

The

Wallstein

ate

r

Theater ordnen
Medien, Praktiken, Politiken

or

dn

ne

n

Herausgegeben von
Thekla Neuß und Lotte Schüßler

Theater ordnen
Medien, Praktiken, Politiken

Theater ordnen

Medien, Praktiken, Politiken

Herausgegeben von
Thekla Neuß und Lotte Schüßler

Wallstein Verlag



Dieser Sammelband wurde herausgegeben von Thekla Neuß (Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft) und Lotte Schüßler (Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kulturwissenschaft und Medienwissenschaft). Die Veröffentlichung wurde gefördert aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin sowie aus der leistungsorientierten Mittelvergabe für Frauenförderung und Gleichstellung am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin.



Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY 4.0 lizenziert (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>). Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das



Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverarbeitung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

© Thekla Neuß 2026,  <https://orcid.org/0009-0008-5146-4661>
© Lotte Schüßler 2026,  <https://orcid.org/0009-0001-4026-2705>
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2026
Geiststr. 11, 37073 Göttingen
www.wallstein-verlag.de
info@wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Gill Sans
Umschlaggestaltung: HOMI (Christian Hofer & Lea Michel), Basel/Zürich

ISBN (Print) 978-3-8353-6093-8
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8180-3
DOI <https://doi.org/10.46500/83536093>

Inhalt

Thekla Neuß Lotte Schüßler	
Theater ordnen	7

Betrieb

Andreas Wolfsteiner	
<i>Stages of Bureaucracy.</i>	
Die Schwarzen Register und der verwaltende Blick im Theater des Vormärz (ca. 1830)	27

Halvard Schommartz	
Die Organisierung des Theaters. Betriebliches Ordnen und Entwicklungsdenken in Friedrich Kranichs <i>Bühnentechnik der Gegenwart</i> (1929/1933)	49

Anna Raisich	
<i>Work Accounts.</i>	
Darstellungen von Arbeit am Stadttheater	69

Bühne

Jule Gorke	
Manifeste zur Instandhaltung. Ordnung als institutionelle Reproduktionsarbeit	93

Ekaterina Trachsel	
<i>A Bloody Mess!</i>	
Monströse De-Montagen	111

Archiv

Dorothea Pachale	
Das Stadtarchiv als Institution des Wissens um Theater. Archivordnungen und städtische Theatergeschichte am Beispiel Erlangens	131

Carolina Heberling	
Man würde so gerne mal aufräumen.	
Vier Thesen zur (Un-)Ordnung von Theaterverwaltungsakten	153
Lisa Skwirblius	
Imperiale Ordnungsfantasien.	
Theater im Spiegel der deutschen Kolonialgeschichte	171
Lisa-Frederike Seidler	
Theater als Wurfbude.	
Neuordnungen emanzipatorischen Theaters	
für junges Publikum in den 1970er Jahren	191
Ausstellung	
Lotte Schüßler	
Ordnungsversuche im Medienwechsel.	
Theater als Kategorie französischer Weltausstellungen um 1900	213
Signe Rotter-Broman Dörthe Günther	
Die (Un-)Ordnung der »Schwesterkünste«.	
Musik, Theater und Musiktheater auf internationalen	
Ausstellungen um 1900	235
Datenbank	
Ulf Otto	
Theater aus Distanz.	
<i>Distant reading</i> , Computer Vision und die numerische	
Neuordnung des theaterfotografischen Gedächtnisses	267
Nora Probst	
»Whatever is unnamed ...«	
Zur Modellierung queerer Darstellungsweisen	
in Theaterarchiven	285
Abbildungen	311
Kurzbiografien	315

Theater ordnen

München, Februar 2024: 16 schwarz gekleidete Tänzer*innen betreten hintereinander die Bühne der Münchner Kammerspiele und begeben sich an die Rampe. Auf der linken Seite steht die Person mit der größten Körpergröße, die neben ihr Stehenden sind jeweils immer ein wenig kleiner und ganz rechts in der Reihe befindet sich eine Person im Rollstuhl, die durch ihre sitzende Haltung als am allerkleinsten erscheint (Abb. 1). Als sich die stehenden Personen ducken, ragt die Person am Rand aus der Reihe heraus, rollt daraufhin aus der Anfangspositionierung heraus auf die linke Seite und fährt den Rollstuhlsitz hoch. Nach einem kurzen Moment ducken sich weitere Tänzer*innen, sodass wieder eine Aufstellung entsteht, in der sich die nebeneinander befindlichen Personen jeweils ein klein wenig überragen. Nach und nach bilden die Tänzer*innen weitere Aufstellungen: in regelmäßigen Abständen auf der Bühne verteilt, die Körperposition nach den vier Bühnenrändern ausgerichtet, als Bewegungslinien von einer zur anderen Bühnenseite und bis in den Zuschauerraum hinein, als Anhäufung oder als Zerstreuung.

In Ordnung – so der Titel des von Doris Uhlich inszenierten Abends – scheint in besonderer Weise durch Ordnungskategorien strukturiert: Es entstehen Ordnungen nach körperlichen Merkmalen der augenscheinlich divers besetzten Darsteller*innen, Ordnungen durch Choreografien oder Ordnungen, die der Raum oder das Bühnenbild vorgeben. Das nach und nach erscheinende, aus Treppenstufen und Podesten bestehende Bühnenbild ist dabei wiederum ein mit den Ordnungssymbolen Ziffern und Pfeilen versehenes, modulares Gebilde aus verschiedentlich kombinierbaren Einzelteilen. Die Tänzer*innen legen sich darauf, lehnen und schmiegen sich an, positionieren sich in Relation dazu, bewegen sich in Reihen dazwischen und hindurch oder schieben die einzelnen Teile durch den Raum und verhelfen den Elementen so zu anderen Anordnungen. Immer wieder von Neuem aufgebaut, zerstört und wiederhergestellt, münden all diese Ordnungen gegen Ende in ekstatisch anmutende Verausgabungen der zeitweise skurril kostü-



Abb. 1: Anfangsaufstellung von Doris Uhlich: *In Ordnung*, 2024

miert und schließlich teilweise nackt auftretenden Tänzer*innen zu den Techno-Sounds, die die Aufführung begleiten.¹

Die Inszenierung, so ließe sich auch in Anschluss an ihren Titel sagen, macht Ordnungskategorien explizit, die die räumliche Verfasstheit der Bühne, die Objekte und Technologien der Ausstattung, die Bewegungsvokabularien des Bühnentanzes genauso wie der Theaterbetrieb als soziale Organisation diverser Körper vorgeben. Wie sich dem dramaturgischen Beschreibungstext entnehmen lässt, sind Ordnungen wie diese höchst ambivalent: »Ordnung ist nicht gut oder schlecht. Sie gibt Halt, gibt Struktur, gibt Sicherheit – und gleichzeitig kategorisiert Ordnung, schließt ein und schließt aus, begrenzt.«² *In Ordnung* knüpft insofern an das Verständnis von ›Ordnung‹ als einem Regelwerk an, impliziert aber auch das »in Ordnung sein« im Sinne eines Einverständnisses oder einer grundlegenden Zufriedenheit mit

1 Diese Ausführungen beziehen sich auf eine Videoaufzeichnung der Aufführung vom 2.3.2024.

2 Hannah Saar: »In Ordnung«, <https://www.dorisuhlich.at/de/projekte/in-ordnung> [26.11.2025].

einem Zustand. Und zugleich entstehen im szenisch-choreografischen Experiment mit Ordnungsgefügen Auflösungen, die sich als Dekonstruktionen jener theater- und tanzbezogenen Ordnungskategorien lesen lassen.

Berlin, 1929: Winfried Klara (1900–1936), ehrgeiziger Assistent am Institut für Theaterwissenschaft der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, sieht sich einer kaum zu überblickenden Menge kleinformatiger Bilder gegenüber: Porträts von Schauspieler*innen und Intendanten, Regisseuren und Bühnentechnikern, Zeichnungen von Theaterbauten, Bühnenbildentwürfe, Figurinen und Kostümmalereien, aufwändige Dramenillustrationen und skizzenhafte Szenenbilder. Verstaut sind sie in verschiedenen großen, handschriftlich betitelten Sammelmappen: »I Masken«, »II Scenen«, »III Scenen (in kleinem Format)«, »IV Dekorationen«, »V Berlin-Dekorationen«, »VI Berlin«, »VII Schauspielhäuser«, »VIII Curiosa«.³ Klaras Aufgabe besteht darin, die umfangreiche Sammlung Louis Schneiders (1805–1878) – Schauspieler, Regisseur und Publizist, Monarchist und Militarist, Vorleser sowie Vertrauter von Friedrich Wilhelm IV. und preußischer Hofrat – aus der (vermeintlichen) Unordnung des historisch interessierten Liebhabers in eine wissenschaftliche Ordnung zu überführen, um sie der jungen Disziplin Theaterwissenschaft zugänglich zu machen.

Schon Wilhelm Dilthey hatte neben der Wichtigkeit der theoretischen Grundlegung für die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ausdifferenzierenden Geisteswissenschaften die methodische Bedeutung von Sammlungen für deren Forschungszwecke hervorgehoben.⁴ Und auch der Berliner Philologe und Theaterhistoriker Max Herrmann hatte im Antrag auf die Einrichtung eines theaterwissenschaftlichen Instituts auf die Unverzichtbarkeit von Sammlungen historischer Theatralia und Medien bestanden.⁵ Die Louis Schneider'sche Sammlung, die Mitte des

3 Winfried Klara: *Vom Aufbau einer Theatersammlung. Grundsätzliches über Theaterbilder, ihre systematische Ordnung und Katalogisierung*. Berlin: Elsner, 1936, S. 19.

4 Wilhelm Dilthey: »Archive für Literatur« [1889], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 15: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Ulrich Herrmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991, S. 1–16.

5 Max Herrmann: »Antrag auf Errichtung eines Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Berliner Universität«, in: Stefan Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1998, S. 292–297.

19. Jahrhunderts in den Besitz der Preußischen Staatsbibliothek übergegangen war, steht in einer Reihe mit anderen, seit der Jahrhundertwende aus privatem Besitz in institutionelle Hand überführten Theatersammlungen.⁶ Der Bericht, den Klara schließlich 1936 über seine vier Jahre dauernde Beschäftigung mit der Sammlung veröffentlicht, oszilliert zwischen der Betonung mühseliger, um Standardisierung bemühter Sortierungsarbeit und der Freude über die Freilegung einer gleichsam »natürlichen« Ordnung, die in den zusammengetragenen Bildern und deren künstlerischer Aussagekräftigkeit angelegt sei.⁷ Diese ans Licht zu bringen, habe freilich einigen Systematisierungsaufwands und einer strategischen Kassation bedurft. Der Weg, den Klara dafür beschreibt, führt von der zwar umfangreichen, doch losen Zettelsammlung des Amateursammlers zur wissenschaftlichen Ordnung der »Theaterbilder«. Diese Bilder, denen Klara seine durch tödliche Krankheit unvollendete Dissertation widmet, seien »als künstlerischer Niederschlag« integraler Bestandteil historischer Theaterkulturen, »die ästhetisch fast mehr als Ausdruck und Schöpfung der Theaterkunst denn als absolute Erzeugnisse der Malerei und Graphik zu verstehen und zu bewerten« seien.⁸ Erst durch systematische Aufräumarbeiten könne die bedeutende, aber bisher kaum gewürdigte Kategorie der Theaterbilder als solche erkennbar werden; erst richtig geordnet erlaube die Sammlung eindeutige theaterwissenschaftliche Erkenntnisse (Abb. 2).

Klaras Inventar beginnt mit »Aufführungsbildern« und endet mit »Dramenillustrationen« und berücksichtigt auch Tanz und Artistik als eigene Abteilungen. In der Ordnung nach Nationen und Völkern, die jede Kategorie durchzieht, verbindet sich die nationalphilologische Ausrichtung der Theaterwissenschaft von Klaras Lehrer Max Herrmann mit der durch die kulturelle und militärische Konkurrenz des 19. Jahrhunderts geprägten Sammellust des preußischen Hofrats Louis Schneider. Mit dem angestrebten Wechsel von einer Ordnung zur anderen geht

6 Klara nennt den »Ausbau der Clara Ziegler-Stiftung zum Theater-Museum in München (seit 1910), die Übernahme der [...] Sammlung Friedrich Haases durch die Gesellschaft für Theatergeschichte in Berlin (1911), den Erwerb der Sammlung Hugo Thimigs und Gründung einer Theatersammlung durch die Nationalbibliothek in Wien (1921), die Errichtung des Kieler Theatermuseums auf Grund der Stuttgarter Bestände (1924)«. Klara: *Vom Aufbau einer Theatersammlung*, S. 2.

7 Ebd., S. 9.

8 Ebd., S. 3 f.

Schema des systematischen Aufbaus einer Sammlung von Theaterbildern.	
<p>Abt. A Aufführungsbilder</p> <p>1) Entwürfe einzelner Regisseure d Deutsche Regisseure e Englische Regisseure f Französische Regisseure usw. x Regisseure der übrigen Völker</p> <p>2) Abbildungen von einzelnen Theateraufführungen und Festen d Deutsche Aufführungen e Englische Aufführungen usw.</p> <p>3) Allgemeine Darstellungen zur Geschichte des Aufführungsstils a Antikes Theater b Deutsches Theater usw.</p> <p>Abt. B Theaterbau</p> <p>1) Entwürfe einzelner Architekten 2) Ansichten und Pläne einzelner Theatergebäude 3) Allgemeine Darstellungen historischer Bühnenformen.</p> <p>Abt. D Dekoration</p> <p>1) Entwürfe einzelner Künstler 2) Dekorationen einzelner Bühnen 3) Architekturstudien und Landschaftsblätter: Allgemeine Darstellungen zu Stilgeschichte der Theaterdekoration.</p> <p>Abt. K Kostüm</p> <p>1) Entwürfe einzelner Künstler 2) Kostüme einzelner Bühnen 3) Kostümblätter: Allgemeine Darstellungen zur Geschichte des Bühnenkostüms.</p> <p>Abt. Sch. Schauspielkunst</p> <p>1) Entwürfe zur Schauspieltheorie (Bewegungsstudien) 2) Rollen- und Zwißbilder einzelner Schauspieler und Singer 3) Allgemeine Darstellungen zur Stilgeschichte der Schauspielkunst.</p> <p>Abt. T Tanzkunst</p> <p>1) Entwürfe zur Tanztheorie 2) Rollen und Zwißbilder einzelner Tänzer 3) Allgemeine Darstellungen zur Stilgeschichte des Bühnentanzes.</p>	<p>Abt. V Spezialtheater, Artistic</p> <p>Abt. Y Allgemeine Theatergeschichte. (Außere Organization und Kultur des Theaters, Biographie und Bühnengeschichte.)</p> <p>1) Entwürfe, Vorschläge, Pläne 2) Abbildungen 1. zur Biographie der nicht darstellenden Theaterpersönlichkeiten: Regisseure, Maler, Musiker, Dramaturgen, Theaterleiter, Beamten, Dramatiker, Komponisten, Kritiker, Historiker etc. 2. zur Geschichte einzelner Bühnen: Gedenkblätter, Gruppenporträts der Mitglieder, Bilder aus dem Theaterbetrieb, Karikaturen etc. 3) Darstellungen allgemeiner Theaterzustände. (Aus dem Leben der Schauspieler, Publikum, Kritik, Sittendstellungen etc.)</p> <p>Abt. J Dramenillustrationen</p> <p>1) Illustrationsentwürfe einzelner Zeichner 2) Illustrationen zu einzelnen Dramen und Opern 3) Bild Darstellungen allgemeiner dramatischer Themen</p> <p><small>Ann.: Die Buchstaben- und Zahlenbezeichnungen vor den einzelnen Titeln entsprechen den Signaturen, die im Falle der Sammlung Schneider angewendet wurden. — Die nationale Unterteilung, die hier nur bei der Abt. A angedeutet wird, muß man sich überall entsprechend durchgeführt denken.</small></p>
33	34

Abb. 2: Winfried Klaras Schema zum Aufbau einer Sammlung von Theaterbildern

unübersehbar auch eine veränderte Affektökonomie einher. Das Glück des Sammlers, ausgelöst durch den langersehten, doch überraschenden Fund, wird abgelöst durch den Genuss kalkulierter Findbarkeit durch das wissenschaftlich geschulte Auge. Klaras Ordnungsbemühungen sind geprägt vom Eifer, ja: Enthusiasmus, für das neue Fach; gleichzeitig streben sie nach größtmöglicher Sachlichkeit, letztlich Ordentlichkeit. Ordnungsnotwendigkeit und Ordnungsbegehren gehen in der Arbeit des jungen Theaterwissenschaftlers Hand in Hand.

Liegen diese beiden Szenen zwar beinahe 100 Jahre auseinander und verhandeln sie unterschiedliche Gegenstände und Themen, verbindet sie doch, dass sie Theater als etwas begreifen und gleichsam als etwas erscheinen lassen, dass sich durch konkrete Praktiken und mittels spezifischer Medien ordnen lässt. Mal als bewegliche Körper und Bühnenbildelemente im Raum; mal als Bilder, Zeichnungen und Schriftstücke, die in eine tabellarische Klassifikation überführt sind: Theater erscheint hier als von diversen Ordnungen durchzogen. Offenbar werden in beiden Szenen zudem die materiellen, körperlichen und affektiven

Dimensionen des Ordners. Es sind solche und viele weitere mediale Ordnungspraktiken, so die Annahme dieses Sammelbandes, die Wissen über Theater produzieren, repräsentieren, distribuieren, legitimieren und dekonstruieren.

Ordnen/Ordnungen

Die im Titel hergestellte Verknüpfung von ›Theater‹ und ›ordnen‹ kann auf den ersten Blick irritieren. Neigt man nicht dazu, (künstlerische) Aufführungen gerade als Gegensatz zu statischen Ordnungen zu denken? Heiner Müller sprach in diesem Sinn wirkmächtig von »Inseln der Unordnung«, die es mit ästhetischer List den Ordnungsfantasien und Ordnungspolitiken moderner Gesellschaften abzutrotzen gelte.⁹ Und wer (ver-)mag schon und zu welchem Zweck Theater (zu) ordnen?

Dabei lässt sich ›Theater‹ in epistemologischer Hinsicht als ambivalenten Ordnungsbegriff aufschlüsseln, der historisch spezifische Ordnungsvorstellungen und deren mediale Bedingtheiten reflektiert. Zunächst ist festzuhalten, wie in begrifflichen und medialen Ordnungen Etymologie und Materialität sowie Metaphorik des Theaters aufeinander bezogen sind. So bezeichnet das griechische *théa* bekanntermaßen die »Schau« abgesandter Boten, die Bericht erstatteten über Festlichkeiten und Spiele befreundeter Städte.¹⁰ Sie übernahmen zudem nicht nur die Opferungen bei den Festspielen, sondern überwachten auch deren termingerechte Ausrichtung und garantierten die sichere Reise der Zuschauer*innen. Damit erfüllten die *theoroi* als »Beobachter« wichtige diplomatische Funktionen im Verhältnis zwischen antiken Stadtstaaten. Griechische Theaterbauten institutionalisierten die Schau und arrangierten eine materielle Anordnung von Schauenden und Zeigenden. Dem *théatron* als »Schauplatz« und Ort der Zuschauenden bleibt dabei

9 Zu den »anarchischen Inseln« als Bestandteil von Müllers »rhetorischem Werkzeugkasten« siehe Noah Willumsen: »Müller ± Althusser: Die Intellektuellen, das Interview und die ›Inseln der Unordnung‹«, in: *Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung*, hg. von Till Nitschmann, Florian Vaßen. Bielefeld: transcript 2021, S. 323–343, hier S. 336.

10 Michael Lorber: »Wissen«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014 [2009], S. 421–424.

etymologisch der Anspruch des Überschauens und damit eine Ordnungsfunktion eingeschrieben.

Als Referenz architektonischer Ordnung wird Theater auch im *Deutschen Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* angeführt. Im Band von 1885 wird ›Ordnung‹ in der Dualität von Handeln (›ordnen‹) und Zustand (›das geordnete‹) aufgespannt. Das Bedeutungsspektrum reicht dementsprechend vom »bringen oder stellen in einen geordneten Zustand« über das befehlsmäßige Verordnen, die »festsetzende regel« und die militärische Aufstellung bis zur göttlichen Einrichtung der Welt.¹¹ Neben systematischen und juristischen Dimensionen werden auch mediale und materielle Aspekte des Ordners verhandelt, für die neben der Säulenordnung antiker Tempel auch die Einrichtung einer nicht näher bestimmten Theaterbühne aufgeführt wird. Deren spezifische Materialität (hier Marmor, Glas und vergoldetes Holz) habe einer wohl organisierten Ordnung zu unterliegen, die ihre Funktionsweise gewährleisten soll. Nicht nur als das Ziel von Ordnungsbestrebungen wird Theater hier also markiert, sondern zugleich seine materiell-mediale Gestalt angesprochen.

Als Metapher avancierte ›Theater‹ in der Frühen Neuzeit in vielen europäischen Sprachen zum Modell zur Ordnung von Wissen über die Welt, zum Instrument für die »Erschließung und Akkumulation von Wissen«, wie auch zu dessen »Organisation und Disposition, [...] Systematisierung oder Systemlosigkeit«.¹² Dabei vollzog sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Errichtung stehender Theater und der Herausbildung experimenteller Naturforschung ein Bedeutungswandel von einer »Daseinsmetapher« zu einem »Wahrnehmungsmodus«.¹³ Als Bezeichnung für Hörsäle und andere

11 »ORDNUNG, f.«, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25 [Bd. 7, 1885], <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=O02170> [26.11.2025].

12 Flemming Schock: »Einführung: Theater- und Wissenswelten in der Frühen Neuzeit«, in: *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit*, hg. von dems., Oswald Bauer, Ariane Koller, metaphorik.de. Hannover: Wehrhahn, 2008, S. IX–XVIII, hier S. XI.

13 Hole Rößler: »Weltbeschauung. Epistemologische Implikationen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit«, in: *Theatralität von Wissen in der Frühen Neuzeit*, hg. von Constanze Baum, Nikola Roßbach. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 2013, Abschnitt 5, http://diglib.hab.de/ebooks/ed000156/id/ebooks_ed000156_article02/start.htm [26.11.2025].

Bauwerke, als Metapher für Vorstellungen von Welt, Geschichte oder dem menschlichen Gedächtnis verhielt die Bezeichnung eine dem Blick in größtmöglicher Überschaubarkeit und zunehmender Systematisierung dargebotene Nachahmung der Wirklichkeit. In der barocken *theatrum*-Literatur konnte dafür in umfangreichen, aufwendig gestalteten Büchern nahezu alles zum Gegenstand emphatischer Anschauung werden; der Blick der Lesenden wurde dabei oftmals durch die visuelle Metaphorik von Proszenium und Vorhang geleitet. Die *theatrum*-Literatur zeichnet sich insofern als paradox aus, als dem entdeckenden Lesen und Anschauen zugleich eine theologische Weltordnung zugrunde gelegt war. Damit konnten Deutungsansprüche von Glauben und Wissen in dynamische, auch widersprüchliche Beziehungen gesetzt werden.¹⁴

War die Ordnungsweise solcher *theatrum*-Bände bis ins 17. Jahrhundert hinein durch die Betonung des Sinnlich-Ostentativen geprägt und lud zur Exploration diverser Wissensbereiche ein, verlor sich diese Dimension bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts tendenziell zugunsten anderer Schauanordnungen:

Was übrig bleibt, ist die Vorstellung, etwas bloß Gegebenes in einer bestimmten Ordnung vor dem Leser auszubreiten [...]. Das Moment der Ordnung im Begriff *theatrum*, das im Barock noch in einem Zusammenhang stand mit der Ganzheit und Erfülltheit des Gegenstandes in der Anschauung, weicht dem Anspruch auf Totalität [...] des Faktischen.¹⁵

Wenn nun auch Zeitungen und Sachverzeichnisse den Titel *theatrum* tragen konnten und sich damit die Nachschlagewerke, Enzyklopädien und Lexika ankündigten, die sich im Lauf des 18. Jahrhunderts durchsetzten, so bedeutet dies kein bloßes Verschwinden des Theatralen oder Inszenierten, wie sich mit der Rede vom Verlust des Sinnlichen und Explorativen zugunsten des Faktischen vielleicht annehmen ließe. Es veränderte sich dabei vielmehr das Register der Darstellung.

14 Markus Friedrich: »Das Buch als Theater: Überlegungen zu Signifikanz und Dimensionen der *Theatrum*-Metapher als frühneuzeitlichem Buchtitel«, in: *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverbreitung. Das europäische Modell der Enzyklopädie*, hg. von Theo Stamm, Wolfgang E. J. Weber. Berlin: Akademie, 2004, S. 222–226.

15 Thomas Kirchner: »Der Theaterbegriff des Barock«, *Maske und Kothurn* 31 (1985), S. 131–140, hier S. 137.

Das auf diese Weise schlaglichtartig bis in die Neuzeit nachvollzogene Verhältnis von Theater und Ordnung macht der Sammelband in Fallstudien für einen Zeitraum ab dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart produktiv. »Theater ordnen« wird dabei in einem zweifachen Sinn verstanden: Die Formulierung bezieht sich zum einen auf konkrete Praktiken des Ordnen von Wissen über Theater, das mit anderen ordnenden Wissensbereichen interferiert und in mehr oder weniger theaternahen Medien wirksam wird. Zum anderen betont sie die politischen Implikationen dieser Praktiken. Dies ist durch die doppelte Bedeutung von Ordnung und Befehl angezeigt, die nicht nur im *Grimmschen Wörterbuch*, sondern bis heute etwa in den englischen und französischen Wörtern *order* bzw. *ordre* angelegt ist.¹⁶ Diese Ambivalenz reflektieren die Beiträge dieses Bandes anhand konkreter Materialien und zeigen auf, mit welchen Mitteln und mit welchen Interessen Theater und das Wissen darum produziert, distribuiert, legitimiert oder dekonstruiert wurden; wie Theater aber auch als Metapher und Praxis zu Ordnungszwecken gebraucht wurde.

Ordnung in/der Theaterwissenschaft

Der Theaterwissenschaft ist das semantische Feld der Ordnung gerade in dieser Hinsicht nicht unbekannt. So ist in Anlehnung an Michel Foucaults Analyse der Disziplinargesellschaften im 18. und 19. Jahrhundert die Entwicklung eines bürgerlichen, literarischen Theaters im deutschsprachigen Raum als umfassender Ordnungsprozess beschrieben worden. Vor diesem Hintergrund lässt sich die im 19. Jahrhundert herausgebildete Position des Regisseurs als Ordnungsfigur verstehen, die das Material des Theaters in der Inszenierung arrangiert, Körper und Stimmen der Schauspieler*innen organisiert und die Einhaltung der Gesetze in der Theaterarbeit überwacht sowie, falls nötig, Strafen auferlegt.¹⁷

16 Diese semantische Ambivalenz reflektiert Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.

17 Bastian Dewenter, Hans-Joachim Jakob (Hg.): *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 2018. Hier wird der Ordnungseifer der Theaterreformer*innen nicht nur in programmatische Schriften, sondern hinsichtlich Diskussionen um und Entwicklung von Theatergesetzen fokussiert. Zur Regie siehe darin den Beitrag von Jens Roselt: »Eine Diszi-

Das solcherart »disziplinierte« bürgerliche Kunst- und Bildungstheater ist darüber hinaus als ein Instrument zum Ordnen kultureller Formen und kommunikativen Handelns in europäischen Kolonien auf dem afrikanischen Kontinent dargestellt worden.¹⁸ Theater erscheint insofern sowohl als etwas zu Ordnenes wie auch als selbst disziplinierend: in Bezug auf die Orte der Versammlung und die darin Auftretenden und Rezipierenden, die betriebliche Praxis wie auch hinsichtlich dessen, was auf den Bühnen zu sehen gegeben wird. Es ist nicht nur Gegenstand und Experimentierfeld kameralistischen »Staatsbegehrens«,¹⁹ sondern geradezu Instrument zur Hervorbringung regierbarer Subjekte sowie zur Durchsetzung von Ruhe und Ordnung.²⁰ In dieser Perspektive sind neuzeitliche Theaterkonzepte und deren Institutionalisierung als Teil machtgesättigter Ordnungsregime bestimmt worden – Theater aber auch, wie es in der oben zitierten Aussage Heiner Müllers anklingt, als Sphäre potenzieller Subversion von Ordnungsimperativen, mithin als das »Andere« von Ordnung.²¹

Explizit von einer »Ordnung« des Theaters bzw. der Aufführung sprechen jüngere Ansätze, die vom Dispositivbegriff Gebrauch machen.²² Theater wird in diesen Überlegungen als epistemische Ordnung verstanden, die sich unter je verschiedenen historischen Bedingungen materialisiert. Dispositivanalysen fragen dementsprechend weniger nach singulären Aufführungen, sondern nach deren institutionellen, in-

plinar macht in der Herrengarderobe. *Theatergesetze und die Bühnenpraxis im 19. Jahrhundert*«, S. 229–249.

- 18 Joachim Fiebach: *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin: Henschel, 1986, S. 189–219.
- 19 Joseph Vogl: »Staatsbegehren. Zur Epoche der Policy«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000): S. 600–626.
- 20 Jan Lazardzig: »Ruhe oder Stille? Anmerkungen zu einer ›Polizey für das Geräusch‹ (1810)« in: *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Meike Wagner. Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 97–116.
- 21 Rudolf Münz: *Das »andere« Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*. Berlin: Henschel, 1979.
- 22 Lorenz Aggermann, Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017. Der Band bezieht sich auf verschiedene Ausprägungen des Dispositivbegriffs, vor allem bei Michel Foucault und Giorgio Agamben, wobei die Beiträge die Potenziale dieses Begriffs durchaus kontrovers diskutieren.

frastrukturellen und epistemologischen Voraussetzungen, mithin nach den Bedingungen der Wissbarkeit von Theater. Wissen, so formuliert es Lorenz Aggermann im Anschluss an Michel Foucault, gehe immer aus Operationen des Ordners hervor, die das »multiple Gewimmel« der Welt in wissbare Konstellationen bringen.²³ Insofern diese Operationen Konstruktionsleistungen seien, arbeiten sie stets im Horizont der Möglichkeit einer nicht restlos durchzusetzenden Ordnung. Zur Überwindung dieser Dysfunktionalität sei Ordnen notwendigerweise mit Fiktionalisierungen verbunden: »Jede Ordnung generiert [...] ein paradoxes Wissen, das sich auf Brüche und utopische Setzungen, auf Dysfunktion (Fehler) und Fiktion (zu deren Lösung) gründet und nur qua einer übergeordneten Stimme funktioniert.« Es gelte in diesem Sinn Momente der Prekarität auszumachen, gerade dort, wo die Fiktionen der Stabilität am intaktesten erscheinen.²⁴

An solche in der Theaterwissenschaft erprobten Ansätze knüpft der vorliegende Sammelband theoretisch an. Allerdings schlagen wir vor, die Rede von der notwendigen Materialisierung von Ordnungen ernst zu nehmen sowie die bishierhin angeklungenen semantischen Ambivalenzen im Begriff des ›Ordners‹ zu bedenken: Die Beiträge fragen nach Ordnungspraktiken, den dafür gebrauchten Medien und ihrer Situierung. ›Ordnen‹ ist dementsprechend tatsächlich als Tätigkeitsbeschreibung zu verstehen sowie als Auftrag, konkrete Medien- und Praxisgefüge samt deren Politiken zu untersuchen. Auf welche Anforderungen und Apelle, auf welches Begehren reagieren Ordnungsprozesse und Ordnungsentscheidungen? Vor welchen Herausforderungen stehen Akteur*innen, die theaterbezogenes Material ordnen, und wie gehen sie vor? Welcher Ressourcen, Technologien und Expertise bedienen sie sich? Mit welchen Affekten geht das Ordnen einher? Wie wird Ordnung von Unordnung unterschieden und auf welche Weise werden die Grenzen markiert? Wann gelingen und warum scheitern Ordnungsprozesse? Wann und für wen ist ein »geordnetes« Theater erstrebenswert und wann wird Ordnung verteidigt oder abgewehrt? Während der Begriff der Ordnung auf eine (zumindest imaginäre) Dauer verweist,

23 Lorenz Aggermann: »Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv«, in: *Theater als Dispositiv*, hg. von dems., Döcker, Siegmund, S. 7–32, hier S. 14.

24 Ebd.

macht der Fokus auf Medien und Praktiken des Ordners die Arbeit sichtbar, die zur Einsetzung, Aufrechterhaltung oder aber Zerstörung von Ordnung aufgewendet werden muss.

Inspiziert ist dieses Vorhaben insbesondere von den Forschungen und methodischen Überlegungen zu Formen des Ordners und Systematisierens aus der Wissens- und Wissenschaftsgeschichte, der Soziologie und der Anthropologie.²⁵ Wie dort verschiedentlich gezeigt wurde, treten epistemisch wirksame Ordnungsentwürfe in institutionellen Kontexten wie Sammlungen und Archiven oder in epistemischen Arrangements wie Klassifikationen der Wissenschaften hervor.²⁶ Sie werden in systematisierenden Medien wie der Liste, der Tabelle oder dem Diagramm anschaulich.²⁷ In diesem Sinne haben beispielsweise Wissensgeschichten der Bürokratie und der Verwaltung darauf hingewiesen, dass Akten und Protokolle, aber auch Office-Raumteiler und Schreibpulte nicht nur bestehendes Wissen organisieren, sondern inhärent an dessen Produktion, Legitimierung und Distribution beteiligt sind.²⁸ Abstrakte Ordnungsvorstellungen werden dabei auf ihre materiellen und praktischen Dimensionen befragt.

Auch in jüngeren theaterwissenschaftlichen Studien zu Produktionsbedingungen und -kulturen von Theater sind sowohl in historischer wie methodologischer Perspektive Organisationsformen, Verwaltungsstile

- 25 Für eine breit angelegte Untersuchung wissenschaftlicher, bürokratischer und ökonomischer Klassifizierungen sowie deren politisch-ethischer Implikationen siehe Geoffrey C. Bowker, Susan Leigh Star: *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge, MA/London, The MIT Press, 2000.
- 26 Lorraine Daston (Hg.): *Science in the Archives: Pasts, Presents, Futures*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2017; Anke te Heesen, E[mma] C. Spary (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*. Göttingen: Wallstein, 2001.
- 27 Siehe etwa Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlin: Suhrkamp, 2016; James Delbourgo, Staffan Müller-Wille (Hg.): »Listmania«, *Focus Isis* 103/4 (2012): S. 710–752; Benjamin Steiner: *Die Ordnung der Geschichte. Historische Tabellenwerke in der frühen Neuzeit*. Köln u.a.: Böhlau, 2008; Judith Sieber: *Die Erfindung des Zeitstrahls. Eine Kritik der Sichtbarmachung von Zeit und Handel im 18. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2025.
- 28 Sebastian Felten, Christine von Oertzen: »Histories of Bureaucratic Knowledge«, Special Issue *Journal for the History of Knowledge* 1/1 (2020); Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Medien der Bürokratie*. Paderborn: Fink, 2016.

sowie die technischen und epistemischen Infrastrukturen in den Blick geraten, innerhalb derer Theater gemacht wird und in die Theater eingebunden ist.²⁹ Zunehmend hat sich dabei ein Interesse für Praktiken und Praxistheorien herausgebildet.³⁰ Es ist kein Zufall, dass dieses neuerliche Interesse an der Gemachtheit von Theater mit der wachsenden Kritik an dessen institutionellen Bedingungen einhergeht. Repräsentationskritische und differenztheoretische Ansätze nehmen insbesondere die Deutungs- und Ordnungsmacht von Kategorien wie *race*, Klasse, Geschlecht, Alter und Behinderung in den Blick, um besser zu verstehen, wie diese Kategorien Theater als Kunstform und Institution mitstrukturieren.³¹ Theater und Ordnung stellen dabei notwendigerweise keine Gegensätze dar, sondern es werden deren inhärente Verbindungen hervorgehoben, durch die Ein- und Ausschlüsse, Hierarchien und Machtgefüge produziert und stabilisiert werden. Die Denkfigur »Theater ordnen« ermöglicht es, diese politischen Ansätze zu sozialen Kategorien des Ordners auf produktive Weise mit konkreten Medien und Praktiken des Ordners zusammenzudenken und zugleich zu hinterfragen.

- 29 Siehe etwa Andreas Wolfsteiner: »Theater der Tabellen. Zur Organisationsgeschichte des Theaters am Beispiel des Szenariums«, in: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. von Benjamin Whistutz, Benjamin Hösch. Bielefeld: transcript, 2020, S. 183–202; Yana Prinsloo: *Theaterarbeit. Praktiken der Freien Szene*. Berlin: Theater der Zeit, 2025.
- 30 Stefanie Husel: »Zur Praxeologie des Theaters«, in: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. von Whistutz, Hösch, S. 226–246. Grundsätzlich zur Diversität und Produktivität von Praxistheorien siehe Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina, Eike von Savigny (Hg.): *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London/New York: Routledge, 2001; Karl H. Hörning: »Kultur als Praxis«, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 1: *Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2004, S. 139–151.
- 31 Azadeh Sharifi, Lisa Skwirblies (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 2022; Friedemann Kreuder, Benjamin Wihstutz (Hg.): *Staging Differences. Orientierungen, Kategorisierungen und Identitätspolitiken in Theater und Performance*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2024.

Die Beiträge

Die hier versammelten Beiträge fokussieren Praktiken und Medien des Ordnen an einschlägigen Schauplätzen: im Theaterbetrieb, auf Theaterbühnen, in Archiven und Ausstellungen sowie in Datenbanken. Diese Situierung trägt dem Umstand Rechnung, dass sich Ordnungspraktiken, deren Notwendigkeit oder Ablehnung, ihr Charakter und ihre Bewertung nicht nur historisch, sondern bereits aus der Perspektive unterschiedlicher Akteur*innen und an ihren Einsatzorten verschieden artikulieren. Historisch setzen die Beiträge im frühen 19. Jahrhundert an und damit zu einer Zeit, die auf die Spezifizierung der Theaterbegrifflichkeit folgt, einhergehend mit der »äußere[n] institutionelle[n] Abschließung des Theaters bei gleichzeitiger Differenzierung seiner inneren Organisation«. ³² Während Ordnungspraktiken historisch ubiquitär sind, legt der Band damit einen Fokus auf eine europäische (und hier vor allem deutsche) Moderne. Angesichts der Dynamiken von Industrialisierung, Globalisierung und Imperialismus gehen hier Hypostasierungen von Ordnung sowie deren mannigfaltigen Auflösungserscheinungen Hand in Hand. Für die Konstruktion einer modernen Ordnung sind Bürokratie, vernünftige Regierung und kulturelle Identitätsbehauptungen letztlich auf Operationen der genauen Unterscheidung sowie die Ab- und Ausgrenzung eines imaginären, unordentlichen Anderen angewiesen. ³³

Andreas Wolfsteiner stellt in seinem Beitrag ein zentrales Medium parabürokratischer Verwaltung des Theaters vor: die *Allgemeine Theater-Chronik* (1832–1873). Mithilfe Schwarzer Register von Personenverzeichnissen, Notizen oder Rezensionen wurde ein sich zunehmend ausdifferenzierender und professionalisierender Theaterbetrieb sowie eine bürgerliche Öffentlichkeit im Theater durch das nichtstaatliche Publikationsorgan wirksam quantifiziert, normiert und reguliert.

Um die rationelle Einrichtung der öffentlichen Theater in der Weimarer Republik geht es Halvard Schommartz, der in seinem Beitrag auf ein diagrammatisches Schaubild aus dem Lehrbuch *Die Bühnen-*

32 Kirchner: »Der Theaterbegriff des Barock«, S. 132.

33 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. Für Spezifika von Ordnungspraktiken als Reaktion auf die Krisenerfahrungen der klassischen Moderne siehe Thomas Etzemüller (Hg.): *Die Ordnung der Moderne. Social Engineering im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2008.

technik der Gegenwart (1929/1933) des technischen Leiters der Städtischen Bühnen Hannover sowie der Bayreuther Festspiele Friedrich Kranich blickt. Er fragt danach, welches Wissen von Theater sich in betrieblichen Ordnungsmedien materialisiert und wie darin in den späten 1920er-Jahren eine kulturelle Vorherrschaft des deutschen Theaters legitimiert wurde.

Anna Raisich wiederum verbindet ihre Feldforschung im Betrieb eines Stadttheaters mit grundsätzlichen methodologischen Überlegungen: Auf welche Weise generiert die Theaterwissenschaft ihr Wissen über »das« Theater? Sie plädiert für eine immanente Beschreibung konkreten Tuns im Betrieb. Eine Konzentration auf die Modi des Ordners sei nicht zuletzt wichtig, um als Wissenschaft aussagekräftig zu bleiben über aktuelle institutionelle Entwicklungen, für welche die im Beitrag auftretenden Akteur*innen auf je unterschiedliche Weise Sorge tragen.

An die Frage nach den Bedingungen der Theaterproduktion knüpft auch Jule Gorkes Beitrag an, der sich Mierle Laderman Ukeles' Performanceserie *Maintenance Art* aus den 1970er-Jahren und Swoosh Lieus Inszenierung *Dea Ex Machina* von 2021 widmet. In Auseinandersetzung mit der Form des Manifests wird die Ordnung der Theater- bzw. Kunstinstitution in beiden Arbeiten einer feministischen Kritik unterzogen. Zugleich legen sie Regelwerke der Reproduktionsarbeit offen, die auch für das Funktionieren der Theaterarbeit unabdinglich sind.

Ekaterina Trachsel bespricht das Aufsprengen von dramaturgischen Ordnungen anhand der Aufführung *Blood Show* von Ocean Stefan aus dem Jahr 2024. Dieses Brechen von Ordnungen geschieht hier auf eine monströse Weise, welche die Autorin in Auseinandersetzung mit George Didi-Huberman als De-Montage versteht – wobei die Schreibweise darauf verweist, dass das Auseinandernehmen immer auch mit Praktiken der Neu- und Andersordnung verbunden ist. Das Monströse erscheint somit als szenische Praxis der Kritik normativer Ordnungen.

Anhand des spannungsreichen Verhältnisses von Theater zu seiner Archivierung ist die Verknüpfung von Theater und Ordnung in den letzten Dekaden besonders intensiv diskutiert worden. Zumeist ist dabei von einem Gegensatz der flüchtigen Aufführung zum Ordnungsregime des Archivs ausgegangen worden. Dorothea Pachale führt ihr Beitrag, vor dem Hintergrund archivtheoretischer Überlegungen von Jacques

Derrida und Michel Foucault, in das Erlanger Stadtarchiv. Hier vollzieht sie die darin angelegten, alles andere als eindeutigen »Mikroordnungen« des Theaters nach und diskutiert die damit verbundenen Möglichkeiten und Herausforderungen für Theatergeschichtsschreibungen: Welches Theater findet sich im Archiv?

Carolina Heberling fragt danach, mit welchen Medien und innerhalb welcher institutionellen Infrastrukturen das Gedächtnis von Theater dokumentiert, klassifiziert und verwaltet wird. Ihre Überlegungen nehmen ihren Ausgang allerdings weniger von der theoretischen Ordnung des Archivs, sondern vom materiellen Zustand dort gelagerter Personal- und Verwaltungsakten der Bayerischen Staatstheater in den Jahren um die Revolution von 1918/1919. Deren vermeintliche Unordnung erzählt von der Funktionsweise von Theaterinstitutionen zwischen Hoftheater und öffentlicher Betriebsweise und zeugt von den Vorstellungen, die sich das Archiv von Künstler*innen macht.

Koloniale Projekte verstanden sich selbst als Ordnungsvorhaben – zumindest waren sie, um ihre Funktionsweise aufrechtzuerhalten, maßgeblich darauf angewiesen, als solche wahrgenommen zu werden. Die koloniale Ordnung, davon handelt Lisa Skwirblies' Beitrag, war dementsprechend durch ein spannungsreiches Verhältnis der Angst vor Unordnung und der Sehnsucht nach geordneten Verhältnissen geprägt. Am Beispiel der Planung und Genehmigung von Tanzabenden in der ehemaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika zeigt die Autorin, dass theatrale Veranstaltungen gleichermaßen der gewaltsamen Disziplinierung und Differenzierung der Bewohner*innen dienten und das Potenzial ungeplanter Grenzüberschreitungen bargen.

Ins Archiv des Verlags der Autoren führt Lisa-Frederike Seidlers Beitrag. Neben der Frage, auf welche Weise hier unterschiedliches Wissen von Theater abgelegt wurde und welche Rolle Theaterverlage für dessen Produktion haben, beschäftigt sich die Autorin mit verschiedenen, teilweise konfligierenden Konzepten emanzipatorischen Kindertheaters in den 1970er-Jahren. Auch ihr Beitrag formuliert kritische Überlegungen hinsichtlich der impliziten Ordnungen theaterwissenschaftlicher Wissensproduktion.

Lotte Schüßlers Beitrag steigt in die Geschichte internationaler Welt- und Großausstellungen ein, indem er nach der Verortung von Theater innerhalb der universalistischen Ausstellungsklassifikationen fragt. Ähnlich wie beim Archiv geht es auch hier um »Ordnungsversuche«.

bei denen Theater in eine zwar flexible, aber bereits gemachte Struktur Einzug findet. Diese Problematik bespricht die Autorin mit Fokus auf die theaterbezogenen Abteilungen der Pariser Weltausstellung von 1889 und diesbezügliche Kataloge und Berichte, die in ihren jeweiligen medialen Formen ihrerseits Ordnungshoheiten beanspruchen.

Ordnungsbestrebungen und die vielseitigen Medien von internationalen Großausstellungen beschäftigen auch Signe Rotter-Broman und Dörthe Günther. Anhand der Theater- und Musikausstellungen in Bologna 1888, Wien 1892 und Stockholm 1897 zeigen die Autorinnen, wie bereits in Titelgebungen, in den Planungsphasen und bis hin zu den Erfahrungen der Besucher*innen die Themensetzungen sowie die Verhältnisse der zwei Künste stetig neu verhandelt wurden. Insbesondere an das Musiktheater als zwischen den beiden »Schwesterkünsten« verortete Gattung, so die Beobachtung, hefteten sich variantenreiche Zuschreibungen und Ordnungsbestrebungen, die u. a. von nationalen (Kultur-)Politiken bestimmt waren.

Die letzten beiden Beiträge reflektieren, dass seit dem Ende des 20. Jahrhunderts Praktiken des Ordnen zunehmend durch digitale Medien, Technologien und Methoden geprägt werden, die ganz eigene Logiken entwickeln. Vor dem Hintergrund der im Detail kaum zu erfassenden Fotobestände des Deutschen Theatermuseums in München adressiert Ulf Otto verschiedene Ebenen des Ordnen, die sich in Theaterfotografien und in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihnen spiegeln. Nimmt bereits eine einzelne Fotografie ein Ordnen im Sinne eines Zerlegens des Aufführungsgeschehens vor, so vervielfältigen sich die Ordnungsprozesse bei computergestützten Analysen von Bildbeständen ins Unzählige. Es kommt zu einer »numerischen Neuordnung« des fotografischen Wissens der Theaterwissenschaft. Diese gilt es im Hinblick auf die Ein- und Ausschlüsse, die ein Programm vornimmt, kritisch zu hinterfragen.

Nora Probsts Text zur Repräsentation von Queerness in Archivadatenbanken geht einem solchen Problem genauer nach – womit der abschließende Beitrag des Bandes zugleich einen Bogen zurück zu denjenigen unter »Archiv« versammelten Texten schlägt. Die Überlegungen setzen an dem Befund an, dass eine Recherche, die heteronormative und/oder genderkonforme Darstellungsmodi von Aufführungen hinterfragen möchte, durch Aufbau und Funktionsweise analoger wie digitaler Bestandskataloge kaum möglich ist. Anhand von Beständen

der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln entwirft die Autorin ein auf Sammlungsrecherchen basierendes, mehrteiliges Framework zur Modellierung und Klassifizierung von Daten für die Darstellung queerer Inhalte und Personen. Die Unsichtbarmachung queerer Aufführungspraktiken, die bestehende Ordnungslogiken von Archiven generieren, lassen sich so ein Stück weit aushebeln.

*

Dieser Sammelband ist hervorgegangen aus einem gleichnamigen Workshop, der im September 2024 am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin stattfand. Workshop und Publikation wurden ermöglicht durch großzügige Unterstützung aus der leistungsorientierten Mittelvergabe für Frauenförderung und Gleichstellung am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin. Wir bedanken uns herzlich bei allen Teilnehmenden für ihre Beiträge, Fragen und Kommentare, die den Sammelband in seinem Ergebnis maßgeblich inspiriert haben. Svenja Frederike Bischoff gilt unser Dank für die umsichtige und freundliche Betreuung beim Wallstein Verlag sowie Christian Hofer und Lea Michel (HOMI) für den das Thema des Bandes so elegant aufgreifenden Buchumschlag.

Betrieb

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 suprainsitutionellen 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 Strafrezime.

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. **B e n r o d t** 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 **Sandberg** an der **Warte**. 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 **Ghemnik**.

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 Szenen 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 Szenen 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.
Denk.		Dem. Hollmer.
Ehlers.		Dem. Jahn.
Fügel.		Mad. Müller.
Jannin.		Dem. Kiffel.
Muth.		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 Gerbe. Musik von Weber. Besetzung: Yang, kaiserlicher Prinz von China, Hr. Busmeyer; Ksing-sing, ein Mandarin, Hr. Günther; Tao-sin, eine seiner Gemachtlanten, dem kaiserlichen Hause verwandt, Mad. Cornets; Tschin-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 – einigermassen 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

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.«¹

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,² 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.³ 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«. ⁴ 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, ⁵ gar als »Bibel« der Profession verklärt. ⁶ 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]«. ⁷ 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 Arbeitswissenschaft⁸ 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.⁹ 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.¹⁰

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.¹¹ Das technische Büro, in dem der gesamte Arbeitsprozess durch bürokratische Medien »informationell verdoppelt« wurde,¹² konzentrierte nun in zunehmendem Maße eine »umfassende intellektuelle Herrschaft«¹³ 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.¹⁴ Die 1929 und 1933 publizierte *Bühnentechnik der Gegenwart* stellte den Gipfel seines von notorischem Profilierungsstreben geprägten Engagements für einen rationellen Betrieb dar,¹⁵ 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«¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸

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	Dispenstbank	5-Binslerden	L-Bath	Harth-M-Werk								
96	0													
	1													
	2													
97	0													
	1	5-Arnfeld	K-Bularen	5-Nachwager	L-Rudolstadt	5-Schwab								
	2	5-Raums	Kü-München	5-Turin	5-Luzern	1-Worms	5-Ingaria	5-Adressa	10-Bird-Länder	5-Bildenburg	N-Leipzig	5-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.¹⁹ 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.«²⁰ 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«. ²¹

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. ²² Für ein leistungsfähiges Theater käme demnach »nur die Bühnentechnik Deutschlands wesentlich in Betracht [...]; das [sic] was daselbst von Bedeutung ist, ist deutschen Ursprungs«. ²³ 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. ²⁴

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«. ²⁵ 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, ²⁶ und dem Festspielhaus Bayreuth als Leuchttürme deutscher Kulturleistung mündet. ²⁷ 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«,²⁸ 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.²⁹ 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«.³⁰ 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«. ³¹ 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. ³²

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‹. ³³ 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«. ³⁴

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«. ³⁵ 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«. ³⁶ 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. ³⁷ 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«. ³⁸ 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.

Work Accounts

Darstellungen von Arbeit am Stadttheater

Theater und Gesellschaft stehen in einem Verhältnis zueinander. Diese Einsicht ist nicht neu, prägt aber in den vergangenen Jahren verstärkt Theaterdiskurse der Gegenwart. Institutions- und repräsentationskritische Impulse, Gleichstellungs- und Arbeitskämpfe sowie Inklusions- und Zugänglichkeitsbestrebungen lassen keinen Zweifel daran: Wir müssen über dieses Verhältnis sprechen. Aber wie? Eine zunehmende Anzahl von Theaterwissenschaftler*innen stellt sich diese Frage und sucht Antworten bei den Sozialwissenschaften.¹ Diese sind traditionell

- 1 Seit den Anfängen der Disziplin im deutschsprachigen Raum wurde Theater als Aufführung und die Aufführungssituation als interaktives soziokulturelles Wahrnehmungs- und Darstellungsgeschehen konzipiert. Für einen fachgeschichtlichen Überblick über die Wechselwirkungen von Theater- und Sozialwissenschaft siehe Stefanie Husel: »Soziale und sozialwissenschaftliche Theatermodelle«, in: *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, hg. von Beate Hochholdinger-Reiterer, Christina Thurner, Julia Wehren. Baden-Baden: Nomos, 2023, S. 225–230. Mein Beitrag setzt sich von einer solchen Konzeption ab, insofern hier nicht »die (soziale) Organisation von Wahrnehmung« (S. 225) in Aufführungen im Zentrum steht. Ziel ist es, die Aufführungssituation zu dezentrieren und organisationale Prozesse als Teil des interaktiven Theatermachens zu begreifen, das mehr Akteur*innen umfasst als Schauspieler*innen/Performer*innen und Zuschauer*innen. Hierzu wird Darstellen unter Rückgriff auf Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und Ethnomethodologie empirisch als situierter und d.h. stets: materiell und technologisch vermittelter Vorgang beschrieben. Insofern trägt der Beitrag zu der seit einigen Jahren verstärkt geführten theaterwissenschaftlichen Methodendebatte bei, aus der sozialwissenschaftliche Ansätze nicht mehr wegzudenken sind, wie ein Blick in jüngere Sammelbände verrät: Christopher Balme, Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2020, S. 257–336; Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript, 2020, S. 183–269; Thomas Fabian Eder, Angelika Endres, Silke zum Eschenhoff, Benjamin Hoesch (Hg.): *Struktur und Ästhetik. Interdisziplinäre Perspekti-*

mit dem Problem der sozialen Ordnung in Relation zum individuellen Handeln befasst. Theaterwissenschaftler*innen, die sich (wie ich) für das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft im Theater interessieren, haben dieses Problem sozusagen geerbt. Doch wie lässt es sich adressieren?

Ordnung des Theaters

Im theaterwissenschaftlichen Denken der sozialen Ordnung des Theaters lässt sich aus der Vogelperspektive eine wissenssoziologische und wissenshistorische Prägung ausmachen, die mit den Namen von zwei Franzosen assoziiert ist: Pierre Bourdieu und Michel Foucault. Beide haben, um sie für meine Zwecke über einen Kamm zu scheren, drei Dinge gemein. Erstens sind sie insofern Postmodernisten, als sie letzte Ursachen und objektivistische Erzählungen von sozialer Wirklichkeit verabschieden, um beides, soziale Ordnung und individuelles Handeln, als wechselseitig konstituiert zu betrachten. Zweitens sind sie insofern Poststrukturalisten, als sie die Überzeitlichkeit von Bedeutungen aufgeben und sich mit kontingenten Unterscheidungen befassen, die die Bedingungen für kollektive Sinnkonstruktion stellen. Und drittens stehen sie in einer marxistischen Denktradition (oder schreiben von dieser weg), insofern es ihnen auch um die Aufdeckung und Kritik bestehender Macht- und Herrschaftsverhältnisse sowie um bedingte (Un-)Freiheit geht. Dabei tendieren sie dazu, von einer gewordenen Ordnung auf die soziale Wirklichkeit zu schauen. Aus dieser Perspektive wird es zum einen notwendig, zu erklären, wie die Dinge zu dem geworden sind, was sie sind, und zum anderen, wie ein Ausweg aus den bestehenden Verhältnissen gefunden werden kann. Üblicherweise wird die verkörperte Praxis zum Ort der Neuschöpfung, Abweichung oder des Widerstands. Soziale Ordnungen erscheinen bei beiden Autoren als Wissensordnungen, die einerseits historisch geworden und andererseits wandelbar sind. Die historische Gewordenheit muss empirisch nachvollzogen, die Wandelbarkeit theoretisch begründet werden.²

ven auf die Darstellenden Künste der Gegenwart. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2024; Tracy C. Davis, Paul Rae (Hg.): *Cambridge Companion to Mixed Method Research in Theatre and Performance Studies.* Cambridge, UK, u. a.: Cambridge University Press, 2024.

- 2 Das reichhaltige Denken beider Autoren im Sinne einer abstrahierenden Zuspitzung, die mir als Absprungbrett für meine Überlegungen dient, verknappend,

Die doppelte Aufgabe, die gegebenen Zustände und ihre prinzipielle Wandelbarkeit zu erklären, ist in Analysen des Verhältnisses von Theater und Gesellschaft wiederzufinden. Diese nehmen oft die Form eines Einerseits/Andererseits, eines Nicht nur/Sondern auch an: Theater weist nicht nur über die soziale Wirklichkeit hinaus, es reproduziert sie auch. Es sei einerseits soziales Spiel, das sich in performativen Akten vollzieht und gegebene Ordnungen transzendieren kann;³ andererseits eine »Re/produktionsmaschine«, die soziale Differenzen körperlich und institutionell verankert;⁴ ein Dispositiv, das nicht nur regelt, was als Theater in Erscheinung treten kann, sondern gleichzeitig Räume der Unregierbarkeit eröffnet.⁵ Das Verhältnis von Theater und Gesellschaft wird als eines der Ko-Konstitution formatiert, wobei man zwischen den beiden Seiten des Schrägstrichs hin und her pendelt. Die abstrahierte Bilanz solcher Analysen lautet oft, dass sich Theaterkunst und Gesellschaft (je nach spezifischem historischen Kontext, den es zu beschreiben gilt) auf eine bestimmte Art und Weise bedingen. Nicht selten wird dabei die Kunst der produktiven, Sinnüberschuss erzeugenden Seite des Schrägstrichs zugeschlagen, während die Theaterinstitution, -organisation oder Gesellschaft zum relativ stabilen Kontext werden, der die Rahmenbedingungen für die transgressiven Akte der Kunst stellt. Gesellschaft oder noch abstrakter »Struktur« wird zum Hintergrund, der der Kunst hinzugefügt werden kann, um soziale Erklärungen von Theateraufführungen zu liefern.⁶

seien hier nur exemplarisch jeweils zentrale Werke genannt: Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982; Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

- 3 Um nur auf die »klassische« Erzählung aus dem deutschsprachigen Kontext, die vielfach reiteriert wurde, zu verweisen: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- 4 Friedemann Kreuder, Ellen Koban, Hanna Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript, 2017.
- 5 Lorenz Aggermann, Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017.
- 6 Dass Gesellschaft häufig als erklärende Ursache in Erklärungen sozialer Phänomene steckt, hat ein dritter Franzose, der für meine Forschung von Bedeutung ist, kritisiert und eine »neue Soziologie für eine neue Gesellschaft« gefordert. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*.

Wenn es darum geht, Theatermachen – nicht -wahrnehmen – über die Aufführungssituation hinaus als komplexen Produktionsvorgang zu begreifen, stoßen derartige Analysen auf zwei Einschränkungen: Zum einen bleiben sie in ihrem Versuch, Abhängigkeiten und Verstrickungen zu erklären, gegebenen Dualismen verhaftet. Von der gegebenen Ordnung auf die soziale Wirklichkeit des Theaters schauend, kennen Theaterwissenschaftler*innen die Komponenten der Erklärung bereits. Zum anderen haben sie die Tendenz, Ordnung als etwas Allumfassendes zu denken, das, wenn einmal geworden, überall und immer wirkt. Der Schrägstrich erlaubt es, anders gesagt, die soziale Ordnung des Theaters in einer synchronen Version darzustellen: als Schnappschuss der Geschichte.

Der vorliegende Beitrag ist ein Versuch, diese Einschränkungen zu überwinden, indem er einen empirischen Bericht über Arbeit (*work account*) am Stadttheater liefert.

Theater ordnen

Ein solcher Bericht setzt sich durch zwei sich überlappende Verschiebungen von der oben skizzierten Ordnungsvorstellung ab. Erstens geht es darum, die Prozesshaftigkeit sozialer Ordnungen zu betonen. Hier ist Vorsicht geboten: Prozessualität ist nicht gleich Ephemeralität und soziale Ordnungen existieren nicht nur im Hier und Jetzt der unmittel-

Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. (Im englischen Originaltitel fordert Latour eher eine Neuzusammensetzung oder Versammlung des Sozialen, was für die Theaterwissenschaft, die Theater oft als sozialen Versammlungsraum begriffen hat, interessante Denkanstöße liefert. Bruno Latour: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2005.) Antoine Hennion, dessen musiksoziologische Arbeiten das Projekt der frühen Akteur-Netzwerk-Theorie, wie sie u. a. von Latour am Centre de Sociologie de l'Innovation entwickelt wurde, in einen kunst- und kultursoziologischen Zusammenhang übersetzen, hat ebenfalls das Potenzial solcher sozialen Erklärungen von Kunst infrage gestellt. Entgegen einer, wie er sie nennt, kritischen Soziologie Bourdieu'scher Façon plädiert er für einen pragmatischen Ansatz. Antoine Hennion: *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. London/New York: Routledge/Taylor & Francis, 2020; ders.: »Pragmatics of Taste«, in: *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, hg. von Marc D. Jacobs, Nancy Weiss Hanrahan. Oxford u. a.: Blackwell, 2005, S. 131–144.

baren, zwischenmenschlichen Interaktion. Vielmehr soll der Tatsache stärker Rechenschaft getragen werden, dass Ordnungen zu ihrer Aufrechterhaltung auf permanente Ordnungsleistungen angewiesen sind. Dies macht sie nicht zu weniger stabilen Gebilden, gesteht ihnen aber auch eine komplizierte Gegenwart zu, in der verschiedene Ordnungspraktiken koexistieren. Deshalb sind Verben für mein Vorhaben besser geeignet als Substantive. Statt die Ordnung des Theaters aufzudecken, wie es zum Beispiel der Soziologe Denis Hänzi mit Blick auf die Regieprofession getan hat,⁷ widme ich mich den vielfältigen und heterogenen sozialen, materiellen und technologisch vermittelten Praktiken des Ordnen und Organisierens von Theater. Dieser Ansatz erlaubt es, die Trennung zwischen Kunst und Kontext beiseitezulassen, die viele Studien in Analysen von sozialen und organisationalen Kontexten einerseits und Aufführungsanalysen andererseits beibehalten. Ich schlage also vor, zu erforschen, wie Theaterkunst, Theaterinstitution und -organisation und Gesellschaft in der situierten Praxis zusammenhängen.⁸

Zweitens geht es um eine Verschiebung von Wissens- und Wahrnehmungsordnungen zu praktischen Ordnungsleistungen, was mit der Verschiebung von Forschungsinteressen einhergeht. Das Ziel ist nicht, die verkörperten Strukturen aufzuzeigen, die das Handeln von Akteur*innen leiten, sondern zu beschreiben, wie Ordnung in einem bestimmten Umfeld hergestellt wird. Ordnung wird also nicht als etwas betrachtet, das aus dem Stehgreif herbeigezaubert und im Handumdrehen aufgelöst werden kann. Sie wird stattdessen so beschrieben, dass ihre Elemente nicht immer schon bekannt sind. Das heißt, die Art und Weise, wie sie erzielt wird, ist qualitativ zu bestimmen. Mehr noch heißt das, die Art und Weise ihres Zustandekommens nicht von dem zu trennen, was Ordnung ist. Methodologisch bedeutet der Fokus auf Praktiken, die Elemente einer Ordnung ontologisch vage zu halten, um ihre Relationen stärker in den Blick zu kriegen. Weil es mehr als eine Art und Weise gibt, die Dinge zu ordnen, gibt es nicht die eine Ordnung (des Theaters). Es gibt allerdings Muster, Ähnlichkeiten und Überlappungen, nach denen es bei der Beobachtung von Praktiken Ausschau

7 Denis Hänzi: *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: transcript, 2013.

8 Ich verwende den Begriff der ›situierten Praxis‹ in Anlehnung an Annemarie Mols empirische Philosophie. Annemarie Mol: *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Durham: Duke University Press, 2002.

zu halten gilt. Mit dem Soziologen und Akteur-Netzwerk-Theorie-(ANT)-Forscher John Law gesprochen, bedeutet dies, *Ordnungsmodi* (»modes of ordering«) zu beschreiben.⁹

Um dies zu tun, gilt es zunächst, die Frage nach der Ordnung des Theaters anders zu formatieren. Das heißt vor allem, sie räumlich und zeitlich zu situieren. Was mich hier interessiert, sind Praktiken des Ordnen und Organisierens am Stadttheater, genauer an einem Stadttheater – ich nenne es T_I¹⁰ –, noch genauer in einem Jour fixe, in dem es um Personalbelange in den Technischen Abteilungen geht. Dabei frage ich nach den Arten und Weisen, die es ermöglichen, die Dinge am Laufen zu halten, eine Aufgabe zu erfüllen oder »den Job erledigt« zu bekommen. Was diese Dinge, Aufgaben und Jobs sind, lasse ich explizit vage bzw. versuche, dies der Situation zu entnehmen. Die große Frage nach der sozialen Ordnung wird so klein formatiert, dass sie in die Hände derjenigen passt, die ich bei ihrer alltäglichen Arbeit beobachtet habe. In ihren Händen befinden sich oft allerlei Pläne, Listen, Tabellen und Abbildungen, die einerseits darstellen, was sich am T_I zuträgt, und es zugleich als Teil von Darstellungspraktiken – *accounting practices* – ordnen. Ich schaue mir also an, wie die Wirklichkeit des T_I in der gegebenen Situation unter Einsatz von schriftlichen Darstellungen dieser Wirklichkeit als geordnete hervorgebracht wird.

Doch zuvor muss ich die Linse, durch die ich schaue, etwas näher beschreiben. Meine Ordnungsvorstellung ist, wie im obigen Verweis auf John Law erkennbar, stark von der ANT beeinflusst. Für den vorliegenden Beitrag möchte ich jedoch zusätzlich Anleihen bei Harold Garfinkel und der Ethnomethodologie nehmen. Als Schlüssel zur Praxis hält diese eine Alternative zu Performativität bereit, und zwar den Begriff der *accountability*. Dieser semantisch mehrdeutige Begriff eignet sich für mein Vorhaben allein schon, weil in ihm die Verwaltung steckt, die in der nachfolgend besprochenen Episode auch eine Rolle spielen wird. Garfinkel mag der einen oder dem anderen Theaterwissenschaftler*in als Wegbereiter des *doing gender*-Konzepts bekannt sein.¹¹ Für mich

9 John Law: *Organizing Modernity*. Oxford/Cambridge, MA: Blackwell, 1994, S. 18–30.

10 Aus forschungsethischen Gründen sind das Theater sowie alle weiter unten genannten Personen anonymisiert.

11 In seiner 1967 veröffentlichten Agnes-Studie beschrieb Garfinkel, wie die binäre Geschlechterordnung durch interaktive, bezeugbare Darstellungsleistungen hervorgebracht wird. Harold Garfinkel: »Passing and the Managed

ist er eher als Begründer der Workplace Studies von Interesse. Für eine Theaterwissenschaftlerin, die den Zuschauerraum verlässt, um das Verhältnis von Theater und Gesellschaft u.a. in Büros zu beobachten, wo man es häufiger mit Excel-Tabellen und Datenbanken als mit Performer*innenkörpern zu tun bekommt, liefern diese hilfreiche Impulse.¹² Denn Theater ist nicht nur ein ästhetischer Erfahrungs- und sozialer Versammlungsraum, sondern immer auch organisierte Arbeit. Bevor ich mich also den Ordnungspraktiken im TI widme, will ich skizzieren, wie die Ethnomethodologie dabei helfen kann, diese zu begreifen.

Was tun Ethnomethodolog*innen?

Ethnomethodolog*innen interessieren sich für die Ordnung des alltäglichen Zusammenlebens – sei es in informellen Settings (wie dem Stehen in einer Schlange oder beim Als-Frau-Durchgehen) oder in formellen Organisationen (wie psychiatrischen Kliniken oder Gerichten). Sie fragen danach, wie Menschen Sinn aus ihrer geteilten Welt machen. Ich schreibe Sinn *machen*, weil es den Stellenwert der situierten Praxis für

Achievement of Sex Status in an ›Intersexed‹ Person, Part 1«; »Appendix to Chapter Five«, in: *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1967, S. 116–185, 285–288. Die Studie entstand in Kooperation mit Robert J. Stoller, damals Psychiatrieprofessor an der University of California, wo auch Garfinkel tätig war. Im Jahr 1958 hatte die 17-jährige Frau, die das Pseudonym Agnes erhielt, sich Stoller als geschlechtlich uneindeutig (›intersexed‹) präsentiert, um Zugang zu geschlechtsangleichenden operativen Maßnahmen zu erhalten. Jahre nach der Studie legte sie Stoller offen, dass ihr bei der Geburt das männliche Geschlecht zugewiesen worden war. Im Alter von zwölf Jahren hatte sie begonnen, heimlich die Östrogenpräparate ihrer Mutter einzunehmen. Im Deutschen würde man Agnes in heutigen Begriffen als trans* Frau bezeichnen. (Auf Stollers problematische Rolle im Hinblick auf die Behandlung von trans* Personen sei an dieser Stelle zumindest kurz verwiesen.)

- 12 Garfinkel widmete sich in seinem späteren Schaffen systematisch der Erforschung von Naturwissenschaften und Mathematik als Arbeit. Siehe dazu den von Michael Lynch herausgegebenen Band: Harold Garfinkel: *Studies of Work in the Sciences*. London/New York: Routledge, 2022. Siehe auch Anne Warfield Rawls: »Harold Garfinkel, Ethnomethodology, and Workplace Studies«, *Organization Studies* 29/5 (2008): S. 701–732.

die ethnomethodologische Forschung betont. Diese beobachtet Menschen als Angehörige einer sozialen Gruppe in alltäglichen Situationen und erforscht systematisch die Weisen, in denen sie verschiedene Verfahren und Sprache einsetzen, um diese Situationen sich und einander begreiflich zu machen, darin zu navigieren und als kompetente Mitglieder der sozialen Praxis erkannt und adressiert zu werden. Die geordneten Eigenschaften der geteilten, objektiven Wirklichkeit sind für Ethnomethodolog*innen eine fortwährende, ständig zu erbringende praktische Leistung der Teilnehmenden sozialer Settings, »an endless, ongoing, contingent accomplishment«.¹³

Der springende Punkt des ethnomethodologischen Ansatzes ist, dass keine Ordnungsprinzipien außerhalb der situierten Praxisvollzüge angenommen werden: keine sozialen Strukturen, Normen oder Rollen; kein abstrahierter Kontext, der das ›darin‹ stattfindende Verhalten irgendwie bedingt; folglich auch nichts, was zwischen Handlung und Kontext geschaltet werden muss, um ihre Korrelation zu erklären. Handlung und Kontext sind reflexiv gekoppelt. Kontexte sind keine Behälter für darin stattfindende Handlungen. Sie sind Teil sozialer Interaktionen, in denen sie fortlaufend zusammengefügt werden.

Hier kommt der Begriff der *accountability* ins Spiel. Die Ethnomethodologen Jörg R. Bergmann und Christian Meyer erläutern ihn folgendermaßen:

Da die Bedeutung einer Äußerung oder Handlung kontextgebunden ist, aber in keiner Situation der Kontext prinzipiell feststeht, müssen die Agierenden in ihren Handlungen wechselseitig füreinander kenntlich und verstehbar machen, welcher Art der Kontext ist, der für sie aktuell relevant ist und insofern »objektiv« existiert. Genau dies leisten *accounting practices*. Mittels der *accounting practices* wird – je nach Gelegenheit (und hier übersetzen wir Garfinkels eigene Aufzählung) – etwas »erkenn- und nachweisbar«, »zählbar«, »aufzeichnenbar«, »berichtbar«, »mit-einer-Geschichte-umschreibbar«, »analysierbar«, »als-Geschichte-erzählbar«, »spruchfähig«, »vergleichbar«, »verbildlichbar« oder »darstellbar« gemacht.¹⁴

13 Harold Garfinkel: »What is Ethnomethodology?«, in: *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1967, S. 1–34, hier S. 1.

14 Jörg R. Bergmann, Christian Meyer: »Reflexivity, Indexicality, Accountability. Zur theoretisch-programmatischen Grundlegung der Ethnometho-

Dabei sind *accounting practices*, also die Weisen, in denen Teilnehmende sozialer Interaktionen für sich und füreinander Rechenschaft über ihr Handeln ablegen, konstitutiv für die Ordnungen, deren Teil sie sind. Mittels *accounts* stellen Teilnehmende sozialer Situationen einen geteilten Sinn von ihrer Wirklichkeit her und füreinander dar. Sie machen ihr Handeln als Handeln-unter-bestimmten-Umständen begreifbar bzw. *account-able*. Und sie konstruieren fortlaufend situativ die für ihr Handeln relevanten Kontexte. Die Art und Weise, in der das geschieht, ist, wie die obige Aufzählung verdeutlicht, vielfältig. Dies macht den Begriff auf den ersten Blick etwas unscharf. Diese Unschärfe ist aber auch sein großer Vorteil und wesentlich für Garfinkels Forschungspolitik der methodologischen Indifferenz gegenüber soziologischen Methoden der Beschreibung sozialer Ordnung.¹⁵ Sein Anliegen ist es, das Ordnen so weit wie möglich den Ordnenenden zu überlassen.

Keine alltägliche, soziale Situation kommt ohne *accounting practices* aus. In formellen Organisationen wie dem T1 gehört es zudem zur alltäglichen Praxis, in unterschiedlicher, meist schriftlicher Form Rechenschaft über die darin geleistete Arbeit abzulegen und Verzeichnisse oder Berichte – *accounts* – zu erstellen, die Auskunft über die Organisation geben. Was das Stehen-in-der-Schlange als geordnetes Setting vom Arbeiten am T1 unterscheidet, ist, dass für Mitarbeitende am T1 *accounts* ihres Arbeitens ein notwendiger und oft formalisierter Bestandteil ebendieses Arbeitens sind: Die Darstellung der Arbeit ist explizit Teil der Arbeit. Die geordneten Eigenschaften professioneller, organisationaler Settings lassen sich als Teil solcher Darstellungen, oder, wie ich sie im Titel genannt habe, *work accounts* beschreiben.¹⁶

In und durch *work accounts* machen Mitarbeitende des T1 ihr Handeln als geordnetes Unterfangen begreifbar. Situativ erzeugen sie dabei den organisationalen Kontext, der für ihr Handeln in der jeweiligen Situation relevant ist, indem sie ihn sich gegenseitig erkennbar machen. Dabei müssen sie sich einerseits an einer formellen organisationalen Rechenschaftspflicht (*accountability*) orientieren. Das heißt, sie müs-

dologie«, in: *Ethnomethodologie Reloaded. Neue Werkinterpretationen und Theoriebeiträge zu Harold Garfinkels Programm*, hg. von dens. Bielefeld: transcript, 2021, S. 37–53, hier S. 48. [Hervorhebung im Original.]

15 Ebd., S. 19.

16 Zu den methodischen Problemen, die dabei entstehen, siehe Tony Hak: »Ethnomethodology and the Institutional Context«, *Human Studies* 18/2,3 (1995): S. 109–137.

sen schriftliche Darstellungen ihrer Arbeit produzieren. Gleichzeitig müssen sie mit den situierten Anforderungen des Arbeitsalltags fertigwerden, die ihre *accounting practices* auch reflektieren. Beides ist zuweilen schwer vereinbar, wie ich nun anhand einer konkreten Situation nachvollziehen will. Diese Situation spielt sich, wie oben erwähnt, im Rahmen eines Personal-Jourfixe ab.¹⁷ Es geht dabei um eine Stellenbesetzung in der Tonabteilung.

Was tut die Tonabteilung?

Im Februar 2023 bin ich teilnehmend beobachtend zunächst als »Schatten« des Technischen Direktors in den Betrieb eingestiegen. Seither war ich in zahlreichen Situationen zugegen, in denen die Theaterleitung, also diejenigen, deren formale Aufgabe es ist, den Betrieb zu managen, mit alltäglichen organisationalen Problemen gerungen hat. Ich konnte diverse Bestrebungen beobachten, diese Probleme in Ordnung zu bringen. Meist waren sie auf die Knappheit von zwei Ressourcen zurückzuführen: Zeit und Geld. Beide werden insbesondere in Personalentscheidungen relevant. Wie andernorts hat man es im T1 mit massiven Konsolidierungsmaßnahmen zu tun – bei gleichzeitiger Überproduktion. Mit diesem Begriff ist das Verhältnis von Produktionszahl und (wirtschaftlichen, personellen) Ressourcen beschrieben. An deutschsprachigen Theatern ist seit einigen Jahren die Tendenz zu beobachten, mehr und aufwändiger zu produzieren, trotz knapper Haushaltspläne, Unterbesetzung in allen Abteilungen und sinkenden Besucher*innenzahlen, die

17 Die folgende Erzählung beruht auf einem Beobachtungsprotokoll, das ich im Anschluss an die Sitzung angefertigt habe. Während der Sitzung konnte ich ausgiebige Feldnotizen machen, die die Grundlage für das Protokoll bilden. Anders als in Situationen in der Kantine oder bei vertraulichen Gesprächen, wo das Mitschreiben stören würde, ist man bei derartigen Sitzungen ohnehin um einen Tisch versammelt und es irritiert kaum jemanden, wenn die teilnehmende Beobachterin mitschreibt. So konnte ich das Gespräch ausführlich protokollieren. Formulierungen, die als direkte Rede wiedergegeben sind, habe ich in meinen Notizen als Zitate festgehalten. In den Paraphrasierungen habe ich mich bemüht, möglichst am Wortlaut der Beteiligten zu bleiben. Die kursiv abgesetzten Passagen sind leicht editiert und deutlich gekürzt aus dem Protokoll übernommen. In den einleitenden und erläuternden Bemerkungen weiche ich stärker von der Ordnung des Protokolls ab.

durch das Mehrangebot nicht kompensiert werden können.¹⁸ Auch im T1 sind volle Spielpläne und leere Zuschauerräume mitunter die Ursachen für finanzielle und zeitliche Knappheit. Um mit dieser Knappheit umzugehen, ist es wichtig zu wissen, welche Arbeit von wem in welcher Zeit und zu welchem Preis geleistet wird. In Organisationen wie dem T1 werden daher auch Ressourcen investiert, um sich mithilfe verschiedener Verfahren und Technologien einen Überblick über die verfügbare und geleistete Arbeit zu verschaffen.

So auch an diesem Nachmittag. Wir befinden uns im Besprechungszimmer des Geschäftsführenden Direktors. Anwesend sind der Technische Direktor, der sich wöchentlich zu diesem Jour fixe mit der Leiterin der Personalabteilung (Personalchefin) trifft, um Personalfragen in den ihm unterstehenden Abteilungen zu besprechen. Heute sind außerdem der Geschäftsführende Direktor und der Leiter der Tonabteilung dabei. Letzterer hat ein Anliegen und daher um einen Termin in dieser Runde gebeten. Anders als üblich findet das Treffen nicht im Büro der Personalchefin, sondern im besagten Besprechungszimmer statt, was das Gespräch als formelle Situation und die Situation als ernst markiert. Wir haben es mit geschäftlichen Verhandlungen zu tun.

Der Grund dafür, dass der Tonabteilungsleiter zu diesem Jour fixe hinzugekommen ist, ist der geplante Abteilungsumbau. Im Zuge dessen soll ein Mitarbeiter, der bislang neben der Stückbetreuung Netzwerkarbeiten im Haus und insbesondere die Inbetriebnahme und Wartung der neuen Inspizientenanlage verantwortet hat, aus der Ton- in die neue Infrastrukturabteilung wechseln. Für die Tonabteilung bedeutet das einen Mitarbeiter weniger. Nun sitzt der Tonabteilungsleiter hier, um die Geschäftsführung davon zu überzeugen, dass dies ein Mitarbeiter zu wenig ist. Für ihn entsteht durch den Wechsel eine Lücke, die gefüllt werden muss. Für die Geschäftsführung hingegen entsteht keine offene Stelle, da das Gehalt für den Mitarbeiter, der künftig in einer anderen

18 Thomas Schmidt: *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer, 2017, S. 91–103. Wie Schmidt feststellt, führt Überproduktion zu »Einbußen an Qualität und Nachhaltigkeit« (S. 95), chronischem Ressourcenverschleiß und Überbelastung der Mitarbeitenden. Letztere steht in der unten besprochenen Episode im Fokus. Langfristig führe Überproduktion, wenn ihr nicht vorgebeugt wird, zu einer »chronischen Abwärtsspirale« (S. 96). Umso wichtiger ist es meines Erachtens, dieses »Tabuthema« (S. 91) theaterwissenschaftlich zu adressieren und in den Vordergrund zu rücken.

Abteilung beschäftigt sein wird, weiterhin anfällt. Beide Parteien berufen sich auf schriftliche Darstellungen des Status quo, um ihre Führungsentscheidung zu begründen. Werfen wir zunächst einen Blick auf die Darstellung des Tonabteilungsleiters.

*Dieser hat sich gewappnet. Er hat ein dreiseitiges Handout dabei, das er den Beteiligten aushändigt. Die Überschrift: »Personalentwicklung Ton«. Auf der ersten Seite hat er die Arbeitszeit des wechselnden Mitarbeiters nach Tätigkeitsbereichen prozentual aufgeschlüsselt und argumentiert, dass die Betreuung der Inspizientenanlage nur dadurch ermöglicht worden wäre, dass die Kolleg*innen zusätzliche Arbeit über ihre vertragliche Verpflichtung hinaus getätigt haben. Dadurch habe die Tonabteilung Arbeit »abgefangen«, die anderswo hätte geleistet werden müssen (im Gebäudemanagement). Nach Rechnung des Tonabteilungsleiters fehlen mit dem Wechsel des Mitarbeiters nun 90% an Arbeitskraft.*

Doch das ist nicht alles: Er hat den psychophysischen Status quo der Mitarbeitenden beschrieben (Stress, Krankheit); er hat stochastische Berechnungen angestellt und Diagramme erstellt, um die Verkleinerung der Kombinationsmöglichkeiten bei der Diensteinteilung aufzuzeigen, die durch den Wechsel entsteht (pro Produktion werden zwei Tonmitarbeitende eingesetzt); er hat zum Vergleich die Anzahl an Mitarbeitenden in den Tonabteilungen anderer deutschsprachiger Theater und die Anzahl der Bühnen, die dort betreut werden müssen, sowie die Arbeitsstunden der fünf regelmäßigen Aushilfen aufgelistet – alles, um die Geschäftsführung davon zu überzeugen, dass die Abteilung unter immensem Druck steht und, sollte es keine volle Nachbesetzung der Stelle geben, nicht mehr leisten kann, was von ihr verlangt wird.

Ein Beispiel sei die kommende Spielzeiteröffnung. Ein Gastspiel und drei Premieren in der Hauptspielstätte, die schnell aufeinander folgen. Da komme er einfach in personelle Engpässe und die Mitarbeitenden hätten keinerlei Zeit, sich zwischen den Diensten zu erholen. »Wir arbeiten wie Schauspieler«, sagt er eindringlich, also nah an der Kunst und damit »an vorderster Front«. »Wenn in der Vorstellung beim Ton irgendwas schiefläuft, hört das jeder im Publikum.« Und in letzter Zeit käme es überlastungsbedingt häufiger zu Fehlern. Außerdem werde die Technik immer komplexer und es bliebe kaum Zeit für nötige Recherchetätigkeiten. Angesichts all des-

sen habe er die Sorge, dass die wenigen jüngeren Mitarbeitenden, die lieber 70%-Stellen und »ein Leben neben dem Theater« haben wollen, den Betrieb verlassen. Das könne sich das Theater »nicht leisten«. Auf dem Spiel stehe nicht nur die Gesundheit der Mitarbeitenden, sondern auch die Qualität der Kunst.

Die Erwiderung des Geschäftsführenden Direktors ist so schlicht wie eindeutig. Es werde keine Stelle geben. Zwar hat das Handout seinen Zweck durchaus erfüllt; wiederholt nimmt der Geschäftsführende Direktor anerkennend darauf Bezug und macht explizit deutlich, dass die Botschaft gehört worden ist. Die Verantwortung für den Notstand sieht er jedoch nicht bei sich. Durch finanzielle Mittel lasse sich dem Problem nicht beikommen. Seine Gesprächsstrategie ist es, durch schrittweises Nachfragen den Ursachen des Problems auf den Grund zu gehen.

Nach seiner Sicht der Dinge gefragt, bringt der Technische Direktor das Dilemma auf den Punkt: Es sei eine Diskussion darüber nötig, welche Qualität man sich auf welcher Bühne leisten könne. Wenn es keine zusätzliche Stelle gibt und auch keine Produktionen gestrichen werden, müsse man sich eben überlegen, welche Stücke besser und welche schlechter betreut würden.

Diese »Triage«-Entscheidung weist der Tonabteilungsleiter von sich. »Die Kunst« sei hierfür die Adresse, er könne nur versuchen umzusetzen, was von ihm verlangt würde, und derzeit sprengten die Anforderungen der Kunst die Kapazitäten seiner Abteilung. Das einstige Gebot, dass nur auf zwei Spielstätten gleichzeitig gespielt würde, werde von der Intendanz und der Künstlerischen Direktion ignoriert. Einst getroffene Verabredungen würden nicht eingehalten. Die Planungsvorläufe seien zu kurz, es käme zu viel zu spät, wobei die kurzfristigen Anfragen alle nach Möglichkeit bedient würden. Gerade zum Beispiel sei er dabei, eine ganze Band für einen Workshop aufzubauen, für den man ursprünglich nur ein Klavier haben wollte. Solche Anfragen gehen, wie sich auf Nachfrage des Geschäftsführenden Direktors herausstellt, am Technischen Direktor vorbei direkt an die Tonabteilung. Der Geschäftsführende Direktor fährt mit seiner Strategie fort: »Da ruft XY bei Ihnen an und was passiert dann?« Er schlussfolgert, dass neben der »Ressourcenfrage« über »Disposition und Programmatik« gesprochen werden müsse, wobei es verlässliche Absprachen und Planbarkeit brauche.

Diese Diagnose stellt den Tonabteilungsleiter nicht zufrieden. Er habe nicht das Gefühl, dass die Leiden seiner Abteilung gehört würden. Vor vier Jahren sei diese »fast draufgegangen«: Krankheitsfälle, Burnout. Jetzt steuere man auf eine ähnliche Katastrophe zu. Die »Ressource Mensch« werde von »der Theaterleitung« leichtfertig »verheizt«. Diese Anschuldigung weist der Geschäftsführende Direktor entschieden von sich. Nun führt auch er ein Dokument ins Feld: eine Excel-Tabelle, die Aufschluss über die Anzahl der aktuellen Beschäftigten, ihre Verträge und Arbeitsstunden gibt.

Etwas genauer: In der ersten und zweiten Spalte der Tabelle sind vertikal die Nachnamen und Vornamen der Mitarbeitenden aufgeführt. Horizontal sind ihnen zugeordnet (nicht in der Reihenfolge in der Tabelle): die Abteilung (Ton), die Funktion innerhalb der Abteilung (»Ltg.« oder »Stellvertr.«, sonst leer), die vertraglich festgelegte Wochenarbeitszeit (variiert zwischen 42 und 24 Stunden), die Vertragsart,¹⁹ die Personalnummer, Angaben zur Vertragslaufzeit und Anmerkungen zu Verlängerungen, Aufstockungen u.ä. sowie das sogenannte VZÄ. Diese Abkürzung steht für »Vollzeitäquivalent« und ist eine rechnerische Vergleichsgröße, die es erlaubt, von der tatsächlichen Anzahl der Mitarbeitenden zu abstrahieren und verfügbare Arbeitskapazitäten bezogen auf die übliche Arbeitszeit einer Vollzeitbeschäftigten darzustellen, zum Beispiel: Eine Tonmeisterin arbeitet laut Vertrag 32 Wochenstunden. Die übliche Arbeitszeit einer Vollzeitbeschäftigten beträgt 40 Wochenstunden. Das Vollzeitäquivalent ergibt sich, wenn man den ersten Wert durch den zweiten teilt. Somit entspricht die Arbeitsleistung der Tonmeisterin einem VZÄ von 0,8.

Vor uns liegt die aktuelle Version der Excel-Tabelle. Eine frühere Version wird zum Abgleich auf dem großen Bildschirm an der Wand für alle sichtbar angezeigt. Der Geschäftsführende Direktor addiert die jeweiligen Werte in der VZÄ-Spalte. Ein VZÄ von 9 sei es ehemals gewesen, jetzt käme man nach dem Wechsel des Mitarbeiters auf 8,5. »Kein wesentlicher Unterschied«, stellt er fest. Der Tonabtei-

19 Die Mitarbeitenden werden in der Regel nach den zwei am Stadttheater üblichen Tarifverträgen, Normalvertrag Bühne/Sonderregelungen Bühnentechniker oder nach Tarifvertrag des öffentlichen Dienstes, bezahlt.

lungsleiter beharrt darauf: Mit der halben Stelle gehe es um »sterben oder nicht«.

An dieser Stelle unterbreche ich meine Erzählung und komme auf mein oben formuliertes Interesse zurück: Wie wird die Wirklichkeit des T₁ situativ als geordnete hervorgebracht? Auch wenn Material und Platz keine umfassende Analyse erlauben, lassen sich mit Garfinkel (und Law) doch einige Aspekte benennen. Mich interessiert dabei weniger, was das Setting als solches (also als Personalverhandlungsgespräch) erkennbar macht, als die Art und Weise, wie Arbeit dargestellt wird. Besonders relevant sind an dieser Stelle der Status des Handouts und der Tabelle.

Die VZÄ-Tabelle und das Handout des Tonabteilungsleiters sind *work accounts*. Beide machen Arbeit am T₁ darstellbar, *accountable*, und sie machen als Teil von situierten Praktiken erkennbar, *was diese Arbeit ist*. Allerdings sind sie keine akkuraten Repräsentationen dessen, was sich tagtäglich in der Tonabteilung abspielt. Sie sind *accounts* des Tonabteilungsleiters und des Geschäftsführenden Direktors und verraten etwas über *ihre* Arbeit bzw. machen die gegebene Situation als Teil dieser Arbeit »lesbar«. Indem sie Arbeit am T₁ darstellen, formatieren sie darüber hinaus gleichzeitig, *wie sie sein sollte*. Das gilt für die Art und Weise des Darstellens, die Auskunft über die Arbeit des Tonabteilungsleiters und des Geschäftsführenden Direktors gibt, sowie für das Dargestellte, nämlich die Arbeit in der Tonabteilung. Anders gesagt steckt in den *accounts* etwas darüber, was gute Arbeit ist, also Arbeit, die gut zur jeweiligen Praxis passt, über die hier Rechenschaft abgelegt wird.

Beide Darstellungen folgen, mit Law gesprochen, einem Ordnungsmodus, der auf Verschriftlichung und Berechenbarkeit, auf Überblick und Systematisierung beruht. Man könnte ihn den betriebswirtschaftlichen Ordnungsmodus nennen. Und in der Art und Weise, wie sie diese Darstellungen einsetzen, machen der Geschäftsführende Direktor und der Tonabteilungsleiter ihr Handeln als Handeln als Leiter und Direktor *accountable*. Mit diesen Darstellungen »tun« sie ihre Arbeit in diesem Jour fixe auf eine erkennbar (*accountably*) leitende Weise. Was hier beobachtbar wird, ist *doing management* als »ongoing [...] accomplishment«. ²⁰

Die VZÄ-Tabelle erlaubt es dem Geschäftsführenden Direktor, seine Funktion als solcher auszuüben, indem sie heterogene Elemente und

20 Garfinkel: »What is Ethnomethodology?«, S. 1.

Informationen (Namen, rechtsgültige Vereinbarungen sowie informelle Absprachen oder Verwaltungsdaten) versammelt, integriert und Komensurabilität zwischen ihnen herstellt. Erst so werden sie zu handhabbaren Einheiten, die in Zeit- und Geldressourcen übersetzbar sind und über die vom Büro aus verfügt werden kann. Die VZÄ-Tabelle macht zum einen den Direktor zum Direktor, indem sie es ihm ermöglicht, zu dirigieren. Zum anderen bildet sie keine Ordnung ab, sondern bringt die geordnete Wirklichkeit des T₁ als zu steuernde Wirtschaftseinheit hervor. Und sie erlaubt es drittens, innerhalb dieses Verhandlungsgesprächs auf diese Wirklichkeit als relevanten Kontext zu verweisen: Die Sorgen des Tonabteilungsleiters mögen ja berechtigt sein, aber *wie die VZÄ-Tabelle zeigt*, sind sie hier nicht angebracht.

Man beachte, dass Kunst hier keine Rolle spielt. Laut VZÄ-Tabelle muss Arbeit erfassbar und vergleichbar sein. Die Tabelle ist insofern indiskriminierend, als sie den Mitarbeiter in der Finanzbuchhaltung ebenso behandelt wie die Tonmeisterin oder die Chefdraturgin. Ob Verwaltung, Technik oder Kunst, was zählt, ist berechenbare Arbeitskapazität. Das wurmt den Tonabteilungsleiter nachvollziehbarerweise. Zum einen, weil es ihm nicht um den Überblick über die Gesamtarbeitskapazität des T₁ geht, sondern um die konkreten Aufgaben und Tätigkeiten, die in seiner Abteilung erledigt und ausgeführt werden müssen (Stückbetreuung, Recherche, Ausbildung und bis dato auch Netzwerkarbeiten). Zum anderen, weil es Teil seiner Arbeit ist, sich nicht nur darum zu kümmern, dass diese Aufgaben und Tätigkeiten erledigt und ausgeführt werden, sondern auch, sich um seine Mitarbeitenden zu sorgen. Ihre Sorgen (Stress, Krankheit, Burnout, »Leben neben dem Theater«) haben auf seinem Handout Platz. Laut diesem muss Arbeit gut sein und darf nicht krank machen. Um jedoch kompetent als Abteilungsleiter zu handeln, muss auch er Rechenoperationen durchführen und gute Arbeit im besagten Modus darstellbar machen – oder zumindest darstellen, was diese aktuell verunmöglicht. Also legt er in Zahlen Rechenschaft über das Wohl seiner Mitarbeitenden ab (*accounts for*) bzw. zählt (*counts*) das Wohl der Mitarbeitenden, insofern es in einer steigenden Fehlerquote, häufigen Arbeitsausfällen, mehr Aushilfskosten und geringeren Kombinationsmöglichkeiten resultiert.

In der schriftlichen Darstellung des Tonabteilungsleiters geht es aber weniger darum, von den Eigenschaften der versammelten Elemente zu abstrahieren, um sie verfügbar zu machen. Vielmehr soll das Handout Zusammenhänge aufzeigen. Deshalb besteht erstens die Darstellung der

Tonabteilung nicht aus wenigen Excel-Tabellen-Zeilen, die in einem Wert kulminieren, sondern umfasst drei Seiten eines Word-Dokuments; ist das VZÄ zweitens nicht das richtige Instrument, um einen organisationalen Istzustand zu ermitteln, sondern es wird auf Diagramme mit Erläuterungen zurückgegriffen; und kommt es drittens am Ende dieses Gesprächs zu keiner Einigung darüber, welche Führungsentscheidung bezüglich der Stellennachbesetzung angemessen ist. Dies liegt nicht daran, dass die Zahlen nicht stimmen würden oder die eine Darstellung richtig wäre und die andere falsch. Die Tonabteilung des Tonabteilungsleiters passt nicht in die VZÄ-Tabelle, die ein wesentlicher Bestandteil in der Praxis der Geschäftsführung ist, wo Ressourcen gemanagt werden. Umgekehrt passt die Tonabteilung des Geschäftsführenden Direktors nicht zur Praxis des Tonabteilungsleiters, der dafür sorgt, die Dinge am Laufen zu halten und möglich zu machen.

Die Organisation, die mithilfe dieser Darstellungen hervorgebracht wird, ist kein homogener Behälter für das darin Stattfindende. Ein organisationaler Istzustand ist immer mehr als *ein* Zustand und abhängig von seinen Darstellungsweisen. Diese sind nicht subjektiv. Das Problem ist kein epistemologisches, sondern ein pragmatisches. Es geht nicht darum, dass die Beteiligten hier unterschiedliche Vorstellungen von der Ordnung des T₁ haben: Sie ordnen es unterschiedlich. Wie die obige Situation deutlich macht, sorgt dies zuweilen für eine Menge Frust und Ärger.

Nun könnte man feststellen, dass, egal was die Zahlen sagen und wie sehr sich der Tonabteilungsleiter für seine Mitarbeitenden engagiert, der Geschäftsführende Direktor aufgrund seiner Stellung innerhalb der Hierarchie des T₁ das letzte Wort hat. Und dies stimmt in gewisser Hinsicht, denn am Ende ist die VZÄ-Tabelle ausschlaggebend und es wird keine Stellennachbesetzung geben. Die Darstellung des Geschäftsführenden Direktors zählt mehr, weil sie mehr zählt. Sie versammelt alle Personalressourcen an einem Ort und komprimiert sie in einem Wert. So setzt sie einen organisationalen Standard, an dem sich die Darstellung des Tonabteilungsleiters messen muss. Dieser muss seine Darstellung passend machen.

Gleichzeitig deutet die obige Situation auf etwas hin, das nicht mit im Besprechungszimmer sitzt. Im Bericht des Tonabteilungsleiters figuriert neben der Tonabteilung noch eine andere Entität: die Kunst. Tauchte sie in der VZÄ-Tabelle allenfalls implizit auf, kommt sie im Bericht des Tonabteilungsleiters nun prominent ins Spiel. Mal ist es

die Intendanz oder die Künstlerische Direktion, die laut Analyse des Geschäftsführenden Direktors über »Disposition und Programmatik« entscheiden, mal sind es die Schauspieler*innen oder irgendjemand, der eine ganze Band für einen Workshop verlangt. Interessant ist, wie »die Kunst« hier als relevanter Kontext zusammengesetzt wird, als etwas Äußeres, das in den schriftlichen Darstellungen weitestgehend ausgeklammert ist, aber auf negative Weise mit den Steuerungsbemühungen des Geschäftsführenden Direktors und mit der Arbeit des Abteilungsleiters interferiert. Zusammen entfalten sie »die Kunst« als Kontext, in dem der Bericht des Tonabteilungsleiters Sinn macht. Dieser Kontext ist Ergebnis einer reflexiven interpretativen Darstellungsleistung. Was können wir über diesen Kontext sagen?

Die Kunst unterwandert organisationale Hierarchien (Anfragen gehen am Technischen Direktor vorbei direkt an die Tonabteilung), hält sich nicht an Absprachen und durchkreuzt Pläne. Eine Erzählweise wäre, dass die Kunst sich hier der Einhegung durch den durch normierende Zahlen operierenden bürokratischen Apparat widersetzt. Allerdings enthält diese Erzählweise vorausgesetzte Unterscheidungen und damit einhergehende Wertungen, wonach dieses Widersetzen der Kunst implizit immer gut und das Steuern der Verwaltung implizit immer schlecht sind. Der Bericht des Abteilungsleiters deutet auf etwas anderes hin. Die Art und Weise, wie die Kunst operiert, verunmögliche gute Arbeit und könne krank machen. Natürlich kann die Schlussfolgerung nicht lauten, dass Theater viel besser funktionieren würde, wenn da nicht die lästige Kunst wäre. Die Situation wirft aber die Frage auf, wie gute Arbeit am Theater ermöglicht werden kann, und zwar in Anbetracht limitierter Ressourcen. Drückt sich der Geschäftsführende Direktor vor seiner Verantwortung, dies zu ermöglichen, wenn er sagt, dass es mit mehr Geld nicht getan ist? Bemerkenswerterweise geht es bei seinen Nachfragen weniger darum, die Verantwortlichen für die Lage in der Tonabteilung zu identifizieren und ihnen die Schuld zuzuschieben. Vielmehr rekonstruiert er eine Praxis oder einen Vorgang (»Da ruft XY bei Ihnen an und was passiert dann?«). Er will, wie er es in einem hier nicht wiedergegebenen Teil des Gesprächs im Management-Jargon ausdrückt, den »Steuerungspunkt« finden. Dass es nicht unbedingt etwas zu steuern gibt, macht die Sache jedoch schwierig. Im Bericht des Tonabteilungsleiters kommen nämlich noch zwei weitere Ordnungsmodi zum Tragen: der *care*-Modus und der künstlerische Modus.

Ersterer hat weniger mit vergleichbaren Zahlen und der Disposition von Ressourcen zu tun als mit graduellen Unterschieden und sorgfältigen Abwägungen. Laut dem Einwurf des Technischen Direktors müsse man manchmal entscheiden, welche Qualität man sich auf welcher Bühne leisten kann. Die Formulierung »sich leisten können« weist zunächst auf den betriebswirtschaftlichen Ordnungsmodus hin. Das entscheidende Stichwort, das etwas über das Ordnen der Kunst in den Gewerken verrät, ist »Qualität«. Diese spielt in der VZÄ-Tabelle keine Rolle. Im Bericht des Tonabteilungsleiters ist Qualität hingegen ein entscheidender Faktor seiner Arbeit, die sich nicht nur in Besprechungszimmern, sondern auch »an vorderster Front« abspielt. Hier muss zwar auch mit limitierten Ressourcen umgegangen werden, aber zu einem bestimmten Zweck: Es ist ein Herumbasteln mit dem, was man hat, um das bestmögliche Resultat zu bekommen. Das Telos dieser Praxis ist einerseits ein Besser und andererseits ein Gut genug. Um diesen Ordnungsmodus zu charakterisieren, lässt sich der *care*-Begriff heranziehen, wie ihn Annemarie Mol, Ingunn Moser und Jeannette Pols geprägt haben. Sie betrachten *care* als »not only a domain to salvage, but also, and more importantly, a mode, a style, a way of working«²¹ und nutzen die Metapher des »tinkering«, des Herumbastelns, um zu fassen, was gute *care*-Praxis (nicht Care-Arbeit im engeren Sinne) ist: »persistent tinkering in a world full of complex ambivalence and shifting tensions«. ²² Auf ähnliche Weise ist gute Kunst zu schaffen hier ein

21 Annemarie Mol, Ingunn Moser, Jeannette Pols: »Care: Putting Practice into Theory«, in: *Care in Practice: On Tinkering in Clinics, Homes and Farms*, hg. von dens. Bielefeld: transcript, 2010, S. 7–25, hier S. 7.

22 Ebd., S. 14. Während die Autorinnen ihren Untersuchungsbereich auf Landwirtschaft, Gesundheits- und Altenpflegeeinrichtungen sowie *care*-Settings für Menschen mit Behinderung beschränken, deuten sie an, wo *care*-Praktiken noch zu finden sind: »you will find nothing here about the care of craftsmen for their creations, gardeners for their plants, wage earners for their families, dressmakers for their sewing, or parents for their children.« (S. 8) (Mindestens) drei Beispiele aus dieser Auflistung sind im T₁ anzutreffen. Es geht bei der Übertragung des *care*-Begriffs ins Theater nicht darum, die dort ausgeübten Tätigkeiten auf eine Ebene mit denjenigen zu stellen, die oft unentgeltlich und vorwiegend von Frauen in traditionellen Pflegeeinrichtungen oder im Haushalt ausgeübt werden. Diese Tätigkeiten theoretisch als Arbeit zu begreifen, war ein politisch notwendiger und wichtiger Schritt, um sie aufzuwerten und so den verheerenden sozioökonomischen Folgen für diejenigen, die diese Tätigkeiten ausüben, entgegenzuwirken (mit mäßigem Erfolg). Wenn ich den

Vorgang, der angesichts komplexer, sich ständig wandelnder Umstände nicht auf das Beste, sondern auf das Bestmögliche für die Involvierten zielt. Herumbasteln kann aber auch die Form eines Gegen-die-Widrigkeiten-Kämpfens annehmen. Dies ist etwa der Fall, wenn die Ressourcen so beschränkt sind, dass selbst das Gutgenug nicht mehr erreichbar ist. Dann geht es um »sterben oder nicht«. Solche Nuancen sind in einem VZÄ von 0,5 nicht enthalten.

Der zweite Modus verrät etwas über Abhängigkeiten und Hierarchien im T1 und hat mit binären Unterscheidungen zu tun. Die Widrigkeiten kommen nicht allein von oben, aus der Geschäftsführung, die die Ressourcen managt. Der Bericht des Tonabteilungsleiters macht deutlich, wer fordert und wer bedient. Und er illustriert den Charakter dieser Forderungen, die nicht planbar und verlässlich daherkommen, wie es notwendig wäre, um mit den vorhandenen Ressourcen auszukommen. Sie sind kurzfristig und überbordend; über das Maß hinausgehend, das die Zahlen, die man hier schriftlich vor sich hat, diktieren. Mit dem Resultat, dass die Abteilung »fast draufgegangen« sei, in dem Bestreben, allen Anforderungen Genüge zu tun. Weniger drastisch formuliert ist das Resultat, dass Tätigkeiten, die mit der Erhaltung des Betriebs zu tun haben (z.B. die Betreuung der Auszubildenden), dem Tonabteilungsleiter zufolge vernachlässigt werden müssten, was die Selbsterhaltung gefährdet. Dies könne sich das Theater »nicht leisten«. Es kann sich, anders gesagt, nicht leisten, *alles* für die Kunst zu geben. Manchmal wird der Druck, dies zu tun, sicherlich von despotischen

care-Begriff heranziehe, um bestimmte Praktiken am Stadttheater zu beschreiben, geht es darum, Worte für die Sorgfalt von u.a. Handwerker*innen und Schneider*innen und, allgemeiner, für einen spezifischen Modus im Umgang mit Kunst zu finden. Das Ziel ist zudem, darauf aufmerksam zu machen, dass Menschen am Theater Lohnarbeit leisten, um sich und oft auch ihren Familien ein Auskommen zu ermöglichen, und dass Sorge- und Erhaltungsarbeit ein Teil von Theatermachen sind. Zwar ist dieses Ziel damit verbunden, bestimmte Tätigkeiten aufzuwerten, die für gewöhnlich nicht mit dem kreativen, schöpferischen Prozess des Kunstmachens in Verbindung gebracht und in den Hintergrund ausgeklammert werden. Zugleich ist es wichtig, das Emanzipationsprojekt, das mit dem Begriff der Care-Arbeit verbunden ist, nicht zu verwässern – schließlich sind im Schichtdienst schuftende, alleinerziehende Krankenpflegerinnen mit anderen Problemen konfrontiert als halbwegs anständig bezahlte Tonabteilungsleiter –, weshalb ich bei der englischen Schreibweise bleibe und von *care*-Praktiken (*care practices*) spreche.

Intendanten und Regisseuren ausgeübt.²³ Meistens sind die Dinge aber komplizierter, weil die Abhängigkeiten, darauf deutet die obige Situation hin, auch für diejenigen, die sie betreffen, undurchsichtig und die alltäglichen Anforderungen heterogen sind.

Der Tonabteilungsleiter ist in seiner Arbeit auch auf Planbarkeit und Verlässlichkeit angewiesen, um sein Bestes zu geben. Alles geben, geht nicht, da seine Abteilung sonst »fast draufge[ht]«. Ungefähr dort, wo der schmale Grat zwischen »alles geben« und »sein Bestes geben« verläuft, wo die Notwendigkeit des Haushaltens und Planens auf die Anforderung, alles zu geben, trifft, verläuft die Grenze zwischen nicht künstlerischer und künstlerischer Arbeit. Hier findet sich eine ordnende Unterscheidung, die in der VZÄ-Tabelle nicht zum Tragen kommt, die aber im Alltag der Tonabteilung wirksam wird – mit misslichen Folgen für die Beteiligten und zum nachvollziehbaren Ärger des Tonabteilungsleiters, der in gleich dreierlei Hinsicht zwischen den Stühlen sitzt.

Um der misslichen Lage etwas Positives abzugewinnen, könnte man sagen, dass das Gespräch für den Tonabteilungsleiter zwar enttäuschend verlaufen ist, man zugleich aber etwas Licht ins organisationale Dunkel bringen und einige Intervenierungspunkte identifizieren konnte. Die große Frage wäre also diejenige danach, was die Kunst wert ist. Die Antwort liegt nicht allein in den Händen des Geschäftsführenden Direktors oder des Tonabteilungsleiters, die mit den Folgen von einschneidenden Haushaltskürzungen umgehen müssen. Fürs Erste ließe sich aber auf den Vorschlag des Technischen Direktors zurückkommen: Tontechnisch schlechter betreute Produktionen scheinen ein vergleichsweise geringer Preis, um eine Abteilung vor dem Untergang zu bewahren. Zugleich gilt es, die Kunst für ihre Anforderungen zur Rechenschaft zu ziehen und in Sachen Haushalt und Planung stärker mit in die Verantwortung zu nehmen (*hold accountable*). Der Geschäftsführende Direktor verspricht daher, die Sache im Gespräch mit der Intendanz anzusprechen.

Die vergleichende Betrachtung von unterschiedlichen Darstellungen von Arbeit am Stadttheater macht deutlich, dass die Organisation nicht immer nur den Hintergrund für die darin stattfindende Kunst darstellt. Stattdessen ist die organisationale Wirklichkeit des Stadttheaters, Teil derer die Kunst ist, das Ergebnis verschiedener, situierter Ordnungspraktiken, weshalb es diese Wirklichkeit auch nicht in einer Version zu haben gibt. Um dringend benötigte praktische Lösungen für die

23 Schmidt: *Theater, Krise und Reform*, S. 91–95.

Herausforderungen zu finden, denen Stadttheater alltäglich entgegensehen, wäre es meines Erachtens hilfreich, diese Versionen und wie sie in der Praxis zusammenhängen empirisch zu untersuchen.²⁴ Dieser Beitrag ist ein kleiner Schritt in diese Richtung.

Die obige Erzählung gibt einen Einblick in die alltäglichen Ordnungsbemühungen am Stadttheater und in die Dilemmata, die aus dem Vorhandensein unterschiedlicher Ordnungsmodi entstehen. Mit diesen Dilemmata müssen Angehörige des TI immer wieder praktisch fertigwerden. Denn die Crux des Alltags am Stadttheater ist, dass es nicht eine Ordnung des Stadttheaters gibt.

24 Knappe Haushalte und Überproduktion sind nicht alles, womit Stadttheater fertigwerden müssen. Eine empirische Untersuchung der Arbeitsvorgänge könnte zum Beispiel auch dabei helfen, konkret und fallabhängig zu begreifen, was einem nachhaltigeren und inklusiveren Theater im Weg steht und welche Veränderungen auf welcher Ebene nötig wären.

Bühne

Manifeste zur Instandhaltung

Ordnung als institutionelle Reproduktionsarbeit

Nichts weniger, als »die Welt zu ordnen«, bezeichnete Marie Kondo 2022 in einem Interview mit der britischen Tageszeitung *The Guardian* als die größte Errungenschaft ihres bisherigen Lebens.¹ Der berufliche Erfolg der japanischen Ordnungsexpertin fußt auf der Popularität ihrer Aufräummethode, der KonMari Method™, die auch unter der Bezeichnung »magic cleaning« weltweit berühmt wurde. Heute ist Kondo vor allem dafür bekannt, die Maxime des persönlichen Glücks in Aufräumprozesse integriert zu haben: So schlug sie vor, alle Dinge auszusortieren, die beim Betrachten oder Berühren keine unmittelbaren Glücksgefühle (»joy«) auslösen würden. Zu ihrer Ordnungsmethode gehörte von Beginn an notwendigerweise ein Manifest, hier verstanden als eine programmatische Liste von Regeln, die es in der richtigen Reihenfolge zu befolgen gelte, um nach Kondo Ordnung herzustellen. Von diesem Manifest kursieren verschiedene Varianten, u. a. als Buchfassung² und Netflixserie,³ die sich kondensiert als »The 6 Basic Rules of Tidying« auf ihrer Website finden:

1. Commit yourself to tidying up
2. Imagine your ideal lifestyle
3. Finish discarding first
4. Tidy by category, not by location
5. Follow the right order
6. Ask yourself if it sparks joy⁴

- 1 Rosanna Greenstreet: »Marie Kondo: »My Greatest Achievement? Organising the World«, *The Guardian*, 8.1.2022, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2022/jan/08/marie-kondo-owe-my-parents-items-i-threw-out> [26.11.2025].
- 2 Marie Kondo: *The Life-Changing Magic of Tidying Up: The Japanese Art of Decluttering and Organizing*. New York: Random House, 2014.
- 3 *Aufräumen mit Marie Kondo*, Netflix 2019.
- 4 Marie Kondo: »About the KonMari Method«, <https://konmari.com/about-the-konmari-method/> [26.11.2025].

Diese kurze Liste zeigt nicht nur simple Aufräumregeln oder Instruktionen – in ihr verbirgt sich auch ein politisches Programm, das im Herstellen von Ordnung mehr sieht als nur den Versuch, die eigene Wohnung vom Müll zu befreien. Kondos Anliegen ist ein Mentalitätswechsel, der auch zu spiritueller Ordnung in der Seele führen soll. Diese ideologische Grundhaltung ihrer Methode ist eng mit dem neoliberalen Versprechen persönlichen Glücks verwoben, das u.a. aus feministischer Perspektive als kapitalistische Norm kritisiert wurde.⁵ Indem Kondo ihre Ordnungsprinzipien als Manifest anordnet, fordert sie nicht nur zu deren Befolgen auf, sondern stellt mithilfe der Manifestform zugleich performativ eine (neue) Ordnung her.

Auch wenn Marie Kondo den Begriff des Manifests für ihre »Basic Rules« nicht selbst verwendet, wird dieser ihren Texten häufig aufgrund ihrer formalen Strukturen zugeschrieben. So wird hier auf eine spezifische Form der politischen und künstlerischen Programmatik verwiesen, die insbesondere seit dem *Kommunistischen Manifest* (1848) in politischen Kontexten und mit den Manifesten der historischen Avantgarden kanonisch geworden ist. Ungeachtet der Vielfalt an Manifestformen der letzten 100 Jahre ist gerade die Liste mit Regeln und Forderungen seit den historischen Avantgarden eine paradigmatische Form, die schon Tristan Tzara in seinem *Dadaistischen Manifest* (1918) auf die simple Formel verkürzte: »Pour lancer un manifeste il faut vouloir: A.B.C./foudroyer contre 1, 2, 3.«⁶

Diese ironische Reduktion des avantgardistischen Manifests auf »A.B.C. wollen« und »gegen 1,2,3 wettern« entlarvt dessen normative Ordnung und unterstellt Tzaras Zeitgenoss*innen gewissermaßen ein Manifestieren um des Manifests willen. Sie zeigt aber auch den avantgardistischen Konsens auf, dass die Form des Manifests als Liste von Regeln oder Forderungen das Potenzial birgt, Ordnungen gleichsam offenzulegen und als machtvolle Normen abzulehnen. Ebenso lassen sich hiermit Ordnungen konstituieren, indem Ziele, Aufforderungen

5 Sara Ahmed: *The Promise of Happiness*. Durham/London: Duke University Press, 2010.

6 Tristan Tzara: »manifeste DADA 1918«, in: ders.: *sept manifestes dada*. Paris: éditions du diorama jean budry, 1918, S. 17. »Um ein Manifest zu lanzieren, muß man das ABC wollen, gegen 1, 2, 3 wettern.« Deutsche Übersetzung von Walter Fähnders: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*. Bielefeld: Aisthesis, 2019, S. 117.

oder auch politische Ideen zu einem Programm verdichtet und – im Doppelsinn des Wortes – angeordnet werden.

Es ist u.a. dieses Charakteristikum des Manifests, so meine These, das die Form für feministische Künstler*innen zu einem wichtigen Bezugspunkt macht. Vor dem Hintergrund von Sara Ahmeds feministischer Konzeption des Manifests als Form, welche die Gewalt einer patriarchalen Ordnung aufdecken und disruptiv in diese Ordnung eingreifen kann,⁷ betrachte ich nachfolgend zwei Arbeiten aus dem Bereich von feministischer Performancekunst und Theater: die Performanceserie *Maintenance Art* von Mierle Laderman Ukeles, entstanden in den frühen 1970er-Jahren im New Yorker Kontext des US-amerikanischen Women's Liberation Movement, sowie die Inszenierung *Dea Ex Machina* des Medien- und Performancekollektivs Swoosh Lieu, die 2021 im Künstler*innenhaus Mousonturm in Frankfurt am Main uraufgeführt wurde. Beide Arbeiten vereint ein explizit feministischer und institutionskritischer Ansatz, der mithilfe von Manifesten artikuliert, konzipiert und – im Falle Swoosh Lieus – auch als Manifest aufgeführt wird. In beiden Arbeiten werden institutionelle Ordnungen durch die Performance von reproduktiver Arbeit sichtbar gemacht, um die jeweilige Ordnung als exklusive Norm zu hinterfragen. Sie sind damit trotz ihrer zeitlichen Differenz von fast 50 Jahren gleichermaßen inhaltlich von den marxistisch-feministischen Diskursen um Hausarbeit als Reproduktionsarbeit inspiriert und weisen zugleich auf die Unabgeschlossenheit historischer feministischer Debatten hin.

Maintenance Art: Aufräumen als Instandhaltung

Das *Manifesto for Maintenance Art* der US-amerikanischen Künstlerin Mierle Laderman Ukeles artikuliert in den späten 1960er-Jahren eine feministische Perspektive auf die wortwörtliche Pflege und Instandhaltung von institutionellen Ordnungen. Laderman Ukeles hatte es 1971 in der Zeitschrift *Artforum* unter dem Titel »MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART 1969! Proposal for an Exhibition: ›Care« als Konzept für eine Performanceserie und Ausstellung publiziert. Diese sollte daraus bestehen, dass sie in den Räumen eines Museums Reini-

7 Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*. Durham/London: Duke University Press, 2017, S. 251.

gungs- und Instandhaltungsarbeiten vollzog, dort aber auch mit ihrer Familie lebte, die Kinder betreute und Hausarbeit verrichtete. So heißt es in ihrem Manifest:

Maintenance is a drag; it takes all the fucking time (lit.)
The mind boggles and chafes at the boredom.
The culture confers lousy status on maintenance jobs =
minimum wages, housewives = no pay.

[...]

I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking,
renewing, supporting, preserving, etc. Also,
(up to now separately) I »do« Art. [sic!]

Now, I will simply do these maintenance everyday things,
and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art.

[...]

I will sweep and wax the floors, dust everything,
wash the walls (i.e. »floor paintings, dust works, soap-
sculpture, wall-paintings«) cook, invite people to eat,
make agglomerations and dispositions of all functional
refuse.

The exhibition area might look »empty« of art, but it will be
maintained in full public view.

MY WORKING WILL BE THE WORK⁸

Was Laderman Ukeles selbst Maintenance Art nannte, wurde in den zeitgenössischen marxistisch-feministischen Diskursen als »Hausarbeit« oder »Reproduktionsarbeit«⁹ bezeichnet und verwies vor allem auf die Naturalisierung unbezahlter Arbeit von Frauen. Heute firmieren diese Arbeitsformen häufig unter den Begriffen der ›Fürsorge- bzw. ›Care-Arbeit‹ oder auch der ›unsichtbaren Arbeit‹ und beschrei-

8 Mierle Laderman Ukeles: »MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an Exhibition: ›CARE‹«, 1969. <https://feldmangallery.com/%C2%ADexhibition/manifesto-for-maintenance-art-1969> [26.11.2025].

9 Nicole Cox, Silvia Federici: *Counter-Planning from the Kitchen*. New York: Falling Wall, 1975.

ben alle diejenigen Formen von Arbeit, die zur Aufrechterhaltung von Lohnarbeit und Lebensbedingungen schlecht oder unbezahlt und meist von mehrfach marginalisierten Menschen in prekären Arbeits- und Lebensverhältnissen verrichtet werden. Unter Care-Arbeit lassen sich vor allem Praktiken verstehen, die im Verborgenen und vermeintlich Privaten erledigt werden.¹⁰ Berenice Fisher und Joan Tronto definieren »caring« aus einer feministischen Perspektive als »everything we do to maintain, continue, and repair our ›world‹ so that we can live in it as well as possible«. ¹¹ Neben offensichtlichen Fürsorgetätigkeiten wie der Versorgung von Kindern fällt darunter eben auch solche Arbeit, die eher zur Kategorie *maintenance*, also »Instandhaltung«, gehört, wie z. B. das Reinigen und Aufräumen. Zugleich übertrug Laderman Ukeles die Arbeitsbedingungen in Familie und Alltag auf die unsichtbaren Instandhaltungsarbeiten in den Kunstinstitutionen selbst, die sie mit dem Begriff der Maintenance Art zu Kunst erklärte.

Das im Manifest vorgeschlagene Format einer Performancereihe als eigene Ausstellung wurde bis heute nie öffentlich realisiert – im Rahmen von Lucy Lippards international tourender Ausstellung c. 7,500 erprobte Laderman Ukeles aber zwischen 1973 und 1974 einige dieser Performances in den teilnehmenden Kunstinstitutionen oder in deren unmittelbarer Nähe.¹²

10 Die Zuschreibung der Unsichtbarkeit ist dabei nicht unumstritten, verweist sie doch auf einen dynamischen Aushandlungsprozess zwischen selbstermächtigender Sichtbarmachung dieser Arbeit seit den feministischen Bewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre und der stetigen Verschiebung dieser Arbeitskategorien in neue Unsichtbarkeiten und Ausbeutungsverhältnisse auf einem neoliberalen Arbeitsmarkt, die vor allem rassifizierte und prekär lebende Frauen und Queers betreffen. Tanja Carstensen: »Unsichtbare Arbeit. Geschlechtersoziologische Perspektiven auf Verfestigungen und Neuverhandlungen von Ungleichheiten am Beispiel von Digitalisierung, körpernahen Dienstleistungen und der Corona-Pandemie«, *AIS-Studien* 13/2 (2020): S. 61–77.

11 Joan C. Tronto, Berenice Fisher: »Toward a Feminist Theory of Caring«, in: *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, hg. von Emily K. Abel, Margaret K. Nelson. Albany: SUNY, 1990, S. 36–54, hier S. 40.

12 Ähnliche möglicherweise von Laderman Ukeles inspirierte Performances von Sandra Orgel fanden 1972 unter den Namen *Ironing* und *Scrubbing* in der von Judy Chicago und Miriam Schapiro kuratierten Ausstellung *Womanhouse* in Los Angeles statt. Judy Chicago: »Womanhouse« (1972), [https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/\[26.11.2025\]](https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/[26.11.2025]). Susan L. Cocalis: »Persönlicher Wirrwarr, fortdauernde Gefühle« – Performance-Kunst als weib-

So kooperierte sie beispielsweise 1973 für *Transfer: The Maintenance of the Art Object: Mummy Maintenance: With the Maintenance Man, the Maintenance Artist and the Museum Conservator* mit den im Titel genannten Angestellten des Wadsworth Atheneums in Hartford, Connecticut. Dabei reinigte sie die Vitrine einer ägyptischen Mumie, die als Leihgabe vom Metropolitan Museum of Art in Hartford ausgestellt war, und ließ den Prozess fotografisch dokumentieren. Für *The Keeping of the Keys* ließ sie sich von den Sicherheitskräften desselben Museums Schlüssel aushändigen, um Räume des Gebäudes – und das Gebäude selbst – temporär zu schließen und wieder zu öffnen.¹³ Wie das Wort »Transfer« im Titel bzw. in den Instruktionen der Performance nahelegt, sollten durch die Übertragung der Verantwortung, Fürsorge und Verfügungsgewalt für Objekte und Räume des Museums auf Laderman Ukeles selbst die Selbstverständlichkeit und Unsichtbarmachung dieser Arbeitsprozesse ausgehebelt werden. Die Form der feministischen Institutionskritik, die Laderman Ukeles hier vollzog, lässt sich wortwörtlich mit dem von Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies verwendeten Bild vom »Aufräumen im eigenen Haus«¹⁴ beschreiben. Diese an Audre Lordes »master's house«¹⁵ erinnernde Metapher für institutionelle Systeme der Unterdrückung und des Ausschlusses verweist auf patriarchal und kolonial geprägte Ordnungen, die es zu dezentrieren gilt. Mit Karina Rocktäschels, Doris Koleschs und Theresa Schütz' Lesart des »Aufräumens« könnte sie auch bedeuten, solche institutionellen Ordnungen zu öffnen, zu lösen oder gar zu zerstören.¹⁶

Wo Laderman Ukeles aufräumte und putzte, Räume auf- und abschloss, wurden institutionelle Infrastrukturen gerade durch ihre of-

liche Darstellungsform in Deutschland und den USA«, in: *Weiblichkeit und Avantgarde*, hg. von Inge Stephan, Sigrid Weigel. Berlin: Argument, 1987, S. 5–39, hier S. 29.

- 13 Patricia C. Phillips, Tom Finkelppearl, Larissa Harris, Lucy R. Lippard (Hg.): *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*. München u. a.: DelMonico/Prestel, 2016.
- 14 Lisa Skwirblies, Azadeh Sharifi (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial-dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 2022, S. 53.
- 15 Audre Lorde: *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. London: Penguin, 2018.
- 16 Karina Rocktäschel, Theresa Schütz, Doris Kolesch: »Editorial: Auf- und Umräumen im eigenen Haus. Beiträge zur Dezentrierung der Theater/Wissenschaft«, *Forum Modernes Theater* 34/2 (2023): S. 197–202.

fensichtliche Instandhaltung – ihre *maintenance* – destabilisiert und dezentriert.¹⁷ Ihr Manifest spielte dabei eine übergeordnete Rolle für den Prozess der Institutionskritik. Es war nicht nur als Konzept einer Ausstellung zu verstehen, sondern ebenso als Manifestation einer politischen Kritik an der bestehenden institutionellen Ordnung, in der Frauen, die Fürsorgearbeit verrichteten, gerade kein Teil des Kunstbetriebs mehr sein konnten.¹⁸ Indem sie die Grenzen von Kunst und (weiblicher) Fürsorgearbeit verwischte, verwies sie im Sinne der ihr zeitgenössischen Aktivist*innen der US-amerikanischen Frauenbewegung auf den reproduktiven und lebensnotwendigen Charakter dieser Arbeiten sowie deren Naturalisierung als unbezahlte Arbeit »aus Liebe«.¹⁹

Die kritische Übertragung von Tätigkeiten im Haushalt auf die Institution koppelte Laderman Ukeles maßgeblich an den Schreibprozess des Manifests und dessen (in ihrer Schilderung) geradezu transformatives Potenzial:

Now after I wrote this manifesto, I had a new brain and new eyes. What do I see when I go to the museum to propose a performance work? I see the people cleaning, I see the guards standing there the whole day protecting everything, I see the litter around the museum. In other words, I saw the underside that nobody focused on.²⁰

- 17 Gabriele Schabacher weist auf den Zusammenhang der Logiken von Care-Arbeit und *maintenance* hin und beschreibt, dass auch materielle Objekte auf Sorgearbeit angewiesen sind. Solche Objekte stabilisieren einerseits Ordnungen und Infrastrukturen, sind aber auch vulnerabel, bedürfen der Wartung und sind durch »Heterogenität und Unordnung gekennzeichnet.« Gabriele Schabacher: *Infrastruktur-Arbeit. Kulturtechniken und Zeitlichkeit der Erhaltung*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2022, S. 280.
- 18 Sascia Bailer: *Caring Infrastructures: Transforming the Arts through Feminist Curating*. Bielefeld: transcript, 2024, S. 97–104.
- 19 Die Analyse von Hausarbeit als unbezahlte Arbeit aus Liebe wurde 1975 von der marxistischen Feministin Silvia Federici rückblickend auf die Wages for Housework-Kampagne in ihrem Manifest »Wages against Housework« formuliert. Silvia Federici: *Wages against Housework*. London/Bristol: Power of Women Collective/Falling Wall, 1975.
- 20 Toby Perl Freilich: »Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969!: An Interview with Mierle Laderman Ukeles«, *Cultural Politics* 16/1 (2020): S. 14–23, hier S. 21.

Das Manifest diente dazu, die patriarchale Ordnung der Institution als solche zu identifizieren und zu deren Um-Ordnung aufzurufen, für die ihre Performanceserie als ein Beitrag zu verstehen war. Ähnlich wie Marie Kondos eingangs beschriebenes Konzept des »magic cleaning« verwies Laderman Ukeles' Manifest nicht nur auf das Aufräumen als lebenserhaltende Tätigkeit, sondern auf die Manifestation politischer Programme *als* Ordnungen. Wo es Kondo jedoch darum geht, neo-liberale Glücksversprechen durch individuelle Optimierungsprozesse im Haushalt zu erfüllen, verwies das materialistisch-feministisch orientierte Manifest von Laderman Ukeles kritisch auf den Ausschluss von Care-Arbeiter*innen aus dem Kunstbetrieb. Laderman Ukeles' Manifest kann dementsprechend nicht auf eine künstlerische Programmatik reduziert werden. Auch wenn es sich um das Konzept einer Performancereihe handelt, beinhaltet ihr Text wie ihre performative Praxis eine zentrale politische Kritik, die in engem Zusammenhang zu den Diskursen der damaligen Frauenbewegung steht. Die im Manifest vorgeschlagene künstlerische Praxis zielt implizit auf nicht weniger als eine grundlegende strukturelle Reform der patriarchal geprägten Kunst, ihrer Institutionen und Kanonbildung. Dabei ging es der Künstlerin nicht nur um die Sichtbarmachung institutioneller Ausschlüsse, sondern auch um die Forderung nach politischer Teilhabe und Umgestaltung.²¹ Sie formulierte damit auch einen Anspruch auf diskursive Definitionsmacht und richtete sich gegen einen Geniekult in den Künsten, der sich fast ausschließlich auf die männlichen Protagonisten der Neoavantgarden konzentrierte.

Bei Laderman Ukeles zeigt sich ein spezifisch feministischer Manifestbegriff, der auf den Zusammenhang zwischen Manifestation und Störung als Un-Ordnung hinweist, wie ihn Sara Ahmed konzipiert. Manifesten, so Ahmed, eigne immer ein disruptives Moment, das sich in deren Bezugnahme auf (patriarchale) Ordnungen zeige. Denn in der manifesttypischen performativen Konstitution neuer Ordnungen offenbare sich immer auch die Ablehnung der bestehenden gewaltsamen Ordnung:

To render a new order of ideas perceptible is simultaneously a disordering of ideas; manifestos often enact what they call for in surprising

21 Hito Steyerl: »Die Institution der Kritik«, *Psychologie und Gesellschaftskritik* 31/1 (2007): S. 71–80.

and shocking ways given how they expose the violence of an order. A feminist manifesto exposes the violence of a patriarchal order, the violence of what I called [...] »the machinery of gender«.²²

Die patriarchalen Ordnungen, die durch Manifeste destabilisiert werden, sind in Ahmeds Theoriekorpus auch institutionelle Ordnungen. Sie beschreibt damit vorrangig normative Strukturen und diejenigen Mechanismen, die zu deren Instandhaltung beitragen. Dabei geht es ihr auch um eine prozessuale Idee von Institutionen als unsichtbaren Gefügen, durch die man sich hindurchbewegt und deren Strukturen man damit aufrechterhält: »A way is cleared that enables or eases the progression of some bodies. And that way is cleared by requiring that others do less-valued work [...] that is required for the reproduction of their existence.«²³ Fügt man sich ein, ohne dass die institutionellen Normen zum Problem werden, trägt man dementsprechend zur Reproduktion und Stabilisierung dieser Normen bei. Körpern, die an diesen Strukturen scheitern, gar aus ihnen ausgeschlossen werden oder sich ihnen aktiv widersetzen, erscheinen diese institutionellen Gegebenheiten als gewaltsame Ordnungen. Ahmed nutzt für diese Konstellation die Metapher der »brick wall«, gegen die Menschen anlaufen, die von institutionellem Rassismus oder Sexismus betroffen sind – mit der Folge, dass sich die Kollision mit der institutionellen Mauer als »bruise«, als blauer Fleck, in ihre Körper einschreibt. In Mierle Laderman Ukeles' Fall entzündete sich dieser Konflikt am Verhältnis des exklusiven Kunstbetriebs zu ihrer Rolle als Frau und Mutter. Indem ihr *Manifesto for Maintenance Art* eine Umwidmung von Reproduktions- und Instandhaltungsarbeit zu Kunst vorschlug, brachte es eine neue institutionelle Ordnung hervor, die produktive Unordnung im institutionellen Gefüge stiftete.

22 Ahmed: *Living a Feminist Life*, S. 251.

23 Ebd., S. 158. Siehe auch Sara Ahmed: *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham/London: Duke University Press, 2012.

Theaterräume/Theatersysteme:
Das Manifest als (politische) Ordnungskategorie

Während Mierle Laderman Ukeles' Auseinandersetzung mit der institutionellen Ordnung im Kontext feministischer Debatten um Reproduktionsarbeit in den 1960er- und 1970er-Jahren entstand, beruft sich das Kollektiv Swoosh Lieu heute in seinen Arbeiten auf techno- und cyberfeministische Traditionen²⁴ der 1990er-Jahre und rekurriert dabei formal wie inhaltlich auf Manifeste. So ist auch die Inszenierung *Dea Ex Machina* (Künstler*innenhaus Mousonturm Frankfurt am Main, 2021) getragen von Überlegungen zum Verhältnis von Geschlecht, Technologie und deren institutioneller Verortung.

Den Ausgangspunkt für die Produktion bot eine Auseinandersetzung mit Virginia Woolfs berühmtem Essay *A Room of One's Own*.²⁵ Woolfs Text, basierend auf zwei Vorträgen aus dem Jahr 1928, thematisiert die institutionellen Grenzen und Einschränkungen für künstlerisch, spezifisch literarisch arbeitende Frauen in den späten 1920er-Jahren. In femi-

- 24 Künstler*innen, die sich in den frühen 1990er-Jahren als »Cyberfeministinnen« bezeichneten, vereinte ein Interesse an den Entwicklungen der damals noch recht neuen digitalen Technologien wie dem Internet sowie der gemeinsame Versuch, insbesondere künstlerischen Prozessen im Digitalen einen emanzipatorischen Wert zuzusprechen. Theoretisch geschult an den technofeministischen Diskursen der 1980er-Jahre, war eines ihrer wichtigsten Anliegen, über die Erweiterung des menschlichen, speziell des weiblichen Körpers durch technologischen Fortschritt nachzudenken. Sie kritisierten zum einen die männliche Konnotation und die binär formulierten Grundlagen der damals noch jungen digitalen Technologien und entwarfen zum anderen künstlerische Möglichkeiten, um über die Beschränkungen dieser Strukturen nachzudenken, sie zu erweitern und aufzulösen. Ein dezidiert feministisches Anliegen dieser Bewegung war auch, das Feld der neuen (künstlerischen und technischen) Möglichkeiten nicht den patriarchalen – und vor allem militärischen – Strukturen zu überlassen und frühzeitig feministisch in die Entwicklungen der digitalen Kommunikationstechnologien zu intervenieren. Zur Geschichte der cyberfeministischen Bewegung siehe u.a. Ulrike Bergermann: »Intelligente Lebensformen. Das ›Old Boys Network‹ promotet den Cyberfeminismus«, *Frauen Kunst Wissenschaft* 29 (2000): S. 21–37; Susanna Paasonen: »Revisiting cyberfeminism«, *Communications* 36/3 (2011): S. 335–352; Cornelia Sollfrank: *Die schönen Kriegerinnen. Technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert*. Wien: transversal texts, 2018.
- 25 Swoosh Lieu: »A Room of Our Own«, <https://swooshlieu.com/projekte/video/a-room-of-our-own> [26.11.2025].

nistischen Diskursen und darüber hinaus wurde er aufgrund seiner programmatischen Ausrichtung häufig als Manifest rezipiert und auf eine stark vereinfachte politische Forderung reduziert, nämlich dass »Frauen Geld und ein eigenes Zimmer« bräuchten, um finanziell unabhängig einer eigenen Arbeit nachgehen zu können: »[A] woman must have money and a room of her own if she is to write fiction.«²⁶ Die Verkürzung des Texts auf diese Forderung führte dazu, dass andere interessante Aspekte in der Rezeption oft vernachlässigt wurden. Denn es handelte sich nicht primär um einen Katalog politischer Forderungen, sondern ebenso um eine detaillierte und bildhafte Beschreibung institutioneller Ein- und Ausschlussmechanismen: Auf einem Spaziergang durch die fiktive Universität Oxbridge trifft die Protagonistin auf zahlreiche Barrieren und verschlossene Türen oder wird gar aufgrund ihres Geschlechts aus den akademischen Räumen verwiesen. Was Sara Ahmed mit der unsichtbaren »brick wall« beschreibt, ist bei Virginia Woolf ein Rezeptionist, der ihr *als Frau* den Zutritt zur Bibliothek verweigert. Ausgehend von diesen Erfahrungen des Abgewiesenwerdens identifiziert Woolf die wichtigsten Voraussetzungen literarischer Arbeit von Frauen: Geld für den eigenen Lebensunterhalt und die Möglichkeit, dieses zu verdienen und zu besitzen, also finanzielle Unabhängigkeit, sowie einen Raum, der sich nicht mit den Sphären des Haushalts überkreuzt, sondern als Arbeitsraum gilt, in dem man ungestört sein kann. Swoosh Lieu schließen insbesondere an die institutionellen Beschreibungen Woolfs an. Sie übertragen Woolfs Denkbewegung aus dem akademischen Kontext heraus in die Institution des Theaters, die sie wiederum mit Darstellungen technologischer Infrastrukturen verknüpfen.

Bereits in früheren Arbeiten des Kollektivs war die Institution Theater zum Thema geworden. Während in *Everything but Solo* (2012) die Arbeit von Bühnentechniker*innen als komplexe und virtuose Choreografie inszeniert wurde, warf *The Factory* (2013) einen Blick auf den Raum des Theaters als einen Ort der Arbeit im doppelten Sinne. In der ehemaligen Fabrikhalle der Frankfurter Firma Naxos-Union, die heute Spielstätte der Freien Szene (u. a. Theater Willy Praml, Kabarett Die KäS, Festival Implantieren auf Naxos) und somit Ort der Kunst-

26 Woolfs Essay wurde erstmals 1929 im von ihr gegründeten Verlag Hogarth Press in schriftlicher Form publiziert. Ich zitiere hier aus einer jüngeren Ausgabe: Virginia Woolf: *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Penguin, 2016 [2000], S. 4.

produktion ist, entwickelten Swoosh Lieu eine ortsspezifische Auseinandersetzung mit Produktionsarbeit in Fabrik und Kunst. *Stages of Work: Ein offener Umbau* (2014) knüpfte an diese Überlegungen an und stellte die Tätigkeit der sogenannten Gewerke – Licht-, Sound-, Bühnentechnik etc. – ins Zentrum. Ganz ähnlich zu Laderman Ukeles' Performances in den 1970er-Jahren wurde in dieser Inszenierung die vermeintlich unsichtbare Arbeit der Bühnengewerke als künstlerische Tätigkeit offengelegt und das Theater als kollaborativer Arbeitszusammenhang beschrieben. Davon unterschieden sich die institutionelle Bezugnahme in der Videoarbeit *A Room of Our Own* (2020) und der inhaltlich daran anknüpfenden Inszenierung *Dea Ex Machina*. Denn während die vorangegangenen Produktionen einen erweiterten Begriff von Theaterarbeit vorschlugen, beschreibt *Dea Ex Machina* das institutionelle Dispositiv des Theaters als explizit *technisches* System. So wird bereits durch das Bühnenbild, das optisch an die Festplatte eines Computers erinnert, die Analogie von geschlossenen technischen Systemen und Theaterinstitutionen akzentuiert (Abb. 1).

Auch der Theatertechnik – den Mikrofonen, Lautsprecherinnen und Scheinwerferinnen²⁷ – werden als gleichberechtigten Akteur*innen tragende Rollen in der Aufführung zugewiesen. So begegnet das Publikum einem vielarmigen Mikrofonstativ namens Silvia und aus den Lautsprechern meldet sich immer wieder »Judith« zu Wort – eine Referenz an Judith Shakespeare, die von Virginia Woolf imaginierte, unbekannte Schwester William Shakespeares, die in *A Room of One's Own* sinnbildlich für den Ausschluss von Frauen aus dem literarischen Kanon steht. Sowohl Judith als auch Silvia werden im Verlauf der Aufführung als »feministische Geister« eingeführt und stehen somit für das Potenzial der Bühnentechnik, technische Verbindungen zu anderszeitlichen Feminismen zu vermitteln. Diese lösen sich im Hier und Jetzt der Aufführung als gemeinsame Arbeit an einem größeren politischen Programm ein.

27 Swoosh Lieu nutzen anstelle der generisch maskulinen Bezeichnungen für Bühnentechnik wie »Lautsprecher« oder »Scheinwerfer« konsequent das generische Femininum. Es handelt sich dabei weniger um eine aktive Feminisierung dieser technischen Geräte, sondern vielmehr um eine künstlerisch-aktivistische Strategie zur Sichtbarmachung und Subversion ihres grammatikalisch männlichen Genders. Ich übernehme diese Bezeichnungen hier in den Beschreibungen der Aufführung.



Abb. 1: Swoosh Lieu: *Dea Ex Machina*, 2021. Links im Bild: Mikrofonstativ / Hexe Silvia, rechts im Bild: Performer*in Frieder Miller

Diese Analogie von Theater als Institution und technisches Dispositiv im Sinne cyberfeministischer Ansätze weist es als ein ›Betriebssystem‹ aus, das bestimmten festgeschriebenen Regeln und programmierten Ordnungen folgt, die Ein- und Ausschlüsse auf Basis von sozialen Kategorien wie *gender*, *class* und *race* reproduzieren. Wie Mierle Laderman Ukeles, aber auch in referenzieller Verbundenheit zu Virginia Woolf betonen Swoosh Lieu einen Zusammenhang zwischen solchen Ausschlussmechanismen und den Belastungen durch Care-Arbeit sowie durch binäre Geschlechterkonzeptionen und Körnernormen. »Die kerngesunden Söhne des Patriarchats«, beklagt Judith im Verlauf des Abends, führten einen Krieg gegen diejenigen Körper, die den Normen und Bedingungen eines patriarchalen Kapitalismus nicht entsprechen können. Dieser Krieg wird auch in technischen Systemen ausgetragen – und zu diesen zählt Judith die Institution des Theaters. Demnach ist ihre politische Forderung ein Kurzschluss, ein ganzer Kollaps des institutionellen Zusammenhangs, um das Nachdenken über queere, feministische Zukünfte überhaupt erst zu ermöglichen. So wie das sprechende Mikrofonstativ das Theater als Institution in die gesellschaftlichen Systeme zur Reproduktion patriarchaler, heteronormativer und

kolonialer Normen einschließt, so betont es gleichermaßen das utopisch-interventionistische Potenzial, das sich in Theateraufführungen entfalten kann – maßgeblich angestoßen durch die Widerspenstigkeit der Bühnentechnik.

Die Dramaturgie der Aufführung folgt dabei dem Schema eines Manifests, das sich auch außerhalb des Theaterraums finden ließ: Bereits vor den Aufführungen waren Aufkleber und Poster mit einzelnen kurzen Slogans in Frankfurt am Main und Berlin verteilt worden. Jeder Satz war mit einer Nummer versehen, sodass, wer über alle sechs Aufkleber verfügte, diese in die richtige Reihenfolge bringen und einen Blick auf das gesamte Manifest werfen konnte (Abb. 2).

Einzel betrachtet, erscheinen die Aufkleber bzw. Plakate wie politische Slogans oder Handlungsanweisungen; durch ihre Nummerierung verbinden sie sich aber zu einem feministischen Manifest, das einer Dramaturgie der Zuspitzung folgt:

- #1 Nichts ist mit allem verbunden; alles ist mit etwas verbunden.
- #2 We will not conform. We will not obey. We will not be silent.
- #3 Wir haben schon immer gegen die Hegemonien gewebt.
- #4 Being a witch means living in this world consciously, powerfully and unapologetically.
- #5 Make kin, not babies.
- #6 And now ... let the whole goddamn thing short circuit!

Die einzelnen Slogans gehen auf Manifeste so unterschiedlicher Verfasser*innen wie Donna Haraway oder der Autorin und Hexe Gabriela Herstik zurück, ohne diese Quellen dabei aber offenzulegen. Vielmehr werden sie im Sinne eines referenziellen »Samplings«²⁸ (de-)montiert. Mit Ekaterina Trachsel verstehe ich diese (De-)Montage als eine inszenierte Offenlegung dramaturgischer Ordnungen als Regel-

28 Dass im Programmheft der Begriff des »Samples« verwendet wird und nicht etwa der der »Collage«, bestätigt die technofeministische Orientierung des Kollektivs. Während mit »Samples« auch Proben aus dem Labor gemeint sein können, ist das »Sampling« eine ursprünglich aus der Popmusik stammende Technik der referenziellen Neuverarbeitung von konservierten kulturellen Erzeugnissen. Swoosh Lieu: »Dea Ex Machina«, Programmheft zur Aufführung am 11.12.2021. Siehe auch Renate Wöhler, Frédéric Döhl (Hg.): *Zitieren, appropriieren, sampeln: Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld: transcript, 2014.

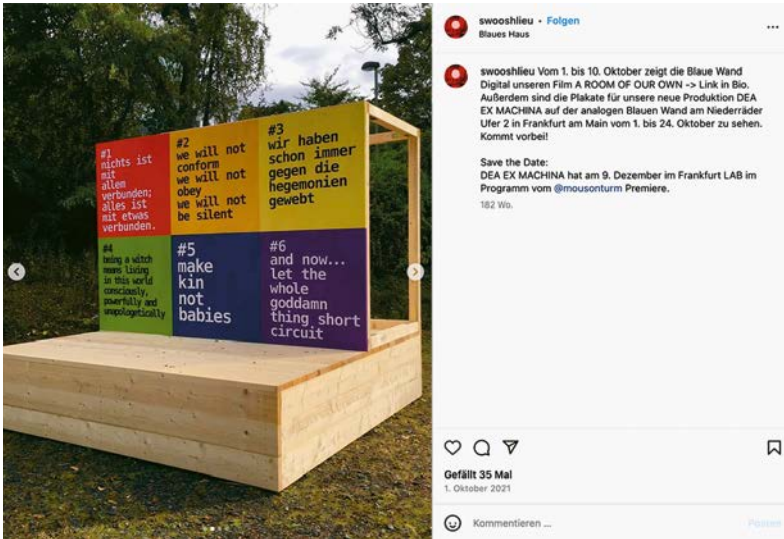


Abb.2: Screenshot eines Instagram-Posts von Swoosh Lieu mit Plakaten zu *Dea Ex Machina*

werke: »De-Montage inszeniert unerwartete (Un-)Ordnungen und führt auf diese Weise zu einem Ausstellen der Gemachtheit und der damit einhergehenden potentiellen Veränderbarkeit von dramaturgischen Ordnungen.«²⁹ In diesem Sinne wird während der Aufführung deutlich, dass das montierte Manifest auch den Ablauf der Inszenierung thematisch gestaltet, ordnet und somit das dramaturgische Regelwerk permanent als Ordnung ausstellt. So leitet jeder der Sätze – projiziert auf eine Leinwand oder laut rezitiert von Judith – einen neuen Schwerpunkt im Dialog von Silvia und Judith ein. Darüber hinaus sind die inhaltlichen Neuorientierungen in jedem Abschnitt Impulse für die Performer*innen, einen anderen Ort auf der Bühne aufzusuchen und einer neuen Tätigkeit nachzugehen, sodass das Manifest der Logik einer Anleitung folgt. Dafür spricht auch der Begriff des »Femual« als

29 Ekaterina Trachsel: *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation*. Baden-Baden: Olms, 2023, S. 114. Siehe auch den Beitrag von Trachsel in diesem Band.

feministische Umschreibung des patriarchalen *manual* (Bedienungsanleitung), mit dem Swoosh Lieu selbst ihr Manifest bezeichnen.³⁰ Oder in Judiths Worten:

Das Femual setzt sich zusammen aus den Begriffen Feminismus und Manual. Es ist keine Anleitung, sondern eine Begleiterin auf dem Weg zum Kurzschluss des Systems. Dafür muss zunächst der Begriff des Manuals von der darin liegenden Zuspitzung auf Mann, Männlich, An-Leitend, An-Weisend befreit werden. Niemand soll hier leiten, außer die Verbindungen.³¹

Obwohl Judith den autoritär »anleitenden« Charakter dieser Textform ablehnt, folgen die Performer*innen einer stringenten Logik von Anweisung bzw. Anleitung zu bestimmten Handlungen, die direkt in Tätigkeiten auf der Bühne übersetzt werden. So fallen in der Aufführung *Anleitung zu* und *Ausführung von* Handlung in einem Vorgang zusammen. Beide Abläufe sind deswegen aber nicht gleich kongruent, sondern die jeweiligen Bühnenhandlungen weichen von der prospektiven Anleitung insofern ab, als die vorausgehende Aufforderung nicht im Rahmen der Aufführung zu erfüllen ist, sondern auf einen allumfassenden institutionellen Wandel des Theaters verweist. Im Hinblick auf den Zusammenhang zwischen den einzelnen Anweisungen im Manifest von *Dea Ex Machina* und den Handlungen, die tatsächlich ausgeführt werden, ergibt sich dementsprechend eine Diskrepanz zwischen Anforderung und Ausführung. Beispielsweise löst Judiths Anweisung »Zwei: We will not conform. We will not obey. We will not be silent« in Mikrofonstativ Silvia Überlegungen zu (technischen) Schnittstellen »als trennende und verbindende Elemente« aus. Sie berührt damit einerseits

30 Die Auseinandersetzung mit feministischen Anleitungen interessiert Swoosh Lieu auch auf produktionsästhetischer Ebene: Im Rahmen eines Stipendiums des Goethe-Instituts entwickelten Katharina Pelosi und Rosa Wernecke in Zusammenarbeit mit zahlreichen Gesprächspartner*innen und Kollaborateur*innen die Plattform »A Feminist Guide to Nerdom.« Diese versteht sich als Netzwerk und Archiv zugleich. Feministische Künstler*innen sollen hier in den Austausch miteinander treten, ihr Wissen und ihre Kompetenzen teilen und via Anleitungen und Tutorials frei zur Verfügung stellen. Swoosh Lieu: »A Feminist Guide to Nerdom«, <https://feminist-nerdom.org/> [26.11.2025].

31 Swoosh Lieu: »Dea Ex Machina«, unveröffentlichtes Skript, 2021, S. 6.

Donna Haraways Idee der artenübergreifenden Verwandtschaft und der Fadenspiele,³² aber auch die weibliche Kulturtechnik des Webens, die von der Cyberfeministin Sadie Plant als feministische Strategie des Vernetzens und Verbindens theoretisch ausgearbeitet wurde.³³ Parallel verflochten Rosa Wernecke und Frieder Miller auf der Bühne Drahtseile miteinander zu einem überdimensionalen Fadenspiel, löten, schalten oder rollen auf Rollschuhen entlang der leuchtenden Verbindungslinien über die Bühne, um Objekte hin- und herzutragen und auf diese Weise materielle Verbindungen herzustellen. Sie treten als Ausführende auf, oft im Halbdunkel oder Hintergrund verborgen, und entziehen sich damit den Logiken der Repräsentation zugunsten Aufführungserhaltender Tätigkeiten. Die Theaterwissenschaftlerin Yana Prinsloo beschreibt deren Schauspielhaltung als die von »Ausführende[n] [...], die reparieren, warten, zusammenkleben und erneuern«. ³⁴ In anderen Worten ließen die Performer*innen sich als Instandhalterinnen, als *maintenance workers*, der Aufführung beschreiben, die den im Manifest vorgeschlagenen Anweisungen folgen, um die Aufführung und mit ihr das gesamte institutionelle Gefüge des Theaters am Laufen zu halten. Was die Performer*innen also tun, folgt nicht deckungsgleich der vorher erfolgten Anweisung, sondern bezieht sich auf die Forderungen, die in den jeweiligen Slogans implizit sind und von Judith und Silvia artikuliert werden. Die beiden Performer*innen produzieren auf der Bühne Werkzeuge oder technische Verbindungen, um die Bedingungen für die Realisierung des formulierten politischen Programms herzustellen. Die Aufforderung »to not conform, not obey, not be silent« kann auf der Bühne nicht umgesetzt werden, weil sie den Kontext der Aufführung überschreitet – dementsprechend werden vor allem Vorbereitungen getroffen für die von Silvia und Judith angedeuteten politischen Ideen.

Was die Performer*innen tun, folgt demnach nicht der Handlungsanweisung selbst, sondern einem feministischen Programm zur Umgestaltung der Institution Theater und der gesamten Gesellschaft, das dem Geschehen auf der Bühne übergeordnet ist – einem »Auf- und

32 Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2018.

33 Sadie Plant: *Nullen + Einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien*. Berlin: Berlin, 1998.

34 Yana Prinsloo: *Theaterarbeit. Praktiken der Freien Szene*. Berlin: Theater der Zeit, 2025, S. 295.

Umräumen im eigenen Haus«³⁵ als produktive Destabilisierung institutioneller Machtstrukturen und Ausschlussmechanismen. Während das Manifest die Inszenierung also in einzelne Abschnitte ordnet und damit wie ein Inhaltsverzeichnis als sichtbare Über-Ordnung und Medium der Instandhaltung auftritt, verweist es nicht nur auf die Inhalte der nachfolgenden Szenen, sondern auch auf den größeren Zusammenhang der politischen Slogans selbst. Hier werden in Statements und Appelle aufgeteilte feministische Politiken im Rahmen der Aufführung zusammengeführt, die dadurch selbst zur theatralen Realisierung dieses Manifests wird.

*

Obwohl sie ein halbes Jahrhundert und unterschiedliche zeitgeschichtliche Kontexte trennen, lassen sich in den hier diskutierten künstlerischen Arbeiten gleichermaßen Hinweise auf ein wesentliches Potenzial feministischer Manifeste finden. Nach Sara Ahmeds Manifestbegriff liegt es im Wesen dieser Form, institutionelle Ordnungen zu destabilisieren und gleichsam zu reproduzieren. Kurz gesagt können Manifeste institutionelle Ordnungen unterlaufen, indem sie ihnen neue oder andere Ordnungen und Programme entgegensetzen. Indem Machtstrukturen und Regelwerke *als Ordnung* sichtbar gemacht werden – wie in Mierle Laderman Ukeles' *Manifesto for Maintenance Art* –, treten institutionelle Normen als solche in den Vordergrund und können überhaupt erst zum Gegenstand einer feministischen Kritik werden. Die spezifische Struktur des Manifests weist jedoch über einen disruptiven oder intervenierenden Charakter der Form hinaus. Wie ich gezeigt habe, sind Manifeste auch maßgebliche Mittel zur Konstitution und Instandhaltung *von Ordnungen*. Kommen sie – wie in Swoosh Lieus *Dea Ex Machina* – als strukturgebende Handlungsanweisungen in Aufführungen und gleichermaßen als Anleitung für politische Programme zum Einsatz, wird deutlich, dass Manifeste auch über ihren institutionellen Kontext hinausweisen und die Ordnungen dieser Institutionen, ihre Normen und Machtstrukturen politisch verhandelbar machen können.

35 Rocktäschel, Schütz, Kolesch: »Editorial«.

A Bloody Mess! Monströse De-Montagen

Die Ordnung und das Monströse

Vor der Aufführung von *Blood Show*¹ erhält man im Foyer einen transparenten Regenponcho verbunden mit dem Hinweis, die erste Reihe könne Spritzer der 75 Liter Kunstblut abbekommen, die im Laufe des Abends zum Einsatz kämen. Die nach *Monster Show* zweite Inszenierung aus Ocean Stefans *Extinction*-Trilogie aus dem Jahr 2024 beginnt mit der Warnung vor einer Grenzüberschreitung, einer Verunreinigung und drohenden Unordnung. Noch vor dem Betreten des Aufführungsraumes wird die Ordnung beziehungsweise vielmehr eine zu erwartende Unordnung inszeniert. Was sich hier bereits während des Einlasses ankündigt, entfaltet sich über den Verlauf der Aufführung konsequent weiter: Der zu Beginn noch schneeweiße Teppich, der die Bühnenfläche markiert, ebenso wie die drei weiß gekleideten Performenden werden nach und nach zu einem »bloody mess«. Im Zuge dessen verschwimmen die zunächst klaren Grenzen zwischen den arenaartig um den Teppich angeordneten Publikumsplätzen, den Performenden und den zahlreichen Eimern, Bechern und Schwämmen voll Kunstblut zusehends. Die dramaturgischen, szenografischen und choreografischen Ordnungen in *Blood Show* zeigen sich, indem sie gebrochen werden, und verweisen so auf die normative Ordnung, die durch diesen Bruch gestört wird. Ich möchte im Folgenden darüber hinaus argumentieren, dass sie auf eine monströse Weise de-montiert werden.

Die Idee von Ordnung und das Monströse sind untrennbar miteinander verbunden: ohne Ordnung keine Monstrosität. Ohne das Konzept

1 *Blood Show*, Premiere am 12.11.2024 im Chapter Arts Center Cardiff, von und mit Ocean Stefan, Craig Hambling, Tim Bromage, gesichtet am 27. Juni 2025 beim Festival Theaterformen in Hannover. Der Besuch der Aufführung und das Nachgespräch mit Ocean Stefan ist im Rahmen eines Festival-Campus mit einer Studierendengruppe verschiedener Hochschulen erfolgt.

einer binären und normativen Differenz zwischen Ordnung und Unordnung gibt es keine monströsen Phänomene. Monströse Phänomene fordern Ordnungen heraus, durchbrechen sie, bedrohen sie und stellen sie infrage. Das Monströse zeigt nie nur sich selbst, sondern verweist immer auch auf die Ordnung, die es stört: Es »entzieht sich der (sprachlichen) Ordnung und verweist gerade dadurch auf jene zurück«,² schreibt Thessa Theisen in ihrem Artikel »Monster. Das Monströse als Denkfigur in künstlerischen Schaffensprozessen«. Insofern kann das Monströse als eine Analysekategorie zur Erforschung von Ordnungen und deren Wirkungsweisen genutzt werden, wie auch Annina Klappert postuliert: »Das Monster ist [...] eine Form der Wissensgenerierung, ein Zugewinn an Wissen über die Rahmen, durch die Wahrnehmungen gesteuert werden.«³ Überträgt man diese These auf das Theater, dann lässt sich über das Monströse ein Zugewinn an Wissen über inszenatorische und damit auch dramaturgische Rahmungen und Ordnungen generieren. Das Monströse lässt sich als eine Praxis zur Offenlegung und Kritik von Ordnungen und Gesetzen beschreiben und damit kann der Begriff, gerade weil er immer eine Anomalie markiert, als Instrument zur Untersuchung von dramaturgischen De-Montage-Strukturen dienen. Denn das »Monströse« beleuchtet das Dazwischen.

Die De-Montage und das Monströse

Innerhalb der Arbeit am Theater geht es häufig darum, bestehende, angebotene oder gängige Ordnungen auf die Probe zu stellen und gegebenenfalls zu de-montieren. Oft geht es dabei nicht zuletzt auch darum, Ordnungen zu de-montieren, die vorgeben, was Theater ist, sein sollte oder wie sich Rezipierende (gefälligst) darin zurechtzufinden haben. Den Begriff »De-Montage« entwickle ich in *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation* zur Beschreibung und Analyse zeitge-

2 Tessa Theisen: »Monster. Das Monströse als Denkfigur in künstlerischen Schaffensprozessen«, *thewis* 5 (2014): S. 94–101, hier S. 96, <https://www.thewis.de/article/view/63> [26.11.2025].

3 Annina Klappert: »Monster Machen«, in: *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, hg. von Achim Geisenhanslüke, Georg Mein. Bielefeld: transcript, 2009, S. 124–164, hier S. 162.

nössischer dramaturgischer Verfahren und Strukturen.⁴ Auf Basis von Georges Didi-Hubermans theoretischen Überlegungen zu Verfremdung, Demontage und Montage, wie er sie in *Wenn die Bilder Position beziehen* entwirft, begreife ich De-Montage als ein »Demonstrieren durch Demontieren«⁵ und damit als ein Ausstellen von Strukturen, um sie der Kritik (im Sinne eines Trennens und Unterscheidens) preiszugeben.⁶ Auf diese Weise wird der Rahmen in den Fokus gerückt und zugleich der Blick auf das Gerahmte verrückt: Das »Aufzeigen durch Auflösen der Zusammenhänge«⁷ stellt Differenzen aus. Das Verfahren der De-Montage schafft also Raum für eine produktive Dissoziation von scheinbar natürlich (und historisch) entstandenen Ordnungen. Das Aufrufen, Verschieben, Auseinandernehmen und Neu-Zusammensetzen von Ordnungen kann mittels des Begriffs der ›De-Montage‹ beschreibbar gemacht werden. Dabei betont die Schreibweise ›De-Montage‹, dass es keine Montagearbeit ohne Demontage geben kann. Beispiele aus dem Gegenwartstheater verweisen auf eine Fokusverschiebung hin zur Demontage und damit auf eine künstlerische Betonung des Demontierens innerhalb montierter dramaturgischer Strukturen, die der Trennstrich in ›De-Montage‹ markiert.⁸

- 4 Ekaterina Trachsel: *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation*. Hildesheim u. a.: Olms, 2023.
- 5 Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*. München: Fink, 2011, S. 83. Didi-Huberman begreift die von ihm beschriebene Form der Montage, die das Demontieren betont und immer auch Verfremdung ist, als eine sich nicht auflösende Dialektik aus zwei Bewegungen: »Einerseits zeigt sie [montre], um zu demonstrieren; andererseits zeigt sie, um zu demontieren.« Ebd., S. 81.
- 6 Das griechische Wort für ›kritisieren‹, *krínein* (κρίνειν), kann mit »unterscheiden« oder »trennen« übersetzt werden. Tore Vagn Lid: »Institution – Apparat – Dispositive: Searching for a Reflexive Dramaturgy«, *Forum Modernes Theater* 29/1–2 (2014): S. 20–27, hier S. 23. Siehe außerdem: Miriam Drewes: »Produktion als Kritik«, in: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, hg. von Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund. Bielefeld: transcript 2018, S. 543–552, hier S. 543. Der kritische Effekt ist also auch etymologisch ein Effekt, der eine Trennung, eine Unterscheidung schafft. Getrennt wird »unsere gewohnte Wahrnehmung der Zusammenhänge«, um so zu einem anderen, neuen Wahrnehmen zu gelangen.
- 7 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 83.
- 8 Trachsel: *De-Montage im zeitgenössischen Theater*.

Monströses *zeigt sich* und *zeigt* zugleich die Ordnung *auf*, die es stört – es ist also in erster Linie ein Differenzphänomen. Der Literaturwissenschaftler Rolf Parr fasst das Monströse anhand dreier grober Kategorien zusammen, die durch die Historie hinweg unterschiedliche Gewichtung erfahren haben:

Monstrosität liegt [...] dann vor, wenn wir es mit einem ästhetisch anschlussfähigen Differenzphänomen zu tun haben, das einen Norm- bzw. Normalitätsverstoß konstituiert, hyperbelhafte Elemente wie das der »Unersättlichkeit« aufweist und einen Zwittercharakter hat, wobei das Monströse insgesamt bedrohlich wirkt.⁹

Dieses Verständnis des Monströsen als Differenzphänomen ist für meine Untersuchung zentral. Dabei kann der Verstoß gegen (normative) Ordnungen, der konstituierend ist für das Entstehen des Differenzphänomens, durch Übertreibung oder durch Zusammengesetztheit hervorgebracht werden. Beide von Parr genannten Parameter sind auch mit Blick auf De-Montage als Verfahren anschlussfähig: So betonen De-Montagen immer ihre Zusammengesetztheit und das Mittel der Übertreibung (ob bezogen auf die Menge an Verweisen, die Geschwindigkeit der Abfolge von Montageteilen, die Disparatheit des Materials usw.). Diese Übertreibung befördert das Offenlegen eben dieser zusammengesetzten Struktur, indem durch das Hyperbelhafte der Blick für das Ungereimte oder Unordentliche geschärft wird.

In der folgenden Analyse von *Blood Show* wird es mir also um eine Inszenierung von Ordnungen gehen, bei der das Ausstellen der De-Montage von Ordnungen ein zentrales Anliegen darstellt. Das Etablieren von Rahmungen und Regelsystemen im Theater ist immer auch das Etablieren einer Ordnung der Wahrnehmung für die Rezipierenden – verbunden mit gewissen Erwartungshaltungen. Und jede Ordnung bringt die Potenz mit sich, durch das Stören eben dieser Ordnung Momente der Erkenntnis durch Befremdung zu erzeugen. Didi-Huberman stellt die Begriffe Demontage und Verfremdung in direkten Bezug zueinander:

9 Rolf Parr: »Monströse Körper und Schwellenfiguren als Faszinations- und Narrationstypen ästhetischen Differenzgewinns«, in: *Monströse Ordnungen*, hg. von Geisenhanslüke, Mein, S. 19–42, hier S. 19 (Fußnote 1).

Verfremden heißt: Demonstrieren durch Demontieren beziehungsweise *Aufzeigen durch Auflösen* der Zusammenhänge dessen, was zusammen gezeigt und in seinen Differenzen nebeneinandergestellt wird. Es gibt also keine Verfremdung ohne eine Arbeit der Montage, die eine Dialektik aus Demontieren und Ummontieren, aus der Dekomposition und der Rekomposition von allem ist. Diese Erkenntnis durch Montage wird aber zugleich auch eine *Erkenntnis durch Befremdung* sein.¹⁰

Es geht Didi-Huberman hier also um die Erzeugung eines Differenzphänomens und nicht um Repräsentation – darum, die gezeigten de-montierten Teile als Differenzen zu de-monstrieren. Auch Susanne Foellmer begreift das »*De-Monstrieren* als Gegenbewegung zum Repräsentieren.«¹¹ Indem sich zahlreiche zeitgenössische Choreograf*innen gegen Repräsentation auf der Bühne wenden, könne »ihre Praxis mithin als eine monströse bezeichnet werden.«¹² An dieser Stelle ist die Gleichzeitigkeit von Vorgängen hervorzuheben, die auch für das Monströse konstituierend ist. Die parallele Bewegung von Dekomposition und Rekomposition spiegelt sich im Monströsen als Phänomen, das sich nur im Kontrast zur normativen Ordnung zeigt und sich dem Literaturwissenschaftler Georg Mein zufolge durch seinen »Status des *Zwischens*, des *Übergangs*« auszeichnet: Monströses sei »zwischen den Ordnungen situiert«; seine »anomalische Devianz leitet sich gerade aus dem prekären Status des *Zwischens*, des *Übergangs* her, durch den es *zugleich* an beiden Ordnungen partizipiert und so die jeweils andere überschreitet.«¹³

Das Monströse schafft Raum für ein Denken des Dazwischen – zwischen dem Bekannten und dem Fremden, zwischen dem Ungebrochenen und dem Gebrochenen. Es eröffnet einen kritischen Blick auf die Ordnung, innerhalb derer es auftaucht, und lenkt den Fokus auf das

10 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 83.

11 Susanne Foellmer: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 106. Foellmer selbst bezieht sich in der Passage, aus der hier zitiert wird, auf David Williams: *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature* (1996).

12 Ebd., S. 106.

13 Georg Mein: »Monströse Instituierung«, in: *Monströse Ordnungen*, hg. von Geisenhanslüke, Mein, S. 165–182, hier S. 165.

Ungereimte: »Die Definition des Lateinischen *monstrum* birgt denn auch die Doppelbedeutung von Zeigen, Zeichen und Ungeheuerlichem, von ›ungereimte[n] Vorstellung[e]n‹.«¹⁴ Die De-Montagen, die im Folgenden als monströse Praxis theoretisiert werden sollen, bringen – um erneut mit Didi-Huberman zu sprechen – Ordnungen, Strukturen und Regeln in »Disposition«:

Dadurch zeigt sich, dass jede Disposition ein Zusammenprall von Heterogenitäten ist. Ebendies heißt Montage: Man zeigt nur, um zu zergliedern, man disponiert nur, um zunächst in »Disposition« zu bringen. Man montiert nur, um die Klüfte zu zeigen [*montrer*], die zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.¹⁵

Auf diese Weise werden die Rezipierenden selbst zum De-Montieren animiert und die De-Montagen dienen damit nicht zuletzt als ein Mittel zur Kritik der impliziten oder expliziten Normen innerhalb einer Ordnung. Diese Form der De-Montage ist ein dramaturgisches Verfahren, das die eigenen Sehgewohnheiten und Normvorstellungen auf spezifische Weise herausfordert. Es zielt darauf, klare Ein- und Zuordnungen zu suspendieren und betont dabei den liminalen Zustand des Dazwischen.

Dass beim Einlass von *Blood Show* Regenponchos verteilt werden, macht die Grenze zwischen Auditorium und Bühne augenscheinlich, gerade indem die Gefahr ihrer Überschreitung markiert wird. Folgen wir also Klapperts These, wonach das Monströse als Differenzphänomen Wissen über die Setzung von Rahmen hervorbringt,¹⁶ dann ist auch diese Setzung – das Verteilen der Regenponchos – in den Blick zu nehmen: Noch vor dem Betreten des Aufführungsraumes muss ich mich damit auseinandersetzen, ob ich mich in die erste Reihe setze und damit verbunden das Risiko eingehen will, Kunstblut abzubekommen. Ich muss mich fragen, ob ich mit Grenzüberschreitungen mindestens seitens des Kunstblutes d'accord wäre, und positioniere mich entsprechend deutlich bewusster als üblich im Publikum.

14 Foellmer: *Am Rand der Körper*, S. 106.

15 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 101.

16 Klappert: »Monster Machen«, S. 162.

Das Publikum von *Blood Show* ist arenaartig um den schneeweißen und ostentativ sauberen Spannteppich angeordnet, der die recht kleine Bühnenfläche markiert. In der Mitte steht eine Plastikpflanze und am Rand der Bühne eine große Thermoskanne auf einem kleinen weißen Tischchen. Auf einem ebenfalls weißen Sessel liegt Ocean Stefan (Abb. 1).

Bis auf einen perfekt weißen, kurzärmeligen Overall ist Stefans Körper komplett mit Blut beschmiert. Haare und Haut – ja auch die Fußsohlen – sind vollständig mit dunkelrotem, im Bühnenlicht samtig schimmernden Kunstblut überzogen. Wie hat Stefan es in dieses Kostüm und in den Stuhl geschafft, ohne Flecken auf dem weißen Teppich oder Stoff zu hinterlassen?! Ich denke an die im Beschreibungstext auf der Website angekündigten 75 Liter, die da noch kommen werden. Mein dünner und recht kurz geratener Regenponcho fühlt sich nicht so richtig nach dem optimalen Schutz dagegen an: Wohin zum Beispiel mit den Schuhen? Und mein Gesicht ist durch den Poncho auch nicht geschützt ... Während nach und nach das Publikum Platz nimmt, entsteht ein erwartungsvolles Tuscheln und Kichern unter den Zuschauenden. Es werden verschiedene Strategien beraten, wohin man Schuhe und Taschen am besten stellen, und diskutiert, ob man wirklich in der ersten Reihe bleiben sollte. Sorgenvoll werden die Blicke auf die Grenze zwischen dem roten Spannteppich, der unter den Stühlen der Zuschauenden verlegt ist, und dem perfekt weißen gerichtet, auf dem demnächst wohl eimerweise Kunstblut vergossen werden wird. Beobachtet wird man dabei von einem weißen Gespenst (Tim Bromage) und einem weiß geschminkten, ebenfalls einen weißen Overall tragenden Performenden: Craig Hambling steht gegenüber der Eingangstür, durch die das Publikum den Aufführungssaal betritt und blickt die Eintretenden stoisch an. Hamblings Gesicht sieht aus, als hätte er etwas fahrig die Grundierung für Clownsschminke aufgetragen. Auch die Arme und nackten Füße sind etwas unregelmäßig mit dieser weißen Schminke bedeckt. Bromage wiederum erkennt man unter seinem Kostüm nicht: Mehrere Lagen schneeweißer Laken, in die lediglich für die Augen Löcher hineingeschnitten sind, bedecken diese stets leicht auf- und abwippende Gestalt, die sich komplett geräuschlos über den Teppich bewegt. Obschon Hambling und Stefan keine Laken über dem Gesicht tragen, kann ich auch sie nicht gut erkennen: Die weiße und rote Farbe verdeckt ihre jeweiligen Gesichtszüge und im Falle von Stefan habe ich keine Chance,



Abb. 1: Szenenfoto aus *Blood Show* von Ocean Stefan, Craig Hambling und Tim Bromage

zu erkennen, welche Haarfarbe sich unter dem dickflüssigen Kunstblut verbirgt.

Diese drei Figuren vollführen im Verlauf der etwa 60-minütigen Performance choreografische Abläufe, die in Kombination mit den 75 Litern Kunstblut zu einer kompletten Umordnung und radikalen optischen Veränderung der minimalistischen Szenografie führen. Zentrales Element der Performance sind streng choreografierte Bühnenkämpfe, die Hambling und Stefan ausführen: Eine über die erste Zeit nahezu exakt gleichbleibende und sich erst im späteren Verlauf immer mehr verändernde und weiterentwickelnde Choreografie zwischen den beiden wird so inszeniert, dass jeweils nur für eine der vier Tribünenseiten der Kampf realistisch wirkt – die Schläge zu treffen scheinen und entsprechend brutal aussehen. Für die anderen drei Seiten ist dagegen völlig klar, wie riesig die tatsächlichen Abstände zwischen den Kämpfenden bei ihren Schlägen und Tritten sind. Die Kampfchoreografie wird zunächst von Stefan allein in einem markierenden Durchlauf vorgestellt; mit langsamen, konzentrierten Bewegungen führt Stefan alle Posen aus. Erst nach diesem vorbereitenden Durchgang tritt Hambling hinzu. Nun wird die Choreografie mehrmals wiederholt, wobei sie jeweils um 90 Grad gedreht ausgeführt wird, sodass jede Tribünenseite einmal die-

jenige Perspektive einnimmt, aus der der Kampf realistisch erscheint. Zwischen jeder Wiederholung betritt das Gespenst Bromage, das sich während des Kampfs auf dem roten Teppichbereich in der Ecke des Aufführungsraumes aufhält, den weißen Bereich und schwebt einmal auf- und abwippend über die Fläche. Wie in einer Art *reset*-Modus schminken sich jeweils nach diesem Gang des Gespensts die beiden anderen Performenden. Hambling bekommt im Kampf stets Blut von Stefan ab und schminkt sich entsprechend wieder weiß. Da das Kunstblut von Stefan auf den Boden und auf Hambling abfährt, muss auch dies wieder neu aufgetragen werden: Bei der Thermoskanne, die sich als Kunstblutdepot entpuppt, steht ein Becher bereit, aus dem Stefan das dickflüssige, dunkelrote Kunstblut auf Haut und Haare schmiert.

Ich fühle mich angesichts dieser ruhigen Sorgfalt und dieses gezielten Spiels mit Perspektive bislang noch ganz sicher in meinem Regenponcho. Nach den ersten Wiederholungen wird der Kampf jedoch immer stärker durch Kunstblut unterstützt, wird komplexer und vor allem unübersichtlicher. Die Perspektivenveränderungen auf die Kampfchoreografie erfolgen nun sehr viel häufiger, sodass ich mal erschreckt werde durch die scheinbare Intensität eines Schlages oder Tritts und kurz darauf wieder über die entsetzten Gesichter der Zuschauenden gegenüber schmunzle, wenn ich gerade die Perspektive einnehme, in der die Sicherheitsabstände ganz deutlich zu sehen sind. Mir ist absolut klar, dass der Kampf, wenn er auch komplexer wird, weiterhin äußerst präzise choreografiert und ausgeführt ist. Unordentlich ist an dieser Kampfchoreografie nichts! Und doch verändern die Handlungen der Performenden die Szenografie nach und nach so, dass sie unordentlicher und unordentlicher wirkt: Die Bühne wird langsam, aber sicher zu einem »bloody mess«. Wie schon die Thermoskanne entpuppen sich auch die wenigen weiteren auf der Bühne angeordneten Objekte – das Innenleben des weißen Sessels oder der Blumentopf der Plastikpflanze – als Kunstblutreserven, die nach und nach zum Einsatz kommen, bis der weiße Teppich durch und durch mit Kunstblut getränkt ist und es nur so in alle Richtungen spritzt während der Kämpfe. Sobald alles Kunstblut aus diesen zu Beginn gut kaschierten Reserven vergossen ist, überschreitet Stefan plötzlich die Grenze zwischen dem (einst) weißen und roten Teppich und holt aus dem Off schwarze Eimer, aus denen nun die weiteren vielen Liter fließen.

Spätestens jetzt ist klar: Wir Zuschauenden gehen hier nicht ohne Kunstblutspitzer raus und die Regenponchos bieten dagegen nur be-

dingt Schutz. Haare und Gesicht werden getroffen. Längst bin ich aber eingeschworen auf dieses seltsame Ritual, dem ich hier beiwohne, und fasziniert von dem Vorgang, in dessen Verlauf das, was üblicherweise *in* Körpern verborgen ist, diese Körper zunehmend von *außen* bedeckt. Die Grenzen zwischen dem kunstblutgetränkten Bühnenboden und den beiden kämpfenden Performenden verschwimmen dabei zusehends. Das Kunstblut wird zu einer Art Hülle oder Überzug, der die Performenden und die Szenografie gleichermaßen umgibt – und damit auch bis zu einem gewissen Grad verbirgt.¹⁷ Ich denke über mein Blut nach – wie wenig ich davon habe im Vergleich zu diesen Eimern von Kunstblut auf der Bühne – und darüber, dass bei Körpern, die »in Ordnung sind«, das Blut im Inneren verborgen zu sein hat. Ich schmunzle darüber, dass in *Blood Show* das Kunstblut in Blumentopf, Sessel und Thermoskanne verborgen ist, und frage mich, zu was für einem »Körper« diese Bühne im Verlauf des Abends wird.¹⁸ Auf jeden Fall hat die Unordnung – das »bloody mess« – die Szenografie und die Performenden verwandelt: Ich weiß zum Ende nicht mehr genau, was ich da für eine Szenerie vor mir habe, wie diese zu benennen oder womit sie am ehesten zu assoziieren wäre. Viel zu sehr wurde ich hineingezogen in diese durch extrem ordentlich choreografierte Vorgänge erzeugte Unordnung – ja

17 Stefan spricht im Nachgespräch mit unserer Studierendengruppe darüber, dass ein Forschungsinteresse im Rahmen der *Extinction*-Trilogie das Verbergen von Körpern ist und dass bereits länger eine Faszination für Kunstblut im eigenen Kunstschaffen herrschte: dafür, das Innen nach Außen zu bringen. Stefan erwähnt auch, dass die Motivation dazu u. a. durch die eigene Erfahrung einer Transition erwachsen ist. Darauf geht auch der Ankündigungstext zur Inszenierung ein: »Dieser zyklische Kraftakt aus Ausdauer und Präzision ist eine euphorische trans Feier der Zerstörung – auch unserer selbst – um etwas Neues zu schaffen.« »Blood Show«, <https://www.theaterformen.de/programm-2025/blood-show> [26.11.2025]. Weiterhin formuliert Stefan im Gespräch, dass es durchaus eine Absicht der Inszenierung ist, die Unordnung zu feiern (»celebrating the mess«). Das Gespräch am 28. Juni 2025 wurde im Rahmen eines Festival-Campus-Programms geführt. Ich referiere hier auf meine eigenen Erinnerungen an das Gespräch und auf meine Notizen.

18 Im Nachgespräch mit Stefan gehen wir auch auf diesen Aspekt ein und Stefan bestätigt, dass der zentrale Körper dieser Inszenierung im Grunde die Szenografie selbst sei und dass dieser Körper zu bluten beginne (»the set is bleeding«). Dies deckt sich mit vielen Beschreibungen von Studierenden und auch meiner eigenen Wahrnehmung der Inszenierung.



Abb.2: Szenenfoto aus *Blood Show* von Ocean Stefan, Craig Hambling und Tim Bromage

wortwörtlich kontaminiert mit dieser Feier von Kunstblut –, um hier noch einen Überblick zu haben oder haben zu wollen.

Sehen statt Wiedererkennen

Das zeitweilige Ausbleiben einer klar benennbaren Kategorie, in die das Gezeigte einzuordnen ist, zeichnet die Rezeptionsästhetik von De-Montagen im Sinne einer monströsen Praxis aus. Ein solches temporäres und unerwartetes Suspendieren von Ordnung beschreiben Achim Geisenhanslüke, Rasmus Overthun und Georg Mein denn auch in ihrer Einführung zum interdisziplinären Sammelband *Monströse Ordnungen*.¹⁹ Sie zitieren dazu Michel Foucault, der in seiner Einführung zu *Die Ordnung der Dinge* wiederum Jorge Luis Borges zitiert,

19 Achim Geisenhanslüke, Georg Mein, Rasmus Overthun: »Einführung«, in: *Monströse Ordnungen*, hg. von Geisenhanslüke, Mein, S. 9–15.

welcher sich seinerseits auf eine »gewisse chinesische Enzyklopädie«²⁰ bezieht:

- a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.²¹

Die Monstrosität dieser Aufzählung besteht laut Foucault darin, dass »der gemeinsame Raum des Zusammentreffens darin selbst zerstört wird. Was unmöglich ist, ist nicht die Nachbarschaft der Dinge, sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinandertreten könnten.«²² Der Rahmen dieser Aufzählung von Borges liegt im Aufzählen selbst: Die alphabetisch geordnete Reihung, die als eine Enzyklopädie benannt wird, ist der Raum, in dem die Dinge nebeneinander treten sollen (und der gleichsam durch dieses Nebeneinander zerstört wird). Der deutlich ausgestellte Rahmen schafft diesen Raum erst und ist etwas, das für die Rezipierenden als Sichtweise gesetzt wird, *bevor* die einzelnen Montageteile (im Falle von Borges' Text die Tierbeschreibungen) wahrgenommen werden. Nur indem ein Rahmen postuliert wird, kann dieser Raum, wie Foucault beschreibt, nachher zerstört werden.²³ Und nur durch die vorgängige klare Setzung eines Rahmens ist es möglich, dass

20 Diese »gewisse chinesische Enzyklopädie« ist eine Schöpfung von Borges selbst. Foucault bezieht sich auf: Jorge Luis Borges: »Die analytische Sprache John Wilkins'«, in: *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*. München: Hanser 1966, S. 209–214, S. 212. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 2015 [1974], S. 17.

21 Borges: »Die analytische Sprache John Wilkins'«, S. 212.

22 Michel Foucault: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*. Berlin: Suhrkamp, 2016 [2007], S. 19.

23 Hier sei erneut auf Annina Klappert verwiesen: »Das Monster ist eine Figur, die Wissen über die Setzung von Rahmen generiert und ist damit Teil einer Theorie der Rahmung. In Bezug auf die Perspektivität ist daher immer der Beobachterstandpunkt zu beschreiben, von dem aus etwas als monströs erscheint oder nicht, d.h. also, es ist zu beschreiben, welche Sichtweise der Rahmen eröffnet.« Klappert: »Monster Machen«, S. 162.

etwas als monströs und den Rahmen sprengend gesehen wird – sich das Differenzphänomen entfalten kann.

Ausgehend von dieser Beschreibung einer monströsen Aufzählung lässt sich zu *Blood Show* herausstellen, dass eben gerade der weiße Raum die Bedingung dafür ist, dass sich ein »bloody mess« darin entfalten kann. Die rigide und geradezu penible Anordnung aller Dinge und Körper und die ausgestellte Sauberkeit der Szenerie zu Beginn machen eine monströse De-Montage überhaupt erst möglich. Das Herausholen des Kunstblutes aus dem weißen Sessel, das Auseinandernehmen der Topfpflanze, um an die Kunstblutreserve im Topf zu gelangen, und das Verwischen und Überschreiten der Grenze zwischen weißem und rotem Teppichboden kann gut mit dem Begriff der »De-Montage« gefasst werden: Es wird hier mittels eines Auseinander-Nehmens und Um-Ordners überhaupt erst ausgestellt, wie die Dinge zusammengesetzt waren. Die Demontage betont die Montage und es wird die Gleichzeitigkeit der Vorgänge betont: die De-Montage. Wie am Beispiel von *Blood Show* deutlich wird, kann De-Montage zu einer monströsen Praxis werden. Im Anschluss an die Überlegungen von Mein, Overtun und Geisenhanslücke zur »gewissen chinesischen Enzyklopädie« ließe sich sagen, dass De-Montage als monströse Praxis den gesetzten Rahmen gezielt ausstellt und damit den Raum selbst infrage stellt, in dem ein Nebeneinander unterschiedlicher De-Montage-Teile stattfindet. Was bei *Blood Show* über den Verlauf des Abends monströs wird, ist das weiße, das unbefleckte und ausgesprochen ordentliche Anfangssetting – und nicht etwa das Vergießen von Kunstblut. Es ist nicht der »Splatter-Effekt«, der hier monströs erscheint, sondern die extreme, weiße Ordnung zu Beginn des Abends.

In seinen Überlegungen zur chinesischen Enzyklopädie beschreibt Foucault das Lachen, das die oben zitierte monströse Aufzählung von Borges bei ihm auslöst. Er beschreibt es als ein Lachen, das einem Gefühl des Unbehagens geschuldet sei.²⁴ Das Lachen erscheint hier als ein liminaler Zustand, der durch das Suspendieren von gewohnter Ordnung erzeugt wird. Denn gerade ein Lachen aus Unbehagen kann gemeinhin als eine menschliche Äußerung gewertet werden, die in Momenten der Unsicherheit bezüglich des Rahmens einer Situation entsteht und einen Zustand des Dazwischen markiert: den liminalen Zustand des Befremdens, wenn Bekanntes unerwartet fremd erscheint. Dieses Be-

24 Foucault: *Die Anormalen*, S. 19.

fremden ist deshalb immer auch eine Erkenntnis, weil etwas Bekanntes *als fremd erkannt* wird. Ein solches Lachen entwischt auch mir immer wieder während *Blood Show*: Der Moment, in dem ich sehe, wie eine Person mir gegenüber im Publikum von der Kampfchoreografie und deren Spiel mit Perspektive getäuscht wird, lässt mich auf diese Art auflachen. Denn ich weiß, dass ich selbst wiederum im nächsten Moment die »Getäuschte« sein werde – obwohl ich um den Trug der Perspektive sehr wohl weiß. Meine Wahrnehmung befindet sich immer wieder auf dieser Schwelle – der Schwelle zwischen dem Fremdwerden des Bekannten und dem sich als bekannt Entpuppen des Fremden. Ich kenne die Kampfchoreografie nach den ersten Wiederholungen gut und doch wird sie mir immer wieder für Momente ganz fremd – nur um dann sofort wieder bekannt, lustig und vertraut zu werden. Mit Didi-Huberman kann hier von einem Position-Beziehen gesprochen werden, das durch das Verfahren der De-Montage evoziert wird und eng mit Verfremdung verknüpft ist:

Verfremdung [französisch: *distanciation*, wörtlich: Distanzierung]: Das wäre die hervorragendste Art und Weise, *Position zu beziehen*. Man muss sich jedoch klar darüber sein, dass eine solche Geste alles andere als einfach ist. Beim Verfremden [franz. *distancier*, wörtlich »distanzieren«] begnügt man sich nicht damit, etwas in die Ferne zu rücken, durch Entfernen aus dem Auge zu verlieren, im Gegenteil: Verfremden setzt voraus, den Blick zu schärfen.²⁵

Die inszenierten Perspektivwechsel innerhalb der Choreografie und die verschiedenen Blickwinkel der um alle vier Seiten der Bühne angeordneten Zuschauenden ergeben eine solche Form der Distanzierung (*distanciation*) bei gleichzeitiger Schärfung des Blicks. Die Kampfchoreografie wird in Disposition gebracht: In *Blood Show* wird »nur montiert [...], um die Klüfte zu zeigen [*montrer*], die zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.«²⁶

25 Didi-Huberman bezieht sich bei dieser und bei den im Folgenden zitierten Formulierungen auf Bertolt Brecht. Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 78. [Hervorhebungen und Bemerkungen in eckigen Klammern in Original].

26 Ebd., S. 101.

Monströse Montagen operieren mit dem Verfahren der Verfremdung, um statt eines Wiedererkennens einen Moment zu erzeugen, in dem sich etwas *zeigt* – »*Verfremden heißt Zeigen*«,²⁷ betont Didi-Huberman. Es geht nicht darum, starre Gegensätze oder Grenzen aufzustellen, sondern diese durch den Modus des De-Monstrierens in eine produktive Dynamik zu überführen: Das Fremdwerden des Bekannten löst im Idealfall eine De-Montage bei den Rezipierenden aus. Jacques Derrida formuliert in einem Gespräch zum Thema Übergänge folgende Überlegung zum Monströsen in Texten:

Ein Monstrum ist eine Gattung, für die wir noch keinen Namen haben, was jedoch nicht bedeutet, daß diese Gattung anormal ist, beziehungsweise sich aus bereits bekannten Gattungen durch Hybridisierung zusammensetzt. Sie *zeigt* sich einfach (*elle se montre*) – das ist die Bedeutung des Wortes ›Monstrum‹ –, sie zeigt sich in einem Wesen, das sich noch nicht gezeigt hatte und deshalb einer Halluzination gleicht, ins Auge fällt, Erschrecken auslöst, eben weil keine Antizipation bereit stand, diese Gestalt zu identifizieren.²⁸

Was Derrida hier beschreibt, ist eine Potenz des Monströsen, die für die Produktion und Rezeption künstlerischer Arbeiten, die mit der hier beschriebenen Art der De-Montage operieren, von großem Interesse ist: der Moment der Überraschung, in dem die Kategorisierung und damit die Bewertung dessen, was *sich zeigt*, suspendiert wird. Das Differenzphänomen beginnt sich zu entfalten, ist aber noch nicht beschreibbar. In diesem Moment findet nämlich ein Sehen anstelle eines Wiedererkennens statt. *Blood Show* operiert sehr gezielt damit, dieses Sehen zu provozieren und das Wiedererkennen mehr und mehr in Unordnung zu bringen: Das Kunstblut verliert über den Verlauf der Auf-führung die semiotische Dimension des Blutes, das bei einem Kampf vergossen wird. Stattdessen wird es Teil der Szenografie, verändert den Raum und tangiert die Zuschauenden ganz wörtlich. Ich erkenne in dem Kunstblut immer weniger das Blut wieder, das symbolisch für das Blut steht, das in unseren Adern fließt. Stattdessen wird es selbst zu

27 Ebd., S. 79.

28 Jacques Derrida: »Übergänge – Vom Trauma zum Versprechen«, in: *Auslassungspunkte. Gespräche*, hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1998, S. 377–398, hier S. 390.

einem Wesen – zu einem Wesen, für das ich noch keinen Namen habe, das jedoch die eingangs etablierte (weiße) Ordnung stört, infrage stellt und zuletzt aushebelt.

Derrida beschreibt weiterhin, dass, sobald das Monströse als solches erkannt wird, ein Prozess der Zähmung einsetze.²⁹ Dieser Prozess muss nicht per se ein gewaltvoller oder negativ behafteter sein. Sein unausweichliches Einsetzen bedeutet jedoch, dass das Monströse eine flüchtige Erscheinung ist, ein Übergang – eine Schwellenerfahrung. Hierzu bemerkt Susanne Foellmer: »Ist das Monströse erst einmal gebannt und klassifiziert und somit seiner marginalen Existenz entrissen, ist das Fremde einverleibt, kann von einem grotesken Erlebnis nicht mehr die Rede sein.«³⁰ Das Erleben des Monströsen ist also ein flüchtiges. Es wird hier ein Moment der Liminalität im Sinne Erika Fischer-Lichtes beschrieben: »Wenn Gegensätze zusammenfallen, das eine zugleich das andere sein kann, dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Übergang von einem Zustand zum anderen. Es öffnet sich der Raum zwischen den Gegensätzen, ihr Zwischen-Raum.«³¹ In *Blood Show* wird das Blut, das eigentlich *im* Körper ist, herausgeholt aus dem Körper der Bühne und entfaltet durch seine raumgreifende Dynamik monströses Potenzial. Wir erfahren durch diese dramaturgische Strategie, wie sich ein Raum öffnet zwischen Gegensätzen: zwischen der schneeweißen Sauberkeit und der nur bedingt kontrollierbaren roten Flüssigkeit. Auch der Zwischenraum zwischen den beiden Performenden während der Kampfchoreografien ist ein solcher Raum zwischen Gegensätzen, da je nach Perspektive täuschend echte Brutalität oder aber rührende Vorsicht zutage tritt.

In ihrer *Ästhetik des Performativen* bemerkt Fischer-Lichte zudem: »Indem die Aufführungen scheinbar gegensätzliche oder auch nur verschiedene Rahmen miteinander kollidieren lassen, versetzen sie die Zuschauer zwischen alle hier aufgerufenen Regeln, Normen, Ordnungen.«³² Und Didi-Huberman wiederum betont, dass dieser Zustand des Dazwischen einen zentralen Aspekt der De-Montage-Arbeit darstellt: Es gehe beim Montieren darum, den Zwischenraum zwischen

29 Ebd.

30 Foellmer: *Am Rand der Körper*, S. 104.

31 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 305.

32 Ebd., S. 309.

Einzelteilen zu zeigen, der durch Demontage entstanden ist, also um das »Aufzeigen durch Auflösen der Zusammenhänge«³³ – es geht um die De-Montage. Zentral an diesen beiden Beschreibungen ist, dass Ordnungen oder Zusammenhänge sowohl »aufgerufen« oder »aufgezeigt« als auch »aufgelöst« werden. Dass das Monströse als Phänomen genau dieses doppelte Zeigen – schon allein durch die oben nachvollzogene Etymologie – in sich trägt, erklärt das theaterwissenschaftliche Interesse an dem Begriff: Das Monströse kann zur Theoretisierung von inszenierten Ordnungen dienen, die mit den Mitteln der De-Montage der Ent-Ordnung Raum geben; Inszenierungen, die sich durch ihr Interesse am Dazwischen zwischen verschiedenen Ordnungen auszeichnen.

Zeigen, indem man zeigt, dass man zeigt

De-Montagen de-monstrieren als eine monströse Praxis also ihren eigenen Rahmen und betonen die Zwischenräume. Das Wissen, das über dieses Betonen der »weißen Stellen«, wie Foucault sie nennt, hervorgebracht wird, ist dabei ein Wissen über den Raum, in dem Dinge unerwartet zusammentreffen.³⁴ De-Montage als monströse Praxis bringt Beziehungen zwischen den Rezipierenden und der als monströs erfahrenen Ordnung hervor, die sich durch ein Wechselspiel von Offenbarung und Ärgernis, von Anziehung und Abstoßung auszeichnen und eine Erkenntnis durch Befremdung begünstigen – diese Gleichzeitigkeit äußert sich beispielsweise durch ein Lachen aus Unbehagen. Zuletzt erfordern De-Montagen als monströse Praxis aber auch einen Darstellungsmodus, der als ein »Zeigen, indem man zeigt, dass man zeigt«³⁵ oder auch als ein De-Monstrieren³⁶ beschrieben werden kann.

Zusammenfassend lässt sich unter De-Montage eine monströse Praxis verstehen, die ein künstlerisches Montage-Demontage-Verfahren beschreibt, das sich als Denkbewegung in der Rezeptionsästhetik widerspiegelt, welche sich durch den liminalen Zustand des Befremdens auszeichnet. Es sind in *Blood Show* nämlich die Rezipierenden, die die

33 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 83.

34 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 18. Siehe auch Geisenhanslüke, Mein, Overthun: »Einführung«, S. 10.

35 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 80.

36 Foellmer: *Am Rand der Körper*, S. 106.

ganze Zeit diese sich immer weiterentwickelnde, aber auch stetig wiederholende Kampfchoreografie zusammensetzen und wieder auseinandernehmen. Und es sind die Rezipierenden, die trotz voranschreitender Ausbreitung des Kunstbluts noch die extrem weiße Sauberkeit vom Anfang des Abends erinnern. Und dabei geht es eben nicht um das monströse Potenzial des inszenierten Exzesses von Gewalt zwischen den bluttriefenden, scheinbar kämpfenden Körpern auf der Bühne als vielmehr um eine andere Form von Gewalt: eine Gewalt, die durch (normative) Ordnungen entstehen kann. Und das monströse Potenzial dieser Gewalt wird nicht dargestellt, sondern gezeigt, indem gezeigt wird, dass gezeigt wird. Die dramaturgische Ordnung von *Blood Show* ist geprägt durch ein stetiges Montieren und Demontieren: Bis zuletzt wird nach jeder Kampfunde immer wieder Kunstblut und weiße Schminke aufgetragen, auch wenn längst so viel Kunstblut auf der Bühne ist, dass kaum noch zwischen den Körpern der Performenden und dem Teppich zu unterscheiden ist. Das Zeigen der extremen Ordnung ermöglicht hier die Aufführungen einer totalen Unordnung: Die Performenden zeigen die Ordnungen, die in dieser Inszenierung am Werk sind, indem sie zeigen, dass sie zeigen. Und so de-montieren sie diese choreografischen, dramaturgischen und szenografischen Ordnungen auf eine monströse Weise – auf eine Weise, die die Unordnung ebenso wie die Ordnung nicht repräsentiert, sondern de-monstriert.

Archiv

Das Stadtarchiv als Institution des Wissens um Theater

Archivordnungen und städtische Theatergeschichte am Beispiel Erlangens

Zwei Quellen aus dem Stadtarchiv Erlangen, die auf unterschiedliche Weise von Ordnung bzw. Unordnung im Theater handeln, bilden den Rahmen dieses Beitrags: Zum einen ist das ein Brief vom 27. Dezember 1838, in dem der Königliche Stadtkommissär Erlangens den Magistrat der Stadt zur Ordnung ruft (Abb. 1). Er rügt die Stadtverantwortlichen dafür, dass ihm der Prolog zur Wiedereröffnung des Stadttheaters am 4. Dezember nicht vorab vorgelegt worden war. Für die Zukunft fordert er, dass ihm »die gehörige Mittheilung von allem denjenigen gemacht wird, was von der Bühne aus an das Publikum gesprochen wird«.¹ Die zweite Quelle, eine Inventarliste von 1839 über »die im hiesigen Stadt Theater befindlichen Meubeln, Gerätschaften, Decorationen, Seile und Lampen«,² führt akribisch auf, was im Theatergebäude lagert (Abb. 2). Zu einem späteren Zeitpunkt wurde auf der Liste vermerkt, was schadhaft ist oder wegen Diebstahls fehlt. Der Weg zu diesen Beispielen, auf die ich noch genauer eingehen werde, führt entlang meiner Suchbewegungen durch das städtische Archiv. Indem ich dessen Strukturen und Logiken nachvollziehe, werde ich offenlegen, wie sich Theater hier einordnet und wie Wissen um Theater durch die Ordnung des Archivs mit hervorgebracht wird.

- 1 Schreiben des Stadtkommissärs an den Magistrat der Königlichen Universitätsstadt Erlangen, 27.12.1838. Stadtarchiv Erlangen, F409c/85: »Der beabsichtigte Ankauf des Schauspiel- und Redoutenhauses durch die Stadt«, Laufzeit 1837, S. 59.
- 2 »Inventarium über die im hiesigen Stadt Theater befindlichen Meubeln, Gerätschaften, Decorationen, Seile und Lampen«, 9.8.1839, Anmerkungen 30.6.1843. Stadtarchiv Erlangen, F413/4a: »Inventarium der zum Theater gehörigen Decorationen und Gerätschaften sowie Lampe[sic]«, Laufzeit 1839–1849.

St. 2163

Erlangen den 27. Dezember 1838. 59

Der
Königliche Stadtkommissär
an den
Magistrat der Königlich-Universität Stadt
Erlangen.

Um bei Beförderung des
Hofrats gegenwärtigen
bekannt zu machen.

Ihr Vorzug, welches bei Beförderung des
Hofrats geschehen wird mich auf
Ihre Beförderung zu bringen, ist mir,
da es sich um Beförderung handelt,
wichtig. Ich habe daher für die Beförderung
empfohlen, weil ich weiß, daß das
Komitee dafür gesorgt wird, was
ich ist. Für die Beförderung
bestehen, daß mir die Beförderung
von allen Beförderung
von den Beförderung
bekannt zu machen.

D. d. 27. Dec.
1838
Magistrat

[Signature]

Abb. 1: Schreiben des Stadtkommissärs an den Magistrat der Königlich-Universität Stadt Erlangen vom 27. Dezember 1838

Während in der Archivtheorie meist die Ordnung des Archivs als Ganzes adressiert und das Archiv insgesamt als Medium beschrieben wird,³ geht es mir darum, die einzelnen Ebenen eines städtischen Archivs auf ihre Ordnungslogiken hin zu untersuchen und am Ende die Einzelquellen Brief und Inventarliste als unterschiedliche Medien zu befragen. Dabei verfolge ich die These, dass es nicht die eine Ordnung des Archivs gibt, sondern viele Mikroordnungen. Um diese zu erschließen und nachzuvollziehen, warum das Archiv seine eigene Ordnung immer wieder zu unterlaufen scheint, ist es erforderlich, das Archiv als historisch gewachsene Institution zu verstehen.

Mit seinem Fokus auf die konkrete Institution des Stadtarchivs setzt dieser Beitrag einen eng gefassten Archivbegriff an. Der in Anschluss an Michel Foucault und Jacques Derrida entfaltete weite Archivbegriff⁴ kann hier jedoch insofern fruchtbar gemacht werden, als er den Blick auf die Machtstrukturen und Mechanismen lenkt, nach denen die Institution Archiv funktioniert. Geschärft wird damit der Blick für die inhärenten Logiken, nach denen Material selektiert und strukturiert wird. Das Archiv nimmt also Einfluss darauf, welches Wissen über Theater durch die Forschenden generiert werden kann. Die Institution Archiv fungiert insofern nicht einfach als neutraler Speicher oder als passiver Ort des Verwahrens. Vielmehr sind mit ihr Selektions- und Ordnungsmechanismen verknüpft, die es nachzuvollziehen gilt. In diesem Sinne gehe ich davon aus, dass auch das Wissen um Theater nicht einfach im Archiv lagert, sondern in einem dynamischen Prozess hervorgebracht wird. Neben den Archivpraktiken des Ordnenen nehme ich daher auch die Praktiken im Umgang mit dem Archiv in den Blick.

3 Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve, 2002; Knut Ebeling: »Archiv und Medium«, in: *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, hg. von Marcel Lepper, Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 125–130.

4 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973; Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann und Bose, 1997. Siehe zur Abgrenzung von engem und weit gefasstem Archivbegriff beispielsweise Valeska Bühner, Stephanie Sarah Lauke: »Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft. Eine Einführung«, in: *An den Grenzen der Archive. Archivarisches Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, hg. von Peter Bexte, dens. Berlin: Kadmos, 2016, S. 9–23, hier S. 9 f.; Knut Ebeling, Stephan Günzel: »Einleitung«, in: *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hg. von dens. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009. S. 7–26, hier S. 10.

Die Ordnungen des Stadtarchivs

Wer sich die Ordnung des Erlanger Stadtarchivs vergegenwärtigen möchte, kann dies seit Januar 2024 in komfortabler Weise tun, da dessen Archivtektonik – die nach eigenen Angaben »hierarchische Struktur der Archivbestände« sowie »die Erschließungsinformationen zu den einzelnen Beständen« – seitdem online einsehbar ist.⁵ Die Bestände gliedern sich in vier Bereiche: Die »Ämterarchive« beinhalten die Akten der städtischen Ämter seit den 1960er-Jahren. Der Bereich »Archivalien« umfasst die historischen Altbestände des Archivs bis zu den 1960er-Jahren.⁶ Der Bereich »Sammlungen« umfasst die »künstlich angelegten, in erster Linie dokumentarischen Bestände des Stadtarchivs«⁷ und bei den »Selektbeständen« finden sich »sämtliche im Stadtarchiv Erlangen aufbewahrten Urkunden«, die älteste von 1389.⁸ Bei der Sichtung der nächsten Hierarchieebene stößt man zweimal auf den Begriff »Theater«: Unter den Ämterarchiven begegnet einem zwischen der Straßenverkehrsaufsicht und dem Amt für Umweltschutz und Energiefragen der Bestand 621 »Theater«; und unter den Sammlungen der Bestand XX-VII »Theaterzettel«.⁹ Zu beiden gibt es eine kurze Bestandsinformation. So findet sich im Bestand 621 »Verwaltungsüberlieferung des städtischen Markgrafentheaters« die Erläuterung: »Der Bestand umfasst v.a. Unterlagen zu Personal, Mitgliedschaften, Kooperationen, Partnerstädten, Aufführungen inklusive Gastspiele (Programmhefte, Ton- bzw. Filmmitschnitte, Plakate, Fotos, Dias u.a.), Presseausschnitte, Sanierung des

5 Website der Stadt Erlangen, <https://erlangen.de/aktuelles/bestandsinformationen-online> [26.11.2025].

6 »Archivportal-D«, <http://www.archivportal-d.de/item/Z7DJKFWWBV43CUZYKHW56OWVZODY7LHN> [26.11.2025].

7 »Archivportal-D«, <http://www.archivportal-d.de/item/XRWWM634GCOUNCN3IGEKNRQVQJPBARNRR> [26.11.2025].

8 »Archivportal-D«, https://www.archivportal-d.de/item/S3YAZZNUTUG626ESO336CVBA42S7QDCW?facetValues%5B%5D=context%3DS3YAZZNUTUG626ESO336CVBA42S7QDCW&sort=random_3602738185618469305+desc&hitNumber=1 [26.11.2025].

9 Dieser Bestand wird zusammen mit einem Theaterzettelbestand der Universitätsbibliothek der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg von Anna Maria Beck im Rahmen des DFG-Projekts »Theater und Archiv: Theatralität in Erlangen im Wechselverhältnis zwischen Hof, Stadt und Universität« bearbeitet.

Markgrafentheaters, Schultheater, 30jähriges Jubiläum u.a.«.¹⁰ Bei den Theaterzetteln wird erläutert, was darunter zu verstehen ist und welche Ereignisse die Erlanger Sammlung konkret dokumentiert.¹¹

Diese auf den ersten Blick klare Einbettung von Theater in die Ordnungsstruktur des Stadtarchivs wirft sogleich Fragen auf: Umfassen die beiden Bestände tatsächlich alles, was das Archiv zu Theater aufbewahrt? Wie verhält es sich beispielsweise mit der amtlichen Überlieferung vor 1960? Finden sich auch Archivalien zu anderen Spielstätten und Organisationsformen als dem Markgrafentheater?¹² Was genau enthält das Ämterarchiv 621? Und warum findet sich gerade die Quellensorte Theaterzettel als eigener Sammlungsbestand?

Die Archivteknik gibt bei der Suche nach Theater also keine abschließenden Antworten, sie ist nur der Einstieg in die Ordnung des Archivs. Um den theatralen Phänomenen weiter auf die Spur zu kommen, muss man Archive als Institutionen mit eigener Geschichte,¹³ konkreten Zuständigkeiten und Sammelaufträgen verstehen. Denn Institutionengeschichte und Gesetze beeinflussen, welche Archivalien in dem jeweiligen Archiv überhaupt erwartbar sind. So gibt es für die öffentlichen Archive in Deutschland rechtliche Regelungen, die den Auftrag der Institution festlegen – und zwar die Archivgesetze, die sich in konkreten Satzungen widerspiegeln.¹⁴ Damit verbunden ist ein Ermenssraum, innerhalb dessen die Archivmitarbeiter*innen entscheiden können und müssen, was archiviert und was kassiert wird. Dieser wiederum wird von konkreten Faktoren wie den Lagerkapazitäten begrenzt.¹⁵ Die Geschichtlichkeit

10 »Archivportal-D«, <http://www.archivportal-d.de/item/DCKHVV4JPZO5CAIKHQ7IBHBADPEIYYV> [26.11.2025].

11 »Archivportal-D«, <https://www.archivportal-d.de/item/NLX7IUIZ64HE7FMGYCDQLWFYCIDZJFSY> [26.11.2025].

12 Das 1719 errichtete markgräfliche Theatergebäude wurde 1838 an die Stadt Erlangen verkauft und anschließend als Stadttheater Erlangen oder einfach Theater Erlangen bezeichnet. Seit 1945 wird das Gebäude in der Regel Markgrafentheater genannt und diente bis 1989 als Spielstätte für Gastspiele. Ab dann begann unter wechselnden Namen ein eigener Ensemblebetrieb.

13 Auf die Historizität von Archiven als Institutionen verweist auch: Antoinette Burton: »Introduction: Archive Fever, Archive Stories«, in: *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History*, hg. von ders. Durham/London: Duke University Press, 2005, S. 1–24, hier S. 8.

14 Beispielsweise das Bayerische Archivgesetz, an dem sich die Satzung der Stadt Erlangen für das Stadtarchiv orientiert.

15 Ebeling, Günzel: »Einleitung«, S. 15.

des Archivs bedingt zudem, dass es sich bei dessen Struktur um eine »gewachsene« Ordnung handelt, die nicht immer schon einem einzigen Ordnungsprinzip verpflichtet war. Archive, die nach dem Provenienzprinzip arbeiten, sind darauf bedacht, die ursprüngliche Ordnungssystematik zu erhalten, die ein zu übernehmender Bestand mitbringt.¹⁶ In einem Archiv finden sich also gewissermaßen viele Mikroordnungen.

Auch die Strukturen des Erlanger Stadtarchivs erschließen sich über dessen rechtliche Vorgaben und das Verständnis dieser Mikroordnungen. Das Archiv wurde 1885 zunächst als »Sammelstelle für ›althertümliche oder geschichtliche Gegenstände« gegründet,¹⁷ während die Akten der Stadtverwaltung damals noch in einer eigenen Registratur aufbewahrt wurden. Es diente in den ersten Jahrzehnten also einem eher »antiquarischen Zweck«¹⁸ und entwickelte sich erst mit der Zeit zu einem professionell betriebenen Verwaltungsarchiv, dessen Aufgabe heute in einer von der Stadt erlassenen Archivsatzung geregelt wird. Der zufolge diene das Stadtarchiv »hauptsächlich den Zwecken der städtischen Verwaltung und damit der Archivierung des Archivguts aller städtischen Ämter sowie der städtischen Eigenbetriebe und Beteiligungsgesellschaften«.¹⁹ Hierbei handelt es sich um keine optionale Verbindung, denn die Ämter sind verpflichtet, ihre Unterlagen dem Archiv anzubieten. Andere Archive sind nicht zuständig und eine eigenmächtige Vernichtung durch die Ämter wäre rechtswidrig. Über diese Aufgabenzuteilung als Querschnittsamt der Stadt ist das Archiv also institutionell mit der Stadt und ihrer Verwaltung verbunden. So spiegelt der in der Archivtektonik genannte Bestandsbereich der Ämterarchive die aktuelle Ämterstruktur der Stadtverwaltung, der Bereich Archivalien hingegen die alte Systematik der Zentralregistratur bis zu deren Abschaffung 1966.

16 Dietmar Schenk: *Archivkultur. Bausteine zu ihrer Begründung*. Stuttgart: Franz Steiner, 2022, S. 65 f.

17 Christoph Friedrich: »Stadtarchiv«, in: *Erlanger Stadtlexikon*, hg. von dems., Bertold Frhr. von Haller, Andreas Jakob. Nürnberg: Tümmels, 2002, S. 653–654, hier S. 653. Das Gründungsdatum ist hier irrtümlicherweise mit 1884 angegeben. Dagegen vermerkt der Plenarbeschluss des Stadtmagistrats eindeutig den 8. Januar 1885. Christoph Friedrich: »Eine Institution in Bewegung. 100 Jahre Erlangen«, *Das neue Erlangen* 69 (1985): S. 2–22, hier S. 4.

18 Friedrich: »Eine Institution in Bewegung«, S. 5.

19 Satzung des Stadtarchiv Erlangen §3 (1).

Dennoch ist diese Ordnung weniger starr, als man vermuten möchte. So finden sich auch in der Altregistratur Akten, die über 1966 hinausreichen, und umgekehrt in den Ämterarchiven Unterlagen aus der Zeit vor 1966. Das Provenienzprinzip bedingt zudem, dass Bestände beieinander belassen werden können, die von der Ordnungssystematik her auf verschiedene Ämterarchive verteilt werden müssten: So war das Stadttheater bis 2001 kein eigenes Amt, sondern dem Kulturamt unterstellt. Dennoch beinhaltet der Bestand 621 »Theater« Unterlagen, die bis in die 1970er-Jahre zurückreichen. Grund hierfür ist, dass diese erst 2015 vom Theater an das Archiv übergeben wurden und dann als in sich geschlossener Quellenbestand dem Ämterarchiv Theater zugeordnet wurden – und damit eine jener Mikroordnungen bilden.

An diesem 2015 ans Archiv übergebenen Bestand lässt sich zudem zeigen, dass das Archiv seine eigene Ordnung auch immer wieder unterläuft. Nach Auskunft von Andreas Jakob, bis 2024 Leiter des Stadtarchivs, ist das Archiv bei den Abgaben der Ämter eigentlich nur an zentralen Verwaltungsprozessen interessiert. Für Theater bedeutet das, dass die auf die künstlerischen Arbeitsprozesse bezogenen Unterlagen nicht übernommen werden sollten. Dennoch verzeichnet der genannte Bestand solche produktionsbezogenen Materialien wie Fotografien und Videoaufzeichnungen. Neben der eigentlich strengen ordnenden Vorgabe gibt es also auch immer die Abweichung und den Ermessensspielraum.

Über diesen rechtlich geregelten »Abgabeautomatismus« zwischen städtischen Ämtern und Archiv hinaus ermöglicht die Archivsatzung, dass »auch nichtstädtisches Archivgut« aufgenommen werden kann, »soweit daran ein öffentliches Interesse besteht«.²⁰ Dies spiegelt sich unter anderem im Bestandsbereich der Sammlungen: »[K]ünstlich angelegt«,²¹ wie es in der eingangs zitierten Bestandsbeschreibung lautet, bedeutet in diesem Fall, dass seitens des Archivs gezielt Materialien gesammelt bzw. bestehende Sammlungen ins Archiv übernommen werden. Allerdings setzen auch hier Sachzwänge Grenzen. So finden sich keine raumgreifenden Bühnenbildmodelle oder Theatermasken wie in theaterspezifischen Sammlungen.

Die Bestände umfassen auch Materialien, die vor der Archivgründung entstanden sind, wie die Urkunde von 1389 in den Selektbeständen zeigt.

20 Ebd., §3 (2).

21 »Archivportal-D«, <http://www.archivportal-d.de/item/XRWM634GCOUNCN3IGEKNRGVQJPBARNRR> [26.11.2025].

So reichen die Altbestände aus dem Bestandsbereich Archivalien bis vor 1885 zurück, sofern sie in den Zuständigkeitsbereich der Stadtverwaltung fallen. Die eingangs benannte Sammlung an Theaterzetteln beginnt ebenfalls mit Zetteln aus dem 18. Jahrhundert. Im Falle des ursprünglich höfischen Opern- und Comödienhauses, dem heutigen städtischen Markgrafentheater, beginnt die Zuständigkeit des Stadtarchivs mit dem Erwerb des Gebäudes durch die Stadt im Jahr 1838. Wer nach Materialien vor diesem Zeitpunkt sucht, wird an andere Archive verwiesen, beispielsweise das Staatsarchiv Bamberg, das Universitätsarchiv der Friedrich-Alexander-Universität oder das Geheime Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz. Auch hieran zeigt sich, dass das Stadtarchiv als Institution in hoheitsrechtliche Fragen eingebettet ist, die Bestand und Zuständigkeiten regeln.

Der dynamische Prozess der Wissensgenerierung:
Theaterwissenschaftliche Suchrichtungen

Wie an den institutionellen Rahmenbedingungen und den theaterbezogenen Kategorien deutlich wird, erschließt sich die Ordnung des Stadtarchivs also keineswegs nur anhand der Untergliederung der Bestandsbereiche. Vielmehr bedarf es des Vorwissens seitens der Benutzerin, aus dem heraus Fragen an das Archiv gerichtet werden. Und es bedarf des internen Wissens der Archivar*innen, um weiteren theaterbezogenen Materialien im Archiv auf die Spur zu kommen bzw. einzuschätzen, welche Bestandsbereiche für konkrete Fragestellungen vielversprechend sind. Insofern handelt es sich hierbei um einen dynamischen Prozess, in dem Wissen hervorgebracht wird, da dieses nicht einfach im Archiv lagert, um geborgen zu werden. Entsprechend ist auch nicht beschreibbar, wo in der Ordnung des Stadtarchivs sich »etwas zu Theater« findet. Entscheidend sind die Fragen und Suchkriterien, mit denen man als Forschende an das Archiv herantritt. Dies werde ich exemplarisch an einigen Suchrichtungen aufzeigen und skizzieren, zu welchen Materialien im Stadtarchiv Erlangen diese Suchbewegungen jeweils führen.

Die erste entscheidende Frage ist, nach *welchem* Theater man überhaupt im Archiv sucht, lässt sich doch *das* Theater nicht bestimmen.²² Zu

22 Doris Kolesch: »Theater«, in: *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, hg. von Beate Hochholdinger-Reiterer, Christina Thurner, Julia Wehren. Baden-Baden: Nomos, 2023, S. 33–43, hier S. 33 f.

vielfältig sind in der historischen Entwicklung und in der globalen Breite die Phänomene, die als Theater in den Fokus theaterwissenschaftlicher Untersuchungen rücken können. Um das mögliche Spektrum hier zu skizzieren, beziehe ich mich auf die vier Strukturtypen des von Rudolf Münz entwickelten und von anderen weitergeführten Theatralitätsgefüges.²³ Dieses geht von einem Kontinuum zwischen Formen des Kunsttheaters und des Lebenstheaters aus, die von Formen des Theaterspiels konterkariert und parodiert werden und in Beziehung stehen zu ablehnenden oder einschränkenden Haltungen gegenüber jeglicher »Theater«,²⁴ die als Nicht-Theater bezeichnet werden.²⁵ Dadurch geraten unterschiedlichste Formen theatralen Handelns in den Blick und es ließen sich entsprechende Anfragen an das Archiv richten, angefangen von der Institution des Stadttheaters über freie Theatergruppen bis hin zu Veranstaltungsformen wie Gottesdiensten, Karnevalsprozügen oder Firmenjubiläen.

Bei meiner Recherche zur Geschichte des Stadttheaters Erlangen wurde ich von den Archivar*innen auf den Sammlungsbestand XIV »Umschlagsammlung zur Zeitgeschichte und Stadtchronik (ab 1945)« verwiesen, an dem sich exemplarisch aufzeigen lässt, wie mithilfe des Theatralitätsgefüges unterschiedliche Archivalieneinheiten in den Blick geraten. So finden sich in dem Bestand Mappen zum Markgrafentheater, die den Zeitraum 1945 bis 1988 umfassen.²⁶ Des Weiteren gibt

- 23 Münz unterscheidet die Strukturtypen mittels verschiedener Anführungszeichen und es existieren verschiedene »Übersetzungen« der Begriffe. Ich übernehme hier die von Stefan Hulfeld geprägten und unter anderem von Andreas Kotte verwendeten Begriffe »Kunsttheater«, »Lebenstheater«, »Theaterspiel« und »Nicht-Theater«. Stefan Hulfeld: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700 bis 1798*. Zürich: Chronos, 2000, S. 400 f. Zur Begrifflichkeit und dem methodischen Umgang mit dem Theatralitätsgefüge siehe auch ders., Theresa Eisele: »Theatralität als historiografische Methode«, *TFMJ* 67/3–4 (2023): S. 37–64.
- 24 Rudolf Münz: »Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte«, in: ders.: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, hg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf, 1998, S. 66–81, hier S. 70.
- 25 Ebd., S. 69 f.
- 26 Dazu zählen die Einheiten XIV.621.P.1 Markgrafentheater allgemein bis XIV.621.P.23 Markgrafentheater: Spielzeiten 1971 bis 1988. Allerdings sind nicht alle Signaturnummern vergeben; insgesamt handelt es sich um zehn Einheiten, die unter anderem die Spielzeiten 1945 bis 1988 sowie eine Einheit »Markgrafentheater: Forschungen, Benutzeranfragen zur Theatergeschichte«

es Archivalieneinheiten zum 1974 gegründeten Theater in der Garage, mit dem der kontinuierliche Ensemblebetrieb in Erlangen begann.²⁷ Ab 1989 wurden beide Spielstätten unter einer Intendanz mit stehendem Ensemble vereint und zu den daraus folgenden Intendanzen existieren ebenfalls Archivalieneinheiten.²⁸ Hier könnten also Fragestellungen ansetzen, die sich mit der Institution des Stadttheaters und damit einem Kernbereich des Strukturtyps Kunsttheater befassen.

In dem Sammlungsbestand findet sich außerdem Material zu freien Theatergruppen, studentischem Theater und Schultheater,²⁹ zu Figuren- und Puppentheater, Festivals und anderen temporären Veranstaltungen.³⁰ Auch hier lenkt der Strukturtyp des Kunsttheaters den Blick, wobei der Grad an Professionalität und Institutionalisierung variiert. Das Kunsttheater im Sinne eines institutionalisierten Theaters mit festem Ensemble und einem Spielplan, der überwiegend dramatischer Literatur verpflichtet ist, bleibt aber zentraler Bezugspunkt, auch im Sinne von Abgrenzungen. Andere Aufführungsformen wie Kabarett und Zirkus, zu denen sich eigene Sammlungsmappen finden, verweisen dagegen auf das breitere Spektrum an theatralen Veranstaltungsformen, die in der allgemeinen Wahrnehmung in der Regel weniger als Theater

umfassen. Alle sowie die im Folgenden genannten Archivalien entstammen dem Stadtarchiv Erlangen.

- 27 Zwischen 1945 und 1949 hatte es bereits ein eigenes Ensemble gegeben, wobei die Intendanz nicht direkt bei der Stadt angestellt war, sondern der Gemeinnützige Verein Erlangen als Mittler fungierte.
- 28 Es handelt sich um die Archivalien XIV.11.K.20 Theater in der Garage 1975 bis 1988; XIV.11.K.50/1 und XIV.11.K.50/2 zum Theater Erlangen mit der Garage von 1989 bis 1998; sowie XIV.11.K.51, XIV.11.K.51a und XIV.11.K.51b zum Ensembletheater Erlangen (dem Namen des Theaters zwischen 1998 und 2009).
- 29 XIV.11.K.10 Freie Theatergruppen, Straßen- und Laientheater, Impro(visations) Theater, Theater im Zelt; XIV.11.K.15 Freie Theatergruppe »Die Bühnenknechte«; XIV.11.K.25 Schultheatertage; XIV.11.K.1 Internationale Theaterwochen der Studentenbühnen in Erlangen 1945–1959 und allgemeine Überblicke, Studiobühne vor 1960; XIV.11.K.2 Internationale Theaterwochen der Studentenbühnen in Erlangen 1960–1969 und allgemeine Überblicke, Studiobühne.
- 30 XIV.11.K.40 Bayerische Theatertage in Erlangen 12. (1994) und 20. (2002); XIV.13.K.30 Figurentheater, Internationales Figurentheaterfestival, Puppenspiele, Schattentheater; XIV.13.K.30a Figurentheater, Internationales Figurentheaterfestival, Puppenspiele, Schattentheater, ab 2000.

firmieren.³¹ Indem es auch hierzu sammelt, setzt das Archiv also keinen elitären Kunstbegriff als Ausschlusskriterium an.

Der Sammlungsbestand umfasst aber auch Materialien, die erst in den Blick geraten, wenn man dem Strukturtyp des Lebenstheaters als Suchrichtung folgt. Bei manchen Einheiten verweist bereits der Titel der Mappen darauf, dass hier Materialien zu Formen des Lebenstheaters enthalten sind, etwa im Falle von konkreten Veranstaltungen wie den verschiedenen Jubiläen der Universität,³² Veranstaltungen im Rahmen der Bergkirchweih³³ oder Faschingsfeiern.³⁴ Bei anderen Einheiten lässt sich aufgrund der Betitelung nur vermuten, dass hier gegebenenfalls interessantes Material enthalten ist, so beispielsweise bei den Sammlungsmappen zu den Burschenschaften und Studentencorps,³⁵ zur Universitätsgeschichte, einzelnen Fakultäten und Instituten³⁶ oder zum Brauchtum in Franken.³⁷ Am Sammlungsbestand XIV zeigt sich zudem noch einmal, dass die Ordnung des Archivs eine historisch gewachsene ist, die die eigenen Systematiken teilweise unterläuft. So gibt der Titel eine Laufzeit ab 1945 an, dennoch finden sich hier auch ältere Materialien, beispielsweise zu den Hugenottenfestspie-

31 XIV.13.K.1 Zirkus bis 1995; XIV.13.K.1a Zirkus ab 1996; XIV.13.K.2o Kabarett, bunte Abende; XIV.11.K.3o fifty fifty.

32 XIV.1.B.2 Uni Jahrhundertfeier 1843; XIV.1.B.3 Universität 1893, 150-Jahrfeier; XIV.1.B.4 Universität 100 Jahre bei Bayern 1810–1910; XIV.1.B.5 Universität 1943, 200-Jahrfeier. Mit dem Verhältnis von Theater und Universität befasst sich Hans-Friedrich Bormann im Rahmen des DFG-Projekts »Theater und Archiv«.

33 Beispielsweise XIV.1.R.2 Bergkirchweih, Einzelveranstaltungen bis 1919; XIV.1.R.3 Bergkirchweih, Einzelveranstaltungen 1920–1944; oder XIV.1.R.4 Bergkirchweih, Einzelveranstaltungen 1945–1983. Die »Einzelveranstaltungen« sind bis 2008 dokumentiert.

34 XIV.2.R.1 Fasching allgemein; XIV.2.R.2 Fasching, Erlanger Faschingsveranstaltungen bis 1958; XIV.2.R.3 Fasching, Erlanger Faschingsveranstaltungen ab 1959.

35 XIV.1.C.1 Erlanger Verbindungen, Studenten, allgemein bis XIV.65.C.1 Universität: NSD, Studentenbund.

36 XIV.1.B.6 Uni Jahrhundertfeier 1843 bis XIV.240.B.1 Max-Planck-Institut für die Physik des Lichts.

37 Beispielsweise XIV.4.R.1 Brauchtum, Martini in Franken bis XIV.5.R.2/2 Brauchtum: Advent, Weihnachten in Erlangen und Weihnachtsmärkte auf dem Schloßplatz.

len 1936³⁸ und weiteren Fest- und Freilichtspielen in den 1930er-Jahren.³⁹

Während sich für das Spektrum von Kunsttheater zum Lebenstheater Materialien aufgrund der Betitelungen der Archivalieneinheiten relativ einfach finden oder zumindest vermuten lassen, sind die Strukturtypen des Theaterspiels und des Nicht-Theaters kaum auf der Ebene der Archivalienklassifikation zu identifizieren. Um ein theatrales Phänomen als Theaterspiel – also als subversiv-reflexive Kommentierung von Formen des Lebens- und Kunsttheaters – analysieren zu können, braucht es in der Regel genauere Kenntnisse des konkreten Vorgangs. Hierfür ist in jedem Fall eine inhaltliche Analyse erforderlich, die erst bei der eigentlichen Quellensichtung erfolgen kann. Dies gilt in gewisser Weise auch für den Bereich des Nicht-Theaters. Hier besteht jedoch der Vorteil, dass bestimmte Quellensorten dafür prädestiniert sind, ablehnende Haltungen zu Theater oder Theaterverbote zu dokumentieren. So könnte aus dem Bereich der Altbestände der Bestand 5 »Polizeikommissariat« und der Bestand 6 »Stadtmagistrat« nach entsprechenden Dokumenten untersucht werden. Richtet man den Blick nicht nur auf Verbote und Ablehnungen, sondern insgesamt auf Haltungen zu Theater, so könnte auch eine öffentliche Debatte in Zeitungen Aufschluss über den städtischen Theaterdiskurs bieten. Hierzu könnte der Sammlungsbestand XXV »Erlanger Zeitungen« von Interesse sein.

Eine weitere mögliche Suchrichtung, die sich besonders für theaterhistoriografische Forschung in einem städtischen Raum anbietet, ist inspiriert von Stefan Hulfelds in Auseinandersetzung mit den Schriften des Theaterhistorikers Ludovico Zorzi entwickelter »Stadt/Theater-Geschichte«, eine Abgrenzung von herkömmlichen Stadttheatergeschichten.⁴⁰ Erschöpfen sich letztere in einer »Chronologie des Ereignishaften, das auf der Erkenntnisebene zu Konjunkturen gebündelt« werde, so ist die Stadt/Theater-Geschichte hingegen »eine Geschichte des Verhältnisses zwischen dem städtischen Raum und den Orten des Theaters«, die sich für die langfristige »Genese der Institutionen

38 XIV.3.H. 59 Hugenottenfestspiele 1936, 250 Jahre Hugenottenstadt Erlangen.

39 XIV.8.K.1 Festspiele und Freilichtspiele, 1933, 1936–1938, Schloßgartenfestspiele 1938 mit Fotos.

40 Stefan Hulfeld: *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos, 2007, S. 282–307.

inklusive der gesellschaftlichen und politischen Kräfte, die hinter der Befriedung des Fiktiven innerhalb solider Mauern stehen«, interessiert.⁴¹ Dieser Ansatz lädt zur Frage ein, an welchen Orten in einer Stadt unterschiedliche Formen von Theater gespielt wurden und in welchen Organisationsformen dies stattfand. Und daraus lassen sich wiederum Fragen ans Archiv entwickeln.

Für Erlangen drängen sich zwei Spielstätten auf: das im 18. Jahrhundert erbaute heutige Markgrafentheater und der zeitgleich erbaute, gegenüberliegende Redoutensaal.⁴² Fragt man die Archivar*innen nach Beständen zu diesen Spielorten, so wird man – neben dem bereits erläuterten Sammlungsbestand XIV – auf die Bestände der Hauptregistratur verwiesen. Diese findet sich unter der Nummer neun in den Altbeständen, beginnend mit dem Jahr 1838, als die Stadt das Gebäude erwarb und somit auch die Zuständigkeit des Stadtarchivs beginnt.

Unter der Nummer F413 finden sich Einträge zu Theater, wobei die Datierung der Archiveinheiten von 1839 bis 1963 reicht und die Signaturen nicht chronologisch verlaufen. Ein Großteil betrifft das Theatergebäude oder Maßnahmen zum städtischen Theater, zum Beispiel die Einheit »Abänderungen im hiesigen Theater, Erhöhung des Bühnenraumes und des Daches«⁴³ von 1894 oder »Beschaffung von Feuerlösch-Apparaten für das Stadttheater (1926–1928)«.⁴⁴ Hier finden sich auch wenig spezifische Betitelungen wie »Städtisches Theater (Sammelakt)«.⁴⁵ Der Großteil der das Theatergebäude betreffenden Einheiten ist im Zuge des durch Bauauffälligkeit erforderlichen Umbaus von 1958 entstanden, dem eine intensive Debatte um Abriss oder Erhalt des Theatergebäudes voranging.⁴⁶ Daneben finden sich Titel, die auf

41 Ebd., S. 305 f.

42 Auf den ersten Blick scheint die Frage nach dem zentralen Theatergebäude der Stadt in der Tradition der Stadttheatergeschichte zu liegen. Gerade an der prekären Geschichte des Erlangener Stadttheaters im 19. und 20. Jahrhundert lässt sich jedoch der langwierige Prozess der Institutionalisierung des städtischen Theaters aufzeigen, den auch Hulfeld thematisiert.

43 F413/2.

44 F413/11.

45 F413/5/1; F413/5/2.

46 Hans-Friedrich Bormann: »Zwischen Abriss und (Re)Konstruktion. Erlanger Theaterpolitik in den Jahren 1956 bis 1959«, in: *300 Jahre Theater Erlangen. Vom hochfürstlichen Opern- und Komödienhaus zum Stadttheater der Zukunft*, hg. von Karoline Felsmann, Susanne Ziegler. Berlin: Theater der Zeit, 2019, S. 51–55.

andere Inhalte verweisen, beispielsweise eine Einheit von 1909 mit dem Titel »Theater-Gesetz«⁴⁷ oder die »Überlassung des Konzertflügels des ›Volkschors‹ an den Stadtrat Erlangen bzw. den Gemeinnützigen Verein Erlangen«⁴⁸ von 1924. Auch verschiedene Organisationsformen von Theater spiegeln sich in den Titeln der Archivalieneinheiten. Neben dem Gemeinnützigen Verein Erlangen, auf den ich noch ausführlicher eingehe, existieren beispielsweise zwei Einheiten zur »Internationale[n] Theaterwoche der Studiobühnen deutscher Hochschulen«⁴⁹ oder zwei zur Studiobühne.⁵⁰

Ist das Theatergebäude der Ort der Stadt, an dem überwiegend der Münz'sche Strukturtyp des Kunsttheaters zu verorten ist, so finden im Redoutensaal heterogenere Veranstaltungsformen ihren Platz, die teilweise eher dem Lebenstheater zuzuordnen sind, beispielsweise Tanzveranstaltungen oder Faschingsfeiern. Für den Redoutensaal gibt es einen eigenen Bestandsbereich mit der Signatur F409c. Aufgrund der baulichen Einheit finden sich hier aber auch Unterlagen zum Theatergebäude, beispielsweise die Einheiten »Der beabsichtigte Ankauf des Schauspiel- und Redoutenhauses durch die Stadt« von 1837 und »Reparatur des durch die Stadt angekauften Theater- und Redoutengebäudes« von 1838.⁵¹ Neben Baumaßnahmen verweisen die weiteren Titel vor allem auf die Vermietung des Saals, sowohl für nicht näher deklarierte Vorstellungen⁵² als auch beispielsweise 1945 für Vorlesungen der Uni-

47 F413/1.

48 F413/54. Der Gemeinnützige Verein Erlangen änderte 1992 seinen Namen in Gemeinnütziger Theater- und Konzertverein Erlangen. Ich verwende die alte Bezeichnung, da dies der Benennung in meinem Untersuchungszeitraum entspricht.

49 F413/75/1; F413/75/2. Die Archivalieneinheiten tragen einen falschen Titel, da der Name der Theaterwochen »Internationale Theaterwochen der Studentenbühnen« lautete. Zu den studentischen Theaterwochen siehe Lea-Sophie Schiel: »Macht endlich Schluß! – Abbrüche und Anfänge der internationalen Theaterwochen der Studentenbühnen von 1949 bis 1968.«, in: *Theater in Erlangen. Orte, Geschichte(n), Perspektiven*, hg. von Hans-Friedrich Bormann, Hans Dickel, Eckart Liebau, Clemens Risi. Bielefeld: transcript, 2020, S. 245–268.

50 F413/75/3; F413/75/4.

51 F409c/85; F409c/86. Die Dokumente datieren teilweise bereits von 1837. Auch hier unterläuft das Archiv wieder einmal seine eigentliche Ordnung.

52 Beispielsweise F409c/98 Vorstellungen im Redoutensaal, Laufzeit 1886–1947.

versität.⁵³ Insgesamt finden sich hier 56 Archivalieneinheiten mit einer Laufzeit von 1837 bis 1963. Alleine die Recherche nach diesen beiden Räumlichkeiten führt also zu einer relativ großen Bandbreite an Titeln, die auf unterschiedliche theatrale Phänomene verweisen.

Neben diesen beiden Spielstätten gibt es weitere, je nach Zeitraum relevante Veranstaltungsorte, nach denen sich abhängig von der jeweiligen Forschungsfrage gezielt im Archiv recherchieren ließe.⁵⁴ So verweisen die Theaterzettel oft auf Gasthäuser oder das Altstädter Rathaus als Spielstätten für Wandertheatertruppen im 18. und 19. Jahrhundert. Das Theatergebäude war nach Wegfall des höfischen Theaterbetriebs lange Zeit für die Stadtgesellschaft zu groß und teuer in der Bespielung, was einen Hinweis auf den prekären Weg der Institutionalisierung bietet.⁵⁵ Zudem gab es in Erlangen – mit Ausnahme einer kurzen Phase nach 1945 – bis ins zweite Drittel des 20. Jahrhunderts kein eigenes Ensemble. Stattdessen kümmerte sich der 1876 gegründete Gemeinnützige Verein Erlangen als Verein von Stadthonoratioren um den Gastspielbetrieb im Theatergebäude.⁵⁶ Diese Organisationsform von Theater durch einen Verein als Mittler zwischen der Stadtverwaltung, die das Gebäude hält, und den Künstlergruppen bietet eine weitere Suchrichtung für die Archivrecherche. So findet sich sowohl in den Altbeständen der Bestand 32 »Vereinsarchive, Sammlungen und Deposita« als auch in den Sammlungsbeständen der Bestand XXXII »Vereine«. Das Übereinstimmen der arabischen und römischen Nummerierung ist dabei Absicht, denn hierdurch werden den Altbeständen und Ämterarchiven entsprechende Sammlungen zugeordnet.⁵⁷ Auch nach weiteren Vereinen, die sich für

53 F409c/116 Überlassung des Redoutensaales an die Universität für Vorlesungen. Laufzeit 1945.

54 Einen Überblick über die Spielstätten in unterschiedlichen Zeiträumen bietet Anja Hentschel: »Von Mauern und Mauerweilern. Skizzen zur Erlanger Theatergeschichte«, in: *Theater in Erlangen*, hg. von Bormann, Dickel, Liebau, Risi. Bielefeld: transcript, 2020, S. 73–90, hier S. 77.

55 Hulfeld: *Theatergeschichte als kulturelle Praxis*, S. 305 f.

56 Gertraud Lehmann, Silke Zieten: »gVe – Gemeinnütziger Theater- und Konzertverein Erlangen«, in: *Erlanger Stadtlexikon*, hg. von Friedrich, von Haller, Jakob, S. 333–334; Ruprecht Kamlah: »Das Spiel in Erlangen ist jedes Mal ein Fest. Der »Gemeinnützige Theater- und Konzertverein Erlangen – gVe« von 1876 bis heute«, in: *300 Jahre Theater Erlangen*, hg. von Felsmann, Ziegler, S. 41–46.

57 Wie mir eine Archivmitarbeiterin mitteilte, wurden auch teilweise leere Sammelmappen mit entsprechender Nummerierung angelegt, ohne dass hierzu tatsächlich gesammelt wurde.

Kunsttheater engagierten (beispielsweise der Förderverein Theater Erlangen⁵⁸ oder die Studiobühne e.V.), ließe sich suchen. Mit einer auf Lebenstheater gerichteten Fragestellung könnte man zudem nach den Schauveranstaltungen und Selbstdarstellungen anderer Vereine recherchieren.

Materialkonstellationen zwischen Ordnung und Unordnung

Hat man mittels dieser Suchbewegungen Archivalieneinheiten zu theatralen Phänomenen ermittelt, stellt sich als nächstes die Frage, was diese Mappen enthalten, und zwar sowohl hinsichtlich der Zusammenstellung der Materialien als auch hinsichtlich der einzelnen Dokumente. Die Konstellation der einzelnen Mappen betreffend zeigen meine bisherigen Sichtungen sehr unterschiedliche Zusammenstellungen. So umfasst die Einheit F413/4a⁵⁹ »Inventarium der zum Theater gehörigen Dekorationen und Gerätschaften sowie Lampe« (1839–1849) nur ein sechsseitiges Dokument, und zwar die titelgebende Inventarliste (siehe Abb. 2). Andere Einheiten enthalten relativ einheitlich einen Dokumententyp, beispielsweise die Aktenmappe »Der beabsichtigte Ankauf des Schauspiel- und Redoutenhauses durch die Stadt«,⁶⁰ die den amtlichen Schriftverkehr und Magistratsbeschlüsse bezüglich des Erwerbs beider Gebäude durch die Stadt enthält. Dabei reichen die Dokumente mit der Zeitspanne von 1837 bis 1883 thematisch weit über den Kaufprozess hinaus. Hier findet sich auch der Brief des Stadtkommissärs an den Magistrat der Stadt (siehe Abb. 1). Schließlich gibt es Einheiten mit sehr heterogenem Material, worauf teilweise schon der Titel hinweist, etwa die Mappe »Städtisches Theater Sammelakt«. ⁶¹ Darin finden sich unter anderem Zeitungsausschnitte zu Filmaufnahmen im Markgrafentheater, Aktennotizen über Bühnenbildelemente eines Gastspiels oder ein Brief der Ehefrau des Hausmeisters von Theater und Redoutensaal, die sich

58 Siehe hierzu: Michael von Engelhardt: »Bürgerschaftliches Engagement für das Theater. Der Förderverein Theater Erlangen«, in: *300 Jahre Theater Erlangen*, hg. von Felsmann, Ziegler, S. 93–99.

59 Die Archivalien mit den Signaturen F413 und F409 gehören zur alten Hauptregistratur im Bestandsbereich »Archivalien«.

60 F409c/85.

61 F413/5.

um ihre Freikarte sorgt.⁶² Bei der Sichtung solcher Mappen stellt sich durchaus das von Georges Didi-Huberman beschriebene »Schwindelgefühl des Zuviel und seinem Widerpart des Zuwenig«⁶³ ein: So gehört zur Sichtung dieser Materialien und damit zur Praxis der Archivnutzung, dass man sich einerseits angesichts der Fülle an Material fragt, worauf der Fokus zu legen ist. Andererseits bleiben trotz der Informationsfülle so viele Fragen offen, dass der Wunsch nach mehr und anderen Quellen entstehen kann.

Abschließend möchte ich an der Inventarliste und dem Brief des Stadtkommissärs⁶⁴ aufzeigen, in welcher konkreten medialen Form Theater Eingang ins Archiv erhält – oder andersherum formuliert: in welche Ordnung Theater gebracht werden muss, um Eingang in ein Stadtarchiv zu erhalten. Damit sind Überlegungen dazu verbunden, wie sich diese Dokumente inhaltlich befragen lassen.

Die 1839 angelegte Inventarliste versucht, alle im Theatergebäude befindlichen Gegenstände zu erfassen und ihren Wert zu bestimmen. Sortiert nach den Räumlichkeiten, in denen die Dinge lagern, werden beispielsweise auf der Bühne stereotype Bühnenbilder wie ein Ritteraal, eine Bauernstube oder ein Garten verzeichnet (in der Liste unter der Überschrift »Decorationen«),⁶⁵ aber auch »3 Stück eiserne Brustharnische«, eine »Tapeziertreppe«, »eine Löschmaschine« und »ein

62 Siehe zu diesen Archivalien Dorothea Pachale: »Stadt – Theater – Archiv. (Ver-)Ortungen von Theatergeschichte im Stadtarchiv Erlangen«, in: *Theater in Erlangen*, hg. von Bormann, Dickel, Liebau, Risi, S. 321–342, hier S. 336–340.

63 Georges Didi-Huberman: »Das Archiv brennt«, in: *Das Archiv brennt*, hg. von dems., Knut Ebeling. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007, S. 7–32, hier S. 8. Zum Thema der Lücke im Archiv siehe auch Dietmar Schenk: »Die ›Lücke im Archiv‹. Über ein Gedankenmotiv des Verdachts«, in: *Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen*, hg. von Michael Farrenkopf, Andreas Ludwig, Achim Saupe. Göttingen: Wallstein, 2021, S. 133–151.

64 Beide stammen aus den Beständen der Altregistratur, die Inventarliste aus dem Bestand F413 zum Städtischen Theater, der Brief aus dem Bestand F409c zum Redoutensaal und hier wiederum aus der Aktenmappe F409c/85 »Der beabsichtigte Ankauf des Schauspiel- und Redoutenhauses durch die Stadt«.

65 »Inventarium über die im hiesigen Stadt Theater befindlichen Meubeln, Geräthschaften, Decorationen, Seile und Lampen«, S. 2.

Nachtstuhl«. ⁶⁶ Des Weiteren wird der Inhalt der Damen- und Herrengarderoben und anderer Räume aufgelistet. Auf der ersten Seite findet sich der Vermerk, dass »Herr Baurath Brendel dieses Inventar [erhält] mit dem Auftrag dasselbe mit dem in dem Theatergebäude befindlichen Gegenständen zu vergleichen«, datiert vom 30. Juni 1843. Vier Jahre nach dem Erstellen der Liste wurde also geprüft, wie es um den Bestand steht. Neben der ursprünglichen, mit Tusche verfassten Liste finden sich entsprechende mit Bleistift geschriebene Vermerke, die zum Beispiel auf das Fehlen von Inventar und Diebstahl verweisen. ⁶⁷ Hier fügt sich Theater in die Logik der Besitz- und Eigentumsverwaltung. Die flüchtige Theaterkunst wird in Gegenstände überführt, wobei nicht nur Bühnenbilder und Requisiten erfasst werden, sondern alles, was sich in dem Theatergebäude befindet, und sei es ein »Kästchen mit sieben Bohrern«. ⁶⁸ Die Sorge beim Erstellen der Inventarliste gilt nicht dem Versuch, das künstlerische Ereignis in materiellen Spuren aufzuzeichnen, sondern Besitzstand zu dokumentieren und Missstände wie Diebstähle zu erfassen. Das Archiv wiederum übernimmt das Dokument dieses Verwaltungsvorgangs und erhält damit ein doppeltes Echo, das auf die gegenständlichen Materialien im Bereich des Theaters verweist, die selbst nur eine Spur des ursprünglichen Theaterereignisses bilden. Die Form der Liste ist dabei eine spezifische Form der Anordnung, die die zu erfassenden Gegenstände, übersetzt in Substantive und Zahlen, in tabellarische Form bringt, ohne dabei jedoch zu hierarchisieren. Dass sie zugleich das Fehlen von Gegenständen erfasst, kann als Praxis gelesen werden, die die im Theater entstandene Unordnung – in Form von mangelnder Aufsicht und Vorsicht – zumindest wieder in die Ordnung der Liste rücküberführt.

Der Brief des Stadtkommissärs ist seiner Form nach einer der häufigeren Dokumententypen, die in einem Verwaltungsarchiv zu finden sind, stellt doch die Korrespondenz der Stadtverwaltung die Grundlage ihrer Aktenführung dar. Theater kann in solchen Schreiben unter den unterschiedlichsten Gesichtspunkten zur Sprache kommen. In diesem Fall geschieht dies im Rahmen einer Ordnungsmaßnahme, die auf zwei Ebenen verweist. Zum einen ist das Schreiben selbst ein »Zur-Ordnung-Rufen«, weist doch der Stadtkommissär den Magistrat auf

66 Ebd., S. 1.

67 Ebd., zum Beispiel S. 1 oder S. 6.

68 Ebd., S. 1.

das Versäumnis hin, ihm den Prolog zur Wiedereröffnung des Theaters nicht vorab vorgelegt zu haben. Die Forderung des Kommissärs, von allem Kenntnis erhalten zu wollen, »was von der Bühne aus an das Publikum gesprochen wird«,⁶⁹ zeigt zum anderen, dass Theater als sensibler Ort der Öffentlichkeit Kontrollmaßnahmen und damit einer Herrschaftsordnung unterworfen ist. Dabei gibt es gleich mehrere Kontrollinstanzen. So erwähnt der Stadtkommissär selbst das »Comitee«, das den Prolog vorab »gehörig geprüft«⁷⁰ habe. Hinzu kommt, dass der »Prolog zur Wiedereröffnung des von der Stadt Erlangen angekauften und neuingerichteten Theaters« von Christian Martin Winterling verfasst worden war, der seit 1834 außerordentlicher Professor für neuere Sprachen an der Erlanger Universität war. Doch weder die institutionelle Beglaubigung eines Professors noch die Kontrollinstanz der städtischen Verwaltung reichten aus, um die öffentliche Ordnung zu gewährleisten.

Weitere Quellen aus dem Archiv ließen sich als Beispiele dafür anführen, welche Konflikte im Theater Ordnungsmaßnahmen auslösten. Etwa wenn seitens der Theaterschaffenden gegen behördliche Ordnungen verstoßen wurde, als diese 1949 die Räume des Theaters als Wohnung nutzten und damit feuerschutzbehördliche Vorgaben unterliefen. Dies war Auslöser für eine ausführliche Korrespondenz zwischen Ämtern und Theaterschaffenden, die in die Akten Eingang gefunden hat.⁷¹ Oder wenn Zuschauer*innen gegen die Ordnung der Theatermacher*innen verstießen, indem sie während der Vorstellung den Saal verließen, um auf die Toilette zu gehen, und anschließend vom Intendanten nicht mehr eingelassen wurden. Ein Vorgang, der vom diensthabenden Schutzpolizisten protokolliert und auf diesem Weg ebenfalls aktenkundig wurde.⁷² An solchen Quellen zeigt sich die Verschränkung von Theater und Polizei, die sich seit der Theaterreform und der Etablierung der Polizeiwissenschaft im 18. Jahrhundert entwickelt hat.⁷³ Theater erscheint so als in unterschiedliche Machtkonstellationen

69 Schreiben des Stadtkommissärs an den Magistrat der Königlichen Universitätsstadt Erlangen.

70 Ebd.

71 Auf diese Archivalien gehe ich genauer ein in Pachale: »Stadt – Theater – Archiv«, S. 336 f.

72 Ebd., S. 338–340.

73 Siehe hierzu Jan Lazardzig: »Performing ›Ruhe‹: Police, Prevention, and the Archive« in: *Theatre/Performance Historiography: Time, Space, Matter*, hg.

eingebunden, die mit jeweils unterschiedlichen Ordnungspolitiken versuchen, drohender Unordnung Einhalt zu gebieten.

*

Der Weg durch die Ebenen des Erlanger Stadtarchivs hat uns von der Zuständigkeit und Genese der Institution über die Archivtektonik zu einzelnen Bestandsgruppen geführt. Wo sich Theater in dieser Ordnung findet, hängt von den Fragen der Forschenden, der historischen Genese der Archivstruktur und den jeweiligen Kontexten der Bestandsbildung ab. Es handelt sich also um zeitlich gebundene Praktiken des Archivierens und des Entbergens, die die Wissensgenerierung über Theater als dynamischen Prozess erscheinen lassen. In den einzelnen Bestandsbereichen begegnet einem Theater dann überwiegend in den Überresten von Verwaltungshandeln – ganz der Politik und dem Auftrag des Verwaltungsarchivs geschuldet. Ausnahmen davon zeigen wiederum, dass die Praktiken des Archivierens diese Politik immer wieder auch unterlaufen. Die einheitliche Ordnung, die ein Archiv als Institution zunächst zu repräsentieren scheint, zeigt sich bei genauerem Blick als vielfältige Ordnung mit jeweils eigenen Logiken.

Auf der Ebene der einzelnen Quellen wird auf Theater in unterschiedlicher medialer Form verwiesen: In Listen, Briefen, Kalkulationen oder Fotografien fügt es sich in die zweidimensionale Welt des Archivs. Die Materialien zeugen auf vielfältige Weise von den ordnenden Praktiken und Politiken, die Theater betreffen. Insofern kann die Auseinandersetzung damit, was bislang im städtischen Archiv an theaterbezogenem Material verwahrt wurde und mit welchen theaterwissenschaftlichen Fragen dieses bearbeitet werden kann, auch zu Auseinandersetzung damit führen, in welcher Form Theater zukünftig Eingang ins Archiv erhalten sollte.

von Rosemarie Bank, Michal Kobialka. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, S. 123–151.

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.

punktuelle 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 Bayern (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-b451-672e19ebcf6/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 Standesamtswesen, 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 wachsame 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.

Imperiale Ordnungsfantasien

Theater im Spiegel der deutschen Kolonialgeschichte

Im Jahr 1890 erhielt Chief Rindi aus Moshi in der damaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika¹ zwei ungewöhnliche Geschenke im Namen des deutschen Kaisers: einen Krönungsmantel aus der Berliner Oper sowie den Helm, unter dem der zu jener Zeit beliebte deutsche Opernsänger Albert Niemann den Lohengrin gesungen hatte. Umgeben von deutschen Kolonialsoldaten mit gezogenen Waffen legte ein deutscher Offizier dem Chief feierlich den Mantel um die Schultern und setzte ihm den Helm auf. Derselbe Offizier berichtete später in einem Brief an den Kaiser, dass der Geschenkaustausch ein großer Erfolg gewesen sei – zumindest für die deutsche Seite. Rindi selbst hatte andere Erwartungen an den Geschenkaustausch gehegt: Er hatte gehofft, eine der Kanonen zu erhalten, die seine Gesandten im Jahr zuvor in Berlin gesichtet hatten und die er so dringend benötigte, um seine Herrschaft zu sichern. Stattdessen fand er sich verkleidet als eine bizarre Mischung aus Lohengrin und Wilhelm II.²

Diese Anekdote aus den deutschen Kolonialarchiven ist mehr als nur das Beispiel einer missglückten ersten Begegnung. Sie zeigt vielmehr, wie bewusst theatrale Mittel und ein theatraler Diskurs im deutschen Kolonialreich eingesetzt wurden, um eine hegemoniale koloniale Ordnung in den eroberten Gebieten zu etablieren, zu festigen und zu verteidigen. Im Falle Rindis dienten die Theaterkostüme den Deutschen dazu, den Chief als »imperialen Monarchen« zu konstituieren.³ Die Kolonial-

1 Moshi liegt heute in Tansania. Die Kolonie Deutsch-Ostafrika umfasste zur Zeit der deutschen Besetzung Gebiete der heutigen Länder Burundi, Ruanda und Tansania.

2 Die Anekdote stammt aus John Iliffe: *Tanganyika under German Rule, 1905–12*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1969, S. 100. Iliffe zitiert hier einen Brief des Offiziers Ehlers vom 17. April 1890.

3 Terence Ranger: »The invention of Tradition in Colonial Africa«, in: *The Invention of Tradition*, hg. von Eric Hobsbawm, Terence Ranger. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2019, S. 211–263, hier S. 229.

regierungen in Afrika im langen 19. Jahrhundert wollten nicht durch die andauernde Anwendung militärischer Gewalt herrschen und waren aus diesem Grund auf vielfältige Formen der Zusammenarbeit angewiesen. Sie mussten, wie der Historiker Terence Ranger betont, insbesondere mit den sogenannten Chiefs und Ältesten in den ländlichen Gebieten kooperieren.⁴ Diese Zusammenarbeit war im Wesentlichen eine pragmatische Angelegenheit des gegenseitigen Vorteilsaustauschs, die aber in letzter Instanz die Vorherrschaft der *Weiß*en über die Schwarzen⁵ rechtfertigen und sichern sollte.

Rindi war nicht der Einzige, der sich unfreiwillig in den theatralen Diskurs der deutschen Imperialist*innen verstrickt fand. Wie der Theaterwissenschaftler Christopher Balme betont, war die Theatralisierung der kolonialisierten Menschen und der Orte, an denen sie lebten, eine gängige koloniale Praxis.⁶ Historische koloniale Quellen sind voll mit Beschreibungen von Situation des kolonialen Alltags und der lokalen Bevölkerung, in denen die koloniale Landschaft als »Bühne«, alltägliche Situationen und Begegnungen als »Aufführungen«, Personen aus den lokalen kolonialisierten Gemeinschaften als »Schau-« oder »Falschspieler« und deren Verhalten anhand von Kategorien wie »theatral« oder

- 4 Ebd., S. 229. In Deutsch-Ostafrika war das Konzept der imperialen Monarchie relevant, da die Deutschen glaubten, dass die Afrikaner*innen selbst eine rudimentäre Vorstellung von Königtum hatten. Insbesondere in den ersten Phasen der Interaktion mit afrikanischen Herrschern waren sie bereit, diese mit einigen Requisiten des europäischen Theaters des 19. Jahrhunderts zu krönen. Die Deutschen gingen davon aus, dass die Afrikaner*innen so von der Idee der Macht eines Monarchen überzeugt werden könnten und sie später die Figur des allmächtigen (deutschen) Kaisers leichter akzeptieren würden, der für den Machtanspruch der Kolonialist*innen stehen würde.
- 5 Im Folgenden werden ›Schwarz‹ und ›Schwarzsein‹ großgeschrieben, um zu verdeutlichen, dass diese Begriffe nicht auf biologischen Grundlagen beruhen, sondern auf einer soziokulturellen Unterteilung, die mit Rassismuserfahrungen verbunden ist. ›Weiß‹ und ›Weißsein‹ wird kursiv geschrieben und bezieht sich ebenfalls nicht auf eine biologische »Rasse« oder Hautfarbe, obgleich *weiße* Menschen keinem Rassismus ausgesetzt sind. Der Text bemüht sich, die Sprache zum Thema »Rasse« wissenschaftlich, aber auch politisch und kulturell sensibel einzusetzen, um einerseits deutsche Quellen in der Übersetzung so genau wie möglich wiederzugeben und andererseits verletzend und rassistische Sprache zu vermeiden.
- 6 Christopher Balme: *Pacific Performances: Theatricality and Cross-cultural Encounter in the South Seas*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, S. xiii.

»authentisch« beschrieben werden. Mehr denn als unschuldige Metaphern muss dieses Phänomen als koloniale Praxis des Ordnen und Kategorisierens verstanden werden: Der koloniale Diskurs, der auf Strategien der Trennung und Abgrenzung basierte, fand in der Rhetorik der Theatralisierung eine mächtige Verbündete. Theater und Theatralität, so das Argument dieses Beitrags, wurden im kolonialen Alltag, der auf das fortwährende Schaffen und Einhalten von Ordnung ausgerichtet war, instrumentalisiert, um Hierarchien zu befördern und zu befestigen – und so letztlich die koloniale Macht zu sichern. Aber nicht nur diskursive Strategien trugen zur Etablierung und Erhaltung einer imaginierten kolonialen Ordnung bei. Theater wurde vielmehr konkret eingesetzt, um die räumliche Trennung von Bevölkerungsgruppen zu unterstützen. Im Sinne einer propagierten »Kulturmission« wurden europäische Dramatik und performative Praktiken in die Kolonien exportiert und sollten zur Etablierung eines »Neuen Deutschlands« beitragen.⁷

Während Theater bzw. Theatralität in den meisten Quellen als ein stabilisierender Faktor für eine imaginierte koloniale Ordnung auftaucht, weisen andere Quellen darauf hin, dass Theater durchaus als Gefahr für eine solche Ordnung verstanden werden konnte. Vor allem die Akten der Kolonialpolizei sind gefüllt mit diesbezüglichen Bedenken und Ängsten: Da sich Theateraufführungen sowie andere Darbietungen und Festlichkeiten nicht vollständig kontrollieren ließen und im Publikum die Mischung einheimischer und deutscher Zuschauer*innen nicht immer gänzlich unterbunden werden konnte, wurde die auf räumlicher Segregation zwischen Schwarzer und *weißer* Bevölkerung basierende koloniale Ordnung als potenziell gefährdet erfahren. Dies verdeutlicht, dass die koloniale Ordnung keine gegebene war und keineswegs stabil oder statisch. Vielmehr will dieser Aufsatz aufzeigen, welche Anstrengungen immer wieder unternommen wurden, um diese Ordnung aufrechtzuerhalten, sie beständig neu zu denken und zu überwachen, und wie anfällig sie letztlich für Momente der Unterwanderung war. Der Text folgt einem horizontalen Ansatz, d.h., er konzentriert sich auf die Verhandlungen zwischen dem Kolonialstaat und seinen Untertanen, auf eine sich entwickelnde Ordnung und die Art und Weise, wie sie gestaltet und umgestaltet, herausgefordert und eingedämmt wurde. Statt Regierungstechnologien und Top-down-Strategien zu diskutieren,

7 Birthe Kundrus: *Moderne Imperialisten. Das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien*. Köln: Böhlau, 2003, S. 2.

ermöglicht es dieser Ansatz, den Fokus auf eine *koloniale Ordnung der Ambivalenzen* zu legen.

Koloniale Ordnung der Ambivalenzen

Ende des 19. Jahrhunderts wurde die deutsche Kolonialpolitik von dem Ziel angetrieben, mit militärischer Macht und Territorialbesitz den Status einer Weltmacht zu erlangen. Diese Politik wurde von einer aufstrebenden Mittelschicht enthusiastisch unterstützt, die durch organisierte nationalistische Agitation kompensiert wurde, dass sie in der Regierung nicht vertreten war, wie die Historikerin Fatima El-Tayeb betont.⁸ Auch die Kolonialforscher Jürgen Zimmerer und Michael Perraudin bekräftigen die zentrale Bedeutung, die der Kolonialismus für den wilhelminischen Diskurs über nationale Identität und für das Selbstverständnis des Landes als Weltmacht hatte.⁹ Zwischen 1884 und 1914 kontrollierte Deutschland ein Kolonialreich von etwa einer Million Quadratmeilen mit Herrschaftsgebieten in Afrika, Asien und im Pazifik. Nach der sogenannten »Berliner Afrikakonferenz« zwischen 1884 und 1885 beteiligte sich das neu gegründete Deutsche Reich an der Aufteilung Afrikas und der Errichtung neuer Kolonialregime in Teilen der heutigen Staaten Burundi, Kamerun, Zentralafrikanische Republik, Kiautschou, Ghana, Marshallinseln, Namibia, Nauru, Papua-Neuguinea, Republik Kongo, Ruanda, Tansania, Togo und Samoa.¹⁰ Deutsch-Südwestafrika wurde zu Deutschlands größter Siedlerkolonie.¹¹ Diese Siedlerkolonie und ihr Ringen um das Erhalten einer kolonialen Ordnung sollen in diesem Aufsatz als Fallbeispiel dienen.

8 Fatima El-Tayeb: »Dangerous Liaisons. Race, Nation, and German Identity«, in: *Not so Plain as Black and White: Afro-German Culture and History 1890–2000*, hg. von Patricia Mazon, Reinhild Steingröver. Rochester: University of Rochester Press, 2005, S. 27–61, hier S. 39.

9 Michael Perraudin, Jürgen Zimmerer: »Introduction: German Colonialism and National Identity«, in: *German Colonialism and National Identity*, hg. von dens. London/New York: Routledge, 2011, S. 1–6, hier S. 2.

10 Ulrike Hamann: *Prekäre koloniale Ordnung. Rassistische Konjunkturen im Widerspruch. Deutsches Kolonialregime 1884–1914*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 14.

11 Kundrus: *Moderne Imperialisten*, S. 22.

Der Genozidforscher Patrick Wolfe betont, dass Siedlerkolonialismus auf einer Logik der Auslöschung basiert. Diese wird, so Wolfe, zu seinem Ordnungsprinzip und unterscheidet den Siedlerkolonialismus von anderen Formen des Kolonialismus, wie zum Beispiel der Sklaverei nach US-amerikanischem oder dem Franchise-Kolonialismus nach britisch-indischem Vorbild. Während letztere auf einheimische Arbeitskräfte angewiesen sind, ist der Siedlerkolonialismus in erster Linie ein territoriales Projekt. Seine Priorität besteht darin, die Einheimischen auf ihrem Land zu ersetzen, anstatt durch die Einbindung ihrer Arbeitskraft einen wirtschaftlichen Überschuss zu erzielen.¹² Der Siedlerkolonialismus strebt somit die Auflösung der einheimischen Gesellschaften sowie die Errichtung einer neuen Kolonialgesellschaft auf dem enteigneten Land an. Wolfe plädiert auch für ein Verständnis des Siedlerkolonialismus, das strukturell und nicht ereignisbasiert ist: »[I]nvasion is a structure not an event«.¹³ Diese Beobachtung ermöglicht es, das deutsche Kolonialprojekt anhand seiner zugrunde liegenden Logik und Ordnungsprinzipien zu verstehen und nicht anhand einmaliger Ereignisse, die leicht als isoliert und einmalig abgetan werden können. Die expansionistischen und mörderischen Aktivitäten des Siedlerkolonialismus waren nicht etwas Einzigartiges, sondern, wie die Historikerin Ann Laura Stoler bemerkt, Teil einer »imperialen Formation«, deren Ordnungsprinzipien sich über die Zeit fortsetzten und in Teilen bis in unsere Gegenwart wirken.¹⁴

Es war erklärte Kolonialpolitik, in den Siedlerkolonien staatliche Ordnungsstrukturen zu etablieren, die auf einer dualen Rechtsstruktur basierten. »The project of establishing order and ›pacifying‹ colonial subjects remained a central aim of the German administration«, unterstreicht der Historiker Patrick Christopher Hege.¹⁵ Diese Ordnungsschaffung basierte auf Praktiken der rassistischen Differenzierung und soziopolitischen Distanzierung.¹⁶ Die duale Rechtsstruktur war vor al-

12 Patrick Wolfe: »Settler Colonialism and the Elimination of the Native«, *Journal of Genocide Research* 8,4 (2006): S. 387–409, hier S. 387 f.

13 Ebd., S. 388.

14 Ann Laura Stoler: *Race and the Education of Desire: Foucault's »History of Sexuality« and the Colonial Order of Things*. Durham: Duke University Press, 1995, S. 3.

15 Patrick Christopher Hege: *Dividing Dar: Race, Space, and Colonial Construction in German Occupied Daressalam, 1850–1920*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2025, S. 3.

16 Ebd., S. 7.

lem darauf ausgerichtet, die Unterscheidung zwischen einer deutschen/*weißen* und nichtdeutschen/nicht*weißen* Bevölkerung aufrecht erhalten zu können. Dies bekräftigt auch die Historikerin Ulrike Hamann in ihrer Studie *Prekäre koloniale Ordnung*. Sie zeigt hier, dass Ordnung im kolonialen Kontext, zumindest in Deutsch-Südwestafrika, stets auf Rassismus beruhte. Das gewaltsame Etablieren von Ordnung war in diesem Kontext vor allem in der Angst vor »Durchmischung« und dem *weißen* Wunsch nach Distinktion begründet. Hamann versteht dabei Rassismus als relational, also als eine Beziehung, durch die Subjektpositionen geschaffen und bestimmte Subjekte angegriffen und geschädigt werden.¹⁷ Dieser Ansatz ermöglicht es, die Krise in den Machtverhältnissen – also das Prekäre der kolonialen Ordnung –, auf die rassistische Äußerungen jeweils reagieren, zu erkennen und zu benennen. Mit anderen Worten: Die Versuche der rassistischen Kategorisierung und Eindämmung, die sich aus der Machtposition heraus entwickelten, sind eher ein Beweis für Reaktionen auf die Krisenanfälligkeit dieser kolonialen Ordnung als ein Zeugnis ihrer Stärke. Ähnlich wie Hege geht auch Hamann nicht von einer bereits bestehenden kolonialen Ordnung aus, sondern nutzt Artikulationen des Widerstands gegen die Formationen und Funktionen der kolonialen Ordnung, um so die Umstände analysieren zu können, unter denen eine solche Ordnung überhaupt entstehen konnte.

Die koloniale Ordnung, basierend auf einem rationalen Staat mit Gewaltmonopol, der Erhebung von Steuern und einer deutlichen Trennung zwischen der *weißen* Siedlergemeinschaft und der Schwarzen afrikanischen Bevölkerung, blieb ein koloniales Ideal: eine imperiale Machtfantasie mit gleichwohl beträchtlicher Wirkung. De facto war eine Siedlerkolonie wie Deutsch-Südwestafrika ein hybrider und rechtspluralistischer Raum. In den Handels- und Plantagenkolonien des deutschen Kolonialreiches, darunter Deutsch-Ostafrika, war darüber hinaus eine duale Struktur mit den Zielen der wirtschaftlichen Ausbeutung im Grunde unvereinbar. Postkoloniale Theoretiker wie Homi Bhabha haben einschlägig auf diese Ambivalenzen hingewiesen und betont, dass sie keine reine Begleiterscheinung der kolonialen Ordnung, sondern ihr konstitutiver Bestandteil waren. Vor allem Bhabhas Konzept des »dritten Raumes« eignet sich, um Kultur als einen Ort des *Kulturkontaktes* zu verstehen, an dem Interaktionsprozesse stattfinden,

17 Hamann: *Prekäre koloniale Ordnung*, S. 22.

statt als ein statisches und homogenes Phänomen. Als ein dynamischer Prozess des Aushandelns enttarnt es vermeintlich binäre Oppositionen unterschiedlicher Identitätskonstrukte von »wir« und »die Anderen« als historisch gewachsene. Dies ermöglicht ein antiessenzialistisches Konzept von kolonialer Kultur als Artikulationsraum und ein Verständnis von Ordnung, das performativ statt monolithisch und stabil ist.¹⁸

Um die Performativität und Krisenanfälligkeit der kolonialen Ordnung sowie ihre Ambivalenzen und ihren prekären Status herausarbeiten zu können, hat Stoler vorgeschlagen, das Kolonialarchiv nicht nur *gegen* den Strich zu lesen, wie ein Großteil der machtkritischen Forschung es bisher getan hat, sondern in einem ersten Schritt *mit* dem Strich des Archivs zu lesen und Dokumente wie Inventare als aktive und generative Substanzen mit einer eigenen Geschichte zu behandeln:

If a notion of colonial ethnography starts from the premise that archival production is itself both a process and a powerful technology of rule, then we need not only to brush against the archive's received categories. We need to read for its regularities, for its logic of recall, for its densities and distributions, for its consistencies of misinformation, omission and mistake, along the archival grain.¹⁹

Dieses Mit-dem-Strich-Lesen ermöglicht es laut Stoler also, aufzuzeigen, wie ambivalent (und prekär) die Versuche der Ordnung und Kategorisierung in den Schriften und alltäglichen Praktiken der Kolonialbeamten selbst waren, wie wenig Sicherheit über eine Einordnung der zu beschreibenden Kolonialsubjekte vorhanden war und wie stark die Emotionen der Regierungsbeamten deren Schreiben beeinflussten. Die imaginierte koloniale Ordnung war von Unsicherheiten und Ängsten durchzogen und der Aufbau kolonialer Macht auf rassistischen Kategorien scheiterte immer wieder auch daran, dass große Verwirrungen rund um die Anwendung ebendieser Kategorien herrschten. Denn diese waren durchaus veränderlich, nicht zuletzt durch aktiven Widerstand lokaler Bevölkerungsgruppen.²⁰ Damit soll weder die brutale Unter-

18 Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1994, S. 5.

19 Ann Laura Stoler: »Colonial Archives and the Arts of Governance«, *Archival Science* 2 (2002): S. 87–109, hier S. 100.

20 Ebd.

drückung der kolonialisierten Völker der modernen Welt verharmlost noch die Gewalt imperialistischer Projekte geleugnet werden. Vielmehr geht es Stoler darum, unseren analytischen Horizont zu erweitern: Wir müssen die Entstehung von »Kolonisator*innen« und »Kolonisierten« gleichermaßen problematisieren, um die dahinterstehenden Ordnungsprinzipien besser verstehen zu können.

Das Kolonialarchiv: Eine Notiz zur Quellenlage

Auch die Anthropologen Jean und John Comaroff warnen davor, dass sich kolonialkritische Forschung nicht auf die offiziellen Archive des Kolonialismus und deren »established canons of documentary evidence«²¹ verlassen sollte, da diese selbst Teil der kolonialen Ordnung und historischen Imagination sind. Sie plädieren stattdessen dafür, sowohl innerhalb als auch außerhalb der offiziellen Aufzeichnungen eigene Archive zusammenzustellen. Dies gilt umso mehr für theaterhistorische Forschung zum Kolonialismus, da keine derartigen Dokumente bezüglich des Theaters in der Ordnung des Archivs des Reichskolonialamtes existieren. ›Theater‹ taucht bei einer Schlagwortsuche in den offiziellen staatlichen Akten nicht auf und seine Rolle im Kolonialismus kann nur über Umwege erforscht werden. So habe ich für meine Forschung ein eklektisches Archiv von höchst heterogenen Quellen zusammengestellt.²² Es besteht aus historischen Zeitungsartikeln, Tagebucheinträgen, Reiseberichten, ethnografischen Forschungsberichten, Zeitungsanzeigen, Theaterstücken, Akten der Kolonialpolizei, Versicherungs- und Steuerakten aus dem Archiv des Reichskolonialamtes, Programmheften und anderen Materialien. Diese Quellen kommen aus Theaterarchiven, privaten Zirkusarchiven, Landes- und Kreisarchiven, Datenbanken und Familienarchiven. Ich verstehe diese Kreation eines »eigenen« Forschungsarchivs als Teil der Strategie, das offizielle koloniale Archiv des Reichskolonialamtes, dessen Quellen ebenso Teil dieser Forschung sind, mit und gegen den Strich zu lesen. Die Quellen von »außerhalb« helfen, den Strich des offiziellen Kolonialarchives bloßzulegen und ihn zu

21 Jean Comaroff, John Comaroff: *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder: Westview, 1992, S. 34.

22 Siehe auch Lisa Skwirblies: *Performing German Empire: Writing Theatre Histories within and against the Colonial Archive*. Basingstoke: Palgrave, 2027.

kontextualisieren. Es handelt sich um ein Archiv, das es ermöglicht, die Siedlerkultur im deutschen Kolonialismus in ihrer Komplexität zu erforschen. ›Siedlerkultur‹ bezieht sich im Kontext dieses Aufsatzes daher nicht nur auf kulturelle Darbietungen, die eine Ideologie zum Ausdruck bringen. Der Begriff benennt vielmehr ein komplexes Geflecht aus individuellen, strukturellen, rassistischen, populären, transnationalen und nationalen Belangen. Im Mittelpunkt stehen die alltäglichen Ausdrucksformen dieser Belange, die Darstellungen der Wünsche und Ängste der Siedler*innen und die Verhandlungen mit der indigenen Bevölkerung. Stuart Hall hat Kultur beschrieben als »experience lived, experience interpreted, experience defined«. ²³ Kultur umfasse in diesem Sinne

both the meanings and values which arise among distinctive social groups and classes, on the basis of their given historical conditions and relationships, through which they ›handle‹ and respond to the conditions of existence; *and* [...] the lived traditions and practices through which those ›understandings‹ are expressed and in which they are embodied. ²⁴

Insbesondere diese Betonung der Kultur als verkörperte Praxis spielt in meiner Forschung über die Rolle von Theater und Performance im deutschen Kolonialismus eine wichtige Rolle, wie ich im Folgenden ausführen werde.

Koloniale Theatralität: Szenen der Erkenntnis und organisierende Typologie

Theatermetaphern, die im Kolonialdiskurs auftauchen, sind keineswegs harmlose rhetorische Strategien, sondern Ausdruck einer organisierenden Typologie, die es einer Gesellschaft ermöglicht, sich selbst besser zu verstehen, wie es unter anderem die Historikerin Lynn M. Voskuil beschrieben hat. ²⁵ Der formelhafte Rahmen dieser Szenen der Erkennt-

23 Stuart Hall: *Cultural Studies 1983: A Theoretical History*, hg. von Jennifer Daryl Slack, Lawrence Grossberg. Durham: Duke University Press, 2016, S. 33.

24 Ebd., S. 55.

25 Lynn M. Voskuil: *Acting Naturally: Victorian Theatricality and Authenticity*. Charlottesville/London: University of Virginia Press, 2004, S. 22.

nis wirft die Frage auf, warum Verweise auf das Theater unter den deutschen Kolonialchronisten ein derart beliebtes Mittel gewesen zu sein scheinen. Terminologie, daran erinnert uns Diana Taylor, »comprises the how and the what simultaneously. The lens (the how) constructs the object of analysis (the what).«²⁶ Wie und wo Terminologie mit Bezug zum Theater in den Dokumenten der Kolonialarchive auftaucht, kann uns demnach etwas über die politische und zugleich epistemische Ordnung des Deutschen Reiches sagen.

Besonders deutlich wird die Wirkkraft des Theatralitätsdiskurses in der Beschreibung eines jungen deutschen Kolonialsoldaten, der seine Erfahrungen aus dem Krieg gegen die Herero 1905 in einer deutschen Tageszeitung wie folgt beschreibt:

Das Drama spielte sich auf der dunklen Bühne des Sandfeldes ab. Aber als die Regenzeit kam, als sich die Bühne allmählich erhellte und unsere Patrouillen bis zur Grenze des Betschuanalandes vorstießen, da enthüllte sich ihrem Auge das grauenhafte Bild verdursteter Heereszüge.²⁷

Die Beschreibung des Krieges als »Bühne« und »Drama« theatralisiert diesen, indem sie die Position des Täters in die eines distanzierten Beobachters verwandelt. So wird die tatsächliche Gewalt verschleiert und die direkte Verantwortung verwischt. Als Symptome tief verwurzelter, fundamentaler Wahrnehmungskategorien lassen sich diese Beschreibungen am besten mit dem Konzept der Theatralität beschreiben.²⁸ Theatralität als Wahrnehmungsmodus bedeutet nicht, dass Dinge und Menschen an sich theatral sind, sondern durch eine Kombination aus ästhetischen Konventionen und diskursiven Praktiken gerahmt werden.²⁹ Theatralität klammert Orte und Handlungsmomente derart ein, dass sie extrem konzentriert sind; sie betont die visuelle Wahrnehmung und macht den Betrachtenden den Akt des Zuschauens gleichzeitig bewusst; Theatralität umschreibt und distanziert. Fast alle Beschreibungen, die sich auf Theaterbezüge stützen, haben gemein, dass sie ihre Leser*innen dazu

26 Diana Taylor: »Scenes of Cognition: Performance and Conquest«, *Theatre Journal* 56/3 (2004): S. 353–372, hier S. 356.

27 Zitiert nach Medardus Brehl: *Vernichtung der Herero. Diskurse der Gewalt in der deutschen Kolonialliteratur*. München: Fink, 2007, S. 215.

28 Balme: *Pacific Performances*, 2007, S. 1.

29 Ebd., S. 5.

einladen, Abstand von der beschriebenen Szene und damit von einer direkten Auseinandersetzung mit der kolonialen Welt zu nehmen, auf die sie sich beziehen: Der Abstand, der in der Beschreibung der kolonialen Szene verwendet wird, so ließe sich argumentieren, bildet den vermeintlichen Abstand zwischen dem, was auf der Bühne geschieht, und den Zuschauer*innen nach.³⁰ Ich bezeichne diesen Distanzierungsmechanismus als »koloniale Theatralität« und argumentiere, dass er Teil einer umfassenderen Logik und eines übergeordneten Organisationsprinzips der Auslöschung ist.³¹

Wie die zahlreichen Verweise auf Theater bzw. Theatralität im deutschen Kolonialarchiv zeigen, bot das Theater dem Kolonialprojekt ein Raster der Verständlichkeit, insofern es dem, was chaotisch und bedeutungslos erschien, Ordnung und Bedeutung zuschrieb. Koloniale Theatralität beschreibt also diskursive Vorgänge, die den kolonialen Alltag in außergewöhnliche Ereignisse zu verwandeln, sie hervorzuheben und dadurch bis zu einem gewissen Grad einzudämmen vermochten. Die dieser diskursiven Operation innewohnende Art der Einrahmung oder Einordnung ähnelt der Funktionsweise der Proszeniumbühne selbst: Sie referenziert die Möglichkeit einer Trennung zwischen dem Geschehen auf und hinter der Bühne sowie zwischen denen, die Teil des Geschehens sind, und denen, die »nur« zuschauen.

Als diskursive Strategie und Wahrnehmungsweise ist Theatralität symptomatisch für das Bestreben des kolonialen Diskurses, zu definieren, einzugrenzen und zu beschränken. Sie muss als Teil der Technologie imperialer epistemischer Gewalt verstanden werden, wie sie Edward Said in seinem einflussreichen Buch *Orientalism* so treffend formuliert hat: »The idea of representation is a theatrical one: The Orient is the stage on which the whole East is confined.«³² Indem Said die koloniale Repräsentation als grundlegend theatral und an Europa angeheftet hervorhebt, betont er das Machtverhältnis zwischen Europa als Betrachter und »dem Orient« als Betrachtetem, der ausschließlich als Objekt dieser besonderen Wahrnehmungsweise in Erscheinung tritt.

30 Maaïke Bleeker, Jon Foley Sherman, Eirini Nedelkopoulou: »Introduction«, in: *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*, hg. von dens. New York: Routledge, 2015, S. 1–19, hier S. 2.

31 Siehe Lisa Skwirblies: »Colonial Theatricality«, in: *Oxford Handbook for Performance and Politics*, hg. von Shirin Rai, Milija Gluhovic, Silvija Jestrovic, Michael Saward. Oxford: Oxford University Press, 2021, S. 27–42.

32 Edward Said: *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978, S. 63.

Ähnlich beschreibt der Historiker Timothy Mitchell in *Colonizing Egypt*, wie die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts in Europa einen Wahrnehmungsmodus schufen, den die Kolonialmächte auch außerhalb der Ausstellungsräume auf die Ordnung der Welt und vor allem der kolonialen Welt projizierten.³³ Diese moderne Erfahrung der Welt als Ausstellungsstück fand wohl ihren stärksten Widerhall in den imperialen und expansionistischen Projekten des 18. und 19. Jahrhunderts und deren Diskursen über Navigation, Reisen und »Entdeckungen«. Die Forschungen der Anthropologin Mary Louise Pratt zur Rolle des Blicks bei der Konstruktion kolonialer Hegemonie und Ordnung schließen an die Erkenntnisse von Said und Mitchell an. Ihre Untersuchung historischer Reiseberichte aus Europa zeigt, wie diese eine Beobachterposition schufen, die es den imperialen Betrachter*innen ermöglichte, von der beobachteten Szene getrennt und somit unsichtbar zu bleiben. Pratt bezeichnet diese Arten der Wahrnehmung und Darstellung als »anti-conquest strategy«, mittels welcher die Europäer*innen sehen konnten, ohne gesehen zu werden, so ihre Unschuld sicherten und gleichzeitig die eigene Hegemonie behaupteten.³⁴ Mit anderen Worten: Theatralität im kolonialen Kontext muss als eine Machtdynamik verstanden werden, die etwas oder jemanden nicht nur zur Schau stellt, sondern auch auf eine (herablassende) Distanz rückt, durch die sich die imperialen Betrachter*innen buchstäblich aus dem Bild und damit aus einer Position der Verstrickung oder Komplizenschaft mit der beobachteten Szene oder Handlung entfernen.

Koloniale Theatervereine und die Kulturmission in Deutsch-Südwestafrika

Charakteristikum einer funktionierenden Ordnung in den afrikanischen Kolonien war die Trennung der Lebensräume in den Kolonialstädten, die auf der klaren Abgrenzung von »europäischen« und »einheimischen« Vierteln beruhte. Sie zerlegte die Kolonialwelt, wie Frantz Fanon beschreibt, in »Abteile«, deren Trennlinien sich nicht nur in

33 Timothy Mitchell: *Colonizing Egypt*. Berkeley: University of California Press, 1991, S. 2.

34 Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992, S. 7.

Kasernen und Polizeistationen widerspiegeln, sondern auch in Ausgangssperren und Wahrnehmungsregimen.³⁵

Doch weder die afrikanische Bevölkerung noch die europäischen Kolonialist*innen entsprachen immer der deutschen Vorstellung von kolonialer Ordnung. Im Gegenteil: Immer wieder prangerte das deutsche Bürgertum im Kaiserreich den Lebensstil der *weißen* Siedler*innen und Farmer in den Kolonien als Gefährdung der sozial konstruierten, rassifizierten Differenz zwischen Europäer*innen und Afrikaner*innen an. Zu viele Mischehen, zu viel Verbrüderung zwischen Deutschen und der afrikanischen lokalen Bevölkerung deutete ein deutsches Bürgertum als Gefahr für die *weiße* Vorherrschaft in den Kolonien. Auch die kulturellen Ausdrucksformen der *weißen* Arbeiterklasse, die schwer rassifizierbaren Identitäten afrikanischer Arbeitsmigrant*innen sowie indigene Formen des Widerstands zeugten von einer porösen und fragilen kolonialen Ordnung. Die Angst vor rassifizierter Andersartigkeit zieht sich wie ein roter Faden durch die Quellen aus dem kulturellen Archiv der Siedler*innen.³⁶ Deren Amateurtheatervereine sind anschauliche Beispiele dafür, wie eng die Vorstellung von *Weißsein* am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Vorstellung von Deutschsein verbunden war.

Theateraufführungen von deutschen Amateurvereinen, Militärparaden und Schulvorstellungen bildeten ein breites und heterogenes Repertoire kolonialen Theaters, das die *weiße* Siedlergemeinschaft nach innen in ihrem Zugehörigkeitsgefühl stärken und nach außen abgrenzen sowie afrikanische theatrale Praktiken und Symboliken verdrängen, gar auslöschen sollte. Obwohl das deutsche Kolonialreich in seinen Kolonien im Gegensatz zu anderen europäischen Kolonialmächten nie ein stehendes Theater – im Sinne einer Schaubühne – errichtet hat, weisen die Quellen und andere Überlieferungen zahlreiche Erwähnungen von Theater, theatralen Praktiken, Bühnen und Spektakeln auf. In Deutsch-Südwestafrika kam es um die Jahrhundertwende zur Gründung zahlreicher Vereine unter den deutschen Siedler*innen, worunter sich auch eine große Anzahl Theater- und Literaturvereine fand.

Die Vereine zeichneten maßgeblich für die Organisation eines kulturellen Lebens der Siedlergemeinschaft verantwortlich. Ihre in der Kolonie weitverbreitete Gründung war Teil der Mission, aus den

35 Frantz Fanon: *Black Skin, White Masks*. New York: Grove, 2008, S. 4.

36 Siehe Yu-ting Huang, Rebecca Weaver-Hightower (Hg.): *Archiving Settler Colonialism: Culture, Space and Race*. London: Routledge, 2019.

Siedler*innen »Kulturträger« zu machen.³⁷ Denn dass die Siedler*innen, die in die Kolonien auswanderten, ihr »Deutschsein« bewahrten, war von entscheidender Bedeutung. Die Aktivitäten der Vereine sollten in diesem Sinn dafür sorgen, dass deutsche Kultur von der Metropole in die Kolonien getragen wurde und sich neu ankommende Siedler*innen einer ihnen vertrauten Gemeinschaft anschließen konnten. Laut den Satzungen bestand ihr Hauptziel darin, die »patriotischen Gefühle« und das »Rassenbewusstsein« ihrer Mitglieder zu stärken.³⁸ Der lokalen afrikanische Bevölkerung war die Mitgliedschaft in den Vereinen dementsprechend nicht gestattet. Als explizit *weiße* Räume konzipiert, spiegeln die Theatergesellschaften den kolonialen Diskurs über »Rasse« wider, indem sie versuchten, das Innere der Siedlergemeinschaft zu vereinen und sich von der afrikanischen Außenwelt abzugrenzen. Die Aufführungen solcher Literatur- oder Theatervereine fanden größtenteils auf improvisierten Bühnen statt, etwa in Hotelspeisesälen, im Gastraum eines Restaurants oder in der örtlichen Kneipe. Das in der kolonialen Ordnung vorausgesetzte Kulturverständnis war nicht nur an *Weißsein*, sondern zugleich an Bürgerlichkeit geknüpft. Aus diesem Grund war in den Kolonien eine ganze Reihe *weißer* Personen vom Status des (effektiven) »Kulturträgers« ausgenommen. Die meisten Siedler*innen empfanden das Leben in der Kolonie als Neuanfang für sich selbst, fernab von den Vorschriften und Einschränkungen des Deutschen Reiches. Die Motive für die Auswanderung in die Kolonien waren also nicht nur wirtschaftlicher Natur; oft verließen Deutsche ihr Heimatland vielmehr aufgrund einer diffusen Vorstellung von »Freiheit« oder »Abenteuer«. Die Ausgewanderten waren laut John Phillip Short »a heterogeneous mass of stenographers, clerks, mechanics, metalworkers, traveling salesmen, and artisans«.³⁹ Während die Figur des Kulturträgers das »Deutschtum« bewahren sollte, spaltete sie oft die Menge der »selbsternannten Helden« der deutschen Kulturarbeit.⁴⁰ Letztlich war die Kolonie nämlich kein panoptischer Reichsstaat, sie bestand vielmehr

37 Kundrus: *Moderne Imperialisten*, S. 3.

38 Ebd., S. 2.

39 John Phillip Short: *Magic Lantern Empire: Colonialism and Society in Germany*. Ithaca: Cornell University Press, 2012, S. 66.

40 Lora Wildenthal: »Race, Gender, and Citizenship in the German Colonial Empire«, in: *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*, hg. von Frederick Cooper, Ann Laura Stoler. Berkeley: University of California Press, 1997, S. 263–287, hier S. 163.

aus einem nur teilweise realisierten Spektrum an Bemühungen, den öffentlichen Raum zu stratifizieren und zu reglementieren.

Das Konzept der »Kulturträger« bot also wenig Sicherheit für eine nachhaltige und stabile Abgrenzung des *Weißseins* von einem als bedrohlich empfundenen »Anderen«. Und zwar nicht zuletzt, weil doch viele Veranstaltungen von einem gemischten Publikum besucht wurden. So war Theater eben nicht nur Mittel zur »Rassentrennung«, wie die Theatergesellschaften der *weißen* Siedlergemeinschaft es in ihren Statuten vermerkten, sondern auch eine Praxis, die die koloniale Ordnung entlang rassifizierter Grenzen destabilisierte und Konstruktionen von »Rasse« infrage stellte. Am deutlichsten wird dies an den Tanz- und Theaterveranstaltungen afrikanischer Arbeitsmigrant*innen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus Süd- und Westafrika in die kleine Küstenstadt Lüderitz kamen, um beim Eisenbahnbau und in den Diamantenminen der deutschen Kolonie zu arbeiten.

Die Kap-Arbeiter und die prekäre koloniale Ordnung

Bis zum Ersten Weltkrieg bildeten die sogenannten Kap-Arbeiter, Arbeiter*innen aus Südafrika, in der deutschen Kolonie das, was der Historiker William Lyon als afrikanische Arbeitseelite bezeichnet.⁴¹ Sie bekleideten oftmals gut bezahlte und zudem hochqualifizierte Positionen, die nicht ohne Weiteres ersetzt werden konnten. Ihre Einsatzgebiete reichten von der Hafendarbeit über den Bau von Eisenbahnen bis hin zum Bergbau und der Arbeit als Deckarbeiter auf Schiffen zwischen Südafrika und der deutschen Kolonie. Einige übernahmen auch weniger übliche Aufgaben und arbeiteten als Assistenten in Banken und Buchhandlungen, Köche und Kellner in Restaurants. Einige wenige Frauen waren als Angestellte in kolonialen Haushalten beschäftigt. Die Süd- und Westafrikaner*innen in der Kolonie hatten ihre eigenen sozialen Kreise, zu denen eine lebendige christliche Gemeinschaft, Fußball- und Tennisclubs sowie Spiel- und Trinklokale gehörten. Auch ihre Unterkünfte waren von höherer Qualität als die der meisten anderen Afrikaner*innen in der Kolonie. Sie erfüllten so eine notwendige und

41 William Blakemore Lyon: »From Labour Elites to Garveyites: West African Migrant Labour in Namibia, 1892–1925«, *Journal of Southern African Studies* 47/1 (2021): S. 37–55, hier S. 38.

weitgehend unersetzliche Rolle in der kolonialen Wirtschaft. Damit gerieten sie in Widerspruch zu den zunehmend restriktiven Rassengesetzen in Deutsch-Südwestafrika.⁴²

Insbesondere nach dem Völkermord gegen die Herero und Nama zwischen 1904 und 1908 kam es in der deutschen Kolonie zu einer Radikalisierung der Reglementierung öffentlicher Ordnung rund um die Frage rassifizierter Zugehörigkeit. Der einheimischen afrikanischen Bevölkerung war es nun verboten, Land zu besitzen oder sich auch nur frei zu bewegen. Ihre Mobilität und jeder Aufenthalt wurden mithilfe einer Ausweisungspflicht, durch die Trennung von Wohnräumen und die Einrichtung von Ausgangssperren streng geregelt. Diese Segregation des öffentlichen Raumes wirkte sich auch auf Aufführungsräume aus. Vor allem in den sogenannten »Eingeborenenvierteln« blieben diese dennoch weniger homogen als von der Kolonialverwaltung beabsichtigt. Aufführungen in diesen Vierteln oder von afrikanischen Einzelpersonen organisierte Veranstaltungen zogen oft ein »gemischtes« Publikum an und damit auch die Aufmerksamkeit der Kolonialpolizei auf sich.

Die Organisation von Tanzveranstaltungen für und mit den Kap-Arbeitern war für die deutschen Siedler*innen allerdings durchaus von finanziellem Interesse. Dies zeigt die große Zahl von Genehmigungsanträgen, die ein gewisser Herr Knacke, Chef einer Bergbaugesellschaft und Besitzer eines Kinosaals in Lüderitz, allein im Jahr 1913 an das Kaiserliche Bezirksamt in Lüderitzbucht schickte.⁴³ Herr Knacke beantragte wöchentlich die Erlaubnis, seinen Kinosaal an einen »Capeboy« namens Diclui für die Durchführung von »Tanzveranstaltungen« zu vermieten. Die Genehmigungsanträge und Quittungen zeigen, dass diese Tanzveranstaltungen für Diclui vermutlich finanziell rentabel waren, da er von seinem Publikum Eintrittsgeld verlangte. Wie viel Provision er an Herrn Knacke zu zahlen hatte, lässt sich aus den Archivalien allerdings nicht ableiten.

Während sich keine Quellen zu Form und Inhalt der Aufführungen finden lassen, wird in der Korrespondenz zwischen *weißen* Siedlern, die Veranstaltungen anboten, und dem Kaiserlichen Bezirksamt ausführlich auf die Zusammensetzung des Publikums eingegangen sowie auf die möglichen Gefahren für die öffentliche Ordnung, die diese

42 Ebd., S. 45.

43 Friedrich Knacke an Kaiserliches Bezirksamt Lüderitzbucht, 1.3.1913, 15.3.1913, 29.3.1913, 5.4.1913, 12.4.1913. National Archives of Namibia, BLU 74 L.10.

Zusammensetzung provozieren könnte.⁴⁴ Aus diesen Aufzeichnungen lässt sich schließen, dass die Aufführungen der Kap-Arbeiter ein Publikum aus sowohl *weißen* Siedler*innen als auch afrikanischen Wanderarbeiter*innen und möglicherweise selbst Mitgliedern der lokalen afrikanischen Bevölkerung fanden. Während diese Veranstaltungen in der Regel von der deutschen Kolonialpolizei als »Unterhaltung für Farbige«⁴⁵ eingestuft wurden, war zeitweise auch ein *weißes* Publikum zugelassen, wengleich dabei eine strenge räumliche Segregation galt. Die Organisatoren der Aufführungsabende mussten die Polizei sicherstellen lassen, dass *weiße* getrennt von Schwarzen Zuschauer*innen saßen und dass erstere den Theaterraum unmittelbar nach der Aufführung verließen, bevor das »Tanzen« begann und sich so die Möglichkeit zur sozialen Interaktion ergeben konnte.⁴⁶ In den Augen der Kolonialpolizei gab es also zwei Formen des Tanzes: einmal den Tanz als Aufführung, bei dem das Publikum im Zuschauerraum platziert und durch die Sitzanordnung kontrollierbar war, und einmal den Tanz als soziales Ereignis, bei dem es keine deutliche Trennung von Bühne und Auditorium gab und demnach auch die Anordnung der Körper im Raum nicht durch starre Sitzreihen in Schach gehalten werden konnte.

Die Korrespondenz zwischen einem gewissen Herrn Herz und dem kolonialen Bezirksverwalter über eine solche Veranstaltung ist in diesem Kontext besonders aufschlussreich. Aus den Akten geht hervor, dass die Kolonialverwaltung ein deutliches Interesse daran hatte, sowohl die Zuschauerpositionen als auch mögliche Interaktionsformen im Raum zu regeln. Sie ermahnte Herrn Herz wiederholt, »Durchsagen im Tanzsaal zu machen, in denen alle Eingeborenen aufgefordert werden, den Saal um halb 10 und alle Kap-Arbeiter um halb 11 zu verlassen«.⁴⁷

Die Unterscheidung zwischen »Kap-Arbeitern« und »Eingeborenen« in Bezug auf die Ausgangssperre ist hier interessant, da sie eine Differenzierung zwischen verschiedenen afrikanischen Gruppen innerhalb der stratifizierten Kolonialgesellschaft von Deutsch-Südwestafrika vornimmt. Während die deutsche Wirtschaft und insbesondere die neue Diamantenindustrie aufgrund des dringenden Bedarfs an Wander-

44 Kaiserliches Bezirksamt Lüderitzbucht an Friedrich Knacke, 12.4.1913. National Archives of Namibia, BLU 74 L.10.

45 Kaiserliches Bezirksamt Lüderitzbucht an Herz, 17.2.1914. National Archives of Namibia, BLU 74 L.10.

46 Ebd.

47 Ebd.

arbeiter*innen laxere Regelungen für die neuen Arbeitskräfte forderten, war die deutsche Kolonialverwaltung gegen eine massive Einwanderung insbesondere von Kap-Arbeitern. Dies hatte den einfachen Grund, dass die britische Kapkolonie eine andere – nach Ansicht der deutschen Kolonialverwaltung zu nachsichtige – Politik gegenüber ihrer afrikanischen und »gemischten« Bevölkerung verfolgte. Und wie die Historikerin Ulrike Lindner in ihrer Besprechung verschiedener Gerichtsprozesse und eingereichter Beschwerden zeigt, stellten die Arbeiter*innen vom Kap in der Tat die strenge Abgrenzung zwischen *weiß* und Schwarz in der deutschen Kolonie regelmäßig infrage. Dies äußerte sich zum Beispiel darin, dass sie mithilfe des britischen Konsuls mehrere Klagen gegen ihre deutschen Arbeitgeber einreichten – ein juristisches Privileg, das der einheimischen Bevölkerung in der deutschen Kolonie nicht zugestanden wurde. In Anbetracht der immer strengeren Vorschriften gegen Mischehen in der deutschen Kolonie stellte eine wachsende »Mischbevölkerung« durch den Zustrom von Kap-Arbeitern an sich schon eine Bedrohung für die angestrebte »rassische Reinheit« der deutschen Kolonie dar. Einigen Kap-Arbeitern gelang es sogar, ihren »Rassenstatus« zu ändern, indem sie mithilfe des britischen Konsuls ihre europäische Abstammung nachwiesen und in den Kolonialakten über Nacht von »Schwarz« zu »*weiß*« wurden. Diesen Arbeitern wurden bessere Positionen an ihrem Arbeitsplatz und höhere Löhne angeboten, außerdem durften sie in den europäischen Siedlungen leben. Es liegt auf der Hand, dass diese Zweideutigkeiten von der deutschen Kolonialverwaltung als höchst problematisch und als störend für das eigene Selbstverständnis als Kolonisator*innen angesehen wurden.⁴⁸ Und auch in den Akten zur Lustbarkeitssteuer im Nationalarchiv Namibias zeigt sich, dass die rassistischen Kategorien, mit denen der Veranstalter Diclui in einer kolonialen Ordnung positioniert wurde, sich von Woche zu Woche veränderten, bis er plötzlich nicht mehr als »Kapjunge«, sondern als »Amerikaner« in den Akten auftaucht.⁴⁹

*

48 Ulrike Lindner: »Transnational Movements between Colonial Empires: Migrant Workers from the British Cape Colony in the German Diamond Town Lüderitzbucht,« *EUI Working Paper*, European University Institute, RSCAS Publications, 2009, S. 13.

49 Friedrich Knacke an Kaiserliches Bezirksamt Lüderitzbucht, 29.3.1913. National Archives of Namibia, BLU 74 L.10.

In den Akten tauchen keine Hinweise darauf auf, dass eine Person aus der lokalen Bevölkerung Namibias eine öffentliche Theaterveranstaltung oder einen Tanzabend abhielt. Obwohl sie noch weit davon entfernt waren, die Freiheiten und wirtschaftlichen Vorteile der *Weißten* zu genießen, gehörten die Kap-Arbeiter eindeutig zu einer besonderen gesellschaftlichen Klasse. Ihre Tanzveranstaltungen, einschließlich der damit verbundenen Gerichtsverfahren und ihrer Klagen gegen die rassistische Kolonialpolitik, sowie die Art und Weise, wie die deutschen Kolonialbehörden die Tanzveranstaltung mit Argusaugen beobachteten, sind ein wichtiges Beispiel für die Verschränkung von Theater und Kolonialismus im Deutschen Reich.

Seit Gayatri Chakravorty Spivak wissen wir, dass wir die Stimmen der Subalternen – der Kolonisierten – nicht aus den Kolonialarchiven bergen können, um so eine sogenannte Gegengeschichte zu schreiben.⁵⁰ Was wir aber sehr wohl sichtbar machen können, sind die Momente, an denen sich die Kolonisierten dem Blick und der Definitionsmacht der Kolonialmacht entziehen; Momente, in denen Kolonialbeamte, Ethnografen oder deutsche Farmer hadern und zweifeln, wie sie Szenen des Alltags, Begegnungen mit Menschen aus der afrikanischen Bevölkerung deuten, definieren und einordnen sollen. Mit anderen Worten: Für eine machtkritische Geschichtsschreibung, die *mit* dem Kolonialarchiv arbeitet, ist es sowohl wichtig, anzuerkennen, dass Leerstellen sich nicht füllen lassen, als auch auf die Suche nach den Brüchen, den potenziellen Unordnungen zu gehen.

50 Gayatri Chakravorty Spivak: »The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives«, *History and Theory* 24/3 (1985): S. 247–272.

Theater als Wurfbude

Neuordnungen emanzipatorischen Theaters
für junges Publikum in den 1970er-Jahren

Im Sommer 1975 wurde im *Frankfurter Kulturjournal* ein Cartoon des Zeichners Ferry Ahrlé abgedruckt (Abb. 1). Zu erkennen mit markanter Brille und Schürze ist Karlheinz Braun, der zu dieser Zeit sowohl Lektor im Verlag der Autoren als auch Mitorganisator des Frankfurter Theaterfestivals Experimenta war. Es ist jene Festivalsausgabe, die sich neuen Produktionen im Bereich Kinder- und Jugendtheater widmete.

Das zwischen 1973 und 1975 von Heinrich Heym herausgegebene Magazin informierte vor allem über lokale Events und Neuigkeiten in der Mainmetropole. Aus der Bildunterschrift geht hervor, dass Braun selbst *Die Wurfbude* geschrieben haben soll, ein Text, der explizit als »Kinder-Mitspiel-Stück« konzipiert sei. Der Cartoon bildet dadurch auf den ersten Blick eine Werbestrategie für das neue Stück des Frankfurters und für das Theaterfestival, das im Juni desselben Jahres anstand. Die Zeichnung bewirbt allerdings nicht nur Theater in unterschiedlichen Facetten, sondern stellt auch einen Zusammenhang mit einer ordnenden Praxis von Verlagen und Festivals her. Auf den zweiten Blick illustriert die Wurfbude dahingehend noch mehr, denn hier werden nicht nur in Analogie zum Stücktitel Dosen eines Jahrmarktspiels aufgebaut. Bei genauerem Betrachten wird der abgebildete Vorgang zu einem Versuch, aus Unordnung Ordnung zu schaffen: Die Dosen, die der Zeichner Karlheinz Braun aufstellen lässt, sind beschriftet mit »Rotbarsch«, »Rotwein« und weiteren gustatorischen Assoziationen zur Farbe Rot. Theateraffine Betrachter*innen erkennen darunter auch eine Dose mit der Aufschrift »Rote Grütze«. In Kombination mit dem zeitlichen Rahmen, dem Hinweis zur anstehenden Experimenta und dem gezeichneten Lektor Braun ist damit wohl weniger die kindertaugliche Nachspeise als vielmehr die gleichnamige Berliner Theatergruppe gemeint. Rote Grütze steht gemeinhin stellvertretend für neue Ansätze und Themen im Kin-

der- und Jugendtheater nach 1968. Die Gruppe verfolgte ein – wie es damals genannt wurde – »emanzipatorisches Theater«. ¹ Analog dazu, wie Braun hier unter von Kindern eher ungeliebte Speisen eine Dose mit einer Nachspeise mischt, funktioniert – so die These meines Beitrags – die Distribution neuer, emanzipatorischer Theatertexte für junges Publikum im Umfeld des Verlags der Autoren in den 1970er-Jahren.

Verlagskataloge wie auch Festivalprogramme werden kuratiert und unterliegen damit einer konkreten Ordnungspraxis. Die Art ihrer Zusammenstellung und Vermarktung produziert einerseits ein Wissen über Theater und gibt andererseits Aufschluss über Ordnungspolitiken kulturökonomischer Akteur*innen. Im damaligen Distributionsumfeld des Verlags der Autoren wird ein Umgang mit jungem Publikum sichtbar, der Kinder- und Jugendtheater – analog zur Zielgruppe der Erwachsenen – als Sprechtheater kategorisiert. Die Programme sind vielseitig, indem sie diverse Praktiken und Formen versammeln und sich an unterschiedliche Publika richten, dabei jedoch nicht auf Vereinheitlichung, eine kohärente Ordnung oder gar ein Gegenprogramm setzen. Vielmehr ist eine inklusive Überschreitung von Zielgruppengrenzen zu beobachten, womit die Zusammenstellung im Verlags- und auch Festivalkatalog weniger einer Politik der Spartenbildung unterliegt als vielmehr einer Enthierarchisierung und Gleichheit von Zielgruppen im Sprechtheater folgt.

Nicht zuletzt stößt dies ein Nachdenken über die epistemologischen Folgen dieser kuratierten Ordnung von Theater an. Die Externalisierung des Kinder- und Jugendtheaters resultierte nicht selten in einer andauernden Vernachlässigung dieser Produktionen in der Theaterwissenschaft – und nicht zuletzt auch in der Theatergeschichtsschreibung. ² Wird das Kinder- und Jugendtheater jedoch als Sprechtheater subsumiert und damit die Trennung in Sparten unterlaufen, können sich dadurch auch bestehende Klassifizierungen im akademischen Gegenstandsbereich verschieben. So birgt ein solches auf dem Prinzip der Gleichheit kuratiertes Ordnen von Theater im Verlagszusammenhang insbesondere für die Theaterwissenschaft das Potenzial einer Aufhebung der getrennten Gegenstandsbereiche von einerseits Theater für Erwachsene *oder* andererseits Theater für junges Publikum.

1 Christel Hoffmann: »Theatergeschichten. Miteinander spielen«, *ixpsilonzeit Jahrbuch* (2024): S. 34–37, hier S. 34.

2 Manon van de Water: *Theatre, Youth, and Culture: A Critical and Historical Exploration*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, S. 2.



„Die Wurfbude“ heißt das erste Stück des Promotors der diesjährigen „Kinderexperimenta“ in Frankfurt, das Dr. Karlheinz Braun vom Verlag der Autoren, schrieb. Es ist das bisher modernste Kinder-Mitspiel-Stück: Mit drei Bällen bis Du dabei! Erwachsene sind zugelassen.
 Zeichnung Ferry Ahrlé

Abb. 1: Die Wurfbude mit Karlheinz Braun, eine Zeichnung von Ferry Ahrlé

Der Verlag der Autoren wurde 1969 in Frankfurt am Main gegründet. Seine mitbestimmt organisierte Verlagskonstruktion steht in Zusammenhang mit Forderungen nach mehr Demokratie der Achtundsechziger. So ist »Verlag der Autoren« nicht nur ein Name, sondern markiert auch die unternehmerische Basis des Autor*innen-Verlag. Das bedeutet, er verlegt nicht nur Theatertexte von Autor*innen, sondern gehört ihnen als Kulturunternehmen auch.³ Auf dieser Basis entwickelte der Verlag der Autoren ein zeitgenössisch einschlägiges Programm für das Gegenwartstheater der 1970er-Jahre, in dem die Rechte von Autor*innen wie Rainer Werner Fassbinder, Peter Handke oder (im Subvertrieb) Heiner Müller zusammenliefen. Von Beginn an umfasste das Verlagsprogramm auch Titel, die dem Kinder- und Jugendtheater zuzuordnen sind. Im Lauf der 1970er-Jahre wuchs die Anzahl der Verlagsmitglieder stetig, die sich für ein solches verantwortlich zeichneten, wodurch sich das formale und inhaltliche Spektrum der Texte für junges Publikum im Verlagsrepertoire weiter ausdifferenzierte.

Die Unternehmensakten aus den Anfangsjahren des Verlags der Autoren liegen als Verlagsarchiv im Universitätsarchiv der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Es wurde dem Bestand des dortigen Literaturarchivs zugeordnet und bislang nicht vollständig erschlossen, weshalb die Ablage weitgehend intakt ist. In der Konsultation des Bestands fällt auf, dass in den Dokumenten zur mitbestimmten Verlagsorganisation, der Korrespondenz oder auch der Öffentlichkeitsarbeit keine gesonderten Sektionen für Kinder- und Jugendtheater ausgezeichnet sind. Lediglich hin und wieder werden Schwerpunktsetzungen erarbeitet, die jedoch innerhalb der Verlagsbereiche von Akquise, Produktion und Vertrieb eingestreut sind. So wird weder in der Korrespondenz noch in den Protokollen und Rundschreiben, die die Mitbestimmungsvorgänge dokumentieren und erläutern, zwischen Autor*innen unterschiedlicher Zielgruppentheater unterschieden.

3 Zur Mitbestimmung als Organisationsform des Verlags siehe Lisa-Frederike Seidler: *Der Verlag der Autoren. Theater als Ware – Verlegen als Kritik*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2025; Wolfgang Schopf, Marion Victor (Hg.): *Fundus. Das Buch vom Verlag der Autoren 1969–2019*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2019.

Blickt man lediglich auf die Dokumentenablage im Unternehmensarchiv, bildet Theater für junges Publikum – wie im Übrigen auch die *ex negativo* durchaus denkbare Kategorie ›Erwachsenentheater‹ – also eine Leerstelle. Das irritiert zunächst, denn folgt man dem Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst, gibt die Ablage doch Aufschluss über Einteilungen – um nicht zu sagen Sparten –, welche er als ein Wissen zweiter Ordnung kategorisiert. Für Ernst ist gerade die konkrete Ordnung von Akten von Interesse, denn hier entstünde aus einer archivischen Unordnung Ordnung. Im Gegensatz zur ersten Ordnung, dem Inhalt von Dokumenten und Akten, gibt die zweite Ordnung Aufschluss über ein Verwaltungswissen.⁴ Nun existiert jedoch im Verlagsarchiv keine explizite Verwaltungseinheit zum Kinder- und Jugendtheater – und doch wurden die Texte, die in diese Kategorie fallen würden, vom Verlag der Autoren beworben und vermarktet. »Ist das Schweigen des Archivs zu bestimmten Fragen, die wir daran richten, Produkt eines erzwungenen Verschweigens oder das Indiz einer originären Abwesenheit?«⁵ Dieser Frage Wolfgang Ernsts folgend, möchte ich Letzteres annehmen und dies auf eine Politik des Ordnen von Theater im Verlag zurückzuführen. Die Akten umfassen zum Beispiel Versammlungsprotokolle, die auf die mitbestimmte Organisation des Verlags zurückzuführen sind, Korrespondenzen mit Autor*innen, Manuskriptbearbeitungen und Gutachten, aber auch Programmkonzeptionen und Verlagsankündigungen. Einteilungen nach Theaterformen oder Publika hingegen sind innerhalb der Akten gerade nicht zu erkennen. Im Gegensatz zu Theatern und Verlagen, die sich in den 1970er-Jahren dezidiert als Bühnen beziehungsweise Rechtepools für junges Publikum gründeten, lässt die Auslassung der Zielgruppen auf Verwaltungsebene im Verlag der Autoren eine Spur erahnen, die dazu einlädt, über die Ordnungspolitik des Verlagsprogramms nachzudenken: die Auswahl von Theatertexten, die sich an unterschiedliche Publika aus Erwachsenen, Jugendlichen und Kindern richten, und ihr Verhältnis zueinander. Dadurch entsteht eine differenzierte Einheit, die mit dem solidarischen Prinzip der unternehmerischen Mitbestimmung zu korrelieren scheint. Das Moment der Parität der Autor*innen in der Unternehmensgemeinschaft spiegelt sich

4 Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve, 2002, S. 83.

5 Ebd., S. 65 f.

im egalitären Nebeneinander verschiedener Theatertexte, die gerade nicht nach unterschiedlichen Zielgruppen hierarchisiert werden.

Die Entdeckung einer Zielgruppe:
Neues im Theater für junges Publikum

Dass über Kinder und Jugendliche als Zielgruppe von Theater nachgedacht wird, speiste sich zunächst aus einer Auffassung von Kindheit und Adoleszenz, die insbesondere in westlich geprägten Industrieländern um 1900 einsetzte. Fortan wurde Kindheit in Abgrenzung zum Erwachsenenalter definiert und damit zur externalisierten Kategorie in Differenz zur Öffentlichkeit der Erwachsenen. Mit der Ausdifferenzierung von Fächern wie Pädagogik, Soziologie oder Psychologie wurden Kindheit und Jugend aus unterschiedlichen Perspektiven zu fassen versucht.⁶ Damit ging auch die Entdeckung eines speziellen Publikums einher, das die Grundlage für die neue Spartenbildung bildete. Begann die Auseinandersetzung mit Fragen der Kindheit, Erziehung oder Jugend schon Anfang des 20. Jahrhunderts, baute sich ein Nachdenken über das Theater für die Jüngeren insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg sukzessive aus.⁷ Vor allem ab den 1960er-Jahren kam es im Umfeld der Neuen Linken vermehrt zu Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen pädagogischen Ansätzen und einer Relektüre marxistisch geprägter Schriften aus der Kinderbewegung der Weimarer Republik.

Während die Spielpläne des bundesdeutschen Nachkriegstheaters seit Ende der 1950er-Jahre das junge Publikum mehr und mehr für sich entdeckt hatten, resultierte dies in Drei- oder Mehrspartenhäusern nicht selten in der Einrichtung einer weiteren, ausgelagerten Sparte. In einigen Städten gründeten sich zudem (oftmals privat getragene) Märchenbühnen.⁸ Gleichwohl wurde die Hinwendung zu jungen Zuschauer*innen

6 Uwe Sander, Ralf Vollbrecht (Hg.): *Jugend im 20. Jahrhundert. Sichtweisen – Orientierungen – Risiken*. Neuwied: Luchterhand, 2000.

7 van de Water: *Theatre, Youth, and Culture*, S. 4, 62 f.

8 Franca Kretzschmar, Johannes Mayer: »Revolution auf der Bühne«, 1968, *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* (2018): S. 71–87, hier S. 74. Den Ausbau und die Professionalisierung des Kinder- und Jugendtheaters in den 1960er-Jahren markiert auch das internationale Netzwerk ASSITEJ, zu dessen Gründungsmitgliedern 1965 die Bundesrepublik Deutschland gehört.

in den 1960er-Jahren verdächtigt, vorwiegend eine Sanierungsfunktion maroder Besuchszahlen übernehmen zu wollen. Der Theaterwissenschaftler und Kritiker Melchior Schedler setzte sich in *Theater heute*, das sich zuvorderst an erwachsene Leser*innen richtet, bereits in den 1960er-Jahren mit dem bis dato oft nachlässig besprochenen Theater für junges Publikum auseinander. Im Jahr 1972 publizierte er einen Band zum *Kindertheater*, in welchem er nicht nur geschichtliche Wegmarken rekonstruiert, sondern historische Ansätze und aktuelle Projekte gemeinsam diskutiert.⁹ Rückblickend auf das vergangene Jahrzehnt erkennt er eine »Neue Welle«,¹⁰ moniert daran jedoch, dass dieses Theater nicht selten dem Primat einer Werbestrategie unterläge. Beispielhaft gilt ihm das *Handbuch für Theaterwerbung*, das 1965 vom Deutschen Bühnenverein herausgegeben wurde. Dieses sollte Theaterleitungen einen Regelkatalog an die Hand geben, um junges Publikum ans Theater heranzuführen. Schedler kritisiert daran die immanente Bewertung erwachsenen Theaterpersonals, in der sich eine autoritäre Haltung gegenüber jungem Publikum manifestiere und die die Hierarchisierung des Theaters entlang unterschiedlicher Zielgruppen (re)produziere. Hier gelte eine Auffassung der »Vorschule des Kindertheaters für die Hauptschule des Abonententheaters«,¹¹ anstatt dieses Theater selbst zum Gegenstand kritischen Denkens zu machen. Kindertheater bestehe dann – so kann man Schedlers Monita lesen – immer nur als das Andere zum Erwachsenentheater. Dadurch perpetuierten Theatermacher*innen nicht nur althergebrachte Vorstellungen vom Auftrag des Kinder- und Jugendtheaters, sondern auch dessen Exklusion:

Das Rahmenprogramm der Werbung überwuchert die wirkliche Theaterarbeit oder ist bereits so identisch mit sich, daß die Vorstellungen, auf die die reichlichen Werbemaßnahmen hinführen sollen, eher wie ein Appendix der Reklame erscheinen, und nicht einmal als der wichtigste.¹²

9 Melchior Schedler: *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

10 Ebd., S. 147–161.

11 Ebd., S. 167.

12 Ebd., S. 161.

Eine tatsächliche Auseinandersetzung mit dem Gesehenen hingegen, wie in Debatten um Formen und Ästhetiken im Theater für Erwachsene, fände häufig nicht statt. Stattdessen stellten Theaterleitungen und Dramaturgieabteilungen Angebote zusammen, die das »Kinderpublikum als Objekt künftiger Werbebemühungen«¹³ ins Visier nahmen. Statt der Erarbeitung neuer Spielformen und adäquater kind- bzw. jugendspezifischer Inhalte würden Theaterführungen und Probeneinblicke, aber auch Mindestzahlen für Kinder- und Jugendtheater pro Spielzeit das Maß angeben. Solche Strategien, die lediglich um Fragen der Affizierung durch Werbung kreisten, ließen Kinder- und Jugendtheater zur Ware werden. Im Gegensatz zum Erwachsenentheater findet in diesen Konzeptionen der Experimentcharakter keinen Raum mehr,¹⁴ wodurch überhaupt erst eine exklusive Ordnungskategorie ›Kinder- und Jugendtheater‹ hervorgebracht wird.

Für Theaterverlage, die als privatwirtschaftliche Akteure im kulturellen Sektor agieren, gehört die Bewerbung neuer Stücke zum Kerngeschäft. So auch für den Verlag der Autoren, der in seinen Ankündigungen auf neue Texte für das Kinder- und Jugendtheater aufmerksam machte. Im Jahr 1973, im fünften Geschäftsjahr, stieß Melchior Schedler zur Unterstützung des Lektorats und mit der Spezialisierung für junges Publikum zum Verlag. Im selben Jahr lag der Verlagsankündigung erstmals das *Junior Blatt* bei, das zusammen mit Hinweisen zu neuen Theatertexten und Übersetzungen an Theater verschickt wurde. Damit wurde zwar die Zielgruppe markiert, aber die Hinweise zu Neuerscheinungen erreichten nicht nur Dramaturg*innen für Kinder- und Jugendtheater. Theatertexte, die sich an ein junges Publikum richten, wurden im Verlag der Autoren in bestehende Distributionsstrukturen eingliedert, sodass vielseitige Texte, deutschsprachige und Übersetzungen, aber auch solche für unterschiedliche Zielgruppen, nebeneinander platziert wurden. Exemplarisch zeigt sich dies auch in Rechteübersichten der ersten Geschäftsjahre, die in der Festschrift zum fünfzigsten Jubiläum aufgenommen wurden.¹⁵ Vermarktete der Verlag Autor*innen, die heute einschlägig für neue Ästhetiken im Theater für Erwachsene angeführt werden, widmete er sich von Anfang an auch umfangreich

13 Ebd., S. 147.

14 Ebd., S. 180f.

15 Siehe die geplanten und realisierten Übersichten mit Autor*innen, in: Schopf, Victor (Hg.): *Fundus*, S. 21–24, 26.

einem Rechtetool von Texten für junges Publikum. Die Breite der Ästhetiken und Inhalte reicht von Märchenbearbeitungen wie Alice Toens *Der gestiefelte Kater* bis zu *Stokkerlok und Millipilli*, das im Umfeld der später als GRIPS Theater firmierenden Gruppe entstand.¹⁶ Damit umfasste das Programm eine Vielfalt an Theatertexten, die sowohl auf Gruppen wie auch einzelne Autor*innen zurückgehen und die mit durchaus unterschiedlichen Ästhetiken assoziiert werden. Dabei wurden nicht zuletzt immer auch unterschiedliche Zielgruppen adressiert.

Der Ordnungsvorgang im Verlagsprogramm erscheint insofern ambivalent, der Verlag verfolgte damit aber auch eine spezifische Ordnungspolitik: Auf die Kennzeichnung »Kinder- und Jugendtheater« wurde nicht gänzlich verzichtet, wenngleich die Zusammenführung zu *einem* Verlagskatalog als Versuch verstanden werden kann, der Exklusion des Kinder- und Jugendtheaters im Sinne einer eigenen Spartenbildung entgegenzuwirken. Ebenso wie Übersetzungen bildeten Spielvorlagen für Kinder- und Jugendtheater zwar eigene Bereiche, wurden aber innerhalb der Distributionsmedien als neue Sprechtheaterstücke gemeinsam sortiert. Die Binnendifferenzierung, die im Verlagsprogramm angelegt ist, besteht demgegenüber in Bezug auf unterschiedliche Medientexte für Theater, Rundfunk und Fernsehen.¹⁷ Die Nichtheraushebung von Kinder- und Jugendtheater unterlag einer *Ein*-Ordnung von Theater, die mit dem eingangs illustrierten Anordnen der Roten Grütze unter viele andere Dosen mit roten Speisen vergleichbar ist.

Experimente statt Kanon: Experimenta V

Karlheinz Braun, der im Cartoon die Dosen aufstellt, war Mitte der 1970er-Jahre nicht nur ko-delegierter Geschäftsführer und Lektor im Verlag der Autoren, sondern auch Mitorganisator des Frankfurter Theaterfestivals Experimenta, das sich 1975 schwerpunktmäßig dem Kinder- und Jugendtheater widmete. Interessanterweise öffnet die Besprechung der Experimenta V im *Spiegel* mit Arbeiten, die nicht zuletzt

16 Siehe die transkribierte Verlagsanzeige aus *Theater heute* vom Juni 1970, in: ebd., S. 24.

17 Siehe die Übersicht über »Rundfunk und Fernsehen«, in: ebd., S. 23; sowie das nach Medien differenzierte Titelblatt der Verlagsankündigung vom Juli 1971, in: ebd., S. 35.

das Festival selbst in den 1960er-Jahren bekannt machten: die Uraufführung von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* 1966 in der Regie von Claus Peymann und die Kunstaktion *Iphigenie/Titus Andronicus*, in der Joseph Beuys 1969 anlässlich der Experimenta III einen Schimmel auf die Bühne des Frankfurter Theater am Turm brachte.¹⁸ Die Nennung gerade dieser beiden Beispiele unterstreicht den formalen wie ästhetischen Experimentcharakter des Festivals. Die Besprechung stellt also die Produktionen des Kinder- und Jugendtheaters in eine Reihe mit formalen wie inhaltlichen Innovationen in den darstellenden und performativen Künsten überhaupt. Die 1975 eingeladenen Produktionen von 32 Gruppen aus zwölf Ländern, die in der Woche vom 1. bis 8. Juni in Frankfurt zusammenkamen, werden daran anschließend nicht primär als Kinder- und Jugendtheater, sondern vor allem aufgrund ihrer neuen Ästhetiken und Ansätze herausgehoben.¹⁹

Gezeigt wurde Verschiedenes: Aufführungen, die das Ergebnis von Stückentwicklungen mit Kindern und Jugendlichen darstellten; Inszenierungen, die das junge Publikum zum Mitmachen und Mitdiskutieren einladen sollten; aber auch Produktionen, die ein tradiertes Theatersetting beibehielten oder gar auf dem fantastischen Figurenrepertoire von Märchenerzählungen aufbauten. Vertreten waren Theatergruppen aus England, Frankreich, den Niederlanden, der Schweiz, Österreich und Schweden; mit Jugoslawien, Polen und Rumänien aber auch aus Ländern jenseits des Eisernen Vorhangs.²⁰ Die Konzeptionsspuren dieses Experimenta-Programms führen wiederum in den Verlag der Autoren zurück: Gemeinsam mit seinem Kollegen Michael Eberth, der seit 1974 dort ebenfalls Lektor und zugleich Sekretär der Akademie der Darstellenden Künste in Frankfurt war, zeichnete sich Braun verantwortlich für das Programmheft. Den Anspruch an das Festival formulieren die beiden Kuratoren und Verlagsmitarbeiter wie folgt:

18 »Grips und Grütze«, *Der Spiegel*, 15.6.1975, <https://www.spiegel.de/kultur/grips-und-gruetze-a-2fcf5008-0002-0001-0000-000041484046> [26.11.2025].

19 Für einen ausführlichen Bericht zu einzelnen Produktionen siehe Melchior Schedler: »Experimenta 5: Kindertheater als Volkstheater«, *Theater heute* 16/8 (1975): S. 36–43.

20 Hierbei handelte es sich um Theater DADOV aus Belgrad (Jugoslawien), Teatr Dzieci Zagłębia aus Bedzin (Polen) und Teatrul ION CREANGA aus Bukarest (Rumänien). Siehe das Plakat der Experimenta V, in: Schopf, Victor (Hg.): *Fundus*, S. 51.

Kindertheater ist ein Feld ohne Umzäunung; schwankender ökonomischer Boden; keine ästhetischen Leitplanken. Die neuen Anfänge zeugen notwendigerweise von der Unsicherheit derer, die sie unternehmen: sie sind Versuche, Experimente im besten Sinne. Ganz selbstverständlich haben die Theatermacher die Partei gewechselt: von der pädagogischen Kumpanei mit den Erziehungsberechtigten sind sie übergelaufen auf die Seite der Kinder. [...] So gleichen sich viele Experimente in ihrem antiautoritären Tenor wie in dem Versuch, Autorität neu zu definieren. Sie gleichen sich auch in dem Bemühen, aufs Schulmeistern zu verzichten, die Kinder stattdessen einzubeziehen, mitspielen und mitargumentieren zu lassen, sie zu spontaner Identifikation und Stellungnahme zu bewegen. Es gibt keinen Kanon, dieses Ziel zu erreichen: alle Mittel des Theaters sind diesem Theater recht.²¹

Augenscheinlich wird Kindertheater hier zu etwas genuin Ungeordnetem stilisiert, dessen Qualität geradezu in seiner Anpassungsverweigerung zu liegen scheint. Wie bereits in den Ausführungen Schedlers tritt auch hier eine Auffassung von Kinder- und Jugendtheater zutage, die sich als Absatzbewegung versteht und Theater nicht länger als eines *für* sondern vielmehr als eines *mit* Kindern konzipiert wissen will. Damit ist jedoch weniger der Austausch erwachsener durch junge Spieler*innen gemeint, als vielmehr ein solidarisch informierter Zusammenschluss von Theatermacher*innen und Publikum. Hierfür, so die Auffassung der Organisatoren, bedürfe es nicht der Reproduktion eines erprobten Kanons, sondern ästhetischer und formaler Neuerungen. Zum Kanon des Kinder- und Jugendtheaters wiederum zählten noch bis in die Mitte der 1970er-Jahre Märchenadaptionen, die insbesondere um Weihnachten zum Standardrepertoire von Stadt- und Staatstheatern gehörten.²² Und auch in der Gegenüberstellung von Braun und Eberth scheint ›Kanon‹ eine inhaltlich und formal tradierte, einheitliche Ordnung zu sein. In dieser Ablehnung und in der Befürwortung von Experimenten

21 »Aus dem Vorwort zum Programmheft der Experimenta V«, zitiert nach Karlheinz Braun: *Herzstücke. Leben mit Autoren*. Frankfurt am Main: Schöffling, 2019, S. 367 f.

22 Damaris Nübel: »Als Grimm und GRIPS noch Feinde waren. Das emanzipatorische Kindertheater und die Münchner SCHAUBURG«, 1968, *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* (2018): S. 88–100, hier S. 89.

als Formen des Ausprobierens wird das Kuratieren und Distribuieren unterschiedlicher Theaterarbeiten zu einer Praxis des Ordnen ohne festes Regelwerk. Sie folgt im Falle der Experimenta 1975 einerseits einer kooperativen Politik, deren ästhetisches Spektrum sich andererseits aber auch betont ambivalent verstanden wissen will. Oder, um im Bild der Wurfhütte zu bleiben: Hierbei geht es um eine Vorstellung von Experimenten im Plural, die, wie die Dosen, fortwährend neu geordnet und ausprobiert werden sollen.

Vielseitigkeit des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters

Um zu verdeutlichen, wie vielseitig diese Experimente aussahen, lohnt es sich, auf gezeigte Produktionen der Experimenta 1975 zu blicken. Eingeladen waren unter anderen *Mensch Mädchen!* des West-Berliner GRIPS Theaters und die eigens für das Festival vom Schauspiel Frankfurt inszenierte *Schule mit Clowns* von Friedrich Karl Waechter.²³ Da beide Theatertexte auch im Verlagskatalog des Verlags der Autoren gelistet sind, greife ich sie hier exemplarisch heraus.

Mensch Mädchen! hatte am 28. Februar 1975 am Berliner GRIPS Theater Premiere. Der Text richtet sich an ein Publikum ab fünf Jahren.²⁴ Im Stück spielen drei Mädchen Ingenieurinnen, die auf einem mit Müll übersäten Stadtspielplatz eine Rakete bauen, um damit zum Mond zu fliegen. Ein Junge, der eigentlich mitspielen möchte, torpediert das Vorhaben der Mädchen und produziert damit zunächst einen »veritable[n] Kampf der Geschlechter«, an dem tradierte Rollenbilder und -stereotype verhandelt werden. Nach einigen Zankereien erkennen die Kinder, dass ihre Gemeinsamkeit im Kindsein liegt und ihre Fähigkeiten mitnichten geschlechtlich determiniert sind. Letztere Auffassung werde wohl aber vor allem von Erwachsenen an sie herangetragen. So schließen sich die Kinder »zum solidarischen Widerstand gegen die autoritären Besitz- und Machtansprüche der Erwachsenen« zusammen. Nicht nur der anfängliche Geschlechterkampf, sondern

23 Schedler: »Experimenta 5«, S. 41.

24 Autoren des Textes sind Stefan Reisner und Volker Ludwig, Komponist ist Birger Heymann. Die Altersangabe ist dem Katalog von »Theatertexte.net« entnommen: https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag_id=verlag_der_autoren&wid=666&ebex3=2 [26.11.2025].

auch der Kampf gegen elterliche Autoritäten übersetzte sich im Spiel des Ensembles in ein aus kurzen Szenen bestehendes slapstickreiches »Aktionsspektakel«. ²⁵ Die Kinder im Stück heißen Gaby, Ulrike, Sabine und Bruno und tragen damit für die damalige Zeit und für ein vorwiegend *weißes* BRD-Publikum gängige Namen. Und auch ihre Wortwahl setzt sich nicht von zeitgenössischen, alltäglichen Konventionen ab. Im Gegenteil brach das umgangssprachliche Formulierungsrepertoire mit bis dato geltenden Tabus im Kindertheater. ²⁶

Daneben wurde *Schule mit Clowns* des Autors und Zeichners Waechter gezeigt. Uraufgeführt im Rahmen der Experimenta am 1. Juni 1975 richtet sich der Text an Kinder ab acht Jahren. ²⁷ Im Zentrum steht eine Klassenzimmerszene: Dr. Sinn unterrichtet Clowns, die die Lehrsituation ins Chaos stürzen. Während der Lehrer in beständig überbetonter Aussprache und auffallend humorlos den Clowns anhand von kurzen Szenen die richtige Darstellung beizubringen versucht, ist Dr. Sinn selbst die einzige Figur, die verlacht wird. Mit den Clowns wählte Waechter Figuren, die sowohl auf formaler wie inhaltlicher Ebene zunächst nichts mit dem realistischen Ansatz in *Mensch Mädchen!* gemein zu haben scheinen. Als Vertreter des »Autorentheaters« ²⁸ offeriert er einen nuancierten Zugang zur Lebensrealität der Kleinen. Der Text besteht formal aus einer Szene, die lediglich durch die Slapsticknummern der Clowns unterteilt wird. So funktioniert *Schule mit Clowns* anders, denn

Waechters Plots sind stets wundervoll geschlossen, sie bedeuten nichts als sich selber, und die Clowns sind wirklich Vollblutclowns, und nicht Interpretationsfiguren oder Illusionsbrecher oder sonst etwas Unclovniges, wozu Clowns so oft herhalten müssen, wenn sie in die Theaterliteratur hineingezogen werden. ²⁹

25 Gerhard Fischer: *GRIPS. Geschichte eines populären Theaters (1966–2000)*. München: Iudicum, 2002, S. 123.

26 Zur Bedeutung des Tabus im Kinder- und Jugendtheater seit 1960 siehe van de Water: *Theatre, Youth, and Culture*, S. 59–79.

27 Siehe die Altersangabe im Katalog von »Theatertexte.net«: https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag_id=verlag_der_autoren&wid=728&ebex3=2 [26.11.2025].

28 Kretzschmar, Mayer: »Revolution auf der Bühne«, S. 80.

29 Schedler: »Experimenta 5«, S. 42.

Für Kinder im schulpflichtigen Alter wird eine vertraute Szene gezeigt, die jedoch durch den Einsatz von Fantasiegestalten auf kritischer Distanz gehalten werden soll. Zuschauer*innen sollen durch Komik und Überzeichnung über die dichotome und hierarchische Situation zwischen Lehrer und Clowns lachen. Hinter der Aufmüpfigkeit der Clowns liegt allerdings nicht nur das Potenzial des Komischen, sondern auch das subversive Potenzial des Clownesken. Die verfremdete Schulszene richtet die Kritik auf das hierarchische Verhältnis von Lehrer*innen und Schüler*innen und befragt implizit Autoritäten. Dabei öffnet diese Schule, die sich – auch dem Titel nach – als eine *mit* (anstelle *für*) Clowns versteht, Debatten über Klassenräume, Pädagogik und Didaktik und regt vor allem die Frage an, wer diese gestaltet beziehungsweise gestalten sollte.

In der direkten Gegenüberstellung beider Texte fallen Unterschiede auf: Folgt man in GRIPS' *Mensch Mädchen!* der Geschichte von vier Kindern entlang einer offenen Dramaturgie, finden sich in Waechters geschlossener Szenendramaturgie überzeichnete Figuren, die nur wenig Anlass zur Identifikation geben. Beide Texte gehen zwar von einer konkreten, für Kinder vertrauten Situation aus (dem Spielplatz, dem Klassenzimmer), lösen den Umgang mit der dadurch aufgerufenen Realität jedoch anders. So ästhetisch divergent beide Spielvorlagen damit zunächst erscheinen, haben sie doch mehr gemeinsam, als lediglich miteinander im Festival- oder Verlagsprogramm aufzutauchen. Beide adressieren das Publikum direkt und problematisieren einen Antagonismus zwischen den Altersgruppen. Von den Theatermacher*innen wie auch den Kuratoren des Festivals werden sie als antiautoritäre Ansätze im Kindertheater der 1970er-Jahre vorgestellt. Beide Texte verweigern eindeutige Handlungsmöglichkeiten, eine vorgegebene Moral oder Lehre und wollen stattdessen Anreize schaffen, Kinder zum kritischen Denken anzuregen. Insofern werden sowohl auf Produktions- als auch Rezeptionsseite Adressat*innen des Textes als aktiv angenommen; sie sollen die gezeigten Vorgänge diskutieren und bewerten. In der Selbstbezeichnung von Theatermacher*innen der 1960er- und 70er-Jahre firmierte für solche Arbeiten der Begriff des emanzipatorischen Theaters.

Das Emanzipatorische formte sich im Rekurs auf Theorien, die im Kontext der Arbeiter*innenbewegung der Weimarer Republik entstanden.³⁰ Bereits in den 1920er-Jahren wurde nach dem Vorbild so-

30 Schedler: *Kindertheater*, S. 162 f.

wjetischer Pädagogik intensiv über das Potenzial von Literatur, Film und Theater für ein junges Publikum nachgedacht. Zu den bis heute einschlägigsten Schriften zählen Walter Benjamins »Programm eines proletarischen Kindertheaters« und Edwin Hoernles »Grundfragen der proletarischen Erziehung«, die beide 1929 publiziert wurden, sowie Hoernles bereits 1923 erschienener und später ergänzter Praxisbericht »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen«. ³¹

Hans-Thies Lehmann betont, dass es das Verdienst von Personen wie Melchior Schedler gewesen sei, dass diese Texte nach ihrer Verdrängung während der NS-Zeit aus der Sphäre der Raubdrucke der Neuen Linken in die Theaterdebatten der 1960er- und 70er-Jahre Einzug erhielten. Obwohl sich bei Benjamin keine Bezugnahme auf Hoernle findet, sei davon auszugehen, dass er Hoernles Arbeit kannte, die explizit die Theaterpraxis ins Visier nimmt. ³² Die theoriegeschichtliche Zusammenführung zu emanzipatorischen Grundlagen eines antiautoritären Kindertheaters der 1960er- und 70er-Jahre subsumiere jedoch, so Lehmann,

31 Walter Benjamin: »Programm eines proletarischen Kindertheaters«, in: *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, S. 79–86; Edwin Hoernle: *Grundfragen der proletarischen Erziehung*. Berlin: Verlag der Jugendinternationale, 1929; ders.: »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen [1923]«, *Grundfragen proletarischer Erziehung*, hg. von Lutz von Werder, Reinhart Wolff. Frankfurt am Main: März, 1971, S. 166–254. Unter minimal geändertem Titel gaben von Werder und Wolff 1969 Hoernles *Grundfragen der proletarischen Erziehung* zusammen mit dem Text »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen« heraus. Im Vorwort der Neuherausgabe beschreiben die beiden Soziologen dessen kinderpädagogische Schriften der 1920er-Jahre als begriffsbildend für eine »emanzipatorische[] Pädagogik«. »Vorwort«, in: Hoernle: *Grundfragen proletarischer Erziehung*, S. 9–10, hier S. 9.

32 Hoernle: »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen [1923]«, S. 166–254, hier besonders der Abschnitt »Schaubühne, Rezitation und Chöre«, S. 239–244; Hans-Thies Lehmann: »Eine unterbrochene Darstellung. Zu Walter Benjamins Idee des Kindertheaters«, in: *Szenarien von Theater und Wissenschaft*, hg. von dems., Christel Weiler. Berlin: Theater der Zeit, 2003, S. 181–203, hier S. 188; Florian Grams: »Edwin Hoernle – Kommunistische Pädagogik für und ohne die Partei«, in: *Proletarische Pädagogik. Verhältnisbestimmungen, historische Experimente und Kontroversen sozialistischer Bildungskonzepte*, hg. von Christina Engelmann, Tobias Haberkorn, Ingrid Miethe. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 2025, S. 47–60, hier S. 55.

allzu unvorsichtig disparate proletarische Ansätze.³³ Es verkenne, dass Hoernle vor allem an Theaterformen des Agitprop anschlieÙe, wohingegen Benjamin die »Konzeption eines strengen, utopisch-nüchternen Theaters des Kollektivs jenseits individueller Moral«³⁴ darlege. Trotzdem konzipiert Benjamin Theater als ein Projekt mit Kindern, das sich als Spiel versteht. Es geht nicht um ein fertiges Werk, eine Aufführung oder einen Text als vielmehr um eine kollektive Praxis, deren Ergebnis jedoch – bei Benjamin – offenbleiben muss.

Im Gegensatz zur Rezeption des Benjamin'schen »Programms eines proletarischen Kindertheaters« wurden Hoernles *Grundfragen der proletarischen Erziehung* oder »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen« in der Theaterwissenschaft bislang weniger diskutiert. Hoernles Pädagogik verhandelt Theater lediglich als eine von mehreren »unorganisierte[n] Formen der Kinder-Massenbeeinflussung«³⁵ und damit kaum theoretisch, denn sein Fokus liegt vor allem auf Erziehungsinstanzen wie Familien, Jugendverbänden oder Schulen. Darüber hinaus stellt er seine Auffassung von Erziehung ausgehend von einer ausgeprägten Lenin-Lektüre deutlich in den parteipolitischen Dienst. Für ihn gilt – und darin besteht der maßgebliche Unterschied, dessen Einebnung Lehmann in der Zusammenstellung mit Benjamin kritisiert –: »Die Erziehung muß in der Hand des »aufgeklärtesten Teil der Arbeiterschaft«, also der Kommunistischen Partei liegen.«³⁶ Wenngleich sich Hoernle für ein »aufgeklärtes« Theater einsetzt, das Erfahrungsräume für Kinder und Jugendliche bereitstellen soll, liegt seiner Kon-

33 Lehmann verweist auf Schedlers Band *Kindertheater*. Lehmann: »Eine unterbrochene Darstellung«, S. 181 f.

34 Ebd., S. 184.

35 Hoernle: *Grundfragen der proletarischen Erziehung*, S. 132–138.

36 Ebd., S. 74. Die Partei gilt als Autoritätsinstanz in Hoernles früheren Schriften, wo es heißt: »Der Unterricht muß straff in der Hand der kommunistischen Kampforganisation (Jugend oder Partei) bleiben [Hervorhebung im Original].« Hoernle: »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen [1923]«, S. 176. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte Hoernle aus dem Exil nach Deutschland zurück, zunächst in die Sowjetische Besatzungszone und blieb dann in der DDR. Dort jedoch arbeitete er nicht mehr zu Fragen der Erziehung und erlangte auch nur mäßige Bekanntheit als Pädagoge. Nicht zuletzt, weil Hoernle die Familie als Basis der Erziehung infrage stellte und stattdessen gemeinschaftlich organisierten Institutionen mehr Gewicht zusprach, schreibt der Historiker Florian Grams, Hoernle sei keiner »der geistigen Väter der sozialistischen Erziehung der DDR« gewesen. Grams: »Edwin Hoernle«, S. 49.

zeption von Erziehung immer eine klar ausgeprägte Autoritätsinstanz zugrunde. Seine Ordnungsvorstellung lehnt er vor allem an Formen des Agitprop-Theaters an:

Theater und vor allem *Kino* sind mächtige Mittel der bürgerlichen Kinderbeeinflussung geworden. [...] Im Kampfe gegen die Erziehungsmittel der Bourgeoisie muß die *Agitationsbühne der revolutionären Arbeiterbewegung* in allen ihren verschiedenen Formen (Roter Rummel, Blaue Blusen, Rote Trommler, Sprechchöre, Gelegenheitsaufführungen usw.) in die Bresche springen [Hervorhebungen im Original].³⁷

Während das (Weihnachts-)Märchen Theatermacher*innen der 1970er-Jahre als Manifestation eines verknöcherten, alten Theaters für Kinder galt, bezieht sich Hoernle in den 1920er-Jahren positiv auf Märchen, Sagen und Fantasieerzählungen. Wichtig ist ihm jedoch, dass sie nicht einfach fortgeführt werden, denn man könne die bisherige Märchentradition »nicht ohne weiteres und ohne Kritik den Proletarierkindern in die Hand legen. Sie enthalte nämlich [...] ihre durch die Knechtschaft *bedingte Rückständigkeit und Unselbstständigkeit* [Hervorhebung im Original].«³⁸ Dabei jedoch spricht er Märchenadaptionen im Theater einen besonderen Stellenwert zu und betont, dass es insbesondere für die Kleinsten wichtig sei, dass Märchen nicht nur vorgelesen, sondern vor allem auch auf die Bühne gebracht werden.³⁹ Bei der Umsetzung solcher »Bühnenspiele«⁴⁰ führt Hoernle dann allerdings vor allem Beispiele an, die den Zuschauer*innenraum bespielen oder das Publikum zur Partizipation auffordern. Und dennoch bleibt festzustellen, dass bei Hoernle unterschiedliche Formen und Inhalte Akzeptanz finden. Anstatt einen Kanon aufzurufen, fordert auch er auf, Neues zu entwickeln und auszuprobieren, was der Aufhebung des Gegensatzes von aktiven Spieler*innen und passiven Zuschauer*innen hin zu einer Gemeinschaft dienen soll. Sowohl fiktive wie non-fiktive Ästhetiken haben ihre Berechtigung, wenn sie von einem aktiven Verständnis der Zuschauenden

37 Hoernle: *Grundfragen der proletarischen Erziehung*, S. 137 f.

38 Ebd., S. 137.

39 Hoernle: »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen [1923]«, S. 223 f.

40 Ebd., S. 239.

ausgehen. Theater versteht Hoernle als Einladung zum kritischen Partizipieren »durch die Kinder [Hervorhebung im Original]«⁴¹ – auch für ein erwachsenes Publikum.

Vor diesem Hintergrund ist es umso interessanter, dass Waechters *Schule mit Clowns* dezidiert mit Fantasiefiguren arbeitet und damit einen diametral anderen Zugang zur Realität von Kindern offeriert als etwa *Mensch Mädchen!* des GRIPS-Theaters. Wenngleich das Theatersetting bei Waechter noch weitgehend einer etablierten Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum folgt, bricht der Text mit Hierarchien zwischen Publikum und Bühne auf einer anderen Ebene: Das junge Publikum soll mehr als nur über den Klamauk der Clowns lachen, sondern im Lachen als Moment der Irritation das implizite Machtgefälle von Lernsituationen erkennen. Damit jedoch geht der Theater text über Hoernles pädagogische Agitprop-Devise hinaus: In der amüsierten Irritation liegt die Möglichkeit des Nichteinverständenseins ohne Moral oder Lehre und bildet ein kritisches Moment mit offenem Ausgang. In diesem emanzipatorisch konzipierten Bezug zu einer außerszenischen Realität überschneidet sich der Text mit anderen, ästhetisch disparaten Spielvorlagen, indem er dem Anspruch einer intellektuellen (Selbst-) Ermächtigung im Moment seiner Aufführung folgt. Die Vielseitigkeit solch emanzipatorischer Ansätze im Theater kann mit Jacques Rancière als ein vom Primat der Gleichheit ausgehendes Theaterkonzept verstanden werden. Dabei geht es weniger darum, formale Settings aufzulösen, als ein Theater zu denken, in dem es idealiter keine Zuschauer*innen mehr gibt, sondern »wo die Anwesenden lernen, anstatt von Bildern verführt zu werden, wo sie aktive Teilnehmende werden, anstatt passive Voyeurs zu sein«.⁴²

Geordnete Unordnung – Zur Politik der Programme als Distributionsmedien

Wenn derart unterschiedliche Texte für Kinder- und Jugendtheater in Festival- und Verlagsprogrammen nebeneinander auftauchen, formen Programmverantwortliche auch einen Begriff eines neuen, wie es in den 1970er-Jahren heißt, emanzipatorischen Theaters. Kuratieren und

41 Ebd., S. 197 f.

42 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen, 2009, S. 14.

Distribuierten im Umfeld des Verlags der Autoren griff Dichotomien, die Spartenbildungen zugrunde liegen, aber auch zwischen Zielgruppen gezogen werden, radikal an. Dadurch ergänzten solche kulturökonomisch motivierten Ordnungsvorgänge nicht einfach nur einzelne Titel in Verlagskatalogen oder Festivalspielplänen, sondern bearbeiteten auch eine epistemische Ordnung von Theater.

Wie am Beispiel des Anspruchs der Experimenta V gezeigt, ging es mit der Erweiterung von Inhalten, Produktionsweisen und Ästhetiken um das Ausprobieren und Experimentieren, ohne sich dabei ästhetisch oder formal einer qualitativen Vorannahme auszusetzen. Kernmoment der Zugänge war ihre Unterschiedlichkeit, die jedoch von der Annahme einer pädagogischen Gleichheit ausgeht, als Basis der Möglichkeit der intellektuellen Emanzipation aller Beteiligten.⁴³ Diese Gleichheit bezieht sich jedoch nicht nur auf unterschiedliche Produktionsästhetiken im Kinder- und Jugendtheater, sondern geht als konkrete Praxis auch darüber hinaus: Im demokratisch organisierten Verlag der Autoren war es für den Unternehmens*share* unerheblich, für welche Zielgruppe Autor*innen schrieben. Ebenso wurden Spielvorlagen für junges Publikum zwar als Ankündigungen gebündelt, aber nicht als eigene Sparte aus dem Verlagsprogramm exkludiert. So entstand in den skizzierten Programmen zunächst inhaltlich und formal der Eindruck einer geordneten Unordnung. Im egalitären Nebeneinander sollten bestehende Ungleichheiten nivelliert werden, indem man *einen* Deutungsanspruch durch die Akzeptanz vielseitiger Formen und Inhalte negierte. Die tradierte Gegenüberstellung von Erwachsenen- *versus* Kinder- und Jugendtheater wurde damit zu unterlaufen versucht. In einer solchen Absicht radikaler Gleichheit kann dann auch Melchior Schedlers *Conclusio* zur Experimenta 1975 verstanden werden: »Das war nicht mehr Kindertheater – das war vitales Theater für alle. Halt Volkstheater. Es ist ja gar nicht wahr, daß die Grenze oder die Divergenz [...] zwischen Kindertheater und Erwachsenentheater [verliefe].«⁴⁴

Berücksichtigt man die mit dieser Ordnungspraxis verbundene Kritik an Wissenshierarchien, vermag sie auch auf den Gegenstandsbereich der Theaterwissenschaft zurückzuwirken. Findet Forschung zum Kinder- und Jugendtheater noch immer primär in der Theaterpädagogik ihren

43 Dem entspricht auch Rancières »intellektuelle Emanzipation« auf Basis der Gleichheit im Rückgriff auf das pädagogische Konzept Joseph Jacotots.

44 Schedler: »Experimenta 5«, S. 42 f.

Raum,⁴⁵ wird es nur selten systematisch, historiografisch und damit analog zum Theater für Erwachsene erforscht. Neben klassischen Sparten wie Musik- und Tanztheater verfügt Kinder- und Jugendtheater jedoch über keine vergleichbare Differenz zum Schauspiel für Erwachsene. Programmanordnungen der 1970er-Jahre machen insofern auch darauf aufmerksam, dass ›Sprechtheater‹ eine Struktur ist, die nicht notwendig ordentlich ist und die – noch einmal im Bild der Wurfbude – eingeworfen und neu aufgebaut werden kann. Diese mit der Ein-Ordnung von Kinder- und Jugendtheatertexten beschriebene Auflösungsbestrebung einer gesonderten Sparte kann dann auch als Aufforderung verstanden werden, den Begriff ›Sprechtheater‹ zu reevaluieren.

45 Diese randständige Position bezeugen etwa die Arbeitsgruppen der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw) oder der International Federation for Theatre Research (IFTR).

Ausstellung

Ordnungsversuche im Medienwechsel

Theater als Kategorie französischer Weltausstellungen um 1900

Wenn das 19. Jahrhundert dasjenige der weitgreifenden Systematisierungen ist, dann sind Weltausstellungen zu diesen Unternehmungen prominent dazuzuzählen. Wie verschiedentlich gezeigt wurde, nahmen im Verlauf dieses Jahrhunderts wissensstiftende Systematisierungen und Versuche der universellen Vereinheitlichung von Wissenschaft, Infrastruktur, Industrie und Kommunikation Fahrt auf.¹ Um 1900 mündete dies in genauso megalomanen wie naiv-kuriosen »Weltprojekten« an den Rändern der etablierten Wissensproduktion, die beflügelt von den neuen Medien und Medientechniken sowie den westlichen Hegemonial- und Kolonialbestrebungen als Zusammenspiel von Wissenschaft, Politik, Ökonomie operierten – und denen freilich nicht immer Erfolg vergönnt war.² Weltausstellungen mit ihrem bereits im Namen angezeigten enzyklopädischen Anspruch, die Errungenschaft der ganzen Welt an einem Ort zu präsentieren, gingen mit Bestrebungen einher, das Ausgestellte sowohl räumlich auf dem Ausstellungsareal als auch in

Eine französische Version dieses Beitrags erscheint als: »Exposer et écrire l'encyclopédique: le théâtre entre palais et publications de l'Exposition universelle de 1889«, in: *Dictionnaires et encyclopédies de théâtre (18^e-21^e siècle)*, hg. von Anne Pellois, Alice Folco, Céline Candiard, Florence Filippi. Paris: Honoré Champion, 2027.

- 1 Zur längeren Geschichte wissenschaftlicher Systematisierungen siehe grundlegend: Michel Foucault: *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966, insbes. Kapitel 5 »classer«, S. 137–176; sowie Geoffrey C. Bowker, Susan Leigh Star: *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge, MA/London: The MIT Press, 2000.
- 2 Markus Krajewski: *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.

schriftlichen Schemata zu ordnen.³ Auf den ersten britischen und französischen Weltausstellungen entstanden um die Mitte des 19. Jahrhunderts Ordnungssysteme in der Form umfangreicher Listen, die alle Exponate in Gruppen und darunterstehende Klassen einteilten. Hierdurch sollten die präsentierten Industrieprodukte von Jurys verglichen und bewertet werden können. Neben diesem ökonomischen Prinzip waren die Ausstellungsklassifikationen aber auch von eher philosophischen Grundsätzen geleitet.⁴ Besonders das für die Pariser Weltausstellung 1867 implementierte Klassifizierungsschema nach Frédéric Le Play, das sowohl Produkte der Industrie und Landwirtschaft, Gegenstände der Wissenschaften und Künste als auch die Bereiche Bildung und Soziales umfasste, sollte alle menschlichen Aktivitäten einbeziehen und trug so einen »caractère encyclopédique«, den man explizit als solchen benannte.⁵

Als so umfassend wie nur möglich angelegt, dauerte es nicht lange, bis die Weltausstellungen auch das Theater einbezogen. Der enzyklopädische Gestus dieser Großveranstaltungen übertrug sich seit der Pariser Weltausstellung 1878 auf das Thema Theater, das man in räumlichen Arrangements von Objekten und darauf bezogenen schriftlichen Schemata darzustellen versuchte – Bemühungen, die sich allerdings als in besonderer Weise herausfordernd erwiesen. Denn wegen der Vielfalt seiner ästhetischen Ausprägungen und der damit verbundenen künstlerisch-technischen Tätigkeiten ließ sich Theater von den Ordnungsschemata der Großveranstaltungen nur unzulänglich repräsentieren. Diese Un-Ordnung des Theaters in der Enzyklopädie der französischen Weltausstellungen, so möchte ich zeigen, zeitigte Wirkungen über die Ausstellungsdauer hinaus und setzte nachträgliche Systematisierungsbemühungen in Gang, mit denen ein Medienwechsel von räumlich-objektbezogenen Darstellungen ins Schriftliche vollzogen wurde. Im Fokus meiner Betrachtungen stehen die Theaterausstellungen der Pariser Weltausstellung von 1889, die von dem Theater- und Musikschriftsteller Arthur Pougin (1834–1921) im Bericht *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889* ausführlich besprochen und neu geordnet wurden.

3 Anne Rasmussen: »Les classifications d'Exposition universelle«, in: *Les Fastes du progrès: le guide des expositions universelles 1851–1992*, hg. von ders., Brigitte Schroeder-Gudehus. Paris: Flammarion, 1992, S. 21–38, hier S. 21.

4 Ebd., S. 22–26.

5 *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867, à Paris*. Paris: Imprimerie impériale, 1869, S. 9.

Pougins Bericht erscheint als eigenwillige enzyklopädische Darstellung zwischen Ausstellung und Buch, die darüber hinaus inhaltliche und strukturelle Parallelen zu dessen *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* von 1885 aufweist. Auch Theater wurde insofern am Ende des 19. Jahrhunderts zu einem enzyklopädisch angelegten Weltprojekt – medialisiert und ausgehandelt zwischen den Palästen und Publikationen der Weltausstellungen und in seinem Versprechen natürlich niemals eingelöst.

Theater in der Weltausstellungs-Enzyklopädie

Nicht von Beginn an hatte Theater einen Platz in der Enzyklopädie der Weltausstellungen. Zwar waren seit der Londoner Great Exhibition 1851 Künste prinzipiell in die Konzeption eingeschlossen; mehr jedoch in der Form gegenständlicher Produkte des Kunsthandwerks.⁶ Die Theateraufführungen innerhalb und außerhalb des Ausstellungsareals, die schon die ersten französischen Weltausstellungen begleiteten und seit 1867 in eigens errichteten sogenannten Ausstellungstheatern stattfanden,⁷ galten hingegen als Unterhaltungsprogramm und blieben als solches von der Klassifikation ausgenommen. Auch vor dem Hintergrund der lange vornehmlich objektbezogenen Ausstellungsklassifikation ist dies wenig verwunderlich.

Doch auch als im Rahmen der Pariser Weltausstellung 1878 zum allerersten Mal eine theatergeschichtliche Ausstellung realisiert wurde, ließ sich diese keiner der 90 Klassen der Klassifikation zufriedenstellend zuteilen.⁸ Offiziell war die Theaterausstellung der Klasse elf »Application usuelle des arts du dessin et de la plastique« zugehörig, was ihr Initiator und Ko-Kurator, der Bibliothekar und Archivar der Pariser Oper Charles Nutter, im Vorfeld jedoch entschieden kritisierte. Denn dieser Klasse seien zwar Bühnenmodelle und Kostümskizzen zuzuordnen,

6 Rasmussen: »Les classifications d'Exposition universelle«, S. 25.

7 Lotte Schüßler: *Theaterausstellungen. Spielräume der Geisteswissenschaften um 1900*. Göttingen: Wallstein, 2022, S. 33 f.

8 Weder die Theaterausstellung als solche noch ihre Exponate sind in der Klassifikation eindeutig vertreten. *Guide de l'Exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878*. Paris: Alvan-Lévy, 1878, S. 45–132. Die Klassifikation entsprach weitgehend derjenigen von Frédéric Le Play für die vorherige Weltausstellung.

nicht aber etwa Maschinen und Beleuchtungstechnik. Die neuartige Ausstellung verlangte daher laut Nutter auch nach einer gänzlich neuen Klasse.⁹ Als Bestandteil der Ausstellung des französischen Kultusministeriums war die Theaterausstellung im Katalog der Gruppe »Éducation et enseignement. Matériel et procédés des arts libéraux« dokumentiert,¹⁰ zusätzlich und weit ausführlicher jedoch in einem eigenen Katalog.¹¹ Wie sich aus diesem herauslesen lässt, bildeten originale und rekonstruierte Bühnenbild- und Theatermodelle den Schwerpunkt, die der Katalog untergliedert in »maquettes«, »dessins originaux de décors et de costumes« und »machinerie théâtrale«, wobei letzterer Teil wiederum aus Modellen bestand. In einer langen historischen Perspektive sollte die Ausstellung so die technischen und künstlerischen Arbeitsbereiche veranschaulichen, die für das Zustandekommen einer Aufführung notwendig waren.¹² Der Ausstellungsklassifikation offiziell zwar zugehörig, zugleich aber hier herausfallend und im separaten Katalog ihre eigene Klassifikation kreierend, ging die erste Theaterausstellung also einen Alleingang der Systematisierung. Somit gehörte Theater bei seinem Einzug in die enzyklopädischen Weltausstellungen zu denjenigen randständigen Themenbereichen, die seit der Wiener Weltausstellung 1873 die Klassifikation in der Form von Zusatzausstellungen durchbrachen.¹³ Das universalistische Ordnungssystem in seiner scheinbar ewig fortzusetzenden Erweiterbarkeit wurde zugleich auf die Spitze getrieben und infrage gestellt.

Im Jahr 1889 nahm Theater wiederum eine Sonderstellung in der Ausstellungsklassifikation ein. Seine Zugehörigkeit war hier sogar besonders uneindeutig. Der offizielle Ausstellungsbericht führt unter den Zusatzausstellungen sowohl eine »exposition théâtrale« auf als auch die

9 Valérie Gressel: *Charles Nutter: des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra*. Hildesheim u. a.: Olms, 2002, S. 137.

10 *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris: catalogue officiel publié par le commissariat général*, Bd. 2. Paris: Imprimerie nationale, 1878, S. 64–75.

11 *Exposition universelle de 1878. Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts: catalogue de l'exposition théâtrale*. Paris: Imprimerie Typographique de A. Pougin, 1878. Zu dieser Ausstellung und dabei insbesondere der Rolle Charles Nutters siehe Gressel: *Charles Nutter*, S. 135–143.

12 *Exposition universelle de 1878. Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts: catalogue de l'exposition théâtrale*, S. 3 f.

13 Rasmussen: »Les classifications d'Exposition universelle«, S. 32.

»exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques«,¹⁴ in deren Räumlichkeiten sich die Theaterausstellung befand und die ihrerseits theaterbezogene Objekte beinhaltete. Beide diese Ausstellungen befanden sich im Palais des Arts libéraux; kuratiert wurden sie von einer Kommission aus bekannten Theaterexperten, unter denen abermals Charles Nutter maßgeblich tätig war.¹⁵ Die Theaterausstellung war in der zentral platzierten Rotunde untergebracht, direkt neben der Sektion »arts libéraux« der Ausstellung zur Geschichte der Arbeit, die im Erdgeschoss und in der Galerie die weiteren Theaterobjekte beinhaltete (Abb. 1).¹⁶

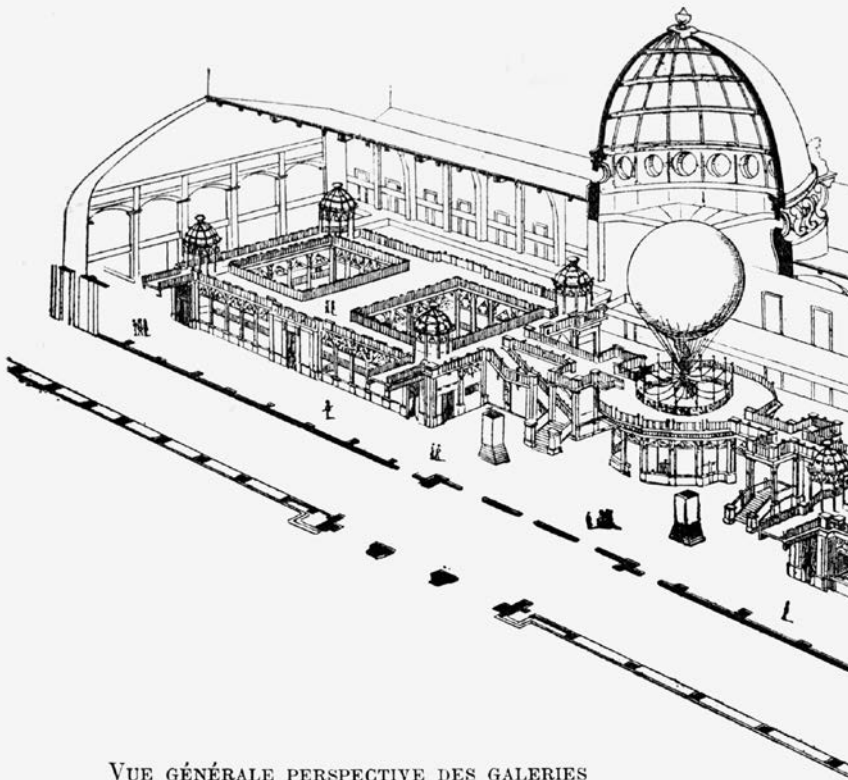
Theatrale Ausstellungsbestandteile ließen sich auch außerhalb dieser offiziellen Verortung finden. Auf dem Champs-de-Mars verteilt gab es zahlreiche Theater- und Tanzaufführungen, darunter ein groß angelegtes Festspiel zum Revolutionsjubiläum im Palais de l'Industrie sowie vielfältige Aufführungen französischer und internationaler, insbesondere außereuropäischer Gruppen. Medientechnisch erweitert ließ sich (Musik-)Theater außerdem durch Theatrophone erleben.¹⁷ Jene Aufführungsorte in den Pavillons von Gastländern und in Frankreichs Kolonialausstellung, in Restaurants und Cafés sowie im Théâtre international und im Grand théâtre de l'exposition galten jedoch als unterhaltendes Rahmenprogramm und standen somit losgelöst von den Theater-Artefakten im Palais des Arts libéraux. Erwähnt sei hier, dass

14 Alfred Picard: *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: rapport général*, Bd. 3: *Exploitation, services divers, régime financier et bilan de l'Exposition universelle de 1889*. Paris: Imprimerie nationale, 1891, S. 10 f.

15 Ebd., S. 47. Als Kommission der Theaterausstellung werden hier neben Nutter der Architekt Charles Garnier, der Dramatiker und Theaterkritiker Jules Claretie, der Maler Jules-Eugène Lenepveu, der Archäologe Léon Heuzey, die Theaterdirektoren Eugène Ritt und Olivier Halanzier-Dufresnoy und der Theaterhistoriker Georges Monval aufgeführt. Dass diese beide Ausstellungs- teile kuratierten und dass Nutter darunter eine wichtige Rolle einnahm, legt dessen Aufsatz in einem offiziellen Ausstellungsbericht nahe. Charles Nutter: »Le Théâtre«, in: *Exposition universelle de 1889: les expositions de l'état au Champ de Mars et à l'Esplanade des Invalides*, Bd. 1. Paris: Imprimerie des journaux officiels, 1890, S. 91–93.

16 *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: catalogue général officiel. Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section II. Arts libéraux*. Lille: Imprimerie L. Danel, 1889, S. 7–12.

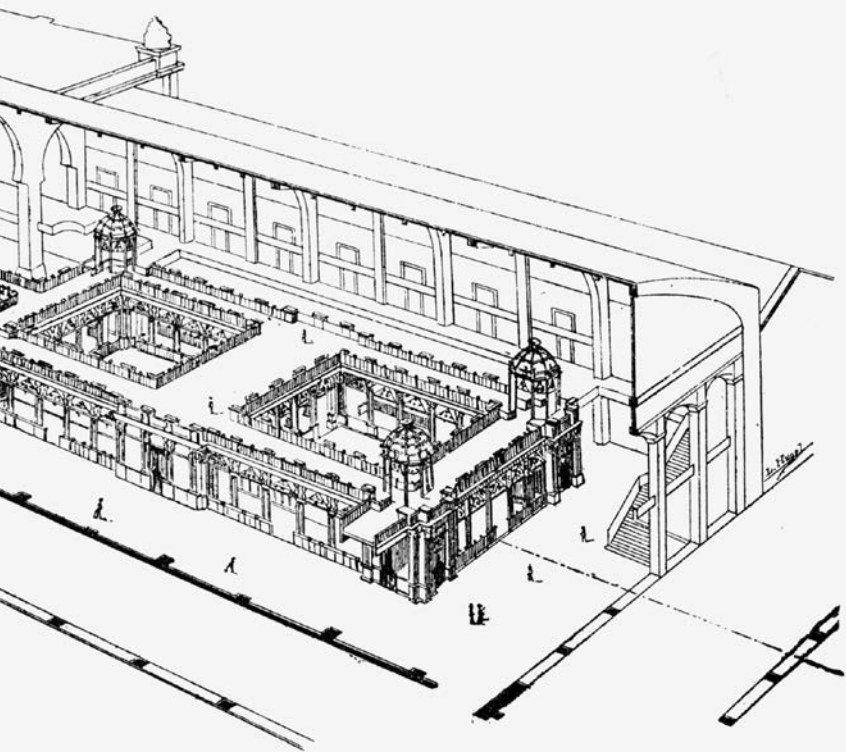
17 Siehe Annegret Fauser: *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester: University of Rochester Press, 2005.



VUE GÉNÉRALE PERSPECTIVE DES GALERIES
DE L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DU TRAVAIL
ET DES SCIENCES ANTHROPOLOGIQUES.

M. PAUL SÉDILLE, Architecte.

Abb. I: Innenansicht des Palais des Arts libéraux



die vierte französische Weltausstellung durch den Anlass des 100-jährigen Revolutionsjubiläums besonders ambitioniert und politisch problematisch ausgefallen war. Der Eiffelturm, im Jahr 1889 das höchste Gebäude der Welt, ist nur ein markantes Überbleibsel der megalomanen Schau. Einen Schwerpunkt bildete Frankreichs Kolonialausstellung, die die blutige koloniale Expansionspolitik der Republik propagierte, und zwar anhand vermeintlich typischer traditioneller Dörfer, der besonders problematischen Völkerschauen sowie der erwähnten Theateraufführungen.¹⁸

Im Selbstverständnis der Weltausstellung gehörte Theater also zur großen ethnografisch-kunstgeschichtlichen Exposition *rétrospective du travail et des sciences anthropologiques*. Ausstellungen wie diese hatte es schon auf den zwei vorigen französischen Weltausstellungen gegeben; erst die in besonderem Maße historisierende Weltausstellung zum Revolutionsjubiläum aber zeigte eine umfassende, zusammenhängende Inszenierung einer fortschreitenden Entwicklungsgeschichte des menschlichen »Genies« – und dies in internationaler Perspektive.¹⁹ Inmitten von historischen Arbeitsmaterialien, Dokumenten sowie großformatig-dreidimensional nachgebildeten Szenen arbeitender Menschen aus den Bereichen Anthropologie, Ethnografie, Archäologie, Naturwissenschaften, Druckindustrie, Pädagogik, Architektur, bildende Künste, Energieerzeugung, Rohstoffgewinnung und -verarbeitung, Verkehrswesen und Militär wurde Theater 1889 also präsentiert.²⁰ Hierzu gehörten auch, etwa im Falle der Sektion zu Anthropologie, rassistische Wissenschaftspraktiken und -diskurse sowie sensible Objekte. Zudem führte die internationale Konzeption, wobei wohlgermerkt

18 Siehe zur Pariser Weltausstellung 1889: Beat Wyss: *Bilder der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*. Berlin: Insel, 2010; Alice von Plato: *Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2001, S. 209–260.

19 Zur retrospektiven Ausstellung siehe von Plato: *Präsentierte Geschichte*, S. 236–245; sowie zum historischen Selbstverständnis: Georges Berger: »Exposé des motifs de l'organisation d'une exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques« [12.10.1887], in: *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: catalogue général officiel. Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section 1. Anthropologie – ethnographie*. Lille: Imprimerie L. Danel, 1889, S. 7–11.

20 Picard: *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: rapport général*, Bd. 3, S. 65–70.

westliche Aussteller dominierten, zu einem vergleichend-kompetitiven Rezeptionsangebot. Theater erschien in dieser Verortung weniger als finale Kunstprojekt, sondern als Tätigkeitsbereich, der unterschiedliche Künste und Kunsthandwerke umfasste und dabei den steten Fortschritt der französischen Kultur ausdrücken sollte. Die separate Position in der Theaterausstellung in der Rotunde bedeutete insofern sowohl eine räumliche Hervorhebung innerhalb der Ausstellung zur Geschichte der Arbeit und wies zugleich darauf hin, dass Theater in die vorgegebene Aufteilung nicht gänzlich einzugliedern war.

Soweit es sich aus dem offiziellen Bericht und aus einer Planskizze herauslesen lässt, präsentierte die Theaterabteilung rekonstruierte Kostüme und historische Kostümskizzen, Bühnenmodelle der Opéra national de Paris, Bühnenbildskizzen, Theaterzettel, Büsten und Porträts bedeutender Persönlichkeiten, Manuskripte von Opernkompositionen sowie Dokumente zum Schattentheater von Dominique Séraphin. Diese historischen Objekte waren im Innern und an der Außenwand der Rotunde angeordnet; darum herum perspektivierten eine Reihe von Produkten zeitgenössischer Ausstattungsunternehmen die geschichtlichen Darstellungen für die Gegenwart.²¹ Ergänzt wurde die zugleich historische und zeitgenössische »eigentliche« Theaterausstellung durch die Sektionen der Ausstellung zur Geschichte der Arbeit. Originale oder rekonstruierte Technik-, Architektur- und Bühnenmodelle, Entwurfszeichnungen, Rollen- und Soufflierbücher, Requisiten, Theaterzettel und Theaterkarten, Szenenbilder und Fotografien – Produkte, Materialien und Dokumente verschiedener Bereiche der Theaterarbeit also – waren hier von einem kompletten Modell einer Ausstattungswerkstatt begleitet. Die menschengroße Puppe eines Theatermalers inmitten unfertiger Dekorationen und Utensilien veranschaulichte, ganz im Sinne der umgebenden Ausstellung, die Theaterarbeit an bzw. hinter den Kulissen. Der hiermit präsentierte Fokus auf kanonisches Sprech- und Musiktheater, überwiegend aus Paris, sollte durch Dokumente zum Theater in Indien, Java, der französischen Kolonie »Cochinchina« im heutigen Vietnam, China, Japan, »Siam« und Kambodscha außerdem in knapper exotisierender Ergänzung international perspektiviert

21 Ebd., S. 47 f.; »Exposition des théâtres«, o.D. Archives nationales, CP/F/12/4055/C/2B, pièce 52. Die Planskizze stammt vermutlich von vor dem Ausstellungsbeginn und veranschaulicht daher mehr die Raumaufteilung, als dass sie die finale Gestaltung verlässlich dokumentiert.

werden.²² Diese vermeintliche Internationalität erweist sich jedoch als letztlich ebenfalls provinziell und einseitig französisch. Denn von einer eigenständigen Repräsentation dieser Kulturen kann keine Rede sein. Vielmehr zeigte die Sektion eine westliche Perspektive, stammten die meisten Dokumente doch aus der Sammlung des französischen Fotografen Hugues Krafft.²³

Für diese Vielfalt an Objekten und Themen kamen im Katalog wiederum Klassifizierungsbemühungen zum Tragen, die zugleich die räumliche Ordnung nachbildeten. Der Katalog fand eine Einteilung der theaterbezogenen Aspekte der Ausstellung zur Geschichte der Arbeit, die nach Objekten ausgerichtet zu sein schien: diverse Dokumente (bestehend aus »affiches et billets de spectacles«, »machineries et décors de théâtre«, »architecture théâtrale«, »maquettes«), Drucke und Stiche (bestehend aus »décors, costumes et portraits«), Musik und Theater im *Extrême-Orient*, das erneut unterteilt war in einzelne Länder oder Kolonien, sowie schließlich das Modell des Ausstattungsateliers.²⁴ Eine konsequente Ordnung nach Objekten konnte in dieser Subklassifikation jedoch nicht gefunden werden und völlig unberücksichtigt blieben überdies die Exponate der Rotunde.

Die ersten beiden Theaterausstellungen brachten die Enzyklopädie der Weltausstellungen also in zweifacher Hinsicht ins Wanken: Weder ließ sich das Thema Theater in die allgemeine Klassifikation einfügen, noch fand sich eine konsistente interne Klassifikation für die betreffenden Ausstellungssektionen.²⁵ Diese Unordnung des Theaters rief

22 *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: catalogue général officiel. Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section II. Arts libéraux*, S. 91–102. Das historische Siam im heutigen Thailand und Kambodscha werden hier nicht genannt, sondern sind ergänzt bei: Arthur Pougin: *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889: notes et descriptions, histoire et souvenirs*. Paris: Librairie Fischbacher, 1890, S. 81.

23 *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: catalogue général officiel. Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section II. Arts libéraux*, S. 100–102.

24 Ebd., S. 95–102.

25 Die Problematik der Klassifikation zeigte sich 1889 außerdem in der Einordnung von Theaterdekorationen. Diese waren doppelt gruppiert, sowohl in der randständigen Theaterausstellung als auch in der Klasse »matériel et procédés des arts libéraux«, der bereits die Theaterausstellung von 1878 zugeteilt worden war. Die doppelte Klassifikation war jedoch nur in der retrospektiven Dokumentation und nicht in der Raumordnung widerspiegelt. Picard:

Arthur Pougin zur Tat. Der Musik- und Theaterschriftsteller verfasste eine umfängliche, um Ordnung bemühte Besprechung der Theaterausstellungen, die er im Folgejahr unter dem Titel *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889: notes et descriptions, histoire et souvenirs* als schmales Buch veröffentlichte.

Die Theaterausstellungen 1889 im Medienwechsel

»[P]lus d'ordre, de logique et de cohésion« hätte sich Arthur Pougin gewünscht, dies brachte er im Vorwort unmissverständlich zum Ausdruck. Mit Blick auf die Exponate und den Publikumszulauf fällt sein Urteil zwar durchaus anerkennend aus. Doch sei es wünschenswert, dass zukünftig besser und vollständiger ausgestellt würde.²⁶ Insofern wird nicht nur die Theaterausstellung in der Rotunde zum Gegenstand seiner ordnungsbestrebten Ausstellungskritik, sondern darüber hinaus auch alle weiteren Objekte des Areals, die sich Theater zuordnen lassen, sowie die vielfältigen, auf dem Gelände verstreuten Aufführungsformen. Dabei ist es ihm ein besonderes Anliegen, wie er nicht scheut, erneut anzumerken, »l'absence complète de plan, de méthode, de logique«²⁷ einer Verbesserung zu unterziehen, und zwar durch seine Neuordnung, aber auch durch Ergänzungen von eigenen, präzise dokumentierten Eindrücken und historischen Fakten²⁸ – all dies im Medium des Buchs, das ihm als Schriftsteller vertrautes Terrain war.²⁹ Wieder und wieder proklamiert er sein Vorhaben, das auch hier nochmals aufgerufen sei:

Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: rapport général, Bd. 3, S. 47 f.; ders.: *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: rapport général*, Bd. 4: *Les Beaux-arts, l'éducation, l'enseignement, les arts libéraux*. Paris: Imprimerie nationale, 1891, S. 457–466.

26 Pougin: *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889*, préface.

27 Ebd., S. 1.

28 Ebd., préface, S. 2.

29 Pougins Publikationsverzeichnis ist lang, wobei ein Schwerpunkt auf Musiker*innenbiografien lag. Seinen Karriereweg vom jungen Musiker zum Musik- und später Theaterschriftsteller beschreibt er in einer knappen Autobiografie. Arthur Pougin: *Arthur Pougin*. Brüssel: Sannes, 1879. Hier findet sich auch eine Auswahl seiner Schriften zum Zeitpunkt der Ausstellungspublikation.

Néanmoins, en groupant tous ces éléments épars, en les réunissant par la pensée, en les classant avec l'ordre et la méthode qui ont si souverainement manqué dans l'organisation, on peut faire, de tous les objets relatifs au théâtre qui ont figuré à l'Exposition universelle, une revue intéressante, curieuse, animée, et qui ne laisse pas d'avoir son côté utile.³⁰

Pougins Ausstellungskritik ist allerdings bei Weitem nicht so strukturiert, wie die Lektüre des verheißungsvollen Vorworts erwarten lässt. Der Text beginnt zunächst als ein Spaziergang durch die Rotunde, der die imaginären Leser*innen im Präsens der Schilderungen Wände und Schaukästen abschreiten und die verschiedenen dort versammelten Objekte studieren lässt.³¹ Von dieser räumlich orientierten Erzählung löst sich der anschließende Text, indem er in eine Organisation nach Arten historischer Theaterobjekte umschlägt, zumindest tendenziell (Abb. 2): Autografen; Theaterzettel; Bühnenbildmodelle und Zeichnungen; Kostümrekonstruktionen; Requisiten; Architektur- und Bühnentechnikmodelle; Grafiken, Zeichnungen und Porträts erhalten je eigene Kapitel. Dazwischen finden sich jedoch auch ein Kapitel zum Schattentheater von Dominique Séraphin und eines zu Dokumenten asiatischer Theaterformen, die scheinbar nicht in die allgemeinen Objekte zu integrieren sind, sowie abschließend ein wiederum räumlich strukturiertes Kapitel, das sich den zahlreichen Aufführungsorten der Ausstellung widmet. Dass der Autor mitunter unentschieden war, wie die Theatralia am besten zu gruppieren waren, drückt sich beim Kapitel »Décors et costumes – maquettes et dessins« bereits in der Überschrift aus, die sowohl Objektarten (Modelle und Zeichnungen) als auch die dazugehörigen künstlerischen Bereiche (Bühnen- und Kostümbild) benennt. Der Textverlauf widmet sich dann eher den Tätigkeitsbereichen, beschreibt zunächst ausgehend vom Modell der Ausstattungswerkstatt Geschichte und Arbeitspraktiken der Bühnenmalerei, um daraufhin die ausgestellten Bühnenbildmodelle

30 Pougins: *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889*, S. 2. »Wenn man gleichwohl all diese verstreuten Elemente zusammenfasst, indem man sie gedanklich vereint und sie in einer Reihenfolge und nach einer Methode einordnet, die in der Organisation so sehr gefehlt haben, kann man aus allen theaterbezogenen Objekten, die auf der Weltausstellung zu sehen waren, eine interessante, kuriose und lebendige Übersicht erstellen, die durchaus ihren Nutzen hat.« [Übersetzung L.S.].

31 Ebd., S. 3–6.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
I. — LA ROTONDE DE L'EXPOSITION THÉÂTRALE	3
II. — LES AUTOGRAPHES	7
III. — LES AFFICHES	12
IV. — LES OMBRES CHINOISES DE SÉRAPHIN	22
V. — DÉCORS ET COSTUMES : MAQUETTES ET DESSINS	29
VI. — L' « HISTOIRE DU COSTUME »	43
VII. — INDUSTRIES THÉÂTRALES. Accessoires scéniques : cartonnages, bijouterie et joaillerie, fleurs et plumes, armurerie, chaussures, etc.	52
VIII. — ARCHITECTURE ET MACHINERIE THÉÂTRALES	59
IX. — ESTAMPES, DESSINS ET PORTRAITS	74
X. — L'EXPOSITION DU THÉÂTRE JAPONAIS	81
XI. — THÉÂTRES ET SPECTACLES A L'EXPOSITION	89
Le Théâtre Annamite	89
Le Théâtre International	99
Le Grand Théâtre de l'Exposition.	103
Le Kampong Javanais	109
Les Folies-Parisiennes	116
Les Aissaouas	117
Spectacle Égyptien	118
La Tente Marocaine	118
Le Café Égyptien	119
Le Concert Tunisien de la belle Fatma	120
Le Concert Algérien	121
Le Concert Tunisien du Souk	122
Spectacles divers	123



Abb. 2: Inhaltsverzeichnis zu *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889*

aufzulisten und schließlich im Zuge einiger kostümgeschichtlicher Ausführungen Aquarellzeichnungen zu beschreiben.³² Andere Kapitel sind trotz andersartiger Titel durchaus auf spezifische Objektarten zentriert; beispielsweise »Architecture et Machinerie théâtrales«, das ausgehend von ausgestellten Modellen funktioniert.³³

Insgesamt findet Pougin eine Bandbreite an Strategien des Verschriftlichens, um die theaterbezogenen Ausstellungsbestandteile ins Medium des Buchs zu überführen. An mehreren Stellen besteht der Fließtext aus schlichten Aufzählungen, wie bezüglich der knapp bezeichneten und eingeordneten Autografe, die in einer Vitrine im Erdgeschoss zusammengewürfelt waren.³⁴ Dann wieder enthält der Text ganze Abschriften von Quellen, eines Briefes des Opernkomponisten Jacques Fromental Halévy von 1837 etwa,³⁵ während unter anderem eine Reihe von Theaterzetteln aus dem Revolutionsjahr sogar gänzlich reproduziert sind.³⁶ Auch Dokumente, die überhaupt nicht Teil der Ausstellungen waren, erhalten Einzug in den Text. So ergibt sich eine Collage aus Ausstellungsexponaten und zusätzlichen Quellen, aus nicht weiter nachgewiesenen Informationen und Anschauungsmaterialien: Notennlinien eines Refrains aus dem Schattentheaterstück *Le pont cassé* lassen das diesbezügliche Kapitel buchstäblich ein- und ausklingen. Die zwischen diesen Notenzeilen erzählte Geschichte des Théâtre de Séraphin wird vom Abdruck eines Theaterzettels sowie ausführlichen Zitaten aus einer Aufführungsankündigung und Stücktexten unterbrochen.³⁷ Die Ausführungen zum japanischen Theater hingegen stützen sich auf lange Passagen aus *Promenades japonais* des Industriellen und Sammlers Émile Guimet, einem Reisebericht aus Tokio und Nikko von 1878, der sich für die lokalen Künste und auch das Theater besonders interessiert und von Illustrationen des Reisegefährten Félix Régamey begleitet ist.³⁸ Aber auch eine einfache Zeichnung, die die Bühnengestaltung der Comédie-Française aus dem späten 17. Jahrhundert veranschaulicht, findet sich im Textverlauf.³⁹

32 Ebd., S. 29–42.

33 Ebd., S. 59–73.

34 Ebd., S. 7.

35 Ebd., S. 7f.

36 Ebd., S. 13–16.

37 Ebd., S. 22–28.

38 Ebd., S. 82–85.

39 Ebd., S. 67.

Mal mehr und mal weniger offensichtlich weist Pougin zudem auf die Lücken und Unstimmigkeiten hin, die die Veranstaltung seiner Meinung nach aufwies. Die Ausstellung zur französischen Kostümgeschichte ergänzt er schriftlich, indem er auf die Errungenschaften der Romantik verweist, zu der keine Kostümreproduktionen vertreten waren.⁴⁰ Oder es findet sich der Rechercheweg des Ausstellungskritikers nachgezeichnet, der schließlich dazu führte, dass er sich den Entstehungshintergrund und die Überlieferungsgeschichte zu zwei Partiturfragmenten der Oper *Cinq-Mars* von Giacomo Meyerbeer erklären konnte, zu denen die Ausstellung keinerlei Informationen bereitstellte.⁴¹ Im Kapitel zu Theaterzetteln folgt man wiederum dem Gang des Autors durch die Hallen, die Treppen im Palais des Arts libéraux hinauf- und wieder herunterlaufend, um die in der Theaterabteilung und zugleich in der Sektion zur Geschichte des Theaterzettels und anderen Orten befindlichen Zettel in der Umfänglichkeit und der Reihenfolge zu beschreiben, die ihm sinnvoll erscheinen.⁴² So liest sich das Ganze als neugierige und genau beobachtende, kenntnisreiche bis von Informationen überladene Darstellung, die weit über das eigentlich Ausgestellte hinausgeht. Und immer wieder klingt deutlich der leidenschaftliche Theater- und Musikexperte durch den Text, mal voller Begeisterung für das Erlebte, mal enttäuscht von Unordnung oder Lücken.

Pougins Ausstellungskritik lässt sich, wie die bereits erwähnten offiziellen Ausstellungskataloge und -berichte, einer Vielfalt von Printmedien zuordnen, die Großausstellungen begleiteten, vorausgingen und nachfolgten.⁴³ Auch die Weltausstellung von 1889 wurde in den Berichten und Katalogen, in Führern, Rezensionen und eigenen Zeitungen angekündigt, projiziert, beschrieben, kritisiert und immer wieder systematisiert. Ein inoffizieller Bericht nahm sich ebenfalls des Problems der Ordnung der Theaterausstellungen an und schlug kurzerhand eine nachträgliche Klassifikation vor, die architektonisch-räumlich gedacht

40 Ebd., S. 51.

41 Ebd., S. 10–11.

42 Ebd., S. 16, 19, 21.

43 Formen der schriftlichen und bildlichen Narrativierung der ersten Weltausstellung in London 1851 hat beschrieben: Vertiy Hunt: »Narrativizing ›The World's Show‹: The Great Exhibition, Panoramic Views and Print Supplements«, in: *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840–1910*, hg. von Joe Kember, John Plunkett, Jill A. Sullivan. London, Pickering & Chatto, 2012, S. 115–132.

ist und vom Großen ins Kleine führt, vom Theaterbau über Bühnentechnik und Bühnenbild zu den darin agierenden Schauspieler*innen und schließlich zu Werbemitteln vor und nach der Aufführung.⁴⁴ Eine besonders kritische Rezension hingegen misst den Charakter von Ausstellungen geradewegs an deren Ordnungsgehalt und spricht diesen den Theaterausstellungen konsequenterweise sogleich ab.⁴⁵ Unter den Printmedien zu den Theaterausstellungen sticht in seiner Umfänglichkeit überdies der Bericht des Sammlers und Historikers Germain Bapst heraus. Der 1893 erschienene *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène* beschreibt auf mehr als 600 Seiten innerhalb einer chronologischen Erzählung der französischen Theatergeschichte seit dem Mittelalter die künstlerisch-technischen Arbeitsbereiche gemäß der vergangenen Ausstellung.⁴⁶ Während Bapsts Abhandlung zwar den offiziellen, durch die Ausstellungsleitung beauftragten Bericht über die Theaterausstellungen darstellt,⁴⁷ ist er kaum auf diese bezogen und arbeitet stattdessen mit zahlreichen anderen Quellen. Auch im Vergleich hierzu erscheint Pougins selbstständig veröffentlichter Bericht als eine entsprechend eigenwillige Form des Medienwechsels zwischen Palast und Publikation, die die Objekte und ihre räumliche Anordnung vor Augen führt und zugleich neuartig perspektiviert.

44 Émile Monod: *L'Exposition universelle de 1889: grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif*. Paris: Dentu, 1890, Bd. 1, S. 309–314. Die Unzufriedenheit des Autors hinsichtlich der offiziellen Gliederung und der Zerstreung der theaterbezogenen Ausstellungsbestandteile drückt sich dabei schon im paradoxen Titel des betreffenden Kapitels aus: »L'Exposition théâtrale de 1889 et les expositions théâtrales«. Ebd., S. 309.

45 »Ce n'est pas une exposition, c'est un déballage d'objets divers qu'on a placé là sans ordre pour meubler, remplir un vide.« J. Rousseau: »A travers l'Exposition théâtrale«, *Revue d'art dramatique* 15 (1889), S. 298–308, hier S. 299.

46 Germain Bapst: *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1893. Einzelne Kapitel geben auch Einblicke in die Theatergeschichte anderer europäischer Länder. Dies geschieht jedoch vor allem, um letztlich – ganz im Sinne der wettbewerbsorientierten Weltausstellung – zu dem Schluss zu gelangen, dass auch in der langen historischen Perspektive Frankreich in allen besprochenen Bereichen anführend war. Ebd., S. 647 f.

47 Ebd., o.S. (préface).

Welches Medium, welches Genre?

Arthur Pougin wusste zum Zeitpunkt seiner Ausstellungspublikation, was es bedeutete, das Thema Theater enzyklopädisch darstellen zu wollen. Im Jahr 1885 hatte er das *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* veröffentlicht, das zeitgenössische Theaterencyklopädien durch seinen Umfang und die historiografische Genauigkeit übertraf.⁴⁸ Von A wie »abonné« bis Z wie »zinc (avoir du)« listet dieses Fachausdrücke, Namen von Institutionen und allgemein gebräuchliche Begriffe in ihren historischen Dimensionen und aktuellen praktischen Bedeutungen für eine beachtliche Vielfalt an Theaterformen, mal in einigen Zeilen und mal in lang ausholenden Ausführungen und dabei reich bestückt mit Reproduktionen historischer Quellen. Als ein Buch wollte der Autor dieses Wörterbuch explizit nicht verstanden wissen, mehr als ein »ouvrage curieux, d'un caractère absolument neuf, et tel que jusqu'à ce jour il n'a son pareil dans aucune langue.«⁴⁹ Die zentrale Rolle der vielfältigen, teils auch bunten Bildquellen und ihr Wechselspiel mit den Texten, das keine chronologische Lektüre vorgibt, sondern vielmehr ein neugieriges Flanieren durch die Seiten nahelegt, rückt die Leseerfahrung in die Nähe der Rezeptionssituation in einer Ausstellung oder einem Museum.⁵⁰ Insofern erscheint schon das *Dictionnaire* als ein enzyklopädisch angelegtes Medium zwischen Ausstellung und Buch: ein »dictionnaire-exposition«, organisiert »comme le ferait un commissaire d'exposition«.⁵¹

Eine umgekehrte Richtung schlug Pougin dann mit seinem Ausstellungsbericht ein. Hierin wird die Ausstellung zum Buch, räumliche Anordnungen von Objekten und Aufführungsereignisse werden in schriftliche Beschreibungen überführt und erhalten eine neue Anordnung in

48 Anne Pellois: »Introduction: État des lieux d'une recherche«, *Revue d'historiographie du théâtre* 7 (2021): S. 4–19, hier S. 10–11, 13. Zum *Dictionnaire* siehe auch Léonor Delaunay: »Le magasin des images théâtrales. Sur l'iconographie du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* d'Arthur Pougin«, *Revue d'historiographie du théâtre* 7 (2021): S. 143–170; Cettina Rizzo: »Et maintenant place au théâtre«. *Le Dictionnaire* d'Arthur Pougin et les arts de la scène«, *Les Cahiers du dictionnaire* 9 (2017): S. 133–144.

49 Arthur Pougin: *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1885, S. vii.

50 Delaunay: »Le magasin des images théâtrales«, S. 145.

51 Ebd., S. 152.

durchnummerierten Kapiteln und Unterkapiteln. Die medialen und genrespezifischen Unterschiede zwischen dem als Buch veröffentlichten Bericht und der dazugehörigen Ausstellung sowie dem *Dictionnaire* scheinen zunächst offensichtlich, wie es das Thema Theaterarchitektur exemplarisch veranschaulicht: Unter dem als »architecture théâtrale« Gruppieren sah man an einer Wand im Erdgeschoss der Sektion Arts libéraux elf Zeichnungen und Drucke von Pariser Theatergebäuden, die bis ins 17. Jahrhundert zurückreichten.⁵² Diese Dokumente setzt Pougin in seinem Bericht zu weiteren Exponaten in Beziehung. Wie er zu Beginn des Kapitels »architecture et machinerie théâtrales« anmerkt,⁵³ gehörten zu den Bildern zumindest die Architekturmodelle des ersten Théâtre du Palais-Royal, des Theaters der Comédie-Française ab 1689 und des Aufführungssaals der italienischen Komödiant*innen im Hôtel de Bourgogne im 18. Jahrhundert, die sich samt Architekturzeichnungen auf der darüber gelegenen Terrasse befanden und im Katalog als »maquettes« eingeordnet waren.⁵⁴ Auf den 15 Seiten des Kapitels werden die drei Modelle sowie die weiteren in der Ausstellung präsentierten Architektur- und Technikmodelle in der Chronologie ihrer Erbauung detailliert beschrieben und darüber hinaus ausführlich um Hintergründe zur historiografischen Modellierung, zur Bau- und Nutzungsgeschichte ergänzt.⁵⁵ Ungleich kürzer gehalten und zugleich inhaltlich umfassender ist das Lemma »architecture théâtrale« des *Dictionnaire*. Es beginnt mit allgemeinen Ausführungen über die hohe Kunst der Theaterarchitektur, weist beispielhaft auf die architektonischen Leistungen der Pariser Oper hin und schließt mit einigen Literaturhinweisen. Unterbrochen ist der Text durch Zeichnungen der Säle des Théâtre du Palais-Royal und der Comédie-Française.⁵⁶

Insgesamt sind sich das *Dictionnaire* und der Bericht in ihren inhaltlichen und strukturellen Anlagen allerdings weniger unähnlich, als es

52 *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: catalogue général officiel. Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section II. Arts libéraux*, S. 96 f.

53 Pougin: *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889*, S. 59.

54 *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: catalogue général officiel. Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section II. Arts libéraux*, S. 97 f.

55 Pougin: *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889*, S. 59–73.

56 Pougin: *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, S. 53–56.

der direkte Vergleich nahelegt. Zwar muss sich der Ausstellungsbericht am Ausgestellten orientieren. Dieses ergänzt Pougin jedoch freiheraus um geschichtliche Episoden und zusätzliche Informationen, ähnlich den Details und Anekdoten, die er sich im *Dictionnaire* erlaubt.⁵⁷ Und insbesondere mit den Besprechungen der heterogenen internationalen Aufführungen des Ausstellungsareals überschreitet der Bericht das Selbstverständnis der Theaterausstellungen durch die Einbeziehung populärer Theaterformen, wie es auch im *Dictionnaire* geschieht. Darin wiederum ist das Augenmerk auf die Materialitäten der Theateraufführung und die dazugehörigen Expertisen und Praktiken aus den Bereichen Architektur, Bühnentechnik und Bühnenbild gelegt,⁵⁸ ähnlich wie durch die thematische Einbettung der Theaterausstellungen vorgegeben und im nachfolgenden Bericht nachgezeichnet. Selbst die alphabetische Ordnung, die das Genre des Wörterbuchs maßgeblich auszeichnet und von der nach Objektarten oder Themen ausgerichteten Ordnung der Ausstellung unterscheidet, wird im Anhang um das Inhaltsverzeichnis ergänzt, das eine zusätzliche thematische Ordnung der Beiträge unternimmt (Abb. 3).⁵⁹

Die Frage danach, welches Medium oder welches Genre sich am ehesten eigne, um das Thema Theater zufriedenstellend umfangreich darzustellen, bleibt insofern im Unklaren. Folgt man Arthur Pougin, so hat die Weltausstellung hier trotz ihres enzyklopädischen Potenzials, trotz interessanter Objekte und bemerkenswerter Aufführungen versagt. Ein Wörterbuch wäre ein zu profanes Medium für die derart aufregenden und überraschenden Theaterkünste. Seine Ausstellungspublikation nennt er an einigen Stellen »vue d'ensemble« oder »revue«;⁶⁰ einem eindeutigen Genre ordnet er sie jedoch nicht zu. Möglicherweise war in der Revue neben dem periodischen Publikationsorgan auch das populäre, äußerst heterogene theatrale Genre mitgedacht, das gerade auf großen und kleineren Pariser Bühnen gefeiert wurde.⁶¹ Dies würde der Publikation einen theaterkünstlerischen und bezüglich ihrer Ernsthaft-

57 Delaunay: »Le magasin des images théâtrales« S. 145 f.

58 Ebd., S. 159–163.

59 Pougin: *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, S. 769–775.

60 Pougin: *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889*, o.S. (préface), S. 2, 6.

61 Christophe Charle: »Le carnaval du temps présent: Les revues d'actualités à Paris et à Bruxelles, 1852–1912«, *Actes de la recherche en sciences sociales* 186–187 (2011): S. 58–79.

TABLE SYSTÉMATIQUE

DES MOTS ET DES EXPRESSIONS CONTENUS DANS CE DICTIONNAIRE.



N. B. — Quelques mots oubliés ayant fait l'objet d'un Supplément, le lecteur qui, consultant cette table, y rencontrerait un mot qu'il ne trouverait pas à sa place dans le corps de l'ouvrage, est prié de se reporter au Supplément, qui lui donnera satisfaction.

SYMBOLISME RELATIF AU THÉÂTRE, A LA MUSIQUE ET A LA DANSE.

Accéd. — Dionysos. — Erato; Euterpe. — Melpomène. — Orphée. — Saint Augustin; Sainte Cécile; Sainte Pélagie. — Terpsychore. — Thalie.

L'ART ANTIQUE.

Les jeux du théâtre et du cirque, les divertissements publics chez les Grecs et chez les Romains.

Amphithéâtre; Archimime; Arène; Athlètes. — Banchales; Belluaire; Bestiaire. — Ceraunoscopion; Chariot (Le) de Thespis; Chironomie; Chœur antique; Choragie, Chorégie; Choré; Chorège; Choreute; Choristique; Chorodid; Cirque; Commoi; Cordæe; Coryphée. — *Deus ex machina*; Deutéragoniste; Didécie; Dionysiaques; Dionysos. — Eumœcleia; Exode; Exodiaire. — Funambules. — Gladiateur; Gymnasiarque. — Hilarodie; Hippodrome; Histrion. — Jeux (Les) dans l'antiquité; Jeux scéniques. — Naumachie; Neurobates. — Odéon; Orchestre. — Palestre; Pantomime; Parascenium; Planipèdes; Planipédie; Podium; Post-scenium; Proscenium; Protagoniste; Pulpitum. — Rhapsode; Rhapsodie. — Saltation; Saturnales; Schenobates; Sicinius; Stade. — Théâtres antiques; Theologium; Tritagoniste. — Vases de théâtre.

LES ORIGINES DU THÉÂTRE EN FRANCE.

Baladin; Ballet; Bateleur. — Clercs de la Basoche; Comédie; Comédie-Française (La); Comédie-Italienne (La); Confrères de la Passion; Cri. — Échafaud; Enfants-sans-Souci; Establies. — Farces; Farceurs; Foire (Théâtres de la). — Histrion; Hôtel de Bourgogne. — Jongleurs. — Lettres patentes. — Masque (Le) au théâ-

DICTIONNAIRE DU THÉÂTRE.

tre; Miracle; Momerie; Montre; Moralité; Mystère. — Pastorale; Pois pilés. — Soûte; Sots (Conférie des). — Théâtres (Les) à Paris; Turcupinades.

HISTOIRE DES THÉÂTRES DE PARIS.

Académie nationale de Musique. — Bouffes (Les); Boulevard du crime; Boulevard du Temple; Boulevards (Théâtres des). — Comédie-Française (La); Comédie-Italienne (La). — Feu (Le) au théâtre; Foire (Théâtres de la). — Hôtel de Bourgogne. — Illustre (L) Théâtre. — Jeu de paume. — Liberté des théâtres. — Maison de Molière; Marais (Théâtre du); Musée de l'Opéra. — Odéon (Théâtre de l'); Opéra (Théâtre de l'); Opéra-Comique (Théâtre de l'); — Souveraineté de l'Opéra. — Temple (Le) d'Euterpe; Théâtres de la banlieue; Théâtres d'élèves; Théâtres d'enfants; Théâtres (Les) à Paris; Théâtres de quartier; Théâtres de société; Tripot (Le) comique.

DÉSIGNATIONS GÉNÉRIQUES DES LIEUX DESTINÉS AUX SPECTACLES.

Amphithéâtre. — Baraque; Beuglant; Boni-boni. — Café-concert; Café flamenco; Café-spectacle; Castelet; Cirque. — Échafaud; Establies. — Hippodrome. — Jardins publics. — Loge. — Mange; Ménagerie; Musicos — Naumachie. — Odéon. — Pelitama. — Salle; Salle de concert; Stade. — Théâtre.

LA LITTÉRATURE ET LES DOCUMENTS RELATIFS AU THÉÂTRE, A LA MUSIQUE ET A LA DANSE.

Bibliothèques spéciales.

Almanachs de théâtre; Archives. — Bibliographie théâtrale; Bibliothèque du Conservatoire; Bibliothèque

49

Abb. 3: Inhaltsverzeichnis zu *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*

tigkeit leicht selbstironischen Anstrich verleihen. So facettenreich wie Pougin das Thema Theater in seinen Werken perspektiviert, so unentschieden bleibt schließlich das Medium, das eine Theater-Enzyklopädie formen könnte – im Zwischenbereich zwischen Ausstellung, Buch, kommentierend-bunter Revue und bildreichem Wörterbuch.

*

Mit dem 20. Jahrhundert schien Theater in der Weltausstellungsklassifikation angekommen zu sein. In der erweiterten Klassifikation der Pariser Weltausstellung von 1900 erhielt es eine eigene Klasse mit der Nummer 18: »Matériel de l'art théâtral«. ⁶² Doch das schließlich Ausgestellte zog abermals konträre Ordnungsvorschläge nach sich. Ähnlich wie im Bericht von Germain Bapst über die Ausstellung von 1889 deutet sich auch im offiziellen Ausstellungsbericht über die Theaterklasse – eine geschichtliche Abhandlung seit der Antike, gefolgt von Kapiteln zu den betreffenden künstlerisch-technischen Tätigkeitsbereichen – an, dass sich Theatermaterialien mindestens ebenso in einer historischen Chronologie anordnen ließen. ⁶³ Dass in der Theaterausstellung überdies weiterhin Unordnung herrschte und außerdem die Aufführungen wiederum ausgespart waren, lässt sich von einem neuerlichen Bericht Arthur Pougins erfahren, einer Artikelserie im *Ménestrel*, die in einer vergleichbaren Anlage wie elf Jahre zuvor die »exposition théâtrale proprement dit« zusammen mit den unzähligen Aufführungen besprechen und gleichsam systematisieren möchte. ⁶⁴

Womöglich auch weil die Weltausstellungen das Theater nicht ausreichend willkommen hießen, entstanden parallel und noch vor der Jahrhundertwende eigene große Theaterausstellungen mit teils internationaler Ausrichtung – schon 1896 erneut in Paris sowie außerdem besonders ausgeprägt mit den drei großen Theaterausstellungen in Wien 1892, Berlin 1910 und Magdeburg 1927. Aufführungen fanden

62 *Classification générale de l'Exposition universelle internationale de 1900: suivi d'un répertoire alphabétique des termes contenus dans cette classification*. Paris, 1894, S. 12.

63 Charles Reynaud: *Musée rétrospectif de la classe 18, théâtre, à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris: rapport*. Saint-Cloud: Imprimerie Belin frères, [1903].

64 Arthur Pougin: »Le théâtre et les spectacles à l'Exposition universelle de 1900«, *Le Ménestrel* 66/38 (1900): S. 298–299, hier S. 299.

hier genauso Platz wie objektreiche historische, zeitgenössische gewerbliche Ausstellungen und vieles mehr.⁶⁵ Und dennoch waren es die französischen Weltausstellungen, die Theater in seinen facettenreichen Ausprägungen erstmals umfangreich präsentierten, als Teil ihres enzyklopädischen Systematisierungseifers in Gruppen und Klassen zu ordnen versuchten und diesbezügliche Um-Ordnungen nach sich zogen.

65 Über die Pariser Musik- und Theaterausstellung hat wiederum Arthur Pougin berichtet: Arthur Pougin: »L'Exposition du théâtre et de la musique au Palais de l'industrie«, *Le Ménestrel* 62/41–47 (1896): S. 324, 332–333, 340–341, 348–349, 355–356, 372–373. Diese Ausstellung, die besonders durch aufwendige Rekonstruktionen historischer Aufführungsorte auffiel, traf beim Kritiker grundsätzlich auf Zuspruch. Im Falle der historischen Abteilung, die den Großteil seiner Besprechung ausfüllt, muss er jedoch seine Kritik abermals wiederholen, wobei er die fehlende Klassifizierung hier mit einem Mangel an Wissenschaftlichkeit gleichsetzt: »le manque absolu de méthode et de classement, ce que les Allemands, dans leur langage pédantesque, appelleraient le côté scientifique«. Ebd., S. 332. Zu den drei Theaterausstellungen in Wien, Berlin und Magdeburg siehe Schüßler: *Theaterausstellungen*.

Die (Un-)Ordnung der »Schwesterkünste«

Musik, Theater und Musiktheater auf internationalen
Ausstellungen um 1900

Für theater- und musikbezogene Wissensgeschichte sind internationale Großausstellungen im späten 19. Jahrhundert höchst aufschlussreiche Forschungsgegenstände. Diese internationalen Foren haben Wissensformationen in allen Bereichen moderner Gesellschaften geprägt, die teilweise bis heute wirksam sind. Jenseits der »klassischen« Weltausstellungen in London (1851, 1862), Wien 1873, Chicago 1893 und Paris (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) rückten gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts in markanter Weise musik- und theaterbezogene Themen ins Blickfeld.¹

Dies gilt insbesondere für die in Wien im Jahr 1892 ausgerichtete Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen, an der aktuell reges Forschungsinteresse besteht.² Aber auch die 1885 in London

- 1 Zu Weltausstellungen um 1900 siehe Alexander C.T. Geppert: *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2010. Für wissensgeschichtliche Fragen ausgesprochen hilfreich ist Pieter van Wesemael: *Architecture of Instruction and Delight: A Socio-Historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798–1851–1970)*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 2001. Zu Musik auf Weltausstellungen siehe Annegret Fauser: *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester: University of Rochester Press, 2005; Sarah Kirby: *Exhibitions, Music and the British Empire*. Woodbridge/Rochester: Boydell, 2022. Zu Theaterausstellungen siehe Lotte Schüßler: *Theaterausstellungen. Spielräume der Geisteswissenschaften um 1900*. Göttingen: Wallstein, 2022.
- 2 Siehe neben der in Fußnote 1 genannten Arbeit von Lotte Schüßler auch etwa Melanie Strumbl: *Show and Tell: Displaying Music Historiography at the International Exhibition of Music and Drama, Vienna 1892*, Dissertation, Universität Bern, 2020; dies. (Hg.): *Visualizing Music Histories? The 1892 International Exhibition of Music and Drama and Beyond*, Special Issue *Musicologica Austriaca* 2023, <https://musau.org/parts/neue-article-page/view/159> [26.11.2025].

als Teil der International Inventions Exhibition durchgeführte Musikausstellung³ und die Esposizione internazionale di musica⁴ auf der Esposizione emiliana in Bologna 1888 sowie die Teater- und musikutställning (Theater- und Musikausstellung) auf der Allmänna konst- och industriutställningen (Nordische Kunst- und Industrieausstellung) in Stockholm 1897 gehören zu diesem Feld.⁵ Die Veranstalter*innen der Ausstellungen bezogen sich mehrfach aufeinander; so zählten etwa die Stockholmer Veranstalter in ihrem Bericht die Ausstellungen in Wien und Bologna sowie eine weitere, ein Jahr zuvor in Paris veranstaltete Exposition du théâtre et de la musique als Vorbilder auf.⁶

Ausgangspunkt dieses Beitrags⁷ ist der Befund, dass in den 1890er-Jahren innerhalb kürzester Zeit drei Spezialausstellungen ausgerichtet wurden, in denen Musik und Theater schon im Titel gemeinsam genannt und ausgestellt waren, nämlich in Wien (1892), Stockholm (1897) und Paris (1896). Bei näherem Befassen mit den Quellen offenbart sich, dass schon innerhalb einer einzigen Ausstellung, aber insbesondere in den

Hinzuweisen ist auch auf Claire Couturier: »Une symphonie des cultures? La musique et le théâtre dans l'exposition internationale viennoise des 1892«, *Inquiries into Art, History, and the Visual – Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 5 (2024): S. 311–324; Theophil Antonicek: *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien, 2013.

3 Kirby: *Exhibitions, Music and the British Empire*.

4 Alessandra Fiori: *Musica in Mostra. Esposizione internazionale di musica (Bologna 1888)*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2004.

5 Signe Rotter-Broman: »Music at the Service of Nordic Modernity? Wilhelm Stenhammar's Opening Cantata for the ›General Arts and Industries Exhibition‹ in Stockholm 1897«, in: *Decentering Musical Modernity: Perspectives on East Asian and European Music History*, hg. von Tobias Janz, Chien-Chang Yang. Bielefeld: transcript, 2019, S. 87–122; dies.: »Der ›Nordische Ton‹ im Zeitalter der Weltausstellungsbewegung«, in: *Rued Langgaard. Perspektiven*, hg. von Juri Giannini. Wien: Hollitzer, 2021, S. 39–62.

6 Harald Molander: »Teater- och musikutställningen«, in: *Allmänna konst- och industri-utställningen i Stockholm 1897. Officiell berättelse*, Bd. 2, hg. von Ludvig Looström. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1900, S. 251–262, hier S. 251.

7 Der Beitrag basiert auf Forschungen zu unseren in Vorbereitung befindlichen Monografien zur musikbezogenen Wissensgeschichte auf internationalen Ausstellungen: Signe Rotter-Broman: »Weltausstellungen und musikbezogene Wissensgeschichte um 1900«; Dörthe Günther: »Historische Konzerte im Kontext internationaler Ausstellungen, 1885–1900«.

verschiedenen Ausstellungen die beteiligten Akteur*innen unter Theater und Musik höchst unterschiedliche Dinge verstanden und diese mithilfe einer großen Breite an Kriterien und Medien ordneten. Unter diesen Vorzeichen gelangt auch die Bologneser Musikausstellung von 1888 mit ins Rampenlicht, obwohl sie ›Theater‹ nicht im Titel trägt, denn de facto unternahmen ihre Veranstalter immense Anstrengungen, das »italienische« Musiktheater zu ordnen. Angesichts des komplexen Akteurs-, Gremien- und Verantwortungsgeflechts ist in allen Ausstellungen der paradoxe Vorgang zu beobachten, dass die Ordnungsanstrengungen letztlich die Besucher*innenerfahrung einer immensen Unordnung nicht verhindern konnten. Auf diese Dynamiken wird zurückzukommen sein.

Überblick: Zur Ordnungspraxis der Ausstellungen

Schon die Namensgebung der vier Ausstellungen ist unübersichtlich. Wien verstand sich als Ausstellung für Musik und »Theaterwesen«, Paris und Stockholm behandelten Theater und Musik, in Bologna ging es in dem von uns betrachteten Teilbereich dagegen nominell nur um die Musik (Abb. 1). Für einen Überblick über Gemeinsamkeiten und Unterschiede der einzelnen Ausstellungen seien zunächst die Systematiken der Ausstellung vergleichend danach befragt, was die Verantwortlichen jeweils unter »Theater« bzw. »Theaterwesen« einerseits und »Musik« andererseits verstanden und was die Verknüpfung und die Reihenfolge (»X und Y«) besagte – Hierarchie, Zuständigkeitsteilung, Konkurrenz?

Für den Bereich Musik stehen zwei Kategorien im Vordergrund: Musikinstrumente und Notendrucke. Auch bei identischen Bezeichnungen variiert die Reihenfolge, besonders bei den historischen Rubriken. In der Wiener Ausstellung stehen die Musikinstrumente am Anfang der Klassifikation, genauso auch in Bologna und in Paris. Bei letzterer verwundert dies, da es im Widerspruch zur Reihenfolge der Künste steht, wie sie im Titel genannt werden. In Stockholm werden die Musikinstrumente dagegen erst an letzter Stelle genannt. Für theaterbezogene Objekte gibt es dagegen eine große Vielfalt von Kategorien, die sich entweder nach der Funktion innerhalb eines Theaters oder nach den verwendeten Materialien richten.⁸ Mehrfach werden auch Ausbildungs-

8 Zur Klassifikation von Theater auf französischen Weltausstellungen siehe auch den Beitrag von Lotte Schüssler in diesem Band.

1888 Bologna: Esposizione internazionale di musica in der Esposizione emiliana

Aus: „Proposta della Commissione promotrice. Esposizione propriamente detta“, o.D. [Dezember 1888] Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana, B. 120.

La esposizione si dividerà in otto rami così distinti

1. Istrumenti antichi
2. Istrumenti moderni
3. Istrumenti moderni tubereschi
4. Miniature, codici, corali etc.
5. Edizioni antiche e rare
6. Edizioni moderne
7. Autografi
8. Bibliografia e storia della musica

1896 Paris: Exposition du théâtre et de la musique

Aus: L. Abaye, O. Lartigue (Hg.): *Catalogue officiel de l'Exposition*. Paris 1896, S. 3, 39-60.

Groupes

1. Instruments de musique
2. Architecture, matériel et accessoires de Théâtre
- 3A. Industries graphiques
- 3B. Photographie, matériel des arts et des sciences
4. Industries du costume et du vêtement et ornements du vêtement. Industries textiles
5. Industrie du meuble
6. Eclairages et chauffages
- 7A. Industries chimiques, pharmacie et hygiène
- 7B. Parfumerie
8. Industries du métal
9. Objets fabriqués en cuir, ivoire, corne, nacre, caoutchouc, sellerie
10. Industrie céramique
11. Concours de dessin au crayon et au pastel vitrifiables, travaux des concurrents

Sections

1. Section retrospective
2. Section documentaire
3. Section d'informations statistique
4. Sections consacrée à l'enseignement
5. Sections étrangères

1892 Wien: Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen

Aus: „Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Programm“, o. D. [Juli 1891] Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Schriftgut des Ministeriums für Kultus und Unterricht (1848-1940), Teilbestand Unterricht-Allgemein, 3295, Nr. 13802.

A Fachausstellung

1. Biographische Denkwürdigkeiten
2. Musikinstrumente in ihrer historischen Entwicklung
3. Graphische Darstellung der Musik
4. Musikliteratur
5. Musikunterricht
6. Theater
7. Ethnographisch interessante Gegenstände

B Gewerbliche Specialausstellung

8. Moderne Musikinstrumente
9. Graphische Darstellung der Musikliteratur
10. Gewerbe und Kunstgewerbe im Dienste des modernen Theaters

1897 Stockholm: Teater- och musikutställningen in der Allmänna konst- och industriutställningen

Aus: „Bestämmelser och Program“, 01.05.1896. Musik- och teaterarkivet Stockholm, Musik- och teaterutställningens arkiv, A.663.

Grupper (Gruppen)

1. Svenska teatrans administration, regie och ekonomi (Die Verwaltung, Regie und Ökonomie schwedischer Theater)
2. Undervisningsanstalter (Unterrichtsanstalten)
3. Kompositioner och samfund (Körperschaften und Gesellschaften)
4. Arkiv och bibliotek (Archive und Bibliotheken)
5. Dekorationer, accessoier (Dekorationen, Accessoires)
6. Kostymer, vapen, smycken (Kostüme, Waffen, Schmuck)
7. Musikinstrument (Musikinstrumente)

Abb. 1: Klassifikationen der Ausstellungen in Bologna 1888 (Musik), Wien 1892 (Musik- und Theaterwesen), Paris 1896 (Theater und Musik) und Stockholm 1897 (Theater und Musik) im Vergleich. Hier werden bewusst die originalsprachlichen Bezeichnungen verwendet.

institutionen als ausstellungswürdige Kategorien angeführt. Einzelfälle sind dagegen Rubriken wie »Biographische Denkwürdigkeiten« (Wien) oder Materialbezeichnungen wie »céramique« (Keramik) oder »ivoire« (Elfenbein) (Paris).

Für den Sachbereich Theater sind die Ordnungskriterien also weitaus weniger standardisiert als beim Sachbereich Musik: In Wien wird primär zwischen einer »Fachausstellung« des »Theaters« und »Gewerbe und Kunstgewerbe im Dienste des modernen Theaters« unterschieden. Die Kategorien der Pariser Ausstellung verweisen auf verschiedene theaterbezogene Gewerbe und die von ihnen hergestellten bzw. bearbeiteten Materialien: Kleidung, Möbel, Lüftung, Heizung, Chemie, Parfümerie, Keramik, Leder etc. In Stockholm richtet sich die Gliederung des Theaters dagegen nach institutionellen Zuständigkeitsbereichen wie Administration, Regie und Ökonomie. Fragt man, warum für Wien der Begriff »Theaterwesen« gewählt wurde, so ließe sich – mangels Quel-

len – nur vermuten, dass er auf die große Breite der Ausstellungsobjekte hin orientiert sein könnte. In Paris wählte man indes den Begriff »théâtre«, hinter dem sich ähnlich disparate Phänomene verbargen.

Der Grund für Letzteres besteht darin, dass die Pariser Ausstellung überwiegend dem Modell einer Gewerbeausstellung folgte, auch wenn eine historische Abteilung eingerichtet wurde.⁹ »Theater« bezieht sich dabei auf einzelne Häuser und deren Verantwortliche. Dass Ankauf und Unterhalt von Musikinstrumenten für viele (namentlich Pariser) Theater essenziell war, könnte deren herausgehobene Position in der Systematik verständlich machen. Dem Katalog zufolge offerierten vor allem in Paris ansässige Firmen Produkte, an denen Theaterbetriebe aller Musik- und Sprechtheaterformen interessiert gewesen sein könnten. Anders als die anderen hier behandelten Ausstellungen war diejenige in Paris von eher lokaler Reichweite und verzichtete auf die für Weltausstellungen typische Ambition internationaler Wissensproduktion. Insofern erscheint eher fraglich, ob sie Vorbildfunktion für Stockholm besessen haben könnte. Sie wird daher im Folgenden nicht vertiefend untersucht.

Bologna 1888, Wien 1892 und Stockholm 1897 stehen dagegen miteinander direkt in Beziehung. So waren teilweise dieselben Akteure auf allen drei Ausstellungen unterwegs. Zudem wurden Musik und Theater hier in mehrschichtige politische, historiografische und ästhetische Zusammenhänge gebracht, die eine nähere Untersuchung verdienen. Als virulenter Gegenstand, sozusagen als Spinne im Netz der Zuschreibungen, erweist sich das Musiktheater.¹⁰ An dieser Mischform mit höchst unterschiedlich proportionierbaren musik- und theaterbezogenen Anteilen kristallisieren sich unterschiedlichste Ordnungen der beiden Künste heraus: Gleichordnungen, Unterordnungen, Umordnungen – und nicht zuletzt Unordnungen.

9 »Section rétrospective«, in: *L'Exposition du théâtre et de la musique [Paris, 1896]. Catalogue officiel de l'exposition*, hg. von L[ouis] Abaye, O. Lartigue. Paris 1896, S. 63–82. Zu Gewerbeausstellungen siehe grundsätzlich Thomas Großbölting: »Im Reich der Arbeit«. *Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914*. München: Oldenbourg, 2008.

10 Wenn hier und im Folgenden von Musiktheater die Rede ist, werden darunter pragmatisch musikalisch-theatrale Formen, insbesondere die Oper, im Unterschied zum Sprechtheater verstanden.

Das bekannteste und in der Forschung meisdiskutierte Ordnungsprinzip der Wiener Ausstellung 1892 ist eine Art Topografie, wie sie im Medium des Ausstellungsplans festgehalten ist. Der Plan basiert auf dem Gebäudegrundriss der Rotunde und die einzelnen Bereiche der Ausstellung werden hier vielfarbig voneinander abgegrenzt.¹¹ Geordnet sind die Ausstellungsbereiche darin nach »Nationen«, also einzelnen Ländern,¹² und nach organisatorischen Einheiten des Wiener Einzugsbereichs, darunter »Wiener Theater« oder »Vereine und Concertwesen«. In der unteren Hälfte des Rotundenrundgangs wird eine klare Zweiteilung von Musik und Theater betont: Es gab zwei voneinander getrennte »deutsch-österreichische« Fachausstellungen, verantwortet von den beiden Fachreferenten Guido Adler (Musik) und Karl Glossy (Theater), die für zwei getrennte Abteilungen zuständig waren. Diese Abteilungen deckten etwa die Hälfte des gesamten Ausstellungsbereichs ab. Entsprechend erschienen (spät, aber doch) zwei Kataloge.¹³ Im angrenzenden Ausstellungspark, einem Teil des Wiener Praters, wurden zwei Gebäude errichtet, eine Musikhalle und ein Ausstellungstheater, um – in den Worten der Veranstalter*innen – die »todte Ausstellung«

11 Commission für die Internationale Musik- und Theater-Ausstellung Wien (Hg.): *Führer durch die Ausstellung und Katalog der gewerblichen Special-Ausstellung*, Wien: Verlag der Ausstellungs-Commission, 1892, Kartenteil. Siehe auch Schüßler: *Theaterausstellungen*, S. 73 (Abb. 12).

12 »Nationen« waren ein zentrales Ordnungskriterium des Weltausstellungswesens, das den Stand des technischen und kulturellen Fortschrittes der Teilnehmenden anhand direkter Vergleiche zwischen Objekten ermöglichen sollte. Allerdings konnten sich unter diesem Begriff höchst unterschiedliche Staatsgebilde verbergen. Siehe Signe Rotter-Broman: »Musikbezogene Wettbewerbskulturen auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts«, *Die Tonkunst* 15 (2021): S. 318–329, insbes. S. 321.

13 Guido Adler (Hg.): *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikvereine, Concertwesen und Unterricht*. Wien: Selbstverlag der Ausstellungs-Commission, 1892; Karl Glossy: *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog für deutsches Drama und Theater*. Wien: Selbstverlag der Ausstellungs-Commission, 1892.

in der Rotunde um eine »lebende Ausstellung«,¹⁴ also Musik- und Theateraufführungen während der Ausstellungszeit, zu ergänzen.¹⁵ Die Rotunde, ein zu ihrer Zeit spektakulärer Ausstellungsbau, die aus Anlass der Wiener Weltausstellung von 1873 errichtet worden war,¹⁶ ließ diese Zweiteilung von Musik und Theater durch ihre symmetrische Rundbauarchitektur klar zur Geltung kommen. So gelangte man vom West- und vom Ostportal aus jeweils direkt in eine der beiden Fachausstellungen, während man vom Südportal aus die Wahl hatte, ob man links oder rechts, also mit der Musik oder mit dem Theater, beginnen wollte.

Bei näherem Befassen mit der Ausstellung als räumlicher Erfahrung ist die Aussagekraft des Plans für die Ausstellungsordnung allerdings entgegen dem ersten Eindruck fraglich. So waren etwa viele der durchgezogenen Linien, mit denen die Bereiche abgegrenzt sind, für die Besucher*innen des Gebäudes nicht sichtbar oder nur mit Portalen oder Beschriftungen markiert. Zudem verschleiert der Plan die hohe Fluidität während der Ausstellungszeit. Manche Kommissionen bauten ihre Ausstellungen erst im Verlauf der Veranstaltung auf, andere bereits vor ihrem Ende wieder ab. Vergleicht man drei – auf demselben Grundriss beruhende – Ausstellungspläne, die die Aufteilung im Frühjahr (vor Beginn der Ausstellung), im Sommer (während der Ausstellung) und im Oktober (gegen Ende) zeigen,¹⁷ so offenbart sich, wie sehr das Gezeigte im Fluss war.

14 Emil Auspitzer: *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892. Vortrag, gehalten im Niederösterreichischen Gewerbeverein am 23. October 1891 vom Vereins-Sekretär Dr. Emil Auspitzer*. Wien: David & Reiss, 1891, S. 7.

15 Für eine ausführliche Darstellung von Planung und Umsetzung der beiden Fachausstellungen sei verwiesen auf Schüßler: *Theaterausstellungen*, S. 43–79.

16 Siehe Richard Kurdiovsky: »Die Idee der Rotunde. Architektur zwischen Konstruktion und Monumentalbau«, in: *Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung*, hg. von Wolfgang Kos, Ralph Gleis. Wien: Czernin, 2014, S. 134–141; Pieter M. Judson: *The Habsburg Empire: A New History*. Cambridge, MA/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016, S. 316–321.

17 In erster und zweiter Auflage des *Führers durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Spezial-Ausstellung* sowie im unpaginierten Kartenteil von Robert A. Marr: *Musical History as Shown in the International Exhibition of Music and the Drama, Vienna 1892*. London: Reeves, 1893.

Das Verständnis von ›Musik‹ innerhalb der deutsch-österreichischen Fachausstellung hat viel mit der Gründungsphase der Universitätsdisziplin Musikwissenschaft zu tun, wie in der Forschung bereits ausführlich dargelegt wurde.¹⁸ ›Musik‹ bedeutete in den Augen der Ausstellungsveranstalter*innen, unter ihnen der 1898 als erster Professor für Musikwissenschaft an der Wiener Universität installierte Guido Adler, die erhabene, in Notentexten fixierte »Tonkunst«. Ihre Geschichte beginnt mit den ersten christlichen Neumen und erreicht ihren absoluten Höhepunkt um 1800, wo deren bedeutendste Vertreter, die »Tonheroen« Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert, wirkten, und zwar – natürlich – in Wien. In dieser Anlage ist auch noch zu ahnen, dass die Ausstellung zunächst als reine Musikausstellung zum Gedenken an Mozarts hundertsten Todestag (1891) gedacht war.¹⁹

Aus Adlers Sicht war der Katalog mit seiner historisch-wissenschaftlichen Gliederung das wichtigste Ordnungsmedium der Musikausstellung. Der Katalog, der das selbst formulierte, streng wissenschaftliche »oberste Princip, dass historisch Zusammengehöriges beisammen bleiben soll«, widerspiegelte,²⁰ stellte das wichtigste Ordnungsmedium der Musikausstellung dar. Doch konnte sich die darin enthaltene Ordnung

18 Schüßler: *Theaterausstellungen* (bezogen auf die Gründungsphasen von Theater- und Musikwissenschaft als akademischen Disziplinen und die Rollen von Glossy und Adler); Strumbl: *Show and Tell*; Dies: »Spatializing Music Histor(iograph)y: Exhibiting Guido Adler's Musico-Historical Model at the International Exhibition of Music and Drama, Vienna 1892«, *Musicologica Austriaca* 2023, <https://musau.org/parts/neue-article-page/view/162> [1.10.2025]. Siehe auch Antonicek: *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*; Michael Meyer: *Moderne als Geschichtsvergewisserung. Musik und Vergangenheit in Wien um 1900*. Kassel: Bärenreiter, 2021; Elisabeth Th. Hilscher: »Denkmalschutz und Denkmalpflege – ein musikwissenschaftliches Anliegen des 19. Jahrhunderts?«, in: *Wissenschaftliche Forschung in Österreich 1800–1900. Spezialisierung, Organisation, Praxis*, hg. von Christine Ottner, Gerhard Holzer, Petra Svatek. Göttingen: V&R Uni-press, 2015, S. 73–88.

19 Schüßler: *Theaterausstellungen*, S. 80–92; Strumbl, *Spatializing Music Histor(iograph)y*.

20 Adler (Hg.): *Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn*, S. VIII.

auf der Ausstellung den Besucher*innen nicht vermitteln, denn der Katalog war, wie viele Berichte beklagen, zur Ausstellungseröffnung gar nicht fertig. Die Besucher*innen sahen bis Ende August, also bis knapp zwei Monate vor Schluss, nur das stellvertretende Medium der »Goldziffern« neben den Objekten, nahmen also vor allem eine ihnen vorenthaltene Ordnung wahr. Angesichts unverständlicher Objekte wie etwa alter Musikschriften rief dies vielfache Kritik am vermeintlich »geheimpriesterlichen« Habitus des Fachreferenten hervor.²¹

Ein weiteres Ordnungsmedium waren die sogenannten »Interieurs« (auch mit Begriffen wie »Mozart-Zimmer« oder »Meister-Logen« umschrieben). Hier stellte man möglichst lebensrechte Porträts und Plastiken der »Tonheroen« zur Schau und kombinierte sie mit Objekten wie Instrumenten aus dem Besitz der Komponisten sowie »Reliquien« in Glaskästen, u. a. dem Autograph der *Zauberflöte*.²² Die Einrichtung und Anordnung der Interieurs im Westportal geht allerdings nicht auf Adler zurück, sondern auf die Verantwortlichen des Niederösterreichischen Gewerbevereins, der maßgebliche Eckpunkte der Gesamtausstellung definiert hatte. Der Verein betrachtete die Veranstaltung als Möglichkeit, die Besucher*innen als Konsument*innen anzusprechen und sie auf Ausstattungsmaterialien und Einrichtungsgegenstände der Wiener Aussteller in der gewerblichen Abteilung hinzuweisen.²³ Die Interieurs wurden insofern – mit Ausnahme des »Interieurs Habsburg-Lothringen« – nicht von Adlers Team, sondern von Personen im Umfeld von Emil Auspitzer, dem Vorsitzenden des Gewerbevereins, eingerichtet.

21 »Elastischen Schrittes gleitet mancher geheimpriesterliche Fachreferent vorüber; von seinem Antlitz liest man das stolze Gefühl, dass er in seinen sorgsam gehüteten Anmeldezetteln all das Wissenwerthe birgt, welches dem besuchenden Publicum möglichst lange vorenthalten werden muß. Statt der nothwendigen Beschreibungen heftet er mit Würde auf dieses oder jenes Object goldene Nummern, welche den Besuchern, bis der vielumstrittene Katalog beendet ist, gerade so wenig verrathen, als es einem Zunftgelehrten nur irgend lieb sein kann.« Robert Hirschfeld: »Wanderungen durch die Musik-Ausstellung«, *Die Presse*, 21.6.1892, S. 1.

22 Siehe beispielsweise die Fotos der Mozart- und der Beethoven-Loge in Sigmund Schneider (Hg.): *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Wien: Moritz Perles, 1894, S. 87, 95.

23 Auspitzer: *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892*.

Die Funktionsweise der Interieurs hat der (an der Ausstellung selbst beteiligte) Wiener Gelehrte Robert Hirschfeld atmosphärisch dicht im folgenden Zitat eingefangen:

Die feierliche Ruhe, welche an Vormittagen in der Rotunde waltet, ladet am besten zu einem andächtigen Besuche der Mozart-Loge. Rings tiefe Stille, nur durch das offene Portal, welches dem Blicke das saftige Grün des Parkes gönnt, dringt leise munteres Vogelgezwitscher [...] Musiker lehnen über den Glasschränken auf die Ellbogen gestemmt, und das Auge gleitet unter unsäglichem Wohlbefinden über die zierlichen Partituren Mozart's. Wie Sonnenhelle strömt's aus den zartbeschriebenen Notenzeilen. Der Widerschein leuchtet aus dem Gesichte des weltvergessenen Beschauers. In seinem Geiste klingt es, Harmonien werden lebendig, und die Lippen begleiten mit leiser Ausdrucksbewegung das innere Singen. »Der Vogelfänger bin ich ja« – die erste Niederschrift dieser ewig jungen Wunderweise – liegt aufgeschlagen in der dickleibigen Partitur der »Zauberflöte«. ²⁴

Und schon ist jede Menge Theater im Spiel. Die Besucher*innen erkennen das ihnen aus Aufführungserlebnissen vertraute Werk wieder, versenken sich in die ausgelegten Partituren und imaginieren ihnen bekannte Sänger*innen in ihren Rollen. Die Interieurs sind also ein partizipatives Medium, bei dem die Besucher*innen mithilfe einer Versenkung in die Objekte die toten Komponisten und deren Werke – zumindest imaginär – szenisch wieder aufzuwecken vermochten. Mit den Interieurs wurde insofern für die Ausstellung des Gegenstands Musik ein ausgesprochen theaternahes Ausstellungsmedium gewählt. Aus Besucher*innensicht fügten sich die Interieurs dem Rundgang durch die Fachausstellung mit ihrer »wissenschaftlichen Gruppierung«²⁵ nahtlos ein. Fast alle Presseberichte schildern ausführlich das Beethoven- und das Mozartzimmer.

24 Robert Hirschfeld: »Wanderungen durch die Musik-Ausstellung. III. Meisterlogen«, *Die Presse*, 21.6.1892, S. 1.

25 Oskar Fleischer: *Die Bedeutung der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*. Leipzig: Internat. Verlags- und Kunstanstalt, 1894, S. 25.

Unter ›Theater‹ wurde in der deutsch-österreichischen Fachausstellung einerseits die Geschichte der dramatischen Gattungen, also die literarische Seite des Theaters, andererseits die Geschichte einzelner Theaterhäuser verstanden. Sie wurden, wie Lotte Schüßler ausführlich dargestellt hat, mithilfe von bibliothekarischen Medien wie Desiderata-Listen und einer Klassifikation geordnet.²⁶ Portraits von Schauspieler*innen und Dichtern, Autographen und andere Reliquien sowie die Form des Interieurs, etwa im »Schiller-Zimmer«, spielten auch hier eine wichtige Rolle.

Wie wurde die Gattung Oper in diese Vorordnung eingefügt? Die Antwort fällt gespalten aus. Im extra errichteten Ausstellungstheater traten Kompanien aus Theaterhäusern verschiedener »Nationen« sowohl mit Sprech- wie mit Musiktheater auf. Eine der berühmtesten war das Ensemble des Böhmisches Nationaltheaters in Prag mit seinen bejubelten Aufführungen von Bedřich Smetanas Opern, insbesondere der *Prodaná nevěsta* (*Die verkaufte Braut*) in tschechischer Sprache.²⁷ Für unsere Fragestellung wird hier klar, dass in der aktuellen Aufführungspraxis (in der Terminologie der Veranstalter*innen: der »lebenden Ausstellung«) Musik offensichtlich ein selbstverständlicher Teil des Theaters war und deshalb problemlos unter ›Theater‹ als Oberbegriff mitgedacht werden konnte.

Dagegen produzierte die Oper für die Fachausstellung (»tote Ausstellung«) ein Zuordnungsproblem: In wessen Fachressort fiel sie – und zu welcher Abteilung sollte sie folglich gehören? Im Januar 1892 wurde auf einer Sitzung der Verantwortlichen beschlossen, diese Problem-

²⁶ Schüßler: *Theaterausstellungen*, S. 65–79.

²⁷ Zu den Aufführungen siehe auch Katharina Verena Lauterbach: *Die Musenburg im Prater. Zur Bedeutung der Gastspiele des Internationalen Ausstellungstheaters im Rahmen der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2010. Zu Smetana siehe Christopher Campo-Bowen: »This the Czechs Can Teach Us: National Conflict, Transnational Opera, and Imperial Politics at the 1892 International Exhibition of Music and Drama«, *Musicologica Austriaca* (2023), <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/161> [26.11.2025]; Fritz Trümpi: »Die politische Karriere einer tschechischen Oper in Wien. Zur Wiener Rezeptionsgeschichte von Smetanas Oper ›Dalibor‹: 1897–1938–1942–1969«, *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016): S. 116–136.

gattung der Musikabteilung zuzuschlagen, während das Ballett dem Theater zugeteilt wurde.²⁸ Gründe wurden nicht genannt. Anscheinend hatte es im Herbst 1891 Streitigkeiten zwischen der führenden Kommission rund um die Fürstin Pauline von Metternich und herangezogenen »Fachmännern« aus dem Bereich der Musik gegeben, was die Vermutung nahelegt, dass erstere sich Verbündete aus dem Theaterbereich suchte, um die Skeptiker aus der Musikabteilung in der weiteren Planung umgehen zu können.²⁹ Im Endergebnis waren opernbezogene Exponate wie handschriftliche Partituren, Programmzettel und Ausstattungsstücke über beide Abteilungen verteilt.³⁰

Musik und Theater in Beiträgen weiterer »Nationen«

Noch einmal anders wurde das Verhältnis von Musik und Theater in den Ausstellungen anderer »Nationen« ausgestellt. Denn für diese war die Trennung der beiden Künste und eine Teilung in Fachreferate nicht vorgesehen. Für die internationale Beteiligung setzten die Veranstalter*innen vielmehr auf die Verwandtschaft zwischen beiden Künsten. Der Begriff der »Schwesterkünste« fiel bezeichnenderweise just im Zusammenhang mit der Entscheidung für eine internationale Ausrichtung der Ausstellung. Sigmund Schneider schildert rückblickend die Mitwirkung auswärtiger »Nationen« in verklärendem Tonfall:

Denn schon ist auch im Marmorpalaste zu Potsdam und am Hofe zu Madrid, im Quirinal und im Windsor Palace, im Sommerschlosse des Zaren, wie in Paris die Entscheidung gefallen. Ihre Einmüthigkeit verbrieft eine Weltausstellung der edlen Schwesterkünste, einen Wettbewerb aller Culturnationen. In unmittelbarer Folge vollzieht sich nun auch die Constituierung der internationalen Comités.³¹

28 Schüßler: *Theaterausstellungen*, S. 66.

29 Robert Hirschfeld: »Zur Eröffnung der Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung«, *Die Presse*, 7.5.1892, S. 1.

30 Adler (Hg.): *Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung*; Glossy: *Fach-Katalog für deutsches Drama und Theater*.

31 Schneider (Hg.): *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*, S. 8.

Für die Ordnung der Objekte und die Bezugsstiftung zwischen Musik und Theater bot dies aus den genannten Gründen reichlich Spielraum, wie einige ausgewählte Beispiele aus der Systematik und Objektaufstellung sowie der Wahl des Repertoires für die »lebende« Ausstellung zeigen sollen.

Die Fachausstellung Großbritanniens und Irlands etwa wurde von Personen kuratiert, die bereits an der eingangs genannten Musikausstellung in London 1885 und an einer Musikausstellung in Edinburgh 1890 beteiligt gewesen waren, darunter der aus dem Fürstengeschlecht Gotha-Sachsen stammende Albrecht I., Herzog von Edinburgh, und der Instrumentensammler und Musikgelehrte Alfred J. Hipkins. Sie setzten den Schwerpunkt entsprechend auf die Musik und dokumentierten die reichen Besitztümer des britischen Adels, allen voran der Königin Victoria, die kostbare Musikinstrumente aus der Einflussphäre des British Empire beigesteuert hatte. Die Instrumente waren nach Schauwert und politischer Symbolik und nicht nach regionaler Herkunft oder Datum geordnet. Der Katalog verzichtet auf jegliche Objektklassifikation, sondern zählt die Ausstellungsobjekte geordnet nach Wänden und Schaukästen auf.³²

Die Fachausstellung Frankreichs stellte im Gegenzug das Theater in den Vordergrund. So war ein ganzes Interieur dem Schriftsteller Alexandre Dumas père gewidmet. Im Gefolge dieser Idee gelangte auch ein Musikinstrument in das Dumas-Interieur, nämlich »das Piano von Frédéric Chopin«, neben seiner Totenmaske und einer »Darstellung seines Zimmers, das er in Paris, rue Vendôme, bewohnte«.³³ Das Instrument wirkte in diesem Setting primär wie ein Möbelstück und dokumentierte letztlich die kulturelle Attraktionskraft einer französischen Geistesgröße. Doch zugleich zeigte sich Frankreich als erfahrene Weltausstellungsnation: In einem extra dafür in der Rotunde errichteten Pavillon »im Stil Louis XVI.« wurde eine elektrisch beleuchtete Maquettenausstellung eingerichtet, die ab dem späteren Nachmittag zu besichtigen war. Man agierte also ostentativ an fortgeschrittenster Stelle

32 Commission für die Internationale Musik- und Theater-Ausstellung Wien (Hg.): *Katalog der Ausstellung des Königreiches Grossbritannien und Irland*. Wien: Selbstverlag der Ausstellungs-Commission, 1892; Schneider (Hg.): *Die internationale Ausstellung*, S. 211 (Abbildung).

33 Commission für die Internationale Musik- und Theater-Ausstellung Wien (Hg.): *Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Abteilung*, S. 114.

der Ausstellungstechnik und stellte die ästhetischen Möglichkeiten moderner Elektrotechnologie aus, um damit gesellschaftliche Modernität dies- und jenseits der Republikgrenzen anzuzeigen.

Frankreichs Beitrag zur »lebenden Ausstellung« stieß mit Molière-Aufführungen durch das Ensemble der Comédie-Française im Ausstellungstheater zudem die Pforten zum vorrevolutionären Frankreich weit auf.³⁴ Angesichts der politisch prekären Rolle Frankreichs in Wien und den umgebenden Kreisen europäischer gekrönter Häupter könnte dies auch diplomatische Gründe gehabt haben, besonders angesichts des tragischen Endes der Habsburgertochter Marie Antoinette als Gemahlin von Louis XVI. während der Französischen Revolution. Berücksichtigt man, dass die Ausstellung unter breiter Beteiligung von in Wien ansässigen französischen Adligen und Weltausstellungserfahrenen (Graf Bourgoing, Georges Berger) im Umfeld der Pauline von Metternich geplant wurde, erkennt man hier ein weiteres Motiv für eine Öffnung des Ausstellungsthemas hin zu Musik und Theater.

Die Fachausstellung Italiens setzte dagegen ganz auf die Musik: Man beabsichtigte nichts Geringeres, als die »weltgeschichtliche Bedeutung dieses gelobten Lands der Kunst schlechthin« auszustellen.³⁵ Dafür nutzte man in der »totden Ausstellung« ebenfalls Interieurs. So hatte etwa das Lokalkomitee Bergamo ein »Donizetti-Zimmer« errichtet, mit dessen Lehnstuhl, Klavier und Sterbebett sowie diversen Reliquien.³⁶ Die Ausstellung des »Königreichs Italien« in den Räumen der Wiener Rotunde zerfiel ansonsten in Einzelausstellungen von mehr als zwanzig beteiligten Lokalkomitees. Im Katalog dominierte indes eine ganz andere Ordnung. Der im Sommer 1892 erschienene, gediegene Katalog, erstellt von Adolfo Berwin, dem Leiter der Bibliothek des nationalen Musikkonservatoriums Accademia di Santa Cecilia in Rom, in Kollaboration mit dem bereits genannten Robert Hirschfeld, vereinheitlichte die Beiträge Italiens symbolträchtig zu einem einzigen, »wissenschaftlichen« Katalog. Im Vorwort setzt sich Berwin offensiv von der Aufma-

34 Zum Gastspiel der Comédie-Française siehe Lauterbach: *Die Musenburg im Prater*, S. 75–80.

35 Adolfo Berwin: »Die Fach-Ausstellung des Königreichs Italien«, in: Schneider (Hg.): *Die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*, S. 193–194, hier S. 193.

36 Eusebius Mandyczewski: »Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Fachbericht«, *Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung* 19/26 (1892): S. 235–237, hier S. 236.

chung des britischen Katalogs ab, indem er postuliert, »dass ein Fachkatalog nicht eigentlich eine Systematik von Vitrinen und Ausstellern bieten sollte«. Daher seien »die Verfasser trotz der Kürze der Zeit zu einer streng chronologischen Ordnung des gesamten kunsthistorischen Stoffes« gelangt. Die Systematik trennte Musikschrifttum und Theaterbezogenes und demonstrierte Gelehrsamkeit – nicht Adelsbesitz – als Grundlage für eine bereits vorausgesetzte Suprematie im Feld der Musik.³⁷

Betrachtet man die Wiener Ausstellung in ihrer Gesamtheit, so verblasst die eingangs dargestellte bifurkale Ordnungsfunktion – hier Musik, dort Theater – des farbigen Rotundenplans erheblich. Folgt man etwa Ausstellungsberichten in Zeitungen und Fachjournalen, erlebten die Besucher*innen die Ausstellung im Ergebnis als einigermaßen ungeordnet zwischen Musik und Theater, zwischen Wissenschaft und Gewerbe und zwischen den »nationalen« Abteilungen changierend.³⁸ Besucher*innenmagneten waren insbesondere die Interieurs, die sich gleichermaßen für Heroen aus Theater, Musik und Musiktheater eigneten. Die doppelte Anschlussfähigkeit der Oper als Musik-Theater-Mischgattung bot den Akteur*innen beste Chancen für die Umsetzung ihrer Agenden.

Bologna 1888: Nationale Musiktheatergeschichte
auf der Ausstellungsbühne

Im Jahr 1888, also vier Jahre vor der Wiener Ausstellung, fand von Mai bis November die Esposizione internazionale di musica in Bologna statt. Sie war zwar formal eine Unterausstellung der Esposizione

37 Adolfo Berwin, Robert Hirschfeld (Hg.): *Katalog der Ausstellung des Königreiches Italien*. Wien: Selbstverlag der Ausstellungs-Kommission 1892, S. III. Die Anordnung war laut Inhaltsverzeichnis: Musica theoretica (chronologisch), musica practica (Noten, chronologisch), Theater (A: Geschichte des Theaters, B: Libretti), Instrumente.

38 Man vergleiche etwa die Berichtsserien von Robert Hirschfeld (»Wanderungen durch die Musik-Ausstellung«) in *Die Presse*, von Eusebius Mandyszewski in der *Deutschen Kunst- und Musik-Zeitung* und von Hans Paumgartner in der *Wiener Zeitung* sowie Josef Mantuani: »Die internationale Musik- und Theaterausstellung in Wien«, *Monatshefte für Musik-Geschichte* 24/12 (1892), S. 190–216.

emiliana, doch beanspruchte sie – im Gegensatz zur übergeordneten, ausdrücklich regional orientierten Landwirtschafts- und Industrieausstellung – eine internationale Reichweite. Motiviert wurde sie vom Bestreben Bolognas, anlässlich der Feier des 800-jährigen Universitätsjubiläums, der Enthüllung eines Denkmals für den verstorbenen König Vittorio Emanuele II. und des Gedenkens an den 40 Jahre zuvor stattgefundenen Aufstand gegen habsburgische Truppen, der Stadt und ihrer Region durch eine Ausstellung zu neuem (oder vielmehr erneuertem) Ansehen und wirtschaftlichem Aufschwung zu verhelfen.³⁹

Für die Ausstellung errichtete man extra ein Ausstellungsgebäude, ebenfalls als Rotundenbau, den Palazzo della musica (Musikpalast) mit integriertem Konzertsaal. Er lag zentral im Ausstellungsbereich, direkt gegenüber dem Eingang, zwischen Landwirtschafts- und Industrieausstellung.⁴⁰ Die hohe Bedeutung, die man der Musikausstellung zumaß, wird auch im illustrierten Ausstellungsführer unterstrichen, in dem der Palast als Hauptgebäude deklariert ist. Diese Sonderstellung wird zum einen mit der internationalen Ausrichtung dieser Teilausstellung begründet. Zum anderen stehe in Bologna der Musik der allererste Rang zu, denn hier werde sie traditionell und seit Langem liebevoll gepflegt und diene der Volksbildung. Im Zuge dieser Erklärung wird auch die Gelegenheit nicht ausgelassen, Bolognas hegemonialen Anspruch in Italien zu verdeutlichen: Die besondere Stellung der Musik verschaffe Bologna auch innerhalb der verschiedenen italienischen Völker einen Vorsprung im Verständnis musikalischer Schönheit.⁴¹

Dieser Anspruch spiegelt sich auch in der Art, wie verschiedene (aus heutiger Perspektive unübersichtlich fluktuierende) Kommissionen das auszustellende Wissen über *opere teatrali italiane*, Werke des italienischen (Musik-)Theaters, ordneten.⁴² Die Musikausstellung war kleiner

39 Zur Musikausstellung siehe insbesondere Fiori: *Musica in mostra*.

40 Für Bildmaterial siehe Benedetta Basevi, Mirko Nottoli (Hg.): *Expo Bologna 1888. L'Esposizione emiliana nei documenti delle collezioni d'arte e di storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna*. Bologna: Bologna University Press, 2015; »L'Esposizione emiliana 1888«, in: *Storia e Memoria di Bologna*, <https://www.storiaememoriadibologna.it/archivio/eventi/lesposizione-emiliana-1888> [26.11.2025].

41 *Guida illustrata della Esposizione emiliana Bologna 1888*. Bologna: Zanichelli, 1888, S. 138.

42 Protokoll, 12.12.1886. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 120.

dimensioniert und weniger »wissenschaftlich« angeordnet als in Wien, enthielt aber ähnliche Teilbereiche (siehe Abb. 1). So befand sich im Erdgeschoss des Palazzo della musica eine Gewerbeausstellung von Instrumenten und Noten. Zusätzlich wurden drei Komponistenzimmer eingerichtet: eines für Gaetano Donizetti (kuratiert von Akteuren, die auch in Wien beteiligt waren), eines für Gioachino Rossini und eines für »den Rest«: Richard Wagner, Vincenzo Bellini, Gaspare Spontini, Giuseppe Tartini, Giuseppe Verdi und andere Meister – ähnlich den Zimmern der »Tonheroen« in Wien.⁴³ Auch eine Sektion für Akustik war zunächst angedacht, wurde aber nicht weiterverfolgt.⁴⁴

Wie in Wien war auch in Bologna dem Ausstellungsteil (*parte espositiva*) ein Aufführungsteil (*parte esecutiva*) angegliedert. Die musikalischen Aufführungen waren dabei – ebenfalls wie in Wien – als gleichberechtigter Teil der Ausstellung gedacht. Für den Aufführungsteil wurden diverse Ordnungsmodelle entworfen und verworfen. Dabei wechselten die Ordnungskategorien sprunghaft. Sie alle kreisten um eine Idee von Operngeschichte als nationaler italienischer Musikgeschichte. Doch wie dies praktisch umzusetzen sei, darüber setzte eine förmliche Ordnungsmanie ein, die immer neue Raster produzierte. Die ursprüngliche Idee, eine neuzeitliche italienische Opern- bzw. Musikgeschichte insgesamt durch Opernbesuche erfahrbar zu machen, wurde im Verlauf der Planungen von unterschiedlichen politischen und pragmatischen Ordnungsvorgaben durchkreuzt: Begrenzte Vorbereitungszeit, ein begrenztes Budget, begrenzt zugängliches Notenmaterial und nicht zuletzt begrenzt vorhandene Musiker*innen sorgten dafür, dass die anfängliche Ambition im Endergebnis nicht mehr erkennbar war. Praktische Hindernisse erzeugten Unordnungen und die in Protokollen festgehaltenen Aushandlungsprozesse führten dazu, dass immer neue Ordnungen entstanden.⁴⁵

43 *Esposizione delle provincie dell'Emilia. Esposizione internazionale di musica in Bologna 1888. Catalogo ufficiale*. Parma: Luigi Battei, 1888, S. 129.

44 »Verbale d'adunanza generale«, 22.3.1887. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 120.

45 Die Außensicht ist besonders durch die gedruckten Ausstellungsmedien möglich: In einer Ausstellungszeitschrift (*Giornale dell'Esposizione*) veröffentlichten verschiedene der Ausstellung nahestehende Personen in regelmäßigen Abständen Erläuterungen zu den verschiedensten Attraktionen und Abteilungen. Diese ergänzt den illustrierten Führer (*Guida illustrata*) und den spät erschienenen Katalog der Musikausstellung (*Catalogo ufficiale*).

Schon vor der Konstituierung des Zentralkomitees begann eine Gruppe einflussreicher Bürger Bolognas mit der Planung. Ein aufgrund unübersichtlicher Hierarchisierung und Zusammensetzung sowie anschließender Auflösung schwer zu durchdringendes Dickicht verschiedener Unterkommissionen ordnete zwischen Juli 1886 und September 1888 Komponisten und Werke der auszustellenden Operngeschichte stetig neu. Ziel dieser Aushandlungen war es einerseits, mit den Aufführungen eine italienische Erfolgserzählung im Sinne des Risorgimento zu dokumentieren, und andererseits, Anspruch auf eine aktuelle internationale Führungsrolle auf dem Gebiet der Oper zu erheben. Es musste also eine italienische Identität ausgestellt werden, die das in den Augen der Welt einzige musikalische Exportprodukt auf einfache, attraktive, gelehrte und dennoch rentable Weise präsentierte, so Alessandra Fiori.⁴⁶

Ein erster Ordnungsversuch der aufzuführenden Opern erfolgte im Dezember 1886 durch Vertreter der musikalischen Elite Bolognas. Er steht vor der Konstituierung der zentralen Musikkommission (*Commissione musicale*) und diente als Vorlage für die Gründung dieser.⁴⁷ Die Begrifflichkeiten in der Kommissionsarbeit changieren zwischen *opere teatrali italiane*, *opere antiche* (alte Opern) oder *melodrammi* (Melodramen), worin sich umso deutlicher zeigt, dass die beiden Künste zusammengedacht wurden. In diesem ersten Ordnungsversuch wurden zwischen 1600 und 1888 sechs Etappen in unregelmäßigen Zeitabschnitten festgelegt. Die Periodisierung lässt einen etwas ratlos zurück, da sie keinen gängigen musikhistorischen Modellen zu folgen scheint. Lediglich der Beginn der Periodisierung im Jahr 1600 steht mit dem Datum der Uraufführung von Jacopo Peris *Euridice* als erster Oper überhaupt in Verbindung. Giuliemo Zuelli, Kommissionsmitglied und Dirigent am Teatro Comunale, hatte für die Aufführung dieses Werkes plädiert, um die Geburt des Melodramas in Italien vor den Augen der Welt und basierend auf der erzählten Geschichte zu bekräftigen.⁴⁸

46 Fiori: *Musica in mostra*, S. 40.

47 Protokoll, 12.12.1886. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 120.

48 Giuliemo Zuelli: Anhang A an das Protokoll vom 16.4.1887. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 120.

Diese periodisierende Ordnung sollte einer Erzählung dienen, die die gemeinsame Geschichte Italiens unterstreicht. Dies ist auch aus dem historischen Kontext zu verstehen: Wie der Historiker Axel Körner beschreibt, war das Musikleben im postunitären Italien, insbesondere in der Opernwelt, auf einem Tiefpunkt angelangt.⁴⁹ Das Land brauchte vermeintlich neuen Aufschwung, um auf internationalen Foren als ebenbürtig zu gelten. Man bediente sich, wie in der Risorgimento-Erzählung, des Narrativs eines vormals glorreichen Zeitalters, das durch ausländische Besatzungen und die Teilung des Landes verloren gegangen sei.⁵⁰ Dies wollte man über die postulierte Erfindung in Florenz durch Jacopo Peri und über das Aufzeigen entscheidender Neuerungen und der Entwicklung der Oper durch italienischen Einfluss erreichen. Das Problem bestand jedoch darin, dass eine Aufführung der *Euridice* während der Ausstellung keine Option war, da weder Notenmaterial noch versierte Sänger*innen verfügbar waren. Die Ordnung und systematische Aufführung von Stücken dieser Perioden wurde daher zugunsten einer exemplarischen Auswahl der für am gelungensten gehaltenen Beispiele aus dem 17. und 18. Jahrhundert aufgegeben. Ende November 1887 mündete dies in einem chronologisch geordneten Programm, in dem die Komponisten Niccolò Piccinni, Gaspare Spontini, Christoph Willibald Gluck, Giovanni Battista Pergolesi, Domenico Cimarosa, Giacomo Rossini, Richard Wagner und Giuseppe Verdi mit jeweils einem Werk vertreten waren.⁵¹

Die ersten zwei Zeitabschnitte der Chronologie vom Dezember 1886 waren in diesem Programm nicht mehr vertreten; der älteste Komponist dieser Zusammenstellung ist Piccinni (1728–1800). Somit beginnt die aufzuführende Geschichte nicht mehr um das Jahr 1600, sondern erst im dritten der ursprünglichen sechs beabsichtigten Zeitabschnitte. Während die hier ausgewählten »Anfänge« der aufgeführten Operngeschichte (bis auf Christoph Willibald Gluck, der aber inspiriert durch italienische Vorbilder sei)⁵² durchaus als »italienisch« gelesen

49 Axel Körner: »Music of the Future: Italian Theatres and the European Experience of Modernity between Unification and World War One«, *European History Quarterly* 41/2 (2011): S. 189–212.

50 Axel Körner: *The Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Fascism*. New York/Oxon: Routledge, 2009, S. 3.

51 Protokoll des Zentralkomitees (Comitato esecutivo), 24.11.1887. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 1B.

52 »Opere antiche e teatri vecchi«, *Giornale dell'Esposizione* 36 (1888): S. 282–283, hier S. 282.

werden können, fragt sich, warum die italienische Operngeschichte des 19. Jahrhunderts ausgerechnet durch Richard Wagners *Tristan und Isolde* repräsentiert werden sollte – wenngleich gemeinsam mit Giuseppe Verdi, dem Ehrenpräsidenten der Ausstellung, der das jüngste Beispiel abgibt und damit als höchster Entwicklungsstand der Erfolgsgeschichte definiert wird. Dennoch wäre eine neue Italienpremiere einer Wagner-Oper ein weiteres Spezifikum für Bolognas Selbstverständnis und Selbstdarstellung: Die Verbindung der Stadt zu dem deutschen Komponisten geht auf die erste Premiere einer Wagner-Oper in Italien überhaupt zurück, die Aufführung von *Lohengrin* 1871, auf die Wagners Ernennung zum Ehrenbürger Bolognas folgte.⁵³ Das Programm von November 1887 markiert also einerseits klar das »Italienische« der Operngeschichte, bekräftigt andererseits aber auch das Selbstverständnis als moderne Metropole, die mit Wagner gleichsam die Musik der Zukunft ausstellte. Dieses moderne Selbstbild, so Axel Körner, war Teil der Darstellung Italiens als Kulturnation nach der Einigung, zu der die zunehmende Internationalisierung des Opernrepertoires beitrug.⁵⁴

Ausgangspunkt für die nächste Ordnung waren finanzielle Gründe. Eine neue Kommission verwarf das Programm von November 1887 als nicht umsetzbar, setzte jedoch im gleichen Zuge eine neue Oper an den Beginn der Chronologie, nämlich Antonio Sacchinis *Edipo a Colonna*. Danach sollten lediglich Glucks *Alceste*, Pergolesis *Livietta e Tracollo* und Cimarosas *Il matrimonio segreto* folgen.⁵⁵ Nicht erst hier, aber hier besonders explizit, entbrannte ein aus der Musikgeschichte bereits bekannter Streit zwischen Gluckisten und Piccinnisten erneut. Francesco Biagi, Lehrer für Kontrapunkt am Liceo Musicale, sah im damit verbundenen Wegfall eines Werkes von Piccinni das Zugeständnis der musikalischen Unterlegenheit Piccinnis unter Gluck. Er gab aber zu bedenken, dass das Ordnungsprinzip und die Aufgabe der Ausstellung sei, ein möglichst genaues Bild der Musikgeschichte zu vermitteln. Die Auslassung Piccinnis käme einem Bekenntnis der Unterlegenheit Italiens gleich. Entsprechend bat man die Fachkommission der musi-

53 In der Ausstellung wurde Wagners Annahme- und Dankesbrief ausgestellt. Siehe *Catalogo ufficiale*, S. 132. Der Brief ist heute noch Teil der permanenten Ausstellung im Museo internazionale della musica in Bologna, in der Wagner gemeinsam mit Verdi einen nicht geringen Anteil Ausstellungsfläche erhält.

54 Körner: »Music of the Future«, S. 196.

55 Programmentwurf, 4.1.1888. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 55.

kalischen Aufführungen (Commissione tecnica), ein Ende 1887 neu eingesetztes Gremium zur Konkretisierung und Überwachung der Aufführungen, um die Aufnahme eines Werkes von Piccinni.⁵⁶ Trotz dieser Umstrukturierungen hatte die verworfene Programmversion von November 1887 durchaus einen Bezug zu den schließlich im Ausstellungsteil der Rotunde präsentierten Komponisten. In der Umsetzung jedoch waren Ausstellungs- und Aufführungsteil nicht mehr inhaltlich verbunden; ihr Verhältnis wird auch in gedruckten Ausstellungsmedien nicht thematisiert.

Wie das tatsächlich aufgeführte Programm des einstmaligen Großprojektes einer erlebbaren Operngeschichte von ihren Anfängen bis in die Gegenwart gestaltet war, ist durch ein großformatiges Aufführungsplakat dokumentiert.⁵⁷ Es dürfte den Eingangsbereich des Teatro Comunale geschmückt haben, in dem die Aufführungen stattfanden. Grafisch ist es wie ein Stammbaum angelegt: Die beiden »Eltern« Cimarosa bzw. *Matrimonio segreto* und Gluck bzw. *Alceste* führen zu Verdi bzw. *Otello*. Der Sprössling *Otello* dürfte nach der Uraufführung 1887 an der Mailänder Scala soweit bekannt gewesen sein, dass sein Platz in der aktuellen Spielzeit in Bologna keiner Erklärung bedurfte. Inwieweit die beiden »Vorfahren« als solche und mit der angestrebten Ausstellung von Gelehrsamkeit und Geschichtsverbundenheit verstanden wurden, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Jedoch wurden Details der Programmplanung sowie beinahe jedes angedachte, aber verworfene Projekt der Ausstellung in lokalen und teilweise auch überregionalen Zeitungen verbreitet, diskutiert, verrissen oder hämisch kommentiert.⁵⁸ Zumindest dem lokalen Publikum war somit bewusst, welche Intention hinter der Herbstsaison der Operaufführungen steckte.

56 Protokoll des Zentralkomitees (Comitato esecutivo), 8.1.1888. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 1B.

57 Plakat des Teatro Comunale Bologna für die Saison 1888/1889. Archiv des Teatro Comunale di Bologna.

58 Anlässlich der Ausstellung wurden allein drei Zeitungen gegründet: Neben dem *Giornale dell'Esposizione* entstand *Ehi ch'al scusa*, eine humoristische Zeitung mit hauptsächlich in Dialekt verfassten Beiträgen und Cartoons, sowie das studentische Journal *Bononia ridet*, das ebenfalls satirisch, aber oft prononciert berichtet. Zusätzlich sind in musikalischen Fachzeitschriften wie *L'arpa* oder der *Gazzetta musicale di milano* und in allgemeinen Tageszeitungen wie der *Gazzetta dell'Emilia* regelmäßig Berichte zu lesen.

Völlig neu ist jedoch ein im Plakat auffällig hervorstechendes Element: der *Pietro Micca*. Dieses Ballett aus dem Jahr 1873 vom Choreografen Luigi Manzotti mit Musik von Giovanni Ghitti verarbeitet die Geschichte des piemontesischen Soldaten Pietro Micca (1677–1706), der zur Verteidigung der Festung in Turin im Spanischen Erbfolgekrieg eine Sprengladung in einem Tunnel zündete und dabei starb. Das Thema des Balletts ergänzte somit hervorragend ein heldenhaftes Risorgimento-Narrativ, das passenderweise auch in der Heimatstadt der Königsfamilie angesiedelt ist. Aufgeführt wurde es im Anschluss an die Opern, jedoch nur bei 25 von den insgesamt 34 Operaufführungen.⁵⁹

Der grafischen Stammbaumdarstellung auf dem Saisonplakat entspricht auch die sprachliche Gestaltung der Aufführungsankündigungen im *Giornale dell'Esposizione*. In einer solchen wird Gluck zwar als nachdenkliches und sentimentales deutsches Genie (»pensoso e sentimentale genio germanico«) dargestellt, nicht jedoch ohne zu betonen, dass er inspiriert durch die italienische Tradition das deutsche Melodrama habe reformieren können. Der Ursprung des Melodramas wird so im gesprochenen Theater mit Musikbegleitung verortet. Erst die Gluck'sche Opernreform habe eine Verbindung zwischen Melodie und Harmonie geschaffen sowie dem Orchester eine echte Stimme verliehen. Deswegen sei Gluck der wahre und große Vater des modernen Melodramas und *Alceste* ein Vorläufer der Meisterwerke von Rossini und Wagner.⁶⁰ Der*die Verfasser*in führt also nicht nur die Vorgängerschaft und Verwandtschaft von *Alceste* zu Rossini und Wagner aus (Verdi wird nicht erwähnt), sondern auch das Schaffen des deutschen Geistes Glucks auf Inspiration durch italienisches Melodrama zurück. So wird dessen Auswahl noch einmal implizit gegenüber den Piccinnisten im Publikum legitimiert. Der Artikel vermittelt folglich zwischen den Intentionen der Kommission, eine lineare italienische Operngeschichte zu präsentieren, die den heute beliebten Werken den Weg bereitere, und dem tatsächlichen Programm, das deutlich schmalere und nur fragmenthaft zustande kam.

59 Siehe die Plakate im Archiv des Teatro Comunale di Bologna.

60 »Opere antiche e teatri vecchi«, *Giornale dell'Esposizione* 36 (1888): S. 282–283, hier S. 282.

Auch die Räumlichkeiten sind, wie schon in Wien gesehen, Teil der Ausstellungsmedien, und zwar nicht allein durch ihre unmittelbare Errichtung ausschließlich für die Ausstellung. Auch ihre Innenarchitektur wurde sorgsam kuratiert und unterstützte das Ausstellungsnarrativ. Dies gilt im Besonderen für den großen Salon (*Salone*) im Palazzo della musica.

Den Innenraum des Palastes zierten unter anderem Büsten und Gemälde von als besonders wichtig erachteten Komponisten. Betrachtet man die Zielrichtung einer Operngeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, hätten sich diese museal anmutenden Räumlichkeiten für die Aufführung nicht zeitgenössischer Opern angeboten. Doch letztlich fanden alle Aufführungen im Teatro Comunale statt. Schon im Sommer 1887 hatte die Musikkommission mit der Stadt Bologna über die Aufführung der älteren Opern in diesem Theater statt im ausstellungseigenen großen Salon verhandelt. Als Bedenken gegen diesen Vorstoß wurde angeführt, dass das Publikum möglicherweise zu perfekte Orchesterklänge erwarten würde, die aber nur in modernen Opern zu finden seien.⁶¹ Trotz dieser Einwände überwogen für die Aufführungen im Teatro Comunale letztlich pragmatische Gründe, denn der Salon verfügte zwar über eine Orgel und eine leicht erhöhte Bühne, aber nicht über Bühnentechnik, Orchestergraben und Künstlergarderoben.⁶²

Eine weitere Ordnungsaufgabe blieb nach alledem die Festlegung der Reihenfolge der Produktionen. Auch hier werden nochmals implizite pragmatische Ordnungskriterien deutlich. Zum einen wurde argumentiert, dass im Mai und Juni viele Besucher*innen zu erwarten seien, deren Interesse an alten Opern begrenzt sei. Damit verzichtete man auf einen (chronologischen) Beginn der lebendigen Operngeschichte mit den älteren Opern, weil dem der festliche Charakter der Eröffnungsfeierlichkeiten entgegenstünde. Über diese Thematik erzielte man schnell Einigkeit und so wurde beschlossen, im Mai moderne Opern, im Juni und Anfang Juli Konzerte, im September historische Opern zu spielen und danach die normale Spielzeit beginnen zu lassen.⁶³

61 Protokoll 18.8.1887. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 120.

62 Siehe die Abbildungen in Basevi, Nottoli (Hg.): *Expo Bologna 1888*, S. 35.

63 Protokoll des Zentralkomitees (Comitato esecutivo), 8.1.1888. Archivio di Stato di Bologna, Fondo Esposizione Emiliana 1888, B. 1B.

Als die Ausstellung im November 1888 ihre Pforten schloss, endeten damit die Ordnungsversuche der Kommission keineswegs, denn nun waren die administrativen Dokumente zu archivieren. Der Abschlussbericht, veröffentlicht 1890, war offensiv darum bemüht, die vermeintlichen Lücken im Bezug zum ursprünglichen Programm (präziser: zu einem der geplanten Programme) zu legitimieren und durch ein neues Framing zu schließen. Der Bericht zur Musikausstellung wiederholte die Programmversion vom Januar 1888 (*Alceste*, *Edipo a Colono*, *Il matrimonio segreto*, *Livietta e Tracollo* sowie *Tristan und Isolde*), ließ dabei aber sowohl das Ballett *Pietro Micca* als auch Verdis *Otello* aus.⁶⁴ Wie schon im gekürzten Opernprogramm wird dadurch Bolognas herausragende Rolle in der Operngeschichte und zugleich die Ausrichtung als europäische Moderne nochmals betont. Dies passt zu den Abwägungen während der Planung, ob die ausgewählten Werke zeitgleich an anderen europäischen Opernhäusern gespielt würden. Mit Häusern wie denjenigen in Paris oder München wollte man mithalten. Gemeinsam mit dem Programm der Frühjahrssaison 1888 am Teatro Comunale (Wagner: *Tristan und Isolde*, Bellini: *Puritani* und Bizet: *I pescatori di perle*) wurde dem Opern- und Ausstellungspublikum also keine gesamte italienische Operngeschichte hör- und erlebbar gemacht, sondern vielmehr Bolognas Verhältnis zu und ihr Anliegen an dieser Kunstform gespiegelt.

Stockholm 1897: Die Wiederauferstehung der Gustavianischen Oper und des »Theaterkönigs« im Medium der Wachsfigur

In der Selbstbezeichnung der Stockholmer Ausstellung erscheinen die »Schwesterkünste« in gegensätzlicher Reihenfolge wie in Wien: Die Ausstellung war eine für Theater und Musik (Teater- und musikutställningen). Ursprünglich wurde sie unter dem Titel »Theaterausstellung« geplant. Im Vorfeld der Nordischen Kunst- und Industrieausstellung lancierte der Schauspieler Emil Hillberg eine öffentliche Debatte, ob nicht auch die »dramatische schwedische Kunst« würdig sei, auf dieser

64 *Esposizione Emiliana del 1888 in Bologna. Relazione pubblicata a cura del Comitato generale*. Bologna: Zamorani e Albertazzi, 1890, S. XLII-XLIII.

»nordischen Weltausstellung« ausgestellt zu werden.⁶⁵ Opernchef Axel Burén nahm das Projekt unter seine Fittiche, insistierte aber, wie aus Sitzungsprotokollen hervorgeht, im gleichen Zuge auf die Erweiterung des Namens in »Theater- und Musikausstellung«. Und so hieß die Ausstellung denn letztlich auch, für die extra ein kleiner Pavillon – und zwar ein weiteres Mal mit einer Rotundenarchitektur – errichtet wurde.⁶⁶

Die Ausstellung war von einem sehr konkreten Ereignis der Stockholmer Stadtarchitektur motiviert, nämlich dem Abriss des sogenannten Gustavianischen Opernhauses, erbaut 1782 durch König Gustaf III. (1746–1792), um an seinem Platz das neue »Königliche Theater«, das Oscarische und bis heute bestehende Opernhaus zu errichten. Der Abriss des alten Opernhauses datiert auf das Jahr 1892, also gerade einmal fünf Jahre zuvor; die Eröffnung des neuen Hauses war für das Jahr nach der Ausstellung, mit Beginn der Spielzeit 1898/1899 vorgesehen.⁶⁷ Der Ausstellungspavillon sollte eine Art Wiederauferstehung des Foyers des Gustavianischen Opernhauses ermöglichen. Dazu verwendete man Friesgemälde aus dem alten Foyer und griff auf das damals verbreitete Ausstellungsmedium der Wachsfigur zurück.⁶⁸ Architektonisch stand die Ausstellung für alle, die das alte Gebäude aus eigener Anschauung kannten, somit imaginär unter dem Dach des Gustavianischen Theaters.

Unter dem Begriff »Theater« verbergen sich – geht man von Ausstellungsobjekten aus – vor allem Musiktheateraufführungen in der Nachfolge von Gustaf III., dem »Theaterkönig«. Die Ausstellung zentrierte sich um zwei Szenerien, die versuchten, die Gustavianische

65 Emil Hillberg: »Skulle icke den svenska teatern kunna och böra deltaga i 1897 års utställning?«, *Dagens Nyheter*, 7.1.1896.

66 Eröffnungsansprache Axel Buréns, Protokoll des Planungskomitees, 17.2.1896. Musik- och teaterarkivet Stockholm, A 663; Musik- och teaterutställningens arkiv. Zur Selbstdarstellung der Ausstellung siehe Molander: »Teater- och musikutställningen«. Zur Stockholmer Ausstellung insgesamt siehe Anders Ekström: *Den utställda världen. Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*. Stockholm: Nordiska muséet 1994.

67 Molander: »Teater- och musikutställningen«, S. 263. Zur Geschichte der Gustavianischen Oper siehe Marie-Christine Skuncke, Anna Ivarsdotter: *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikedramatik*. Stockholm: Atlantis, 1998.

68 Zu Wachsfiguren als Ausstellungstechnologie im 19. Jahrhundert, u.a. in Panoptiken in Kopenhagen und Stockholm, siehe Mark B. Sandberg: *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton/Woodstock: Princeton University Press, 2003.



Abb.2: Theater- und Musikausstellung Stockholm 1897, Innensicht des Ausstellungspavillons, auf der rechten Seite die Darstellung der Oper *Gustaf Vasa*

Oper im Raum wieder lebendig zu machen. In der einen Szenerie überreicht Gustaf III. als lebensgroße Wachsfigur seinem Günstling Gustaf Mauritz Armfeldt die Schlüssel zu den »königlichen Spektakeln«. In der anderen sieht man die Schlusszene aus Johann Gottlieb Naumanns Oper *Gustaf Vasa* von 1786 (Abb. 2). Sie zeigt den Dynastiebegründer Gustaf I. Vasa im Jahr 1523 als Sieger über den dänischen König Christian II. und damit quasi die Geburtsstunde Schwedens als von Dänemark unabhängiges Königreich.

Die Ausstellung stellte also Musiktheater unter der Rubrik »Theater« aus. Es wird im Protokoll nicht erläutert, warum Burén auf das Anhängsel »und Musik« Wert legte, da die Inhalte von den Besucher*innen auch ohne die Bezeichnung »Musikausstellung« als angemessen für eine Ausstellung der Königlichen Theater verstanden worden wären. Ein möglicher Grund könnte darin bestehen, dass Burén die ebenfalls von Gustaf III. gegründete Musikaliska akademien (Musikalische Akademie) als Institution mit ins Boot holen wollte, die über viele potenzielle Exponate verfügte. Dessen ungeachtet finden sich wechselnde Bezeichnungen in Quellen und Zeitungsberichten.

Hinsichtlich der Frage nach Ordnungsmedien sind die Archivmaterialien aufschlussreich, die im Stockholmer Musik- und Theaterarchiv aufbewahrt sind. Sie stammen letztlich weitgehend von der Hand einer einzigen Person: Johannes Svanberg, Buréns Sekretär und offenbar in dessen Auftrag für Objektbeschaffung, Ordnung und Katalogisierung der Ausstellung zuständig. Er hatte die eingangs besprochene Systematik (siehe Abb. 1) im Vorfeld an mögliche Beiträger verschickt. Im Zuge des Ausstellungsaufbaus wurden Klassen und Gruppen ständig angepasst und verändert, wie ein Exemplar der Systematik mit handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen von der Hand Svanbergs zeigt.⁶⁹ Zunächst war auch eine gewerbliche Gruppe geplant worden, die allerdings bis auf Musikverlage und Schminke gestrichen wurde. Gewerbliche Interessen standen hier offenbar nicht im Vordergrund.

Svanberg, selbst leidenschaftlicher Theaterhistoriker, verfolgte jedoch noch ambitioniertere Ziele. So ließ er Fragebögen drucken und verschicken, mit dem Ziel, eine Statistik über das aktuelle Theaterleben in Schweden zu führen. Unter den erhaltenen, ausgefüllten Fragebögen stammen viele von Musiktheatertruppen, so beispielsweise von Hjalmar Meissner, der mit einem Tournee-Ensemble aus zwölf Chorist*innen und einem Streichquartett das bekannteste Werk der neuesten Richtung der italienischen Oper, des sogenannten »Verismo«, aufführte: *Pagliacci* (1890) von Ruggiero Leoncavallo.⁷⁰ Svanbergs Statistiken sind Berichten zufolge in Diagrammen oder ähnlichen Darstellungsmedien im Pavillon ausgestellt worden,⁷¹ von denen sich aber keine Spuren im Archiv fin-

69 »Bestämmelser och Program«, 1.5.1896. Musik- och teaterarkivet Stockholm, A 663; Musik- och teaterutställningens arkiv.

70 »Meddelanden. Lindéns Opera-Tournée under spelåret 1 juli 1895–1 juli 1896«, o.D. Musik- och teaterarkivet Stockholm, A 663; Musik- och teaterutställningens arkiv.

71 »Vidare en fullständig samling statistiska uppgifter om alla under spelåret 1895–1896 arbetande svenska teatersällskap, med förteckningar öfver deras personal och repertoar, exemplar av deras kontraktformulär och reglementen, samt till en del äfven porträttsamlingar [...].« (»Weiter eine vollständige Sammlung statistischer Angaben über alle im Spieljahr 1895–1896 aktiven schwedischen Theatergesellschaften, mit Verzeichnissen ihres Personals und Repertoires, Exemplaren ihrer Vertragsformulare und Reglements, teilweise einschließlich einer Sammlung von Porträts.« [Übersetzung S. R.-B.]) Molander: *Teater- och musikutställningen*, S. 256.

den.⁷² Dagegen sind die Karteikarten erhalten, mit deren Hilfe Svanberg die Objekte auswählte und für die auszustattenden Räume sortierte. Sie sollten offenbar als Grundlage eines gedruckten Katalogs dienen, der mangels Finanzierung nicht realisiert wurde. Dafür zerschnitt Svanberg ein Exemplar der handschriftlich geänderten Systematik und klebte es auf Karteikarten, um in der Kartei ein Spiegelbild der ausgestellten Objektgruppen zu erhalten.

Am Ende war es paradoxerweise nur die musiknächste Gruppe der Theater-und-Musik-Ausstellung, die in ein Museum überführt und damit als Ausstellungsensemble bewahrt wurde, nämlich eine Sammlung alter Musikinstrumente, die primär aus dem Besitz des Kopenhagener Sammlers Carl Claudius stammte. Sie ging in den Grundbestand des 1900 gegründeten Stockholmer Musikmuseums ein, während sich Svanbergs Traum eines schwedischen Theatermuseums zu seinen Lebzeiten nicht erfüllte.⁷³

Schlussbemerkungen

Was Theater und was Musik auf den Ausstellungen jeweils sein und wie sie ausgestellt werden sollten, war stark von dem institutionellen Standort und den Politiken der Ausstellungsverantwortlichen sowie innerhalb dieser Gruppe noch einmal erheblich von den Wissens-, Erfahrungs- und Machtbalancen unter den diversen Akteur*innen und Kommissionen abhängig. Demgegenüber waren Musik und Theater in der zeitgenössischen (Musik-)Theaterpraxis so eng verbunden, dass

72 Nur die ausgefüllten Statistikbögen befinden sich in Musik- och teaterarkivet Stockholm, A 663: Musik- och teaterutställningens arkiv.

73 Dabei handelt es sich um das Scenkonstmuséet (Bühnenkunstmuseum) in Stockholm. Ein Aufruf zur Gründung eines Musikmuseums aus dem Jahr 1899 ist überliefert. »Upprop till bildande af ett Svenskt Musikhistoriskt Museum«, 1.2.1899. Musik- och teaterarkivet Stockholm, Musikhistoriska muséets ämbetsarkiv, protokoll A 11. Auch Zeitungen riefen zur Gründung auf (z. B. Herman Sandström: »Musikhistoriskt museum«, *Stockholms Dagblad*, 17.11.1898). Am 7. November 1901 fand die Eröffnung statt. »Inbjudan att taga i betraktande Musikhistoriska Muséets utställning torsdagen den 7 november 1901 [...]«, 1901. Musik- och teaterarkivet Stockholm, Musikhistoriska muséets ämbetsarkiv, protokoll A 11. (»Einladung, die Ausstellung im Musikhistorischen Museum am 7. November 1901 zu betrachten« [Übersetzung S. R.-B.]).

sich beide Künste bei allen Ausstellungen im Endergebnis weitgehend vermischten. Nur im Bereich des Gewerbes gab es klar spezialisierte Branchen: etwa Musikinstrumente, Notendruck, Bühnentechnik, Dekoration. Im Mittelpunkt des Besucher*innenerlebnisses standen mit den Interieurs und den Aufführungen in Wien und Bologna sowie dem durch Wachsfiguren angereicherten wiederaufgebauten Foyer in Stockholm theatral aufgeladene, immersiv erfahrbare Ausstellungsräume, die sowohl für internationale Wissenskommunikation wie für »nationale« Selbstvergewisserung genutzt wurden.

Trotz dieser Unterschiede ist immer wieder zu beobachten, dass die Ausstellungsakteur*innen keine Mühen scheuten, um Musik und Theater im Medium der Ausstellung zu ordnen, dass aber paradoxerweise die Ergebnisse dieser Aushandlungen als überwältigende Unordnung erfahren wurden. Exemplarisch hierfür sei Hermann Bahrs bissiger Kommentar zur Anordnung der Wiener Ausstellung zitiert:

Ich kann nicht denken, das bunte Gewühle zu erzählen, von Bildern, Noten, Büchern, Schriften, Briefen, Zetteln, Memoiren, Programmen, Verordnungen, Karikaturen, Instrumenten, Masken, Kostümen, Requisiten, Modellen, Maquettes, Dekorationen, Schmuck, Flitter, Tand und allen Heimlichkeiten der Illusion. Selbst mit dem deutlichsten Kataloge wäre das schwer.⁷⁴

Für alle vier hier betrachteten Ausstellungen – Bologna 1888, Wien 1892, Paris 1896 und Stockholm 1897 – erweist sich letztlich die Oper als dasjenige Medium, das *nolens volens* die Unordnung der »Schwesterkünste« Musik und Theater ins hellste Licht der Ausstellungsbühne rückte.

74 Hermann Bahr: »Die internationale Musik- und Theater-Ausstellung in Wien«, *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit* 3/8 (1892): S. 837–843, hier S. 842.

Datenbank

Theater aus Distanz

Distant reading, Computer Vision und die numerische Neuordnung des theaterfotografischen Gedächtnisses

Fotografien ordnen Theater. Sie ordnen es, indem sie es vermitteln. Sie greifen in den Ablauf der Proben ein, zerlegen die Dauer in Momente, setzen das Geschehen ins Bild. Schließlich ordnen sie das derart Eingefangene einem vergangenen Ereignis und den daran Beteiligten zu. Diese Ordnungsmacht der Fotografien übersteigt die der Fotografin. Sie entspringt keiner individuellen Handlung, sondern einer kollektiven Praxis; dem, was gemeint ist, wenn von *der* Theaterfotografie die Rede ist: einem vielfältigen Komplex aus alltäglichen Praktiken, die zwischen Bühnenproben und Fotolaboren, Presseabteilungen, Bildagenturen und Zeitungsredaktionen, Schulbuchverlagen, Museumsarchiven und Universitätsseminaren vermitteln.

Ein Residuum dieser Praxis ist das gewaltige visuelle Gedächtnis der darstellenden Künste im 20. Jahrhundert, ein verteiltes und weitgehend unzugängliches Korpus von merkwürdig stummen und meist auch farblosen Körpern, Gesten und ihren Beziehungen. Von »Kostümpuppen«, die mit dem Verlust der Aktualität auch ihre Bedeutung verlieren

Dieser Beitrag basiert auf einer laufenden Untersuchung der historischen Praxis der Theaterfotografie in Kooperation mit dem Deutschen Theatermuseum in München und dessen Leiterin Dorothea Volz. Er ist dem Theaterfotografen Iko Freese, der umfangreiche Datenbestände zur Verfügung gestellt hat und mehrfach als Gesprächs- und Interviewpartner bereitstand, zu großem Dank verpflichtet. Bis auf den ersten Abschnitt sind die hier dargelegten Überlegungen in englischer Fassung zugleich in einem aktuell im Erscheinen befindlichen Sonderband »Bildähnlichkeit und Bildsuche« der *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* unter dem Titel »Bodies in Relation: Theater Photography and the Distant Viewing of Performance« publiziert.

und der Betrachterin zunehmend fremdartig gegenüberstehen, spricht Siegfried Kracauer in Bezug auf die Pressefotografie.¹

Doch nicht nur der künstlerische Wert, auch der wissenschaftliche Nutzen dieses Korpus ist fraglich. In der historischen Literatur herrscht eine deutliche Präferenz für textuelle Quellen. Und dort, wo Bilder als Quellen diskutiert werden, geht es meist eher grundsätzlich um deren unzuverlässige Natur.² Stattdessen ist die theoretische Diskussion prägend, die vorwiegend *ex negativo* geführt wird: Besprochen wird das, was in der Fotografie (häufig stellvertretend für »die Medien« stehend) verloren geht. Fotografien erscheinen meist als grundsätzlich unzulänglich, im besten Falle als notwendiges Übel. Selbst dort, wo der Theaterwissenschaft verwandte Disziplinen die Gestaltung und den Gebrauch der Fotografie in den Vordergrund rücken, ihre Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis, Kanonbildung und Prozesse der Institutionalisierung betonen, fokussiert die Diskussion meist auf die Darstellung einzelner kanonischer Werke und damit auf Fragen der Dokumentation.³

Was die theaterfotografische Ordnung insofern zusammenhält, ist die *Repräsentation*, die Idee, dass das Bild als Abbild zu verstehen ist. Die Fotografin will nicht nur ein gutes Bild liefern, sondern auch einen Eindruck des Abgebildeten vermitteln. Im Marketing werden Motive gewählt, die nicht nur ansprechen, sondern auch zeigen, was zu erwarten ist. Mit einer unbekanntem Aufnahme konfrontiert, macht sich die Archivarin auf die Suche nach Indizien, die Aufschluss darüber geben können, was hier wann und von wem gespielt wird. Und noch die Theaterwissenschaftlerin, die aus der Betrachtung des Bildes Rückschlüsse darauf zu ziehen versucht, was sich einst vielleicht abgespielt haben mag, bewegt sich im Rahmen dieser Ordnung.

Eine Konsequenz dieser Ordnung ist, dass die Bilder nur im Hinblick auf ihre Vorbilder, d.h. die Aufführungen oder Inszenierungen, die (vermeintlich) in ihnen *abgebildet* sind, Betrachtung finden. Dies

- 1 Siegfried Kracauer: »Die Photographie«, in: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 21–39.
- 2 Siehe Christopher Balme: »Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma«, *Theater Research International* 22/3 (1997): S. 190–201.
- 3 Siehe zur Tanzwissenschaft: Isa Wortelkamp: *Bilder von Bewegung. Tanzfotografie der Moderne*. Weimar: Jonas, 2022; zur Kunstgeschichte: Burcu Dogramaci: *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*. Paderborn: Fink, 2018.

zeigt sich deutlich in den bestehenden Findmitteln und Datenbanken, welche die Suche nach Stückeriteln und Personennamen, Spielorten und Premierendaten erlauben, vielleicht noch Sänger und Schauspielerinnen listen, aber die Bildinhalte notwendig aussparen müssen. Wer jenseits der kanonischen Pfade sucht und thematisch interessiert ist, beispielsweise über Antiziganismus oder Blackfacing forscht, bleibt darauf angewiesen, jene Titel im Repertoire zu identifizieren, in denen das Gesuchte wahrscheinlich ist (>Zigeunerbaron<, Othello).⁴ Denn die Bestände sind schlichtweg zu groß und unhandlich, um sie manuell zu durchstöbern; allein für das Theatermuseum München ist von mehreren Millionen Bildern auszugehen. Große Teile der theaterfotografischen Sammlungen bleiben damit notwendig im Dunkeln.

Der blinde Fleck dieser Ordnung aber liegt in ihrem Zustandekommen, der Praxis des *Ordnen*s, besser gesagt jenen Praktiken des Verwahrens und Verzeichnens, aus denen diese Ordnung erst hervorgeht und durch die sie aufrechterhalten wird – denn weder Fotografen noch Archivare *ordnen* die Fotos; sie legen sie ab und verzeichnen sie. Es ist keinesfalls ein Ordnen, das zur Ordnung führt. Denn wer schon weiß, dass Theaterfotos Theater vornehmlich abbilden, kann kaum noch fragen, was in der fotografischen Praxis eigentlich geschieht. Der Vorgang der fotografischen Mediation schwindet aus der Wahrnehmung, da er schon theoretisch vorbestimmt ist. Wenn entschieden ist, dass das Verhältnis zwischen Fotografie und Theater eines der Abbildung ist, kann sich die Diskussion auf den Vergleich der Relata (den Verlust) beschränken, die Relation selbst aber ist aus dem Spiel.

Tritt hingegen die Relation in den Vordergrund, landet man schnell in empirischer Distanz zum theaterfotografischen Treiben und steht außerhalb der repräsentativen Ordnung. Es überrascht dann, dass überhaupt die Idee aufkommen konnte, ein kleines Stück belichteten Filmstreifens könne etwas wie das mehrstündige Durcheinander einer Aufführung erfassen. So stellt sich die Frage, wie ein solches Verhältnis überhaupt zustande kommt und was nötig ist, um das eine mit dem anderen sinnvoll zu verbinden. Gleichzeitig aber fällt auf, dass bereits die Unterscheidung von Fotografie und Theater in der Praxis alles andere als gesetzt erscheint: Wird im Theater und um es herum von der Fotografie desselben gesprochen, scheint dabei zumeist davon ausgegangen zu werden, es handele sich schlicht um eine Fortsetzung desselben mit

4 Beide Beispiele stammen aus Gesprächen mit Archivarinnen.

anderen Mitteln, als wäre das Theaterfoto nur Verlängerung der Theatersache selbst, ein Teil der ihr selbstverständlich beigeht, nicht viel anders als Kostüme oder Dialoge. Die Frage, die sich an die Theaterfotografie stellt, ist also eine, die innerhalb der theaterfotografischen Ordnung der Repräsentation nicht vorgesehen ist. Es die Frage danach, was die Fotografie aus dem Theater *macht*. Was *tut* die Fotografie, wenn sie auf Proben und in Redaktionen aufschlägt? Was passiert mit Theater im Verlaufe des 20. Jahrhunderts im Zuge seiner bildlichen Vermittlung und Vervielfältigung? Wie entsteht aus dieser Intervention die Idee, dass Fotografie und Theater zwei sauber getrennte Dinge sind, deren Verhältnis sich als Abbildung des einen durch das andere beschreiben lässt? Notwendig ist deshalb ein praxeologischer Zugang, der den Gebrauch der Fotografie, die tatsächliche Handhabe, d.h. das alltägliche, geteilte und implizite Tun der Aktanten in den vielfältigen Spielen⁵ der Theaterfotografie in den Blick nimmt. Es ließe sich beispielsweise an Feldstudien denken, die in teilnehmender Beobachtung den Fotografinnen über die Schulter schauen, um zu beobachten, welche Perspektiven gewählt und wann Auslöser gedrückt werden; oder in Experteninterviews erfragen, was mit Dramaturgien besprochen, was mit Bildredaktionen verhandelt wird.⁶

Hier möchte ich einen alternativen methodischen Zugang skizzieren, der dem praxeologischen Paradigma verpflichtet bleibt, aber weniger die *Praxisvollzüge* als deren Niederschlag in den Blick nimmt, d.h. die visuellen Konventionen wie deren Kontinuität und Wandel.⁷ Was für ein Bild des Theaters ergibt sich aus der Vielzahl der kleinen Bilder? Wie vermittelt, wie ordnet »die« Theaterfotografie »das« Theater? Was macht das eine aus dem anderen?

Eine solcher Ansatz steht jedoch nicht nur vor technischen Problemen: Wie lassen sich Hunderttausende Fotografien untersuchen? Er ist auch mit epistemischen Herausforderungen konfrontiert: Wie lässt sich in der Theaterwissenschaft, die sich auf die paradoxe Konstruktion eines flüchtigen Gegenstandes gründet, überhaupt eine solche schwer-

5 Siehe hierzu Theodore Schatzkis Bezug auf Ludwig Wittgensteins späte Philosophie für die Praxistheorie: Theodore R. Schatzki: *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.

6 Siehe für einen solchen Zugang den Beitrag von Anna Raisich in diesem Band.

7 Zur Konvention als Bindeglied zwischen Ästhetik und Sozialem siehe Howard S. Becker: *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

punktmäßige Befassung mit medialen Oberflächen und ihrer Durchschnittlichkeit rechtfertigen? Die zugrunde liegende These ist, dass die digitale, also computergestützte Analyse der fotografischen Ordnung der Theaterfotografie zu einer Neuordnung des theaterfotografischen Wissens führt, die sich jenseits der Repräsentation bewegt.

Das hier vorgestellte Unterfangen ist daher notwendig explorativ. Es zielt nicht darauf, neue Antworten auf alte Fragen zu geben als vielmehr abzuschätzen, welche neuen Fragen sich mit dem neuen analytischen Werkzeug ergeben. Technisch greift es auf Verfahren der Computer Vision zurück, die es erlauben, den Flaschenhals der dramatischen Metadaten zu umgehen und direkt im Bild zu suchen. Methodisch orientiert es sich an Verfahren des *distant reading*, die in den Computational Literary Studies und der Digital Art History entwickelt wurden. Theoretisch schließt es an eine breitere Diskussion über digitale Geschichtsschreibung und digitales Erbe in den darstellenden Künsten an.⁸ Zentraler Bezugspunkt sind darüber hinaus die Entwicklung von Digital Humanities-Werkzeugen und die Erforschung computergestützter Methoden in der Theaterwissenschaft.⁹

Lob der Oberfläche: Für eine distanzierte Theaterforschung

Hunderttausende von Bildern lagern in den Archiven von Fotografinnen. Die meisten davon befinden sich in Privatbesitz, einige historische Sammlungen sind jedoch auch in Museen zu finden. Aufgrund ihres kommerziellen Charakters eignen sich diese Sammlungen ideal für eine skalierte Untersuchung. Sie sind meist sehr gut organisiert wie dokumentiert und folgen einheitlichen Standards hinsichtlich Daten und Metadaten. Dies ermöglicht eine weitgehend automatisierte Verarbeitung und die einfache Zusammenführung von Sammlungen verschiedener Fotografinnen und Epochen. Die eigentliche Herausforderung

8 Sarah Bay-Cheng: »Digital Historiography and Performance«, *Theatre Journal* 68/4 (2016): S. 507–527; Ulf Otto: »Post-Performance: Pandemic Breach Experiments, Big Theatre Data, and the Ends of Theory«, *Theater Research International* 48/1 (2023): S. 24–37.

9 Clarisse Bardiot: »Theatre Analytics: Developing Software for Theatre Research«, *Digital Humanities Quarterly* 14/3 (2020); Miguel Escobar Varela: *Theater as Data: Computational Journeys into Theater Research*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.

besteht allein in der schieren Größe dieser Bestände. Die 63 fotografischen Nachlässe im Deutschen Theatermuseum München umfassen beispielsweise jeweils einige Tausend bis mehrere Hunderttausend Negative – insgesamt mehrere Millionen Objekte. Das Archiv eines zeitgenössischen Fotografen wie Iko Freese, der seit den 1990er-Jahren tätig ist, umfasst Millionen von Negativen und noch mehr digitale Dateien. Keine Doktorandin wäre imstande, solche Mengen innerhalb ihrer Lebenszeit oder gar einer Förderperiode zu sichten. Erst digitale Mittel – numerische Repräsentation, rechnergestützte Verarbeitung und statistische Auswertung – machen ein derart umfangreiches Korpus handhabbar und epistemisch wertvoll.

Solche groß angelegten Studien, die eine statistische oder allgemein rechnergestützte Analyse umfangreicher Textkorpora durchführen, werden häufig als *distant* bezeichnet – im Gegensatz zur Nähe einer hermeneutischen Begegnung mit einem einzigartigen Artefakt.¹⁰ Ursprünglich wurden solche Methoden für textuelle Artefakte entwickelt, die aus diskreten und relativ leicht standardisierbaren Einheiten bestehen. Methodologisch beginnen solche Ansätze mit der Zusammenstellung eines repräsentativen Korpus, der oft sehr zeitintensiven Datenbereinigung, gefolgt von einer Analyse statistischer Verteilungen und Korrelationen. Schließlich werden die Ergebnisse visualisiert, kontextualisiert und interpretiert.¹¹ Zentral ist dabei stets die Frage, welche Beziehungen in den Daten gemessen werden sollen. Dies erfordert die Übersetzung qualitativer Konzepte der Geisteswissenschaften in quantitative Variablen – ein Vorgang, den Franco Moretti als Operationalisierung gefasst hat: als »Brückenbau von Konzepten zu Messungen«.¹² Da eine solche Übersetzung jedoch stets mit erheblichen Verlusten und Gewinnen verbunden ist, erweist sie sich zugleich als problematisch wie auch epistemisch produktiv. Für Moretti, der den Begriff »*distant reading*« ursprünglich prägte, ist dieser Ansatz als eine epistemische Intervention gegen die »säkulare Theologie der Hermeneutik«¹³ zu verstehen und verbindet sich mit einer Bewegung weg vom Kanon, hin zu

10 Franco Moretti: *Distant Reading*. Konstanz: Konstanz University Press, 2016.

11 Johanna Drucker: *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.

12 Franco Moretti: »Operationalizing: Or, the Function of Measurement in Literary Theory«, *New Left Review* 84 (2013): S. 103–119, hier S. 104.

13 Franco Moretti: »The Slaughterhouse of Literature«, *Modern Language Quarterly* 61/1 (2000): S. 207–227, hier S. 208.

seriellen Produktionen sowie langfristigen Trends.¹⁴ In diesem Sinne wird der Sammelbegriff *distant reading* weiterhin verwendet, um sehr unterschiedliche rechnergestützte Ansätze zu beschreiben.¹⁵

Erst mit den jüngeren Fortschritten in der Computer Vision wurden auch Bilddaten für die Digital Humanities zugänglich gemacht und analoge Ansätze des *distant viewing*¹⁶ für (audio-)visuelle Medien vorgeschlagen. Insbesondere die Felder der Digitalen Kunstgeschichte und der Cultural Analytics¹⁷ haben begonnen, Bilder im großen Maßstab zu analysieren. Allerdings sind Bilder, selbst wenn sie digital als dreischichtige Pixelmatrizen dargestellt werden, nicht semantisch diskret und ihre Segmentierung stellt eine Herausforderung dar: Es ist unklar, was gezählt werden soll, und das Korpus bleibt ambig, weil oft unsicher ist, wo genau Grenzen gezogen werden. Während literarischer Stil in Wörtern gezählt werden kann, ist ein visueller Stil deutlich schwerer zu erfassen und zugleich formbarer, insbesondere wenn der Begriff nicht auf Malerei reduziert wird. Daher ist die Frage nach Merkmalen und ihrer Erkennung für bildbasierte Verfahren zentral. Diese Merkmale müssen entweder algorithmisch definiert oder über maschinelle Lernverfahren ermittelt werden. Ansätze des *distant viewing* sind daher deutlich stärker mit Repräsentationsfragen beschäftigt als jene des *distant reading*.

In Hinblick auf Aufführungen gestaltet sich ein distanzierter Untersuchungsansatz jedoch nochmals komplexer. Während Computational Literary Studies und Digital Art History an Artefakten arbeiten, die sich grundsätzlich in eine digitale Form überführen lassen, kann eine Aufführung nicht einfach wie ein Text oder Bild digitalisiert werden. Die Ereignisse, mit denen Theater-, Performance- und Tanzwissenschaft sich befassen, sind schließlich immateriell und stellen sowohl aus Sicht der Ästhetik wie der Informatik ein ontologisches Kuddelmuddel dar, das sich nur schlecht in ein verbindliches Datenmodell und eine epistemische Hierarchie einordnen lässt.

14 Franco Moretti: »Conjectures on World Literature«, *The New Left Review* 1 (2000): S. 54–68, hier S. 55.

15 Siehe das Projekt »Distant Reading for European Literary History« (COST Action CA16204), <https://www.distant-reading.net> [26.11.2025].

16 Taylor Arnold, Lauren Tilton: »Distant Viewing: Analyzing Large Visual Corpora«, *Digital Scholarship in the Humanities* 34/Supplement 1 (2019): S. 3–16.

17 Lev Manovich: *Cultural Analytics*. Cambridge, MA: MIT Press, 2020.

Aus Sicht der Theaterwissenschaft ist insofern auch eine Bildanalyse schon eine Form des *distant readings* und ist in ihrem epistemischen Status umstritten.¹⁸ Denn wenn bereits die Bilder des Theaters nur als Theater aus zweiter Hand verstanden werden, so gilt dies für ihre numerische Übersetzung erst recht: Beides liefe Gefahr, so lautet der zu erwartende Einwand, eben das zu übersehen oder, schlimmer noch, zu verzerren, was bei einer Aufführung wirklich zählt, nämlich die flüchtigen Qualitäten der gelebten Erfahrung. Wir bräuchten keine Bilder oder Bilder in Zahlen, wenn alles, was zählt, die Aufführung ist, und die Aufführung etwas ist, das sich jeder Buchführung und Rechenschaftspflicht entzieht. Solange die Bilder also nur in Bezug auf das verstanden werden, was sie über eine zeitlich und ontologisch vorgelagerte Aufführung zu sagen haben, bleiben die Ergebnisse jeder Bildanalyse notwendigerweise oberflächlich.

Ein solcher Einwand aber hat seine eigenen epistemischen Voraussetzungen. Er gründet im modernen Paradigma der Theaterwissenschaft, das davon ausgeht, dass sich die Disziplin über das Wesen ihres Gegenstandes definiert – ein Gegenstand, der wiederum als eine spezifische Kunstform verstanden wird und durch deren (Im-)Materialität bestimmt ist. Die Aufführung wird als Gegenbegriff zum Text und zum Artefakt entworfen, aber doch als Kunstwerk verstanden, also als eine in sich geschlossene Entität, die als solche analysierbar ist. Dadurch wird sie theoretisch in das Hier und Jetzt eines Ereignisses eingeschlossen und methodisch von medialen und sozialen Verflechtungen abgetrennt. Um innerhalb der hermeneutischen Tradition zu verbleiben, muss die Theaterwissenschaft die Aufführung als ein Quasi-Artefakt konstruieren – flüchtig, aber zugleich abgegrenzt, abgeschlossen und epistemisch stabil.

Die hier vorgeschlagene »distanzierte« Theaterforschung lässt sich daher kaum innerhalb dieses Paradigmas verteidigen, weil sie wenig zur Lektüre von einzelnen Aufführungen als künstlerischer Werke beitragen kann. Sie muss ihr Glück notwendig außerhalb dieser Ordnung suchen. Und das heißt nichts anderes, als die Aufführung als empirisches Problem in den Blick zu nehmen – den Gegenstand der Disziplin

18 Folglich konzentrieren sich die meisten Digital Humanities-Initiativen und -Projekte in der Theaterwissenschaft entweder auf die Sammlung und Modellierung von Aufführungsmetadaten oder auf die Visualisierung von Aufführungsräumen.

als etwas aufzufassen, das es weniger zu *deuten* denn zu *erklären* gilt, im Grunde also von *Theater Studies* zu *Theater Science* überzugehen. Zu fragen wäre dann nicht mehr, was in der Mediation von Theater theoretisch verloren geht, sondern was dabei praktisch gewonnen wird: Inwiefern findet Theater, im Konkreten wie Abstrakten, nicht eigentlich immer schon in seiner Mediation statt und wird dort nicht nur bedeutsam, sondern auch überhaupt erst wirklich und wirksam?

Körper zählen:

Das theatrale Erkenntnisinteresse operationalisieren

Eine solche empirische Perspektive verlangt, Medien in ihrer Eigenlogik ernst zu nehmen, anstatt deren Inhalte der theatralen Repertoireordnung unterzuordnen und auf die Darstellung eines (literarischen) Originals zu reduzieren. Notwendig ist ein Bruch mit der *emischen* Logik des Feldes, die von Bühnen, Zeitschriften, Archiven und oft auch Theaterwissenschaftlerinnen geteilt wird, und die Einnahme einer *etischen* Perspektive – eines Außenblicks.

Bereits eine erste Datensichtung, ein genauerer Blick aus technischer Perspektive, hilft, die notwendige Distanz herzustellen: Welche Merkmale gilt es zu identifizieren, welche Werte zu messen, welche Beziehungen zu analysieren? Operationalisierung bedeutet, die notwendigerweise unscharfen und oft impliziten Kategorien der Geisteswissenschaften zu formalisieren und damit auch explizit zu machen.¹⁹ Schon dieser Prozess des Berechenbarmachens dessen, was häufig als unberechenbar gilt – eine Übersetzung, die unweigerlich auch eine Transformation darstellt –, birgt Erkenntnispotenzial.

Aus dieser Perspektive fällt zunächst auf, dass uns in den Bildern nicht Stücke begegnen, sondern Körper. Es ist der menschliche Körper, der die Bildkompositionen dominiert. Ähnlich wie Filmaufnahmen sind diese Bilder visuell stark auf die menschliche Figur zentriert, folgen dabei hochgradig konventionalisierten Kompositionsregeln und lassen sich anhand der Anzahl der dargestellten Körper oder des Bildausschnitts kategorisieren (Totale, Halbtotale, Nahaufnahme etc.). Fast alle Aufnahmen sind von vorne aufgenommen, abgewandte Gesichter oder

19 Leonardo Impett, Franco Moretti: »Totentanz. Operationalizing Aby Warburg's Pathosformeln«, *New Left Review* 107 (2017): S. 68–97.

verwischte Gesten sind selten, angeschnittene Körper unwahrscheinlich und das Fehlen menschlicher Figuren stellt eine absolute Ausnahme dar. Verstärkte Gesichtsausdrücke, ausgeprägte Gesten und theatrale Kostüme ziehen die Aufmerksamkeit auf sich und vermitteln spezifische Bedeutungen. Insbesondere die Beziehungen der Körper zueinander definieren die szenischen Inhalte durch das Abbilden sozialer Situationen.

Aus theaterwissenschaftlicher Sicht tritt somit nicht primär das Bild, sondern treten die Körper – genauer: die *historischen Körper* an der Schnittstelle von ästhetischer und kultureller Geschichte – als zentrale Untersuchungseinheit hervor, deren computergestützte Beschreibung die entscheidende Herausforderung und Variable eines *distant viewing* von Theaterfotos darstellt. Wie stehen sie zueinander, wie positionieren sie, wie sehen sie aus und wie viele sind es?

Eine solche Analyse könnte systematisch in folgende Aspekte unterteilt werden: (1) Ein Szenefoto enthält zunächst eine bestimmte Anzahl von Körpern – ein simpler Parameter, der Soloszenen, Konstellationen oder Chorszenen unterscheidet. (2) Jeder Körper lässt sich durch mehrere differenzierte, aber verwandte Merkmale beschreiben: (a) anatomische Merkmale, die sich durch Knochenstruktur und Gewebeausdehnung ergeben; (b) Körperhaltungen, Gesten und Gesichtsausdrücke, die sich zuerst einmal rein äußerlich als Relation von Gelenk- oder Gesichtspunkten beschreiben lassen. (3) Gemeinsam genommen befinden sich die Körper in Relation zueinander und zu Objekten, wobei räumliche Positionen und Orientierungen unterschiedliche Beziehungen herstellen, wie Nähe, Blickrichtung oder Berührung – steht der Körper allein oder interagiert er physisch, mit welchen Dingen, zu wem gerichtet, wohin blickend? (4) Schließlich ergibt sich aus den fotografischen Parametern (Kameraposition, Winkel, Objektiv, Fokus, Rahmung, Lichtführung etc.) ein spezifischer Blickwinkel.²⁰ Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang Verfahren der *pose estimation*, die Schlüsselpunkte der Gelenke eines Körpers bereitstellt, und der *human mesh recognition*, welche die dreidimensionale Ausdehnung modelliert. Auf diese Weise lässt sich szenischer Inhalt

20 Dabei ist es von größter Bedeutung, zwischen Merkmalen zu unterscheiden, die weitgehend syntaktisch sind und gemessen werden können, wie die Länge des Arms im Verhältnis zur Länge der Wirbelsäule, und solchen, die semantisch überlagert sind, obwohl sie auf solchen Messungen beruhen.

numerisch beschreiben, unabhängig vom narrativen und performativen Zusammenhang, aber eben erst mal auch unter Absehung semantischer Zuschreibungen. Dies ist interessant, weil es in Folgeschritten den Abgleich mit den Semantiken textueller Daten wie Programmheften oder Kritiken erlaubt. Wie sind jene Körper »bemessen«, die beispielsweise als »jung«, »verführerisch« oder »exzentrisch« beschrieben werden?

Auf einer zweiten Ebene erhalten diese Körper nicht nur im intrapiktoralen Kontext Sinn, sondern auch interpiktoral – im Verhältnis zu ähnlichen Körpern, die ihnen vorausgehen oder nachfolgen. Einerseits existiert die Serie von Produktionsfotos eines bestimmten Körpers, geordnet nach Aufnahmezeitpunkten. Andererseits ist diese intradiegetische Ordnung eingebettet in die institutionelle Repertoireordnung, sodass jeder Körper in Beziehung steht zu anderen Körpern, die dieselbe Figur darstellen, und zu weiteren Figuren, die vom selben Körper verkörpert wurden. An den Schnittpunkten dieser Serien, der dramatischen Ordnung einer Inszenierung einerseits und der Repertoireordnung der Vielzahl von Aufführungen andererseits, entsteht Bedeutung. Einfache Visualisierungen solcher Serien – als visueller Fingerabdruck einer Inszenierung oder als Überblick über Interpretationen einer Figur – bieten hilfreiche Werkzeuge. Gerade aber in der Skalierung liegt das entscheidende Potenzial des computergestützten Ansatzes. Denn Skalierung bedeutet, diese Körper heuristisch aus ihrem spezifischen Kontext herauszulösen, um zu untersuchen, welche Normen und Formeln ihren Ausdruck regulieren und welche Gruppen sich bilden lassen. Welche Merkmale unterscheiden diese Gruppen, welche Abweichungen ergeben sich und wie verändern sie sich im Lauf der Zeit? Eine solche Neuordnung des theaterfotografischen Bestandes ließe neue Fragen an die historische Entwicklung und die soziale Verankerung von Theaterkulturen stellen.

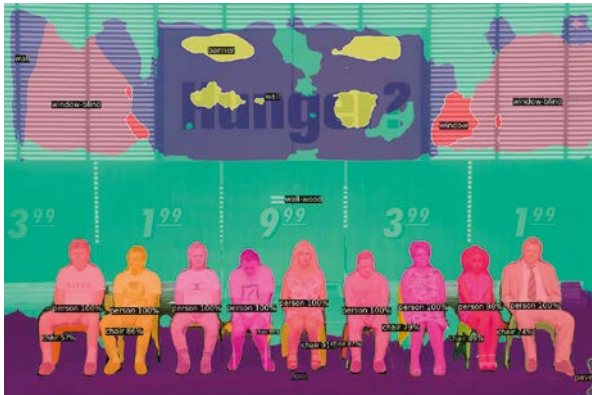


Abb. 1a-c: Erprobung von detectron2/opencv object detection g (a), 2D-2D pose estimation (b) und image segmentation (c), Produktion: Die Weber, Volksbühne Berlin 1993, Regie: Frank Castorf, Fotos: Iko Freese



Abb. 2: Visualisierung von allen Fotos der Produktion *Anatomie Titus Fall of Rome* (Regie: Dimiter Gotscheff, Deutsches Theater Berlin 2007) von Iko Freese in der Reihenfolge der Aufnahmezeit

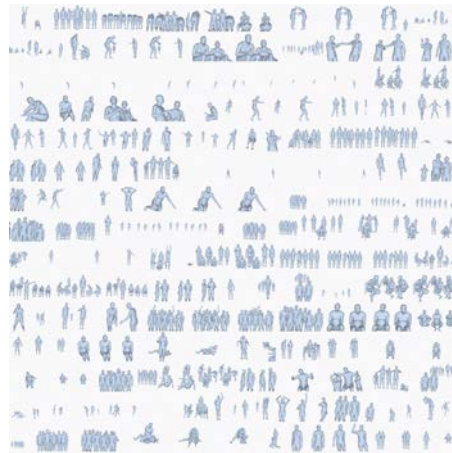


Abb. 3: Fotos der Produktion *Anatomie Titus Fall of Rome* von Iko Freese reduziert auf Körperkonturen (Objekterkennung mit *detectron2*, *human mesh extraction* mithilfe von *ScoreHMR*)

Angesichts der Millionen von Artefakten, mit denen sich eine distanzierte Untersuchung beschäftigt, ist die zentrale methodische Frage in der Tat eine Frage der Ordnung: Wie lässt sich eine solche Quantität auf eine geringdimensionale Darstellung reduzieren, welche jene Merkmale bewahrt, die für die jeweilige Fragestellung bedeutungsvoll sind, und zudem Vergleiche ermöglicht?

Frühe Verfahren der Computer Vision erlaubten es, einfache Bildmerkmale wie Kanten durch Matrixoperationen zu extrahieren. Fortschritte im maschinellen Lernen eröffneten jedoch wichtige neue Funktionalitäten: Durch *object detection* können menschliche Körper sowie eine begrenzte Anzahl anderer Dinge in einem Bild lokalisiert werden; *instance segmentation* ermöglicht es, diese Objekte zuzuschneiden; Bildklassifikation identifiziert bestimmte Bildklassen. Kombiniert mit grundlegenden Informationen wie Bildbreite und -höhe lässt sich so eine grobe Kategorisierung der Bilder erreichen. Gesichtserkennung hilft dabei, Schauspielerinnen zu identifizieren und mit einer Besetzungsliste zu kombinieren. Andere Systeme ergänzen semantische Informationen: Die Google Cloud Vision API etwa erkennt nicht nur Objekte und Gesichter, sondern ordnet letzteren auch Stimmungen zu (von ›joy‹, ›sorrow‹, ›anger‹ und ›surprise‹ bis ›exposed‹, ›blurred‹ und ›headwear‹). Zudem vergibt sie zwei Arten von Labels für ganze Bilder: Eines bezeichnet darin enthaltene Objekte oder Ereignisse, das andere bewertet Bilder nach potenziell problematischen Kategorien wie ›adult‹, ›spoof‹, ›medical‹, ›violence‹, ›racy‹.

Unvermeidlich und zwangsläufig ist der maschinelle Blick voreingenommen (*biased*), wenn auch je nach System auf durchaus unterschiedliche Weise. Unvermeidlich, weil maschinelle Lernmodelle grundsätzlich soziotechnische Systeme sind, geschaffen aus menschlicher Arbeit und menschlichen Daten. Daher ist der maschinelle Blick ebenso ein sozialer Blick. Bias ist gerade das, was den maschinellen Blick funktional macht: Einen Vogel als Vogel, einen Baseballschläger als solchen zu erkennen, bedeutet nichts anderes, als einen kognitiven Bias zugunsten genau dieser Klassifikation zu entwickeln. Dies wird problematisch, sobald es um die Klassifizierung menschlicher Körper nach visuellen Merkmalen geht, wie es in der Theaterfotografie der Fall ist. Hier drohen rassistische, sexistische oder ableistische Verzerrungen, welche vermutlich in Trainingsdaten enthalten sind, reproduziert und auf das analysierte Material projiziert zu werden. Möchten wir beispielsweise

untersuchen, wie sich Konstruktionen von Weiblichkeit auf der Bühne verändert haben, könnte ein Modell, das eine sehr begrenzte Auffassung von Weiblichkeit besitzt, genau jene Figuren ausschließen, die interessant sind. Die Resultate eines solchen Modells unterscheiden sich in diesem Sinne nicht grundlegend von jenen »Daten«, die Phänomenologinnen aus einer Aufführung oder Ethnografinnen aus ihren Feldstudien mitbringen: Es handelt sich letztlich immer um *capta* nicht *data*,²¹ nichts einfach so Gegebenes, sondern empirische Messungen, die genauso gründlich hinsichtlich Herkunft und Bedeutung analysiert werden müssen wie jedes Gedicht. Neopositivistische Vorstellungen einer neutralen, objektiven Abbildung von Realität durch Maschinen sind irreführend; problematisch wird Bias genau dann, wenn er geleugnet und eine unantastbare Objektivität behauptet wird.²² Digitale Hermeneutik unterscheidet sich insofern nicht wesentlich von klassischer Hermeneutik: Beide vollziehen eine epistemische Interaktion, einen Blick in der Gegenwart auf ein Objekt der Vergangenheit – nur befindet sich dieser Blick nicht im Körper einer Forscherin, sondern in den Gewichten eines neuronalen Netzes. Erkenntnisse über den Forschungsgegenstand werden so auch zu Erkenntnissen über den Ort der Forschung selbst. Folglich sollten die Fragen, die an ein solches System gerichtet werden, nicht lauten: »Wie viele Männer enthält ein Bild?« als vielmehr: »Wie viele Figuren erkennt ein konkretes, historisches Modell und mit welchen Wahrscheinlichkeiten weist es welche Geschlechter zu?« Allgemeiner formuliert: Was sehen Computer, die auf zeitgenössische Internetfotos trainiert sind, in Theaterbildern der Vergangenheit? Der Einsatz von Computer Vision wirft aus geisteswissenschaftlicher Sicht unweigerlich die Frage des Blicks auf. Und genau wie bei einer »klassischen« Aufführungsanalyse werden die Dinge eben dort interessant, wo der Blick irritiert ist, die Maschine nervös wird, ins Straucheln gerät, weil die wahrgenommenen Dinge nicht in die gewohnten, d.h. hegemonialen Wahrnehmungsrahmen und -kategorien passen, dort, wo unter besten Lichtverhältnissen die Unterscheidungen unscharf werden.

21 Johanna Drucker: »Humanities Approaches to Graphical Display«, *Digital Humanities Quarterly* 5/1 (2011), <https://dhq.digitalhumanities.org/vol/5/1/000091/000091.html> [26.11.2025].

22 Siehe Donna Haraway: »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, *Feminist Studies* 14/3 (1988): S. 575–599.

Wenn wir also aus pragmatischen Gründen auf Technologien zurückgreifen müssen, die uns das Silicon Valley zur Verfügung stellt, und durch die Augen von Unternehmen wie Meta, Google oder OpenAI schauen müssen, importieren wir zwangsläufig deren Voreingenommenheit. Doch dies muss nicht zum epistemischen Nachteil gereichen. Wenn wir die Lücken der Systeme kritisch in den Blick nehmen, um zu beobachten, wo und wie sie scheitern, eröffnet der maschinelle Bias sogar Chancen für die Forschung.²³ Einerseits lässt die Konfrontation mit einem technischen Bias, der sich am populären Mainstream statt an bürgerlichen Bildungsinstitutionen orientiert, auch den humanen Bias noch einmal deutlich hervortreten, der seit der feministischen Erkenntnistheorie zwar allgemein bekannt, aber dennoch meist wenig thematisiert wird.²⁴ Andererseits erlauben uns gerade ihre Fehlklassifikationen, diese Systeme selbst in den Blick zu bekommen: Die Konfrontation eines maschinellen Lernmodells mit einem Theaterfoto gleicht einem historischen Rorschachtest und setzt KI auf die Couch. Während IT-Ingenieurinnen alles daransetzen, die *semantic gaps* zu schließen, die die Systeme hinterlassen, scheint das Potenzial digitaler Hermeneutik eher darin zu liegen, diese Lücken offen zu halten.

Computational Theater Studies: Theaterforschung transdisziplinär

Zwar muss bei der Verwendung computergestützter Methoden für die Theaterwissenschaft stets im Blick behalten werden, dass sich das kulturelle Erbe der darstellenden Künste durch die Heterogenität der Quellen auszeichnet. Dennoch bietet die Theaterfotografie einen idealen Ausgangspunkt, da sie den Fokus von der literarischen Ordnung weg verschiebt und die primär visuelle Vermittlung der darstellenden Künste im 20. Jahrhundert widerspiegelt. Als eine Disziplin, die erst relativ spät zu den Digital Humanities gestoßen ist, kann die Theaterwissenschaft auf gut entwickelte Verfahren des *distant reading* zurückgreifen. Sich empirischen Methoden und großen Datenmengen zuzuwenden, stellt nach wie vor eine epistemische Provokation innerhalb des vorherrschenden

23 Leonardo Impett, Fabian Offert: »There Is a Digital Art History«, *Visual Resources* 38/2 (2022): 186–209.

24 Sandra G. Harding: *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

disziplinären Paradigmas dar, da es mediale Materialien in den Vordergrund rückt, deren epistemischer Status in weiten Teilen der Disziplin nach wie vor als fragwürdig gilt. Das Potenzial dieses Herauszoomens liegt daher in bislang unterbelichteten Fragen zur Mediation von Aufführungen. Mediation wird dabei nicht nur im medienwissenschaftlichen Sinn verstanden, also als technologische Aufzeichnung, Verteilung und Verarbeitung von Informationen,²⁵ sondern ebenso im Sinne der Herstellung des Seienden, wie sie eine pragmatische Soziologie im Anschluss an die Akteur-Netzwerk-Theorie beschreibt.²⁶ Sich aus dem theatralen Vollkontakt zurückzuziehen und Aufführungen stattdessen in Distanz zu betrachten, impliziert eine Repositionierung der Forschung und eine Verfremdung des Untersuchungsgegenstandes.

Wenn bereits die fotografische Sinngebung des Theaters in dessen Ordnung eingreift, gilt dies ebenso für den Einsatz von Maschinen, um Merkmale aus Fotografien zu extrahieren. Zu zählen verändert, was zählt; eine Form der Berechenbarkeit in einem Bereich einzuführen, der gerade für seine Unberechenbarkeit gefeiert wird, hat Auswirkungen auf die epistemische Ordnung. Diese folgt trotz aller modernistischen, performativen und postdramatischen Wendungen im Kern immer noch der Repertoireordnung, in welcher jede Theaterrealität einer Aufführung untergeordnet wird, deren Produktion schließlich als Kunstwerk gilt. Das Medium der Fotografie steht dieser Logik der Kunstwelt deutlich entgegen, da es sich um eine hochgradig serielle Form konventionalisierter ästhetischer Muster handelt, die dominiert wird durch ihren journalistischen Gebrauch, in multimodale mediale Kontexte eingebettet, und das Ergebnis institutionalisierter beruflicher Praxis ist. Noch deutlicher gilt dies für ihre skalierte Untersuchung in großem Maßstab mit computergestützten Methoden.

25 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, 1985.

26 Bruno Latour: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2005.

»Whatever is unnamed ...«

Zur Modellierung queerer Darstellungsweisen
in Theaterarchiven

Sucht man im Portal des Fachinformationsdienstes Darstellende Kunst unter den ca. 150.000 verzeichneten Fotografien nach solchen, die mit dem Begriff »queer« verschlagwortet sind, so erhält man vier Treffer.¹ Während drei davon US-amerikanische Tanztheaterproduktionen der Jahre 2014, 2016 und 2020 zeigen, scheint eine dieser Abbildungen bei genauerem Hinsehen die Relevanzkriterien nicht wirklich zu erfüllen: Es handelt sich um eine Lithografie aus dem 19. Jahrhundert mit dem Titel »Indian dance, Standing Rock Agency, after distribution of rations«, abgedruckt am 19. April 1879 im *Harper's Weekly*.² Dass diese Abbildung in der Trefferliste auftaucht, liegt offenbar am Begleittext des Bildes, der die historischen Bedeutungsebenen des queer-Begriffs im Sinne einer als seltsam oder befremdlich betitelten Normabweichung adressiert und dem Tanz in kolonial-rassistischer Tradition »all manner of queer antics« zuschreibt.

In der Online-Datenbank der Deutschen Digitalen Bibliothek ergibt der gleiche Suchbegriff 15 Treffer – bei 1,2 Millionen verzeichneten Fotografien. Drei dieser als Treffer gelisteten Fotografien beziehen sich auf das von Magnus Hirschfeld gegründete Institut für Sexualwissenschaft, sechs Aufnahmen zeigen Stadtansichten oder Portraits

- 1 Ergebnisse der Stichwortsuche »queer«, Fachinformationsdienst Darstellende Kunst, <https://www.performing-arts.eu/discovery/Blender/Results?lookfor=queer&type=AllFields&filter%5B%5D=format%3A%22Fotografie%22> [26.11.2025]. Bei allen vier Abbildungen handelt es sich um Datensätze der North Dakota State University: Digital Horizons, die über die Bielefeld Academic Search Engine bereitgestellt werden.
- 2 »An Indian Dance«, *Harper's Weekly* (19.4.1879): S. 304, North Dakota State University Libraries, Institute for Regional Studies, <https://cdm16921.contentdm.oclc.org/digital/collection/dakota-lith/id/19> [26.11.2025].

zur Fotobuchpublikation *Dresden que(e)r durch das Jahrhundert* von Gerhard Döring aus dem Jahr 2020 und weitere sechs mit dem Titel »Luxor (NL)« stammen aus dem Nachlass der Fotografin Petra Gall im Archiv des Schwulen Museums Berlin; auf ihnen ist eine Person in unterschiedlichen Posen und Outfits während eines Liveauftritts auf einer Bühne zu sehen. Die dazugehörige Beschreibung erläutert, dass über die abgebildete »offenkundig queere Band [...] bislang nichts in Erfahrung gebracht werden« konnte.³

Es liegt auf der Hand, dass die beschriebene Herangehensweise der Komplexität eines Queerens von visuellem Material nicht gerecht wird. Und doch verweist das Vorgehen auf ein Problem, das den Ausgangspunkt meiner erkenntniskritischen Überlegungen darstellt: Will man auf der Grundlage von Bestandskatalogen – seien sie nun analog oder digital – Quellenmaterial recherchieren, das heteronormative und/oder genderkonforme Darstellungsmodi in Theater-, Tanz- oder Konzertaufführungen infrage stellt, unterläuft, konterkariert oder parodiert, so steht man vor dem Problem, dass archivarische Ordnungen und Verschlagwortung keine systematischen Recherchen in dieser Hinsicht erlauben.⁴ Da Darstellungspraxen wie beispielsweise Crossdressing, Gender-bending, Travestie oder Drag quer zu den bestehenden Ordnungslogiken von Archiven liegen, lassen sich die hier paradigmatisch skizzierten systemischen Unsichtbarkeiten nicht nur im Kontext digitaler Datenbanken feststellen, sondern auch in analogen Findbüchern, Bestandskatalogen oder Inventarlisten.

Dieser Beitrag erkundet die Möglichkeitsbedingungen des Queerens von Archivmaterialien zur Theatergeschichte und zielt auf eine kritische Befragung etablierter Archivierungs- und Datafizierungspraktiken.⁵ Aufbauend auf Positionen der Gender- und Queer Studies und in der Auseinandersetzung mit konkreten Bildbeständen der Theaterwis-

3 Ergebnisse der Stichwortsuche »queer«, Deutsche-Digitale Bibliothek https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/searchresults?query=queer&facetValues%5B%5D=objecttype_fct%3DFotografie [26.11.2025].

4 Kent K. Chang: »The Queer Gap in Cultural Analytics«, in: *Debates in the Digital Humanities*, hg. von Matthew K. Gold, Lauren F. Klein. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2023, S. 105–119.

5 Lizeth Zepeda: »Queering the Archive: Transforming the Archival Process«, *disclosure: A Journal of Social Theory* 27 (2018): S. 94–102; Catherine D'Ignazio, Lauren F. Klein: *Data Feminism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2020.

senschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln stehen für mich als ehemalige Mitarbeiterin der Sammlung⁶ grundlegende Fragen zu den verflochtenen Epistemologien von Bildern, Klassifikationen, Archivlogiken und Datafizierungspraktiken im Fokus: Wie prägen aktuelle und historische Schlagwörter, Deskriptoren, Labels und Klassifikationen die Auseinandersetzung mit historischem Bildmaterial? Inwiefern lassen sich Strategien entwickeln, um queere Theatergeschichte(n) in Archiven und Kulturerbe-Datenbanken sichtbar zu machen, ohne die sprachlich-epistemische Gewalt gegen LGBTIQ*-Personen zu reproduzieren? Und schließlich – über Repräsentation hinausgehend –, wie kann das Queeren von Bildmaterial die Grundlage für eine Kritik an archivischen Praktiken, Klassifikationen und Datenmodellen schaffen, die unser Verständnis gender-nonkonformer Darstellungen erweitert, anstatt es zu kompromittieren?

Queering the Archive? Theoretische Implikationen

Um die Möglichkeitsbedingungen dessen zu untersuchen, was im Folgenden theoretisch wie praktisch unter dem Queeren von Archiven verstanden wird, ist eine begriffliche Präzisierung notwendig. Archive sowie ihre Findmittel – seien sie analog oder digital – sind machtvolle Institutionen, die an der Sichtbarmachung wie Unsichtbarmachung von Dokumenten, Bildern, Konzepten, Narrativen und Personengruppen mitwirken.⁷ Wie die feministische Autorin Adrienne Rich betont, werden Artefakte des kulturellen Erbes weder gleichmäßig bewahrt noch so dokumentiert, dass alle Geschichten gleichermaßen erzählt werden können:

6 Die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln ist die größte universitäre Sammlung zur Theater- und Mediengeschichte in Deutschland. Von 2012 bis 2024 habe ich dort als wissenschaftliche Mitarbeiterin in verschiedenen Archiv- und Digitalisierungsprojekten gearbeitet und eine Dissertation über die Geschichte der Sammlung verfasst (Nora Probst: *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und der Denkraum der Theaterwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 2022).

7 Nanna Bonde Thylstrup, Daniela Agostinho, Annie Ring, Catherine D'Ignazio, Kristin Veel (Hg.): *Uncertain Archives: Critical Keywords for Big Data*. Cambridge: MIT Press, 2021.

Whatever is unnamed, undepicted in images, whatever is omitted from biography, censored in collections of letters, whatever is misnamed as something else, made difficult-to-come-by, whatever is buried in the memory by the collapse of meaning under an inadequate or lying language – this will become not merely unspoken, but unspeakable.⁸

Archiv- und Sammlungspolitiken – kontingent und historisch situiert – bilden die Grundlagen für potenzielle Forschungsdiskurse. Statt Archive bloß als Ansammlungen von Artefakten zu begreifen, lassen sie sich in Anlehnung an Michel Foucaults berühmtes Postulat auch als Möglichkeitsbedingungen von Diskursen betrachten, als »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann.«⁹ Archive sind somit einerseits Institutionen, die die Formierung von Diskursen ermöglichen, prägen und beeinflussen; andererseits sind ihre Praktiken des Sammelns, Archivierens und Klassifizierens selbst von disziplinären, gesellschaftspolitischen und epistemischen Machtgefügen beeinflusst. Diese Wechselbeziehungen zwischen Archiv, Wissenschaft und Diskurs verlagern sich zunehmend ins Digitale. So beeinflussen die in Metadaten eingeschriebenen Klassifikationsrahmen mögliche Perspektiven auf Artefakte und verorten oft mehr über die Sichtweisen auf die Daten als über das Artefakt oder das Bild selbst. Inwiefern Klassifikationen und Taxonomien an der Formierung wissenschaftlicher Diskurse beteiligt sind, hat u.a. die Theaterwissenschaftlerin Sarah Bay-Cheng beschrieben:

In every domain – biology, particle physics, political science, educational theory, art history, literary analysis, and performance studies – implicit and explicit taxonomies provide us with cognitive structures that shape the way we perceive and engage with the phenomena we investigate. [...] Furthermore, every phenomenon and event falls under multiple taxonomies associated with different knowledge domains.¹⁰

8 Adrienne Rich: »It Is the Lesbian in Us ...«, in: *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966–1978*. London: Norton, 1979, S. 199–202, hier S. 199.

9 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 187.

10 Sarah Bay-Cheng: *Performance and Media: Taxonomies for a Changing Field*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015, S. 4.

In diesem Sinne stellen Denk-, Organisations- und Ordnungssysteme Rahmenbedingungen dar, innerhalb derer Erkenntnisinteressen und Forschungsfragen verhandelt werden können. Ein Archiv zu queeren heißt daher, Perspektiven und theoretische Positionen aus den Gender- und Queer Studies mit machtkritischen Reflexionen über hegemoniale Strukturen archivischer Praktiken in einen Dialog zu bringen.¹¹ Dabei ist ein zentrales Merkmal des Begriffs ›queer‹ die Unmöglichkeit seiner eindeutigen Definition. Wiederholte Versuche in diese Richtung verkennen, dass sein Potenzial vor allem in der diskursiven Offenheit und Adaptivität liegt.¹² Wie die Soziologin Hannah McCann und die Medienwissenschaftlerin Whitney Monaghan feststellen, ist queer »a ›deliberately ambiguous term‹ that is simultaneously a way of naming, describing, doing and being«. ¹³ Die Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick hat das Potenzial des Begriffs einmal als ein »open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning [...] fraught with so many social and personal histories of exclusion, violence, defiance, excitement« beschrieben.¹⁴ Historisch als Bezeichnung für etwas Sonderbares oder Anomales genutzt, wurde queer zum Schimpfwort für alle, die sich nicht ohne Weiteres in Heteronormativitätskonzepte eingliedern ließen. Auf die empowernde Aneignung durch lesbische, schwule und trans* Aktivist*innen als Selbstbezeichnung in den 1980er-Jahren folgte die Überführung des Begriffs in den akademischen Kontext und universitäre Diskurse. Konzeptionell scheinen Queerness und Konzepte des Archivs also erst einmal zu divergieren.

11 Patrik Steorn: »Curating Queer Heritage: Queer Knowledge and Museum Practice«, *Curator: The Museum Journal* 55/3 (2012): S. 355–365; Zepeda: »Queering the Archive«; James Crawford Bell: *Queering Archives and Archiving Queers in Contemporary Art*, Dissertation, Northumbria University, 2021.

12 Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge, 1990; David Halperin: *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995, S. 113; Annamarie Jagose: *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag, 2001, S. 13; Mike Laufenberg: *Queere Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2022, S. 12.

13 Hannah McCann, Whitney Monaghan: *Queer Theory Now: From Foundations to Futures*. London: Red Globe Press, 2020, S. 7.

14 Eve Kosofsky Sedgwick: *Tendencies*. London: Routledge, 1994, S. 7f.

Wie Daniel Marshall, Kevin P. Murphy und Zeb Tortorici – Herausgeber des Schwerpunktheftes »Queering Archives: Historical Unravelings« – erläutern, zeichnen sich sowohl queere Perspektiven als auch archivbezogene Praktiken durch eine fortwährende Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld von Präsenz und Verlust aus.¹⁵ Im Queeren von Archiven werden beide Aspekte miteinander verknüpft – sie erhellen sich gewissermaßen gegenseitig und erlauben eine vertiefende Behandlung der Frage, wie spezifische Formen des Wissens und des Wissen-Wollens entwickelt werden.¹⁶ Eine Schlussfolgerung aus diesen Überlegungen könnte lauten, die Prozesse der Konstruktion und Organisation von Wissen und Wissenschaft in den Blick zu nehmen, die an der Schnittstelle von Queerness und Archiv entstehen.

Mit José Esteban Muñoz lässt sich queer nicht zuletzt begreifen als »not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.«¹⁷ In diesem Sinne erlaubt das Queeren eines Archivs nicht nur Akte des Neu-Lesens und Neu-Bewertens, sondern birgt darüber hinaus das Potenzial, Wege für zukünftige Archivarbeit aufzuzeigen. Dabei ist zunächst die Identifikation von Leerstellen und Lücken in der Überlieferung ein zentraler Aspekt – auch und gerade mit Blick auf digitale Daten.

Die systemische Gewalt gegenüber queeren Phänomenen und Personen hat sich im Kontext des Archivs historisch allerdings nicht nur dadurch gezeigt, dass Spuren queerer Darstellungs- und Lebensweisen ignoriert wurden. Wenn entsprechendes Material gesammelt wurde, insbesondere von staatlichen Archiven, dann häufig unter dem Vorzeichen einer pejorativen Markierung der betroffenen Personen als Normabweichler*innen, um auf der Grundlage einer systematischen Pathologisierung Praktiken der Kontrolle, Unterdrückung oder Verfolgung zu realisieren.¹⁸ Aus machtkritischen Auseinandersetzungen mit Überlieferungslücken oder gewaltvollen Archivierungspraktiken sind immer wieder auch Bestrebungen zur Einrichtung von »Gegenarchi-

15 Daniel Marshall, Kevin P. Murphy, Zeb Tortorici: »Queering Archives: Historical Unravelings«, *Radical History Review* 14/3 (2014): S. 1–11, hier S. 1.

16 Ebd.

17 José Esteban Muñoz: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press, 2009, S. 1.

18 Emily Drabinski: »Queering the Catalog: Queer Theory and the Politics of Correction«, *The Library Quarterly* 83/2 (2013): S. 94–111, hier S. 98.

ven« hervorgegangen, deren Sammlungspraktiken sich programmatisch und systematisch an hegemonialen Strukturen abarbeiten.¹⁹ Ein bloßes Mehr an Daten führe, wie Tobias Blanke erläutert, im Kontext digitaler Gegenarchive nicht zu befriedigenden Lösungen. Es bedürfe vielmehr einer intensiven kuratorischen Neubearbeitung des Archivarischen, einer Rejustierung von archivarischen Ordnungen und einer Neuverknüpfung von Querverweisen, damit sich verdrängte Stimmen, Schauplätze und Erzählungen ins Archiv einschreiben können.²⁰ In diesem Sinne bedeutet das Queeren digitaler Archive nicht nur, Datenlücken sichtbar zu machen oder diese durch Datenerhebungen zu verkleinern oder gar zu schließen, sondern auch die (macht-)kritische Reflexion von Praktiken der Datenmodellierung, -erhebung, -archivierung und -standardisierung sowie darüber hinaus die praxisnahe Erprobung von neuen Klassifizierungssystemen und Ordnungsstrategien. Indem queere Gegenarchive immer auch an der (Weiter-)Entwicklung erkenntniskritischer Taxonomien beteiligt sind, lassen sie sich nicht nur als Akt der Selbstermächtigung marginalisierter Gruppen begreifen, sondern erlauben im weiteren Verlauf gesellschaftspolitischer Bewegungen auch die Formung eines historischen Selbstverständnisses derselben.

In einigen Fällen mag eine kritische Reflexion der Leerstellen allerdings zu der Erkenntnis führen, dass Unsichtbarkeit sogar wünschenswert ist, vor allem wenn sie die Grundlage dafür darstellt, marginalisierte Gruppen vor Diskriminierung und Verfolgung zu schützen. In anderen Fällen stellt sich wiederum die Frage, inwieweit Klassifizierungen – die die Grundlage archivarischer Ordnungen darstellen und den Zugriff auf Artefakte des Kulturerbes organisieren – überhaupt auf Phänomene queerer Geschichte anwendbar sind, da sie eine Festschreibung von Entitäten bedeuten würden, welche sich doch gerade durch Fluidität und Widerständigkeit auszeichnen.²¹ Dass die Etablierung angemessener Terminologien zur Beschreibung von Objekten queerer Kulturgeschichte eine komplexe, mitunter frustrierende Aufgabe darstellt, hat auch Laura Mandell mit Blick auf die Modellierung digitaler Daten konstatiert:

19 D'Ignazio, Klein: *Data Feminism*; Tobias Blanke: »Reassembling Digital Archives—Strategies for Counter-Archiving«, *Humanities and Social Sciences Communications* 11/1 (2024): S. 1–12.

20 Blanke: »Reassembling Digital Archives«, S. 3.

21 Steorn: »Curating Queer Heritage«, S. 359; Zepeda: »Queering the Archive«, S. 95.

Feminist cultural critics might be tempted to simply walk away from cultural analytics altogether rather than engage with what I call »M/F« – that is, the conflation of gender with sex and the naturalization of a culturally constructed binary opposition. But walking away is a bad idea.²²

Auch Pauline Junginger und Marian Dörk weisen mit Blick auf die Datafizierung von Kulturerbe auf besondere Spannungsgefüge zwischen Queerness, Klassifizierungsnotwendigkeiten und politischen Kämpfen hin: Besonders queere Community-Archive stehen einerseits vor der Herausforderung, Lebensentwürfe oder Geschlechtsidentitäten zu klassifizieren, die sich gerade durch ihre Wandelbarkeit und Mehrdeutigkeit auszeichnen; andererseits ist eine gewisse Stabilität in der Klassifizierung notwendig, um kollektive Handlungsfähigkeit und politische Sichtbarkeit zu sichern.²³

Im Gegensatz zu den queeren Community-Archiven, deren Sammlungsbestände bereits als Repräsentationen queerer Geschichte ausgewählt und klassifiziert wurden, nimmt mein Beitrag im Folgenden exemplarisch Bildmaterial aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung in den Blick – Material also, das vor allem zur Dokumentation und Erforschung von theatralen Phänomenen gesammelt wurde. Dieses Material zu queeren, bedeutet vor allem eine Auseinandersetzung mit den abgebildeten theatralen Phänomenen aus anderen, quer zu den bisherigen Forschungsfragen liegenden Perspektiven. Es geht also um eine machtkritische Reanalyse von Bildinhalten, die heteronormative Darstellungsweisen verlassen, unterlaufen, konterkarieren oder aktiv kritisieren – und damit auch um eine Neuverhandlung von archivarisches Klassifizierungen, Ordnungsprinzipien und Datafizierungsprozessen. Auf diese Weise werden vermeintlich etablierte Ordnungsschemata nicht nur destabilisiert, sondern auch die zugrunde liegenden hegemonialen epistemologischen Taxonomien sichtbar gemacht.

22 Laura Mandell: »Gender and Cultural Analytics: Finding or Making Stereotypes?«, in: *Debates in the Digital Humanities*, hg. von Matthew K. Gold, Lauren F. Klein. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019, S. 3–26, hier S. 3.

23 Pauline Junginger, Marian Dörk: »Categorizing Queer Identities: An Analysis of Archival Practices Using the Concept of Boundary Objects«, *Journal of Feminist Scholarship* 19/19 (2021): S. 66–79, hier S. 66.

Das Potenzial des Queerens von Bildmaterial liegt vor allem darin, die Regime der (Hetero-)Normativität nicht nur auf der visuellen Ebene zu befragen, sondern auch den beschreibenden Rahmen des Archivs selbst zur Diskussion zu stellen.²⁴ Für das konkrete methodische Verfahren eines Queerens von Theaterarchiven bedeutet dies erstens, Auswahlkriterien für die Zusammenstellung des Bildmaterials zu entwickeln, und zweitens, formale Beschreibungskategorien zu konzipieren, die die abgebildeten theatralen Phänomene angemessen charakterisieren, ohne Identitäten, Begehrensweisen oder Sexualitäten als Zuschreibungen zu fixieren oder zu essenzialisieren. Beide hier genannten Vorgehensweisen bedürfen der näheren Erläuterung.

Queering the Archive am Beispiel der Theaterwissenschaftlichen Sammlung

Um den Auswahlprozess für das Queeren von visuellem Material in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung auf eine methodische Grundlage zu stellen, wurden mehrere Zugriffe erprobt, die sich gegenseitig ergänzen.²⁵ Zum einen stützte sich die Recherche auf eine tiefgehende Auseinandersetzung mit Ordnungsstrukturen der Sammlung, die auf gängigen Prinzipien wie den Titeln von Dramen oder Opern, den Namen von Theaterschaffenden, Dramatiker*innen oder Komponist*innen sowie auf Ortsbezeichnungen und den Namen der Spielstätten beruhen. Diese Ordnungen zu queeren, bedeutete Recherchen zu (1) Stückinhalten, die auf der Handlungsebene Formen des Crossdressings, Gender-bendings

24 Kerstin Brandes: »Queer/ing Kunst und Visuelle Kultur«, in: *Gender, Queer und Fetisch. Konstruktion von Identität und Begehren*, hg. von Martin Schneider, Marc Diehl. Hamburg: Männerschwarm, 2011, S. 68–90; Steorn: »Curating Queer Heritage«.

25 Im Zeitraum von 2022 bis 2024 habe ich in mehreren Lehrveranstaltungen zum Thema »Queering the Archive« konkrete Herangehensweisen an das Queeren eines Theaterarchivs vorgestellt und gemeinsam mit Studierenden erprobt. Ich möchte mich an dieser Stelle bei meinen Studierenden bedanken, die das Seminar mit ihren Diskussionsbeiträgen und Recherchen bereichert haben: Patricia Balanca, Charlotte Bayer, Michelle Blos, Johanna Ecker, Carina Eltrich, Leandra Feil, Yara Gehrman, Pola Gwiasda, Hope Harnisch, Cori Hennicke, Halima Kamara, André Neustädter, Ronja Opp, Kade Schreckenber und Hannah Suchland.

oder nichtheterosexuellen Begehrens enthalten; (2) biografischen Hintergründen von Theaterschaffenden, die Geschlechternormen auch abseits der Bühne mehr oder weniger offen infrage gestellt haben und/oder deren queeres Begehren bekannt war; (3) Sondersammlungsbereichen, die Phänomene des Crossdressings, Gender-bendings oder nicht-heterosexuellen Begehrens qua Darstellungstradition enthalten – wie im Kriegstheaterarchiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung die zahlreichen Abbildungen zu den sogenannten »Damendarstellern« in Kriegsgefangenenlagern; (4) Spielstätten und Theaterformen wie Revue- und Varietétheater, die statt dramenbasierter Aufführungen vor allem eine große Bandbreite von spektakulären Auftritten aus den Bereichen Tanz, Akrobatik, Zauberei, Tierdressuren, musikalische Darbietungen sowie kabarettistische Einlagen und Pantomimen boten.

Auf Grundlage dieses Vorgehens, das im Folgenden näher beschrieben werden soll, konnte im Verlauf der Recherchen in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung ein Konvolut von rund 70 Bildern zusammengetragen werden, von denen eine Auswahl hier vorgestellt wird.

(1) Stückinhalte

Ein prominentes Beispiel für die theatrale Inszenierung des Crossdressings, das bereits auf der Handlungsebene angelegt ist, stellt die Komödie *Charleys Tante* von Brandon Thomas aus dem Jahr 1892 dar. Die Studenten Charley und Jack möchten sich darin für ein Date mit ihren Freundinnen Amy und Kitty verabreden, benötigen dafür allerdings gemäß der damaligen sittlichen Vorgaben eine Anstandsdame. Da Charleys Tante aus Brasilien kurzfristig verhindert ist, mimt ihr Freund Lord Fancourt Babberly als Frau verkleidet die familiäre Aufseherin. Thomas' Komödie geht zurück auf eine lange Tradition von Travestieaufführungen, in denen die Darstellung von Männern in Frauenkleidern zur Belustigung des Publikums von der Prämisse ausgeht, dass über Normabweichung gelacht werden darf und soll. Während heterosexuelles Begehren durch die Verkleidung des männlichen Darstellers und die Täuschung der Frauen ermöglicht wird, spielt queeres Begehren keine Rolle – stattdessen steht die vermeintliche Anstandsdame für Asexualität, die das männliche Begehren der beiden Studenten im Zaum halten soll. Wie die Medien- und Bildwissenschaftlerin Kerstin Brandes betont, sind »marginalisierte und minorisierte, als ›anders‹ oder ›deviant‹



Abb. 1: Jean Joseph Brunet als Miladi Bibembrock und Charles Gabriel Potier als Miladi Krekmerott in *Les Anglaises pour rire*, Théâtre des Variétés Paris, 1814

markierte Subjekte, um sichtbar zu werden, auf jene Bilder angewiesen [...], durch die ihre Marginalisierung, Minorisierung und Alterisierung innerhalb hegemonialer Repräsentationsregime erst hervorgebracht wurde«. ²⁶ Dieses Sichtbarkeitsparadox in der Darstellung von Queerness auf der Bühne zeigt sich auch in Grafiken des 19. Jahrhunderts – etwa zur Komödie *Les Anglaises pour rire* von Théophile Marion Dumersan und Charles-Augustin Bassompierre (genannt Sewrin). Diese wurde erstmals 1814 im Pariser Théâtre des Variétés aufgeführt, wobei die stereotypisch überzeichnete Darstellung zweier englischer Frauen durch die Schauspieler Jean Joseph Brunet und Charles Gabriel Potier in Frauenkleidern als Lachgarant diente (Abb. 1).

26 Brandes: »Queer/ing Kunst und Visuelle Kultur«, S. 72.

(2) Biografien

Im Rahmen der Recherchen zu biografischen Hintergründen von Theaterschaffenden stellt die Sängerin und Schauspielerinnen Felicita von Vestvali (1831–1880; eigentlich Anna Marie Stegemann) insofern ein interessantes Beispiel dar, als ihr Spiel mit Genderidentität und dargestellter Genderperformance nicht auf ihre Bühnenkarriere beschränkt blieb.²⁷ Wie auch anderen aufstrebenden Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts bot ihr die Übernahme einer männlichen Hauptrolle die Möglichkeit, prominente Partien mit mehr Textanteilen zu spielen. Besonders hervorzuheben sind Darstellungen des Hamlet – nicht nur aufgrund der Prominenz von William Shakespeares Tragödie,²⁸ sondern auch, weil allein im 19. Jahrhundert etwa 50 professionelle Schauspielerinnen in Europa und Nordamerika in dieser Männerrolle auf der Bühne standen.²⁹

Für Vestvali – eine berühmte Sängerin, ehe sie sich vom Musiktheater abwandte – war die Rolle des Hamlet jedoch weit mehr als nur eine weitere Hosenrolle, wie etwa ihre Autobiografie *Pallas Athene. Memoiren einer Künstlerin* aus dem Jahr 1873 nahelegt, in der das Frontispiz die Schauspielerin nicht in Zivil, sondern als Hamlet zeigt (Abb. 2): Das Gesicht leicht zur Seite gedreht, schaut sie mit schulterlang gelocktem Haar unter einem Hut in die Ferne, ein dünner Schnurrbart akzentuiert den Mund, der Hemdkragen ist halb geöffnet.

Vestvalis Bühnendarstellung des dänischen Prinzen scheint beim zeitgenössischen Publikum einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen zu haben. In einem Beitrag der Regisseurin und Schauspielerin Rosa von Braunschweig, der 1903 im *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* erschien, wird der Kritiker Rudolf von Gottschall zitiert, der seine Eindrücke bei einer Leipziger *Hamlet*-Inszenierung wie folgt schildert:

27 Im Folgenden nutze ich weibliche Pronomen für Vestvali, weil sie diese auch für sich selbst beansprucht hat, weise aber darauf hin, dass ihre Geschlechtsidentität vor dem Hintergrund ihrer eigenen Äußerungen im Kontext zeitgenössischer Geschlechtervorstellungen uneindeutig bleibt.

28 Peter W. Marx: *Hamlets Reise nach Deutschland. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Alexander, 2018.

29 Beate Hochholdingner-Reiterer: »Weibliche Hamlets«, in: *Hamlet-Handbuch*, hg. von Peter W. Marx. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 142–148, hier S. 143.



Abb. 2: Felicity von Vestvali als Hamlet, Stadttheater Bremen 1869, Lithographie: Paul Rohrbach

der erste Akt war noch lange nicht zu Ende, als man ihr schon reiche Beifallsspenden zuteil werden ließ, die sich bald in dem Maße steigerten, daß die Gastin [sic!] am Schluß etliche 18 mal gerufen worden war. Vergessen war vor der Macht des Genies alles, was man vorher von den verschiedenartigsten Standpunkten aus gegen das Männerrollenspielen einer Frau hatte geltend machen wollen; der Eindruck, den dieser Hamlet hervorbrachte, war ein gewaltiger.³⁰

30 Rudolf von Gottschall, zitiert nach Rosa von Braunschweig: »Felicita von Vestvali«, in: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen mit besonderer Berücksichtigung der Homosexualität*, Bd. 5, hg. von Magnus Hirschfeld. Leipzig: Spohr, 1903, S. 427–443, hier S. 437. Die originale Rezension von Gottschalls konnte trotz intensiver Recherchen leider nicht eruiert werden.

Von Braunschweig zufolge vereine Vestvali auch als Person »männliche und weibliche Eigenschaften« – eine Verbindung, die

sehr oft Wesen [bildet], deren Begabung die der Mutterweiber weit überflügelt [...]. Zu diesen außergewöhnlichen Geschöpfen gehörte Felicita von Vestvali. Sie hat die alte und neue Welt mit ihrem Ruhm erfüllt und nicht zum geringsten Teil dankte sie es ihrer urnischen³¹ Natur, daß sie mit männlicher Energie alle Hindernisse zu überwinden wußte und ihr unbegrenztes Streben siegreich das hohe Ziel erreichte, zu dem ihr Genie sie prädestinierte.³²

In ihrer Autobiografie beschreibt Vestvali, wie sie eine Zeit lang unter dem Namen Felix als Mann gelebt habe, bevor sie ihre Opernkarriere begann.³³ Auf einem Empfang der württembergischen Kronprinzessin Olga Nikolajewna Romanowa 1854 in Mailand, auf dem sie eine kühne Rede hielt, bezeichnete sie sich selbst als »Mann-Weib« und betonte selbstbewusst: »Ich modle mein Thun und Lassen danach, wie ich mich geistig activ fühle. Erst kommt mein Geist – dann mein Geschlechtsdasein.«³⁴ Damit dokumentiert die Schauspielerin in ihrer Autobiografie nicht nur ihre Bühnenerfolge, sondern nutzt sie auch zur diskursiven Verhandlung der eigenen Geschlechtsidentität. Von anderen erfolgreichen Hamlet-Darstellerinnen wie Sarah Bernhardt oder Adele Sandrock unterscheidet sich Vestvali vor allem durch ihr androgynes Auftreten sowie durch ihr lebensweltliches Spiel mit changierenden Genderperformances auf und abseits der Bühne.³⁵

31 Rosa von Braunschweig zählte Vestvali zu den »urnisch veranlagten Frauen«, ein Terminus, der im 19. Jahrhundert von Karl Heinrich Ulrich in seinen *Forschungen über das Räthsel der mannmännlichen Liebe*, 1864 veröffentlicht unter dem Pseudonym Numantius Numa, geprägt wurde und damit noch vor der Einführung des Begriffs der Homosexualität im Jahr 1869 durch Karl Maria Kertbeny.

32 Ebd., S. 427–429.

33 Felicita von Vestvali: *Pallas Athene. Memoiren einer Künstlerin*. München: Mehrhoff, 1873, S. 29–47.

34 Ebd., S. 79.

35 Zu Bernhardt und Sandrock siehe Hochholdinger-Reiterer: »Weibliche Hamlets«, S. 143–145; Marx: *Hamlets Reise nach Deutschland*, S. 139–166 (Kapitel »Die weiblichen Hamlets«).

(3) Sondersammlungsbereiche

Der Sondersammlungsbereich »Kriegstheaterarchiv« der Theaterwissenschaftlichen Sammlung enthält eine Vielzahl an Abbildungen sogenannter »Damendarsteller«, die vornehmlich im Ersten Weltkrieg an der Front und in Gefangenenlagern auftraten. Zusammengetragen wurde das Archiv seit den 1920er-Jahren vorrangig von Hermann Pörzgen, wissenschaftlicher Assistent des Sammlungsgründers Carl Niessen.³⁶ Auftritte von Performer*innen in Abendgarderobe in langen Kleidern mit feinen Schuhen, dezentem Make-up und Schmuck, dazu Perücken, Federhüte und Diademe, wie sie auf Postkarten von der Front zu sehen sind, boten ihren Kameraden willkommene Unterhaltung und Ablenkung.³⁷

Die Darstellungsformen reichten von Travestien, die den Anblick von männlich gelesenen Personen in Kleidern ins Lächerliche zogen, über die spielerische Inszenierung sexueller Ambivalenzen bis hin zu ernsthaften, traditionellen Klassikerinszenierungen, in denen die perfekte Illusion von Weiblichkeit angestrebt wurde. Die Damendarsteller*innen erlaubten somit nicht nur mehrdeutige Inszenierungen von Weiblichkeit im hypermaskulinen Umfeld der Front, sondern dienten auch dazu, das heteronormative Begehren auf und abseits der Bühne aufrechtzuerhalten. Vor diesem Hintergrund erscheinen Damendarsteller*innen als ambivalentes Phänomen des Kriegstheaters, das die heterosexuelle Matrix im patriarchalen Setting des Krieges gleichermaßen unterläuft und reproduziert. Einige von ihnen waren so erfolgreich, dass sie ihre weibliche Persona auch außerhalb der Bühne kultivierten. So notierte etwa Damendarsteller*in Emmerich Laschitz: »Mein Leben war das einer Diva, die von allen angebetet wurde und ihren Launen freien Lauf ließ.« Die Kameraden entwickelten sich, so Laschitz weiter, zu glü-

36 Peter W. Marx, Sascha Förster: »Das [sic!] Kampfbereich war der Schauplatz der Damendarsteller«. Spannungsverhältnisse des Kölner Kriegstheaterarchivs«, in: *Mein Kamerad – die Diva. Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs*, hg. von Julia B. Köhne, Britta Lange, Anke Vetter. München: edition text+kritik, 2014, S. 77–89; Probst: *Objekte, die die Welt bedeuten*.

37 Hermann Pörzgen: *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914–1920*. Königsberg/Berlin: Ost-Europa, 1933; Anke Vetter: »Mein Kamerad – die Diva. Eine Einführung«, in: *Mein Kamerad – die Diva*, hg. von Köhne, Lange, Vetter, S. 11–23.

henden »Verehrern meiner Kunst« und sandten »unzählige Briefe und Zettelchen [...], die nur zu oft mich als Person betrafen«. ³⁸

Angesichts der Mehrdeutigkeiten dieser Darstellungstradition stellt sich die Frage, wie diese ohne gesichertes Wissen über die Darstellenden beschrieben werden können – zumal sich die Vorstellungen von Geschlechtsidentität und sexueller Orientierung seit dem Ersten Weltkrieg grundlegend gewandelt haben. Wird das Bildmaterial etwa als ›Crossdressing‹ verschlagwortet, so wird nicht nur impliziert, die Person ließe sich über physische Merkmale wie Gesichts- und Körperformen als Mann in Frauenkleidern identifizieren. Dieses Label stützt sich zudem auf das soziale Konstrukt der Geschlechterbinarität; Nuancen geschlechtlicher Performances werden mit dieser Zuschreibung nicht adressiert. Insofern bleibt das Crossdressing stets eine Zuschreibung, die sich an jenen binären Normen abarbeitet, die es mitunter zu unterlaufen sucht.

(4) *Spielstätten und Genres*

Der vierte und letzte Teil der methodischen Annäherung an ein Queering von Bildmaterial in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung bezieht sich auf die lokalen und konzeptionellen Kontexte von Aufführungen.³⁹ In Großstädten boten vor allem Revuetheater und Varietéprogramme populäre Unterhaltungsformate abseits der großen Theater- und Opernhäuser mit ihren klassischen Theatersparten. In einem Archivschrank zum Revuetheater fand ich eine Fotografie der Helen Jackson Girls, die – jede zweite in Anzug mit Fliege und Hut – zur Bewerbung ihrer Auftritte publikumswirksam über einen Boulevard in Berlin schlendern.

Beim Durchsehen der schlagwortartigen Beschreibungstexte auf den in Hängeregisterschränken untergebrachten, säurefreien Umschlägen zum Variététheater fand ich zudem einen Umschlag mit der Beschriftung »Varieté – Transvestit. O[riginal]F[otografie]: Borchmann, Berlin«. Die darin enthaltenen vier Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen dieselbe Person in unterschiedlichen Kostümen und Posen, durch kontrastreiche Lichtsetzung

38 Emmerich Laschitz: »Als Frauendarsteller in der Kriegsgefangenschaft«, *Der Querschnitt* 13/2 (1933): S. 119–120, hier S. 120.

39 Steorn: »Curating Queer Heritage«, S. 359.



Abb. 3a–d: Fotografien aus dem Umschlag »Variété – Transvestit,
OF, F: Borchmann, Berlin«, Berlin o.D.

wirkungsvoll in Szene gesetzt (Abb. 3a–d). Auf einem Bild posiert sie selbstbewusst, auf einen Schirm gestützt, in ornamentierter Brokatjacke, Hut, kurzen Lederhosen und Kniestrümpfen, während sie auf den anderen Bildern in extravaganten Kleidern, reich geschmückten Kopfbedeckungen und markantem Make-up dieselbe Souveränität ausstrahlt.

Auf den Rückseiten befinden sich Stempel mit Angaben zum Fotografen Werner Borchmann sowie ein handschriftlicher Name: »André«. Die Kombination aus Umschlagbeschriftung,⁴⁰ aufwändig inszenierten Bildern und der Signatur auf der Rückseite wirft gleich mehrere Fragen auf – etwa, wie diese Fotografien in die Sammlung gelangten und wer für ihre Katalogisierung und Klassifizierung verantwortlich war. Unklar ist auch, warum gerade diese Beschriftung des Umschlags gewählt wurde – immerhin handelt es sich um eine Bezeichnung, die über Jahrzehnte hinweg zur Pathologisierung queerer Menschen genutzt wurde. Auffallend ist darüber hinaus, dass der abgebildeten Person eine (trans-)geschlechtliche Identität zugeschrieben wird, ohne den offensichtlichen Bühnencharakter der aufwändigen Kostüme zu berücksichtigen. Wäre es nicht angemessener, bei Beständen eines Theaterarchivs von »Cross-dressing« oder »Drag« zu sprechen, anstatt die Geschlechtsidentität in den Fokus der archivarisches Beschreibung zu stellen? Auf der Basis weiterführender Recherchen konnte die Person als Marcel André (1912–1980) identifiziert werden: 1912 in Wien als Walter Endres geboren trat André nach einer Kostümbildausbildung in den 1950er-Jahren als Sänger*in und Drag-Performer*in u.a. im beliebten Chez Nous in Berlin auf. Die »Queen Mum aller Nachtschattengewächse« lebte offen homosexuell, »wenn auch unter dem schützenden Mantel der Travestie«. ⁴¹ Andrés Privatnachlass wird heute im Schwulen Museum in Berlin bewahrt.

40 Der Begriff »Transvestit« geht auf Magnus Hirschfeld zurück, der ihn in seiner gleichnamigen Studie von 1910 prägte, um Personen zu beschreiben, denen es danach verlange, »die Kleidung des entgegengesetzten Geschlechts anzulegen« (von lat. *trans* = entgegen von, entgegengesetzt und *vestitus* = Kleidung). Hirschfeld gehörte zu den ersten Sexualwissenschaftler*innen, die trans* Personen anerkannten und unterstützten; gleichwohl wurde der Begriff im weiteren Verlauf immer wieder auch abwertend genutzt. Magnus Hirschfeld: *Die Transvestiten. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb*. Berlin: Pulvermacher, 1925 [1910], S. 300.

41 Ralf Jörg Raber: *Wir sind wie wir sind. Ein Jahrhundert homosexuelle Liebe auf Schallplatte und CD. Eine Dokumentation*. Hamburg: Männerschwarm, 2010, S. 77.

Im Nachgang der Recherchen zu Marcel André stellte sich mir die Frage, wie mit der Beschriftung auf dem Umschlag zu verfahren sei. Da ich die Zuschreibung nicht einfach tilgen wollte, ließ ich die Beschriftung zwar intakt, stellte dem desavouierenden Begriff aber eine kurze Erläuterung an die Seite, die auf die problematische Begriffsverwendung hinweist. Darüber hinaus ergänzte ich einige Informationen zu Marcel André wie den vollen Namen und die Lebensdaten. Auf diese Weise erlaubt die Beibehaltung des Schlagworts bei gleichzeitiger kritischer Einordnung das Queeren der archivischen Klassifizierung, da nun gleichzeitig sowohl die wissenschaftshistorische Dokumentation von gewaltvoller Sprache als auch das Potenzial einer Kontextualisierung in Erscheinung treten können.

Queering Data? Vorschlag für ein Framework

Um queere Theatergeschichte in digitalen Sammlungen sichtbar zu machen, müssen bestehende Klassifikationssysteme evaluiert, erweitert und verfeinert werden. Gleichzeitig bedingt die Erhebung von Daten queerer Theaterphänomene den Versuch, Entitäten zu klassifizieren, die sich der Definition und Verschlagwortung eigentlich aus gutem Grund systematisch entziehen. Schlagworte sind nicht neutral, sondern tragen Annahmen in sich, schaffen Rezeptionsrahmen und beeinflussen, vor welchen Deutungshorizonten das Bildmaterial wahrgenommen wird. Zugleich bilden Begriffe, Schlagworte und Klassifikationen die Grundlage für Sichtbarkeit im Digitalen. Da ein digitales Gegenarchiv queerer Aufführungen nur denkbar ist, wenn seine Bestände über standardisierte Metadaten durchsuchbar sind, möchte ich als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen ein dreiteiliges Framework zur Datenmodellierung und -klassifizierung skizzieren, das zwar weder vollständig noch abgeschlossen ist, jedoch erste Möglichkeiten zum Queeren von Daten des kulturellen Erbes aufzeigt.

Frame 1: Geschlechtsidentität vs. dargestellte Genderperformance

Wenn Bilder historischer Subjekte klassifiziert oder verschlagwortet werden, die nicht mehr selbst über sich Auskunft geben können, müssen meines Erachtens zunächst die Bildinhalte ins Zentrum der Beschreibung ge-

stellt werden. Anstatt dabei die (zugeschriebene) Geschlechtsidentität der dargestellten Person zu klassifizieren, sollte der Fokus auf die dargestellte Genderperformance im Bild gerichtet werden. Diese Vorgehensweise stützt sich auf Vorarbeiten von Ioanna Kyvernitou und Antonis Bikakis, die im Rahmen ihrer »Ontology for Gendered Content Representation of Cultural Heritage Artefacts« argumentieren: »[C]ontent-based description of artefacts is essential, especially in the field of C[ultural] H[eritage], in order to facilitate the retrieval of gender-related concepts and encourage different interpretations«.42 Für das Bildmaterial der Theaterwissenschaftlichen Sammlung geht es folglich nicht um die Frage, welches Geschlecht die Person hat; zentral ist vielmehr, welche Art(en) von Genderperformance die abgebildete Person darstellt. Denn geschlechtliche Identitäten historischer Subjekte sind weder fixierbare noch stabile Kategorien, auch wenn Archiv- und Datenpraktiken das häufig suggerieren. Anstatt historischen Subjekten vermutete Geschlechtsidentitäten zuzuschreiben, sollte die Klassifikation die abgebildeten Genderperformances als komplexe, vielschichtige, teilweise ambivalente und widersprüchliche Ausdrucksformen begreifen, die sich nicht final zu einem schlüssigen Datensatz zusammenfügen lassen. Diese Fokusverschiebung auf die Handlung der Performer*innen im Bild erfordert beispielsweise eine präzise Beschreibung von Posen, Körperhaltungen, Gesten, mimischen Ausdrücken sowie geschlechtlich codierter Kleidung, Make-up, Accessoires oder Requisiten.

Frame 2: Daten situieren

Donna Haraways einflussreiche Kritik an Objektivitätskonzepten im Kontext wissenschaftlicher Erkenntnisse stützt sich auf die Überzeugung, dass alle Perspektiven partiell und alles Wissen situiert seien. So zeichne sich Wissenschaftlichkeit nicht durch einen vermeintlich neutralen Blick aus, sondern durch die Offenlegung und kritische Reflexion des eigenen spezifischen Standpunktes, von dem aus Beobachtungen erfolgen.43 In Anlehnung an diese queere feministische Wissenschaftskri-

42 Ioanna Kyvernitou, Antonis Bikakis: »An Ontology for Gendered Content Representation of Cultural Heritage Artefacts«, *Digital Humanities Quarterly* 11/3 (2017): Abschnitt 1–71, hier Abschnitt 19.

43 Donna Haraway: »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, *Feminist Studies* 14/3 (1988): S. 575–599, hier S. 589.

tik stellt sich auch hinsichtlich der Datenmodelle, die stets auf Abstraktions- und Simplifikationsprozessen beruhen, die Frage der Perspektive: Wer modelliert und sammelt Daten über wen und warum? Wie werden diese Daten gesammelt, kuratiert, präsentiert und visualisiert? Mit Kevin Guyan lässt sich das Konzept von »queer data« als machtkritische Auseinandersetzung mit Quantifizierungen beschreiben:

As an approach to data and identities, queer data disrupts the binaries of male/female, heterosexual/homosexual and cis/trans and asks us to reconsider the notion that ›numbers speak for themselves‹. When data captures the lives and experiences of LGBTQ people, numbers do not speak for themselves – they always speak for someone.⁴⁴

Im Anschluss an Scout Calverts Konzept der »situated data«⁴⁵ plädiere ich dafür, Perspektiven in Daten explizit zu benennen und Positionierungen transparent zu machen. Technisch stellt diese Vorgehensweise keine grundlegende Schwierigkeit dar. Wie Ted Underwood im Kontext der Digital Humanities hervorhebt, sind digitalen Datenmodellen heute kaum noch strukturelle Grenzen gesetzt: Zusätzliche Ebenen oder Attribute lassen sich einfügen, ohne auf technische Restriktionen zu stoßen, Klassifizierungen können als Zuschreibungen bestimmten Personen zugeordnet und mit Wahrscheinlichkeitsskalen ausgestattet werden – und selbst widersprüchliche Datensätze lassen sich grundsätzlich als faktoide Aussagen modellieren.⁴⁶ Auch wenn sich Underwood gegen die Maximierung der Nuancierungen in Daten wendet, möchte ich dafür plädieren, dass Projekte der Digital Humanities Ambiguitäten, widersprüchliche Aussagen und multiple Klassifikationen über eine Ressource in Datenmodellen nicht nur zulassen, sondern aktiv vorantreiben sollten.

44 Kevin Guyan: *Queer Data: Using Gender, Sex and Sexuality Data for Action*. London: Bloomsbury, 2022, S. 1.

45 Scout Calvert: »Situated Data. Feminist Epistemology and Data Curation«, in: *The Critical Librarianship and Pedagogy Symposium: Reflections, Revisions, and New Work*, hg. von Yvonne Mery, Anthony Sanchez. Chicago: Association of College and Research Libraries, 2023, S. 87–107.

46 Ted Underwood: »The Real Problem with Distant Reading«, <https://tedunderwood.com/2016/05/29/the-real-problem-with-distant-reading/> [26.11.2025].

Frame 3: Meta-Metadaten

Um ein tieferes Verständnis der Entstehungskontexte von Daten zu erzeugen, bedarf es schließlich der systematischen Erhebung von Meta-Metadaten. Neben der Publikation von Projektergebnissen erscheint es mir gleichermaßen von Bedeutung, die vorgeschalteten Prozesse zu dokumentieren, um die Vielzahl an Entscheidungen, auf denen ein Projekt aus den Digital Humanities basiert, transparent zu machen und Unsicherheiten sowie Widersprüche in Kommentarfeldern einzuordnen. Wie Pauline Junginger für Ansätze der digitalen Filmforschung demonstriert hat, lässt sich Ungewissheit durchaus graduell formalisieren.⁴⁷ Im Kontext des Queerens von Bildmaterial kann sich die Erfassung von Ungewissheiten etwa auf gender-queere Performances beziehen, die sich auf einem Spektrum – oder jenseits davon – verorten lassen. Die Formalisierung der Metadatendokumentation ist also aus meiner Sicht essenziell, um die vielfältigen Ungewissheiten und Entscheidungen in daten(re)produzierenden Projekten sichtbar zu machen.

Queering Data am Beispiel von Felicity von Vestvali als Hamlet

Um Genderperformances auf der Theaterbühne formal zu beschreiben, lassen sich ausgehend von der oben erwähnten Ontologie von Ioanna Kyvernitou und Antonis Bikakis geschlechtlich codierte Merkmale im Bildmaterial in den Blick nehmen.⁴⁸ Der als Abbildung 4 visualisierte Datensatz fokussiert auf den Bildinhalt des Porträts von Felicity von Vestvali als Hamlet (siehe Abb. 2) und macht die im Bild dargestellte Genderperformance (etwa auf der Grundlage von <GenderedTraits>) klassifizierbar (<AssignedGenderPerformance>). Auf die Zuschreibung einer Geschlechtsidentität wird hier ausdrücklich verzichtet.

Wie Tara Andrews, Marius Deierl und Carla Ebel darlegen, lassen sich Teile der vor allem im Museumskontext genutzten CIDOC-CRM-Ontologie insofern zur Modellierung von Geschlechtszuweisungen nutzen, als diese als Ereignis klassifiziert werden (event E 17 Type

47 Pauline Junginger: »Modelling Uncertainty: A Controlled Vocabulary for Feminist Film History«, *Digital Scholarship in the Humanities* (2025), <https://doi.org/10.1093/llc/fqaf069> [26.11.2025].

48 Kyvernitou, Bikakis: »An Ontology for Gendered Content«.

```

<SubjectSet>
  <RepresentationalContent>
    <Body>
      <Posture> looking slightly to the left
    <EmbodiedActivity> pose
    <EmbodiedAppearance>
      <FacialHair> mustache
      <Accessories> hat
      <Clothing> light shirt
      <Clothing> dark jacket
      <Hairstyle> shoulder-length
      <Hairstyle> curly
      <MakeUp> no visible makeup
      <FacialExpression> determined look
    <GenderedSkills> unknown/NA
    <GenderedTraits> mustache
    <AssignedGenderPerformance> male [homoit0001008]
      <Date> 2025
      <Event> collection of metadata for this record
      <Assigned> NP
      <Sources> image content
      <LevelOfUncertainty> 5

```

Abb.4: Konzept eines Metadaten­sets zur Beschreibung/Klassifikation der dargestellten Person, hier Felicita von Vestvali als Hamlet

Assignment), das in aller Regel bei der Geburt stattfindet.⁴⁹ Dieses Vorgehen erlaubt es, die Vorstellung von Gender als eine das ganze Leben lang stabile Identitätskategorie zurückzuweisen und stattdessen als Aushandlungsprozess zwischen Selbstidentifikation und Fremdzuschreibung zu modellieren. In diesem Sinne wird die Zuschreibung in Abbildung 4 als Ereignis (<Event>) im Metadaten­satz modelliert. Auch ist dieses Ereignis der Klassifikation nicht mehr nur an eine Quelle (in diesem Fall das Porträt) gebunden, sondern enthält in Anlehnung an Junginger auch eine Einschätzung des Ungewissheitsgrads durch die

49 Tara L. Andrews, Marius Deierl, Carla Ebel: »Gender Assignment as an Event: A Contemporary Approach for the Adequate Depiction of Historical Gender Categories«, *Digital Scholarship in the Humanities* 39/1 (2024): S. 5–12, hier S. 7.

```

<SubjectActor>
  <Name> Vestfali, Felicitas von [GND 117395994]
  <GenderIdentity>
    <AssignedGenderIdentity> female [homoit0001509]
    <Date> 1828
    <Event> birth
    <AssignedBy> unknown
    <Sources> unknown
    <LevelOfUncertainty> 7
    <SelfIdentifiedGenderIdentity> mannish woman ["Mannweib"]
    <SelfIdentifiedGenderIdentity> "First comes my spirit, then my gender."
    <Date> 1873
    <Event> publication of Vestfali's autobiography "Pallas Athene - Memoiren einer Künstlerin"
    <Sources> autobiography [WorldCat 162763568], page 79
    <AssignedGenderIdentity> "male and female characteristics"
    <Date> 1903
    <Event> publication of an article by Rosa von Braunschweig
    <AssignedBy> Braunschweig, Rosa von
    <Sources> Gemeinsame Normdatei [GND 4585125-2], page 427
    <Notes> Braunschweig writes that Vestfali unites "male and female characteristics"
    <LevelOfUncertainty> 5
    <AssignedGenderIdentity> female [homoit0001509]
    <Date> 1996
    <Event> initial recording in the GND
    <AssignedBy> unknown
    <Sources> Gemeinsame Normdatei [GND 117395994]
    <LevelOfUncertainty> 6
    <AssignedGenderIdentity> butch [homoit0000231]; genderqueer [homoit0001925]
    <Date> 2025
    <Event> collection of metadata for this record
    <AssignedBy> NP
    <Sources> autobiography [WorldCat 162763568], page 79
    <Notes> Interpretation based on the statements in the autobiography
    <LevelOfUncertainty> 5
    <AssignedGenderIdentity> non-binary [homoit0001048]
    <Date> 2025
    <Event> collection of metadata for this record
    <AssignedBy> NP
    <Sources> Braunschweig, Rosa von. 1903. Felicitas von Vestfali, in Jahrbuch für Sexuelle Zwischenstufen (1903), 427 [GND 4585125-2]
    <Notes> Braunschweig writes that Vestfali unites "male and female characteristics"
    <LevelOfUncertainty> 5
    <HistoricalTags> breeches role, male impersonators [homoit0000983]
    <ContemporaryTags> LGBTQ+ actor [homoit0000008], gender-queer performance

```

Abb. 5: Konzept eines Metadatensets zur Person Felicitas von Vestfali: Geschlechtszuweisungen als Ereignisse, Ungewissheitsgrade und historische wie zeitgenössische Tags

Datensammler*in (<LevelOfUncertainty>) auf einer Skala von 0 bis 8 (0 = niedrig, 8 = hoch).

Der Datensatz in Abbildung 5 konzipiert Gender ebenfalls als Aushandlungsprozess, der mit der ersten Geschlechtszuweisung bei der Geburt beginnt.

Auf diese Weise gelingt es abzubilden, dass sich Geschlechtsidentität als Effekt diskursiver, performativer und archivischer Regime materialisiert. Während zur Geschlechtszuschreibung bei der Geburt 1828 ein hoher Ungewissheitsgrad vermerkt ist, stehen Vestfalis autobiografische Ausführungen von 1873 für sich (<SelfIdentifiedGenderIdentity>). Rosa von Braunschweigs Einschätzung aus dem Jahr 1903 resoniert mit heutigen Verständnissen von Gender als relational, fluide und kontextuell eingebettet. Spätere Zuschreibungen – ›weiblich‹ aus dem Jahr 1996 durch die Gemeinsame Normdatei (GND) sowie die zeitgenössischen Labels ›Butch‹ und ›genderqueer‹ – zeigen, dass Geschlecht posthum und über die Zeit hinweg neu verhandelt werden kann. Diese Labels lassen sich als queer-aktivistische Interventionen verstehen, die versuchen, Vestfalis Selbstbeschreibungen aus dem 19. Jahrhundert in Taxonomien des

```

<Record>
  <Date> 2025-09-01
  <DataCollector> NP
    <ID>NP19840126
    <Location> Cologne [GND 4031483-2]
    <Profession> scholar, research associate
      <Fields> DH / Theatre Studies / Media Studies / Queer Studies
    <Age> 41
    <Pronouns> no preference
    <GenderIdentity> cis-gender [homoit0001925]
    <GenderIdentity> genderqueer [homoit0001921]
    <GenderIdentity> genderfluid [homoit0000569]
    <SelfAssessedLevelOfExpertise>
      <SubjectArea> history of queer performance phenomena
      <LevelOfAcademicKnowledge> 6
      <LevelOfExperienceBasedKnowledge> 6

```

Abb. 6: Konzept eines Metadatensets zu Hintergrundinformationen der datenerhebenden Person

20. und 21. Jahrhunderts zu übertragen. Die Gegenüberstellung historischer Schlagworte (<HistoricalTags>) mit gegenwärtigen (<ContemporaryTags>) verweist auf Reibungsmomente zwischen historischen Modi geschlechtlicher Performance und heutigen LGBTIQ*-Vokabularen – und macht den interpretativen Anteil rückwirkender Benennungen von Nonkonformität sichtbar. Mit Blick auf Normdaten und kontrollierte Vokabulare werden die GND zur eindeutigen Identifikation von Orten und historischen Subjekten sowie der Homosaurus für genderbezogene Konzepte beziehungsweise Tags implementiert. Dieser Personendatensatz zu Vestvali ist nur einer von vielen möglichen, die zu derselben Archivressource erstellt werden könnten – je nachdem, aus welcher Perspektive die Datenerhebung erfolgt. Der Akt des Metadaten-Erhebens lässt sich darüber hinaus selbst als Ereignis modellieren und mit Hintergrundinformationen zur datenerhebenden Person verknüpfen (Abb. 6).

Auf diese Weise werden die mit dem Datensatz verbundenen Entscheidungen an eine spezifische Perspektive gebunden. Das Datumsfeld (<Date>) situiert die Information zeitlich; weitere Felder betreffen v. a. den sozialen, akademischen und geschlechtlichen Hintergrund der Datensammler*in – inklusive Beruf, Alter und selbst identifizierten Geschlechts. Der Grad fachlicher wie erfahrungsbasierter Expertise wird wiederum auf einer Skala von 0 bis 8 selbst eingeschätzt.

In der Zusammenschau exemplifizieren diese Datensätze Geschlechtsidentität als iterativen, umkämpften Prozess: Sie wird vom

Subjekt performt und diskursiv identifiziert, durch institutionelle Akteur*innen zu- und durch darstellerische, archivische und klassifikatorische Praktiken fort- und umgeschrieben. Die in meinem Beitrag vorgestellten Materialien aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung beleuchten die Koproduktion von Geschlecht und Wissen und laden zur kritischen Reflexion darüber ein, wie historische Subjekte innerhalb zeitgenössischer Identitätsrahmen lesbar gemacht werden (können). Zugleich legen diese Beispiele epistemische Formen der Gewalt offen, die der archivischen Datafizierung geschlechtsnonkonformer Lebensentwürfe inhärent sind. Durch die Nutzung zeitgenössischer Identitätskategorien werden, wie ich in meinem Modellierungsbeispiel veranschaulicht habe, neue Taxonomien auf historische Selbstrepräsentationen angewandt. Ein solcher Ansatz stellt den Versuch dar, Differenzen zwischen Genderperformance, professioneller Praxis und Selbstkonzeptualisierung zu modellieren, bedarf aber auch weiterer Verfeinerung.

Abbildungen

Thekla Neuß | Lotte Schüßler: Theater ordnen

Abb. 1: Doris Uhlich: *In Ordnung*, Münchner Kammerspiele, 2024.

Foto: Julian Baumann.

Abb. 2: »Schema des systematischen Aufbaues einer Sammlung von Theaterbildern«, in: Winfried Klara: *Vom Aufbau einer Theatersammlung. Grundsätzliches über Theaterbilder, ihre systematische Ordnung und Katalogisierung*. Berlin: Elsner, 1936, S. 33 f.

Andreas Wolfsteiner: *Stages of Bureaucracy*

Abb. 1: »Schwarzes Register«, *Allgemeine Theater-Chronik* 5/51 (31.3.1836), S. 204.

Abb. 2: Personalbestände und Repertoiredaten, *Allgemeine Theater-Chronik* 5/25 (16.2.1836), Titelseite, S. 97.

Halvard Schommartz: Die Organisierung des Theaters

Abb. 1: Friedrich Kranich: *Bühnentechnik der Gegenwart*. Bd. 2. München/Berlin: Oldenbourg, 1933, Tafel 2.

Jule Gorke: Manifeste zur Instandhaltung

Abb. 1: Swoosh Lieu: *Dea Ex Machina*, Künstler*innenhaus Mousonturm, 2021. Foto: Charlotte Bösling.

Abb. 2: Screenshot eines Instagram-Posts von Swoosh Lieu, @swooshlieu, 1.10.2021.

Ekaterina Trachsel: *A Bloody Mess!*

Abb. 1: Ocean Stefan, Craig Hambling und Tim Bromage:
Blood Show, Bühne: Naomi Kuyck-Cohen und Joshua Gadsby,
Chapter Arts Center Cardiff, 2024. Foto: Kirsten McTernan.

Abb. 2: Ocean Stefan, Craig Hambling und Tim Bromage:
Blood Show, Bühne: Naomi Kuyck-Cohen und Joshua Gadsby,
Chapter Arts Center Cardiff, 2024. Foto: Kirsten McTernan.

Dorothea Pachale: Das Stadttheater als Institution des Wissens
um Theater

Abb. 1: Schreiben des Stadtkommissärs an den Magistrat der Königlich-
lichen Universitätsstadt Erlangen, 27.12.1838. Stadtarchiv Erlangen,
F409c/85 »Der beabsichtigte Ankauf des Schauspiel- und Redouten-
hauses durch die Stadt«, Laufzeit 1837, S. 59.

Abb. 2: »Inventarium über die im hiesigen Stadt Theater befindlichen
Meubeln, Geräthschaften, Decorationen, Seile und Lampen«,
9.8.1839, Anmerkungen 30.6.1843. Stadtarchiv Erlangen F413/4a
»Inventarium der zum Theater gehörigen Dekorationen und Gerät-
schaften sowie Lampe[!]«, Laufzeit 1839–1849, S. 1.

Carolina Heberling: Man würde so gerne mal aufräumen

Abb. 1: Verwaltungsakten im Bayerischen Hauptstaatsarchiv.
Foto: Carolina Heberling, 2025.

Abb. 2: Der Lesesaal des Bayerischen Hauptstaatsarchivs.
Foto: Carolina Heberling, 2025.

Lisa-Frederike Seidler: Theater als Wurfbude

Abb. 1.: Die Wurfbude mit Karlheinz Braun, *Frankfurter Kulturjour-
nal* 4 (1975), o.S., Illustration: Ferry Ahrlé, www.fa-ferry-ahrle.de
[26.11.2025].

Lotte Schüßler: Ordnungsversuche im Medienwechsel

Abb. 1: »Vue générale perspective des galeries de l'Exposition rétrospective du Travail et des Sciences anthropologiques«, in: *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: catalogue général officiel. Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section I. Anthropologie – ethnographie*. Lille: Imprimerie L. Danel, 1889, o.S.

Abb. 2: Inhaltsverzeichnis in: Arthur Pougin: *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889: notes et descriptions, histoire et souvenirs*. Paris: Librairie Fischbacher, 1890, o.S.

Abb. 3: Inhaltsverzeichnis in: Arthur Pougin: *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1885, S. 769.

Signe Rotter-Broman | Dörthe Günther:
Die (Un-)Ordnung der »Schwesterkünste«

Abb. 1: Klassifikationen der Ausstellungen in Bologna 1888 (Musik), Wien 1892 (Musik- und Theaterwesen), Paris 1896 (Theater und Musik) und Stockholm 1897 (Theater und Musik). Übersicht: Signe Rotter-Broman.

Abb. 2: »Stockholmsutställningen 1897. Teater- och musikutställningen«, Foto: Lindahls Fotografiäffär, Stadsmuseet i Stockholm, <https://stockholmskallan.stockholm.se/post/2664> [26.11.2025].

Ulf Otto: Theater aus Distanz

Abb. 1a-c: detectron2/opencv object detection g (1a), 2D-2D pose estimation (1b), image segmentation (1c), Frank Castorf: *Die Weber*, Volksbühne Berlin, 1993. Fotos: Iko Freese, Visualisierung: Ulf Otto, 2025.

Abb. 2: Dimiter Gotscheff: *Anatomie Titus Fall of Rome*, Deutsches Theater Berlin, 2007. Fotos: Iko Freese, Visualisierung: Ulf Otto, 2025.

Abb. 3: Dimiter Gotscheff: *Anatomie Titus Fall of Rome*, Deutsches Theater Berlin, 2007. Fotos: Iko Freese, Reduktion auf Körperkonturen (Objekterkennung mit detectron2, *human mesh extraction* mit ScoreHMR): Ulf Otto, 2025.

Nora Probst: »Whatever is unnamed ...«

Abb. 1: Jean Joseph Brunet als Miladi Bibembrock und Charles Gabriel Potier als Miladi Krekmerott in *Les Anglais pour rire*, Théâtre des Variétés Paris, 1814. Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln (TWS), Porträtgrafik, G89.

Abb. 2: Felicita von Vestvali als Hamlet, Stadttheater Bremen 1869. Lithografie: Paul Rohrbach. TWS, Portraitgrafik, G5564.

Abb. 3a-d: Fotografien aus dem Umschlag »Varieté – Transvestit, OF, F: Borchmann, Berlin«, Berlin o.D. Fotos: Werner Borchmann. TWS, Fotosammlung, ohne Signatur.

Abb. 4: Metadaten-set zur Beschreibung/Klassifikation der dargestellten Person, hier Felicita von Vestvali als Hamlet. Nora Probst, 2025.

Abb. 5: Konzept eines Metadaten-sets zur Person Felicita von Vestvali: Geschlechtszuweisungen als Ereignisse, Ungewissheitsgrade und historische wie zeitgenössische Tags. Nora Probst, 2025.

Abb. 6: Konzept eines Metadaten-sets zu Hintergrundinformationen der datenerhebenden Person. Nora Probst, 2025.

Kurzbiografien

Jule Gorke ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB »Affective Societies – Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten« an der Freien Universität Berlin. Dort forscht sie zu feministischen Ästhetiken des Gegenwartstheaters und den affektiven Dynamiken von Solidaritätsappellen. Sie ist zudem Teil des Performancekollektivs hannsjana, dessen Arbeiten u.a. an den Sophiensælen Berlin, am Nationaltheater Mannheim und am Luzerner Theater zu sehen waren.

Dörthe Günther ist Doktorandin an der Universität der Künste Berlin und Gymnasiallehrerin in Kiel. In ihrem Promotionsprojekt arbeitet sie zu historischen Konzerten im Kontext internationaler Ausstellungen des späten 19. Jahrhunderts. Weitere Forschungsinteressen sind transnationale Musikgeschichtsschreibung, Historische Aufführungspraxis, musikalische Kanonbildung, Fragen zum Verhältnis von Musik und Politik sowie die Musikstadt Rom im 17. und 18. Jahrhundert.

Carolina Heberling ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zu ihren Forschungsgebieten zählen Theater in der Weimarer Republik sowie institutionelle Transformationsprozesse an Stadt- und Staatstheatern.

Thekla Sophie Neuß ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit Gegenwarts Konzepten in Künsten und Theater seit den 1960er-Jahren. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre liegen in der Wissenschaftsgeschichte der Theaterwissenschaft, der Akademisierung der Künste seit dem 19. Jahrhundert sowie der Mediengeschichte des Theaters.

Ulf Otto ist Professor für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Intermedialitätsforschung an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zu seinen Forschungsgebieten zählen zeitgenössische Theaterformen, Theater und Technikgeschichte, digitale Kulturen und Methoden sowie Theatersoziologie.

Dorothea Pachale ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Derzeit arbeitet sie im Rahmen des DFG-Projekts »Theater und Archiv: Theatralität in Erlangen im Wechselverhältnis zwischen Hof, Stadt und Universität« an einem Forschungsvorhaben zu »Theater im Archiv. Archivlogiken und Stadttheater in Erlangen«. Weitere Forschungsschwerpunkte sind Theatralitätskonzepte sowie Diskurse und Praktiken um Stimme und Sprechen.

Nora Probst ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln. In ihrer Forschung untersucht sie Transformationsprozesse der Digitalisierung und Verdatung von (im-)materiellem Kulturerbe und setzt sich mit Fragestellungen der Wissenschaftsgeschichte und Erkenntnistheorie, Intersektionalitätsforschung, Gender und Queer Studies, Archiv-, Quellen- und Datenkritik sowie der New Media Studies auseinander.

Anna Raisich ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Im Rahmen ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit Ordnungs- und Organisationspraktiken am Stadttheater. Weitere Forschungsschwerpunkte und -interessen sind ethnografische Arbeitsweisen in der Theaterwissenschaft, pragmatische Kunstsoziologie und (post-)ANT.

Signe Rotter-Broman ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Musikgeschichte Nordeuropas, die Musik des späten Mittelalters, das Verhältnis von Musikgeschichtsschreibung und Analyse sowie musikbezogene Wissensgeschichte auf Weltausstellungen um 1900.

Halvard Schommartz ist Theaterwissenschaftler und Dozent am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Seine Dissertation über die Rationalisierung des Betriebs und des Theaters in der Weimarer Republik entstand im DFG-Projekt »Theaterbauwissen: Epistemische Kontinuitäten und Brüche im Spiegel der Theaterbausammlung der Technischen Universität Berlin«. Forschungsinteressen umfassen die Wissens-, Wissenschafts- und Wirtschaftsgeschichte des Theaters sowie koloniale Infrastrukturen des Theaters.

Lotte Schübler ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin (DFG-Projekt »Rohstoffe der Geisteswissenschaften. Materielle Provenienzen von Arbeitsmedien«). Zu ihren Forschungsgebieten zählen Theaterausstellungen, Medien und Materialien der Geisteswissenschaften sowie feministische Perspektiven auf Theater- und Mediengeschichte.

Lisa-Frederike Seidler ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Arbeitsstelle Universitätsgeschichte der Freien Universität Berlin. Zu ihren Forschungsgebieten zählen Theaterverlage und die Demokratisierung kultureller Arbeit nach 1968 sowie Studierendengeschichte der Freien Universität Berlin seit den 1970er-Jahren mit einem Schwerpunkt auf studentisch produzierte audiovisuelle Streikmedien.

Lisa Skwirblies ist Assistant Professor of Theatre Studies an der Universität van Amsterdam. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theater- und Kolonialgeschichte, postkoloniale und dekoloniale Theorien und Methoden, Fragen rund um Archive und Erinnerungspolitik. Nebenberuflich arbeitet sie als Dramaturgin zwischen Berlin und Amsterdam.

Ekaterina Trachsel ist Theatermacherin im Kollektiv VOLL:MILCH und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen. Zu ihren Forschungsgebieten zählen zeitgenössische Dramaturgien, theatrale Inszenierungen monströser Körper und Ordnungen, Inszenierungen von »Weiblichkeit« sowie institutioneller Wandel.

Andreas Wolfsteiner ist Professor für Angewandte Theaterwissenschaft am Institut für Theaterpädagogik der Hochschule Osnabrück (Campus Lingen) und wissenschaftlicher Leiter des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik (DATP). Zu seinen Forschungsgebieten zählen die Geschichte und Theorie von Szenarien und Serious Games, die Organisations- und Technikgeschichte des Theaters, die Wissenschaftsgeschichte der Theaterpädagogik und digitale Archivierungspraxis.