

Critical
Theatre
Studies

1

Veronika Darian, Beate Hochholdinger-Reiterer,
Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum, Elsa
Büsing, Raimund Rosarius, Hans Roth, Philipp
Schulte, Ekaterina Trachsel, Hanna Voss (Hg.)

In Transformation

**33 Jahre Gesellschaft
für Theaterwissenschaft**

Arbeitsgruppen, Netzwerke, Positionen

wbg Academic

HERDER

Veronika Darian, Beate Hochholdinger-Reiterer, Nikolaus Müller-Schöll,
Sandra Umathum, Elsa Büsing, Raimund Rosarius, Hans Roth,
Philipp Schulte, Ekaterina Trachsel, Hanna Voss (Hg.)

In Transformation

Critical Theatre Studies

Herausgegeben von
Nikolaus Müller-Schöll, Dorota Sajewska und Gerald Siegmund

Band 1

Wissenschaftlicher Beirat

Khalid Amine (AEU, Tetouane und University of New England Tangier)

Daphna Ben-Shaul (Tel Aviv University)

Omar Fertat (Université Bordeaux-Montaigne)

Eiichiro Hirata (Keio University Tokyo)

Rebecca Schneider (Brown University Providence)

Samuel Weber (Northwestern University Evanston/Paris)

Markus Wessendorf (University of Hawai'i at Mānoa)

Veronika Darian, Beate Hochholdinger-Reiterer,
Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum, Elsa Büsing,
Raimund Rosarius, Hans Roth, Philipp Schulte,
Ekaterina Trachsel, Hanna Voss (Hg.)

In Transformation

33 Jahre Gesellschaft
für Theaterwissenschaft

Arbeitsgruppen, Netzwerke, Positionen

wbgAcademic

HERDER 

FREIBURG · BASEL · WIEN

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH
© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2026
Hermann-Herder-Straße 4, 79104 Freiburg
Alle Rechte vorbehalten
www.herder.de

Bei Fragen zur Produktsicherheit wenden Sie sich an:
produktsicherheit@herder.de

Satz und E-Book: Arnold & Domnick GbR, Leipzig
Umschlaggestaltung: Eike Dingler

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64276-2
ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64277-9

Inhalt

Vorwort: 33 Jahre Gesellschaft für Theaterwissenschaft	13
I Positionen der Arbeitsgruppen	17
AG Archiv: Flüchtigkeit und Dauer der Archive. Exemplarische Positionen und Perspektiven	19
PATRICK PRIMAVERSI Theater- und Tanzarchive und die Herausforderung des Digitalen	21
ALAN R. JONES COVID-19 Cultural Collateral Damage: Victoria and Albert Museum and Saving the UK's Dedicated National Theatre and Performance Collection	23
BERENIKA SZYMANSKI-DÜLL Verstreute Erinnerungsobjekte und Spuren der Migration: Heinrich Börnsteins Exemplar des <i>Vorwärts!</i> auf Reisen	27
ISA WORTELKAMP Der Koffer als Medium der Bewegung, Aufbewahrung und Weitergabe	30
KATJA SCHNEIDER Ordnungen eigener Art: Raimund Hoghes persönliches Archiv	32
SASCHA FÖRSTER Theatersammlung am Abgrund deutscher Geschichte: 75 Jahre Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf	35
Fragen von DOROTHEA PACHALE Das „wilde“ Archiv des Stadttheaters Erlangen – Nora Planert im Gespräch	37
STEPHAN DÖRSCHEL Die Website der Berliner Volksbühne im Archiv der Akademie der Künste, Berlin	41

DAVID RITTERSHAUS		
<i>Synchronous Objects</i> und das Flash-Problem:		
Zur Materialität digitaler Objekte und zu ihrem Verbleib	43	
MELANIE GRUß		
Das Tanzarchiv Leipzig und seine institutionellen Transformationen	46	
JULIA BECK und FRANZISKA VOß		
Herausforderungen beim Aggregieren von Daten der Performing Arts.		
Zur Arbeit des Fachinformationsdienstes Darstellende Kunst (FID DK)	49	
AG Dramaturgie: Dramaturgie dreifach gefaltet.		
Ein dramaturgisches Triptychon	53	
EVELYN DEUTSCH-SCHREINER		
Gründungsjahre	55	
KATI RÖTTGER		
Zoom in – eine Innenperspektive	59	
MARK FLEISHMAN		
Zoom out – eine Außenperspektive.		
Decolonial Dramaturgies: A Few Scattered Thoughts	62	
AG Gender: Feministische, genderorientierte und queere Perspektiven auf Theaterwissenschaft		71
JENNY SCHRÖDL, ROSEMARIE BRUCHER		
Zur Geschichte der AG Gender	73	
EVA DÖHNE, JULE GORKE, KARINA ROCKTÄSCHEL, LEA-SOPHIE SCHIEL		
Theaterwissenschaft und queer-feministische Methoden	75	
ISABELLE HAFFTER, MELANIE HILLERKUS, ANDREA ZIMMERMANN		
Historische Kontinuitäten von Veränderung und emanzipatorischer Allianzbildung von Frauen* im Theaterbetrieb		80
ADAM CZIRAK, EIKE WITTRÖCK		
Queere Figurationen: <i>drag</i> und verwandte Performance-Praktiken	85	

ROSEMARIE BRUCHER, JENNY SCHRÖDL Zukünfte von Gender in Theater / Wissenschaft	90
AG Historiografie	97
STEFAN HULFELD, ANDREAS KOTTE, FRIEDEMANN KREUDER Ein Rückblick auf die Jahre 2000–2022	99
AG Institutioneller Wandel: Institutioneller Wandel in Theater und Wissenschaft. Fragestellungen und Perspektiven	105
HANS ROTH, HANNA VOSS Zur Verwendung des Institutionenbegriffs im Theaterkontext – Diskursfelder und Einflüsse	107
ANGELIKA ENDRES, BENJAMIN HOESCH, HANS ROTH Legitimität und Legitimation	114
YANA PRINSLOO, HANNA VOSS Prozesse der (De-)Institutionalisierung und die Im- / Materialität kultureller Phänomene	117
SABINE PÄSLER-EHLEN, ANNA LAURA WIECZOREK Institution und Historizität – relationale Praktiken	119
ELSA BÜSING, BENJAMIN HOESCH Die Institution am eigenen Versprechen messen: Vorschläge für eine exklusionskritische Theaterwissenschaft	123
YAËL KOUTOUAN, RAIMUND ROSARIUS, EKATERINA TRACHSEL Agents of Change: sich beschwerende Körper in Raum und Zeit	125
AG Musiktheater: Musiktheaterforschung. Herausforderungen und Potenziale – Drei Perspektiven	131
CLEMENS RISI „Oper in Performance“ – Zur Erweiterung der Opernforschung um die Aufführungsdimension	134

ANKE CHARTON

State of the Field: Forschungsbericht 139

ELISABETH VAN TREECK

Aktuelle Musiktheaterformate: Multimedia, Formensprachen, Ästhetik 146

AG Schauspieltheorie: Von Studien zur Wissensgeschichte

zum Praxis-Theorie-Transfer zwischen den Institutionen 155

WOLF-DIETER ERNST, ANJA KLÖCK

Neue Perspektiven auf ein altes Thema: Schauspielen 157

ANNA VOLKLAND

Schauspielen im Diskurs über Disziplin und Dienst 162

ANNA WESSEL

„Dann muss die Sprache irgendwie ein Vorgang sein“ –
schauspieltheoretische Aspekte und Interaktion in der Probenprozessforschung . . . 165

ROSEMARIE BRUCHER

Schauspiel & doppeltes Bewusstsein – eine Reflexion 168

WOLF-DIETER ERNST

Von der Schauspieltheorie zur Wissens- und Institutionengeschichte 171

ANJA KLÖCK

Von Theorie-Praxis-Gefügen, oder: Die AG als Übungsraum 174

GABRIELE C. PFEIFFER

Praxis-Theorie-Debatten reflektieren und forcieren.
Ein Blick auf die AG Schauspieltheorie 177

AG Theater und Theorie: Minima theatralia.

Kritische Betrachtungen zur Praxis der Theorie (des Theaters) 181

JÖRN ETZOLD

Theorie als Werkzeugkasten? 184

RUTH SCHMIDT, JULIA SCHADE

Kritisches Fabulieren 185

GERALD SIEGMUND	
Ästhetik/ Subjekt	188
JULIA STENZEL	
Einsatz zur Institution	190
KOKU G. NONOA	
Praxeologische Überschreitungen der Theorie/ Institution	192
GEORG DÖCKER	
COVID-19	194
EVA HOLLING	
„... das Wort ‚ich‘ nie zu gebrauchen ...“	196
MARTEN WEISE	
Winter is coming	198
LEONIE OTTO	
Theorie von wem für wen?	200
LEON GABRIEL	
Enden (der Theorie)	203
NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL	
Vom Vermögen des Vermögens – Theater und Theorie als Spiel	205
AG Theorie und Praxis des Theaters	207
MAXIMILIAN HAAS, STEFANIE HUSEL, PHILIPP SCHULTE	
in Conversation with EVA MEYER-KELLER and ROBIN ARTHUR	
On Theory, Practice, and the Vague Space Between	209
AG Vermittlung und gesellschaftliche Transformation:	
Theater als Vermittlung – Ein Forschungsspektrum zur	
Enthierarchisierung künstlerischer und angewandter Prozesse	225
MATTHIAS DREYER, TANIA MEYER	
Vermittlung fachlich verorten	227

MAIKE GUNSILIUS Zeitgenössisches Kinder- und Jugendtheater als öffentlicher Verhandlungsraum	230
UTE PINKERT Das Bildungsverständnis in der Theaterpädagogik und aktuelle Herausforderungen	234
FRIEDERIKE FALK, MELANIE HINZ, LAURA KALLENBACH, KATARINA KLEINSCHMIDT, ISABEL SCHWENK, ELIANA SCHÜLER, LEA SPAHN, ISABELLE ZINSMAIER Macht- und diskriminierungskritische Perspektiven auf Theaterpädagogik	237
JOHANNES KUP Kritische Didaktik	241
OLE HRUSCHKA Theaterwissenschaftliches Wissen in der Schule	243
TOM KLIMANT Theorie und Praxis des Theaterunterrichts: Das Erleben als Ausgangspunkt	245
ALINA GREGOR Performance-orientierter Theaterunterricht: Für Risiko und Irritationen	247
MATTHIAS DREYER, MIMMI WOISNITZA Für die Zukunft: Menschen erreichen, Institutionen verändern	248
II Positionen der Netzwerke	251
Netzwerkgruppe Theaterwissenschaftler:innen in der Promotion Manifest an eine vergangene und zukünftige Theaterwissenschaft	253
Netzwerkgruppe Postdoktorand:innen / Mittelbau in Universitäten EVA HOLLING mit MARTINA GROß, KATARINA KLEINSCHMIDT, DOROTHEA PACHALE und ANNA LAURA WIECZOREK Mythos Postdoc	261

Netzwerkgruppe Fortgeschrittene Wissenschaftler:innen	
ROSEMARIE BRUCHER, ANKE CHARTON, VERONIKA DARIAN, JENNY SCHRÖDL, BENJAMIN WIHSTUTZ	
Herausforderungen fortgeschrittener Karrierewege	269
Netzwerkgruppe Theaterwissenschaftlich informierte Forschung und Lehre in kunstpraktischen Ausbildungsfeldern	
Sichtbarkeit, Vernetzung, Transformation. Erste Positionsbestimmung in einem entstehenden theaterwissenschaftlichen Wirkungsfeld	275
III (Trans-)Formationen: Fachgeschichte, Kongresse, Arbeitsgruppen, Standorte	279
Fachgeschichte: 100 + x Jahre	281
Ein Brief: Einladungsschreiben zum Gründungstreffen der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (Wien, 2.–5.11.1991)	284
Vorstände der gtw (1991–2026)	287
Kongresse der gtw (1992–2024)	289
Kurzprofile der Arbeitsgruppen	295
Archiv	297
Dramaturgie	299
Gender	301
Historiografie	303
Institutioneller Wandel	305
Musiktheater	307
Schauspieltheorie	309
Theater und Theorie	311
Theorie und Praxis des Theaters	313
Vermittlung und gesellschaftliche Transformation	315

Standorte der Theaterwissenschaft	317
Universität Bayreuth	319
Freie Universität Berlin	321
Universität Bern	323
Ruhr-Universität Bochum	325
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg	327
Goethe-Universität Frankfurt am Main	329
Justus-Liebig-Universität Gießen	331
Universität Hildesheim	333
Universität zu Köln	335
Universität Leipzig	339
Johannes Gutenberg-Universität Mainz	341
Ludwig-Maximilians-Universität München	345
Universität Wien	347
Autor:innenverzeichnis	351

Vorwort: 33 Jahre Gesellschaft für Theaterwissenschaft

Der vorliegende Band geht aus einem Vakuum hervor: Vier Jahre lang, zwischen 2018 und 2022, war die Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw) zwar existent, doch fielen Treffen in Präsenz ebenso der Covid-19-Pandemie zum Opfer wie ein zunächst in Leipzig geplanter Kongress und dann ein in Bern organisiertes Arbeitsgruppentreffen. In diese Zeit des Ausnahmezustandes fiel ein wichtiger Jahrestag: das 30-jährige Jubiläum der Gründung der Fachgesellschaft. Konzipiert von Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann und Wolfgang Greisenegger, wurde im Jahr 1991 die Fachgesellschaft in Wien gegründet, um die theaterwissenschaftliche Forschung aus beiden Teilen Deutschlands zu bündeln, die Institute stärker miteinander zu vernetzen und die Disziplin fachpolitisch zu positionieren. Mit dem ersten Kongress nahm die gtw im Jahr 1992 ihre Arbeit auf. Fortan organisierte sie alle zwei Jahre einen Kongress an wechselnden Standorten und zu wechselnden Themen. Die Kongresse etablierten sich schnell als Plattformen des Austausches über aktuelle Forschungsfragen und -initiativen und verzeichneten eine stetig wachsende Zahl an teilnehmenden Wissenschaftler:innen. Gleichzeitig vertrat die gtw die Interessen des Faches nach außen, etwa im Rahmen der DFG, in Kuratorien oder Boards. Eine eigene Online-Zeitschrift, *Thewis*, wurde gegründet und wanderte von Leipzig über Bochum, Gießen und Frankfurt nach Bochum, Hamburg und Wien. Die mit Peer-Review versehene Fachzeitschrift *Forum Modernes Theater* wurde zum Ort der Publikation zahlreicher Ergebnisse auch der Kongresse.

Heute aber und speziell vor dem Hintergrund der mit der Pandemie verbundenen Neuerungen befindet sich die Fachgesellschaft in einer radikalen Transformation, die vielleicht nicht nur das Fach der Theaterwissenschaft in all seinen Ausprägungen – etwa als Theaterhistoriografie, Angewandte Theaterwissenschaft, Dramaturgie, Performance Studies, Choreografie und Szenische Forschung –, sondern darüber hinaus das ganze Forschungsfeld betrifft, in dem sich das Fach entwickelt hat: An die Stelle einer vornehmlich von Lehrstühlen geprägten Forschung, die sich hierarchisch von oben nach unten über die Schwerpunkte der jeweiligen Inhaber:innen definiert, ist ein ungleich komplexeres Gefüge von Arbeitsgruppen, Netzwerken und Instituten mit unterschiedlichem Zuschnitt getreten, in welchen die Gegenstände des Faches in Lehre und Forschung bearbeitet und vermittelt werden. Dieses Gefüge selbst ist längst seinerseits auf vielfältige Weise mit internationalen Kontakten verbunden: über gemeinsame Forschungsini-

tiativen und -kooperationen, gemeinsam organisierte Studiengänge und internationale Fachgesellschaften und Forschungsverbände wie die International Federation for Theatre Research (IFTR/FIRT), die European Association for the Study of Theatre and Performance (EASTAP) und Performance Studies international (PSi). Das einstige „Exotenfach“ Theaterwissenschaft ist über die vergangenen 30 Jahre hinweg zwar immer noch geblieben, was man heute als „Kleines Fach“ bezeichnet, doch sind die in ihm Lehrenden und Forschenden vielfältig in einer weitreichenden Forschungslandschaft vernetzt. Der vorliegende Band will ein Schlaglicht auf diese innere und äußere Vernetzung werfen und die Theaterwissenschaft als das zeigen, was sie heute darstellt: einen in dauernder Bewegung befindlichen Zusammenschluss höchst unterschiedlicher Forschungsansätze, -perspektiven und -richtungen, die sich nicht auf traditionelle Vorstellungen dessen begrenzen lassen, was „Theater“ ist. Aus einer Vielzahl von Fragestellungen, Methoden und Gegenständen ergibt und speist sich zugleich eine Fachdisziplin, die mit anderen Disziplinen in einen interdisziplinären Austausch treten kann, ohne über der eigenen Transdisziplinarität im Fremden das Eigene zu vergessen. Könnte die Theaterwissenschaft wie die Performance Studies und Medienwissenschaften auch als eine von Paradigmen bestimmte Wissenschaft ohne ontologische oder essenzielle Grundlage beschrieben werden, so bildet sich doch aus dem Netzwerk der in ihr verfolgten Fragestellungen ein Bild aus, das kein beliebiges ist. Diesem Bild in Transformation ist der folgende Band gewidmet. Er gibt in seinen beiden ersten Teilen den Forschungsdiskussionen Raum, die in den Arbeitsgruppen und Netzwerkgruppen derzeit geführt werden. Er gibt einen kurzen Einblick in die Fachgeschichte, stellt die Standorte des Faches und die bisherigen Kongresse der Fachgesellschaft vor und bietet so allen interessierten Studienanfänger:innen, Kolleg:innen, Absolvent:innen und einer größeren Öffentlichkeit einen Einblick in das, was uns bewegt und was wir bewegen.

An diesem Band, den der Vorstand der Jahre 2018 bis 2022 zusammen mit dem Koordinationskollektiv der AG Institutioneller Wandel der Jahre 2021 bis 2025 herausgibt, waren über 90 Autor:innen beteiligt, denen an dieser Stelle nicht nur für ihre Beiträge, sondern auch für das geduldige Warten auf deren Erscheinen sehr herzlich zu danken ist. Der Umzug der neu gegründeten Buchreihe zu einem neuen Verlag sowie viele Unwägbarkeiten, die ein mit so vielen Autor:innen verbundenes Projekt auf dem Weg angetroffen hat, haben das Erscheinen verzögert. Umso mehr freuen sich die Herausgeber:innen des Bandes nun über dessen Erscheinen. Dafür ist sehr herzlich an erster Stelle der wbg Academic im Herder Verlag zu danken, insbesondere Lea Eggers und Jan-Pieter Forßmann. Magnus Chrapkowski ist für seine tatkräftige Unterstützung bei Lektorat und Korrekturen der Beiträge zu danken. Eva Holling und Bernhard Siebert sowie Isabel Sulger Büel haben die Redaktion bei der Bewältigung des umfangreichen Materials zu Kongressen und Standorten mit großem Engagement unterstützt. Isabel Sulger Büel hat

uns darüber hinaus bei der Einrichtung des Gesamtdokumentes unterstützt und bei dieser kleinteiligen Aufgabe Großartiges geleistet, wofür wir ihr sehr dankbar sind. Andreas Kotte ist für seine Archiv-Recherche über die Anfänge der gtw zu danken, die unseren Band mit dem hier faksimilierten Brief bereichert hat. Birgit Peter ist für die Durchsicht und redaktionelle Unterstützung der fachgeschichtlichen Angaben zu den Standorten sehr herzlich zu danken. Allen Mitgliedern der gtw sowie deren Vorstand ist dafür zu danken, dass sie uns mit der ebenso herausfordernden wie lehrreichen Aufgabe dieses Bandes beauftragt und finanziell unterstützt haben.

Bern, Frankfurt am Main, Leipzig, Berlin, Gießen, Mainz, München im Sommer 2025
Nikolaus Müller-Schöll, im Namen des ganzen Herausgeber:innenteams

I Positionen der Arbeitsgruppen

AG Archiv

Flüchtigkeit und Dauer der Archive
Exemplarische Positionen
und Perspektiven

Theater- und Tanzarchive und die Herausforderung des Digitalen

PATRICK PRIMAVESI

Gründe dafür, sich gerade im Bereich der Theater- und Tanzwissenschaft für Archive, ihre Organisation und laufende Transformation zu interessieren, gibt es genug. Als sich die AG ARCHIV 2016 konstituierte, ging es zunächst darum, Perspektiven des Archivs in Forschung und Lehre (wieder) stärker zu verankern. Durch die Einbeziehung von Vertreter:innen der Archive und weiterer Gedächtnisinstitutionen wie Bibliotheken und Museen sollte zugleich deren Auseinandersetzung mit Forschungsfragen, -projekten und -methoden gefördert werden. Die Tradition einer auf Sammlungen bezogenen Theaterwissenschaft wurde vor über 100 Jahren mit den ersten Lehrstühlen begründet und ist bis heute Teil der Fachgeschichte, deren ideologische Verstrickungen es weiterhin kritisch aufzuarbeiten gilt.¹ Was von wem aufbewahrt wurde und was nicht, mit welchen Interessen und in welcher institutionellen Anbindung, ist auch von theater- und tanzbezogenen Archiven zu klären, in einer notwendigen (Selbst-)Historisierung. Hinzu kommen Fragen der Medialität, die das Thema des Archivs grundsätzlich betreffen, seine traditionelle Funktion des Nachweises von Besitz- und Rechtsansprüchen ebenso wie die Bedeutung und ästhetische Qualität originaler Dokumente und Materialien. Neben Manuskripten und Briefen enthalten die Sammlungen nicht nur Bücher, Zeitschriften, Plakate, Theaterzettel oder Bühnenmodelle, Kostüme und Masken, sondern auch Fotos, Dias, Filme, Tonträger und schließlich Videos und digitale Objekte, die neue Routinen der Aufbewahrung und Sicherung erfordern.

Archive und Sammlungen des Theaters haben schon aufgrund ihres Bezugs zu ephemeren Praktiken und Ereignissen das Problem, ihren Gegenstand nur indirekt, aus einer Vielzahl diverser Quellen und Medien dokumentieren zu können. Umso wichtiger wäre es (was in der Praxis jedoch kaum der Fall ist), dass ihre Ordnungssysteme auch fachwissenschaftlichen Perspektiven entsprechen – im Hinblick auf Terminologien wie auch auf elementare Fragen der Dokumentation, Organisation und Kontextgebundenheit jeg-

1 Siehe dazu z. B. Peter Jammerthal / Jan Lazardzig (Hg.): *Front Stadt Institut. Theaterwissenschaft an der Freien Universität 1948–1968*. Berlin 2018; Birgit Peter / Martina Payr (Hg.): „Wissenschaft nach der Mode“? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Wien 2008.

lichen Wissens, das sich auf performative Prozesse bezieht.² Zu den technischen und rechtlichen Herausforderungen, mit denen die an den Instituten vorhandenen Mediatheken zu tun haben, kommen neue Aufgaben der Kuratierung, Standardisierung und Referenzierung von Metadaten – Voraussetzung dafür, dass die Datenbanken vernetzt und gemeinsam recherchiert werden können, nicht zuletzt um Ressourcen für Digitalisierung und Speicherung effizienter einzusetzen.³

Solche Aspekte der Infrastrukturen und Wissensordnungen der Archive betreffen nicht nur die Quellen theater- und tanzwissenschaftlicher Forschung, sondern auch deren eigene Sichtbarkeit. Neben den gewohnten Publikationsformen werden digitale Repositorien zur Veröffentlichung einzelner Beiträge, größerer Studien oder Projektdokumentationen mit Quellenbeständen immer wichtiger für die Zugänglichkeit von Forschungsdaten. Die in anderen Fachkulturen schon etablierte Verständigung über diese Forschungsdaten und die Möglichkeiten, sie nachnutzbar zu machen, hat in der Theater- und Tanzwissenschaft gerade erst begonnen.⁴ Zu wünschen bleibt, dass die Diskussion darüber möglichst breit geführt wird, geht es damit doch um die Zukunft unseres Faches. Die hier versammelten Beiträge basieren auf einer genauen Kenntnis der jeweils besprochenen Archive oder Sammlungen, an deren Aufbau, Verwaltung und Betreuung die Autor:innen zum Teil auch selbst beteiligt waren oder sind. An der Verbesserung von Infrastrukturen für die Wissensressourcen von morgen – zum Beispiel Dokumentationen und Informationen (wie etwa Veranstaltungsdaten) zu neuen Produktionen – sollten Theater, Vermittlungsinstitutionen und die Kulturpolitik auf Landes- und Bundesebene beteiligt werden, da nur im Zusammenschluss vieler *stakeholder* eine nachhaltige Archivierung, Zugänglichmachung und Nutzung solcher heute zumeist schon digital generierten Daten zu erreichen ist. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass Archive und Sammlungen zu den Performing Arts auch in ihrem historischen Bestand gefährdet sind. Vermeintlich stabile Gedächtnisinstitutionen waren in den letzten Jahrzehnten immer wieder von Umstrukturierungen, Kürzungen oder Schließungen betroffen.

Die *Flüchtigkeit* der Archive ist auch für diesen gemeinsamen Beitrag der AG ARCHIV, der ganz unterschiedliche Perspektiven des Archivs und der Archivierung um-

2 Patrick Primavesi: „Theaterwissenschaftliche Forschung und die Methoden des Archivs“, in: Christopher Balme / Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*. Tübingen 2020, S. 99–115. Vgl. auch Ulrike Dembski / Christiane Mühlegger-Henhapel (Hg.): *Performing Arts Collections on the Offensive. 26th SIBMAS Conference*. Frankfurt a.M. 2007, und Wolfgang Schneider / Henning Fülle / Christine Henniger (Hg.): *Performing the Archive. Studie zur Entwicklung eines Archivs des Freien Theaters*. Hildesheim 2018.

3 Siehe das Projekt *Mediatheken vernetzen*: <https://mvdh.hypothesen.org/> [15. 2. 2023].

4 Über einige Initiativen hierzu informiert die Website der AG ARCHIV (<https://home.uni-leipzig.de/gtw-ag-archiv/> [8. 1. 2025]), bei der Interessierte jederzeit willkommen sind.

fasst, nicht nur Metapher. Alan R. Jones, Präsident der SIBMAS (International Association of Libraries, Museums, Archives and Documentation Centres of the Performing Arts), schildert in seinem Gastbeitrag den aktuellen Fall der Theatersammlung des Victoria and Albert Museum in London. Das Spektrum der weiteren Archiv-Impulse reicht unter anderem von der Materialität des Koffers von Vaslav Nijinsky über die Wohnung von Raimund Hoghe und das Theaterarchiv von Erlangen bis hin zu den Wissensordnungen des Tanzarchivs der DDR, der Website der Castorf-Volksbühne und der bereits veralteten Player-Software von William Forsythes *Synchronous Objects*. Die Flüchtigkeit der Archive erweist sich dabei immer wieder als prekärer Rahmen für die oftmals erstaunliche Dauer des Flüchtigen.

COVID-19 Cultural Collateral Damage: Victoria and Albert Museum and Saving the UK's Dedicated National Theatre and Performance Collection

ALAN R. JONES

The Theatre & Performance collections in London's Victoria and Albert Museum (V&A) are arguably the largest and most precious in the English-speaking world. Early in 2021, news began to filter out from the museum about a consultation process and a structural reorganisation in the museum. One that was going to impact greatly on the department of Theatre & Performance with its possible dissolution as a dedicated entity and the loss of many jobs. I, in this opinion essay, look at the history of the department and the efforts that were made to fight to save it as a dedicated department and to keep the collections intact. The management of the V&A were responding to a sizable financial deficit of funds due to the COVID-19 pandemic, but this was also possibly an opportunity to refocus the departments from seven material-based departments to four departments based around time and geography. The Theatre & Performance archives were not to close but the people behind the scenes were to dissipate into non-specialist or rather more general departments. The archives were to go to the Research Department, thus splitting up the collections.

As the co-president of SIBMAS (International Association of Libraries, Museums, Archives and Documentation Centres of the Performing Arts), this was a great concern,

and it was also my own national UK collection that was going to be impacted but it was also a blow internationally, as different countries looked to the V&A's department as a place to study examples of best practice in saving the performing arts. There were consequences for such a reorganisation that had not really been fully considered. SIBMAS needed to highlight this situation to a wider public, the profession and the research community, thus a petition was formed and promoted. In the end, our online petition got over twenty thousand signatures. The theatre industry was in effect closed at that time, so it was hard in some ways to get sympathy from the profession as they were also going through a very difficult time. But many professionals did sign the petition, and I received emails of support from high profile directors, producers, and actors.

Theatre collections across the globe tend to be started by individuals who care about theatre and performance, people who value the magic of the stage and the skills of the performers. In Edwardian London in the UK, Gabrielle Enthoven (1868–1950), a playwright, amateur actor, and collector of ephemera of the London stage, lobbied for her collection to be taken and looked after by a major museum. After the Great War, her campaign finally triumphed with the V&A who took it less than enthusiastically into its care. Such was the lack of zeal of the then V&A management, she had to manage the collection unpaid herself (Fig. 1).

Over the years, the V&A became known as the place to leave theatre bequests and the collection grew beyond theatre into other performing arts and popular culture. It also widened out of London to encompass the whole of the UK and became a national collection. Holdings now range from music hall, variety, and puppetry to dance and circus. The collection outgrew its South Kensington home, and there was a call for a dedicated museum with a reading room to access the collections. The Theatre Museum was created as a distinct satellite institution in 1974 when the combined collections held by the V&A were amalgamated with those of the British Theatre Museum Association, which was founded in 1957 to collect and lobby for the formation of a separate national museum. This was supported by the Friends of the Museum of Performing Arts, another private society which pushed for the creation of a theatrical museum. They owned a lot of Ballets Russes materials which have become some of the key „jewels“ of the current V&A collection. In 1987, the Theatre Museum moved into converted premises in Covent Garden. The museum found space under the London Transport Museum. In some ways the rather subterranean setting suited a theatre museum: it was dark and dramatically lit, while in other ways it was less ideal: low ceilings hampered the display of certain items like backcloths and large props. The key success was it was there at all, finally the Theatre & Performance collections had a dedicated home. In the 1990s, the museum placed renewed emphasis on the acquisition of 20th century materials. In 1993, the National Video Archive of Performance filmed its first production, *Richard III* starring Ian McKel-



Fig. 1: Gabrielle Enthoven and her colleagues, working at the Theatre Collection.
Theater and Performance Archives, THM/114. © Victoria and Albert Museum, London.

len. The collection included over 300 productions by 2018 and its place as a world class collection was very much evident.

In 2007, the V&A needed to make a saving of five million pounds, and by some coincidence, that is what it took financially to run the Theatre Museum. The collection was moved back to the V&A and much of the collection was stored in Blythe House in West Kensington. Great promises were made that the Theatre Museum would flourish as a dedicated department of the V&A. In the last fourteen years, the department grew and thrived and was responsible for some of the museum's biggest blockbuster exhibitions. What was possibly forgotten by the V&A management and board of trustees, partly because none of them were around when they moved the Theatre Museum back inhouse, was the great uproar the closure caused mainly from the West End theatre people. There was a smaller hullabaloo in 2021 but in the end, the petition, letters and emails, media and social media posts had an impact. I am pleased to say that the management stepped back from their proposals and allowed a much-reduced Theatre & Performance Department to merge with the Furniture, Textiles and Fashion Department. The archives were still transferred to the Research Department, and the Theatre & Performance archivists are currently in mid-consultation about the future management of this collection. About 40 % of the staff of the dedicated department have been lost and that will at some point impact on the level of work they can do, but the important thing is that it is still there as an entity. They are currently moving forward with the important work of saving, collecting, and protecting performance arts heritage. Generally, the department has moved on and is making the most of its new structure and working arrangements.

In the UK, theatre and performance form a considerable part of British cultural heritage and through time, the V&A's collection has become a vital source of information for authors, academics, designers, theatre professionals, journalists, and media producers. One of the key factors of any library or collection is the knowledge of the staff who care and develop the collections. The V&A has always had people working in the department with great specialist knowledge and performance memories, they are experts in the true meaning of the word. The reduction of the number of staff may in the end reduce the expertise resource, but post pandemic, new improvements (opening of the V&A East in Stratford and David Bowie gallery) will hopefully allow for growth.

It could be argued that the situation the department of Theatre & Performance found themselves in in 2021 highlights the need to possibly look again at how we save and promote our performance heritage. The UK should have a national performing arts public access library attached to a dedicated archive and museum. We are the only major performing arts culture not to have such an institution. I hope that one day it will happen, serving all the UK, and that one day the V&A or another enlightened body will facilitate such an important dedicated organisation.

Verstreute Erinnerungsobjekte und Spuren der Migration: Heinrich Börnsteins Exemplar des *Vorwärts!* auf Reisen

BERENIKA SZYMANSKI-DÜLL

Am 4. Februar 1849 besteigt Heinrich Börnstein den Dreimaster „Espindola“ in der französischen Hafenstadt Le Havre. Aufgrund der gescheiterten Revolution muss er Europa verlassen und sich ins Exil begeben. Mit an Bord nimmt er vierundzwanzig Kisten und Koffer,⁵ die seine Habseligkeiten, aber auch zahlreiche Dokumente seines Lebens umfassen. Heute wissen wir, dass sich darunter auch sein Privatexemplar der ersten Ausgabe des *Vorwärts!* aus dem Jahr 1844 befand, der von ihm in Paris herausgegebenen Zeitung, die in deutscher Sprache mit dem Untertitel *Pariser Signale aus Kunst, Wissenschaft, Theater, Musik, Literatur und geselligem Leben* erschien. Zunächst als Kulturzeitung gedacht und in liberalem Geiste konzipiert, entwickelte sich *Vorwärts!* innerhalb weniger Monate, unter Beteiligung von Persönlichkeiten wie Karl Marx, Arnold Ruge oder Karl Ludwig Bernays, zum Presseorgan des revolutionären Teils deutscher Emigrant:innen in Paris und erfuhr bald schon ein Verbot seitens der königlich-französischen Behörden. Als die Revolution schließlich scheiterte, war Börnstein gezwungen zu fliehen. Die künftige Bedeutung seines Privatexemplars – einer Probenummer, die nur für die Redaktion bestimmt war und nie in den Handel gelangte – muss er jedoch schon damals geahnt haben, als er sich entschied, es neben den wichtigsten Dingen seines Lebens über den Atlantik zu schiffen. Erst drei Jahre vor seinem Tod hat er die besagte *Vorwärts!* – gemeinsam mit anderen Nummern der Zeitung – der damaligen Wiener Stadtbibliothek gewidmet.⁶

Aufgrund seiner politischen Gesinnung sowie seiner Arbeit am Theater lebte Börnstein – auch schon vor seiner Pariser Zeit – in stetiger Bewegung,⁷ wovon auch das hier besprochene Dokument zeugt: Nach einer 62-tägigen Schifffahrt in New Orleans ange-

5 Heinrich Börnstein: *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. Memoiren eines Unbedeutenden*. Bd. 2, Leipzig 1881, S. 3.

6 „Objekt des Monats Oktober 2022: ‚Vorwärts!‘ – von Paris über die USA nach Wien“, in: Wienbibliothek im Rathaus, 2022, <https://www.wienbibliothek.at/bestaende-sammlungen/objekte-monats/objekte-monats-2022/objekt-monats-oktober-2022-vorwaerts-paris> [18.10.2022].

7 Siehe hierzu Berenika Szymanski-Düll: „Vom Reisen, Einreisen und Ausreisen. Zum Mobilitätsverhalten von Theatermigrant:innen im 19. Jahrhundert“, in: Burcu Dogramaci / Bereni-

langt, ging Börnstein weiter über Illinois nach St. Louis (Missouri), wo er seine journalistischen Tätigkeiten fortsetzte und das örtliche Varieté-Theater zur Oper ausbaute. Aufgrund seiner politischen Interessen beteiligte er sich am Sezessionskrieg und wurde schließlich von Abraham Lincoln zum Konsul ernannt, was eine Remigration nach Bremen bedeutete. Seine Liebe zum Theater führte ihn schließlich dazu, sein Lebensende in Wien zu verbringen. Trotz dieser vielen Ortswechsel überlebte Börnsteins persönliches *Vorwärts!*-Exemplar, allerdings nicht ohne Spuren: Das Deckblatt sowie mehrere Seiten sind stark mitgenommen und ein Wasserrand durchzieht den unteren Teil (Fig. 2).

Diese kleine Geschichte von Börnsteins Zeitungsexemplar ruft uns in Erinnerung, dass das Leben von Theaterakteur:innen zumeist nicht linear und sesshaft verläuft, sondern von Brüchen, Reisen und Dislokationen geprägt ist. Häufig fliehen sie vor Kriegen, aufgrund von religiösen Verfolgungen oder migrieren wegen ihrer politischen Gesinnungen; andere folgen Engagements, Auftritts- und Arbeitsmöglichkeiten und ziehen über Ländergrenzen oder zwischen den Kontinenten umher. Innerhalb der Theatergeschichtsschreibung bleiben aber gerade diese Migrationsgeschichten – bis auf wenige prominente Beispiele – oftmals übersehen. Denn transnationale Leben produzieren zwar eine hohe Anzahl an Spuren und Quellen, doch sind diese oft so zerstreut und fragmentiert wie das Leben ihrer Akteur:innen selbst: Auf den vielfältigen Wegen, Reisen und Migrationen kommen Briefe, Fotografien oder andere persönliche Dokumente schneller abhanden, werden beschädigt oder aufgrund individueller Entscheidungen ihrer Besitzer:innen aussortiert. In jedem Archiv finden sich aber Spuren migrierender Akteur:innen, mit denen sich zeigen lässt, dass Migration ein integraler Bestandteil von Theatergeschichte ist. Ein großes Potenzial liegt hierbei einerseits in den zunehmenden Digitalisierungs- und Vernetzungsmöglichkeiten der Archive, wodurch die kombinierte Recherche in ganz unterschiedlichen und weltweit verstreuten Beständen leichter wird. Von Bedeutung ist jedoch auch die zunehmende gesellschaftliche Sensibilisierung gegenüber Migration. Denn auch an den heutigen Migrationen – in all ihren Formen und Ausprägungen – nehmen Theaterpraktiker:innen teil, die ein wichtiges und weiteres Kapitel Theatergeschichte schreiben. Es ist daher wichtig, ihre Spuren zu sammeln und zu dokumentieren, die Zeugnisse ihrer Wege aufzuheben, um auch diese Quellen – jenseits der Bühnenaufführungen und zugleich als deren Kontext – im kulturellen Gedächtnis zu verankern und ein Erinnern daran auch in Zukunft zu ermöglichen. Denn wie die *Vorwärts!*-Ausgabe von Börnstein zeigt, sind Theatermacher:innen nicht nur Teil der Theatergeschichte.

ka Szymanski-Düll / Wolfgang Rathert (Hg.): *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*. Berlin 2020, S. 63–77.



Fig. 2: Vorwärts! Pariser Monatschrift. Paris: Bureau Central pour l'Allemagne, 1844. C-22008, Wienbibliothek im Rathaus, Probenummer 2. Januar 1844.

Der Koffer als Medium der Bewegung, Aufbewahrung und Weitergabe

ISA WORTELKAMP

Der Aufbewahrung von Dokumenten in einem Archiv geht meist eine Bewegung voraus: die Bewegung von Schriftstücken, Bildern oder Büchern von einem (Fund-)Ort noch lebender oder verstorbener Besitzer:innen in die Hände jener, die für den weiteren Verbleib der Dokumente Sorge tragen. Oder auch die Bewegung von vor Zerstörung durch Krieg und Klimakatastrophen bedrohten Dokumenten, die bereits Eingang in ein Archiv gefunden haben, in dem sie nun nicht mehr bleiben können. Ein Sinnbild für solche (Migrations-)Bewegungen von biografisch und/oder historiografisch relevanten Dokumenten ist der Koffer.⁸ Ein mobiles Archiv, dessen Maße und Größe am Körper des Menschen ausgerichtet sind, der nur so viel einpacken kann, wie er imstande ist zu tragen. Die Begrenzung des Koffers führt dabei auch zu einer Wertsteigerung des jeweiligen Inhalts. Dieser ist die Augenblicksaufnahme der zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort vollzogenen Handlung der Auswahl, der An- und Einordnung dessen, was als wichtig wahrgenommen wurde.

Ein prominentes Beispiel aus der Tanzgeschichte ist „der Koffer von Nijinsky“⁹, den die Witwe des Tänzers und Choreografen, Romola Nijinsky, Anfang der 1950er Jahre in der Bibliothèque-musée de l'Opéra in Paris hinterlegt hatte:

„Es ist ein schwerer Koffer aus Schweinsleder, abgenutzt, gesotten, umschnürt mit zwei Riemen mit kupfernen Schnallen. Auf seinem Deckel sind die farbigen Überreste von Etiketten zu sehen. Havanna, Rotterdam, Zürich, London ... Das neueste [Etikett], das an dem soliden Griff befestigt ist, zeigt in Romola Nijinskys feiner, dichter Handschrift die Adresse der letzten Reise: von Mayfair zu den Champs-Élysées. Das war 1950, wenige Wochen nach dem Tod des berühmten Tänzers in London. Madame Nijinsky hatte darin viele Erinnerungsstücke und persönliche Gegenstände ihres Mannes eingeordnet.“¹⁰

8 Vgl. Jan Hinrichsen: „Der Koffer im Museum. Ein Metasymbol für Migration“, in: *Reisebegleiter – mehr als nur Gepäck*. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, bearbeitet von Claudia Selheim. Nürnberg 2010, S. 153–162.

9 Françoise Stanciu-Reiss: „La valise de Nijinsky révèle un trésor de souvenirs“, in: Françoise Stanciu-Reiss / Jean-Michel Pourvoyeur (Hg.): *Écrits sur Nijinsky*. Paris 1993, S. 211–213.

10 Ebd., S. 211 (Übersetzung Isa Wortelkamp).

So beschreibt die Tanzhistorikerin Françoise Stanciu-Reiss den Inhalt des Koffers. Stück für Stück zählt sie die Gegenstände auf, entnimmt sie in einer (Nach-)Erzählung ihrer Erinnerung: Briefumschläge, Notizbücher und -hefte, Fotografien aus der Zeit seines Erfolgs und seiner Krankheit, Kostüme aus *Sylphide* und *Le Spectre de la Rose*, die goldenen Sandalen aus dem *Faune* nebst Morgenmantel und „Lederpantoffeln, die noch immer den Fußabdruck des Tänzergottes tragen“¹¹.

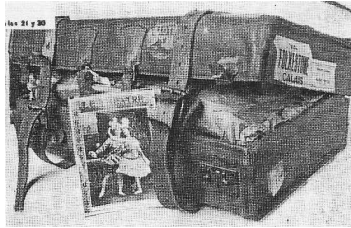


Fig. 3: Nijinskys Koffer, einzig erhaltene Abbildung des Koffers aus dem Beitrag von Françoise Stanciu-Reiss (vgl. dazu Fn. 9, Abbildungen im genannten Band auf S. 293).

Die dem Artikel angefügte Seite mit einigen Abbildungen der im Koffer enthaltenen Dokumente (Fig. 3) stammt aus dem ebenfalls dort abgebildeten Koffer Nijinskys und wird damit selbst zu einem Dokument des Entpackens. Insgesamt bezeugt der Bericht in seiner ausschmückenden Sprache außer dem materiellen auch den ideellen Gehalt für eine mögliche Geschichtsschreibung, vor allem aber für die Fortschreibung des Mythos Nijinsky. Der Koffer wird zum Schatz, zur Truhe – „un trésor de souvenirs“, so der Untertitel des Textes. Es sind vor allem die Erinnerungen der Witwe des Tänzers, die den Koffer gepackt und mit ihrer Auswahl eine Entscheidung darüber getroffen hat, was bleiben, weitergetragen und übergeben werden soll. Die Wahl der jeweiligen Empfänger:innen entscheidet mitunter über die Zugänglichkeit und Unzugänglichkeit der hinterlassenen Gegenstände.¹²

Der Koffer Nijinskys steht dabei exemplarisch für den historischen und biografischen Wert, den ein Gepäckstück als mobiles Archiv haben kann. Seine Begrenzungen stehen auch für die Not und Notwendigkeit, eine Auswahl zu treffen, was im Zuge der (Migrations-)Bewegungen von Dokumenten erhalten und (weiter-)getragen werden kann. Damit einher geht schließlich die Bewegung der Übertragung – eine Migration von Materialien – in die digitale Form und damit in ein anderes Archiv. Dort, wo die

11 Ebd.

12 Eine jener Personen, die das im Koffer enthaltene Wissen weitertragen, ist die Tanzhistorikerin Claudia Jeschke. Nach ihrer aufwändigen Arbeit zur Entschlüsselung der Notation Nijinskys erforscht sie nun seine Aufzeichnungen in den im Koffer enthaltenen Notizbüchern.

Dokumente selbst nicht mehr transportiert werden können, ist die digitale Erfassung oftmals die einzige Möglichkeit, ihre Bedeutung zu bewahren. In diesen Umwandlungsprozessen tritt an die Stelle des Koffers das *case* – das Gehäuse des Computers, einer Festplatte oder eines Servers, deren Datenvolumen ebenfalls begrenzt ist und deren technische Apparatur auf die materielle Abhängigkeit von funktionierender Infrastruktur verweist. Die Bedrohung durch Kriege, Energiekrisen und Klimakatastrophen macht auch das *case* zum Fall, zur Angelegenheit der Sorge, uns und anderen das Erinnern auf vielfältige Weise zu ermöglichen.

Ordnungen eigener Art: Raimund Hoghes persönliches Archiv

KATJA SCHNEIDER

Konsequentes intertextuelles künstlerisches Arbeiten basiert häufig auf Archiven. Das können auch die persönlichen Archive im Kopf der Künstler:innen sein – unzählige Eindrücke, Erinnerungen, Assoziationen und Verknüpfungen, die während der Arbeit durch neue Funde und einen frischen Blick auf ältere Bestände und unerwartete Bezüge dynamisch gehalten werden und hochproduktiv sind. Diese imaginären Archive korrespondieren mit materiellen Niederschlägen: ebenfalls persönlichen Sammlungen in Form von Büchern, CDs, Fotos, Filmen, Manuskripten, Zeitungsausschnitten, Briefen, Postkarten, Notizen, Tagebüchern, Plakaten, Einladungskarten, Werbeflyern, kleinen und größeren Objekten, Kostümen. Hinzu kommt bei Tanz- und Theaterschaffenden heutzutage auch ein stetig wachsendes digitales Archiv aus Mails, Dokumenten, Fotos, Links zu Youtube-Filmen und Vimeo-Aufzeichnungen. Der Autor, Dramaturg, Choreograf, und Performer Raimund Hoghe arbeitete konsequent intertextuell. Eigene journalistische Texte, die er unter anderem für *Die Zeit* schrieb, und Zitate anderer Autor:innen sowie Musik, häufig in unterschiedlichen Einspielungen derselben Kompositionen – insgesamt ein vielfältiges biografisches und kulturelles Wissen –, verwob er zu komplexen Werken. Die Verfügung über dieses Material beruhte auf seiner persönlichen Ordnung, die immer auch eine dramaturgische war. „Er baute seine Stücke fast wie Spiele“, sagte sein künstlerischer Mitarbeiter Luca Giacomo Schulte.¹³ Der versierte Drama-

13 Im Telefonat mit der Verfasserin am 14. 9. 2022.

turg Hoghe, der lange mit Pina Bausch zusammengearbeitet hatte, ging strategisch mit seinem Material um, im Sinne eines „working on actions“: „dramaturgy sets forth constant re-initiations beyond pre-calculated results, and in this sense includes conceiving, experimenting, intervening with, and setting-up actions.“¹⁴

Hoghes Archiv lagerte bei ihm zu Hause, in seiner Wohnung in Düsseldorf, im dazugehörigen Keller und in seinem kleinen Büro: ein Schrank mit Belegen, ein weiterer mit Katalogen, Bildbänden und Büchern, Regale mit CDs und DVDs sowie seinen eigenen Produktionen gewidmete Kästen. In Boxen, Mappen, Stapeln und Tüten waren Fotos, Zeitungsausschnitte, Briefe, Notizen und Erinnerungsstücke aufgehoben (Fig. 4 und 5).



Fig. 4 und 5: Das Hoghe-Archiv zwischen Wohnung und Magazin. Fotos: Rosa Frank.

Es war ein bewegliches, sich veränderndes Archiv, dokumentierend und persönlich, das systematisch im Hinblick auf Kontextrelevanz zusammengetragen und geordnet wor-

14 Konstantina Georgelou / Efrosini Protopapa / Danae Theodoridou: „Working on Actions“, in: dies. (Hg.): *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Amsterdam 2017, S. 73–82, hier S. 74.

den war. Bald nach dem überraschenden Tod von Raimund Hoghe am 14. Mai 2021 war klar, dass Schulte mit den Tänzer:innen, die Hoghe über Jahre verbunden waren, weiterarbeiten würde. Die Hommage *An Evening with Raimund* wurde am 15. Juni 2021 in der Ménagerie de verre in Paris uraufgeführt.¹⁵ Dazu wurde Hoghes Archiv gebraucht. Die Sachen mussten griffbereit bleiben. So stellten sich konkrete praktische Fragen: Was wird noch für eventuelle weitere Stücke benötigt, wenn das persönliche Archiv zum Ausgangsmaterial für neue künstlerische Unternehmungen wird? Was kann bereits in ein öffentliches Archiv gebracht werden?¹⁶ Was darf nicht aus der bisherigen Ordnung herausgelöst oder gar vernichtet werden?

Soll man und kann man die Anordnung in der Künstlerwohnung, die Aufstellung und Einlagerung in den Regalen und Schränken dokumentieren oder gar reproduzieren? Eine dringliche Frage, als das Archiv aus der Wohnung in Büro und Keller zusammengeführt wurde. Wie geht man mit der von Hoghe gestifteten Ordnung um, diesem lebendigen Arbeitszusammenhängen gewidmeten und in Kontextschichtungen organisierten Archiv, in dem einzelne Dokumente mehrfach und an unterschiedlichen Orten, in Mappen, Schubladen und Tüten, aufgehoben wurden? Wie können – noch über die einzelnen Objekte hinaus – der persönliche Zugriff des Künstlers und seine speziellen Ordnungsweisen bewahrt und reproduziert werden, wenn diese Ordnungen des persönlichen Archivs als Teil der künstlerischen Praxis verstanden werden? Aus der Sicht der Wissenschaftlerin: Wie lange bleibt noch Zeit, sich den individuellen Konfigurationen des Künstlerarchivs als einer persönlichen, in diesem Fall über mehrere Jahrzehnte gewachsenen Arbeitsumgebung auch forschend anzunähern, bevor das Material in die Registraturen institutionalisierter Archive einrückt und / oder schlimmstenfalls zerstreut, verkauft, vernichtet wird? Für Annäherungen an eine solche prekäre Arbeitsumgebung und zu ihrer zukünftigen Nutzung braucht die Forschung Kollaborateur:innen im Archiv. Diese müssten bereit sein, zum einen die Konstellation der Bestände als solche zugänglich zu halten und zum andern die Praxis im Umgang mit dem persönlichen Archiv, die durch den Tod plötzlich abgebrochen wurde, auch weiterhin zu vermitteln und dadurch lebendig zu erhalten. In Hoghes Fall ist solch ein Kollaborateur Luca Giacomo Schulte.¹⁷

15 Es folgten Aufführungen beim Festival d'Automne in Paris, in Porto, London, Düsseldorf, Münster, Montpellier, Genf, Zagreb u. a.

16 Einiges wurde bereits ins Deutsche Tanzarchiv Köln aufgenommen und mit Hoghes Vorlass zusammengeführt.

17 Eine ausführliche Beschreibung der aktuellen Situation des Archivs von Raimund Hoghe ist in Vorbereitung, als Beitrag zum Themenheft „Archive“ in *Forum Modernes Theater*.

Theatersammlung am Abgrund deutscher Geschichte: 75 Jahre Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf

SASCHA FÖRSTER

Im Sommer 2022 durfte das Düsseldorfer Theatermuseum ein 75-jähriges Jubiläum feiern, denn 1947 wurde das Dumont-Lindemann-Archiv von Gustav Lindemann der damals noch jungen Landeshauptstadt übergeben. Aus dem einzelnen Archiv entwickelte sich mit den Jahrzehnten das Theatermuseum mit Ausstellungsbetrieb und diversen Sammlungsbeständen. Das Museum trägt daher noch immer die offizielle Amtsbezeichnung „Theatermuseum & Dumont-Lindemann-Archiv der Landeshauptstadt Düsseldorf“. Die Sammlung dokumentiert vor allem das Reformtheater Schauspielhaus Düsseldorf, das Lindemann 1904 zusammen mit seiner späteren Frau, der Schauspielerin Louise Dumont, gründete. Als Bestand einer konkreten Institution, in dem sich die Bemühungen moderner Reformbewegungen ebenso spiegeln wie deren Herausforderungen und auch ihr Scheitern, ermöglichen die Verwaltungsunterlagen, privaten Erinnerungsobjekte und künstlerischen Dokumente bedeutsame Einsichten für die Theater- und Kulturgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bei der Vorbereitung auf die Jubiläumsausstellung *1904 bis 1947: Wandel zwischen Aufbruch & Archiv* sollten nicht nur die aus früheren Ausstellungen und Publikationen bereits bekannten Objekte präsentiert werden. Bestimmte Geschichten schienen sich konstant zu wiederholen und das Archiv wurde dafür oft gar nicht mehr konsultiert. Einige Archivboxen waren aber noch nicht erfasst und viele Objekte noch nicht genauer untersucht worden. Für die Ausstellung wurde ein überdimensionaler Setzkasten gebaut, in dem 42 für das Archiv repräsentative Objekte gezeigt werden. Sie sollen nicht nur den Besucher:innen Lust machen, mehr über das Schauspielhaus zu erfahren, sondern auch Neugier für die einzelnen Archivalien wecken und für das Archiv insgesamt als Fundus unbekannter Geschichten (Fig. 6).

Dass aus Verwaltungsunterlagen, Dokumenten und Materialien des Schauspielhauses ein Archiv wurde, ist auch Adolf Zürndorfer zu verdanken, Kritiker und Redakteur, unter anderem für die *Düsseldorfer Theater-Woche*. Aufgrund seines jüdischen Glaubens ereilte ihn die gleiche erzwungene Arbeitslosigkeit wie Lindemann, der als Jude das Schauspielhaus nach der nationalsozialistischen Machtergreifung zwangsverpachten musste. (Louise Dumont war 1932 an Lungenentzündung verstorben.) Lindemann begann ab 1933, die Bestände und Dokumente des Schauspielhauses zu einem Archiv zusammenzutragen und mit naivem Optimismus die darin enthaltenen Reformansätze für eine weltoffenere Nachwelt zu bewahren. Zürndorfer ermöglichte er eine neue Arbeit als Archivgehilfe. Ihre Korrespondenz – Lindemann verbrachte seine private Zeit auf sei-



Fig. 6: Das Dumont-Lindemann-Archiv im Stahlhof, um 1940. Foto: Oskar Söhn.

nem bayrischen Gut Sonnenholz – offenbart eine schreckliche Verkennung der drohenden Gefahr. Während der ehemalige Theaterleiter wohl unter dem Schutz von Ernst Posen gen, einem einflussreichen Industriellen, und, via Gustaf Gründgens, von Hermann Göring stand, wurde der ehemalige Journalist 1941 zusammen mit seiner Frau nach Łódź deportiert und dort ein Jahr später umgebracht.

Dass das Theatermuseum auf der Arbeit der beiden jüdischen Theatermenschen beruht, die aufgrund des nationalsozialistischen „Reichsbürgergesetzes“ ihren eigentlichen Berufen nicht nachgehen konnten, bedeutet für das Team des Museums und des Archivs eine bleibende Verpflichtung. Sich aus heutiger Sicht der modernen Reformansätze ebenso bewusst zu sein wie ihres Abbruchs 1933 erfordert nicht nur historiografische Aufarbeitung, sondern auch Offenheit gegenüber persönlichen Schicksalen von Diskriminierung und Vernichtung. Da Lindemann das Archiv in Trauer um seine verstorbene Frau vor allem auf das Wirken und Leben Louise Dumonts ausrichtete, sind Archivalien zu seinen eigenen Wegen und Schwierigkeiten nach 1933 rar. Wie er den Nationalsozialismus erfuhr und überlebte, bleibt noch zu erforschen. Was wir uns am Theatermuseum Düsseldorf auch fragen müssen: Wessen Geschichten haben wir bisher übersehen? Für die Jubiläumspublikation *Inventur eines Theaterarchivs* konnten wir Autorinnen des