Kunst – Schulden zu machen.⁷

Besonders auffällig ist die Integration von derlei Anprangerungen in der *Allgemeinen Theater-Chronik*. Bereits in den ersten Nummern aus dem Jahr 1832 wird die Struktur des »Schwarzen Registers« eingeführt – eine Rubrik zur Namensnennung solcher Personen, die durch Unzuverlässigkeit, Vertragsbruch oder Ehrenverletzung gegen Regeln des Theaterwesens verstoßen (Abb. 1). Diese Maßnahme ist nicht nur dokumentarischer Natur, sondern ein Verwaltungsakt mit Sanktionsmacht. Wer in den »Schwarzen Registern« verfangt, gilt als nicht vertrauenswürdig und ist faktisch für andere Bühnen disqualifiziert – ein reputatives Strafreferat.

Die obige Notiz im »Schwarzen Register« ist weit mehr als eine Randbemerkung über Personalfragen. Sie vollzieht einen symbolischen Akt der Reintegration durch Ausschluss. Der Vorwurf richtet sich dabei gezielt auf das ökonomische Verhalten des Delinquenten, das ihm zur Disqualifikation gereicht. Der von Johann Wolfgang von Goethe geförderte Schauspieler, Bariton, Regisseur und gefeierte *Bonvivant* Carl Unzelmann⁸ wird durch Namensnennung, Schuldzuweisung und

7 So zu finden in: »Schwarzes Register«, *Allgemeine Theater-Chronik* 5/30 (23.2.1836): S. 120.

8 Heute standardisiert als Karl Wolfgang Unzelmann (1786–1843), nicht zu verwechseln mit dessen Vater, dem Komiker Karl Wilhelm Ferdinand Unzelmann

I n t e l l i g e n z e n .

Schwarzes Register.

Warnung an alle Theater-Directionen!

Hr. Benrodt ist mit seiner, nach ihm sich nennenden Frau, früher genannt La Tour, in der Nacht des 21. März d. J. heimlich von hier durchgegangen; dem Vernehmen nach, nach Landsberg an der Warthe. Da dies in kurzer Zeit schon das dritte Mal ist, daß er durchgeht, und er jedesmal bedeutende Schulden

hinterläßt, so mache ich alle Wohlblütliche Theater-Directionen auf diesen höchst gefährlichen Menschen aufmerksam, dem weder sein Wort noch sein Contract heilig ist, und das Durchgehen schon zur Leidenschaft geworden sein mag, sich vor einem solchen Betrüger in Acht zu nehmen. Auch sind bei den Gerichten bereits die nöthigen Einleitungen getroffen, da er ohne Paß und Legitimation von hier fortgegangen ist.

Kramer,
Director des Theaters in Chemnitz.

Abb. 1: Das »Schwarze Register«

ironische Kommentierung aus dem Bereich reputabler Theaterpraxis herausgeschrieben. Die Wendung »dessen Kunst — Schulden zu machen« verkehrt schauspielerische Kompetenz in einen moralischen Defekt. Aus dem Träger künstlerischer Präsenz wird ein Störkörper im System. Die Bühne, die er nun in Oldenburg betreten soll, ist nicht nur ein physischer Ort, sondern ein sittlich normiertes Feld. Ein Feld, dessen Ordnung sich nicht allein durch Spiel, sondern durch die Regulierung des Darstellbaren und Darstellenden konstituiert. Die öffentliche Rüge entfaltet ihre Wirkung als moralische Codierung, die das Theater im Sinne vormärzlicher Verwaltung logikfähig macht. Im Zuge dessen wird der Künstler Unzelmann entindividualisiert und in eine moralische Matrix überführt, die weniger nach Subjektivität und mehr nach Verlässlichkeit fragt. Kunst und Verwaltung überlappen sich in diesem Moment fast vollständig. Die szenischen Räume werden nicht länger durch Kategorien künstlerischer Qualität verteidigt, vielmehr ist disziplinäre Reinheit gefragt.

(1753–1832). Ersterer befand sich unter den zwölf Schülern jener förmlichen Theaterschule, die Johann Wolfgang von Goethe im Oktober 1803 einrichtet. Für diese Truppe werden auch jene didaktischen Notizen verfasst, aus denen Johann Peter Eckermann später Goethes »Regeln für Schauspieler« synthetisiert. Hermann Arthur Lier: »Unzelmann, Karl Wolfgang«, *Allgemeine Deutsche Biographie* 39 (1895), S. 329–331, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117311154.html#adbcontent> [26.11.2025].

In dieser Konstruktion wirkt der Verstoß nicht einfach als arbeitsalltägliche Verfehlung; es handelt sich um eine Kontaminierung des professionellen Raumes. Die geforderte Exklusion verweist dabei auf ein Verwaltungsgebaren, das keiner rechtsverbindlichen Paragrafen bedarf, solange es sich durch Mitschrift, Protokoll und Verzeichnung zu konstituieren weiß. Das Medium ersetzt die Maßnahme – oder genauer: Das Medium selbst ist die Maßnahme. Da wird kein gerichtliches Urteil gefällt, es ist allein die schriftliche Publikmachung, die die professionelle Satisfaktionsfähigkeit des Schauspielers Unzelmann suspendiert. Dass die Mitteilung über diesen Umstand »medienöffentlich« erfolgt, bringt den Vorgang in die Nähe eines Reinigungsrituals: Die Institution zeigt sich handlungsfähig, indem sie Abweichler*innen adressiert und exkludiert. Der ökonomisch unmündige Künstler wird exemplarisch ausgelagert, damit das Theaterhaus seine moralische Kohärenz behaupten kann. Die darstellenden Künste werden damit Teil eines Regelsystems, in dem Verhalten und Darstellung ineinanderfallen. Dies hat als ein für den Vormärz typisches Strukturmuster zu gelten, in dem die Bühne zur Agentur sittlicher Verwaltung wird: Bürokratie tritt als kulturelle Technik der Ächtung auf.

Fall 2: Normative Repertoirepolitik

Zur Zeit, als ein vieraktiges Lust- oder Trauerspiel, sechs bis acht, höchstens zehn Personen zählte, befanden sich Publikum, Schauspieldirector und Schauspieler gleich wohl. Heut zu Tage nennt uns der Bettel eines Trauerspiels oft bis vierzig handelnde Personen. Eine Menschenmasse bewegt sich oft ganz zwecklos auf der Bühne herum, drei bis vier langweilige Scenen ohne Inhalt, werden uns vorgeleiert, und wir können oft nicht begreifen: warum? – Endelich zeigt es sich, der Held oder die Heldin haben sich umkleiden müssen, und er spielt uns nun eine Scene vor, der wieder einige langweilige folgen. Alle diese Scenen hätten füglich wegbleiben können, wenn nicht fast in jedem Akte drei oder vier Hauptpersonen das Costum wechseln, und drei Stunden voll verspielt werden mußten.⁹

9 »Der Landwirth. Neuestes Lustspiel der Verfasserin von ›Lüge und Wahrheit.‹ (Beurtheilt von Burmeister-Lyser)«, *Allgemeine Theater-Chronik* 5/41 (15.3.1836): S. 163–164, hier S. 163.

Diese Kritik Johann Peter Burmeister-Lysers an dem Lustspiel *Der Landwirth* von Amalie von Sachsen richtet den Blick auf dramaturgische Parameter der Inszenierungskunst (auch sollte hier die Hypothese einer misogynen Qualität der vorgebrachten Monita nicht ausgespart bleiben). Der Rezensent beanstandet nicht lediglich Detailspekte, vielmehr beschreibt er einen vermeintlichen Umschwung im Verhältnis von Handlung, Darstellung und Aufführungsstil. Die übermäßige Zahl handelnder Figuren, das Auseinanderfallen der Szenenfolge und die durch technische Notwendigkeiten motivierte Ausweitung der Spielzeit deuten auf ein Verständnis von Theater hin, in dem die innere Kohärenz des Dramentextes zugunsten eines betriebsästhetischen Kalküls in den Hintergrund tritt. Im Zentrum der Kritik steht die Wahrnehmung einer irritierten Proportionalität zwischen szenischer Präsenz und narrativer Relevanz. Figuren erscheinen auf der Bühne ohne dramaturgische Zwecke, Szenen dehnen sich über die Erzählspannung hinaus und szenische Pausen entstehen aus Gründen der Kostümregie. Die Aufführung entfaltet visuelle und rhythmische Eigenwilligkeiten, die die erzählerische Funktion in den Hintergrund treten lässt.

Aus Burmeister-Lysers Diagnose spricht ein Unbehagen an einem Aufführungsstil, der die Organisation des Theaterapparats nicht unsichtbar zu halten imstande ist. Diese Beobachtung verweist auf ein Theaterverständnis, das der funktionalen Geschlossenheit und formalen Disziplin eine regulative Bedeutung beimisst. Die Bühne gilt als legitimer Ort künstlerischer Darstellung nur unter der Bedingung, dass ihre Abläufe dramatisch motiviert und ihre Gesten ökonomisch bleiben. Alles, was dies unterläuft, erscheint als Ausdruck einer inszenatorischen Entgleisung, die nicht als Innovation, sondern als Ignoranz gegenüber dem »guten Geschmack« gedeutet wird.

Die Repertoireentscheidung gerät vor diesem Hintergrund zum Signum institutioneller Haltung. Was gespielt wird, markiert zum einen Präferenzen, zum anderen verweist es auf ein implizites Theatralitätsmodell, das sich in der Wahl des Stoffs, in dessen Verarbeitung und Aufführungsweise breitmacht. Burmeister-Lysers entwickelt auf diese Weise auf Papier ästhetische Rahmensetzung für den Theaterraum. Dabei definiert er keine Vorschriften, formuliert keine Gebote, setzt aber durch Beschreibung, Typisierung und Negativreferenz Maßstäbe, an denen sich das Theater im Repertoire ebenso messen lassen muss wie im Betrieb. Die Programmierung von Repertoires wird so auch zur per-

formativen Struktur erzählinhaltlicher sowie aufführungsstilistischer Homogenisierung.

Fall 3: Institutionenkritik in Verwaltungssemantik

Aus Nordhausen. Das Theater hier, ist seit seinem Entstehen von dem größern und vermögenderen Theile der hiesigen Einwohner stets sehr stiefmütterlich behandelt worden, indem man im Ganzen genommen, von der Qualität des Brantweins und des Getreides mit sichererm Geschmacke zu urtheilen weiß, als von der Güte der Stücke und des Spiels, und in der Literatur der Viehzucht und der Masten weit bewanderter ist, als in der Literatur des Theaters.¹⁰

Die Notiz aus Nordhausen ist exemplarisch für Institutionenkritik im Untersuchungszeitraum. Deren Fokus liegt nicht etwa auf innerorganisatorischen Schwächen des Theaterbetriebs, vielmehr wird auf die gesellschaftliche Peripherisierung von Kultur unter Bedingungen ökonomischer Dominanz abgezielt. Bemängelt wird ein strukturelles Missverhältnis zwischen institutioneller Präsenz und öffentlicher Akzeptanz. Das Theaterhaus existiert, wird geführt, verwaltet und gespielt, aber es erhält keine Resonanz im Sozialen, die dessen Relevanz erst begründen könnte. Die infrastrukturelle Anlage der Bühne wird zur Leerstelle, da sie auf eine Öffentlichkeit trifft, die sie nicht würdigt.

Die Formulierung, man wisse von der »Qualität des Brantweins und des Getreides mit sichererm Geschmacke zu urtheilen [...], als von der Güte der Stücke und des Spiels« konstruiert eine scharfe kulturelle Opposition zwischen ästhetischer Urteilkraft und agrarisch-kommerziellem Erfahrungswissen. Der Vergleich durchmisst eine soziale Topografie, in der kulturelle Artikulationsfähigkeit mit ökonomischer Praxis abgewogen wird. Die Erweiterung auf die »Literatur der Viehzucht und der Masten« hebt diese Perspektive in den Bereich klassistischer Polemik: Wo Wissen vorhanden ist, artikuliert es sich nicht in ästhetischen Kategorien, sondern in pragmatischem Fachjargon. Der daraus sprechende Sachverstand legitimiert sich durch seine unmittelbare Anschlussfähigkeit an die Lebensrealität und bedarf keiner Repräsentation durch theatrale Vermittlung. Die Kritik verweist auf ein Publikum, das

10 »Aus Nordhausen«, *Allgemeine Theater-Chronik* 5/38 (9.3.1836): S. 151.

sich außerhalb jener kulturellen Matrix verortet, welche Theaterkenntnisse als soziale Praxis voraussetzt. Es geht nicht um Desinteresse im Sinne fehlender Unterhaltung, es geht um die Attestierung struktureller Unzuständigkeit für kulturelle Rezeption. Das Bürgertum, auf dessen ökonomisches Potenzial die Institution Theater angewiesen ist, verfügt nicht über die »Klasse« bzw. ist im Sinne des damaligen sozialen Auslaufmodells des Feudalismus nicht »im Stande«, die ästhetische Produktion zu tragen und zu beleben (auch pekuniär). Die mangelnde Teilnahme ist daher nicht zufällig. Sie spiegelt ein tiefgreifendes Auseinanderfallen von kultureller Infrastruktur und gesellschaftlicher Adressierbarkeit wider.

Die *Allgemeine Theater-Chronik* behauptet in diesem Passus ihre intermediäre Funktion. Sie registriert das semantische Nichts zwischen Theater und Öffentlichkeit als (für den Autor unbegreiflichen) Mangel an Interesse. Der Blick richtet sich auf die Bedingungen, unter denen Institutionen überhaupt Bedeutung entfalten können. Theater als Verwaltungsgebilde lässt sich aufbauen, finanzieren, steuern und protokollieren – doch seine Legitimität entsteht erst durch soziale Imagination und Partizipation. In Nordhausen jedoch fehlt diese Bezugnahme. Die Notiz formuliert kein Urteil über den Spielplan, keine Kritik an der Direktion, keine Beanstandung einzelner Aufführungen. Sie beschreibt ein kulturelles Vakuum, das zwischen institutioneller Form und gesellschaftlichem Bewusstsein herrscht. Diese Diskrepanz ist das Symptom einer tiefgehenden Asynchronie zwischen Kulturpolitik, Öffentlichkeit und sozialem Interesse. Die Institution funktioniert, aber sie erreicht niemanden. In dieser Konfiguration wird der Theaterbetrieb zu einem Modellfall für Verwaltungsrealität ohne kulturelle Rückkopplung. Die Form existiert, das System läuft, die Routinen greifen – aber das Theater bleibt ein Solitär (zumindest in Nordhausen). Die *Allgemeine Theater-Chronik* bringt diese Spannung auf den Punkt, ohne sie zu dramatisieren. Ihr Befund ist trocken, ironisch, präzise – und in seiner semantischen Klarheit schärfer als jede normative Kritik.

Die drei Fallbeispiele verdeutlichen, wie die *Allgemeine Theater-Chronik* durch sprachliche Verfahren Einfluss auf Personalfragen, Spielplangestaltung und das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum nimmt. Was sie verhandelt, betrifft nicht nur Einzelfälle, sondern setzt an grundlegenden Prozessen des Theaterbetriebs an.

Die Bürokratie des 19. Jahrhunderts wird gewöhnlich mit muffigen Amtsstuben, überbordenden Vorschriften und repressiver Kontrolle assoziiert – doch ihre Wirkung reicht weit darüber hinaus. Sie setzt sich in Form von Arbeitsroutinen, Formular- und Verzeichnisformaten, administrativen Gattungen und nicht zuletzt einem eigenwilligen Sprachstil durch. Letzterer dient implizit dazu, Verwaltungsakte als einzig vernünftige Organisationsform erscheinen zu lassen.¹¹ Allerdings wird in diesem Fall die Funktion der Bürokratie als Dispositiv hegemonialer Strukturbildung maskiert. David Graeber hält fest:

Der Großteil des Papierkrams, den wir zu erledigen haben, bewegt sich in dieser Zwischenzone. Scheinbar ist er privat, tatsächlich aber vollkommen staatlich festgelegt. Der Staat setzt den rechtlichen Rahmen, sichert die Vorschriften durch seine Gerichte und alle ausgeklügelten Rechtsdurchsetzungsmechanismen ab, die damit zusammenhängen. Dennoch arbeitet er eng mit privaten Konzernen zusammen[.]¹²

Die angeblich unpolitische Grundhaltung von Verwaltung verschleiert dabei ihre Wirkmächtigkeit: Bürokratie regelt nicht nur soziale Realität, sie formatiert diese.

Im Zuge der staatlichen Verwaltungsreformen seit dem frühen 19. Jahrhundert, wie sie u.a. von Michael Stolleis und Hans Fenske skizziert wurden,¹³ wird deutlich, dass Bürokratie beginnt, sämtliche

11 Zur Ratio von Akten siehe Peter Becker: »Akten als Krisensymptom am Kaiserlichen Schreibtisch«, in: *Die Akte/n*, hg. von Peter Plener, Burkhardt Wolf, unter Mitarbeit von Felix Lindner, Julia Steinmetz. Berlin/Heidelberg: Metzler, 2025, S. 205–234.

12 David Graeber: *Bürokratie. Die Utopie der Regeln*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2017, S. 21.

13 Stolleis vermag zu zeigen, wie die Verwaltungsreformen des frühen 19. Jahrhunderts Bürokratie nutzten, um einheitliche Verwaltungssysteme durchzusetzen und so Kontrolle sicherzustellen. Michael Stolleis: *Geschichte des öffentlichen Rechts in Deutschland*, Bd. 2: *Staatsrechtslehre und Verwaltungswissenschaft 1800–1914*. München: Beck, 1992, S. 120–186. Ergänzend dazu Fenses Analyse der Bürokratie in Deutschland vom späten Kaiserreich bis zur Gegenwart als eines sich kontinuierlich wandelnden und modernisierenden Verwaltungsapparats. Zugleich thematisiert er Spannungen zwischen

Bereiche des gesellschaftlichen Lebens zu erfassen. Deren Varianten in den damaligen deutschen Einzelstaaten verstanden sich nicht bloß als neutrale Instanz, sondern zunehmend als steuernde Kraft im Dienste eines übergreifenden Ganzen.¹⁴ Theater – als institutionelles Modell – steht dabei exemplarisch für gesellschaftliche Transformationsprozesse unter administrativen Bedingungen. Die staatliche Übersicht bezüglich künstlerischer Berufe, die Ökonomisierung des Theaterbetriebs sowie die Herausbildung eines geregelten Kulturbetriebs sind Kennzeichen dieses Umschwungs.¹⁵ Resultierend verdichten sich in der systemischen Sphäre des Theaterwesens soziale Dimensionen von Herrschaft, Öffentlichkeit und Ästhetik zu einer Szene staatlicher Sichtbarkeit.

Die *Allgemeine Theater-Chronik*, die im hier in Rede stehenden fünften Jahrgang 1836 ihren Charakter voll entfaltet, gibt darüber pointiert Auskunft. Anders als beispielsweise Behörden oder andere Körperschaften verfügt die Zeitschrift aber über keine formale Sanktionsgewalt – sie übt diese jedoch aus: durch Gesten der Verdatung, Systematisierung, Protokollierung, Verzeichnung und Bestrafung. Mitte der 1830er-Jahre avanciert sie zur semiinstitutionellen Herrschaftsinstanz, die über Personalien, Repertoire, Moral und Disziplin im Theaterwesen berichtet und urteilt (Abb. 2). Der außergewöhnliche Zugriff besteht in der Gleichzeitigkeit von Dokumentation und Normierung, in einer doppelten Performanz von Observation und Quantifizierung. In diesem Sinn etabliert sie eine Theaterbürokratie ohne Amt, die aus ihrer medialen Reichweite Legitimität ableitet – wohlgermerkt als »Organ für die Gesamtinteressen der deutschen Bühnen und deren Mitglieder«.

In ihrer Praxis nähert sich die *Allgemeine Theater-Chronik* dem von Max Weber beschriebenen Idealtypus bürokratischer Verwaltung als moderne Herrschaftsform an: »Die bürokratische Verwaltung bedeutet: Herrschaft kraft Wissen: dies ist ihr spezifisch rationaler Grundcharakter. Über die durch das Fachwissen bedingte gewaltige

traditioneller Beamtenschaft und neuen Anforderungen eines sich wandelnden Staates. Siehe Hans Fenske: *Bürokratie in Deutschland. Vom späten Kaiserreich bis zur Gegenwart*. Berlin: Colloquium, 1985, S. 23.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Bereits Norbert Elias beschreibt dies als »wachsende[] Stabilität der gesellschaftlichen Zentralorgane«. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd. 2: *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, S. 320.

Personalbestand.		Scharpf.
des		Kobbe.
Theaters in Coblenz.		Ditto.
Direktor: Amad. Müller.		Damen:
Herren:		Dem. de Bruin.
Berg.		Dem. Breu.
Bernard.		Mad. Bernard.
Baumhauer.		Mad. Guling.
Denf.		Dem. Hollmer.
Ehlers.		Dem. Jahn.
Fügel.		Mad. Müller.
Jannin.		Dem. Kiffel.
Ruth.		Mad. Scharpf.
Müller.		Dem. Heinefetter.
Mann.		Mad. Reinhard.
Pippe.		Dem. Bitt.
Wohlfahrt.		Als Gäste: Das Sängerpaa Hr. und Mad.
Wilkfädt.		Conti.
Wanick.		Hr. Brassin von Cöln.
Wimmer.		Die Sänger B. Dornegaas und C. Kretschy mit Balletmeister Tescher.
		Abgegangen Dem. Bitt.

Repertoire-Mittheilungen.	
<p style="text-align: center;">Hoftheater zu Braunschweig. Repertoire vom Monat December 1835.</p> <p>Den 2. „Der Zweikampf auf der Pfaffenwiese.“ Komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen des „Le Pré aux clercs.“ von Planard. Musik von Herold. — 4. „Donna Diana, oder: Eizog und Liebe.“ Lustspiel in 3 Akten, nach dem Sünfter Jahrgang.</p>	<p>Spanischen des Moretto, von Wess. — 6. „Der Minister und der Seidenhändler.“ — 7. Zum ersten Male: Das Jauber, Koß. Bauer: Oper in 3 Akten. Nach dem Französischen des Scrlbe. Musik von Weber. Besetzung: Yang, kaiserlicher Prinz von China, Hr. Busmeyer; Ksing-sing, ein Mandarin, Hr. Günther; Tao-sin, eine seiner Gemachtanten, dem kaiserlichen Hause verwandt, Mad. Cornets; Kshin-ko, ein</p> <p style="text-align: right;">25</p>

Abb. 2: Personalbestände und Repertoireangaben

Machtstellung hinaus hat die Bureaucratie (oder der Herr, der sich ihrer bedient) die Tendenz, ihre Macht noch weiter zu steigern durch das *Dienstwissen*: die durch Dienstverkehr erworbenen oder »aktenkundigen« Tatsachenkenntnisse.«¹⁶ Der entsprechende Machttyp ist nicht individuell, aktenförmig, reproduzierbar, standardisiert. Bürokratische Macht wird aus dieser Sicht gerade dadurch effektiv, dass sie sich entpersonalisiert und als Korpus aus Formularen, Akten und Regeln materialisiert. Exakt auf diese Weise operiert auch die *Allgemeine Theater-Chronik*: Sie rubriziert, vergleicht, klassifiziert, lobt und tadelt. Angelegt werden zu diesem Zweck Maßstäbe, die *a priori* durch eine Art anmaßender Kennerschaft des Theaterbetriebs entworfen werden, die dem Weber'schen »Dienstwissen« in vielerlei Hinsicht ähnlich sind. Dabei kommt ein Gesamtbild von Theater zum Vorschein, das nicht

¹⁶ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1972 [1921], S. 129.

aus Darbietungsinnovationen, sondern aus ökonomisch rentablen und effizienten Inszenierungen besteht.

Die Wahl des Analysekorpus von 1836 ist kein Zufall. In diesem Jahr festigt sich die publizistische Binnendramaturgie der *Allgemeinen Theater-Chronik* nachhaltig: Neben die verstärkte Einführung fester Rubriken und einen konsistenten redaktionellen Stil tritt u.a. die Einführung neuer oder anders benannter Rubriken. Dabei handelt es sich um eine Liste von Personen und Vorfällen, die negative Aufmerksamkeit erfahren. Diese Praxis entspricht dem absichtlich »ehrenrührigen« Anschwärzen, das ohne zugebilligte Autorität ein auf Hörensagen beruhendes Machtmonopol aufbaut. Die *Allgemeine Theater-Chronik* wird damit zu einem Knotenpunkt zwischen künstlerischer Produktion, Moral und Öffentlichkeit – eine Position, die sonst nur offiziellen Körperschaften zukommt.

Der Zugriff ist dabei sowohl dokumentierend als auch instruktiv. Erwartungshorizonte werden normiert, Verwaltungsstile werden diktiert. Die Überschrift des vorliegenden Abschnitts »Bürokratie ohne Amt« markiert daher nicht einen Mangel; sie signifiziert eine Ausweitung der administrativen Kampfzone auf inoffizielle Meinungsmedien. Die Chronik spielt sich dabei als Organisationszentrale auf, deren Wirkung nicht auf Rechtsbegriffen beruht, im Gegenteil: Vergleichbar mit aktuellen Social-Media-Influencer*innen entsteht Handlungsmacht und Deutungshoheit allein durch Reichweite; sind Abonnent*innen zahlreich, ist der *impact* – damals wie heute – einigermmaßen groß. So wird aus dem Hintergrundgeräusch allgemeinen Getratsches über Theater qua Herrschaftswissen das Theatergesamt in den Bann gezogen (ein deutliches Beispiel dafür, was Michel Foucault »gouvernementalité«¹⁷ nennt).

Das Theater des Vormärz begründet mitnichten einen Gegenraum zur Verwaltung. Es ist der Schauplatz ihrer Repräsentation, mehr noch: ihrer Exekution. Durch die *Allgemeine Theater-Chronik* entsteht ein inoffizieller Wirkungszusammenhang jenseits des Staates – ein Konzept, das der Anthropologe Akhil Gupta auf den Begriff bringt, wenn er Bürokratien als wirklichkeitskonstituierende »social imaginaries« be-

17 Michel Foucault: *Sécurité, territoire, population: Cours au Collège de France (1977–1978)*, hg. von Michel Senellart. Paris: Gallimard/Seuil, 2004, S. 111–135.

schreibt.¹⁸ Die Theaterbürokratie zwischen 1830 und 1848 erweist sich als weit mehr als eine bloße Reaktion auf politische Kontrolle, indem sie als proaktives Medium dieser »social imaginaries« agiert. Sie »bildet sich« Organisationsformate ein – und setzt sie durch Protokollierung, Rubrizierung, Quantifikation und Sanktion als Sets von Daten und Listen, von Maßnahmen und Benimmregeln in Szene.

Eigenzeit und Risiko

Für die Durchsetzung neuer Vorschriften und Prinzipien nimmt die *Allgemeine Theater-Chronik* eine zentrale Rolle ein: Ihre penible Erfassung des Theatergeschehens entfaltet ihre taxonomische Strahlkraft durch behauptete Neutralität und Rationalität. Das Prinzip unparteiischer Vernunft, das dabei erscheint, ist das historische Kennzeichen der Institutionalisierung des Theaters im Speziellen und des Bürokratisierungsschubs im Vormärz im Allgemeinen.

Die Verdopplungseigenschaft der Bürokratie (d.h., Institutionen werden verwaltungsseitig gespiegelt) erkennt auch Karl Marx, der in seiner *Kritik der Hegel'schen Rechtsphilosophie* bemerkt, dass Bürokratie nicht auf den Vollzug amtlicher Verwaltung reduziert werden kann:

Die Bürokratie ist der imaginäre Staat neben dem reellen Staat, der Spiritualismus des Staats. Jedes Ding hat daher eine doppelte Bedeutung, eine reelle und eine bürokratische, wie das Wissen ein doppeltes ist, ein reelles und ein bürokratisches (so auch der Wille). Das reelle Wesen wird aber behandelt nach seinem bürokratischen Wesen, nach seinem jenseitigen, spirituellen Wesen.¹⁹

Diese frühe, um 1843 vorgenommene kritische Charakterisierung der Relation von Staat und Bürokratie verweist zugleich auf »zwei Körper« des Theaters – einen materiellen und einen symbolischen. Aus der Verwaltungspraxis formt sich ein Aggregat aus Regeln und Zuständigkeiten, das nicht auf die Organisation administrativer Abläufe beschränkt

18 Akhil Gupta: *Red Tape: Bureaucracy, Structural Violence, and Poverty in India*. Durham/London: Duke University Press, 2012, S. 56.

19 Karl Marx: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Marx-Engels-Werke*, Bd. I. Berlin: Dietz, 1981 [1957], S. 249.

bleibt. Gesellschaftliche Verhältnisse werden darin ihrer Eigenlogik unterworfen. So erwächst ein Zustand, in dem Verwaltungsprinzipien zu einer Instanz der Weltdeutung aufsteigen; die Bürokratisierung des Theaters nimmt dort Fahrt auf, wo es aus diesem Blickwinkel auch betrachtet werden kann, kurz, wo dieses konzeptuell als Gewebe korrelierter Organisationseinheiten erkannt wird, Organisationseinheiten, die allein konformen Gesetzen und Gesetzmäßigkeiten zu gehorchen haben.²⁰

Jan Lazardzig hat in mehreren Untersuchungen zur Policy und Zensur im deutschsprachigen Theaterwesen des 19. Jahrhunderts gezeigt, dass behördliche Eingriffe nicht lediglich reaktive Maßnahmen staatlicher Kontrolle darstellen. Diese wirken indes aktiv an der Konstitution dessen mit, was in einem bestimmten historischen Moment als ›Theater‹ zu gelten hat.²¹ Ausgehend von archivalischen Fallanalysen – etwa zur Regulierung von Stille und Lärm auf der Bühne oder zur Rolle polizeilicher Akteure in zensurbezogenen Genehmigungsverfahren – wird deutlich, dass bürokratische Interventionen beginnen, die gesamten Aufführungsbedingungen zu rahmen.²² Die entsprechenden Verwaltungspraktiken eröffnen darüber hinaus eine alternative Lesart des Gupta'schen Modells der »social imaginaries« in Bezug auf Öffentlichkeit, Wirkung und künstlerische Legitimität: Inszenierungs- und Rezeptionsweisen sowie resultierend das von Zuschauer*innen und Akteur*innen geteilte Imaginäre der Aufführung werden durch die bürokratische Praxis mitgeformt und neu sortiert. Verwaltung erscheint hier einerseits als äußerer Zwang, andererseits als das bereits genannte »Dienstwissen« Webers, welches kategorial diktiert, was sagbar, hörbar und überhaupt aufführbar ist. Die hohe theatergeschichtliche Virulenz

20 »Der Beamte hat nur zu tun, was ihm vorgeschrieben ist. Er hat sich genau an die Vorschriften zu halten. Bürokratie heißt: gebunden sein an das Gesetz, nicht an den Willen eines Vorgesetzten.« Ludwig von Mises: *Die Bürokratie*. München: Academia, 2004 [1997], S. 47.

21 Jan Lazardzig: »Polizeiliche Tages-Mittheilungen. Die Stadt als Ereignisraum in Kleists Abendblättern«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87/4 (2013): S. 566–587.

22 Ders.: »Ruhe oder Stille? Anmerkungen zu einer ›Polizey für das Geräusch‹ (1810)«, in: *Agenten der Öffentlichkeit*, hg. von Meike Wagner. Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 97–116. Siehe zum Aspekt der Prävention ders.: »Performing ›Ruhe‹: Police, Prevention, and the Archive (c. 1800)«, *Theatre/Performance Historiography: Time, Space, Matter*, hg. von Rosemarie Bank, Michal Kobialka. New York: Palgrave Macmillan, 2015, S. 123–152.

der Perspektive, die Lazardzig vorschlägt, liegt in der Einsicht, dass sich ästhetische Praxis und administrative Normativität nicht erst subsequent begegnen: Sie verstricken sich in einer historischen Ko-Produktion.

Gerade weil sich das Theater stets in diversen Kräftefeldern gesellschaftlicher Verhältnisse bewegt, sind die Bedingungen seiner öffentlichen Legitimation eng mit institutionellen wie ideologischen Rahmungen verknüpft. Ein Blick ins späte 19. Jahrhundert führt diese Verwobenheit exemplarisch vor Augen. So moniert Gotthard Hübner bereits 1876 den Exzess von Theaterverwaltung mit folgenden Worten:

Die ultima ratio-Consequenz der Polizeidoctrin wie auch der militärische Subordinationsgeist, welcher in allzu formaler Weise die neuere Theaterbureaucratie durchweht, sind ungeeignete und schädliche Elemente in einer Kunst, deren Lebensbedingung nur auf freischöpferischer Individualität beruht. Kunst und Künstler in das »Reglement« zwingen wollen, hiesse dem Theater die Freiheit des Lebens rauben. Eine einheitliche Theatergesetzgebung muss auch die für sämtliche Theater gleichartige Disciplinarordnung enthalten; das Theaterdirectoriat, die Theaterverwaltung übt hier jene discretionäre Polizeigewalt, welche zur lebenskräftigen Erhaltung eines complicirten Theaterapparates allein nothwendig ist.²³

Der bürokratische Zugriff auf das Theater verweist auf eine tiefgreifende Verschiebung im Umgang mit Kunst. Die Verwaltung künstlerischer Praxis folgt zunehmend Prinzipien der Steuerung, Kontrolle und Quantifizierbarkeit.

Aus soziologischer Sicht neueren Datums ist diese Tendenz ebenfalls nachhaltig. Horst Bosetzky und Peter Heinrich beschreiben mit dem Begriff der »kameradschaftlichen Bürokratie«²⁴ u. a. die Internalisierung bürokratischer Strukturen als »liebenswürdige[n] Schein«²⁵ und zeigen auf, wie tief sich Verwaltungshandeln in subjektive Dis-

23 Hübner bezieht sich hier zwar auf die Einrichtung von Theaterschulen, greift aber auf die gesamten Theaterstrukturen aus: Gotthard Hübner: *Der § 32 der Reichs-Gewerbe-Ordnung und die Theater-Schulfrage*. Berlin: Schade, 1876, S. 12.

24 Horst Bosetzky, Peter Heinrich: *Mensch und Organisation. Aspekte bürokratischer Sozialisation*. Köln: Deutscher Gemeindeverlag, 1980, S. 115.

25 Ebd.

positionen einschreibt. Die »Formung zum Bürokraten« qua bürokratischer Sozialisation erfolgt analog zur politischen Sozialisation durch Verhaltensgrammatiken und Verwaltungsstile der jeweiligen (Arbeits-) Umgebung.²⁶ Diese Erkenntnis lässt sich auf das 19. Jahrhundert übertragen: Disziplin, Repertoirewahl, künstlerische Karrieren werden in ein administratives Modell eingespannt, in welchem betriebliche Handlungsspielräume des Inszenierens und Aufführens zunehmend an verwaltbare Kategorien gekoppelt werden. Diese Bindung fasst Lutz Raphael im Hinblick auf die historische Genese moderner Verwaltungsstrukturen mit dem Begriff der »Durchstaatlichung«.²⁷ Dies umfasst sowohl die Herausbildung einer abstrakten Verwaltungsmoderne als auch die Schaffung bürgerlicher Subjekte im Zeichen disziplinierender Herrschaft – eine Verbindung, die nicht zuletzt auch als verhaltensökonomische Formel verstanden werden kann. Besonders deutlich, so Raphael, zeige sich dieser Zugriff des Staates auf die Bereiche Kultur und Bildung, die als bevorzugte Topoi »staatlicher Interventionen« aufscheinen.²⁸ Dieses allmähliche Vordringen des Staates in alle Winkel sowohl des Öffentlichen als auch Privaten beschleunigt sich im Untersuchungszeitraum rasant – in einer Phase, in der, wie Wolfgang Wüst betont, zunehmend zu fragen war, »ob die kritisch begleitete ausufernde Bürokratie Ergebnis wachsender Staatlichkeit seit dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war«.²⁹ Damit kündigt sich an, dass eine neue Qualität administrativer Präsenz aufs Schild gehoben wird, die tief in soziale sowie subjektive Selbstverhältnisse eingreift, um flächendeckend einen Rationalisierungsprozess nach dem anderen durchzusetzen. Davon wird das Theaterwesen nicht nur erfasst, es wandelt sich zum »Modellorganismus« für analoge Phänomene in anderen Kunstsparten oder der Pädagogik.³⁰

26 Ebd., S. 218.

27 Lutz Raphael: *Recht und Ordnung. Herrschaft durch Verwaltung im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer, 2000, S. 23.

28 Ebd., S. 95.

29 Wolfgang Wüst: »Bureaucracy and Legal Overregulation in Germany – A Regional Historical View«, *International Journal of Research in Academic World* 2/4 (2023): S. 106–118, hier S. 107.

30 Wolf-Dieter Ernst: »Nationalerziehung und Öffentlichkeit: Die Kontroverse um die Einrichtung einer staatlichen Schauspielschule (1846–1848)«, in: *Agenten der Öffentlichkeit*, hg. von Wagner, S. 117–134.

Die Theaterbürokratie im Vormärz ist ein hochdifferenziertes Klassifikationssystem, das durch ausgetüftelte Technologien der Beobachtung und Erfassung,³¹ durch moralische Kommentierung und reputative Sanktionierung wirkt. Die *Allgemeine Theater-Chronik* ist in dieser Hinsicht nicht einfach als Presseorgan zu lesen: Sie ist eine Bühne der Bürokratie selbst.

Zensurregime

Während des beschriebenen Institutionalisierungsschubs gerät insbesondere der Theaterraum als potenziell politischer Topos ins Visier obrigkeitlicher Aufsicht. Das illustre Portfolio an »Policeyen« im Vormärz versteht sich dabei beileibe nicht lediglich als marginale Triebfeder, sondern als Motor aktiver Prävention, wie Alf Lüdtke und Michael Wildt in ihrer Analyse polizeilicher Aktivitäten im 19. Jahrhundert hervorheben: »[...] [D]er Ausnahmezustand ist gewissermaßen in den Alltag polizeilichen Handelns eingelassen, wenn vor Ort in konkreten Situationen entschieden wird, was zur Beibehaltung oder Herstellung von Sicherheit ›notwendig‹ ist.«³²

Im Bereich des Theaters übersetzt sich diese Haltung in umfassende Vorschriften, Genehmigungspflichten und Inspektionen. Die staatliche Theaterzensur ist dabei juristisches Instrument und zugleich kulturelles Korrektiv. In seiner Wissenschaftsgeschichte des öffentlichen Rechts bestimmt Michael Stolleis die Situation Deutschlands in seiner vorföderalen Phase wie folgt:

Es erlebte eine schon von den Zeitgenossen als erstaunlich empfundene »Geniezeit«, vor allem in der Literatur, in der Musik und in den Wissenschaften, und dort speziell in der Philosophie. Kulturell und intellektuell vibrierend, politisch zersplittert und nur mühsam handlungsfähig, ein großes und wohlhabendes Land in der Mitte Europas, aber ohne Zugang zu Welthandel und Kolonien, überwölbt von einer altertümlichen, bis ins Absonderliche verrechtlichten Verfassungs-

³¹ Ebd., S. 117.

³² Alf Lüdtke, Michael Wildt: »Einleitung: Staats-Gewalt. Ausnahmezustand und Sicherheitsregimes«, in: *Staats-Gewalt. Ausnahmezustand und Sicherheitsregimes*, hg. v. dens. Göttingen: Wallstein, 2008, S. 7–24, hier S. 21.

ordnung – so etwa präsentierte sich Deutschland in der öffentlichen Meinung des ausgehenden 18. Jahrhunderts.³³

Unter diesen widersprüchlichen Rahmenbedingungen entwickelte sich ein besonderes Theaterregime. Jan Lazardzig analysiert in seiner Untersuchung der Wiener Theaterzensur dieses System als einen prägenden Faktor für die ästhetische Praxis des Theaters, indem es nicht nur die Aufführung erlaubter Stücke definiert. Obendrein soll die vorherrschende Vorstellung davon kontrolliert werden, was Theater im staatlichen Kontext überhaupt ist.³⁴ Diese konstitutive Kraft wirkt nicht nur regulierend, sie beeinflusst maßgeblich, welche theatralischen Formen als zulässig, denkbar oder erstrebenswert gelten. Eine spezielle Form staatlicher Verwaltungstätigkeit stellt die Produktion polizeilicher Akten dar. In seinen Überlegungen zu den *Polizeilichen Tages-Mitteilungen* argumentiert Lazardzig, dass diese Quellen weniger als reine Protokolle fungieren, sondern vielmehr als eine Art performatives Archiv der städtischen Theateröffentlichkeit.³⁵ In ihnen bildet sich ein geschichtlicher Verlauf ab, in dem Gesetzmäßigkeit und Öffentlichkeit komplementär aufeinander bezogen sind. Auch Nic Leonhardt hat diesen Zusammenhang auf medienästhetische Gesichtspunkte hin untersucht. In ihrer Studie zur »piktoralen Dramaturgie« des 19. Jahrhunderts hält sie fest:

Um Vergehen gegen die herrschende Ordnung aufzudecken, bedient sich das Polizeipräsidium eines Kontrollsystems, das die Überwachung ermöglicht. Zur Genehmigung einer Aufführung wird ein systematisches Prozedere entwickelt[.] [...] Es obliegt den Beamten, Stellen im Textbuch oder den Ablauf des Programms zu ändern oder zu streichen.³⁶

33 Stolleis: *Staatsrechtslehre und Verwaltungswissenschaft 1800–1914*, S. 43.

34 Lazardzig: »Polizeiliche Tages-Mitteilungen«, S. 568.

35 Ders.: »Der Geschmack der Polizei: Der Literatur- und Theaterhistoriker Carl Glossy (1848–1937) und die Entstehung des Wiener Theaterzensurarchivs«, in: *Geschmack und Öffentlichkeit*, hg. von Hermann Kappelhoff, Benjamin Wihstutz. Bielefeld: transcript, 2019, S. 139–161.

36 Nic Leonhardt: *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899)*. Bielefeld: transcript, 2007, S. 46.

Je deutlicher die systematischen Eingriffe des Staates in theaterinterne Abläufe transparent werden, desto merklicher zeigt sich auch ihre opake Seite, ihre Brüchigkeit und Tendenz zur Überformung, kurz, ihre inhärente Ungenauigkeit und Unordnung.

Performative Bürokratie

Vor dem Hintergrund vormärzlicher Normierungsbestrebungen tritt Verwaltung nicht mehr bloß als exekutive Praxis staatlicher Regulierung in Erscheinung; zugleich vollzieht sich ihre Aufwertung zur epistemischen Grundfigur. Bürokratie wird zur medialen Bedingung von Öffentlichkeit. Denn, für Peter Becker mit Michael Mann, »kooperiert der moderne Staat mit nicht-staatlichen Akteuren bei seinen Kontroll- und Gestaltungsprogrammen«. ³⁷ Gerade in diesem Sinne bewegt sich die *Allgemeine Theater-Chronik* nicht zwischen diskursiv getrennten Polen. Sie positioniert sich im Zentrum des medialen Feldes, von dem Becker spricht.

In diesem Zusammenhang ist von Belang, dass das Geordnet-Sein, wie Mary Douglas in ihrer Anthropologie des Reinen und Unreinen hervorhebt, nicht als etwas Gegebenes zu denken ist. Dieses müsse zunächst durch Exklusionen, Grenzziehungen und semantische Rahmungen performativ hergestellt werden: »Dirt is essentially disorder. There is no such thing as absolute dirt: it exists in the eye of the beholder. [...] Eliminating it is not a negative movement, but a positive effort to organise the environment.« ³⁸ Die *Allgemeine Theater-Chronik* funktioniert unbedingt nach dieser Logik: Das Unpassende, das Nichtkonforme, aber auch das Passende und Rentable werden flexibel besprochen, um das kulturell überhaupt Sagbare über dessen begrenzende Negation zu fixieren. Was auftritt, was als künstlerisch, professionell, moralisch gilt, wird weniger durch Affirmation als durch Distinktionen erzeugt. Die Bühne wird nicht kontrolliert, sie wird durch Sprache und Tonlage zum Ritualort für Freigaben oder Tabus.

In dieser Perspektive erscheint die Theaterbürokratie des Vormärz, und das ist zentral, gleichsam als infrastrukturelle Gelingensbedingung

37 Peter Becker: »Bürokratie«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 2016, o.S. (S. 10), <http://dx.doi.org/10.14765/zsf.dok.2.695.v1> [26.11.2025].

38 Mary Douglas: *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966, S. 35 f.

eines einzelstaatenübergreifenden Theaterwesens im deutschsprachigen Raum. Verwaltung wird zu einer Kulturtechnik, der sich der szenische Raum der Bühne, das einzelne Theaterhaus und die lokalen Kulturinstitutionen fügen und fügen müssen. Die *Allgemeine Theater-Chronik* steht paradigmatisch für diese Form verwalteter Moderne: Sie ist nicht Reaktion, sondern Produktion; nicht Bericht, sondern Bühne der Ordnung.

Regierbare Formate (Ausblick)

Die Theaterbürokratie um 1830 exemplifiziert eine fundamentale Transformation: die Verlagerung ästhetischer Produktion in den Horizont administrativer Prozessorientierung. Mit der *Allgemeinen Theater-Chronik* entsteht ein publizistisches Dispositiv, das bürokratische Verfahren in seiner Struktur nachahmt, perpetuiert und normativ auflädt. Regeln, Sichtbarkeitsregime und Disziplin werden in den publizistischen Gestus selbst eingeschrieben. Der Ästhetikdiskurs, der in der *Allgemeinen Theater-Chronik* im Untersuchungszeitraum Niederschlag findet, wird selbst verwaltungsförmig.

James C. Scott beschreibt derlei Vorgänge als »state simplifications«, also als staatliche Verfahren, die komplexe soziale Wirklichkeit auf standardisierbare, lesbare und folglich regierbare Formate herunterbrechen.³⁹ Ausgeübt wird diese Logik maßgeblich durch Verwaltungsformate: Antragsformulare, Berichtsformulare, Beschwerdebriefe, Bescheinigungen, Erfassungsbögen, Erhebungsbögen, Formularvordrucke, Genehmigungsanträge, Haushaltspläne, Inspektionsprotokolle, Inventarlisten, Kontrollvermerke, Listen, Personalakten, Schwarze Register, Tätigkeitsnachweise, Verfahrensrichtlinien, Vorschriftenkataloge, Zensurvermerke etc. pp.

Gerade weil die *Allgemeine Theater-Chronik* kein offizielles Organ ist, zeigt sich an ihr exemplarisch, wie sich Bürokratiegebaren jenseits legitimierter Institutionen einfindet. Als publizistisches Format operiert sie im Zwischenraum von Theaterpraxis, Öffentlichkeit und Verwaltung. Ihre administrative Ratio verweist nicht auf direkte Staatsmacht, sondern auf eine verallgemeinerte Gouvernamentalität, die auch

39 James C. Scott: *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press, 1998, S. 2.

nichtstaatliche Akteure formt und durchdringt. Die Bürokratisierung ästhetischer Prozesse erscheint so nicht als bloße Verstaatlichung, mehr noch, der verwaltende Blick wird über institutionelle Grenzen hinaus als Schauplatz kultureller Binnenkämpfe entwickelt.

Abschließend sei in diesem Zusammenhang nochmals Guptas Begriff der »social imaginaries« angeführt. Bemüht, deren Wirkungsweise zu klären, hält er fest: »For this reason cultural conflicts ought to be seen as being constitutive of the state rather than as an effect of state practices or of state-society relations. Structural violence is always the result of such unequal cultural struggles.«⁴⁰

Dies sei angefügt, um zu verdeutlichen, dass die Medien dieser sozialen Imaginationen ein Wust an Zetteln, Formularen, Notizen und Gekritzel sind, deren Zwecke inklusiven oder exklusiven Charakter annehmen können. Inmitten dieser Papiermaschinerie des Sozialen steht die *Allgemeine Theater-Chronik* als eine suprainsitutionelle, selbstermächtigte »Körperschaft«, die allein durch Datensammlung, Informationsbeschaffung und -verbreitung ihre normative Wucht entfaltet. Die Bürokratie produziert in diesem Sinne mit: Sie ist das öffentliche Regiebuch, in dem jede Pointe, jede Geste, jede Illusion mit der gleichen unnachsichtigen Präzision verzeichnet wird wie die Ausgaben für Bühnennebel und Kostümseide. Bilanzen, Direktiven, Formulare, Inspektionslisten, Maße, Normen, Programme und Strafkataloge werden dann zu diskreten Elementen der kollektiven Vorstellung dessen, was Theater sei.

40 Gupta: *Red Tape*, S. 61