

Man würde so gerne mal aufräumen

Vier Thesen zur (Un-)Ordnung von Theaterverwaltungsakten

Akten so dick wie Telefonbücher, darin: Abrechnungen, Arbeitsverträge, Briefe, Formulare, Gesprächsprotokolle, Notizzettel, Urlaubsanträge. In meiner Arbeit zur Institutionsgeschichte des Theaters in der Weimarer Republik komme ich immer wieder mit umfangreichen Verwaltungsakten in Berührung. Doch noch bevor ich sie aufschlage und durchblättere, werde ich als theoretisch geschulte Theaterhistorikerin mit Konzepten vom Archiv als Ordnungsmacht konfrontiert, zu denen ich mich und meine Arbeit in Bezug setzen muss. Dabei stimmen diese theoretisch und medial vermittelten Konzepte von Ordnung nicht unbedingt mit jener Situation relativer Unordnung überein, die mich im Archiv erwarten. Denn oft geht es in Theaterverwaltungsakten weniger »geordnet« zu als Stereotype von der Bürokratie es vermuten lassen.

Im Folgenden möchte ich daher der Frage nachgehen, wie sich das Spannungsverhältnis zwischen (erwarteter) Ordnung und (tatsächlicher) Unordnung produktiv machen lässt, um über institutionelle Transformationsprozesse am Theater nachzudenken. Dafür werde ich zunächst die theoretisch-medial vermittelten Vorstellungen von Archiv(en) in den Blick nehmen, die die Erwartungen an den Archivbesuch vorstrukturieren. Danach blättere ich exemplarisch durch zwei Verwaltungsakten der Bayerischen Staatstheater, um zu zeigen, was die vorgefundenen (Un-)Ordnungen über vergangene Arbeitsprozesse erzählen. Im Anschluss konfrontiere ich die Befunde aus diesen beiden Abschnitten mit der Beobachtung, dass mit Künstler*innen eher das Klischee des kreativen Chaos als das des geordneten Arbeitsablaufs einhergeht. Zum Schluss diskutiere ich, wie Archive nicht nur Ordnung in ihre Bestände bringen, sondern auch in das Verhalten ihrer Besucher*innen. All dies geschieht in der Formulierung von vier schlaglichtartigen Thesen.

These I: Mit dem Archiv gehen Vorstellungen von Ordnung einher, denen die realen Institutionen nicht immer standhalten können

In der Fachliteratur zeigen sich zwei Arten, über Archive – und damit über deren (Un-)Ordnungen – nachzudenken: Einerseits erscheinen sie in der Archivwissenschaft als real existente Orte, als Institutionen, deren Bestände praktisch organisiert werden müssen. »Archive sichern, verwahren, ordnen, erschließen Unterlagen [...] und stellen sie für eine Benutzung bereit«,¹ heißt es in der *Einführung in die moderne Archivarbeit* als Minimaldefinition des Archivs. Geordnet werde etwa nach dem Provenienzprinzip, also dem Entstehungszusammenhang, dem Pertinenzprinzip, also den Sachinhalten, oder nach Materialgruppen² – man denke etwa an Bühnenbildskizzen, Programmhefte oder Regiebücher. Theaterarchive im Speziellen gruppieren ihre Ordnungen zudem häufig um die Kategorie der »Inszenierung« herum.³

Andererseits zeigt sich in den Geisteswissenschaften durch den »weitverbreitete[n] Gebrauch von Metaphern wie ›Schatz‹, ›Speicher‹, ›Erbe‹ und ›Gedächtnis‹ für Archiv(e)« eine weite Fassung des Konzepts Archiv, wie Sara Tiefenbacher argumentiert. Dieses weite Konzept zielt auf ein Nachdenken über Prozesse des Erinnerns und Vergessens, des Ein- und Anordnens und der Verteilung von Macht ab.⁴ »Das Archiv hat also stets zwei Körper: Es ist ebenso Institution wie Konzeption, das heißt Arbeitsort wie Methode.«⁵

Prominent ist in diesem Zusammenhang die Definition Michel Foucaults geworden, die er in der *Archäologie des Wissens* liefert. Während er mit den »Archiven« im Plural die konkreten Institutionen der Auf-

1 Sabine Brenner-Wilczek, Gertrude Cepl-Kaufmann, Max Plassmann: *Einführung in die moderne Archivarbeit*. Darmstadt: WBG, 2006, S. 13.

2 Eckhart G. Franz: *Einführung in die Archivkunde*. Darmstadt: WBG, 2007 [1974], S. 45–48.

3 Jan Lazardzig: »Theater archivieren. Drei Thesen zu einer zeitgemäßen Überlieferungsstrategie des theaterkulturellen Erbes«, in: »Runder Tisch Berliner Theaterarchive«, https://dev.theaterarchive.iti-germany.de/wp-content/uploads/2025/08/Lazardzig_Theater-archivieren.pdf [26.11.2025].

4 Sara Tiefenbacher: »Archiv«, in: *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, hg. von Beate Hochholdinger-Reiterer, Christina Thurner, Julia Wehren. Baden-Baden: Nomos, 2023, S. 433–438, hier S. 434.

5 Knut Ebeling, Stephan Günzel: »Einleitung«, in: *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hg. von dens. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009, S. 7–28, hier S. 10.

bewahrung bezeichnet, verwendet er den im Französischen bis dahin nicht mehr gebräuchlichen Singular »Archiv«, um nicht einen Ort zu beschreiben, sondern »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht«. ⁶ Der Clou an dieser breit gefassten Archivdefinition, so Knut Ebeling, liegt darin, dass Foucault dem Archiv »seine dokumentarische Passivität und konservierende Unschuld« ⁷ nimmt. Diese Umdeutung des Archivs vom passiven Speicher von Gewesenem zum aktiven Produzenten von Wahrheiten – und damit von Ordnung – hat Folgen: »Wer heute das Archiv aufsucht, koppelt sich nicht mehr von der Wissensproduktion ab – er entbirgt deren primäre Mechanismen.« ⁸ Knut Ebeling und Stephan Günzel sprechen daher auch von einer »Ästhetik des Entbergens«, ⁹ die das wachsende Interesse am Archiv begleite.

Dementsprechend sind aktuelle theaterhistoriografische Texte darum bemüht, die Lücken von Archiven kritisch zu reflektieren, die Entstehungskontexte von Beständen zu problematisieren und ihre Ordnungen zu hinterfragen. ¹⁰ Denn: »Was der einen Epoche Abfall ist, ist der anderen kostbare Information.« ¹¹ Aus diesem Grund ist auch die Tätigkeit der Archivarin – und insbesondere die der Kassation – zu einem *hot topic* geworden. Die Archivwissenschaft hat darauf eher mit Abgrenzung reagiert. ¹²

Der Ordnung von Archiven haftet also immer schon ein Verdachtsmoment an. Gleichzeitig liegt aber in genau dieser Ordnung ein Versprechen, das den Archivbesuch ebenso begleitet wie das Misstrauen

6 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2022 [1973], S. 187.

7 Knut Ebeling: »Archiv«, in: *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Clemens Kammler, Rolf Parr, Ulrich Johannes Schneider. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 256–257, hier S. 256.

8 Ebeling, Günzel: »Einleitung«, S. 12.

9 Ebd., S. 8.

10 Siehe beispielsweise: Tiefenbacher: »Archiv«, S. 437 f.; Susan Bennett: »The Making of Theatre History«, in: *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, hg. von Charlotte M. Canning, Thomas Postlewait. Iowa City: University of Iowa, 2010, S. 63–83, hier S. 65–68.

11 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 2018 [1999], S. 346.

12 Angelika Menne-Haritz: »Die Verwaltung und ihre Archive. Überlegungen zur Latenz von Zeit in der Verwaltungsarbeit«, *Verwaltung und Management*, 5/1 (1999): S. 4–10, hier S. 10.

gegenüber den Sammlungslogiken der Institution. Um zu illustrieren, worin dieses Versprechen besteht, komme ich noch einmal auf Foucault zurück. In der *Archäologie des Wissens* entfaltet er den für seine Theorie so wichtigen Begriff des Diskurses und bezeichnet mit ihm »eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören«,¹³ wobei er das Archiv definiert als »das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelne[] Ereignisse beherrscht«. ¹⁴ In *Die Ordnung des Diskurses* denkt er nun den Diskursbegriff dahingehend weiter, dass »in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird«¹⁵ – etwa durch Verbote oder die Ausbildung disziplinärer Traditionen. Mit diesen Einhegungen ist zugleich ein Versprechen verbunden:

Es hat den Anschein, daß die Verbote, Schranken, Schwellen und Grenzen die Aufgabe haben, das große Wuchern des Diskurses zumindest teilweise zu bändigen, seinen Reichtum seiner größten Gefahren zu entkleiden und seine Unordnung so zu organisieren, daß das Unkontrollierbarste vermieden wird; [...]. Es herrscht zweifellos in unserer Gesellschaft [...] eine stumme Angst vor jenen Ereignissen, vor jener Masse von gesagten Dingen, vor dem Auftauchen all jener Aussagen, vor allem, was es da Gewalttätiges, Plötzliches, Kämpferisches, Ordnungsloses und Gefährliches gibt, vor jenem großen unaufhörlichen und ordnungslosen Rauschen des Diskurses.¹⁶

Das Ordnen eliminiert genau diese Risiken und so lässt sich das Archiv als ein Modus der Handhabbarmachung von Welt verstehen. Das Versprechen dieser Handhabbarmachung wird umso verheißungsvoller, wenn man die medial vermittelten Bilder von Archiven betrachtet: Auf ihren Webseiten bebildern verschiedene deutsche Archive ihre Informationen mit Reihen ordentlich aufgereihter Bücher, hübsch sortierter Kisten, übersichtlich beschrifteter Zettelkästen¹⁷ – Bilder, die sich in

13 Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, S. 156.

14 Ebd., S. 187.

15 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer, 2001 [1991], S. 10 f.

16 Ebd., S. 33.

17 Siehe etwa: »Katalog« in: »Deutsches Literaturarchiv Marbach«, <https://www.dla-marbach.de/katalog> [26.11.2025]; »Fotokartei über den zweiten Weltkrieg«, »Blick ins Magazin«, »Bibliothek von Leo Löwenthal«, alle drei

ähnlicher Weise auch in Filmen und Serien finden, in denen Archive vorkommen. In einer Zeit, in der Menschen immer mehr persönlichen Besitz anhäufen und Marie Kondos Bestseller *Magic Cleaning* das Aufräumen als festen Bestandteil der Psychohygiene etabliert hat,¹⁸ inszenieren Archive medial also ideale Ordnungen, die noch vor dem ersten Besuch Ordnungsfantasien bedienen und stimulieren. Wer dann aber Archive besucht, muss zumindest in manchen Fällen feststellen: Da herrscht mitunter heilloses Durcheinander. Sei es, weil neu hinzugekommene Bestände noch nicht oder nur grobkörnig verzeichnet wurden, sei es, weil alte Bestände neu verpackt und mit neuen Signaturen versehen wurden, oder sei es, weil einfach in den Originalakten selbst das Chaos regiert.

These 2: Die Unordnung von Verwaltungsakten erzählt etwas über das Funktionieren von Theater als Institution

Diese vermeintliche Unordnung betrifft nicht alle Archive und alle Quellentypen gleichermaßen. Besonders häufig begegnet sie der Forscherin aber in der Arbeit mit Verwaltungsakten von Theatern früherer Epochen, die nicht selten mehrere hundert Seiten dick sind. Man würde so gerne mal aufräumen – und darf es doch nicht. Die Integrität des Originalzustandes zu bewahren, ist eines der obersten Gebote der Archivpraxis: »Die vorgefundene Ordnung ist bewahrenswert, nicht weil sie logisch plausibel oder weil die ihr zugrunde liegenden und in ihr zum Ausdruck kommenden Auffassungen heute geteilt würden, sondern ganz einfach, weil sie eine Spur der Vergangenheit ist; sie stellt ihrerseits eine Geschichtsquelle dar.«¹⁹ Wie eine solche Ordnung selbst zur Quelle werden kann, möchte ich an einem Beispiel aus dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv verdeutlichen: Hinter der Mappe »Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten) 890«²⁰ verbirgt sich

in: »Archiv der Akademie der Künste«, <https://adk.de/archiv-der-kuenste/recherche> [26.11.2025].

18 Siehe hierzu auch den Beitrag von Jule Gorke in diesem Band.

19 Dietmar Schenk: »Getrennte Welten? Über Literaturarchive und Archivwissenschaft«, in: *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*, hg. von Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer, Bernhard Judex. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018, S. 13–29, hier S. 22.

20 Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BAYHSTA), Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten) 890.



Abb. 1: Verwaltungsakten im Bayerischen Hauptstaatsarchiv

der Personalakt des Schauspielers Victor Schwanneke, der ab 1908 am Hoftheater in München angestellt war. Eine sechs bis sieben Zentimeter dicke Loseblattsammlung, die in grauem Karton zusammengeschnürt wurde.

Achtet man nur auf den Inhalt der in ihr enthaltenen Schriftstücke, könnte man vielleicht folgende Geschichte vom Aufstieg und Fall eines Komikers erzählen: 1908 kam Victor Schwanneke als Schauspieler an das Haus, hier setzte er sich für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen des Schauspielerstandes ein. Er engagierte sich in der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, war zudem Geschäftsführer der neu gegründeten Clara-Ziegler-Stiftung, aus der das heutige Deutsche Theatermuseum in München hervorgegangen ist. Sein soziales Engagement katapultierte den allseits beliebten Komiker anlässlich der Revolution 1918 in den Chefessel des Theaters, als die Belegschaft ihn in einer demokratischen Wahl zum Intendanten kürte. Seine Ägide an der nun verstaatlichten Bühne war von hohem Idealismus geprägt, bei dem es vor allem darum ging, die einstige Hofbühne sozial weniger begü-

terten Schichten zugänglich zu machen. Lange hielt sich Schwanneke im höchsten Amt des Theaters nicht, da sich nach weniger als einem Jahr bereits Konflikte mit dem neu gegründeten Mitbestimmungsorgan des Theaters, dem »Künstlerrat«, ergaben. Er verließ das Haus 1920 und wurde zwei Jahre später sogar wegen eines Veruntreuungsskandals in der Clara-Ziegler-Stiftung angeklagt und verurteilt. In Berlin, wo Schwanneke eine Szenekneipe betrieb, starb er 1931.

An anderer Stelle habe ich genau das getan,²¹ doch hier möchte ich einen Schritt zurücktreten und fragen: In welcher Ordnung präsentieren sich die Schriftstücke in Schwannekes Akt? Öffnet man die Mappe, liegt obenauf eine Reihe von Nachrufen auf Schwanneke aus dem Jahr 1931.²² Sie zeugen davon, dass bei wichtigen Personen wie dem ehemaligen Intendanten der Personalakt noch nach dem Ausscheiden aus dem Theater weitergeführt wurde und man aktiv Zeitungsberichte über ihn sammelte. Das gilt auch für die nächste Gruppe von Dokumenten: Auf die Nachrufe folgen zahlreiche Zeitungsartikel über den Veruntreungsprozess von 1922, nicht immer in chronologischer Reihenfolge. Dass man sie sammelte und aufbewahrte, kann als Indiz dafür gelesen werden, dass man am Staatstheater anlässlich des Prozesses um das Ansehen des Hauses fürchtete. Wie aus anderen Akten hervorgeht, wurden für den Prozess in der Tat Ermittlungen im Umfeld des Theaters getätigt. Blättert man weiter, fällt einem als Nächstes ein Zeitschriftenartikel mit dem Titel »Zur Umgestaltung des Spielplans im Schauspiel des Nationaltheaters« entgegen,²³ geschrieben von Schwanneke selbst. Warum er an dieser Stelle auftaucht, ist unklar. Danach folgt eine in einen Bogen Papier eingeschlagene Loseblattsammlung mit der Aufschrift »Akten aus dem Betriebsbüro«.²⁴ Sie enthält Schriftstücke aus den Jahren 1908 bis 1914, eine Chronologie ist nicht erkennbar. Dieser Fund zeugt davon, dass im Personalakt vermutlich Schriftstücke des Theaters aus verschiedenen Abteilungen gebündelt wurden, die wahrscheinlich zu unterschiedli-

21 Carolina Heberling: *Zwischen Alleinherrschaft und kollektiver Leitung. Der Intendantenberuf in der Weimarer Republik am Beispiel der Bayerischen Staatstheater*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2026, S. 105–207.

22 BAYHSTA, Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten) 890.

23 Viktor Schwanneke: »Zur Umgestaltung des Spielplans im Schauspiel des Nationaltheaters«, Zeitschriftenartikel unbekanntes Ursprungs. BAYHSTA, Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten) 890.

24 »Akten aus dem Betriebsbüro«, o.D. BAYHSTA, Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten) 890.

chen Zeiten Eingang in den Akt fanden. Danach folgt ein »Personal-Bogen«,²⁵ der aufgrund der enthaltenen Angaben nach 1910 entstanden sein muss, ein Dokument zu »Teuerungs- und Kinderzulagen«,²⁶ Schwannekes Arbeitsvertrag von 1917²⁷ sowie ein »Repertoire-Auszug von Victor Schwanneke-Willberg«.²⁸ Alle darauffolgenden Dokumente sind chronologisch von 1908 bis 1933 geordnet, wenngleich auch hier einzelne Schriftstücke aus der Chronologie abweichen. Gleichzeitig findet sich hier keine Ordnung nach Dokumentenart; man blättert durch eine Mischung aus Verträgen, Briefen, Notizzetteln, Abrechnungen und Urlaubsgesuchen. Es wurde beim Führen der Akte also nicht zwischen »wichtigen« und »unwichtigen« Schriftstücken unterschieden, eine Hierarchie der Dokumente gibt es augenscheinlich nicht. Diese stellt nur der nachträgliche Blick der Historikerin her, wenn sie aus ihren Funden einen »Befund« macht. Zudem ist zu bemerken, dass Schwanneke in seiner Personalakte nicht nur Gegenstand der Verwaltungsarbeit war. Als Intendant wurde er auch Adressat, an den sich Anliegen betreffs der Verwaltung des Theaters richteten – so etwa in einem alarmierten Brief seiner Schauspielkollegin Thesy Pricken, die im Frühjahr 1919 davor warnte, dass man in Münchens bürgerlichen Kreisen das Theater als Hort der Kommunisten betrachtete.²⁹ Auffallenderweise führte man die Akte also trotz Schwannekes Statuswechsels innerhalb der Institution weiter und trennte nicht zwischen Dokumenten, die über ihn sprachen, und Dokumenten, in denen er direkt angesprochen wurde. Er hätte aufgrund seiner neuen Machtposition folglich mühelos auf vergangene Vorgänge zugreifen und so Entscheidungen nachvollziehen können, die über ihn getroffen wurden.

Was ich weiter oben als »Unordnung« bezeichnet habe, erzählt also bei genauerer Betrachtung etwas darüber, wie die Institution Theater vor rund 100 Jahren funktionierte. In Verwaltungsakten werden »[d]ie

25 »Personal-Bogen«, o.D. [1910]. BAYHSTA, Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten) 890.

26 »Teuerungs- und Kinderzulagen«, o.D. BAYHSTA, Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten) 890.

27 Arbeitsvertrag Victor Schwanneke, 1917. BAYHSTA, Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten) 890.

28 »Repertoire-Auszug von Victor Schwanneke-Willberg«, o.D. BAYHSTA, Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten) 890.

29 Thesy Pricken an Victor Schwanneke, 23.5.1919. BAYHSTA, Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten) 890.

punktueller Gegenwart der einzelnen Subentscheidungen und die andauernde Gegenwart, die dem Vorgang seine Einheit verleiht, nebeneinander sichtbar«, schreibt die Archivarin Angelika Menne-Haritz; der archivarische Blick könne »den Vorgang als Prozeß erkennen und in seinem Wirkungsumfeld zeitversetzt beobachten«. ³⁰ Wenn die Akte Schwannekes so ungeordnet daherkommt, dann lässt sich auf der Metaebene einiges über die institutionellen Veränderungsprozesse ableiten: Schwannekes Ära fiel in die Jahre des Umbruchs, in denen sich politisch nicht sofort Stabilität einstellte – diese Unordnung der Verhältnisse findet ein Stück weit einen Spiegel in seiner nur lax geordneten Akte. Zugleich zeugt gerade das ungerührte Weiterführen seines Personalakts davon, wie unbeschadet die Verwaltung als politisches Ordnungsorgan die Revolution von 1918/1919 überstand – ein Umstand, auf den in der Forschung zur Weimarer Republik vor allem Detlev Peukert hingewiesen hat. ³¹

Zugleich zeigt sich an den in sich wenig geordneten Verwaltungsakten des Theaters, wie viele verschiedene Akteur*innen am Transformationsprozess der Verstaatlichung des Theaters beteiligt waren. Dies möchte ich an einer anderen Akte aus dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv exemplifizieren: Im Bestand des Kultusministeriums, das ebenfalls zahlreiche Verwaltungsakten über die Staatstheater führte, findet sich »MK 41005«, ³² eine Akte betreffs der Umgestaltung des Marstallgebäudes, also der ehemaligen Hofreitschule. Schwanneke plante, hier ein staatlich finanziertes Kino zu errichten. Dieses Staatskino hätte nicht nur die Staatstheater querfinanziert, sondern über die Nähe von Bühne und Kino auch Potenzial geboten, neue Publikumskreise für das Theater zu gewinnen. Das Projekt scheiterte unter anderem daran, dass Schwanneke versuchte, es just in den Tagen der Münchner Räterepublik genehmigen zu lassen, wofür er in der Presse heftige Kritik erntete. ³³

Interessant an der Akte ist jedoch nicht nur der Vorgang an sich, sondern auch die Heterogenität der Akteur*innen, mit denen über das Kinoprojekt verhandelt wurde: Im Akt finden sich Briefe des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus, der Verwaltung

30 Menne-Haritz: »Die Verwaltung und ihre Archive«, S. 9.

31 Detlev J. K. Peukert: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014 [1987], S. 39 f.

32 BAYHSTA, MK 41005.

33 Heberling: *Zwischen Alleinherrschaft und kollektiver Leitung*, S. 158–165.

des Nationaltheaters, des Finanzministeriums, der Krongutsverwaltung, eines Notariats, mehrerer Rechtsanwälte sowie von Privatpersonen, die am Projekt mitwirken sollten, und natürlich von Schwanneke selbst.³⁴ Es kommunizierten also Amtsträger mit Privatpersonen, Organe der neuen Demokratie mit denen zur Abwicklung der ehemaligen Monarchie, Künstler mit Revolutionären und Beamten. Eingangsstempel, Unterstreichungen und die handschriftlichen Notizen verschiedener Personen auf den Dokumenten, aber auch die Weiterleitung von Kopien und Abschriften zeugen davon, dass auch innerhalb dieser Verbünde ein Schriftstück oft durch viele Hände ging, ehe auf einen Brief reagiert oder er »ad acta« gelegt wurde. Erneut lässt sich aus der vermeintlich chaotischen Versammlung dieser Schriftstücke etwas Wichtiges ableiten: Schon damals waren Verwaltungsvorgänge eines staatlichen Theaters äußerst komplex und erforderten eine Vielzahl an Absprachen, mit denen ein gewisser Zeitverlust verbunden war. Dem entgegen stand die Rasanz der politischen Entwicklungen, vor deren Hintergrund Schwanneke die Einrichtung des Kinos plante. Sowohl die erste wie auch die zweite Räterepublik währten in München nur wenige Tage;³⁵ bereits zum 1. Mai 1919 waren »geordnete« Verhältnisse wiederhergestellt und eben noch gültige Beschlüsse nicht mehr das Papier wert, auf dem sie geschrieben standen. Was Schwannekes Projekt neben dem Ansehensverlust, den die Kooperation mit zwielichtigen Revolutionären bedeutete, zum Scheitern brachte, war das Timing. Es waren die gegenläufigen Zeitlichkeiten von schnellem, revolutionärem Ansinnen und langsamem Verwaltungshandeln, die sich anhand der Anordnung der Schriftstücke, ihrer Antwortkaskaden und der Vielgestalt ihrer Akteure aus der Akte herauslesen lassen.

Die Unordnung von Theaterverwaltungsakten erlaubt der Historikerin also einen Einblick in die Arbeitsabläufe der Verwaltung. Zu diskutieren wäre, ob sich neue Institutionalisierungsgeschichten schreiben ließen, wenn man die (Un-)Ordnung von Akten untersucht, um eine Art historische Praxeologie von Verwaltungsvorgängen zu betreiben.³⁶ Akten sind Arbeitsdokumente – in ihrer Ordnung erzählen sie dem-

34 BAYHSTA, MK 41005.

35 Siehe zu den Geschehnissen im April 1919: Matthias Bischel: »Räterepublik Baiern (1919)«, in: »Historisches Lexikon Bayerns«, 2019, [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/R%C3%A4terepublik_Baiern_\(1919\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/R%C3%A4terepublik_Baiern_(1919)) [26.11.2025].

36 Zum Konzept der »historischen Praxeologie« siehe Marian Füssel: »Praktiken historisieren. Geschichtswissenschaft und Praxistheorie im Dialog«, in: *Me-*

entsprechend viel über vergangene Arbeitsweisen. In den Einzelakten wie auch in der Beschreibung größerer Bestände bietet sich so gerade im Hinblick auf institutionelle Transformationsprozesse die Möglichkeit, jene »Zone[n] des Übergangs« zu beobachten, »wo Organisationsformen zur Institution werden und sich Institutionen organisational realisieren«.37

These 3: Die Ordnungstendenzen des Archivs laufen dem Bild des chaotischen Genies zuwider

Nun mag man einwenden: Künstler*innen sind eben keine Bürokrat*innen, sie halten keine Ordnung, das Genie überblickt das Chaos. Ich kann nicht abschließend beurteilen, ob die Akten von Finanzämtern oder Kreisverwaltungsreferaten in der Weimarer Republik ordentlicher geführt wurden als die eines Theaters. Gleichwohl steckt im Einwand vom chaotischen Genie ein Klischee, dem ich im Kontext meines Beispiels auf den Grund gehen möchte. In der Zeit, in der Schwanneke die Staatstheater führte, gab es für das kreative Chaos einen ganz speziellen Namen: Damals sprach man nicht nur in München von »Schwabingerei«, wenn man auf die Unordnung von Schriftsteller*innen, Maler*innen und anderen Lebenskünstler*innen anspielte. So liest man in Arnolt Bronnens autobiografischer Darstellung *Tage mit Bertolt Brecht* über die Berliner Wohnung des Autoren Otto Zarek: »Das Hinterzimmer war auf eine Weise möbliert, die man ›Bohème‹ oder auch ›Schwabing‹ nannte, weil das Stilprinzip genialische Schlampigkeit war.«38 Dabei beschränkte sich die Unordnung keineswegs auf die Privaträume junger Bohemiens. Die Münchner Kammerstücke, an denen Zarek zu Beginn der 1920er-Jahre als Dramaturg tätig war, hatten ihren Standort zu dieser Zeit noch just in eben jenem Schwabing, das Namenspatte des kreativen Chaos war. Sein Kollege Ru-

thoden einer Soziologie der Praxis, hg. von Frank Schäfer, Anna Daniel, Frank Hillebrandt. Bielefeld: transcript, 2015, S. 267–287.

37 Benjamin Hoesch: »Institution und Organisation. Theaterforschung in der Spannung sozialer Ordnungen«, in: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. von dems., Benjamin Wihstutz. Bielefeld: transcript, 2020, S. 203–223, hier S. 208.

38 Arnolt Bronnen: *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*. Wien u.a.: Desch, 1960, S. 12.

dolf Frank, der als Oberspielleiter an der damals noch privat geführten Bühne tätig war, schrieb über die Kammerspiele:

Sie wurden geführt, als habe es vordem noch kein Theater gegeben. Mitunter glaubte man, nicht in einem Theaterbetrieb, sondern auf einem Atelierfest zu sein, wo einer den anderen zum Narren hielt und alles improvisiert wurde, das Repertoire so gut wie die Gagenzahlung. Man nahm Stücke an und führte sie nicht auf, engagierte Begabungen und hatte keine einzige Rolle für sie. Wer etwas vorsprechen wollte, fand bei der Direktion jederzeit gern Gehör, nicht selten ein Engagement. Ein Theateretat existierte nicht. Es gab auch keine Sprechstunden, denn jederzeit konnte jeder die Direktoren sprechen. Für die Ensemblebildung kamen uns viele Anregungen von außen, denn überall [...] hatten die Kammerspiele gute Freunde, die sie auf neue Talente aufmerksam machten [...]. Doch dies empfehlenswerte System war keineswegs systematisch organisiert. Es herrschte in allem ein paradiesischer Schlendrian.³⁹

Es drängt sich unwillkürlich die Frage auf: Wo und wie haben diese Leute überhaupt gearbeitet? Schließlich klingen Franks Worte so gar nicht nach der Langwierigkeit der Verwaltungsprozesse, die ich im vorherigen Abschnitt beschrieben habe. Das mag zum Teil daran liegen, dass die Kammerspiele damals noch ein privat geführtes Theater waren und damit an weniger Vorgaben gebunden als die Staatstheater. Doch darf man sich hiervon nicht täuschen lassen: Das Reden vom paradiesischen Schlendrian beschreibt weniger die tatsächlichen institutionellen Abläufe, sondern dient eher einer Selbstverortung im Unkonventionellen. Genau in dieser Verbindung von Chaos und Kreativität, von Genie und Wahnsinn besteht der Clou, der den Ordnungsfantasien, die mit Archiven verbunden werden, radikal zuwiderläuft: Indem Künstler*innen sich und ihre Arbeitsatmosphären als chaotisch inszenieren, verschleiern und mystifizieren sie die Entstehungsbedingungen ihrer Arbeit. Wenn Rudolf Frank die Produktionsbedingungen der Kammerspiele mit denen eines Atelierfests vergleicht, dann spielt er herunter, dass Theater auch damals harte, stark durchorganisierte Arbeit war.

39 Rudolf Frank: *Spielzeit meines Lebens*. Hamburg: Schneider, 1960, S. 247 f.

Wie man diese Selbsterzählungen theaterwissenschaftlich entzaubern kann, dafür haben Jens Roselt und Nora Steiner Perspektiven geliefert. Beide richten den Blick auf das Aufkommen des Regisseurs als Künstler im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert, in just jener Zeit also, in der die Schlampigkeit Schwabings zum Begriff für einen Lebensstil wurde. Ab diesem Zeitpunkt sei vom »Regieeinfall« die Rede;⁴⁰ nun stünden Originalität und Werkcharakter der Regie im Vordergrund, es ging darum, so Roselt, »etwas Neues hervorzubringen und mit seinem Namen zu signieren«.⁴¹ Gerade durch die Abwesenheit der Regie während der Aufführung würde ein »Schöpfungsmythos« geschaffen, der »die Regisseurin oder den Regisseur als verantwortliches Künstlersubjekt stilisiert«.⁴² Steiner dreht diesen Gedanken nun noch eine Schraube weiter, wenn sie aufzeigt, wie die Rhetoriken von der »Schöpfung« oder dem »Einfall«, die das Regiegenie begleiten, sein Tun von der Sphäre »einer prozesshaften, entindividualisierten Arbeit« abgrenzen – wie ließe sich die »plötzliche, subjektive Eingebung«,⁴³ die Erzählung vom mühelosen Einfall, auch mit dem zähen Vor und Zurück in Einklang bringen, das reales Proben mitunter bedeutet? Steiner fordert daher, dass es neue Begriffe brauche, um das Arbeiten am Theater zu beschreiben. Kunst müsse im Sprechen über sie »als Arbeit gerahmt«⁴⁴ werden.

Bindet man diesen Gedanken zurück an die These, die ich unter Punkt zwei meiner Argumentation formuliert habe, wird deutlich, dass den Archiven eine wichtige Funktion dabei zukommen kann, Künstler*innen zu entgenialisieren oder zu »entzaubern«. Indem sie die Nachlässe von Künstler*innen übernehmen und aus den vollgeräumten Kisten der Nachfahr*innen einen verständlich verzeichneten, »geordneten« Bestand machen, ermöglichen sie es erst, die Arbeitsweisen von Künstler*innen historiografisch zu analysieren. Das kann etwa mit Blick auf ihre kreativen Netzwerke geschehen, aber auch hinsicht-

40 Jens Roselt: »Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle«, in: *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, hg. von dems. Berlin: Alexander, 2015, S. 9–73, hier S. 13.

41 Ebd., S. 57.

42 Ebd., S. 12.

43 Nora Steiner: *Regie als Kunst des weissen Mannes? Wie der moderne Regisseur als weisses und männliches ›Genie‹ konstituiert ist*. Bern: Bern Open Publishing, 2023, <https://boris-portal.unibe.ch/server/api/core/bitstreams/faab37ef-be13-4354-b451-672e19ebcfc6/content> [26.11.2025], S. 57.

44 Ebd., S. 59.

lich der Bedeutung nichtmenschlicher Entitäten.⁴⁵ Die Tätigkeit der Archivar*innen trägt in dieser Konstellation also nicht zu einer Verschleierung bei, sondern umgekehrt zu einer Transparenz: Durch den Akt des Ordners machen sie sichtbar, was sonst vielleicht verborgen geblieben wäre. Dementsprechend warnen Wissenschaftler*innen auch davor, dass Künstler*innen heute bereits zu Lebzeiten ihre persönlichen Archive vorsortieren. Durch die »Selbstarchivierung« würde »der Wert eines Künstler-Archivs gemindert, wenn es sozusagen gestylt wird, bevor es ins Endarchiv gelangt.«⁴⁶ Das scheint umso gefährlicher, je gründlicher das Ordnungssystem ist, das Künstler*innen im »Styling« ihrer Vorlässe etablieren: »Good usable systems disappear almost by definition. The easier they are to use, the harder they are to see.«⁴⁷ Diese Gefahr haftet zwar auch einer Ordnung von Beständen durch Archivar*innen an, doch agieren diese bei der Materialaufbereitung – zumindest im Idealfall – nach überindividuell etablierten, nachvollziehbaren Prinzipien.

These 4: Archive ordnen nicht nur ihre Bestände, sie sorgen auch für das geordnete Verhalten ihrer Nutzer*innen

In den beiden vorherigen Abschnitten bin ich direkt in die Akten eingetaucht. Ich habe damit insofern etwas »gemogelt«, als ich einen wichtigen Schritt des Archivbesuchs übersprungen habe: den der Vorbereitung. Denn ehe ich überhaupt das Originalmaterial berühren darf, muss ich als Nutzerin durch eine Reihe von Ordnungsschleusen hindurch.

Eine erste solche Schleuse sind die Findbücher, Zettelkästen und Onlinekataloge der Archive. Ich muss die je eigenen Logiken dieser Ordnungsmedien erst einmal verstehen, ehe ich etwas bestellen kann: Welche Bestände gibt es, welche Kürzel tragen sie und hinter welchen

45 Dies kommt vor allem im Zugang der Actor-Network-Theory zum Ausdruck. Bruno Latour: »On Actor-Network Theory. A Few Clarifications«, *Soziale Welt* 46/4 (1996): S. 369–381. In der Theaterwissenschaft arbeitet jüngst das DFG-Projekt »Die Kunst der Gewerke. Eine Praxeographie des Theaters« eine solche Perspektive auf die Arbeit am Theater heraus. Siehe hierzu auch den Beitrag von Anna Raisich in diesem Band.

46 Schenk: »Getrennte Welten?«, S. 24.

47 Geoffrey C. Bowker, Susan Leigh Star: *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge, MA/London: MIT, 1999, S. 33.

Schlagworten könnte sich etwas für die eigene Fragestellung Spannendes verbergen? Dass dieses Unterfangen selbst in sehr feinkörnig erfassenden Archiven mit guten Onlinekatalogen schwierig sein kann, zeigt etwa das Deutsche Literaturarchiv Marbach, das Bestände zum Teil bis auf die Ebene einzelner Briefe zerlegt. Hier finden sich allein zu Otto Falckenberg, dem Leiter der Münchner Kammerspiele in den 1920er-Jahren, 259 Treffer im Katalog.⁴⁸ Wo Klarheit herrscht, entfaltet sich ein neues Dickicht der schier endlosen Suchergebnisse.

Als zweite Schleuse präsentiert sich der Archivbesucherin ein Katalog von Paragrafen – die *Benutzerordnung* – dem sie zustimmen muss, um Kontakt zum Originalmaterial gewährt zu bekommen. Diese Ordnungen werden durch die Archivgesetze des Bundes und der Länder präfiguriert, regeln sie doch auf überregionaler Ebene, nach welchen Schutzfristen und unter welchen Bedingungen Archivmaterial für die Einsichtnahme zur Verfügung steht, und schließen dabei allzu Aktuelles explizit aus.⁴⁹ Erst wenn etwas nicht mehr Teil eines aktuellen (Verwaltungs-)Prozesses ist, erfährt es eine Zugänglichmachung.⁵⁰ Die Benutzerordnung ergänzt diese Gesetze dann um je eigene Ge- und Verbote, die auf das Benutzen, Fotografieren, Zitieren, Veröffentlichen und Weitergeben von Materialien abzielen und dabei auch in kleinste Bereiche vordringen: So sieht die Benutzerordnung des Archivs der Akademie der Künste die Möglichkeit einer Taschenkontrolle seiner Besucher*innen vor;⁵¹ im Bayerischen Hauptstaatsarchiv ist – zumindest in der Theorie – die »Verwendung von technischen Geräten bei der Benützung, wie Schreibmaschine, Diktiergerät, Computer und beleuchtete Leselupe«⁵² vorab genehmigen zu lassen und in Marbach heißt es zur Sorgfaltspflicht gegenüber dem Material: »Während der Benutzung von Archivalien ist nur der Gebrauch von Bleistiften er-

48 Abfrage über die Webseite des Deutschen Literaturarchivs Marbach, <https://www.dla-marbach.de/katalog> [26.11.2025].

49 Für eine Übersicht über die verschiedenen Regelungen zur Sperrfrist siehe Jost Hausmann: *Archivrecht. Ein Leitfadens*. Frankfurt am Main/Berlin: Verlag für Landesamtswesen, 2016, S. 79–92.

50 Menne-Harwitz: »Die Verwaltung und ihre Archive«, S. 6.

51 »Benutzungsordnung«, in: »Akademie der Künste«, <https://adk.de/archiv-der-kuenste/benutzung> [26.11.2025].

52 »Benutzungsordnung«, in: »Staatliche Archive Bayerns«, 16.1.1990/06.7.2001, <https://www.gda.bayern.de/fachinformationen/more/benuetzungsordnung> [26.11.2025].



Abb. 2: Der Lesesaal des Bayerischen Hauptstaatsarchivs

laubt, die gegebenenfalls bei der Lesesaalaufsicht ausgeliehen werden können. Das Schreiben in und auf den Objekten und das Ablegen von Büchern oder sonstigen Materialien darauf ist strengstens untersagt.«⁵³ Freilich zielt diese Ordnungsprosa in erster Linie darauf ab, das materielle Überdauern des Archivguts zu sichern. Doch schon bei der Lektüre solcher Regeln entsteht eine Atmosphäre, in der die Archivbesucherin weniger als Nutzerin erscheint, sondern als Verdachtsfall, von dem eine stete Bedrohung für das Archivgut ausgeht. Nicht umsonst scherzt die Rechtshistorikerin Cornelia Vismann: »Das unbenützte Archiv ist das perfekte Archiv.«⁵⁴

Erst wer in diese Ordnungen einwilligt, darf den Lesesaal betreten. Der Lesesaal selbst stellt die dritte Ordnungsschleuse dar. Die Architektur des meist hell erleuchteten und oft auch isoliert stehenden Sichtungsortes ist ebenso Ermahnung zu mustergültigem Verhalten wie die kleinen Apparaturen des Schutzes – die transparenten Folien und

53 »Benutzungsordnung des Deutschen Literaturarchivs Marbach«, 1.1.2020, S. 6, in: »Deutsches Literaturarchiv Marbach«, <https://www.dla-marbach.de/fileadmin/redaktion/Downloads/Benutzungsordnung.pdf> [26.11.2025].

54 Cornelia Vismann: »Arché, Archiv, Gesetzesherrschaft«, in: *Archivologie*, hg. von Ebeling, Günzel, S. 89–106, hier S. 100.

die mit Schnüren zusammengehaltenen Mappen, aus denen das Archivgut vorsichtig ausgepackt werden muss, die weißen Stoffhandschuhe, die Verunreinigungen des Papiers verhindern sollen, die keilförmigen Schaumstoffkissen, auf denen alte Bücher ohne Kontakt zum Tisch abgelegt werden können, und die in Samt eingeschlagenen Bleischnüre, die man auf geheftete Akten legen kann, damit diese offen bleiben, ohne sie knicken zu müssen. Hinzu tritt der wachsamer Blick der Aufsichtskraft als stete Erinnerung an einen vorbildlichen Umgang mit dem Material. Im Bayerischen Hauptstaatsarchiv beobachten die Besucher*innen sich zudem gegenseitig: Man habe die Tische auf Anraten des Landeskriminalamts einander gegenübergestellt, so die Lesesaalaufsicht, dies solle die Nutzer*innen davon abhalten, Archivmaterial zu entwenden.⁵⁵

Die letzte Schleuse ist schließlich die der praktischen Machbarkeit: Zwar erfährt der Traum von der unbegrenzten Zugänglichkeit von Archivgut durch die fortschreitende Digitalisierung von Quellen neue Nahrung, die Realität ist aber gerade in kleinen Archiven eine andere. Öffnungszeiten nur zu ausgewählten Tagen, Aushebung nur unter Voranmeldung oder einmal am Tag, maximal fünf, zehn oder zwanzig Medienbestellungen pro Person, Sichtungsplätze: begrenzt. All das schreibe ich nicht als Generalkritik an Theaterarchiven, die sich in der Praxis redlich bemühen, die Forschungsinteressen ihrer Nutzer*innen zu erfüllen. Es soll vielmehr verdeutlichen, dass sich Archive als eine »Praxisformation«⁵⁶ im Sinne einer praxeologischen Theorie verstehen lassen, also als eine »durch Praktiken erzeugte Versammlung[] von unterschiedlichen diskursiven, symbolischen, dinglichen und habituellen Elementen, die in ihrer spezifischen Assoziation eine übersituative Wirkung entfalte[t] und Praktiken affizier[t]«⁵⁷ und damit die Möglichkeiten zur Forschung auf eine bestimmte Weise strukturiert. Wenn ich also darüber nachdenke, welche (Un-)Ordnungen Theaterarchive bereit-

55 Im Blick der Archivarin und dem Internalisieren von mustergültigem Verhalten aufgrund gegenseitiger Beobachtung manifestiert sich somit eine Art Wachsamkeit, die in den Geisteswissenschaften jüngst mit dem Konzept der Vigilanz beschrieben wurde. Arndt Brendecke: »Warum Vigilanzkulturen? Grundlagen, Herausforderungen und Ziele eines neuen Forschungsansatzes«, *Mitteilungen des SFB Vigilanzkulturen 1* (2020): S. 11–17, <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.73409> [26.11.2025].

56 Zum Begriff der »Praxisformation« siehe Frank Hillebrandt: *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer, 2014, S. 103–111.

57 Ebd., S. 103.

halten und wie ich durch eine Scharfstellung dieser (Un-)Ordnungen die theaterhistoriografische Tätigkeit perspektivieren kann, dann muss ich das auch mit Blick auf die Verhaltensordnungen tun, die mir als Nutzerin selbst angedeihen. Denn noch ehe ich eine Fragestellung oder einen Theorieansatz für meine Untersuchung gewählt habe, wird meine Forschung durch dieses komplexe Gebilde aus Menschen, Gesetzen, Apparaturen und Orten beeinflusst, die gemeinsam das Archiv bilden.⁵⁸

In Bezug auf die Verwaltungsakten des Theaters ist das unmittelbar einleuchtend: Die pure Masse der in sich wenig geordneten Einzelakten steht in der zeitlichen Extension, die ihre Sichtung bedeutet, den strengen Zugangs- und Benutzungsregulationen diametral entgegen und zwingt zum oberflächlichen Lesen oder zur strikten Selektion. Will man aber solche Verwaltungsvorgänge in den Blick nehmen, ist es gerade die kleinteilige Beobachtung, aus welcher heraus sich Arbeitsroutinen erst nachvollziehen lassen – und dies erfordert Zeit. Die Verhaltensordnungen, die den Nutzer*innen auferlegt werden, stehen somit im Widerspruch zur (Un-)Ordnung des Materials und bergen damit die Gefahr, doch wieder auf tradierte theaterwissenschaftliche Denkraster zurückzugreifen: die der Inszenierung oder der Regie, die Einzelereignisse oder -personen in den Mittelpunkt der Erkenntnis stellen. Und auch die Möglichkeit zur Kritik an bestehenden Ordnungen und Sammlungslogiken wird erschwert, je stärker die Ordnungsschleusen des Archivs ein Gefühl der Einschüchterung erzeugen und je weniger das Archiv gleichzeitig als ein komplexes Gebilde aus Menschen, Regeln und Dingen markiert wird – womit man wieder am Ausgangspunkt wäre: dem eingangs skizzierten Misstrauen gegenüber den (Un-)Ordnungen der Archive.

58 Gerade mit Blick auf die Schutzfunktion von Archiven könnte es dementsprechend reizvoll sein, das Archiv an der Schnittstelle von Praxeologie und Actor-Network-Theory einerseits und der von Michel Foucault am Beispiel des Panoptismus beschriebenen Disziplinarinstitutionen andererseits zu untersuchen. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 [1976], S. 251–292.