

## Die Organisierung des Theaters

Betriebliches Ordnen und Entwicklungsdenken

in Friedrich Kranichs *Bühnentechnik der Gegenwart* (1929/1933)

### Ordnung und Organisation

»Ordnen«, so postuliert es der Dramaturg, Schriftsteller und Kritiker Oskar Jancke (1898–1957) im Jahr 1928, »ist nicht Organisieren.« Unter dem Titel »Das Theater als Ordnung« insistiert er in der Zeitschrift *Die Scene*, dem Organ der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände, auf einer Trennung zwischen künstlerischem Herz und Geist auf der einen und Verstand und Körper des Theaters auf der anderen Seite. »Organisation und Verwaltung« wären in diesem Dualismus bloße »Mittel des Ordners, ihm [dem Ordnen, Anmerkung H.S.] so unentbehrlich wie der Verstand dem Herzen«. »Organisation allein«, so Jancke weiter, »ist Betrieb« und das »Theater darf uns kein Betrieb sein«. Ordnen würde das Theater hingegen durch das »Dienen an der Kunst«: Vom Kunstdienst als Zentrum ausgehend vollziehe »sich durch die Gestaltung des Spielplans der Aufbau des Reiches, der Ordnung«. Der auf diese Weise initiierte, sich ausbreitende Ordnungskreis wachse und umschließe »immer neue Träger der Ordnung«. Belebend durchwalte das künstlerische Wesen des Theaters schließlich seinen wachsenden Organismus: »Der Geist des Theaters baut sich seinen Körper.«<sup>1</sup>

Der weitere Verlauf seines Beitrags sowie Janckes Biografie lassen deutlich werden, wes Geistes Kind dieser umfassende Ordnungsimperativ des Theaters ist. Ein Rekurs auf Hugo von Hofmannsthals *Kleines Welttheater* (1897), seinerseits bezugnehmend auf Friedrich Nietzsche, unterstreicht die Vorstellung vom »Künstler als Festordner des Daseins«. Während letzterer Gedanke auf einen um 1900 virulenten Ver-

1 Oskar Jancke: »Theater als Ordnung«, *Die Scene* 18 (1928): S. 368–369.

mittlungsversuch von Kunst und Leben zurückzuführen ist,<sup>2</sup> schwingt bei dem Germanisten und Sprachpfleger Jancke zugleich die nationale Sendungskraft der Schaubühne in der Tradition Friedrich Schillers mit, die als »gemeinschaftlicher Kanal« des »Nationalgeists« »das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne ziehen« solle wie im verklärten antiken Griechenland.<sup>3</sup> Die Praxis des Ordners, die Jancke mit diesen Referenzen umreißt, ist folglich eine höchst idealistische Angelegenheit, gegenüber der sich der Betrieb als profanes Übel, als herz- und geistlose Notwendigkeit ausnimmt.

Allerdings hatte der vermeintlich kunstfremde technische Theaterbetrieb im Laufe der 1920er-Jahre ebenfalls einen umfassenden und ausgesprochen wirkmächtigen Ordnungsanspruch für sich reklamiert. Insbesondere die technischen Leiter der größten deutschsprachigen Stadt- und Staatstheater hatten begonnen, nicht nur den Betrieb rationell zu organisieren, sondern auch mithilfe bürokratischer Medien, in Ausstellungen und mittels Betriebsführungen über die Betriebsgrenzen hinaus darzulegen, inwiefern allein der von ihnen überwachte Betrieb der zweckmäßigen Ordnung eines gemeinnützigen deutschen Theaterwesens entscheidend Vorschub leistete.

Die normativen Ordnungsansprüche des bühnentechnischen Betriebs sind der Gegenstand des folgenden Beitrags. Am Beispiel eines Schaubilds aus dem ersten deutschsprachigen Lehrbuch der Bühnentechnik, der vom technischen Leiter des Bayreuther Festspielhauses und der Städtischen Bühnen Hannover Friedrich Kranich (1880–1964) publizierten, zweibändigen *Bühnentechnik der Gegenwart* (1929/1933), werde ich zeigen, inwiefern die Praxis des Theaterbetriebs der Weimarer Republik nicht nur als Organisation und damit im Sinne Janckes als Mittel zum Zweck beschrieben werden muss, sondern zugleich sehr wohl als Ordnen mit kulturell-gesellschaftlicher Reichweite.

2 Zur ausführlicheren Kontextualisierung des »Festordnungs«-Gedankens bei Hofmannsthal und Nietzsche siehe Ursula Renner: »Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst«, in: *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hg. von Ursula Renner, G. Bärbel Schmid. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991, S. 285–305.

3 Friedrich Schiller: »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« [1785], in: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert. Ausgewählte Texte*, hg. von Jürg Mathes. Tübingen: Niemeyer, 1974, S. 110–112.

Dafür werde ich zunächst die *Bühnentechnik der Gegenwart* als paradigmatisches Dokument einer in den 1920er-Jahren entstandenen und von Rationalisierungsideen geprägten Theaterbetriebslehre kontextualisieren. Im Mittelpunkt des Beitrags steht sodann das zentrale Schaubild des ersten bühnentechnischen »Standardbuchs«. <sup>4</sup> Von diesem ausgehend kann die weitreichende normative Ordnungskraft des Betriebs im Kontext eines virulenten, jedoch unterschätzten Konnexes von Theater und Rationalisierung beschrieben werden.

### Die *Bühnentechnik der Gegenwart* als Bühne der Rationalisierung

Das unter Friedrich Kranichs Namen publizierte Buch *Bühnentechnik der Gegenwart* ist als exemplarischer Niederschlag der Theaterbetriebsvorstellungen in der Weimarer Republik zu bezeichnen. Es stellt den verdichteten, wissenschaftlich inszenierten, geschickt vermarkteten und international rezipierten Konsens des bühnentechnischen Diskurses dar. Bis heute wird es in bühnentechnischen Handbüchern selbstverständlich referenziert, <sup>5</sup> gar als »Bibel« der Profession verklärt. <sup>6</sup> Schon der Umfang von zwei Bänden mit jeweils über 370 Seiten sowie die Aufmachung mit Titel im Goldpressdruck, 442 Abbildungen und zahlreichen Bildtafeln im damals noch jungen DIN-A4-Format suggerierten zeitgemäßen Deutungsanspruch.

Orientiert am Primat der Wirtschaftlichkeit stellt das Buch einleitend die Frage, ob der »technische Bühnenbetrieb in seiner gegenwärtigen Form noch haltbar [ist] und welche Maßnahmen [...] zu seiner technischen und wirtschaftlichen Weiterentwicklung zu empfehlen [sind]«. <sup>7</sup> Zur Beantwortung wird das gesamte bühnentechnische Feld als ein Betriebszusammenhang aufgefasst, den es vom Personal über die Betriebsräume, die technischen Einrichtungen bis zur Praxis des Büh-

4 Als solches betitelt es eine Buchrezension in der *Scene*: Karl Heinz Bodensiek: o.T., *Die Scene* 19 (1929): S. 359.

5 Siehe z.B. Bruno Grösel: *Bühnentechnik: Mechanische Einrichtungen*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2022 [1995].

6 Klaus Wichmann: »80 Jahre »Bühnentechnik der Gegenwart«: Das Werk von Friedrich Kranich heute«, *Bühnentechnische Rundschau*, Sonderband (2009): S. 19–23, hier S. 19.

7 Friedrich Kranich: *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1. München/Berlin: Oldenbourg, 1929, S. 9.

nenbildwechsels in seine Einzelteile und Abhängigkeiten zu unterteilen und rational zu ordnen gelte. Unter dem Eindruck der Rationalisierungsbewegung sowie der Popularisierung von Betriebs- und Arbeitswissenschaft<sup>8</sup> werden Betriebsorganisation, -aufsicht und die Arbeit an den Maschinen unterteilt und ihr hierarchisches Verhältnis legitimiert. Unterfüttert wird das Plädoyer für eine rationalisierende Trennung zwischen abstrakter Arbeitsorganisation im Betriebsbüro und der physischen Arbeit in den Betriebsräumen durch zahlreiche Diagramme und Schaubilder. Auch für betriebsferne Theaterinteressierte wird damit die Relevanz des Bühnentechnischen Betriebs als autonomes Wissensfeld anschaulich. Die ausgeprägte Diagrammatik suggeriert im Zusammenklang mit zeitgenössischen, populären Betriebswirtschaftslehren wie derjenigen Frederick Winslow Taylors, prominent in der Einleitung platziert, nicht nur Wissenschaftlichkeit.<sup>9</sup> Vielmehr stellte sie tatsächlich das in der Betriebspraxis verwandte, operative Medium dar, auf dessen Grundlage die Arbeitsschritte im Betrieb eingeteilt, gesteuert und zugleich der Geschäftsführung des Theaters gegenüber legitimiert wurden.<sup>10</sup>

8 Der Rationalisierungsbegriff avancierte in der Weimarer Republik zu einem populären Schlagwort. Dabei ist dem intellektuellen Rationalisierungsdiskurs eine kulturkritische Schlagseite zu konstatieren, die bei einflussreichen Rationalisierungstheoretikern wie Friedrich Gottl-Ottlilienfeld in das Ideal eines vom roten scharf getrennten »weißen Sozialismus« bzw. eines »Führersozialismus« mündete (Friedrich Gottl-Ottlilienfeld: *Fordismus. Über Industrie und technische Vernunft*. Jena: Fischer, 1926). Ziel nahezu aller Rationalisierungsbefürworter\*innen war, eine natürliche, aus dem Volkwohl und den vorhandenen Ressourcen abgeleitete Option gegen den Individualismus des Kapitalismus und die kommunistische »Masse« ins Feld zu führen. Siehe u.a. Günter Buchholz: *Geschichte und Begriff der Rationalisierung*. Wuppertal: Gesamthochschule Wuppertal, 1981; Timo Luks: *Der Betrieb als Ort der Moderne. Zur Geschichte von Industriearbeit, Ordnungsdenken und Social Engineering im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2010.

9 Wolfgang König: »Kontrollierte Arbeit = optimale Arbeit? Frederick Winslow Taylors Programmschrift der Rationalisierungsbewegung«, *Zeithistorische Forschungen* 6 (2009): S. 315–319.

10 Einen beispielhaften Einblick in die Verwendungsarten zahlreicher bürokratischer Medien im Betrieb bietet Julius Richters Bericht über die Reorganisation des Hessischen Landestheaters: Julius Richter: »Organisation im technischen Betrieb des Theaters«, *Bühnentechnische Rundschau* 5 (1931): S. 5–7.

Das Auseinandertreten von Arbeitsvorbereitung bzw. -steuerung und Theaterarbeit wiederholte die Ausdifferenzierung der Betriebsabläufe, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts ausgehend von den Technikwissenschaften in den Maschinenbaubetrieben normalisiert worden war.<sup>11</sup> Das technische Büro, in dem der gesamte Arbeitsprozess durch bürokratische Medien »informationell verdoppelt« wurde,<sup>12</sup> konzentrierte nun in zunehmendem Maße eine »umfassende intellektuelle Herrschaft«<sup>13</sup> über die realen Prozesse. Angesichts steigender Anforderungen an den Ensemble-Repertoire-Betrieb nach dem Ersten Weltkrieg – bspw. durch umfangreiche Spielpläne mit steigendem szenografischen Volumen – im Zusammenspiel mit der öffentlichen Finanzierung der großen deutschen Theaterhäuser, die diese gegenüber der republikanischen Öffentlichkeit zur Rechenschaft verpflichtete, hatten nun auch die Theaterdirektion und -verwaltung zunehmend ein solches epistemisches Gewicht des technischen Büros zu akzeptieren.

Es ist naheliegend, dass die technischen Leiter sich nach Kräften an dieser Entwicklung beteiligten und auf zahlreichen Ebenen ihre Stellung im Theaterbetrieb zu sichern oder auszubauen versuchten. Gerade die Leiter der größten öffentlich finanzierten Theater, die ihre Karrieren nahezu allesamt als Maschinisten an den Hoftheaterbühnen begonnen und deren Kommunalisierung im Gegensatz zu ihren zahlreichen adligen Intendanten unbeschadet überstanden hatten, versuchten den (theater-)politischen Umbruch um 1918/1919 für sich zu nutzen. Schon wegen der ihr unterstellten Betriebsgrößen, aber auch aufgrund der bereits skizzierten Bestrebung, die eigene Position im Gesamtbetrieb zu stärken, war diese überschaubare Akteursgruppe nachdrücklich am Anschluss an betriebswissenschaftliche Wissensbestände und deren Implementierung in die Betriebspraxis der großen staatlichen, städtischen und Landesbühnen interessiert. Als Organ diente maßgeblich der 1907 gegründete Berufsverband der bühnentechnischen Vorstände, der sich in der Weimarer Republik der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger angliederte. Der Verband, der neben den als Schriftleiter der bis heute publizierten Verbandszeitschrift *Bühnentechnische Rund-*

11 Wolfgang König: *Künstler und Strichezieher. Konstruktions- und Technikkulturen im deutschen, britischen, amerikanischen und französischen Maschinenbau zwischen 1850 und 1930*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

12 Buchholz: *Rationalisierung*, S. 13 f.

13 Ebd., S. 14.

*schau* sowie in Arbeits- und Prüfungsausschüssen tätigen technischen Leitern auch verschiedene andere bühnentechnische Gruppen mit Personalverantwortung umfasste, gewann schnell an theaterpolitischer Bedeutung.

Als Mitbegründer des Fachverbands setzte sich Friedrich Kranich in den 1920er-Jahren besonders vehement für die Rationalisierung des Betriebs und den damit verbundenen Ausbau seiner Kompetenzbereiche ein.<sup>14</sup> Die 1929 und 1933 publizierte *Bühnentechnik der Gegenwart* stellte den Gipfel seines von notorischem Profilierungsstreben geprägten Engagements für einen rationellen Betrieb dar,<sup>15</sup> inszeniert als erstmalige wissenschaftliche Veröffentlichung bühnentechnischen Wissens, welches bis dato »nur vom Meister an die Schüler oder, wie es mehrfach vorkam, vom Vater an den Sohn«<sup>16</sup> weitergegeben worden war. Dabei konnte sich Kranich nur in einer überaus paradoxen Operation als objektiver Verfasser einer ersten Theorie der Bühnentechnik, ja als Vorkämpfer eines allen persönlichen Interessen enthobenen, zeitgemäßen Theaterbetriebs behaupten. Denn sein Renommee in Bayreuth wie auch andernorts beruhte im Wesentlichen auf dem Ruf seines Vaters und Lehrers Friedrich Kranich senior, ebenfalls Bühnentechniker und vormaliger technischer Leiter der Bayreuther Festspiele. Der exzessive Gebrauch von Klassifizierungen und Diagrammen erscheint bisweilen als rationale Überkompensation des eigenen beruflichen Erbes.

Wenngleich der Gestus der *Bühnentechnik der Gegenwart* durchaus Widerstand bei Kranichs Fachkollegen erregte, die ihre theaterbetrieblichen Anstrengungen nun an dessen im »Standardwerk« manifestierten Maßstab messen lassen mussten, stellte sich doch sowohl im Fachdiskurs als auch in der allgemeineren Theateröffentlichkeit ein breiter Konsens hinsichtlich der im Buch verfochtenen Rationalisierungsforderungen

14 Nachzuvollziehen in den Akten des Großherzoglichen Hoftheaters Schwerin, der Städtischen Bühnen Hannover und des Festspielhauses Bayreuth, für die Kranich als technischer Leiter wirkte.

15 Aufschlussreich beschrieben findet sich das geschlechtlich codierte Profilierungsstreben der technikwissenschaftlich gebildeten Ingenieure, zu denen sich auch Kranich zählen lässt, mit dem von der Wissenssoziologin Tanja Paulitz herausgearbeiteten, historischen Selbstbild als »Männer der Tat«. Tanja Paulitz: *Mann und Maschine. Eine genealogische Wissenssoziologie des Ingenieurs und der modernen Technikwissenschaften, 1850–1930*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 171–254.

16 Kranich: *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. I, S. 4.

her: Aus Sicht der technischen Leiter konnte die *Bühnentechnik der Gegenwart* als ein wissenschaftlich fundiertes Plädoyer für den Ausbau ihrer Entscheidungsbefugnisse mit dem Ziel eines reibungslosen Betriebs im Dienste des Kunstwerks verstanden werden.<sup>17</sup> Aus Sicht anderer Theaterangehöriger, insbesondere der Theaterdirektoren und Intendanten sowie der Theaterpolitik, konnte sie als selbstkritisches Plädoyer für ein sparsames Theater gelesen werden, das jede kunstferne Übertechnisierung vermied.<sup>18</sup>

Was diese breite Anschlussfähigkeit verdeckt, ist die durch das Buch vorgenommene implizite Normierung des Diskurses. Denn die vermeintlich interesselose Rationalisierung des Theaters in den Diensten der Kunst reduzierte den wissenschaftlichen Theaterdiskurs auf eine spezifische Betriebsform – ein öffentlich finanziertes Theater im Ensemble-Repertoire-Betrieb – sowie auf ein bestimmtes Theaterideal – ein gemeinnütziges, nationales Theater.

## Die Ordnung des Theaters im Diagramm

Besonders augenfällig wird die normative Ordnung des Theaters in der *Bühnentechnik der Gegenwart* am Beispiel eines umfassenden Schaubilds, das von Kranich und seinen Mitarbeiter\*innen bedeutungsschwanger in der Mitte des zweiten Bandes platziert wurde (Abb. 1). Jenes Schaubild mit dem Titel »Technische Bewertung von 160 Theatern« fungiert als Dreh- und Angelpunkt des betrieblichen Ordnungsanspruchs, der durch die Publikation für ein breites Publikum popularisiert wurde.

Das Schaubild ordnet die Theater, eigentlich nur 159 an der Zahl, anhand des betrieblichen Potenzials ihrer architektonischen Grundrisse in einer schier unübersichtlichen Matrix, die sich über zwei Seiten

17 So stand auf der Verbandstagung im Publikationsjahr der *Bühnentechnik der Gegenwart* ganz die Forderung nach mehr Einfluss des technischen Leiters im Gesamtbetrieb im Zentrum. Er allein, so die renommiertesten Fachvertreter, könne ein wirtschaftliches Theater im Dienst der Kunstwerke gewährleisten. Im Sinne der Rationalisierung wurde in den Referaten z.B. ein größerer Einfluss auf die Betriebsarchitekturen, die Ausstattung, aber auch auf die Spielplangestaltung gefordert. Siehe die Beiträge in: *Bühnentechnische Rundschau* 4 (1929): S. 7–19.

18 Siehe z.B. Bodensiek: o. T., S. 359.

Abb. I: Die Diagrammatische Ästhetik als Szene rationaler Theaterordnung in der *Bühnentechnik der Gegenwart*. Es liegt in der Natur eines Schaubilds im DIN-A3-Format, dass in kleinformatigen Reproduktionen nicht alle Informationen entziffert werden können.

		Technische Bewertung												
		Alte Bauart												
Abbildungen		a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	n	
95	0	5-Löwenburg	5-Danzig	Kr-Freiburg										
	1				L-Nürnberg									
	2	Kombi-Paris	Dispenzwerk	5-Bismarck	L-Bath	Harz-N. Werk								
96	0													
	1													
	2													
97	0													
	1	5-Arnfeld	K-Bularen	5-Nachwacht	L-Rudolstadt	5-Schwab								
	2	5-Raums	Kü-München	5-Turin	5-Luzern	1-Worms	5-Ingaria	5-Adressa	10-Bad-Land	5-Bildenburg	N-Leipzig	N-Nürnberg		
98	0													
	1													
	2													
99	0													
	1													
	2													
100	0													
	1													
	2													
101	0													
	1													
	2													
102	0													
	1													
	2													
103	0													
	1													
	2													
104	0													
	1													
	2													
105	0													
	1													
	2													
106	0													
	1													
	2													

Der Einfachheit halber sind in der Tafel die näheren Bezeichnungen der Häuser abgekürzt; es bedeutet:

- |                          |                       |                      |
|--------------------------|-----------------------|----------------------|
| F = Festspielhaus,       | L = Landestheater,    | Sh = Schauspielhaus, |
| Gr. H = Großes Haus,     | Na = Nationaltheater, | St = Staatstheater,  |
| K = Königliches Theater, | N = Neues Theater,    | T = Theater,         |
| Kl. H = Kleines Haus,    | O = Opernhaus,        | V = Volkstheater.    |
| Ku = Kurtheater,         | R = Residenztheater,  |                      |
| Kü = Künstlertheater,    | S = Stadttheater,     |                      |

Um die einzelnen Abbildungen leichter finden zu können, sind ihre Nummern bei der linken Tafelhälfte in der ersten senkrechten, die Unterscheidungsbuchstaben in der obersten waagrechten Spalte eingetragen,



erstreckt. Nur mit Mühe wird das kleinteilige Diagramm durch zahlreiche Beschriftungen, eine Legende unterhalb des Schaubilds, eine vorgelagerte Liste der Theater sowie eine weitere Tabelle und Erklärung im Fließtext navigierbar. Die Verortung einzelner Theater in der Leistungsmatrix erfolgt durch die Verzeichnung der Stadt und eines Kürzels zur Institutionsart (Festspielhaus, Landestheater, Schauspielhaus etc.). Das Raster der Matrix ist durch ansteigende Kennzahlen auf der x-Achse bzw. der y-Achse bestimmt, anhand derer dem jeweiligen Theater die Position im Diagramm zugeordnet wird.

Eine erste Orientierung in der tabellarischen Gesamtordnung bietet die Unterteilung des Schemas in eine Bewertung der Theater »alter Bauart« auf der linken Seite des Schaubilds und eine Bewertung der Theater »neuer Bauart« auf der rechten Seite. Die alte Bauart bezieht sich auf die Bühnenhäuser älteren Baudatums, die für die Kulissenbühne konstruiert wurden, das heißt für die in parallelen Gassen angeordneten und durch optische Illusion zusammenwirkenden gemalten Kulissen und Soffiten. Die neue Bauart, die für Kranich die Grundvoraussetzung eines zeitgemäßen Bühnenbetriebs markiert, ist dagegen auf die Verwendung dreidimensionaler, in Kranichs Worten »unzerlegter« Bühnenelemente ausgelegt.<sup>19</sup> Statt perspektivisch gemalten und gestaffelten Bildteilen stehen hier plastische Szenerien, austauschbar etwa durch mobile Bühnenwagen, im Zentrum des betrieblichen und ästhetischen Interesses, wie sie uns auch aus heutigen Theatern vertraut sind.

Während sich diese Einteilung der Bauarten aus dem Schaubild erschließt, ist die Basis des Schaubilds, die Kennzahlensystematik, nur durch die dem Schaubild vorangestellten Erklärungen zu verstehen. Die Kennzahlen bündeln ihrer prominenten Platzierung im Buch gemäß den betrieblichen und wissenschaftlichen Anspruch der *Bühnentechnik der Gegenwart* und sollen betriebliche Effizienz anhand vermeintlich objektiver Kriterien messbar und vergleichbar machen. »[D]ie Höhe der dreistelligen Zahl«, erklärt Kranich, stelle »die technische Bewertung einer Bühne im Vergleich zur anderen dar.«<sup>20</sup> Deren Kriterien ergeben sich aus den von Kranich artikulierten Anforderungen für einen

19 Das »unzerlegte« Bühnenbild wird von Kranich extensiv als *terminus technicus* verwendet. Siehe z. B. Tafel 3 in: Kranich: *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1.

20 Friedrich Kranich: *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 2. München/Berlin: Oldenbourg, 1933, S. 201.

arbeitseffizienten Bühnenbetrieb, in dessen Zentrum der schnelle und reibungslose Austausch jener eben erwähnten bühnenfüllenden Szenarien stehen sollte.

Eine detaillierte Aufschlüsselung der Kennzahlen würde an dieser Stelle zu weit führen – relevant waren für Kranich u. a. die Größe der Lagerräume auf Bühnenhöhe, Transportmöglichkeiten wie fahrbare Hilfsbühnen sowie die Größe und Anzahl der Neben- und Hinterbühnen. Statt einer Interpretation des Schaubilds im Sinne Kranichs (es ist tatsächlich fraglich, welche\*r Rezipient\*in eine solche überhaupt je ernsthaft vorgenommen hat) möchte ich im Folgenden zwei Ordnungsaspekte des Schemas hervorheben, die von der numerischen Systematisierungswut verdeckt werden, von Kranichs zeitgenössischer Leser\*innenschaft aber durchaus intuitiv erfasst werden konnten. Der erste Aspekt betrifft die Auswahl der Ordnungsgrundlage, d. h. die Auswahl der für die technische Bewertung hinzugezogenen Theater. Der zweite fokussiert auf die spezifische Anordnung der bewerteten Theater im Schaubild.

Von den 159 Theatern, deren Auswahlkriterien nicht erläutert werden, liegen 56 Theater außerhalb der damaligen deutschen Grenzen. Es fällt auf, dass die meisten dieser Theater der alten Bauart zugewiesen werden und damit einem zeitgemäßen technischen Leistungsanspruch im Sinne der *Bühnentechnik der Gegenwart* von vornherein nicht gerecht werden können. Zwar sind auch im rechten Teil des Schaubilds »ausländische« Theater vertreten, als betrieblich relevant werden hier allerdings nur das Stadttheater Göteborg, das erst 1934 und damit ein Jahr nach Erscheinen des Schaubilds eröffnet wurde, und das vom deutschen Architekten Martin Dülfer entworfene Nationaltheater in Sofia ausgewiesen.

Dass eine größere Zahl »ausländischer« Theater in die technische Bewertung einfluss, die von den deutschen Theatern nach Kranichs Bewertungskriterien allerdings deutlich übertroffen wurden, ist Ausdruck einer nationalchauvinistischen Normalität, die im bühnentechnischen Diskurs verbreitet war. Stellvertretend dafür mag der Artikel »Bühnentechnik im Auslande« stehen, in dem der renommierte Bühnentechniker Max Hasait 1932 die bühnentechnischen Eindrücke seiner ausgedehnten Reisetätigkeit festhält. »[N]ach der Besichtigung verschiedener Bühnen in New York usw.« kam er zu dem Schluss, »daß doch die deutschen Bühnentechniker die zweckentsprechendsten Bühnenkonstruktionen erdacht haben«. Als »Grund für den Vorsprung der deutschen Büh-

nentechnik im Vergleich zu den ausländischen« macht er erstens ein ausgeprägtes bühnentechnisches Reformbestreben in Reaktion auf den verheerenden Brand des Wiener Ringtheaters aus. Als zweiten Grund führt er den nationalen Fortschrittsvorsprung an, da »in Deutschland schon in früherer Zeit tüchtige Bühnentechniker tätig waren (Familie Brandt-Mühldorfer), während in den ausländischen Theatern die Ausführung der Bühnenkonstruktionen noch den Zimmerleuten überlassen wurde«. <sup>21</sup>

Hasait bedient damit einen bewährten Topos bühnentechnischen Leistungsvergleichs, den ein prominenter Vertreter der erwähnten Brandt-Familie selbst geprägt hatte. Fritz Brandt, Nestor der Fachdisziplin, akzentuierte bereits um 1900 in einem langen Vortrag die nationale Spezifik der Bühnentechnik und verknüpfte deren Leistungspotenzial während der sensiblen Konsolidierungsphase des Berufsfelds wirkmächtig mit der deutschen Kulturleistung. Herausgefordert insbesondere durch die szenischen Visionen Richard Wagners, so Brandt, habe sich eine bühnentechnische Tradition des »Deutschen Systems« etabliert, das sich gegen ausländische, namentlich die französischen, Entwicklungen abgrenze. <sup>22</sup> Für ein leistungsfähiges Theater käme demnach »nur die Bühnentechnik Deutschlands wesentlich in Betracht [...]; das [sic] was daselbst von Bedeutung ist, ist deutschen Ursprungs«. <sup>23</sup> Das »Deutsche System« der Bühnentechnik entfaltete sich gewissermaßen dialektisch zu den Anforderungen der großen deutschen Kulturleistungen, namentlich Wagners, dessen Bühne in Bayreuth entsprechend »als Höhepunkt dieser Einrichtungen [des »Deutschen Systems«, Anmerkung H.S.] zu bezeichnen sein« dürfte. <sup>24</sup>

Im Schaubild wurde das »Deutsche System« als Betriebssystem der größten deutschen Theaterleistungen im statistischen internationalen Vergleich nun vermeintlich objektiv nobilitiert. Es ist kein Zufall, dass an der Spitze des Leistungsvergleichs diejenigen Theaterhäuser stehen,

21 Max Hasait: »Die Bühnentechnik im Auslande«, *Bühnentechnische Rundschau* 3 (1932): S. 20.

22 Fritz Brandt: »Ueber Bühnentechnik und Entwicklung der maschinellen Einrichtungen von den Bühnen der älteren Theater bis zur Neuzeit. Vortrag des techn. Artist. Ober-Inspektors der Königlichen Theater Fritz Brandt im »Verrein Deutscher Maschinen-Ingenieure« am 28. März 1899«, *Glaser's Annalen für Gewerbe und Bauwesen* 559 (1900): S. 153–157.

23 Ebd., S. 156.

24 Ebd., S. 155.

deren Betrieb durch die Mitglieder der Brandt-Familie, darunter Fritz Brandt als einflussreicher Lehrer Kranichs, geprägt wurden.

Hinsichtlich der Ordnungsfrage ist allerdings nicht nur der nationale Leistungsvergleich relevant, bei dem die kulturelle Vorreiterrolle des deutschen Bühnenbaus theoretisch untermauert wurde. Die in der Matrix abgebildete »Reihenfolge der Theater (s. Tafel 2)«, so erläutert Kranich, »ergibt eine Entwicklungsgeschichte des Bühnenbaues«. <sup>25</sup> Das heißt, das Schaubild ordnet die Leistungspotenziale nicht nur entlang eines qualitativen, sondern auch eines chronologischen Gesichtspunkts. Dieser wird auf der rechten Seite des Schaubilds insbesondere deutlich.

Der von Kranich gedachte Entwicklungsvektor verläuft diagonal von links oben nach rechts unten, da hier die Kriterien der alten Bauweise auf der y-Achse mit denen der neuen Bauweise auf der x-Achse kombiniert werden. Das betriebliche Potenzial steigt nach den Kriterien der alten Bauweise von oben nach unten, nach den Kriterien der neuen Bauweise von links nach rechts. Als leistungsstärkste werden diejenigen Grundrisse ausgezeichnet, die in beiden Bewertungsordnungen die höchste Kennzahl haben und sich im Schaubild rechts unten wiederfinden. Durch die Kombination der für die Bauweisen je verschiedenen Kriterien ist so die Aufhebung der alten in der neuen Bauart behauptet, der Entwicklungsschritt im Medium der Darstellung indiziert. Damit läuft die Bewertung auf eine betriebliche Entwicklungsgeschichte zu, die in den Berliner Opern, angeführt von der Staatsoper Unter den Linden, <sup>26</sup> und dem Festspielhaus Bayreuth als Leuchttürme deutscher Kulturleistung mündet. <sup>27</sup> Diese Entwicklungsgeschichte wurde organisch gedacht, wie der prominente Rückgriff auf den Zoologen Ernst Haeckel in der Einleitung der *Bühnentechnik der Gegenwart* verdeutlicht. Dort wird Haeckels populäres »biogenetisches Grundgesetz« als

25 Kranich: *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 2, S. 201.

26 Die ebenfalls aufgeführte Berliner Krolloper, offiziell: Staatsoper am Platz der Republik, wurde seit 1931, also zwei Jahre vor der Publikation des Schaubilds, nicht mehr genutzt.

27 Das Stadttheater Hagen scheint zunächst hinsichtlich seiner kulturellen Bedeutung aus der Auswahl der fünf leistungsstärksten Bühnen herauszufallen. Die Bewertung geht auf das Umbaupotenzial der Bühne zurück, das sich laut Kranich mit dem Einbau von Schiebebühnen (in der Tradition der Brandt-Familie und des »Deutschen Systems«) unmittelbar realisieren ließe. Siehe Kranich: *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 2, S. 376 f.

Entwicklungsgesetz auch der Bühnentechnik in Anschlag gebracht. Jede Bühnenform durchlaufe wie »jedes werdende Wesen noch einmal abgekürzt den Weg seiner Ahnen«,<sup>28</sup> entwickle sich also nach naturgesetzlichen Prinzipien fort. Das Diagramm ist demnach als rationaler Beweis organischen Fortschritts zu verstehen, als permanente Höherentwicklung der kulturellen deutschen Leistungsfähigkeit.

So wird im Schaubild die Rationalität des bühnentechnischen Betriebs mit dem Fortschritt einer nationalen Theatergeschichte parallel geführt. Indem das Schaubild grundsätzlich auf das *Leistungspotenzial* zielt, weisen die Staatsoper Unter den Linden und das Festspielhaus Bayreuth in der diagrammatischen Entwicklungslogik als Wegmarken in die Zukunft eines technischen Idealbetriebs. Dem organischen Telos der bühnentechnischen Entwicklungsgeschichte wendet sich schließlich der letzte Abschnitt der *Bühnentechnik der Gegenwart* zu.<sup>29</sup> Es ist, so wird es im Schaubild augenfällig, keineswegs nur ein bühnentechnisches Telos. Es ist von der Dominanzerzählung einer organischen deutschen Kulturentwicklung nicht zu trennen.

#### Die rationalisierte Ordnung des Theaters

Dass der Einfluss des rationalisierten Betriebs auf die Qualität von Kunst und Kultur als Grundakkord der *Bühnentechnik der Gegenwart* festgestellt werden kann, verwundert nach der Analyse des Schaubilds nicht. Dieser Einfluss lässt sich, hat man die durch das Schaubild medialisierte Ordnung als spezifische Optik des Betriebswissens einmal festgestellt, in zahlreichen der von Kranich und seinen Mitarbeiter\*innen artikulierten Lehrsätzen ausmachen. »Je reibungsloser, unauffälliger und billiger« die »Kräfte« Kunst, Technik und Verwaltung arbeiteten, so ein auch sprachlich typisches Diktum der *Bühnentechnik der Gegenwart*, »um so höhere Anforderungen kann die Bühnenkunst an sie stellen und um so vollendeter werden ihre Werke sein«. <sup>30</sup> Die direkte Verknüpfung der Rationalisierung – »reibungsloser, unauffälliger, billiger« – mit der »Vollendung« künstlerischer Werke durch die Formu-

28 Kranich: *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1, S. 9.

29 Kranich: *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 2, S. 357–383 (Kapitel »Wege zu technischen Idealbühnen«).

30 Ebd., S. 357.

lierung »je–desto« macht den betrieblichen Anspruch, Gradmesser der Kunstqualität zu sein, besonders deutlich.

Doch beschränkte sich eine solche Verknüpfung nicht auf den technischen Betrieb, das Rationalisierungswissen nicht auf die Akteure der technischen Leiter. So idiosynkratisch das besprochene Schaubild in der *Bühnentechnik der Gegenwart* als betriebliches Darstellungsmedium gelesen werden muss, so eng verflochten ist es mit einem Theaterdiskurs, der (National-)Kultur und Rationalisierung verbindet.

Als zentrale diskursive Brücke zwischen betrieblicher Rationalisierung, wie sie die Betriebsorganisation der öffentlichen Theater durch die technischen Leiter im Laufe der 1920er-Jahre prägte, auf der einen und Theaterkultur auf der anderen Seite fungierte dabei auf breiter Front die Idee des Gemeinnutzes – und dies von der technischen Leitung bis zur Intendanz. Eine paradigmatische Quelle dafür ist der von dem Theaterwissenschaftler und Dramaturgen Walter Ullmann verfasste Eintrag »Theater und Rationalisierung« im *Handwörterbuch der Arbeitswissenschaft*, der 1930 ein Gemeinnützigkeitsideal für das rationalisierte Theater im enzyklopädischen Medium offizialisierte. Ullmann, ein Schüler des Gründers des ersten theaterwissenschaftlichen Instituts an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität Max Herrmann, legte mit seinem Handbuchartikel ein Jahr nach der Publikation der *Bühnentechnik der Gegenwart* die umfassende Relevanz eines Rationalisierungswissens für das öffentliche Theater fest.

Dabei unterscheidet der gleichermaßen theaterwissenschaftlich wie -praktisch versierte Autor die gemeinnützige Rationalisierung der öffentlich finanzierten Theaterbetriebe von einer rein wirtschaftlich orientierten Rationalisierung in privat betriebenen Theatern. Während Rationalisierung für zweite Betriebsform auf die »Steigerung des Gewinnertrags durch geeignete Maßnahmen« ziele, verbinde sich mit der Rationalisierung für die gemeinnützigen Theater, »meist stehende Berufs-Repertoire-Theater mit mehreren Kunstgattungen (im Gegensatz zum Ausland)«, ein ungleich nobleres Ziel. Denn bei dieser Theaterform sei »eine kulturell-ästhetische Absicht mit der wirtschaftlichen Existenzform zu einem komplizierten Organismus verbunden«. Die innerbetriebliche Rationalisierung wäre daher unmittelbar mit dem »Problem einer zweckmäßigen Organisation der Theater-Wirtschaft überhaupt« verknüpft. So müssten Rationalisierungsmaßnahmen zuvorderst »auf kulturell-ästhetischen Nutzertrag, also auf etwas Qualitatives zielen« und nur »indirekt auf Wirtschaftlichkeit, insoweit diese

nämlich das Bestehen auch des Kultur-Theaters erst ermöglicht«. <sup>31</sup> Gerade diese Verbindung, so lässt sich zusammenfassen, mache eine starke kommunale, idealerweise staatliche Regulierung aller gemeinnützigen Theater im Sinne einer qualitativ ausgerichteten »Theater-Wirtschaft« notwendig.

So tritt in Ullmanns Beitrag schon in den ersten Absätzen ein scharfer, unverhohlenen normativer Kontrast hervor zwischen den gemeinnützigen Theatern als kulturell-ästhetisch reguliertem »Typus ›Kultur-Theater‹«, für den eine »verhältnismäßig hohe Kontinuität und Stabilität« zu konstatieren sei, und dem »Typus ›Geschäfts-Theater‹«, das sich durch »Streben nach Gewinn mit Spekulation auf die Bedürfnisse des Kassenspublikums und unsozialer Ausnutzung der Arbeitskräfte« auszeichne. Das »Geschäfts-Theater« habe, und damit springt die theater- und rationalisierungspolitische Stoßrichtung des Handbucheintrags hervor, als privatkapitalistische Betriebsform »im öffentlichen Kulturleben [...] nur bedingte Daseinsberechtigung«, während die gemeinnützigen Theaterbetriebe »in gleicher Reihe mit den übrigen Bildungsanstalten« als komplexe kulturell-wirtschaftliche Organismen in einer gemeinnützigen Theater-Wirtschaft, gewissermaßen einem Gesamtorganismus des »Kultur-Theaters«, aufzugehen haben. <sup>32</sup>

Die hier verwendete organozistische Terminologie ist, wie oben beschrieben, für den dem Rationalisierungsbegriff inhärenten Entwicklungsgedanken konstitutiv. Die Rationalisierung des Theaters wird bewusst zur Strukturfunktion des Organismus analog gesetzt bis in das Detail einer konsequenten Verwendung des Begriffs ›Organisierung‹ statt ›Organisation‹. <sup>33</sup> Entsprechende einschlägige Vorprägungen im

31 Walter Ullmann: »Theater und Rationalisierung«, in: *Handwörterbuch der Arbeitswissenschaft*, hg. von Fritz Giese. Halle: Marhold, 1930, Sp. 4378–4409, hier Sp. 4378.

32 Ebd., Sp. 4379.

33 Einflussreich ausformuliert wurde der ›Organisierungs‹-Begriff durch das vom Chemiker und Vorsitzenden des Deutschen Monistenbundes Wilhelm Ostwald initiierte Institut für Organisierung der geistigen Arbeit »Die Brücke«. Mitglieder des Instituts waren u.a. Kranichs Mitarbeiter Paul Alfred Merbach, aber auch die von Heinrich Stümcke gegründete Gesellschaft für Theatergeschichte. Zum Programm des Instituts siehe Karl Wilhelm Bühner, Adolf Saager: *Die Organisierung der geistigen Arbeit durch »Die Brücke«*. Ansbach: Seybold's, 1911; zur monistischen Weltanschauung z.B.: Friedrich Niewöhner: »Zum Begriff ›Monismus‹ bei Haeckel und Ostwald«, *Archiv für Begriffsgeschichte* 24/1 (1980): S. 123–126.

Diskurs des gemeinnützigen »Kultur-Theaters« sind nicht zu unterschätzen. So wies Max Martersteig, prominenter Advokat des »Kultur-Theaters« und Fachbeiträger im *Handwörterbuch der Kommunalwissenschaften* (1918–1927), bereits 1920 im Rekurs auf Thomas Robert Malthus' populäre evolutionistische Bevölkerungstheorie darauf hin, dass es kein Theater gäbe, das »nicht noch *besser* werden könnte. Stillstand am Theater, gerade in der Zusammensetzung der Kräfte, ist verdoppelter Rückschritt«. Denn, so Martersteig, »die Zeit lässt nicht nur reifen, sondern auch absterben«. <sup>34</sup>

Eingedenk solcher Vorprägungen ist die organische Funktionalisierung des Rationalisierungsbegriffs in den 1920er-Jahren im Allgemeinen der zeitgenössischen Diagnose des Volkswirts Bruno Rauecker zuzuschlagen, der in ihm eine »*unbewusste* Sehnsucht« nach einem »natürlichen« gesellschaftlichen Fortschritt am Werk sieht. Rauecker beobachtet pointiert, dass »unter dem Begriffe der »wirtschaftlichen Rationalisierung« heute doch schon etwas allgemeineres und weiteres verstanden wird: die Ordnung der Dinge nämlich nach einem vom *Volkswohl* diktierten Plan«. <sup>35</sup> Es ist dieser gemeinnützige, am »Volkswohl« orientierte und organisch gedachte Rationalisierungsbegriff, der eine effektive Verbindung mit dem »Kultur-Theater« als Bildungsanstalt – und man könnte im Sinne des Diskurses womöglich konsequenterweise von »Volksbildungsanstalt« sprechen – einging. Jegliche im Theaterdiskurs ventilerte Idee einer Rationalisierung, die auf künstlerische oder kulturelle Verbesserung zielt, so meine Lesart des Komplexes Theater und Rationalisierung, ist orientiert auf das »Kulturell-Ästhetische« als das »oberste regulative Prinzip« und ermöglicht es, den Betrieb einzelner öffentlicher Theatereinrichtung organisch zu einem normativen,

34 Max Martersteig: *Das Theater im neuen Staat. Kulturaufgaben: Zwei Reden zur Zeit*. Berlin/Leipzig: de Gruyter & Co., 1920, S. 67. Hervorhebungen im Original. Martersteig nimmt Bezug auf Malthus' *Essay on the Principle of Population* (1798). Dessen Bevölkerungsgesetz statuiert, dass das geometrische, d.h. das exponentielle Wachstum der Bevölkerung die linear wachsende Nahrungsgrundlage zwangsläufig übersteige. Auf die »geometrische Progression« nimmt Martersteig, hier nicht zitiert, unmittelbar Bezug und spricht *ex negativo* von »verdoppeltem Rückschritt«. Zum evolutionären Denkgebäude Malthus' siehe Peter Vorzimmer: »Darwin, Malthus, and the Theory of Natural Selection«, *Journal of the History of Ideas* 30/4 (1969): S. 527–542.

35 Bruno Rauecker: »Die Bedeutung der Rationalisierung«, *Die Arbeit* 2/11 (1925): S. 683–690, hier S. 684.

am »Volkswohl« ausgerichteten »Kultur-Theater« in Beziehung zu setzen.

Sozial und demokratisch ist diese volkswohlorientierte Theatervorstellung nicht (unbedingt). »[U]nsere Kunst gedeiht in der Leidenschaft des Lebenskampfes sehr gut«, schreibt der neben Martersteig ebenfalls von Ullmann referenzierte Schauspieler und Dozent Ferdinand Gregori im *Handbuch der Politik* und zielt damit explizit gegen jede »mittelmäßige Aufführung mit gutgestelltem Personal«, denn dies »ist menschlich schön gedacht, aber von Kunst wegen falsch«. <sup>36</sup> Gemeinnützige Rationalisierung im Sinne Ullmanns paradigmatischer Ausformulierung im Handwörterbuch bedeutete, konsequent eine rationellere, d.h. organisch wachsende Beziehung zwischen Theater und Volkswohl herzustellen. Und dies wiederum hieß, das Volkswohl im fortdauernden, gemeinsamen Dienst an der Kunst zu sehen. Was dabei freilich implizit vorausgesetzt wurde – und sich durch das Vokabular und die hervorgehobenen Strukturanalogien regelrecht aufdrängt –, ist die (zukünftige) Existenz einer kulturellen Identität, auf die das Volkswohl als Kohäsionsversprechen und Dienstappell bezogen werden konnte. Die kulturalchauvinistische Tendenz, die sich im diagrammatischen Schaubild zeigte, wird in Ullmanns Beitrag strukturell gestärkt.

Dies wird besonders deutlich, wenn man sich die zeitgenössischen Implikationen bewusst macht, die die strukturelle Dichotomie von gemeinnützigen, d.h. volkswohlorientierten Theaterorganismen und kulturell vermeintlich insuffizienten »Geschäftstheater« enthält. Die dem Rationalisierungsbegriff eingeschriebene Idee des Volkswohls nimmt zweifellos auf die seit den 1870er-Jahren antisemitisch konnotierte kulturelle Delegitimierung der »Geschäftstheater« Bezug, die dem Prozess einer zunehmenden Volkswohlorientierung nicht nur ideologisch, sondern eben auch strukturell durch ihre Betriebsform entgegenstünden. <sup>37</sup> Vermeintlich orientiert am Primat des Gewinns und der Spekulation

36 Ferdinand Gregori: »Der Schauspieler«, in: *Handbuch der Politik*, Bd. 4: *Der wirtschaftliche Wiederaufbau*, hg. von Gerhard Anschütz, Fritz Berolzheimer, Georg Jellinek, Max Lenz, Franz von Liszt, Georg von Schanz, Eugen Schiffer, Adolf Wach. Berlin/Leipzig: Rothschild, 1921, S. 509–512, hier S. 510.

37 Auch wenn Nic Leonhardt nicht näher auf die durch Agitatoren wie Alexander Pinkert, Otto Glagau oder Theodor Fritsch vorangetriebene antisemitische Codierung des »Geschäftstheaters« eingeht, eignet sich ihre Schilderung der privatwirtschaftlich betriebenen Theaterlandschaft seit der Gewerbefreiheit 1869 als Überblick: Nic Leonhardt: *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kul-*

erfordert es keiner größeren argumentativen Anstrengungen, das »Geschäftstheater« als antisemitischen Code für die Schädigung eines kulturellen Gemeinwohls in einem vermeintlich objektiven betriebswissenschaftlichen Begriff wie der Rationalisierung zu manifestieren.

Walter Ullmann würdigte die *Bühnentechnik der Gegenwart* in seinem Handbuchbeitrag als die »erste größere Publikation über technische Fragen«, die »vom Standpunkte einer konsequenten Durchrationalisierung grundlegende Kritik am Bestehenden übt«. <sup>38</sup> Eine bemerkenswerte Gemeinsamkeit von *Bühnentechnik der Gegenwart* und dem Diskurs um ein rationelles, gemeinnütziges Theater, wie er in Ullmanns Handbuchbeitrag paradigmatisch zum Ausdruck kommt, scheint mir darin zu bestehen, dass beide auf den virulenten Rationalisierungsbegriff zurückgriffen, um den Anspruch eines normativen »Kultur-Theater«-Ideals selbst zu rationalisieren. Im Format einer Theaterbetriebslehre oder im *Handwörterbuch der Arbeitswissenschaft* erschien die Entwicklungserzählung und der Fortschritt eines gemeinnützigen deutschen Theaters, das sowohl das ausländische Theater als auch das antisemitisch codierte »Geschäftstheater« strukturell ausschloss, als messbarer und objektivierbarer Sachzwang.

### Rationelle Organisierung der Volkskultur?

So stellt sich das Schaubild unter der besonderen Berücksichtigung der Fragen, wie, was und mit welchem Ziel es ordnet, als ein theaterhistoriografisch überaus sprechendes Objekt heraus. Dabei ist das sich hier zeigende Ordnungsbestreben, besieht man es im Kontext des Diskurses um das gemeinnützige Theater, keineswegs nur als theaterbetriebliches Projekt einzuordnen. Bei näherer Betrachtung verweist die Rationalität des Schaubilds, oder besser dessen Inszenierung, auf relevante Aspekte des Diskurses um das gemeinnützige Theater, die weniger auf das Was als auf das Wie eines Theaterideals gerichtet sind. Der Blick auf das Ordnen des Schaubilds ermöglicht einen Wechsel der Optik, mit dem auf das Betriebswissen einerseits sowie das »gemeinnützige« Theater andererseits geblickt werden kann – oder muss.

*tur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899)*. Bielefeld: transcript, 2007, S. 117–145.

38 Ullmann: »Theater und Rationalisierung«, Sp. 4403.

Drei Erkenntnisse lassen sich abschließend festhalten: Erstens wurde herausgestellt, dass die Betriebsakteure des öffentlichen Theaters eine präzise Vorstellung vom Telos des öffentlichen Theaters in die Betriebspraxis einbrachten. Friedrich Kranichs *Bühnentechnik der Gegenwart* stellt mitnichten die neutrale Betriebslehre dar, auf welche sie die Rezeptionsgeschichte mit dem Bild einer technikwissenschaftlichen Pionierleistung verengte. Ihr diagrammatisches Zentrum muss als beispielhafter Ausdruck des in ihr verfolgten normativen Theaterprogramms verstanden werden. Zweitens fungierte die Rationalisierung als gesellschaftlich und wissenschaftlich virulentes Anschlussfeld, auf dem technisch-wirtschaftliche Effizienzsteigerung mit kultureller Leistungssteigerung verknüpft wurde. Die »qualitative« Rationalisierung im Theater hatte einen »kulturell-ästhetischen Ertrag« zum Ziel, d.h. eine Verbesserung der gemeinnützigen Funktion des Theaters. Drittens verweist der Konnex von Theater und Rationalisierung auf ein als homogen konstruiertes Volkswohl, das sich *ex negativo* im Wesentlichen über den Ausschluss des Ausländischen und des jüdisch Konnotierten als harmonische Kulturordnung definierte – gewissermaßen zwischen Volkswirtschaft und Volkskultur.

Damit ist der Bogen zum eingangs zitierten »Reich der Ordnung« zu schlagen, das sich laut dem Dramaturgen Oskar Jancke ausgehend vom Geist des Theaters zu entfalten verspricht. Auch Jancke greift auf eine organische Ordnungsfigur zurück: Der Geist des Theaters belebt und ordnet seinen Körper. Verglichen mit dem theaterbetrieblichen Ordnungsbestreben wird deutlich, dass das Rationalisierungswissen des technischen Theaterbetriebs ebenfalls auf denjenigen qualitativen Ordnungsanspruch zielt, von dem Jancke ihn als der Kunst gleichgültig gegenüberstehenden Betrieb ausklammerte. Es spricht meines Erachtens für die historische Attraktivität des Rationalisierungswissens im Theater, dass Jancke seine eigenen Ansprüche als Dramaturg und den geistigen Ordnungsanspruch der Spielplangestaltung unmittelbar vor dem Erscheinen der *Bühnentechnik der Gegenwart* ausgerechnet gegen die vermeintliche Gefahr eines geistlosen Theaterbetriebs abzugrenzen gezwungen sah. Die bewusste Reduktion des Betriebs auf die »Organisation allein« muss zugleich als aktive Verdrängung eines betrieblichen Ordnungspotenzials gelesen werden. Mag Jancke auch am ideellen Primat des Spielplans festgehalten haben, so ist die Rationalisierung als betriebliche *Organisierung* eben nicht bloß als ein Ordnen des technischen Betriebs zu begreifen. Sie betrieb diskret ein kulturelles Ordnen.