



**Bernhard Siebert**

## **Anwesenheitskontrolle: Margarete Bieber und die zwei Seiten des antiken Probenbetriebs**

Ich kann mich daran erinnern, dass mir als Kind eine Tasse einen großen Schrecken eingejagt hatte. Ich wollte gerade den letzten Schluck zu mir nehmen, da erstarrte ich, als ich sah, dass auf dem Boden der Tasse ein Käfer saß. Ich brauchte ein paar Momente, um zu verstehen, dass es kein totes Tier, sondern ein Käfer aus bemalter Keramik war und dass er fest mit dem Boden der Tasse verbunden war: Es handelte sich um einen Scherzartikel, der sich in dieser und abgewandelten Formen auch weiterhin im Handel finden lässt. Ich musste an diese Kindheitserinnerung im Zuge eines von mir an der Angewandten Theaterwissenschaft angebotenen Seminars zu Margarete Bieber denken. Die Studierenden und mich hatte hier vor allem ein kleiner Text von Margarete Bieber aus dem Jahr 1941 nachhaltig beschäftigt. Sie schreibt darin über ein weit weniger schreckenerregendes Trinkgefäß, nämlich über eine flache Trinkschale, eine sogenannte Kylix, und sie betrachtet sehr genau die Darstellung auf dem Boden des Gefäßes und bringt diese mit der seiner Außenseite in einen Erkenntniszusammenhang:<sup>1</sup> Es war für uns verblüffend zu lesen, wie Bieber mit der genauen Betrachtung einer kleinen Abbildung auf dieser Trinkschale einen Kommentar zur Struktur der Probenarbeit im griechischen Theater liefert.<sup>2</sup>

Margarete Bieber (1879–1978) ist eine der wichtigsten deutschen Archäologinnen und Spezialistin für die Theaterbauten der Antike: Der 1879 in Westpreußen, im heutigen Polen, geborenen Forscherin wird 1907 als zweiter Frau an der Universität Bonn der Dokortitel verliehen, und da sie im Anschluss keine Lehrtätigkeit antreten kann, sucht sie nach weiteren Möglichkeiten, ihre Arbeit fortzuführen. Sie erhält 1909 das Reisestipendium des Deutschen Archäologischen Instituts, das es ihr ermöglicht, den Mittelmeerraum zu berei-

sen und Untersuchungen zu unterschiedlichen Theaterbauten anzustellen.<sup>3</sup> Als erste Archäologin überhaupt wird Bieber korrespondierendes Mitglied dieses Instituts, und durch weitere Unterstützungen sammelt sie Dokumente zum „Theaterwesen“, wie sie im Titel ihrer Monografie schreiben wird.<sup>4</sup> 1919 bittet sie darum, mit dem Ergebnis dieser Theaterstudien an der Gießener Ludwigs-Universität zur Habilitation zugelassen zu werden, was zu einiger akademischer Korrespondenz führt,<sup>5</sup> und letztlich wird die Bitte einstimmig angenommen. Bieber lebt, lehrt und forscht in Gießen, und ihr wird 1931 als erster Frau in Deutschland eine planmäßige außerordentlichen Professur zugesprochen,<sup>6</sup> die 1933 in eine ordentliche Professur umgewandelt werden soll. Wegen ihrer jüdischen Herkunft aber wird Bieber noch in der ersten Hälfte des Jahres 1933 entlassen, sie wandert aus, zunächst ins Vereinigte Königreich, dann in die Vereinigten Staaten von Amerika. Bieber arbeitet in New York, zunächst am Barnard College, dann vor allem als Assistenzprofessorin an der Columbia University. Von New York aus verfolgt sie den Zweiten Weltkrieg. Im Jahr 1948, Bieber ist 69, geht sie in den Ruhestand, aus dem heraus sie allerdings weiter forscht, für ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse geehrt wird und auch Stipendien erhält. Zu Beginn des Jahres 1978, mit 98 Jahren, stirbt Bieber. Sie hinterlässt ein Werk, das aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Lebenswelt der Antike blicken lässt. In ihre zahlreichen Detailstudien zu archäologischen Objekten bringt sie immer wieder ihr Wissen um antike Praktiken ein, das drei Schwerpunkte hat, nämlich erstens griechische Tracht und Kleidung,<sup>7</sup> zweitens Münzkunde<sup>8</sup> und drittens Theaterbetrieb und Theaterbauten.<sup>9</sup> Ihre Forschung ist gekennzeichnet durch die Verbindung einer literaturorien-



Abb. 1: Darstellung auf der Außenseite der von Margarete Bieber besprochenen Kylix. Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr.: 27.74. (Foto: gemeinfrei)

tierten und einer objektbasierten Forschung, und gerade die Monografien zum Theater der Antike zeugen davon, dass es ihr tatsächlich darum geht, auf so etwas wie eine umfassende „Rekonstitution“ der ästhetischen Praktiken hinzuwirken, um Roland Barthes' Wort zu gebrauchen.<sup>10</sup> Es geht ihr in der archäologischen Herangehensweise aber auch immer darum, Details und kleinere Probleme in den Mittelpunkt zu rücken, um daran etwas Größeres, Entscheidenderes ablesen zu können. In einer der spannendsten Überlegungen, die sie während des Krieges anstellt, versucht sie eine Eigenheit der Einbettung des Chors in die attische Gesellschaft zu erläutern.

Das Detail, um das es hier gehen soll, fesselt Bieber Anfang der 40er Jahre. Es findet sich auf einer Kylix, also einer flachen griechischen Trinkschale (Abb. 1). Diese Kylix, die im Metropolitan Museum of Art ausgestellt ist, ist ein rotfiguriges Terracotta-Gefäß mit einem Durchmesser von 23,20 cm und mit einer Höhe von 10,80 cm.<sup>11</sup> Auf der Außenseite der Trinkschale sind zwischen den beiden Henkeln je fünf Männer abgebildet, innen findet sich im Boden der Vase die Darstellung einer seltsamen Konstruktion (Abb. 2): Ein Mann steht neben einer Vorrichtung, die ebenso

hoch ist wie er und aus hölzernen Brettern gezimmert scheint, und wendet sich ihr zu, in Toga, mit erhobener rechter Hand, in der Linken eine Rute haltend. Im Online-Katalog des Metropolitan Museums heißt es dazu schlicht, dass nicht klar sei, wozu die hölzerne Konstruktion, diese „unexplained structure“,<sup>12</sup> diene: „The structure in the tondo is clearly of wood, but its function remains unknown. The scenes on the exterior have been interpreted as a chorus of young men training for a public performance.“<sup>13</sup> Bieber denkt, eine Lösung für das Problem gefunden zu haben: Nach und nach analysiert sie die Darstellungen, um dem Problem der Konstruktion im Gefäßboden auf die Spur zu kommen. Für sie ist die Szene mit den jungen Männern und den Flötenspielern auf der Außenseite der Vase ganz klar eine Szene der Probe: Ihrer Meinung nach wird hier eine Theateraufführung probiert. Sie widerspricht damit der vorherrschenden, ihrer Meinung nach aber irrigen Annahme, es handle sich um Schuljungen. Für Bieber sind auf der Kylix eben keine Schuljungen, sondern junge Männer dargestellt, deren Kopfhaltung und teilweise geöffnete Münder darauf hindeuteten, dass hier gesungen werde:



Abb. 2: Blick von oben in die Kylix, durch die die Darstellung im Boden der Trinkschale erkennbar wird.

(Foto: gemeinfrei)

*The deduction we can make [...] is that the flute players on the Briseis vase are accompanying a chorus of young men, trained for some public performance.*<sup>14</sup>

Eine Chorszene mit jungen Männern also, die kein Satyrchor sein könne, so Bieber, da keine Satyrkostüme zu sehen seien, und auch kein Komödienchor, da die Komödie zum Zeitpunkt der Herstellung der Vase noch nicht formal entwickelt gewesen sei – und selbst wenn sie das gewesen sei, fehlten die Tiermasken, die diesen Chor charakterisierten.<sup>15</sup> Es könne aber auch kein lyrischer Chor sein, weil auch dafür die Kleidung nicht angemessen sei.<sup>16</sup> Daher handelt es sich für sie um einen Tragödienchor. Ein tragischer Chor also, der, wie Bieber aus der Abbildung folgert, vermutlich in der Stoa Basileios auf der Athener Agora probt. Was hat es nun aber mit dem Problem

des bereits genannten “conspicuous piece of wooden furniture in the interior”<sup>17</sup> auf sich? Bieber versucht eine Antwort zu finden und schreibt:

*When we turn back to the interior of the [...] cup, we may assume that the man with the rod as well as the “furniture” has some relation to the tragic chorus and the stoa on the exterior. [...] If we inspect the “furniture” more closely, it looks like a door, with a base or threshold, three cross-bars, and an upper lintel. But it is not a real door, for there are no fillings between the vertical and the horizontal beams.*<sup>18</sup>

Bieber bemerkt also zunächst, dass die Konstruktion einer Tür ähnele, wegen der vertikalen Ausrichtung und der Querstreben aber wohl kaum als Tür gedient haben könne. Sie untersucht dann sehr genau die auf der Konstruktion

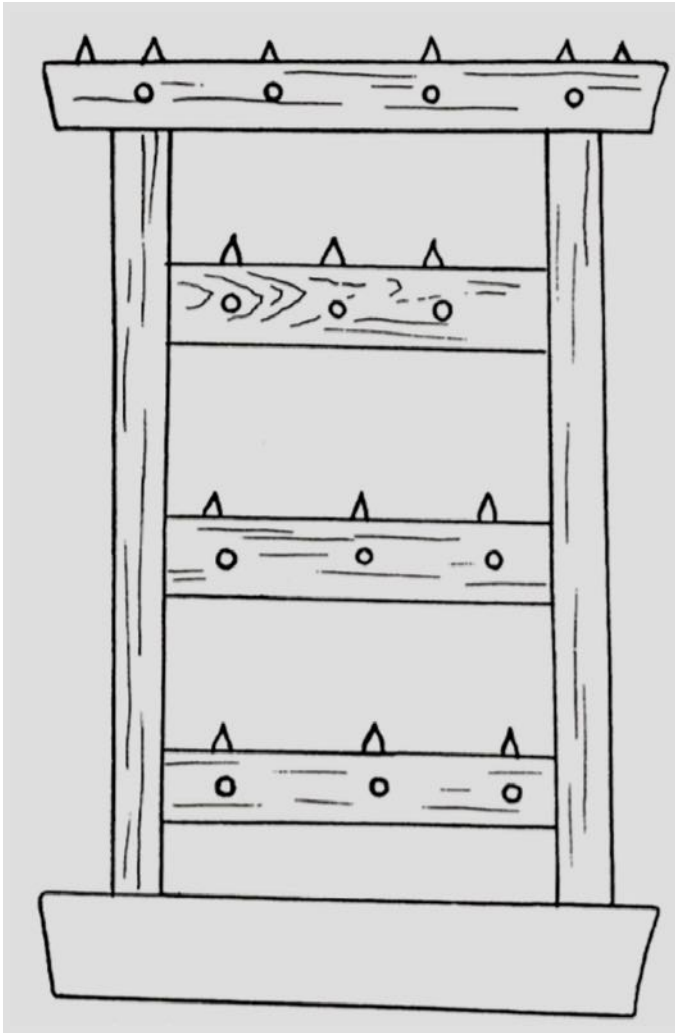


Abb. 3: Die von Penelope Dimitriou angefertigte Rekonstruktionszeichnung des Geräts zur Anwesenheitskontrolle, wie sie Margarete Bieber in ihrem Artikel verwendet (Abbildung aus: Bieber 1941, S. 534)

angebrachten Kreise und Zacken und stellt mittels einer gezeichneten Rekonstruktion des Geräts (Abb. 3) fest, dass die Anzahl der Elemente mit der Anzahl der Choreuten in der Tragödie zu diesem Zeitpunkt übereinstimmen muss. Daraus entwickelt sie die These, dass es sich beim dargestellten Gegenstand um eine Art Kontrollmechanismus gehandelt haben könnte, also eine Apparatur, in der sichtbar alle

Choreuten eine mitgebrachte Münze ablegen, um ihre Anwesenheit anzuzeigen. Es handele sich, so Bieber, um eine Art „Drehkreuz“ zur Anwesenheitskontrolle der Chorleute, die vom – hier neben der Apparatur abgebildeten – *chorodidaskalos*, vom Chorübungsleiter, überwacht werde:

*My suggestion is this: the chorus-trainer set up at the entrance of the building, where the rehearsals took place, an admission control, comparable to our turnstiles. [...] The vase is our oldest testimonial for such a usage. It may have been the first invention and use of such a checking contrivance, and the choregus may have been the inventor and justly proud of it.*

Diese „checking contrivance“, für Bieber eine Erfindung des Choregen bezeichnet, könnte arbeitstechnisch eben mit Bieber als Drehkreuz („turnstile“) gesehen werden, oder auch als den Vorläufer der

Stech- oder Stempeluhr gesehen werden, mit der die Anwesenheit kontrolliert werden kann: Es handelt sich um eine technische Einrichtung, einen Apparat, in dem sich der Zusammenhang zwischen Überwachung, Anwesenheit und Chorprobe materialisiert.

Ein System für Anwesenheitskontrolle: Für Bieber scheint gerade auch der Begriff des Eintritts wichtig zu sein und der *chorodidaskalos*

als eine Art Türsteher, der die Choreuten empfängt – nicht zuletzt lässt sie ihre Leser\*innen ja zunächst an eine Tür denken (“it looks like a door”), nur um später darauf hinzuweisen, dass sie sich das Gerät am Eingang des Gebäudes platziert vorstellt (“at the entrance of the building”). Für sie ist im Zusammenhang mit dieser Einrichtung also gerade die Funktion der Einlasskontrolle entscheidend. Jedes Mitglied, so Bieber, habe ein Ticket mit einer der Nummern von 1–12 oder 1–15 darauf gehabt, diese in das Loch auf der oberen Seite des Balkens stecken können, über dem Kreis mit demselben Buchstaben. In der Abbildung wird jeder dieser Plätze unter anderem von einem kleinen Kreis gekennzeichnet. Nur diejenigen, so ihre Argumentation, die ihre Tickets ausgehändigt hätten, um vom Übungsleiter kontrolliert zu werden, würden anschließend auch gepflegt. “Where were they fed? In the Stoa Basileios.”<sup>19</sup> Bieber geht in ihrem deduktiven Verfahren weiter zielgenau vor und kommt nach einem raschen Ausschlussverfahren zur Ansicht, dass es sich bei der dargestellten Chorprobe eigentlich nur um eine für die Inszenierung von Aischylos’ *Die Perser* handeln könne: “The *Suppliants* [*Die Schutzflehenden*, Anm. B.S.] is dated before 480, thus only the *Persians* could be meant on the vase.”<sup>20</sup> Nun geht sie in ihrem Ermittlungsverfahren allerdings noch einen Schritt weiter und meint relativ sicher sagen zu können, dass es sich beim Zusammenhang von Chor und Einlasskontrollsituation um eine Hommage an Themistokles handeln müsse, den Feldherrn, der für den Bau der auf der Außenseite der Kylix dargestellten Wandelhalle verantwortlich gewesen sei, und der als Chorege für die Perser gearbeitet habe:

*Themistocles not only won the victory, he also rebuilt the walls of Acropolis and of Athens and he probably also rebuilt the Stoa Basileios. Thus the cup – perhaps with a companion piece – shows the stoa rebuilt by him, the flute-players, choreutai and the chorus-trainer engaged and paid by him, the contrivance to check and discipline the important chorus.*

In einem dramaturgisch geschickten Modus erklärt Bieber also auf wenigen Seiten unter einer harmlos daherkommenden Überschrift – “A Tragic Chorus on a Vase of 475 B. C.” –, dass wir es bei der in New York ausgestellten Kylix mit der Darstellung einer Chorprobe für *Die Perser* zu tun haben und dass der darauf abgebildete gesellschaftliche Zusammenhang mit Themistokles zu tun habe, dessen Erfindung, ein Apparat zur Einlass- und Anwesenheitskontrolle für die Proben, zentral abgebildet sei.

Jenseits der Frage danach, inwiefern es archäologisch haltbar ist, dass es sich beim von Bieber untersuchten Phänomen um Themistokles’ Erfindung eines Apparats zur Kontrolle der Proben für *Die Perser* handelt, gerät dieser Artikel damit in einen ganz aktuellen theaterwissenschaftlichen Zusammenhang: Denn Bieber stellt die Frage der Darstellung genauer, nämlich dass zu überlegen sei, inwiefern bei den Abbildungen der Theaterpraktiken, in diesem Fall auf der besagten Kylix, auch gezeigt werden könne, was lediglich zum Betrieb und nicht zur historischen Darstellungspraxis selbst gehöre. Für Bieber ist in ihrer Argumentation zweifelsfrei klar, dass hier etwas, das zum Produktions- und Probenprozess der Tragödie gehört, ohne Probleme in anderer Weise Teil eines anderen Kunstwerks werden kann. Dabei ist es allerdings ungewöhnlich, wenn schon nicht eine bildnerische, dann überhaupt eine künstlerische Darstellung dieser Produktionspraxis zu finden. Denn wo es für die klassische Komödie des Aristophanes üblich ist, sich ironisch selbst mit den eigenen Darstellungsmöglichkeiten auseinanderzusetzen und diese zu thematisieren, werden Funktion und Organisation der Tragödie wenn überhaupt, dann lediglich in kritischen und philosophischen Auseinandersetzungen verhandelt, so unter anderem in Aristoteles’ *Poetik* oder in Platons *Staat*, nicht aber in der künstlerischen Praxis. Hier stellt Bieber also mit ihrer Analyse auch die These auf, dass die Darstellung des Theaterbetriebs selbst, also in diesem Fall der Probe einerseits und der Kontrolle dieser Probe andererseits, selbst Teil der ästhetischen Auseinandersetzung, ja der politischen Machtrepräsentation werden können. Es erschlosse sich mit den hier von Bieber ange-

stellten Beobachtungen also ein Zusammenhang zu dem, was im Moment in Theaterproduktionen, -prozessen und -proben erforscht wird. Bieber liefert einen materialen Beleg für die Ansicht einer Probenkonstellation der Tragödie, für Szenen einer gesellschaftlichen Kontrolle des Chors außerhalb des Theaterraums – und für deren kulturelle Relevanz.

Das Interessante daran ist, dass Bieber all dies aus der Repräsentationslogik der Trinkschale selbst entwickelt, deren Innen- und Außenseite sie miteinander in Beziehung setzt: Das Kontrollsystem ist im Boden abgebildet (auf der Innenseite) und steht in einer Verbindung mit der „sichtbareren“ Probensituation (auf der Außenseite). „Sichtbarer“, weil die Innenseite eigentlich nur für die Person erkennbar ist, die aus der Schale trinkt, oder die zumindest die Möglichkeit hat, nahe an der Schale zu stehen und in diese zu blicken. „Sichtbarer“ aber auch, weil das Kontrollsystem des Chors den Blicken des Publikums eher entzogen ist, und in gewissem Sinne auch den Blicken der Nachwelt, also derer, die sich wissenschaftlich damit auseinandersetzen. Bieber geht es ja genau darum, der Abbildung eine Lesbarkeit zurückzugeben und die Anwesenheitskontrolle damit in eine neue Sichtbarkeit zu rücken. Nun handelt es sich bei der Kylix natürlich nicht um einen Scherzartikel wie bei der eingangs von mir erwähnten Käfer-Tasse, aber dennoch scheint mir Bieber zu argumentieren, dass hier ein Witz aufblitzt: Die Abbildung des Kontrollmechanismus ist im Zentrum des Gefäßes platziert, so ließe sich mutmaßen, weil hier die – zunächst erschreckende? – Erkenntnis vermittelt werden soll, dass es eine verdeckte Machtposition gibt, nämlich die des Verwalters des Chors, der über einen Apparat zur Anwesenheitskontrolle verfügt. Es ist dieser *Chorübungsleiter* und eben gerade *nicht* Themistokles, der im Zentrum dieser Anordnung zu finden ist, folgt man Biebers Ausführungen. Die zwei Seiten der Trinkschale entsprechen damit zwei Seiten des antiken Theaterbetriebs. Es sind dies nicht, wie vermutet werden könnte, die Probe einerseits und die Vorführung andererseits, sondern die *Kontrolle* der Chorprobe und die

*Durchführung* dieser Chorprobe. Biebers These des Kontrolldispositivs ist deswegen aus theaterwissenschaftlicher Sicht besonders spannend, weil damit zwei hoch aktuelle Diskurse aufgerufen werden, nämlich einerseits derjenige einer Neubetrachtung des Phänomens des Chors, zu der derzeit viel geforscht und veröffentlicht wird<sup>21</sup> und auf der Bühne gearbeitet wird,<sup>22</sup> und andererseits – nicht nur im Zuge der Veränderungen in der Pandemie – derjenige zu den Rahmenbedingungen des Theaterschaffens, der in den Fokus von Studien<sup>23</sup> ebenso wie von Stücken gerückt ist.<sup>24</sup> Biebers archäologische Notiz und die hier erläuterte These zu den Abbildungen auf der Kylix ließen sich daher problemlos einreihen in eine „Diskursgeschichte der Probe“:<sup>25</sup> Der Hinweis auf die Anwesenheitskontrolle und die Betrachtung von zwei Seiten des antiken Probenbetriebs zeigen, wie sich Archäologisches mit Theaterwissenschaftlichem denken lässt und wie antike und aktuelle Produktionsformen miteinander abzugleichen sind. Vielleicht mussten wir als Seminargruppe deshalb so viele Jahre später genau über diesen Text stolpern. Was für ein Schreck, dass wir von dieser theaterwissenschaftlichen Arbeit Margarete Biebers so wenig wussten!

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Vgl. Margarete Bieber: „A Tragic Chorus on a Vase of 475 B. C.“, in: *American Journal of Archaeology* 45/4, 1941, Seiten 529–536.

<sup>2</sup> Vgl. zu Margarete Bieber grundsätzlich u.a. Larissa Bonfante Warren, Rolf Winkes: *Bibliography of the works of Margarete Bieber*, New York 1969; Matthias Recke: „Margarete Bieber (1879–1978) – Vom Kaiserreich bis in die Neue Welt: Ein Jahrhundert gelebte Archäologie gegen alle Widerstände“, in: Jana Esther Fries, Doris Gutmiedl-Schümann (Hg.): *Ausgräberinnen, Forscherinnen, Pionierinnen. Ausgewählte Porträts früher Archäologinnen im Kontext ihrer Zeit*, Münster 2013, S. 141–150; zuletzt Dagmar Klein: „Mit Mut und Beharrlichkeit“, in: *uniforum* 30, 2017, S. 10.

<sup>3</sup> Vgl. Matthias Recke: „... besonders schauerlich war die Anwesenheit von Fr. Bieber“, in: Jana Esther Fries (Hg.): *Science oder Fiction? Geschlechterrollen in archäologischen Lebensbildern*, Münster 2007, S. 209–231, hier S. 213–214.

<sup>4</sup> Vgl. Margarete Bieber: *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*. Berlin, Leipzig 1920.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 218–219. Recke baut hier auf das Konvolut im Gießener Universitätsarchiv, das zu Biebers Person angelegt wurde und in dem sich der Briefwechsel im Original nachlesen lässt.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 222.

<sup>7</sup> Vgl. dazu, dass lediglich zwei Publikationen Biebers in Deutschland nach Kriegsende wiederaufgelegt wurden und diese im Zusammenhang mit ihren Forschungen zur antiken Kleidung stehen. Margarete Bieber: *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht von der vorgriechischen Zeit bis zur römischen Kaiserzeit*. Berlin 1967 [1934?]; dies.: *Griechische Kleidung*. Berlin, Boston 1977 [1928].

<sup>8</sup> Vgl. dazu v.a. aktuell Carmen Arnold-Biucchi, Martin Beckmann (Hg.): *Sculpture and Coins. Margarete Bieber as Scholar and Collector*, Harvard 2019.

<sup>9</sup> Vgl. den in den USA als Standardwerk gehandelten Band von Margarete Bieber: *The history of the Greek and Roman theater*, Princeton 1961 [1939]. Die Publikation stellt eine ergänzte Übertragung der deutschen Veröffentlichung dar, vgl. Fußnote 4.

<sup>10</sup> Roland Barthes: „Das griechische Theater“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (= *Kritische Essays III*), üs. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1990, S. 69–93, hier S. 92: „Diese Rekonstitution ist unmöglich; zunächst, weil uns die Archäologie unvollständige Auskünfte liefert, besonders hinsichtlich der plastischen Funktion des Chors, die der Stein des Anstoßes aller modernen Inszenierungen ist; und dann vor allem, weil die von den Gelehrten freigelegten Fakten immer nur Funktionen eines umfassenden Systems waren, des geistigen Rahmens der Epoche, und auf der Gesamtebene der Geschichte unumkehrbar ist: Fehlt dieser Rahmen, so verschwinden die Funktionen, die isolierten Teile werden zu Wesenheiten, die, ob man will oder nicht, mit einer unvorhergesehenen Bedeutung versehen sind, und das buchstäbliche Faktum wird sehr schnell widersinnig.“

<sup>11</sup> Vgl. Gisela Richter: *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*. Mit 83 Zeichnungen von Lindsley F. Hall, New Haven 1936.

<sup>12</sup> Vgl. online hier: <https://www.metmuseum.org/art/collectio.../search/252891>, zuletzt eingesehen am 24. März 2022. Die Politik des Met Museum erlaubt die Nutzung des Bildmaterials als gemeinfreie Quellen (*Public Domain*).

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Margarete Bieber, *A Tragic Chorus* 1941, S. 531.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Vgl. ebd. S. 532.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 529.

<sup>18</sup> Ebd., S. 536

<sup>19</sup> Ebd., S. 534.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Vgl. Julia Bodenbun, Katharina Grabbe, Nicole Haitzinger (Hg.): *Chor-Figuren. Trans-disziplinäre Beiträge*, Freiburg im Breisgau u.a. 2016; sowie jüngst Ulrike Haß: *Kraftfeld Chor. Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek*, Berlin 2021.

<sup>22</sup> Vgl. etwa die Arbeiten von Susanne Zaun und Marion Schneider, Ulrich Rasche oder Marta Górnicka.

<sup>23</sup> Vgl. z.B. Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, London u.a. 2011.

<sup>24</sup> Vgl. etwa aktuelle Arbeiten von Antonia Baehr, Philippe Quesne und Swoosh Lieu.

<sup>25</sup> Vgl. Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012.

*Kontakt:*

bernhard.siebert@theater.uni-giessen.de