

THOMAS WORTMANN

DOKUMENTATION UND PRODUKTION
ZUM KONNEX VON THEATER UND ARCHIV AM BEISPIEL
DES MANNHEIMER NATIONALTHEATERS UM 1800 UND DEN
BÜHNENFASSUNGEN VON SCHILLERS *KABALE UND LIEBE* (1784/1800)

Als Institutionen haben das Theater und das Archiv vollkommen unterschiedliche Ausrichtungen. Die Bühne, das hat die performativitätstheoretisch ausgerichtete theaterwissenschaftliche Forschung der letzten zwanzig Jahre mit großer Verve betont, setzt auf den singulären Moment: die Ereignishaftigkeit der Aufführung, die Ko-Präsenz der auf der Bühne Agierenden und des Publikums, die Einmaligkeit und die Flüchtigkeit der theatralen Erfahrung.¹ Das Archiv hingegen widmet sich genau dem Gegenteil: Mit der Sammlung und Erschließung materialer Zeugnisse zielt es auf die Bewahrung und die Erinnerung, mithin auf die Dauer und nicht den Moment. Die Simultanität von Produktion und Rezeption, durch die sich das Theater gegenüber anderen Kunstformen auszeichnet,² ist im Archiv, in dem das theatrale Ereignis nur mittelbar rekonstruiert werden kann, radikal entkoppelt.

Diese auf die Differenzierung zielende Gegenüberstellung der beiden Institutionen, das war der Ausgangspunkt des Workshops, auf dessen Grundlage die

- 1 Vgl. grundlegend für diesen performativitätstheoretischen *turn*: Richard Schechner, *Performance Theory*, New York 2003. Für die deutsche Theaterwissenschaft besonders einflussreich waren die Arbeiten von Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004 und Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2011.
- 2 Im Epilog seines Essays zum postdramatischen Theater geht Lehmann auf den Status und die gesellschaftliche Relevanz von Theater in der Gegenwart ein: »Politisch wird Theater kaum mehr durch die direkte Thematisierung des Politischen, sondern durch den impliziten Gehalt seiner *Darstellungsweise*. [...] Theater stellt, nicht als These, sondern als Praxis, exemplarisch eine Verknüpfung des Heterogenen dar, die die Utopien eines ›anderen Lebens‹ symbolisiert: geistige, künstlerische und körperliche Arbeit, individuelle und kollektive Tätigkeiten sind hier vermittelt. So kann es eine widerständige Praxisform schon darin behaupten, daß es die Verdinglichung von Handlungen und Arbeiten zu Produkten, Objekten und Informationen auflöst. Indem Theater seinen Ereignischarakter forciert, manifestiert es die Seele des toten Produkts, die lebendige künstlerische Arbeit, für die alles unvorhersehbar und morgen zu erfinden bleibt. Theater ist also der Verfassung seiner *Praxis* nach virtuell politisch.« Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 456 f. Herv. im Orig.

folgenden Überlegungen entstanden sind, verkennt die vielfachen Wechselbezüge zwischen beiden Institutionen.³ Denn das Theater ist gleich in mehrfacher Hinsicht auf Erinnerung und Überlieferung, mithin auf die Bewahrung des Ereignisses über den Moment hinaus und damit auf Prozesse der Archivierung angewiesen. Um einige Beispiele zu nennen: Intramediale Verweise auf andere Inszenierungen sind – ob affirmativ oder distanzierend – für viele Theaterarbeiten zentral. Dieses Aufrufen von älterer, jüngerer und jüngster Theatergeschichte, die Anspielungen und Bezugnahmen auf andere Inszenierungen und ästhetische Traditionslinien (etwa im Hinblick auf eine ›Handschrift‹ der Regie, auf Schauspielstile und Rolleninterpretationen, ganz allgemein auf Ikonografien des Theaters) sind nicht nur auf die individuelle Erinnerung angewiesen, sondern auch auf ein durch Strategien der Archivierung vermitteltes, kollektives Wissen um diese Traditionslinien.⁴ Versteht man den Begriff des Archivs weniger metaphorisch (als ein gemeinsames ›Gedächtnis‹ der das theatrale Ereignis Produzierenden und Rezipierenden), sondern im engeren Sinne, so rücken die Materialien in den Blick, die im Kontext einer Inszenierung entstehen, die für deren Realisierung und zum Teil auch für die Wiederaufnahme von Inszenierungen von Bedeutung sind. Dazu zählen Regiebücher und Probenprotokolle, Korrespondenzen, dramaturgische Materialsammlungen, Kostüm- und Requisitenlisten, Bühnenskizzen, Aufzeichnungen der technischen Einrichtung etc.⁵ Und schließlich ist das Theater nicht nur künstlerisches Medium, sondern auch eine (öffentliche) Institution, für deren Organisation es eines Verwaltungsprozesses bedarf, der wiederum Dokumente produziert (Verträge, Korrespondenzen, Protokolle) und auf deren Erhaltung und Archivierung angewiesen ist.

3 Vgl. dazu den einführenden Beitrag von Kai Bremer zum vorliegenden Schwerpunkt.

4 Vgl. dazu im vorliegenden Jahrbuch den Beitrag von Peter W. Marx zur Inszenierung von Schiller-Texten im 20. Jahrhunderts sowie von Denise Schlichting zur Rezeption des englischen Theaters in den Schriften Justus Möser.

5 Diese materiale Seite des Theaters hat in den letzten Jahren – u. a. im Kontext der Digital Humanities – größere Aufmerksamkeit erhalten. Vgl. dazu Klaus Gerlach, Die Möglichkeit der Rekonstruktion von Aufführungen des Berliner Nationaltheaters auf der Grundlage von Ifflands dramaturgischem und administrativem Archiv, in: *Aufführung und Edition*, hg. von Thomas Betzwieser und Markus Schneider, Berlin und Boston 2019, S. 99–109; Jürgen Neubacher, Die Aufführungsmaterialien des Hamburger Stadttheaters, in: *Bühne und Bürgertum: Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, hg. von Bernhard Jahn und Claudia Maurer Zenck, Frankfurt a.M. u. a. 2016, S. 23–36; Nora Probst und Vito Pinto, Re-Collecting Theatre History. Theaterhistoriografische Nachlassforschung mit Verfahren der Digital Humanities, in: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft. Übertragung und/oder/als Methode*, hg. von Benjamin Wihstutz und Benjamin Hoesch, Bielefeld 2020, S. 157–180.

Schon diese kursorischen Überlegungen zeigen: Das Verhältnis von Ereignis und Erinnerung, von Theater und Archiv ist komplexer, als es auf den ersten Blick scheint. In einer kleinen historischen Fallstudie soll dieser Zusammenhang am Beispiel des Mannheimer Nationaltheaters um 1800 sowie im Hinblick auf die Bühnenfassung von Schillers *Kabale und Liebe* erörtert werden. Zu zeigen sein wird, dass bereits in den Gründungsjahren dieser Institution, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu den wichtigsten Bühnen im deutschsprachigen Raum zählte, Theater und Archiv konsequent zusammengedacht wurden – und das in zweifacher Hinsicht: Erstens ging es um die Dokumentation der Arbeit im Theater und am Theater als Kunstform, zweitens bildete das Archiv des Nationaltheaters die Grundlage der künstlerischen und ökonomischen Organisation der alltäglichen Theaterpraxis.

Theaterpraxis und Archiv

Die Gründung der Mannheimer Bühne durch den Kurfürsten Carl Theodor im Jahr 1777 erfolgte im Kontext der Nationaltheaterbewegung des 18. Jahrhunderts.⁶ Wie vergleichbare Theaterprojekte, die ab der Mitte des Jahrhunderts – etwa in Hamburg, Gotha, Leipzig oder Wien – entstanden, war auch die Bühne inmitten der Mannheimer Quadrate der Etablierung einer deutschsprachigen Dramatik respektive der Durchsetzung einer deutschsprachigen Theaterkunst verpflichtet. Sie zielte auf die Nobilitierung des Theaters als Kunstform.⁷ Neben diesem »nationalen« Bezug ist für die Mannheimer Bühne die lokale Kontextualisierung relevant. Das Nationaltheater reiht sich ein in

6 Als Forschungsbeitrag ist dazu immer noch maßgeblich: Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 180–269.

7 Einen knappen Überblick dazu liefern: Andreas Kotte, *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln u. a. 2013, S. 263–318 sowie Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1, 3. Aufl., Tübingen und Basel 2010, S. 283–387. Im Hinblick auf den Zusammenhang von Theater, Schauspielkunst und Aufklärung ist von besonderem Interesse: Beate Hochholdinger-Reiter, *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*, Göttingen 2014. Für eine Einordnung der Mannheimer Bühne in den Kontext der Idee des »Nationaltheaters« und im Hinblick auf die Verbürgerlichung der Bühne vgl. Thomas Wortmann, *Kreative Netzwerke, Theater als moralische Anstalt und Kultur als Konjunkturmaßnahme: »Mannheimer Anfänge«*, in: *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, hg. von dems. unter Mitarbeit von Annika Frank und Katja Holweck, Göttingen 2017, S. 7–41, hier S. 12 f. und S. 26–30.

eine Vielzahl anderer Institutionen zur Förderung von Wissenschaft und Kunst, die in der kurfürstlichen Residenzstadt seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gegründet wurden.⁸ Dazu zählen beispielsweise die Mannheimer Hofkapelle, die Kurpfälzische Akademie der Wissenschaften (1763), die Zeichnungsakademie mit dem berühmten Antikensaal (1769) sowie, im engeren Sinne auf die Pflege der deutschen Sprache und Kultur bezogen, die Gründung der Kurfürstlichen Deutschen Gesellschaft (1775), die sich, wie es im Stiftungsbrief heißt, der »gemeinschaftliche[n] Bearbeitung der teutschen Sprache«⁹ widmen sollte.

Wie eng sich der Bezug zwischen dieser Gesellschaft und dem nur zwei Jahre später gegründeten Nationaltheater gestaltete, zeigt sich auf der Ebene des Personals. So war Wolfgang Heribert von Dalberg nicht nur die entscheidende Figur in der Vorbereitung der Gründung und der Etablierung der Mannheimer Bühne, sondern zugleich auch einflussreiches Mitglied der Kurfürstlichen Deutschen Gesellschaft. Friedrich Schiller wiederum war am Nationaltheater als Hausautor angestellt und gleichzeitig ab Januar 1784 Mitglied der Gesellschaft.¹⁰ Seine Ende Juni 1784 vor den Mitgliedern der Gesellschaft gehaltene Vorlesung darüber, was eine gute stehende Schaubühne wirken kann, ist in die Literatur- und Theatergeschichte eingegangen und hat die Vorstellung davon, was Theater ist und was es als gesellschaftliche Institution leisten kann und soll, so nachhaltig geprägt wie wenig andere Programmtexte. Schillers und Dalbergs »Doppelfunktionen« als Intendant beziehungsweise als Autor und als Mitglieder der Kurfürstlichen Gesellschaft zeigen: Theaterpraxis und Theatertheorie, Bühnenarbeit und Medienreflexion wurden in dieser spezifischen Mannheimer Konstellation als eng miteinander verbunden gedacht. In der Praxis, das hat Wilhelm Kreutz grundlegend aufgearbeitet,¹¹ gestaltete sich die Zusammenarbeit jedoch schwierig, weil es bei den Mitgliedern der Kurfürstlichen Gesellschaft und dem Ensemble des Nationaltheaters sehr unterschiedliche Vorstellungen darüber gab, was einen guten Theatertext auszeichnet.

8 Vgl. für diese stadtgeschichtliche Kontextualisierung: Wortmann, *Kreative Netzwerke*, S. 30–34.

9 Zit. nach Wilhelm Kreutz, *Die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft und das Nationaltheater*, in: *Mannheimer Anfänge*, S. 43–73, hier S. 47.

10 Vgl. grundlegend für Schillers Mannheimer Zeit: Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*, Bd. 1, München 2000, S. 257–420. Einen pointierten Überblick liefert: Lesley Sharpe, *Schiller and the Mannheim National Theatre*, in: *The Modern Language Review* 100 (2005), H. 1, S. 121–136. Vgl. zum spannungsvollen Verhältnis zwischen Schiller und der Kurfürstlichen Deutschen Gesellschaft: Kreutz, *Die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft und das Nationaltheater*, S. 60–73.

11 Vgl. Kreutz, *Die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft und das Nationaltheater*.

Diese Problematik war wohl ein entscheidender Grund dafür, dass Dalberg als Intendant innerhalb des Theaters mit dem Theaterausschuss ein Gremium gründete, in dem das Projekt einer Verbesserung der Theaterkunst sowie die Reflexion über das Medium einen festen Ort bekamen. Diesem Ausschuss gehörten Mitglieder des Ensembles und der Intendant an.¹² Das zwischen 1781 und 1789 regelmäßig tagende Gremium übernahm einerseits Aufgaben, die die Organisation des Alltags der Bühne betrafen (wie etwa Stückauswahl und die Abstimmung von Änderungen an Texten, die Aufstellung des Spielplans sowie die Klärung von Besetzungsfragen, die Kritik von Aufführungen und die Beilegung von Streitigkeiten innerhalb des Ensembles). Andererseits wurde der Theaterausschuss aber sehr schnell zu einer Einrichtung, in der es über die konkrete Organisation des Spielbetriebs hinaus um Fragen ging, die das Theater als Kunstform betrafen. So stellte Dalberg beispielsweise dramaturgische Fragen zur Schauspielkunst (»Können französische Trauerspiele auf der deutschen Bühne gefallen und wie müssen diese vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erhalten sollen?«¹³ oder »Ist das Händeklatschen oder eine allgemein herrschende Stille der schmeichelhafte Beifall für einen Schauspieler?«¹⁴), die auf die grundlegende Ausrichtung des Mediums zielten und von den Mitgliedern des Ausschusses jeweils bis zur nächsten Sitzung schriftlich zu beantworten waren.

Die Arbeit des Gremiums, dafür sind die dramaturgischen Fragen nur ein Beispiel, produzierte also Text, produzierte Dokumente. Mit der Konstitution des Theaterausschusses wurden, das Verfahren übernahm Dalberg ganz offensichtlich von den Sitzungen der Kurfürstlichen Gesellschaft,¹⁵ Protokolle zu den einzelnen Ausschusstreffen geführt, in denen die Diskussionen und die Beschlüsse des Gremiums sowie die ausgegebenen Aufgaben schriftlich fixiert wurden.¹⁶ Dabei fand interessanterweise *keine* Trennung zwischen den einzelnen Arbeitsbereichen des Ausschusses statt. In den Protokollen stehen die theoretischen Abhandlungen, die die Mitglieder auf Dalbergs dramaturgische Fragen verfass-

12 Von Oktober 1783 bis Mai 1784 nahm Schiller auch an den Sitzungen des Theaterausschusses teil.

13 Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789, hg. von Max Martersteig, Mannheim 1890, S. 131.

14 Ebd., S. 144.

15 Auch auf der Ebene der Verfahren gab es also einen Konnex zwischen den Institutionen. In gewisser Weise zeigt sich damit, dass auch das Mannheimer Theater dem Akademie- und Gesellschaftsgedanken verpflichtet war. Die Protokolle der Gesellschaft werden heute im Stadtarchiv Mainz aufbewahrt. Vgl. Kreutz, Die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft und das Nationaltheater, S. 45.

16 Ein Großteil der handgeschriebenen Protokolle ist heute verloren. Als theaterhistorische Quelle weiterhin nutzbar sind sie durch die Edition von Martersteig.

ten, und die Diskussionen über gelungene und misslungene Aspekte einer Aufführung ohne Trennung neben Beschwerden von Schauspielerinnen und Schauspielern über als unangemessen empfundene Kostüme oder Streitigkeiten bei Besetzungsfragen. Die Organisation des täglichen Arbeitsprozesses wurde als ebenso überlieferungswürdig empfunden wie die ›Theoriedebatte‹ um die Ausrichtung des Mediums Theater.

Was auf den ersten Blick überrascht, erweist sich als schlüssig, liest man die Protokolle im Kontext anderer Dokumente der Mannheimer Bühne aus dieser Zeit. Dann zeigt sich, dass der Verzicht auf die Differenzierung zwischen der Thematisierung und der Dokumentation der großen und kleinen Angelegenheiten des Theaters eine programmatische Entscheidung ist. Sie folgt dem Verständnis des Mannheimer Nationaltheaters als Modellprojekt, in dessen Rahmen das Ziel einer Nobilitierung der Bühne in *allen* Prozessen verfolgt wird. Dafür sind schon die Theatergesetze, die 1780 unter der Leitung des ersten Intendanten Abel Seiler an der Bühne erlassen wurden, ein Beleg. In deren Präambel heißt es:

Um die Absicht eines guten Schauspiels, die Zufriedenheit des Publikums, ja den Endzweck der dramatischen Kunst selbst zu vervollkommen, so hat Kurf. Theater-Intendance für gut befunden, nach dem löblichen Beispiel verschiedener anderer wohl eingerichteter deutscher Theater, Gesetze zu entwerfen, die zum Wohl und zum Zweckmäßigen dieser Absicht abzielen, und wonach sich ein jedes Mitglied der hiesigen Kurfürstlichen Schaubühne in Zukunft zu richten hat.¹⁷

Geregelt werden in den Theatergesetzen die Angelegenheiten des Theateralltags. Dazu zählt der sorgsame Umgang mit den Rollenbüchern und den Kostümen, untersagt wird das Extemporieren und die eigenständige Veränderung des Textes durch die Schauspielerinnen und Schauspieler, Vorschriften gibt es zum korrekten Benehmen der Ensemblemitglieder auf der Bühne und außerhalb des Theaterhauses.¹⁸ Wie die Präambel betont, dient all das einem großen Ziel: Wer sich an die (zum Teil überraschend peniblen) Regeln zum Umgang mit Kostümen und Rollen, zum Verhalten während der Proben und zum Auswendiglernen des Textes hält, der trägt nicht nur zum reibungslosen Ablauf der Arbeit auf der Mannheimer Bühne und der Zufriedenheit des Publikums vor

17 Zit. nach Anton Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Mannheim 1879, S. 321–323, hier S. 321.

18 Vgl. zur Frage der Disziplinierung von Ensemble und Publikum: Peter Heßelmann, Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800), Frankfurt a. M. 2002.

Ort bei, sondern auch zur »[V]ervollkommn[ung]« der »dramatisch[en] Kunst selbst«,¹⁹ Wenn die Protokolle die Organisation des Alltags und die Medienreflexion als gleichwertige Aufgaben des Ausschusses präsentieren und dokumentieren, so ist das vor diesem Hintergrund nur konsequent, dient das Schlichten von Streitigkeiten über Kostüme doch wie die Erörterung der Frage, ob das Publikum klatschen soll oder nicht, gleichermaßen dem »Endzweck der dramatischen Kunst«.

Das Verständnis des Nationaltheaters als Modellprojekt hat weiterhin zur Folge, dass die Diskussionen und Entscheidungen des Gremiums nicht nur archiviert werden, um den Beschlüssen Dauer zu verleihen und Präzedenzfälle zu schaffen, sondern dass diese Texte – wie zuvor schon die Theatergesetze – der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Zusammen mit anderen Unterlagen sollten die Protokolle die Grundlage einer Geschichte des Mannheimer Theaterprojektes bilden. Dalberg erklärt dazu in der 25. Sitzung des Ausschusses am 30. November 1785:

Die Verfassung unserer Bühne steht gegenwärtig auf einem Punkt, der vielleicht anderen Bühnen zum Muster aufgestellt zu werden verdient. [...] Um unserem Theater [...] den Grad von Ruf zu geben, den es verdient, ist es nöthig:

- 1., die Geschichte der hiesigen Bühne von ihrem Ursprung an;
- 2., die Gesetze;
- 3., die Verordnungen;
- 4., die Vorschläge;
- 5., die ökonomische Einrichtung und
- 6., überhaupt unser Tagebuch nach seinem ganzen Inhalt sobald als möglich bekannt zu machen, wodurch ein für die dramatische Litteratur überhaupt interessantes Werk entstehen kann.²⁰

19 Wie andere Theatergesetze der Zeit beziehen sich auch die neunzehn von der Mannheimer Intendanz erlassenen Paragraphen v. a. auf drei Bereiche: die Institutionalisierung und Organisation des Theaters, die Reglementierung des kreativen Prozesses und die Disziplinierung der Schauspielerinnen und Schauspieler. Vgl. dazu Thomas Wortmann, *Der »Endzweck der dramatischen Kunst«. Oder: Bitte keine Fettflecken! Die Theatergesetze der Mannheimer Nationalbühne (1780)*, in: *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. von Bastian Dewenter und Hans-Joachim Jakob, Heidelberg 2018, S. 83–102.

20 Martersteig, *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*, S. 296 f.

Auch dieser »fromme Gedanke«²¹ einer Mannheimer Theatergeschichte, die anderen Unternehmungen als Vorbild dienen kann, setzt auf eine umfassende Dokumentation des Arbeitsprozesses, die alle Bereiche der Institution, deren künstlerische, kunsttheoretische, personelle und ökonomische Organisation mit einschließt.

Das Projekt wurde nie realisiert, der Mannheimer Beitrag für die »dramatische Litteratur« scheiterte aber nicht an einer mangelnden Materialbasis. Im Gegenteil: Zurückgegriffen werden konnte auf ein veritables Archiv, da die Dokumentation der organisatorischen wie der künstlerischen Tätigkeiten an der Mannheimer Bühne ein fester Bestandteil des täglichen Arbeitsprozesses war. Neben den bereits genannten Protokollen und den Theatergesetzen sind hier die (heute größtenteils verlorenen) buchhalterischen Unterlagen zu nennen sowie die mit strengen Regelungen zur Ausleihe versehene Bibliothek des Nationaltheaters,²² in der seit den Anfangsjahren der Unternehmung Rollen-, Soufflier- und Regiebücher zu den zur Aufführung gebrachten Stücken aufbewahrt wurden.²³ Flankiert wurde diese Dokumentation der Inszenierungen spätestens ab 1797 durch einen Eintrag zum jeweiligen Stück im sogenannten Hauptbuch. In diesem war für jede Inszenierung ein Bogen reserviert, auf dem unter anderem der Titel und die Dauer des Stückes, die Nummer des zugehörigen Soufflierbuchs, die Besetzung, die Kostüme, die Komparsen, die Dekorationen und Requisiten verzeichnet waren. Notiert wurde weiterhin eine Übersicht zu der Anzahl von Arbeitern, die für die Aufführung benötigt wurden, und eine Information, wie oft das Stück bereits gespielt wurde.²⁴ Die Pflege der Bibliothek und des Hauptbuchs waren mit Personalkosten versehen, die feste Posten im Haushalt der Bühne waren. Die Verpflichtung zur Dokumentation und Archivierung ging ganz offensichtlich für alle Beteiligten mit dem Selbstverständnis als Modellprojekt einher.

21 Ebd.

22 Friedrich Walter erklärt dazu: »Die neuen Theatergesetze des Organisationsjahrs 1797 enthalten auch Bestimmungen über die Bibliothek, wonach jedes Theatermitglied berechtigt ist, den Katalog der Theaterbibliothek einzusehen und von den gedruckten Stücken je zwei gegen Schein zur Lektüre zu verlangen. Bezüglich der Manuskripte wurde mit Rücksicht auf die damaligen Verhältnisse von Autorenrecht und Mißbrauchsgefahr bestimmt, daß keines derselben ohne ausdrückliche Erlaubnis der Intendantz ausgeliehen werden dürfe, ebensowenig ein Stück, welches zwar gedruckt, aber geändert und so teilweise zum Manuskript gemacht worden sei.« Friedrich Walter, *Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. 1779–1839*, Bd. 2: *Die Theater-Bibliothek*, Leipzig 1899, S. 8.

23 Walter weist darauf hin, dass sich »[s]chon für den Mai 1780, den November 1781, den Dezember 1786 und späterhin öfter [...] aus den Theaterrechnungen die Anfertigung eines alphabetischen Bücherverzeichnisses« nachweisen lässt. Ebd., S. 2.

24 Vgl. ebd., S. 222 f.

Archiv und Theaterpraxis: Schillers *Kabale und Liebe*

Bevor die Archivierungsprozesse 1785 als Grundlage einer Geschichte des Mannheimer Nationaltheaters in den Blick kamen, dienten sie der Organisation des Bühnenbetriebs in der Gegenwart. Für das Mannheimer Nationaltheater gilt, was Klaus Gerlach für Ifflands dramaturgisches und administratives Archiv am Berliner Nationaltheater festgehalten hat:

Das Archiv war in erster Linie ein Arbeitsinstrument, das Iffland ermöglichte, die komplexen Abläufe am Theater zu dokumentieren und zu kontrollieren. Die effektive Archivierung seiner amtlichen Korrespondenz und seiner Dokumente war eine wichtige Grundlage für die Funktionsfähigkeit der Institution.²⁵

Kennengelernt hatte Iffland die Vorzüge eines solchen Archivs wahrscheinlich in Mannheim, denn hier richtete Dalberg schon in den ersten Jahren seiner Intendanz ähnliche Strukturen ein. Die Mannheimer Theaterbibliothek beispielsweise war für die Anlage eines Repertoires und die Organisation des Spielplans von zentraler Bedeutung. Wiederaufnahmen von Stücken waren kurzfristig möglich, weil mit den Regiebüchern, in denen die von der Intendanz genehmigten Streichungen und Ergänzungen in Haupt- und Nebentext verzeichnet waren, auch die jeweils erarbeitete Inszenierung archiviert war. Das hatte ökonomische Vorteile: Regie-, Soufflier- und Rollenbücher wurden in Dalbergs Haus – wie auch an anderen Bühnen der Zeit – von einem Theaterschreiber eigenhändig hergestellt, entweder durch die Abschrift eines Textes oder durch die Bearbeitung eines gedruckten Bandes mit Tinte und Röteln, mit Schere, Papier und Kleber. Im Mannheimer Nationaltheater war für diese Aufgabe der Souffleur Johann David Trinkle zuständig, der als Kopist pro Manuskriptseite bezahlt wurde. Welcher finanzielle Wert diesen Textbüchern zukam, zeigt sich daran, dass dem pfleglichen Umgang mit den Rollenbüchern in den Theatergesetzen ein eigener Paragraph gewidmet wurde. Die Theaterbibliothek sorgte als hauseigenes Archiv dafür, dass der finanzielle Aufwand für die Erstellung von Regie- und Rollenbüchern jeweils nur einmal anfiel. Da das Mannheimer Nationaltheater, auch darin gleicht es den anderen Theaterhäusern des 18. Jahrhunderts, größtenteils defizitär arbeitete, war dieser ökonomische Umgang mit den ›Textressourcen‹ von großer Bedeutung.

Wie notwendig eine solch sorgsame Archivierung für die Zusammenstellung des Spielplans war, zeigt sich bei der Auseinandersetzung mit einer Übersicht der

25 Gerlach, Die Möglichkeit der Rekonstruktion von Aufführungen des Berliner Nationaltheaters, S. 100.

Aufführungsdaten der unterschiedlichen Stücke auf der Mannheimer Bühne in der Dalberg-Zeit von 1779 bis 1803. Zwar gab es regelmäßige Wiederaufnahmen einzelner Stücke, von einem Repertoirebetrieb kann aber keine Rede sein. Das ist nicht sonderlich überraschend, war der Theaterbetrieb um 1800 doch vor allem ein Markt der Neuerscheinungen. Auch die Ausschussprotokolle, in denen die Suche nach und die Auswahl von neuen Theater texts immer wieder Thema war, legen davon Zeugnis ab. Zurückzuführen ist das auf ein Theaterpublikum, das regelmäßig, oft mehrmals wöchentlich ins Theater ging und entsprechende Abwechslung wünschte.²⁶ In den meisten Fällen kamen Stücke daher nach der Premiere nur einmal pro Jahr zur Aufführung – und das gilt auch für Texte, die heute als Klassiker gelten und regelmäßig ihren Weg auf die Spielpläne deutscher Theater finden. Ein Beispiel dafür ist Friedrich Schillers Mannheimer ›Auftragsarbeit‹ *Kabale und Liebe*. Nach der Premiere am 15. April 1784 kam das Stück gut drei Wochen später, am 9. Mai 1784, wieder auf die Bühne. Über die nächsten Jahre verteilen sich die Aufführungen von *Kabale und Liebe* folgendermaßen:

- 18. Januar 1785
- 30. März 1786
- 20. September 1787
- 15. Juni 1790
- 13. September 1792
- 1. April und 23. Oktober 1800
- 21. April 1801
- 18. Februar und 10. September 1802.²⁷

Eine solche Verteilung der Wiederaufnahmen über die Jahre zeigt sich auch bei anderen Texten.²⁸ Schillers *Räuber* beispielsweise kamen zwar 1782, im Jahr der Uraufführung, fünf Mal auf die Bühne, in den folgenden Spielzeiten

26 Vgl. dazu die Arbeiten, die im Kontext der Siegener Forschungsstelle zur historischen Theaterpublikumsforschung entstanden sind. Vgl. »Das Theater glich einem Irrenhaus«. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts, hg. von Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob, Heidelberg 2012; »Das böse Thier Theaterpublikum«. Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, hg. von Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob und Bastian De-wenter, Heidelberg 2014. Vgl. für das Nationaltheater Mannheim in der Dalberg-Zeit: Hermann Korte, Das Mannheimer Theaterpublikum im 18. Jahrhundert, in: Mannheimer Anfänge, S. 75–113.

27 Walter, Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Bd. 2, S. 397.

28 Eine alphabetische Übersicht über die zur Aufführung gebrachten Stücke findet sich in: Ebd., S. 379–418.

wurde das Stück aber meist nur ein bis zwei Mal auf den Spielplan gesetzt; auch für Lessings *Emilia Galotti*, Lenz' *Hofmeister* oder Leisewitz' *Julius von Tarent* ist oft nur eine Aufführung pro Jahr verzeichnet. Die Erfolgsdramatiker der Zeit, Kotzebue und Iffland, kamen zwar insgesamt auf zahlreiche Aufführungen, allerdings verteilen sich diese bei beiden auf eine große Anzahl von Stücken.²⁹

Für die Theaterpraxis bedeutet dieser mehrere Monate, teilweise sogar Jahre umfassende Abstand zwischen den Aufführungen eine Herausforderung. Entsprechend wichtig waren die Informationen, die im Hauptbuch sowie in den in der Theaterbibliothek archivierten Regiebüchern verzeichnet waren. Sie ermöglichten es, eine Inszenierung mit einer relativ kurzen Probenzeit (meist wurden für eine Wiederaufnahme nur zwei bis drei Proben angesetzt) wieder einzustudieren.³⁰

Wie weit das ging, lässt sich am Beispiel der überlieferten Archivalien zur Inszenierung von Schillers *Kabale und Liebe* 1784 und 1800 am Mannheimer Nationaltheater zeigen. Das Stück war – noch unter dem ursprünglichen Titel »Louise Millerin« – Gegenstand des Vertrages, den Schiller mit Dalberg als Theaterautor schloss. Schiller verpflichtete sich darin, den Text für die Bühne umzuarbeiten. Parallel zu dieser Arbeit begann die Drucklegung des Dramas beim Mannheimer Verleger Schwan, der den Band noch vor der Uraufführung am Nationaltheater auf der Buchmesse in Frankfurt präsentierte. Und so kam es, dass das für Mannheim geschriebene Stück am 13. April 1784 seine Uraufführung in Frankfurt erfuhr. Im Nationaltheater feierte das Stück erst am 15. April Premiere.³¹ In der theaterhistorischen Sammlung der Reiss-Engelhorn-Museen, in dem die erhaltenen Teile des Archivs des Nationaltheaters heute aufbewahrt werden, sind zu *Kabale und Liebe* ein Soufflierbuch und ein Regiebuch erhalten.

Ersteres entstand im Kontext der Erstaufführung im Jahr 1784, an deren Inszenierung Schiller selbst beteiligt war. Letzteres wurde angelegt, als *Kabale und*

29 Von Iffland wurden zwischen 1779 und 1803 insgesamt 33 unterschiedliche Stücke gespielt, von Kotzebue 34. Vgl. ebd., S. 256.

30 In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Theaterbetrieb um 1800 nicht so sehr vom aktuellen, in dem Regiebücher auch dazu dienen, das »Werk« des Regisseurs oder der Regisseurin schriftlich zu fixieren und auf diese Weise Inszenierungen auch ohne Beteiligung derselben rekonstruieren zu können. Vgl. dazu Martin Schneider, Was ist ein Regiebuch? Erkundung eines unbekanntes Theatermediums, in: Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart, hg. von dems., Göttingen 2021, S. 9–29, hier S. 12 f.

31 *Kabale und Liebe* kam beim Publikum besser an als der *Fiesko*, trotzdem war es Schillers letzter direkter Beitrag für das Mannheimer Theater.

Liebe im Jahr 1800 nach einer Pause von fast acht Jahren wieder auf den Spielplan gesetzt wurde. Mit Hilfe des Soufflierbuchs lässt sich nachvollziehen, welches Stück in Mannheim im Frühjahr 1784 über die Bühne ging und inwiefern es sich von der zuvor bereits erschienenen Schwan'schen Druckfassung unterscheidet. Grundlage des Soufflierbuchs ist eine bereits vor der Uraufführung des Stückes bei Schwan erschienene Messeausgabe von *Kabale und Liebe* mit der (falschen) Ortsnennung »Frankfurt und Leipzig«, in dem zahlreiche Änderungen (Streichungen, Ergänzungen, Überarbeitungen) mit unterschiedlichen Schreibgeräten (vor allem Tinte und Rötel) von unterschiedlicher Hand verzeichnet wurden. Einzelne Passagen wurden mit Papierstücken überklebt, die zum Teil mit neuem Text beschrieben wurden. Da Schiller an der Inszenierung mitwirkte und sehr wahrscheinlich selbst für einzelne Modifikationen verantwortlich war oder diese zumindest mit seinem Einverständnis vorgenommen wurden, hat das Mannheimer Soufflierbuch bereits im 19. Jahrhundert wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten. Zur Diskussion stand dabei der Werkstatus des Soufflierbuchs, es ging um die Frage, ob die Änderungen am Stücktext, die hier verzeichnet sind, als eine von der Hand des Autors stammende Variante des Dramas zu verstehen und entsprechend bei der Edition des Textes zu berücksichtigen sind.³²

Nach ersten Vorarbeiten von Herbert Stubenrauch³³ hat Herbert Kraft hier Grundlegendes geleistet, indem er das Mannheimer Soufflierbuch 1963 nicht nur erstmals ediert, sondern auch interpretiert hat.³⁴ Eindrücklich herausgearbeitet hat Kraft beispielsweise, inwiefern die Textänderungen im Soufflierbuch auf eine Modifikation des Dramas zielten (vor allem im Hinblick auf die

32 Bei der Beschäftigung mit Regiebüchern stellt sich generell die Frage nach zentralen Begriffen wie ›Autorschaft‹, ›Text‹ oder ›Werk‹ und damit auch nach der disziplinären Zuständigkeit für diese Textsorte noch einmal neu. Bilden Regiebücher eigenständige Werke oder sind sie nur in Verbindung mit dem Text zu sehen, den sie für die Bühne aufbereiten? Kommt ihren Verfasserinnen und Verfassern ein Autorstatus zu? Diese Frage hat die Schiller-Philologie bis in das neue Jahrtausend umgetrieben. Die für die Auseinandersetzung mit dem Text maßgebliche neue Ausgabe von *Kabale und Liebe* in der Nationalausgabe revidiert die Vorgängeredition von 1957 u. a. indem sie den Erstdruck und die Fassung des Soufflierbuchs im Paralleldruck liefert. Vgl. Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 5, Neue Ausgabe, hg. von Herbert Kraft, Claudia Pilling und Gert Vonhoff, Weimar 2000, S. 5–193.

33 Herbert Stubenrauch, *Musikus Miller im Turm. Schillers unbekanntes Bühnenbearbeitung von Kabale und Liebe*, in: Weimarer Beiträge 1 (1955), S. 233–245.

34 Schillers *Kabale und Liebe*. Das Mannheimer Soufflierbuch, hg. von Herbert Kraft, Mannheim 1963, S. 210–240.

Figurenzeichnung und die Handlungsführung³⁵) oder auf die Gegebenheiten am Mannheimer Nationaltheater zurückzuführen sind, um die Spieldauer an die üblichen Zeiten der Bühne anzupassen, Zugeständnisse an die kirchliche Zensur zu machen oder auf politische Rahmenbedingungen Rücksicht zu nehmen. Krafts Auseinandersetzung mit dem Soufflierbuch ist von einem editionsphilologischen Interesse getragen, die zeitgenössische Theaterpraxis kommt nur in den Blick, insofern sie Einfluss auf den Text genommen hat. Zentrales Anliegen ist es, die Änderungen zu identifizieren, die auf Schiller selbst zurückzuführen sind.³⁶

Aus diesem Grund widmet sich Kraft in seiner Edition auch dem oben genannten Regiebuch zu *Kabale und Liebe*, das für die Wiederaufnahme des Stückes angefertigt wurde. Als Schillers Drama im April 1800 erneut auf die Bühne kam, waren Veränderungen notwendig, weil das Regiebuch der Uraufführung, bei dem es sich wahrscheinlich um »das Handexemplar des Dichters handelte«,³⁷ nicht mehr vorhanden war.³⁸ Auch in diesem Fall wurde Trinkle mit der Erstellung eines Regiebuchs beauftragt und der Kopist griff, wie schon sechzehn Jahre zuvor, auf einen Drucktext von *Kabale und Liebe* zurück. Grundlage des Regiebuchs war die »Neue[] Original-Auflage«, die 1796 in Mannheim bei Schwan erschienen war. Von Relevanz für die Bestimmung von Schillers Anteil an den Modifikationen am Text der Mannheimer Uraufführung ist das Regiebuch, weil Trinkle in dieses Exemplar sorgfältig die Änderun-

35 Vgl. dazu auch Dieter Liewerscheidt, Die Macht der Bühne. Zur dramaturgischen Unentschiedenheit von Schillers *Kabale und Liebe*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 176–188.

36 Zur Agenda seines Editionsprojektes erklärt Kraft: »Einen beträchtlichen Teil der verbleibenden Änderungen können wir Schiller direkt oder indirekt zuschreiben, doch bleiben nähere Aussagen in dieser Richtung notwendig Spekulationen. Es sollte aber gezeigt werden, daß die im Apparat angegebenen Lesarten nicht nur interessant sind, weil sie die Behandlung eines Textes am Theater veranschaulichen und von der Änderung in der Auffassung eines Dramas Zeugnis geben können, sondern daß sie daneben – in einigen Fällen sicher, in anderen, deren Ort und Zahl wir leider nicht kennen, mit großer Wahrscheinlichkeit – spätere Varianten Schillers enthalten, und das ist ihre eigentliche Bedeutung.« Kraft, Das Mannheimer Soufflierbuch, S. 208. Dass sich die Bedeutung von Regie- und Soufflierbüchern nicht nur in dieser der Textkonstitution dienenden Funktion erschöpft, dafür ist in den letzten Jahren von literaturwissenschaftlicher Seite mit Nachdruck plädiert worden. Vgl. dazu Katrin Henzel, Epitextuelle Bühnenanweisungen unter besonderer Berücksichtigung des Regiebuchs, in: editio 32 (2018), S. 63–81 sowie grundlegend: Schneider, Was ist ein Regiebuch?

37 Kraft, Das Mannheimer Soufflierbuch, S. 206.

38 Über den Verbleib des Regiebuchs finden sich Spekulationen bei: Walter, Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Bd. 2, S. 138 f.

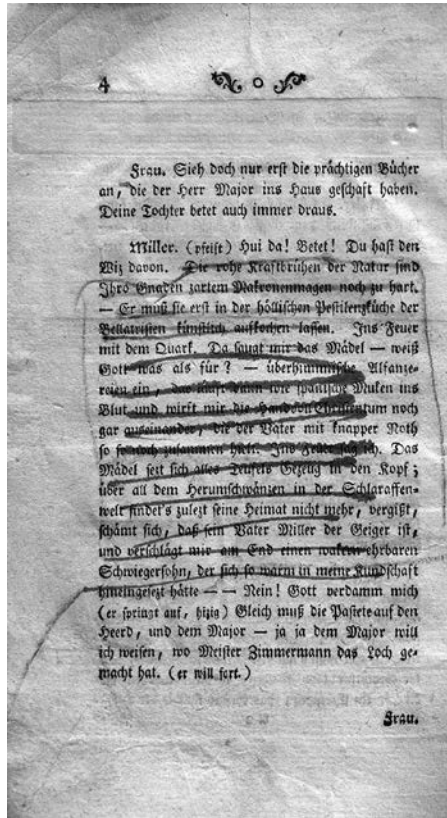


Abbildung 1: Soufflierbuch von 1784 mit Streichungen,
© Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Repro: Rebecca Kind

gen aus dem Soufflierbuch von 1784 übertrug, damit beide Bände für die Wiederaufnahme des Stückes parallel genutzt werden konnten. Änderungen im Soufflierbuch, die nicht in dieses neue Regiebuch übertragen wurden, sind deshalb auf die Zeit nach 1800 zu datieren, wie Kraft erläutert:

Es ergibt sich [...] die Möglichkeit, alle diejenigen Hände, deren Eintragungen nicht in das zweite Buch [gemeint ist das Regiebuch von 1800, T.W.] aufgenommen sind, als mit Sicherheit nicht von Schiller stammend oder auf Schiller zurückgehend auszuschalten, da sie nach 1800 anzusetzen sind. Wichtig sind alle jene Änderungen, die bei der Anlage des neuen Buches

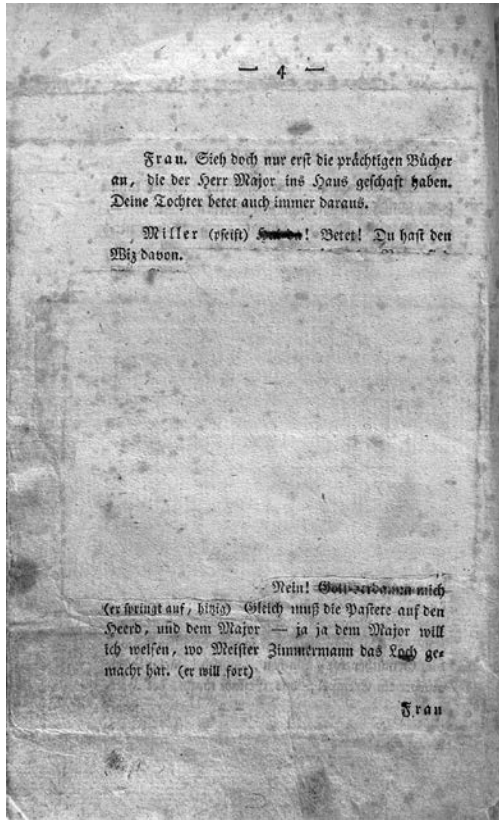


Abbildung 2: Regiebuch von 1800, in dem die Streichungen aus dem Soufflierbuch durch eine Überklebung übernommen werden, © Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Repro: Rebecca Kind

übernommen worden sind. Zwar können [...] keine Änderung mit Sicherheit auf Schiller zurückführen, doch ist unmittelbar klar, daß die nachträglichen Abänderungen Schillers sich aller Wahrscheinlichkeit nach nicht auf jene Stellen beschränkt haben.³⁹

Aus editionswissenschaftlicher Perspektive handelt es sich bei Trinkles Regiebuch also um einen Glücksfall. Nicht in den Blick kommen dabei aber die Informationen, die das Regiebuch zur Theaterpraxis – und nicht zuletzt zum

39 Kraft, Das Mannheimer Soufflierbuch, S. 207.

Konnex von Theater und Archiv liefert. Denn auffallend ist, dass die Wiederaufnahme des Stückes nach einer Pause von acht Jahren *nicht* mit einer grundsätzlichen Neubearbeitung des Textes einhergeht, vielmehr wird mit der Übertragung der Änderungen aus dem Soufflibuch in das Regiebuch die archivierte Inszenierung zur Grundlage der erneuten Aufführung von *Kabale und Liebe* gemacht. Zwar werden in der Folge kleinere Eingriffe in den Text vorgenommen, allerdings bleibt die Bühnenfassung von 1784 größtenteils erhalten. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, dass das ›originale‹ Soufflibuch problemlos mit dem neuen Regiebuch zusammen genutzt werden konnte.

Über die Gründe dieses Vorgehens kann nur spekuliert werden. Anführen ließen sich erstens ökonomische Argumente: Durch die Übertragung der Änderungen in das Regiebuch konnte das alte Soufflibuch weiterhin in Gebrauch bleiben, man sparte sich also die Kosten für die Erstellung eines neuen Bandes für den Souffleur; außerdem war eine schnelle Wiederaufnahme des Stückes möglich, waren im Soufflibuch doch die technischen Hinweise für die Aufführung (etwa zum Fallen des Vorhangs) bereits enthalten und mussten nicht noch einmal erarbeitet werden. Möglich wäre zweitens, dass im Falle von *Kabale und Liebe* diese ›Texttreue‹ damit zu tun hat, dass der Autor selbst Anteil an der Inszenierung hatte und man dessen Werk im doppelten Sinne (war Schiller doch Verfasser des Textes und Urheber der Bühnenfassung) zur Aufführung bringen wollte, weil man sich dessen ›Arbeit am Text‹ verpflichtet fühlte. Gegen diese Annahme spricht allerdings, dass sich auf dem Theaterzettel, der für die Wiederaufnahme des Stückes am 1. April 1780 erstellt wurde, ein solcher Hinweis auf Schillers zweifache ›Autorschaft‹ fehlt (vgl. Abb. 3). Herbert Kraft erklärt drittens das Wiederaufgreifen der Inszenierung von 1784 mit den strikten Vorgaben zum Umgang mit Eingriffen in den Text, die unter Dalbergs Intendanz am Nationaltheater galten. Eigenständige Änderungen durch die Schauspielerinnen und Schauspieler untersagten die Theatergesetze, selbst der Theaterrausschuss durfte keine Modifikationen des Textes beschließen. Dalberg bestand »auf das alleinige Recht der Intendanz, Änderungen zu bestimmen«.40 Dass die Version von 1784 die Grundlage für die Inszenierung von 1800 bildete, kann also damit zu tun haben, dass es sich um die im Rahmen der Vorgaben des Nationaltheaters einzig legitimierte Fassung des Stückes handelte.41 Welche Begründung auch zutreffen mag, festzuhalten ist, dass der Umgang mit den Büchern zu *Kabale und Liebe* an der Mannheimer Bühne nicht den Ausnahme-, sondern den Normalfall darstellt. Einzelne Regie- und Soufflibücher

40 Ebd.

41 Vgl. ebd., S. 208.

Dienstag den 1. April 1800
w i r d
auf dem hiesigen Hoftheater
aufgeführt:
Kabale und Liebe.
Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Schiller.

P e r s o n e n :

| | |
|--|----------------|
| Präsident von Walter, am Hofe eines deutschen Fürsten | Herr Müller. |
| Ferdinand, sein Sohn, Major | Herr Sten. |
| Hofmarschall von Kalb | Herr Leonhard. |
| Lady Milford, Favoritin des Fürsten | Mad. Ritter. |
| Burn, Haussekretär des Präsidenten | Herr Vogel. |
| Müller, Stadtmusikant | Herr Sten. |
| Desen Frau | Mad. Nicola. |
| Luisa, dessen Tochter | Mlle Nicola. |
| Sophie, Kammerjungfer der Lady | Mlle Marconi. |
| Ein Kammerdiener des Fürsten | Herr Richter. |
| Ein Kammerdiener der Lady | Herr Hofhaus. |
| Ein Kammerdiener } des Präsidenten | Herr Hofmann. |
| Ein Bedienter } | Herr Küchler. |
| Verschiedene andere Bedienten, sowohl der Lady, als des Präsidenten. | |
| Berichtsdienner. | |

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

| | |
|--|--------------|
| In das erste Parterre | 48 fr. |
| In das zweite Parterre | 30 fr. |
| In die Reserve, Loge des ersten Stoffs | 1 fl. 12 fr. |
| In die Gallerie des dritten Stoffs | 18 fr. |
| In die Seiten-Bänke allda | 12 fr. |

Der Anfang ist präcise um drei Viertel auf sechs Uhr.

Der guten Ordnung wegen kann Niemand, weder bei den Proben, noch unter der Vorstellung, aufs Theater gelassen werden.

Abbildung 3: Theaterzettel zur Wiederaufnahme
von »Kabale und Liebe« am 1. April 1800

aus den frühen Jahren der Mannheimer Bühne wurden bis weit ins 19. Jahrhundert verwendet. Das Soufflierbuch von *Kabale und Liebe* beispielsweise wurde mindestens bis 1841 genutzt, teilweise finden sich Belege der Verwendung von Regiebüchern aus dem späten 18. Jahrhundert bis in die 1860er Jahre.

Beinahe wichtiger als die Spekulation über die Gründe dieser Praxis ist die Analyse ihrer Effekte. Zunächst ist festzuhalten, dass dieses Verfahren in der Rückschau aus dem 21. Jahrhundert vielleicht irritierender erscheint, als es für die Zeitgenossen war. Der Theaterbetrieb des 18. und 19. Jahrhundert kannte noch kein Konzept von »Regietheater« im heutigen Sinne, die Adaption eines Dramentextes für die Bühne wurde nicht als Interpretation verstanden, sondern

vielmehr als eine Anpassung des Textes an die technischen ›Umstände‹ des jeweiligen Hauses respektive an die politischen und sozialen Kontexte des jeweiligen Spielortes. Insofern ist der Bedarf nach einer Neuinszenierung (verstanden als Neuinterpretation) bei der Wiederaufnahme eines Stückes nicht oder nur bedingt gegeben. Ergebnis dieser Praxis ist jedenfalls, dass es auch im Falle der Mannheimer Bühne um 1800 (und teilweise weit darüber hinaus) ein Konzept von ›Texttreue‹ gibt, allerdings gänzlich anders verstanden als dies heute der Fall ist. *Texttreue* bedeutet hier die *textuelle* Tradierung der Produktionsarbeit mittels Soufflier- und Regiebüchern. Folge dieser Tradierung ist ein Eigenleben der Inszenierung. Es gibt weder nach einer achtjährigen Pause zwischen den Aufführungen noch danach eine Rückkehr zu einem ›Originaltext‹ des Autors, versteht man darunter die publizierte Fassung des Stückes. Zwar werden am Text auch in der Folge Kleinigkeiten geändert, teilweise wird die mit Papier überklebte Druckfassung sogar handschriftlich wiederhergestellt. Basis der Theater- und Probenarbeit aber bleibt die im Soufflierbuch fixierte Inszenierung der Uraufführung.

Es wirkt fast wie eine Pointe, dass im Falle von Schillers *Kabale und Liebe* im Jahr 1800 der Kopist Trinkle ausgerechnet einen vom Verleger Schwan mit dem Etikett »Original-Auflage« versehenen Drucktext verwendet, denn dieser fungiert tatsächlich nur als Textträger für die Notation der Inszenierungsarbeit. Der literarische Text wird von Trinkle mit den Ergebnissen der Theaterarbeit überschrieben. Die ›Original-Auflage‹ für die Wiederaufnahme im Jahr 1800 ist also nicht der Schiller'sche Drucktext, sondern die sechzehn Jahre zuvor daraus erstellte Bühnenfassung. Möglich ist das, weil Theater und Archiv nicht als Gegensätze verstanden werden, weil Dokumentation und Produktion sich wechselseitig bedingen.