

**UM
AUF
AB
AUS
NEU**

ARCHIV
UND
FESTIVAL
THEATER
DER
WELT
ALS
TEMPORÄRE
ORTE

**BUILD
UN
BUILD
RE
BUILD**

ARCHIVE
AND
FESTIVAL
THEATER
DER
WELT
AS
TEMPORARY
SPACES

UM-AUF-AB-AUS-NEU

Archiv und Festival „Theater der Welt“ als temporäre Orte

Herzlich willkommen in der Ausstellung „Um-Auf-Ab-Aus-Neu – Archiv und Festival ‚Theater der Welt‘ als temporäre Orte“, die im Rahmen von „Theater der Welt“ 2026 in Chemnitz stattfindet. Wir wünschen Ihnen einen schönen Aufenthalt hier im Spinnbau! Wir laden Sie ein, mehr über das Festival und das Internationale Theaterinstitut Deutschland zu erfahren.

Das Internationale Theaterinstitut Zentrum Deutschland (ITI) und „Theater der Welt“

Seit 1981 ist das ITI Träger des Festivals „Theater der Welt“. Das deutsche ITI ist Teil des International Theatre Institute, der 1948 auf Initiative der UNESCO gegründeten, größten weltweiten Organisation der Darstellenden Künste. Es wirkt als Plattform und Schnittstelle zwischen nationaler und internationaler Theaterarbeit.

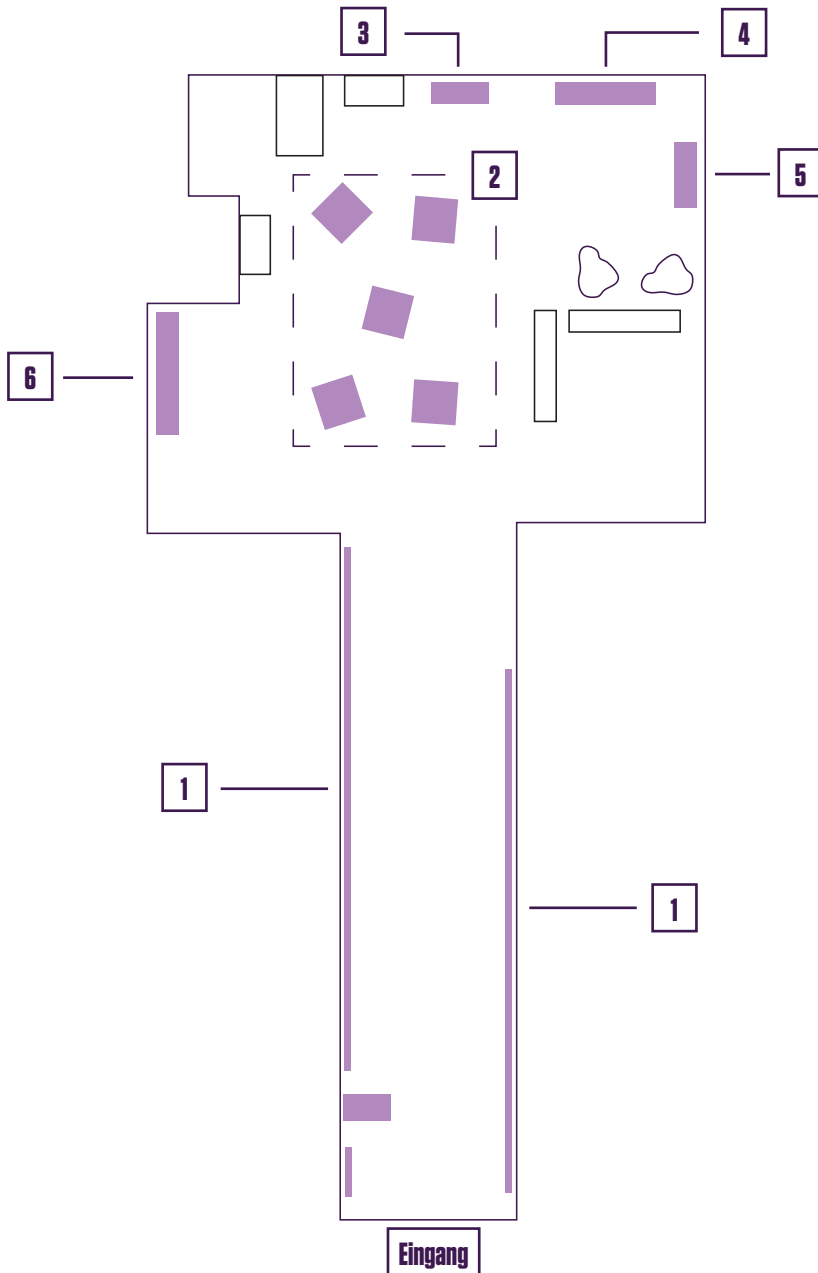
Seit 45 Jahren bereist das Festival „Theater der Welt“ Deutschland, bei jeder Ausgabe findet es an einem neuen Ort statt. Wie prägt ein Festival die Stadt, in der es stattfindet und wie prägt die Stadt wiederum das Festival? In diesem Jahr ist „Theater der Welt“ zu Gast in Chemnitz. Mit einem Fokus auf das Temporäre im Festival, im Archiv und im Theater wagt diese Ausstellung einen Blick hinter die Kulissen.

Das Archiv „Theater der Welt“

Seit fast 10 Jahren archiviert das ITI die einzelnen Ausgaben. Als temporäre Installation vor Ort in Chemnitz gibt das Archiv Einblick in die bisherigen Ausgaben von „Theater der Welt“. Es zeigt die Vielfalt der Festivalausgaben und der Orte, an denen diese stattfanden.

Dieses Jahr werfen wir einen Blick auf temporäre Festival-Orte. Wie prägen Festivalzentren die Begegnung mit „Theater der Welt“ vor Ort? Immer wieder werden neue Orte entdeckt, entwickelt und weitergebaut – für das Festival und für die Stadt. Temporarität geht oft in Beständigkeit über und Festivals können kulturpolitische Motoren für die Entwicklung von (neuen) Kunststätten werden.

AUSSTELLUNGSPLAN



1

Verwickeln-Entwickeln

Das Festival „Theater der Welt“ ist ein Spiegel der Entwicklungen des Theaters aus allen Kontinenten. Dabei reagieren die einzelnen Festivalsausgaben auch auf tagesaktuelle politische Entwicklungen und historische Einflüsse weltweit. Diese Installation bietet einen ersten Einblick in die Festivalsausgaben der vergangenen 45 Jahre.

2

Temporäres Archiv – Archiv des Temporären. Festivalzentren bei „Theater der Welt“

Was Festivalzentren sind, lässt sich nur schwer definieren. Sie verbinden Künstler:innen mit Besucher:innen und Mitarbeiter:innen der Festivals. Sie bieten die Chance auf spannende Begegnungen und bieten Raum zum Nachdenken. Als temporäre (Um-)Bauten, als Zwischenräume, eröffnen sie die Chance, zu spielen. Hier geben wir Einblick in die Festivalseditionen mit ihren Festivalzentren. Der Raum lädt ein, Informationen zu entdecken und neu zu verbinden.

3

Das digitale Archiv „Theater der Welt“

Das Digitale Festivalarchiv „Theater der Welt“ bietet die Möglichkeit, vielfältige Zusammenhänge zwischen den Festivalsausgaben und Beteiligten zu entdecken und geografische Verbindungen zu verstehen – ein umfassender Einstieg in die 45-jährige Geschichte des Festivals.

4

Den Faden spinnen

Das „Theater der Welt“-Archiv ist ein Archiv im Werden. Dabei sind wir uns bewusst, dass vieles sicherlich noch fehlt, vieles noch entsteht. Permanent wird das Archiv durch Recherchen, Interviews, Schnipsel und Materialien ergänzt und vervollständigt. Wir möchten auch euch einladen, uns eure Geschichten zum Festival und zum Theater zu erzählen. In einer interaktiven Installation bauen wir mit euch gemeinsam an der Geschichte des Festivals.

5

Bande knüpfen

Zeitzeug:innen spielen eine wichtige Rolle bei dem Zusammenfügen von Fakten und Erinnerungen. Interviews können helfen, Lücken in der schriftlichen Überlieferung zu füllen und Perspektiven auf die einzelnen Festivalsausgaben zu verstehen. Nach und nach entsteht das Zeitzeug:innenarchiv zu „Theater der Welt“. Hier finden sie Interviews mit Kurator:innen, Mitwirkenden, Künstler:innen aus verschiedenen Festivalsausgaben, die erzählen, welche Rolle das Festival für sie spielte.

6

Bau spinnen

Wie sieht euer Traum-Festivalzentrum aus? Wen wollt ihr einladen? Was würdet ihr dort hineinbauen? Habt ihr auch Platz für Menschen, Tiere, Pflanzen dabei? Baut euer Traum-Festivalzentrum!

INHALT

UM-AUF-AB-AUS-NEU	1
EXHIBITION PLAN	2 3
MEHR LUXUS. THEATER DER WELT – ORTSBEGEGHUNGEN	5
VON THEATER DER NATIONEN ZU THEATER DER WELT	6
RÄUME DES (TEMPORÄREN) HANDELNS	8
BESPIELTE RUINEN	10
ARCHIV DES TEMPORÄREN – DAS TEMPORÄRE ARCHIV	14
IMPRESSUM UND DANK	16 17

MEHR LUXUS¹

THEATER DER WELT – ORTSBEGEHUNGEN

I think that one of the most urgent questions that we ought to address with regard to festivals is how — in the face of social and economic complicities — we can appropriate festivals as a space of critical undertakings, [...] a space for new solutions: in particular, for ones that seem inconceivable today.

Marta Keil²

International aufgestellte Theaterfestivals wirken in einer sich stetig wandelnden Gesellschaft als Impulsgeber und Resonanzboden gleichermaßen. Sie verbinden das (politische) Agieren in einer global aufgestellten Kunstwelt mit dem Eingebundensein in einem lokalen Umfeld.³ Welchen Begriff von Internationalität, Welt und globalem Arbeiten sie dabei verfolgen bzw. erzeugen, ist dabei ebenso interessant, wie die Rückverbindung in das jeweilige städtische und regionale Umfeld, in dem das Festival agiert.

Das Festival „Theater der Welt“ ist eines der größten und ältesten internationalen Festivals in Deutschland. Seit 1979 wird das Festival zunächst als „Theater der Nationen“, seit 1981 als „Theater der Welt“ vom Deutschen Zentrum des Internationalen Theaterinstituts (ITI) in wechselnden Städten ausgerichtet. Für das ITI als Träger von „Theater der Welt“ steht von Beginn an nicht allein die unmittelbare Wirkungsfähigkeit im jeweiligen Austragungsort im Fokus, sondern darüber hinaus die mittelbare Transferfähigkeit, Resilienz und Nachhaltigkeit dieses Festivalformats. Bei jeder Vergabe an eine neue Stadt stellt sich die Frage wie kann sich eine permanente lokale Neuerfindung, ein Theaterschaffen im Extremen, zu Fragen der verorteten Langfristigkeit und des Bleibenden des Festivals verhalten?

¹ Dieser Titel nimmt Bezug auf: Ivan Nagel: Theater heute 1981, Eröffnungsrede Theater der Welt 1981.

² Marta Keil: Reclaiming the Obvious. On the Institution of the Festival; veröffentlicht von: Zbigniew Raszewski Theatre Institute; Konfrontacje Teatralne – Centre for Culture in Lublin; herausgegeben von: Marta Keil, Warschau 2018, S.15.

³ Nicola Scherer: Internationale Theaterfestivals, transcript Bielefeld 2020, S.37.

Der folgende Text nähert sich dem Festival „Theater der Welt“ aus vier Blickwinkeln: aufbauend auf der Betrachtung der Gründungsphase im Übergang von „Theater der Nationen“ zu „Theater der Welt“ und der Erläuterung der Grundcharakteristika des Festivals „Theater der Welt“ steht die Wirkmacht von Festivals als Orten des (temporären) Handelns und als Treibern von Stadtentwicklung im Zentrum des Textes.

VON THEATER DER NATIONEN ZU THEATER DER WELT

Theater der Nationen

Theaterfestivals sind immer politisch. Schon die ersten Theaterfestivals in Europa (u.a. das Festival d'Avignon, das Edinburgh International Festival), gegründet in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts, waren Teil der sozialen und kulturellen Erneuerungsprozesse der Nachkriegsära, die ein „Nie wieder“ strukturell unterstützen sollten. In dieser Linie ist auch das Festival „Theater der Nationen“ zu verstehen. Dieses Festival wurde vom Internationalen Theaterinstitut (ITI) – der weltweit größten Organisation für Darstellende Künste gegründet.⁴

Bereits kurz nach Gründung des ITI beschloss der Weltverband auf seinem 2. Kongress 1949 in Zürich, dass es eines internationalen Festivals unter seiner Federführung bedarf.⁵ Auf Vorschlag von A.M. Julien, damaliger Direktor des Théâtre Sarah Bernhardt, und mit Beschluss des internationalen ITI auf dem 5. Kongress 1955 in Dubrovnik wurde das Festival unter dem Namen „Theater der Nationen“ erstmalig 1957 durchgeführt.

Das Festival fand nun jährlich, zunächst im Théâtre Sarah Bernhardt und bis 1972 im Théâtre Odéon in Paris statt. Als damals größtes internationales Theaterfestival zählte es zum festen Bestandteil der internationalen Festivalszene.⁶

Die Ziele und Strategien des ITI und seiner jeweiligen nationalen Zentren prägten die Arbeit und Ausrichtung des Festivals und waren immer wieder Teil der Aushandlung auf Kongressen und Konferenzen und in Ausbildungsformaten. So waren es die Formen der Zusammenarbeit von Ost- und Westzentren, die in der Zeit des Kalten Krieges die diplomatische Kommunikation (und Festivaleinladungen) offenhielten, aber auch die Verbindung zu den Zentren des globalen Südens, die „Theater der Nationen“ in den

⁴Das Internationale Theaterinstitut (ITI) wurde 1947 als Partnerorganisation der UNESCO im Bereich der Darstellenden Künste gegründet. Das ITI ist heute in mehr als 90 Ländern mit nationalen Zentren vertreten.

⁵Informationen zur Gründungsphase des Festivals „Theater der Nationen“ finden sich im The International Theatre Institute / Martha W. Coigney Collection der New York Public Library.

⁶Zur Wirkung des Festivals aber auch zu den Auswahlprozessen bei „Theater der Nationen“ in seiner Pariser Zeit bis 1968, siehe Daniela Peslin: *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*. 2009, L'Harmattan.

60er Jahren als das „internationalste“ der internationalen Festivals wirken ließen.⁷

Auf Basis eines ITI-Beschlusses wurde in den 70er Jahren eine Reform dieser Struktur vorgenommen und ein Bewerbungsprozess eingeführt, der zuließ, dass das Festival weltweit reiste. Die erste internationale Ausgabe – außerhalb von Paris – fand 1975 in Warschau statt. Damit wurde noch zur Zeit des Kalten Krieges ein Zeichen für internationale Verständigung über geopolitische Grenzen hinweggesetzt.

1979 wurde das Festival auf Einladung des deutschen Zentrums des ITI in Hamburg durchgeführt. Ivan Nagel, damals Präsident sowohl des Weltverbands des ITI als auch des nationalen deutschen Zentrums, war Intendant und Kurator zugleich. Gemeinsam mit dem Programmleiter Thomas Petz entwarf er ein Programm, das neben großen Staatstheaterproduktionen, vor allem auch dem Freien Theater Raum gab. Das Festival war ein Publikumserfolg, das fortgesetzt werden sollte.⁸ Nagel erzählt dazu folgende Anekdote:

Am zweiten Wochenende des Festivals suchte ein kluger Beamter des Bonner Innenministeriums das Gespräch mit mir: Ob das bundesdeutsche Zentrum des Internationalen Theaterinstituts das Festival nicht fortsetzen wollte. Der Bund würde, probeweise, ein Drittel der Kosten tragen. Ich sagte ja, ohne Ermächtigung durch Vorstand und Verein.⁹

Fast wirkt es wie eine Mythenbildung, die Nagel da präsentiert. Erstaunlicherweise finden sich über den Gründungsprozess von „Theater der Welt“ nur wenige schriftliche Quellen, die hier verifizieren oder falsifizieren könnten.

Theater der Welt

Zu Beginn der 80er Jahre war das internationale Kuratieren von Festivals noch keine Selbstverständlichkeit.¹⁰ Das Misstrauen in den Staat und das Ringen um institutionelle Zähligkeiten prägten die Neustrukturierung des Festivals „Theater der Welt“ für den deutschen Kulturraum. So lassen sich die strukturellen Grundvorgaben, die Nagel für „Theater der Welt“ benennt, fast Dogma-artig, in folgenden Negationen zusammenfassen: keine staatliche oder sonstige Beeinflussung der künstlerischen Leitung, keine »Repräsentation« von Erdteilen, keine Dominanz der Staatstheater, keine Bindung an staatliche Vorgaben, keine Bildungsveranstaltung, kein Motto.¹¹

⁷ Zur Einordnung der Arbeit des ITI und auch der Wirkung des Festivals „Theater der Nationen“ im Journal of Global Theatre History ISSN: 2509-6990 Vol. 4, No. 2, 2020, Viviana Iacob: The University of the Theatre of Nations: Explorations into Cold War Exchanges, S. 68.

⁸ Ivan Nagel: „Wie entstand Theater der Welt“; in: Theater der Welt. Arbeitsbuch II/99, hg. Von Joachim Fiebach, im Auftrag von Theater der Zeit und dem Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts, Theater der Zeit, Berlin 1999. Inlay S.5.

⁹ Ibd., S.4f.

¹⁰ s. u.a. Grußwort Bettina Milz zum Festival favorite 08; https://www.nrw-ldk.de/files/fav08_progbuch_21fg.pdf

¹¹ Theater der Welt. Arbeitsbuch II/99, ibd.; Inwieweit dieses Dogma den nachfolgenden Festivalkurator:innen bekannt ist, ist unklar.

Die Übertragung von „Theater der Nationen“ zu „Theater der Welt“ war somit keine 1:1-Version im Kleinen. Während „Theater der Nationen“ das Repräsentative der jeweiligen Länder suchte, maximierte Nagel die Rolle des Kuratierens in „Theater der Welt“.¹² Und noch eins scheint geographisch betrachtet spannend. „Theater der Nationen“ wurde meist für die Hauptstädte der austragenden Länder produziert. Dass „Theater der Welt“ hingegen als Wanderfestival durch die noch relativ junge Bundesrepublik konzipiert wurde, scheint, wenn es auch eine pragmatische finanzielle Begründung¹³ gab, viel mehr auch eine politische Entscheidung gewesen zu sein, die auf das hauptstädtische Provisorium Bonn reagierte.¹⁴ Das Festival fand im zwei bis dreijährigen Turnus¹⁵ wechselnd in einer anderen deutschen Stadt, unter neuer Kuration statt. Jede Stadt musste insbesondere in den Anfangsjahren neu als Festivalstadt entwickelt und entdeckt werden, verbunden mit der Einbindung der kommunalen und regionalen Kulturpolitik, aber auch der Stadtgesellschaft. Eines der wesentlichen Ziele dieser Struktur, die Nagel in seinem Festivaldogma beschrieb, war durch diese permanente Neusetzung überhaupt erst ermöglicht: die Entdeckung „von noch unbekanntem, möglichen Theaterräumen“. Die Austragung des Festivals eng mit dem Finden und Entwickeln neuer Theater-Orte zu verbinden, war durch dieses Immer-Neu überhaupt erst möglich.

RÄUME DES (TEMPORÄREN) HANDELNS

Festivals propagieren den Ausnahmezustand.¹⁶ Sie sind ungewöhnlich, sie versprechen und schaffen permanent Wandel. Diese Unbestimmbarkeit ist auch politische und letztendlich auch kreativwirtschaftliche Notwendigkeit, da ihre Einzigartigkeit elementares Förder- und Verkaufsargument ist.¹⁷ Wie verhält sich dabei jedoch das temporäre Festivalmachen zur Permanenz einer Stadtstruktur mit ihren Kulturorten?

In den 80er Jahren spielte in den Festivalausgaben von „Theater der Welt“ die Gestaltung des Überflusses eine wesentliche Rolle.¹⁸ Sie waren dabei nicht nur von den extremen Ästhetiken der darstellenden Künste, sondern auch den rapiden Wechseln in

¹² Damit war er auf europäischer Ebene betrachtet nicht allein. (Elfert 2009:106) stellt fest, dass diese unkonventionelle Risikofreudigkeit – die Stärkung der Freien Szene, die Präsentation von experimentellem Theater, die Entwicklung anderer Projektzeitlichkeiten, das Wagen neuer Formate – durch die offeneren Formen des Festival-machens im Verhältnis zur Stadttheaterszene allgemein erst möglich wurden.

¹³ Theater der Welt. Arbeitsbuch II/99, Ibd. Die Drittelfinanzierung von Bund, Land und Kommune unterstreicht die Bedeutung dieses Festivals, die es auf allen Ebenen hatte.

¹⁴ So Ivan Nagel in Theater Heute 08/89, S.4. Dies erklärt auch die Sondersituation von Hamburg 1979, ebenso keine Hauptstadt, aber gegenüber den politischen Willensträgern auch schwer begründbar als Daueraustrageort.

¹⁵ Der reguläre Turnus von drei Jahren fand ab 1993 Eingang in die Festivalplanungen. Vorab war das Festival biennial geplant. Eine Unterbrechung des Turnus wurde für besondere Vorhaben (Kulturhauptstadt Ruhr 2010), oder im Falls von äußeren Einflüssen (Covid19 2020/21) zugelassen.

¹⁶ S. z.B. Verena Eitel: Architektonik des Temporären, in: Radikale Wirklichkeiten, , Hg. von Julia Buchberger, Patrick Kohn, Max Reiniger, Transcript Bielefeld 2021, S.157.

¹⁷ Jennifer Elfert: Theaterfestivals, transcript Bielefeld 2009, S.21.

¹⁸ Werner Schulze-Reimpell: Weitblick und Kurzschluss, in: Theater heute 09/1991.

der politischen Welt geprägt.¹⁹ Das 1981 in Köln durchgeführte Festival war geprägt von der öffentlichen Prozession Jérôme Savarys „Das Geheimnis der 11.000 Jungfrauen“, bei der die Bewohner:innen und die Stadt selbst Akteur:innen des Spiels wurden.²⁰ In der Festivalsausgabe 1989 in Hamburg, die Programmverantwortung lag bei Kuratorin und Journalistin Renate Klett, spielten die Umbrüche des Kalten Krieges und der radikale politische weltweite Wandel zum Jahrzehntwechsel eine wesentliche Rolle, die auch die Festivalgestaltung beeinflussen sollte.

1996 fand dann in Dresden das erste Mal eine Festivalsausgabe in einer ostdeutschen Stadt statt. Für Hannah Hurtzig, künstlerische Leiterin, war die Einbindung der Stadt und ihrer Bewohner:innen ein wesentliches Ziel. Sie reagierte damit auf das Ringen Dresdens zwischen barocker Vergangenheit, Kriegszerstörung und Neuaufbau.²¹ Das Festival prägte eine über die ganze Stadt verteilte Plakataktion von Bettina Flitner: „Der Rächer von Dresden“, bei der Bewohner:innen der Stadt ihren Unmut über Alltags- und weltpolitische Probleme im Rächer:innen-Kostüm äußern konnten. Eingebunden wurde auch der diskutierte Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche in der Produktion „Dedesnnnn rrrrrr“ der Station House Opera. Der Bühnenbauworkshop der Bühnendesignerin Rosalie, Begleitprogramm des Internationalen Theaterinstituts, fand in der Ruine des Dresdner Residenzschlosses statt. Der umfassende Umbau der Stadt spielte somit eine Hauptrolle in dieser Festivalsausgabe.

Die Auseinandersetzung mit der Verortung des Festivals in der jeweiligen Stadt spielt von Beginn an eine Rolle: Was erwartet ein lokales Publikum von einem internationalen Festival wie „Theater der Welt“? Wie verhielt sich das Festival zur kulturellen Landkarte einer Stadt/Region? Womit prägt es eine – lokale – Einzigartigkeit aus? Seit Ende der 90er Jahre prägen vermehrt Prozesse der lokalen Einbindung die Entwicklung von Festivals europaweit.²² Diese Entwicklung lässt sich auch bei „Theater der Welt“ ablesen.

2002 hat das Festival das erste Mal die Vorgabe der monostädtischen Austragung durchbrochen. Matthias Lilienthal führte „Theater der Welt“ in gleich vier Städten – Bonn, Köln, Düsseldorf und Duisburg – durch und musste sich mit seinem Programm zwischen Bonner Biennale, der ersten Ruhrtriennale und den Mülheimer Theatertagen behaupten.²³ Lilienthal hat mit der skandalumwitterten Nachinszenierung einer Bundestagsdebatte „Deutschland 2“ von Rimini Protokoll im seiner Hauptstädtigkeit entzogenen Bonn und mit der erstmaligen Durchführung des Formats „X Wohnungen“ in Duisburg Wege der urbanen Stadtraumeinbindung gefunden, die u.a. auch den privaten Wohnraum inkludierte. Mit „X Wohnungen“ fand er ein Format, auf das er sich 2014 in Mannheim, als er erneut als künstlerischer Leiter von „Theater der Welt“ wirkte, mit „Hotel Shabby Shabby“ wieder bezog.

¹⁹ Beides sicher auch in Abhängigkeit zueinander.

²⁰ S. z.B.: Theater heute 07/1979; S.28, Theater heute 08/1981; S. 3-5.

²¹ Hannah Hurtzig in diversen Interviews: Die deutsche Bühne 5/96, S.58; Theater heute 05/96, S.73.

²² Jennifer Elfert: Ibd., S.31.

²³ Interview mit Matthias Lilienthal und Manfred Beilharz in: Die Deutsche Bühne 06/2002.

Fragen der Nachhaltigkeit wurden somit durch die urban-orientierten Arbeitsweisen immer mehr ins Zentrum gerückt, bis sie 2023 bei „Theater der Welt“ in Frankfurt am Main/Offenbach erstmalig vorab durch die Entwicklung eines konkreten Nachhaltigkeitskonzepts explizit in die Festivalplanung einbezogen wurden.²⁴ Wenn dieses Konzept sich auch zunächst auf ökologische Maßgaben wie Reisearten, Vor-Ort-Transport, Müllvermeidung etc. bezog, so war es der Anna Wagner, eine der Intendant:innen des Festivals 2023, wichtig, dass auch ein Wissenstransfer zwischen den Festivals aktiv in die Wege geleitet wird und so ebenfalls eine Nachhaltigkeit des Festivalmachens durch Weitergabe von Erfahrungen und Organisationsschritten erzeugt werden kann.

BESPIELTE RUINEN²⁵

Prozesse der Stadtentwicklung

Theaterfestivals bieten in ihrer Durchführung eine Porosität, die es ihnen ermöglicht, sich aus dem künstlerischen Raum hin zum öffentlichen Stadtraum zu öffnen und diesen zu verändern.²⁶ Durch ihre Einmaligkeit entwickeln sie ein Potenzial für bauliche und institutionelle Entwicklungen, das im stadt- und kulturpolitischen Alltag oft nicht in diesem Umfang denkbar wäre, da sie Neubespelungen und Neuentdeckungen für ihre Umsetzung akut verlangen. Insbesondere in den 80er und frühen 90er Jahren lassen sich dabei oft gemeinsame Schubkräfte der sich entwickelnden internationalen Produktionshäuser und der internationalen Theaterfestivals feststellen, die sich teilweise in ihrem Programm aufeinander bezogen. Im Gegensatz zu den traditionellen Theaterhäusern eigneten sich die Raumbühnen der Produktionshäuser meist besser für die experimentellen Formate.²⁷ Die sich daraus ergebenden mittelbaren Nachhaltigkeitsimpulse waren nicht immer als solche von den Festivalmacher:innen intendiert. Beispielhaft werden hier einige dieser Impulse, die im Zusammenhang mit „Theater der Welt“ entstanden, vorgestellt.

Das Bockenheimer Depot, ein ehemaliger Straßenbahnbetriebshof, spielte für die Durchführung des Festivals 1985 in Frankfurt am Main, eine wesentliche Rolle. Thomas Petz und Wolfram Kremer, Programmdirektor und Organisationsleiter, übernahmen die Suche nach einem geeigneten Spielort für Peter Brooks Monumentalproduktion „Mahabharata“ und konnten das gerade vom Feldbahnmuseum verlassene Depot dafür nach anfänglichen Schwierigkeiten zugesprochen bekommen.²⁸ Nach „Theater der Welt“ stand das

²⁴ Dazu sind die Audio-Interviews mit Anna Wagner, Intendantin des Mousonturms und Ann-Sophie Reiser, Assistentin der Festivalleitung, im Archiv „Theater der Welt“ zu hören.

²⁵ Dieser Titel nimmt Bezug auf einen taz-Artikel von Kathrin Tiedemann vom 18.3.1996: Bespielte Ruinen. Gewagt: Deutschlands größtes Theaterfestival in Dresden.

²⁶ Der Begriff der Porosität wird hier im Sinne von (Büscher/ Krasny/ Ortman: Porös-Werden) erweitert mit seinem Potenzial für die Weiterentwicklung urbaner Räume aus dem kulturinstitutionellen Kontext heraus genutzt. (und geht damit, wie die Autor:innen auch erwähnen, u.a. auf die Denkfigur des Porösen im Essay „Neapel“ von Walter Benjamin und Asja Lācis zurück.)

²⁷ S. auch Jennifer Elfert, ibd.: S. 32, die die Verbindung von Festivals und internationalen Gastspielhäusern als Faktoren für die Entwicklung der Internationalisierung diskutiert.

²⁸ Interview im Archiv „Theater der Welt“ mit Wolfram Kremer, 2023.

Depot immer wieder für Kulturereignisse zur Verfügung. Der Brand des Frankfurter Opernhauses 1987 führte dann zu einem Umbau und der Entwicklung eines festen Spielorts im Depot.

1993 konnte Renate Klett die gerade als Kulturstätte fertiggestellten Muffathalle, ein ehemaligen Dampfkraftwerk, als Spielstätte für „Theater der Welt“ in München einbinden.²⁹ Mit einem fulminanten Programm – unter anderem mit den Produktionen „Brace Up!“ und „Fish Story“ von The Wooster Group – wurde dieser Ort im Festival zum Must-Go und konnte so auf der theaterkulturellen Landkarte Münchens sichtbar werden.³⁰

Für das Kulturzentrum Hellerau, dessen Wiederaufbau als Kulturstätte sich ab Anfang der 90er Jahre ein Förderverein widmete, wurde bereits 1994 – „Theater der Welt“ in Dresden war gerade nominiert worden – diskutiert, wie es in dem katastrophalen Zustand, in dem es war, internationalen Theaterpraktiker:innen überhaupt als Spielstätte angeboten werden könne.³¹ Die damalige Politik in Dresden hatte Hellerau nicht als wesentliches Element ihrer Stadtentwicklung im Auge und vertraute hier eher auf privates Investment. Dennoch schaffte es eine Gruppe von Architekt:innen und Künstler:innen unermüdlich an der Entwicklung von Hellerau zu wirken und immer wieder Gelder einzuwerben.³² Unter Hannah Hurtzig wurde Hellerau zu einem eigenen Akteur des Festivals – insbesondere mit der auditiven und visuellen Installation „Les jours ordinaires“ von Christian Boltanski und Jean Kalman, die sich dem Erbe Helleraus künstlerisch nähert und als Teil der Wiederaneignung dieses Kunstortes wirken wollte.³³

2002 war das Forum Freies Theater (FFT) in Düsseldorf fester Partner des unter Matthias Lilienthal durchgeführte Festivals, das so auch im Gegenzug für die Stabilisierung des Hauses unter Niels Ewerbeck wirkte.³⁴ Mit dem urbanistisch angelegten Projekt „City Mapping – Leben mit der Stadt“ wurden durch das FFT Künstler:innen beauftragt, sich mit der Stadt Düsseldorf auseinanderzusetzen. Lilienthal betonte die Nachhaltigkeit dieses Ansatzes – die Unterstützung der Freien Szene vor Ort war für ihn wesentlicher als eine Bestenschau zu produzieren. Von Beginn an ging es ihm mit „Theater der Welt“ auch darum in Köln die Etablierung einer Produktionsstätte wie des FFT in Düsseldorf voranzutreiben.³⁵

²⁹ Zur Entwicklung des Muffatwerks als Kulturort: <https://www.muffatwerk.de/de/besucherservice/geschichte>

³⁰ Interview im Archiv „Theater der Welt“ mit Renate Klett, 2018.

³¹ So analysierte der Architekturkritiker Wolfgang Pehnt in der Frankfurter Allgemeine Zeitung im Januar 1994, dass der Wiederaufbauwille für Hellerau seitens Dresdens nur wenig vorhanden sei und dort nicht einmal beheizbare Räume existierten.

³² Die Schichten und Intentionen der bis heute andauernden Wiederaneignung und Instandsetzung des Festspielhauses Hellerau werden bei: Büscher/Eitel (Hg.): ARBEITSHEFT #4. Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste. HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte, 2023 ausführlich dargestellt.

³³ Daniel Mufson: Performing spaces and history. Theater der Welt 96, in: <https://danielmufson.com/essays/performing-space-and-history-theater-der-welt-96/>

³⁴ Büscher/Eitel (Hg.): ARBEITSHEFT #1. Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste. Forum Freies Theater Düsseldorf. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte, S.14.

³⁵ Interview mit Manfred Beilharz und Matthias Lilienthal, Deutsche Bühne 6/2002. Zur Entwicklung einer solchen Spielstätte in Köln kam es im Rahmen des Festivals leider nicht. Sie konnte bis heute nicht realisiert werden.

Dass Festivals als Motoren für kulturelle, aber eben auch gentrifikatorische, Entwicklungen dienen, lässt sich an dem hochumstrittenen Bauprojekt der so genannten Kühne-Oper ablesen, die nun auf dem Baakenhöft-Gelände entsteht. 2017 war dies das Festivalzentrum von „Theater der Welt“ in Hamburg.³⁶

Festivalzentren als Orte des Dazwischen

Im Festivalgeschehen sticht eine Festivalstruktur heraus, die sich nicht richtig einordnen lassen will: Festivalzentren agieren temporär und dynamisch, sie lassen sich schnell auf- und wieder abbauen. Festivalzentren werden, ebenso wie andere temporäre Festivalbauten, als dynamische Bauten, als mobile Architektur, entwickelt – oft sind es Zelte oder Container – teilweise auch Nachnutzungen von leerstehenden Bauten.³⁷ Sie dienen nicht, oder nur selten, dem scheinbaren Hauptzweck der Theaterfestivals, dem Zeigen von Produktionen. Sie warten oft mit einem Nebenprogramm – einer Mischung aus Unterhaltung, Musik und Varieté³⁸ – sowie manchmal auch einer Bar, einem Restaurant, einer Tanzfläche auf. Sie sind kostenlos und für alle zugänglich und oft mit langen Öffnungszeiten, teilweise die gesamte Festivalzeit durchgängig geöffnet.

Schon 1979 bei „Theater der Nationen“ wurde ein Zelt auf dem Rathausmarkt in Hamburg, mitten im Stadtzentrum, als Festivalzentrum etabliert. Es lud ein als Treffpunkt für Pressebesprechungen, Austausch mit den Künstler:innen, aber auch für Gespräche. Ein belgisches Spiegelzelt aus den 1920er Jahren am Neumarkt in Köln war das Highlight des Festivals 1981. Zelte als Festivalzentren gab es auch bei den Festivals 1985, 1987, 1989, 1991 und 1993.

Der Höhepunkt der Zeltarchitektur war sicherlich das ZENTRUM auf den Elbwiesen, das der Aktionskünstler Pfelder 1996 in Dresden gemeinsam mit Waterloo Produktion umsetzte.³⁹ Aus einer riesigen Holzkiste, die allein mehr als 22.000 m² umfasste, wurde nach und nach im Verlauf des Festivals ein temporäres Dorf im permanenten Auf- und Abbau entwickelt. Freigelegt wurde dabei ein barockes Zelt, das im Zentrum der Kiste stand. Das Dorf bot nicht nur Verpflegung und Unterhaltung, es wurde explizit für das Verweilen angelegt und lud die Dresdner:innen und Besucher:innen zum Austausch ein.

Kein Zelt, aber ein ehemaliges, umgebautes Theaterschiff bildete das Festivalzentrum, als „Theater der Welt“ 2014 in Mannheim gastierte. Dieses Schiff lud sogar zum Übernachten ein.

Festivalzentren entsprechen als Orte der Pause und des möglichen Nichtstuns der Definition von Oldenburg und Kristensen's *Third places*⁴⁰, den sogenannten Dritten Orten. Dritte Orte sind weder Arbeitsplatz noch zu Hause, sie bieten als informelle Orte,

³⁶ S.u.a. Jahn Kahlcke: Denkmal für einen modernen Feudalherrn; in taz: 25.11.2025.

³⁷ Verena Eitel: *ibd.*, S. 158 ff.

³⁸ z.B. Programmheft „Theater der Nationen“ 1979, S.130.

³⁹ Programmheft „Theater der Welt“ 1996, S.37.

⁴⁰ Erstmals definiert in Ray Oldenburgs Bestseller: *The great good place*, Berkshire Massachusetts 1989.

als demokratisierender Austauschraum, die Möglichkeit für alle zusammenzukommen, ohne dafür bezahlen zu müssen. Sie fördern so die Chance zur Teilhabe. Festivalzentren dienen dabei als temporäre dritte Orte für den Austausch des Festivals mit dem Publikum, sie können darüber hinaus auch für ein (noch) nicht theateraffines Publikum als schwellenarmer Begegnungsort dienen. Ihr Zweck ist das Zusammenkommen, das gemeinsame Trinken, das Zwecklose.

Seit den späten 90er Jahren aber ist die sich gegenseitig ergänzende Pause-Überfluss-Relation, die das Festival produziert, abgeflacht.⁴¹ Dies liegt zum einen daran, dass die Ausnahmesituation, der Rausch, der Überfluss und das Spontane an Relevanz für das Festivalmachen verloren haben.⁴² Ferner sind Festivals seitdem immer durchgeplanter, bieten erweiterte Diskursrahmungen und selbstreflexive Momente durch künstlerische Vor- und Nachgespräche, durch Panels und Diskussionsrunden an. Der Ort und die Zeit der Pause, die Möglichkeit für ein Innehalten und für Zufallsbegegnungen ist somit immer irrelevanter und geringer und führt zu einer anderen Setzung der Festivalzentren, die mehr und mehr als Orte der Informationsweitergabe und weniger als Orte der Begegnung fungieren.⁴³

Dies lässt sich mittelbar auch für die Festivalzentren von „Theater der Welt“ feststellen. In Berlin 1999 wurde die Kalkscheune, damals ein mietbarer Kulturort, als Festivalzentrum postuliert, trat aber kaum als einendes in diesem oft als sehr dezentralisiert wahrgenommenen Festival in Erscheinung.⁴⁴

In Mülheim und Essen 2010, unter der Festival-Leitung von Frie Leysen, gab es zwei Festivalzentren; 2002 gar vier, in jeder der beteiligten Städte eins.⁴⁵ Die De-(festival-)zentralisierung ging dabei einher mit einer weniger starken Wahrnehmung des Festivals als Eins.

Wie Festivalzentren sich in Zukunft entwickeln, ist eng mit der (Re-)Strukturierung von Festivals verbunden: Wie wollen Festivals in Zukunft Aushandlungsorte für Debatten, Treffpunkt und Ort des offenen Denkens sein? Wie wollen sie als Fläche für den gesellschaftlichen Diskurs zur Verfügung stehen, durch das Reflektieren und Pausieren neue Ideen zulassen? Das Nichtfestgelegte von Festivalzentren kann hier politisches und soziokulturelles Potenzial für das Reflektieren und Pausieren bieten.

⁴¹ Festivals an sich waren oft als Pause in der Theaterspielzeit konzipiert und waren damit schon eine Form der Ausnahme zum regulären Theateralltag.

⁴² Jennifer Elfert: *ibd.*, S.179.

⁴³ *Ibd.*, S.183.

⁴⁴ S. u.a. Joachim Fiebach: "Glokal – ein Theater der Darsteller-Körper" in *Theater der Zeit* 10/99, S.21.

⁴⁵ Programmheft „Theater der Welt“ 2002, S.53.

ARCHIV DES TEMPORÄREN – DAS TEMPORÄRE ARCHIV

Festivals, auf den Überfluss und das Temporäre hin konzipiert und produziert, entziehen sich dem Transfer in ein nachhaltiges Nachdenken-über, in ein archivisch-strukturiertes Ablegen und Wiederfinden. Das muss sowohl das Festival, aber auch das Archiv „Theater der Welt“ aushalten. In diesem Sinne ist das Festivalarchiv, ebenso wie das Festivalzentrum, ein Nicht-Ort, dessen Zweck schon im Moment seiner Entstehung nicht erfüllbar ist. Positionen der Macht, die dem Schriftarchiv mit seinen festgelegten Ordnungen und Strukturen zugesprochen werden, sind für ein Archiv, das das Nichtfestgehaltene, das Temporäre zu archivieren versucht, neu zu bewerten.⁴⁶ So fungiert das Archiv innerhalb dieser intendierten Geschichtslosigkeit und Nichtstruktur als Ruine des Sammelns und als Sammelndes von Ruinen.

Es lädt ein, sich mit seinen gesammelten Resten, die nie das Ganze zeigen können, auseinanderzusetzen und so Teil eines kollektiven Erinnerungsprozesses zu werden. Ein Zugang zur Praxis des Festivals ist durch die Aktivierung von Zeugnissen und Quellen möglich. Die wissenschaftlich-historische und ästhetische Einordnung entbehrt dabei nicht dem Misstrauen, dass sie die Praxis des Festivalmachens durch das theoretisierende Festschreiben überschreibt.⁴⁷

Seit 2018 baut das Internationale Theaterinstitut Deutschland sukzessive das Archiv von „Theater der Welt“ aus. Begonnen haben wir mit einem großen öffentlichen Aufruf, denn was sich in den eigenen Archivräumen fand, war überschaubar. Die Theater haben entsprechend der Dokumentationspflicht jeweilig einen Pressespiegel sowie die Evaluationsergebnisse des Abschlussberichts hinterlassen. Dann gab es - mal mehr, mal weniger - Fotografien und Plakate. Diese Objekte bildeten sicherlich einen Grundstock, konnten aber nur sehr bruchstückhaft die Erzählung zu einem in sich auf Bruchstückhaftigkeit strukturierten Festival wiedergeben.

Der öffentliche Aufruf führte weniger zu neuen Archivobjekten, sondern viel mehr zu Schnipseln, Hinweisen und Kontakten, denen wir folgen konnten. Unseren zweiten Schritt - den Versuch einer aktiven Vervollständigung - sahen wir dennoch bald scheitern. Die meisten Kurator:innen, Theaterhäuser und Mitarbeiter:innen der Festivalausgaben, die wir anschrieben, antworteten, dass sie nichts oder nichts Brauchbares aufgehoben haben, da das Festival oft nur ein Äußerliches, ein Außersich, etwas nicht Alltägliches war, spielte es in der Aufbewahrung und Dokumentation nur eine untergeordnete Rolle. Aber einige Dinge erhielten wir dennoch. Nach und nach wurde jedoch

⁴⁶ S. z.B. Jacques Derrida and Eric Prenowitz. 1995. "Archive Fever: A Freudian Impression." und ihr Bezug zur Macht der Archive.

⁴⁷ Fanti Baum und Olivia Ebert thematisieren in „Wer spricht, übergibt -“ die Frage der Theoretisierung einer Festivalpraxis. In: Radikale Wirklichkeiten, Hg. von Julia Buchberger, Patrick Kohn, Max Reiniger, Transcript Bielefeld 2021, S.115ff.

evident, dass das Sammeln von Sachobjekten nicht der Form des Festivalmachens von „Theater der Welt“ entsprechen konnte.

Wir mussten andere Wege der Sammlung und Aktivierung des Festivals finden – neben der Sammlung und Kartographierung zwischen den Festivals und der archivisch-dokumentarischen Zusammenarbeit mit den jeweilig aktiv Festivalmachenden, war es insbesondere das Temporäre Archiv – als dritter Ort des Festivals – der das Publikum einlud, Teil der (kollektiven, oder zumindest archivischen) Erinnerung an das Festivals zu werden. Sie sollten ihre positiven und negativen Momente festhalten, aber auch im ausgestellten Archiv Bezug nehmen zu vorab durchgeführten „Theater der Welt“-Ausgaben, ausschneiden, basteln, markieren. Die Flüchtigkeit des Überflusses im Festival soll so durch die spielerische Haptizität – im wörtlichen Sinne – begreifbar werden.

Das Archiv reist also nun in einem vierten Schritt der Archiventwicklung mit den Festivalsausgaben mit und sammelt aktiv vor Ort Erinnerungen, Meinungen und Spielweisen der Besucher:innen, Künstler:innen und Mitwirkenden. So beeinflusst die unmittelbare Sogkraft und kulturelle Einflussfähigkeit des Festivals direkt seine eigene Archivierung. Das Archiv kann sich dem Festival nicht entziehen, es nicht von außen betrachten, sondern wird Teil des Festivals und muss das Unmittelbare, den Überfluss in dem Moment aushalten und ihn auch selbst produzieren. Durch die Schichtungen der Erinnerungen und Artefakte wird es so zum Potenzial für die Selbst- und Fremdbefragung des Festivals und ermöglicht erst einen anderen, weiteren, Zugang zum Festival selbst.

Kommentar der Autorin:

Dieser Text ist als essayistischer Versuch zu verstehen, der die geografische und zeitliche Prekarität des Festivals „Theater der Welt“ im (politischen und ästhetischen) Verhältnis zu einem Nachhaltigkeitsbegriff des Verortens betrachtet. Dabei spreche ich aus der Erfahrung und Position der Archivpraxis, insbesondere in der Annäherung an das Archiv (die Archive) von „Theater der Welt“.

Christine Henniger, Leitung der Mediathek für Tanz und Theater und des Arbeitsbereichs Archiv und Praxis am Internationalen Theaterinstitut - Zentrum Deutschland. – Mai 2026

Der Text ist ebenfalls online veröffentlicht: <https://zenodo.org/records/20009383>

**BUILD
UN
BUILD
RE
BUILD**

ARCHIVE
AND
FESTIVAL
THEATER
DER
WELT
AS
TEMPORARY
SPACES

**UM
AUF
AB
AUS
NEU**

ARCHIV
UND
FESTIVAL
THEATER
DER
WELT
ALS
TEMPORÄRE
ORTE

BUILD-UNBUILD-REBUILD

Archive and Festival „Theater der Welt“ as Temporary Spaces

Welcome to the exhibition “Build-Unbuild-Rebuild – Archive and Festival ‘Theater der Welt’ as temporary spaces”, which is taking place in Chemnitz as part of “Theater der Welt” 2026. Enjoy your visit here at Spinnbau! We invite you to find out more about the festival and the International Theatre Institute Germany.

The International Theatre Institute - German Centre (ITI) and “Theater der Welt”

Since 1981, the German ITI has been the organising body behind the “Theater der Welt” festival. The German ITI is part of the International Theatre Institute, the world’s largest organisation for the performing arts, founded in 1948 on the initiative of UNESCO. It acts as a platform and a bridge between national and international theatre initiatives.

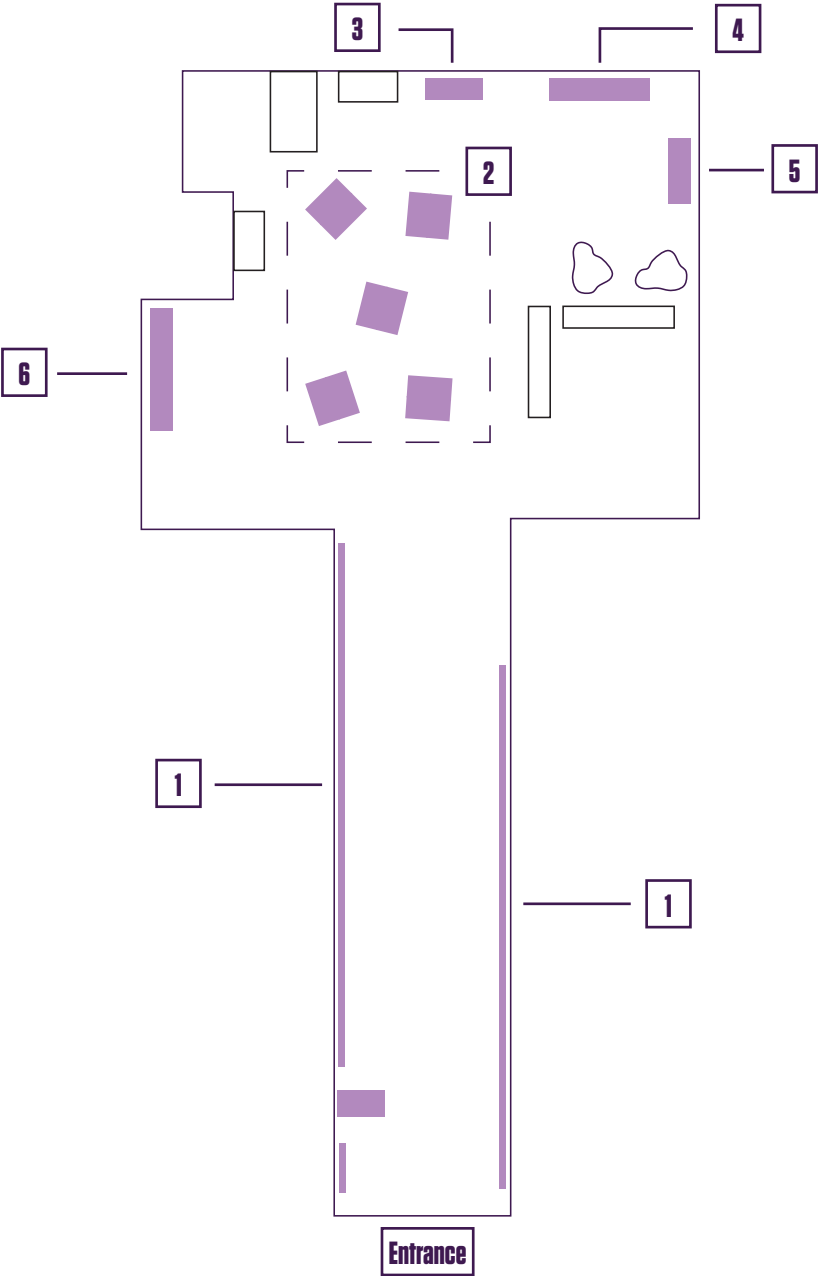
For 45 years, the “Theater der Welt” festival has been touring Germany, taking place at a new location each edition. How does a festival shape the city in which it takes place, and, in turn, how does the city shape the festival? This year, the “Theater der Welt” festival is coming to Chemnitz. With a focus placed on the temporariness of the festival, the archive and the theatre, this exhibition dares to take a look behind the scenes.

The Archive “Theater der Welt”

For almost 10 years, the German ITI has been archiving the individual editions. As a temporary installation on site in Chemnitz, the archive provides an insight into previous editions of “Theater der Welt”. It shows the diversity of the festival and the locations where they took place.

This time, the exhibition is focusing on temporary venues at festivals. How do venues and festival centres shape the experience of “Theater der Welt” on site? New places are always being discovered, developed and built – for the festival and for the city. Temporary spaces often become permanent, and festivals can become cultural and political drivers for the development of (new) art venues.

EXHIBITION PLAN



1

Entangle-Untangle

The festival "Theater der Welt" tries to mirror developments of international theatre. This installation offers an insight into the festival's editions over the past 45 years. Each edition of the festival also responds to current political events and historical influences around the world, some of which we are highlighting here.

2

Temporary Archive - Archive of the temporary. Festival Centres at "Theater der Welt"

It is difficult to define what festival centres are. They connect artists with visitors and festival staff. They offer the chance for exciting encounters and enable new perspectives. As temporary (altered) buildings, as intermediate spaces, they open up the opportunity to play. Here we provide an insight into the festival editions and their festival centres. The space invites you to discover information and make new connections.

3

The digital archive "Theater der Welt"

The digital festival archive "Theater der Welt" offers the opportunity to discover diverse connections between festival editions and participants and to understand geographical links – a comprehensive introduction to the festival's 45-year history.

4

Spinning the thread

The Archive of "Theater der Welt" is an archive in the making. We are aware that much is still missing, and much is still being created. The archive is constantly being expanded and completed through research, interviews, snippets and materials. We would also like to invite you to tell us your memories and impressions of the festival. In an interactive installation, we build the history of the festival together with you.

5

Tying knots

Contemporary witnesses play an important role in piecing together facts and memories. Interviews can help fill gaps in written records. Little by little, the contemporary witness archive on "Theater der Welt" is taking shape. Here you will find interviews with contributors from various festival editions who talk about the role the festival played for them.

6

Bau spinnen

How does your dream festival centre look like? Who would you invite? What would you construct there? Do you have space for people, animals, plants? Build your dream festival centre!

CONTENT

BUILD-UNBUILD-REBUILD	1
EXHIBITION PLAN	2 3
MORE LUXURY. THEATER DER WELT – ACROSS SITES	5
FROM THEATRE OF NATIONS TO THEATER DER WELT	6
SPACES OF (TEMPORARY) AGENCY	8
RUINS PERFORMED	10
ARCHIVE OF THE TEMPORARY – THE TEMPORARY ARCHIVE	14
IMPRINT AND ACKNOWLEDGEMENTS	16 17

MORE LUXURY¹

THEATER DER WELT – ACROSS SITES

I think that one of the most urgent questions that we ought to address with regard to festivals is how — in the face of social and economic complicities — we can appropriate festivals as a space of critical undertakings, [...] a space for new solutions: in particular, for ones that seem inconceivable today.

Marta Keil²

In a constantly changing society, internationally oriented theatre festivals act as both a source of inspiration and a sounding board. They combine (political) engagement within a globalised art world with a sense of belonging to a local community.³ The concept of internationality, the world and global working that they pursue or generate in this context is just as interesting as the reconnection to the respective urban and regional environment in which the festival operates.

Since 1979, the festival – initially known as “Theatre of Nations” and, since 1981, as “Theatre of the World” – has been organised by the German Centre of the International Theatre Institute (ITI) in different cities. For the ITI, as the organiser of “Theater der Welt”, the focus has been not only on the immediate impact at the respective host city from the very beginning, but also on the indirect transferability, resilience and sustainability of this festival format. Whenever the festival is awarded to a new city, the question arises: how can a process of constant local reinvention – theatre-making in the extreme – relate to questions of the festival’s rooted long-term presence and its enduring legacy?

¹ This title refers to: Ivan Nagel: Theater heute 1981, opening speech at Theater der Welt 1981.

² Marta Keil: Reclaiming the Obvious. On the Institution of the Festival; published by: Zbigniew Raszewski Theatre Institute; Konfrontacje Teatralne – Centre for Culture in Lublin; edited: Marta Keil, Warsaw 2018:15.

³ Nicola Scherer: Internationale Theaterfestivals, transcript Bielefeld 2020:37.

The following text examines the “Theater der Welt” festival from four perspectives: building on an analysis of the festival’s formative phase during the transition from “Theater der Nationen” to “Theater der Welt” and an explanation of the festival’s fundamental characteristics, the text focuses on the impact of festivals as venues for (temporary) activity and as driving forces behind urban regeneration.

FROM THEATRE OF NATIONS TO THEATER DER WELT

Theatre of Nations

Theatre festivals are always political. Even the earliest theatre festivals in Europe (including the Festival d’Avignon and the Edinburgh International Festival), founded in the 1940s, were part of the social and cultural renewal processes of the post-war era, which were intended to provide structural support for a ‘Never Again’. “Theatre of Nations” (TNF) should also be seen in this context. This festival was founded by the International Theatre Institute (ITI) – the world’s largest organisation for the performing arts.⁴

Shortly after the ITI was founded, the international federation decided at its 2nd Congress in Zurich in 1949 that an international festival under its auspices was needed.⁵ Following a proposal by A.M. Julien, then director of the Théâtre Sarah Bernhardt, and by resolution of the International ITI at its 5th Congress in Dubrovnik in 1955, the festival was held for the first time in 1957 under the name “Theatre of Nations”.

The festival was then held annually, initially at the Théâtre Sarah Bernhardt and, until 1972, at the Théâtre Odéon in Paris. As the largest international theatre festival at the time, it was an integral part of the international festival scene.⁶

The objectives and strategies of the ITI Worldwide and its respective national centres shaped the work and direction of the festival. They were a recurring topic of discussion at congresses, conferences and in training programmes. It was the forms of cooperation between Eastern and Western centres that kept diplomatic communication (and

⁴ The International Theatre Institute (ITI) was founded in 1947 as a partner organisation of UNESCO in the field of the performing arts. Today, the ITI is represented in more than 90 countries through its national centres.

⁵ Information on the early years of the Theater der Nationen festival can be found in the International Theatre Institute / Martha W. Coigney Collection at the New York Public Library.

⁶ For information on the impact of the festival and the selection processes at TNF (Théâtre des Nations) during its time in Paris up to 1968, see Daniela Peslin: *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*. 2009, L’Harmattan.

festival invitations) open during the Cold War, but also the links with centres in the Global South that made TNF appear, in the 1960s, to be the most international of the international festivals.⁷

Following an ITI resolution, this structure was reformed in the 1970s and an application process was introduced, enabling the festival to tour the world; its first international edition, held in Warsaw in 1975, already signalled a non-Western approach to theatre. In 1979, the festival was held in Hamburg at the invitation of the German ITI. Ivan Nagel, then World President of the ITI, served as both artistic director and curator. Together with programme director Thomas Petz, he devised a programme that, alongside major productions from state theatres, also gave space to independent theatre, thereby responding to the global restructuring of the theatre world. The festival was a hit with audiences.⁸ This is what Nagel says about the development of “Theater der Welt”:

On the second weekend of the festival, a smart official from the Bonn Ministry of the Interior approached me to ask whether the German Centre of the International Theatre Institute might be willing to continue the festival. The federal government would, on a trial basis, cover a third of the costs. I agreed, without authorisation from the board or the association.⁹

It almost seems as though this is a myth that Nagel is presenting. Surprisingly, there are very few written sources on the founding process of “Theater der Welt” that could verify or refute this account.

Theater der Welt

In the early 1980s, international festival curation was not yet the norm.¹⁰ Mistrust towards the state and the struggle against institutional rigidity shaped the restructuring of “Theater der Welt” for the German cultural sphere. Thus, the fundamental structural principles that Nagel sets out for “Theater der Welt” can be summarised, almost dogmatically, in the following negations: no state or other influence on the artistic direction, no ‘representation’ of continents, no dominance of state theatres, no adherence to state guidelines, no educational event, no motto.¹¹

⁷ For a discussion of the work of the international ITI and the impact of the TNF festival, see the ‘Journal of Global Theatre History’ (ISSN: 2509-6990), Vol. 4, No. 2, 2020, Viviana Iacob: ‘The University of the Theatre of Nations: Explorations into Cold War Exchanges’, p. 68.

⁸ Ivan Nagel: ‘Wie entstand Theater der Welt’; in: Theater der Welt. Arbeitsbuch II/99, ed. by Joachim Fiebach, on behalf of Theater der Zeit and the German Centre of the International Theatre Institute, Theater der Zeit, Berlin 1999. Insert, p.5.

⁹ Ibid., pp.4.

¹⁰ See, for example, Bettina Milz’s welcome message for the ‘favoriten 08’ festival; https://www.nrw-lfdk.de/files/fav08_progbuch_2lfg.pdf.

¹¹ Theater der Welt. Arbeitsbuch II/99, *ibid.*; it is unclear to what extent subsequent festival curators are aware of this dogma.

The transition from “Theatre of Nations” to “Theater der Welt” was therefore not simply a scaled-down version of the original. Whilst “Theatre of Nations” sought to showcase what was representative of each country, Nagel maximised the curatorial role in “Theater der Welt”.¹² And there is another aspect that seems particularly interesting from a geographical perspective. “Theater of Nations” was usually produced for the capitals of the host countries. The fact that “Theater der Welt”, by contrast, was conceived as a travelling festival through the still relatively young Federal Republic of Germany seems, even if there was a pragmatic financial rationale¹³, to have been much more of a political decision in response to the provisional capital status of Bonn.¹⁴ This established a fundamental core of the festival. The festival took place at varying intervals, always in a different German city and under new curatorship.¹⁵ Each city had to be developed and discovered anew as a festival city, particularly in the early years, involving not only local and regional cultural policy but also the wider urban community. One of the key objectives of this structure, which Nagel described in his festival dogma, was made possible in the first place by this constant renewal: the discovery of ‘yet unknown, potential theatre spaces’. Linking the staging of the festival closely with the discovery and development of new theatre venues was only possible through this constant renewal. It remains to be explored how a process of constant local reinvention – a form of theatre-making taken to extremes – relates to questions of the festival’s rootedness in the long term and its enduring nature.

SPACES OF (TEMPORARY) AGENCY

Festivals proclaim a state of exception.¹⁶ They are extraordinary; they promise and bring about constant change. This unpredictability is also a political necessity and, ultimately, a necessity for the creative industries, as its uniqueness is a fundamental selling point and a key factor in attracting funding.¹⁷ How does the temporary nature of festival-making relate to the permanence of a city and its cultural venues?

In the ‘80s, the creation of abundance played a key role in the editions of the festival.¹⁸ They were influenced not only by the extreme aesthetics of the performing arts, but also

¹² And he wasn’t alone with this thinking in Europe. (Elfert 2009:106) notes that this unconventional willingness to take risks – strengthening the independent theatre scene, presenting experimental theatre, developing different project timelines, and venturing into new formats – was only made possible by the more open forms of festival organisation compared to the municipal theatre scene in general.

¹³ Theater der Welt. Arbeitsbuch II/99, Ibid.: The restructuring involved equal funding from the federal government, the state and the city.

¹⁴ As Ivan Nagel stated in Theater Heute 08/89, p. 4. This also explains the unique situation in Hamburg in 1979: though not a capital city either, it was difficult to justify to political decision-makers as a permanent venue.

¹⁵ The regular three-year cycle was incorporated into the festival’s planning from 1993 onwards. Prior to that, the festival had been planned as a biennial event. Exceptions to this cycle were permitted for special projects (Ruhr 2010 – European Capital of Culture) or in the event of external factors (Covid-19 in 2020/21).

¹⁶ See, for example, Verena Eitel: Architektonik des Temporären, in: Radikale Wirklichkeiten, Transcript Bielefeld 2021, p. 157.

¹⁷ Jennifer Elfert: Theaterfestivals, transcript Bielefeld 2009:21.

¹⁸ Werner Schulze-Reimpell: Weitblick und Kurzschluss, in: Theater heute 09/1991.

by the rapid changes in the political world.¹⁹ The festival held in Cologne in 1981 was marked by the public procession of Jérôme Savary's "The Secret of the 11,000 Virgins", in which the residents and the city itself became protagonists in the performance.²⁰ In particular, at the 1989 festival in Hamburg, for which Renate Klett was responsible for the programme, the upheavals of the Cold War and the radical global political changes at the turn of the decade played a significant role, which was also to influence the festival's design.

In 1996, the festival was first held in an East German city, in Dresden. For Hannah Hurtzig, the artistic director, involving the city and its residents was a key objective. In doing so, she was also responding to Dresden's struggle between its Baroque past, the destruction of war and post-war reconstruction.²¹ The festival featured a poster campaign by Bettina Flitner spread across the whole city: "The Avenger of Dresden", in which residents could express their discontent with everyday and global political issues whilst dressed in avenger costumes. The much-discussed reconstruction of Dresden's Frauenkirche played a crucial role in the production "Dedesnn nn rrrrrr" by Station House Opera. The stage design workshop led by set designer Rosalie, part of the International Theatre Institute's supporting programme, took place in the ruins of Dresden's Royal Palace. The city's extensive reconstruction thus played a central role in this edition of the festival.

From the very beginning, the question of how the festival fits into its host city has been a key consideration: what does a local audience expect from an international festival such as "Theater der Welt"? How has the festival related to the cultural landscape of a city or region? How does it define its – local – uniqueness? Since the late 1990s, processes of local urban involvement have increasingly shaped the development of festivals across Europe.²² This trend is also evident in the case of "Theater der Welt".

In 2002, the festival broke with the tradition of being held in a single city for the first time. Matthias Lilienthal staged "Theater der Welt" in no fewer than four cities – Bonn, Cologne, Düsseldorf and Duisburg – and had to assert himself with his programme amidst the Bonn Biennale, the first Ruhrtriennale and the Mülheim Theatertage.²³ With the scandal-ridden restaging of a Bundestag debate, "Deutschland 2" by Rimini Protokoll in Bonn – stripped of its status as a capital city – and with the first-ever staging of the "X Wohnungen" format in Duisburg, Lilienthal found further ways of integrating urban spaces, which also included private living spaces, amongst other things. With "X Wohnungen", he found a format to which he returned in 2014 in Mannheim, when he once again served as artistic director of "Theater der Welt", with the project "Hotel Shabby Shabby".

¹⁹ Both of these factors are certainly interdependent.

²⁰ See, for example: 'Theater heute', July 1979; p. 28; 'Theater heute', August 1981; pp. 3–5.

²¹ Hannah Hurtzig in various interviews: 'Die deutsche Bühne', 05/1996, p. 58; 'Theater heute', 05/1996, p. 73.

²² Jennifer Elfert: *Ibd.*, p.31.

²³ Interview with Matthias Lilienthal and Manfred Beilharz in: *Die Deutsche Bühne* 06/2002.

Questions of sustainability thus came increasingly to the fore as a result of these urban-oriented working methods, until, in 2023, they were explicitly incorporated into the festival planning. For the first time at "Theater der Welt" in Frankfurt am Main/Offenbach they were approached through the development of a concrete sustainability concept.²⁴ Although this concept initially focused on environmental measures such as modes of travel, on-site transport, and waste prevention, it was important to Anna Wagner, artistic director of the Mousonturm, that knowledge transfer between festivals be actively facilitated, thereby also fostering the sustainability of festival making/production through the sharing of experiences and organisational practices.

RUINS PERFORMED²⁵

Processes of urban development

Theatre festivals, by their very nature, possess a porosity that enables them to extend beyond the artistic realm into the public urban space and to transform it.²⁶ Owing to their unique character, they hold the potential to drive architectural and institutional developments on a scale that would often be inconceivable in the day-to-day realm of urban and cultural policy, as they urgently require new venues and new architectural discoveries for their realisation. Particularly in the 1980s and early 1990s, one can often observe shared driving forces between the emerging international touring theatres and international theatre festivals, which in some cases referenced one another in their programmes and where the guest theatres were often integrated into the festival's organisation (as they were often better suited to experimental formats than traditional theatres).²⁷ The resulting indirect contributions to sustainability were not always intended as such by the festival organisers. Nevertheless, these contributions cannot be denied. As an example, some of these reciprocal contributions at "Theater der Welt" are presented here.

The Bockenheimer Depot, a former tram depot, played a key role in staging the 1985 festival in Frankfurt am Main. Thomas Petz and Wolfram Kremer, programme director and head of organisation respectively, took on the task of finding a suitable venue for Peter Brook's monumental production of 'Mahabharata' and, after some initial difficulties, were able to secure the depot, which had just been vacated by the Light Railway Museum.²⁸ Following "Theater der Welt", the depot was repeatedly made available for cultural events.

²⁴ Related audio interviews with Anna Wagner, artistic director of the Mousonturm, and Ann-Sophie Reiser, assistant to the festival director, can be heard in the "Theater der Welt" archive.

²⁵ This title refers to an article by Kathrin Tiedemann in taz on 18 March 1996: "Bespielte Ruinen. Gewagt: Deutschlands größtes Theaterfestival in Dresden".

²⁶ The concept of porosity is used here in the sense of (Büscher/Krasny/Ortmann: 'Porös-Werden'), drawing on its potential for the further development of urban spaces within the context of cultural institutions. (As the authors also mention, this concept traces its origins, amongst other things, to the idea of the porous in Walter Benjamin and Asja Lăci's essay 'Naples'.)

²⁷ See also Jennifer Elfert (ibid.: p. 32), who discusses the link between festivals and international guest theatres as factors in the development of internationalisation.

²⁸ Interview with Wolfram Kremer in the "Theater der Welt" archive, 2023.

The fire at the Frankfurt Opera House in 1987 then led to the conversion and development of a permanent venue within the depot.

In 1993, Renate Klett managed to incorporate the Muffathalle – a former steam power station that had just been converted into a cultural venue – as a venue for “Theater der Welt” in Munich.²⁹ With a spectacular programme – including productions such as “Brace Up!” and “Fish Story” by The Wooster Group – this venue became a must-visit during the festival and thus established itself on Munich’s theatrical and cultural map.³⁰

As early as 1994, when “Theater der Welt” in Dresden had just been nominated, discussions were already taking place regarding the Hellerau Cultural Centre – whose restoration as a cultural venue had been the focus of a supporters’ association since the early 1990s – as to how it could possibly be offered as a performance venue to international theatre professionals given the disastrous state it was in.³¹ The political leadership in Dresden at the time did not view Hellerau as a key element of its urban development strategy and tended to rely on private investment in this regard. Nevertheless, a group of architects and artists worked tirelessly to influence the development of Hellerau and repeatedly raised funds.³² Hellerau became a key player in the festival under Hannah Hurtzig – particularly with the audio-visual installation “Les jours ordinaires” by Christian Boltanski and Jean Kalman, which artistically explores Hellerau’s heritage and sought to contribute to the reappropriation of this artistic venue.³³

In 2002, the Forum Freies Theater (FFT) in Düsseldorf was a key partner in the festival organised under Lilienthal, which in turn helped to stabilise the theatre under Niels Ewerbeck.³⁴ As part of the urban-focused project “City Mapping – Living with the City”, the FFT commissioned artists to engage with the city of Düsseldorf. Lilienthal emphasised the sustainability of this approach – supporting the local independent theatre scene was, for him, far more important than producing a showcase of the best. He was also fully aware of his influence as a festival curator, describing the establishment of a production venue such as the FFT in Düsseldorf – now in Cologne – as the desired goal for this edition of “Theater der Welt”.³⁵

The fact that festivals act as catalysts for cultural developments – but also for gentrification – is evident when looking at the highly controversial construction project of the

²⁹ On the development of the Muffatwerk as a cultural venue: <https://www.muffatwerk.de/de/besucherservice/geschichte>

³⁰ Interview with Renate Klett in the “Theater der Welt” archive, 2018.

³¹ In January 1994, the architectural critic Wolfgang Pehnt wrote in the ‘Frankfurter Allgemeine Zeitung’ that there was little willingness on Dresden’s part to renovate Hellerau and that there were not even any heated rooms there.

³² The layers and intentions behind the ongoing restoration and renovation of the Hellerau Festspielhaus are described in detail in – Büscher/Eitel (eds.): ARBEITSHEFT #4. Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste. HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte, 2023.

³³ Daniel Mufson: Performing spaces and history. Theater der Welt 96, in: <https://danielmufson.com/essays/performing-space-and-history-theater-der-welt-96/>

³⁴ Böscher/Eitel (eds.): ARBEITSHEFT #1. Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste. Forum Freies Theater Düsseldorf. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte, p. 14.

³⁵ Interview with Manfred Beilharz and Matthias Lilienthal, Deutsche Bühne 6/2002. Unfortunately, plans to develop such a venue in Cologne did not come to fruition in the context of the festival. It has not yet been realised.

so-called Kühne Opera, which is now being built on the Baakenhöft site. In 2017, this was the festival centre for "Theater der Welt" in Hamburg.³⁶

Festival centres as spaces of the in-between

One aspect of the festival scene stands out: a festival structure that defies easy categorisation. Festival centres operate on a temporary and dynamic basis; they can be set up and dismantled quickly. Like other temporary festival structures, festival centres are designed as dynamic structures – as mobile architecture – often taking the form of tents or containers, and in some cases involving the repurposing of vacant buildings.³⁷ They do not, or only rarely, serve the apparent main purpose of theatre festivals, namely the staging of productions. They often feature a supporting programme – a mix of entertainment, music and variety shows³⁸ – as well as, at times, a bar, a restaurant or a dance floor. They are free of charge and accessible to all, and often have long opening hours, sometimes remaining open continuously throughout the entire festival period.

As early as 1979, at "Theatre of Nations", a huge tent on Hamburg's Rathausmarkt, right in the city's heart, was established as the festival centre. It served as a meeting place for press briefings, exchanges with the artists, and informal conversations. A Belgian mirror tent from the 1920s on Cologne's Neumarkt was the highlight of the 1981 festival. Tents also served as festival centres at the festivals in 1985, 1987, 1989, 1991 and 1993.

The highlight of the tent architecture was undoubtedly the ZENTRUM on the Elbe meadows, which the performance artist Pfelder realised in Dresden in 1996 in collaboration with Waterloo Produktion.³⁹ From a huge wooden box, which alone covered more than 22,000 m², a temporary village was gradually developed over the course of the festival through a process of constant assembly and dismantling, revealing a baroque tent that stood at the centre of the box. The village not only offered food and entertainment; it was explicitly designed to encourage people to linger and invited Dresden residents and visitors alike to engage with one another.

Not a tent, but a former theatre ship that had been converted served as the festival centre when Theater der Welt came to Mannheim in 2014. Visitors could even stay overnight on the ship.

Festival centres, as places for rest and possible idleness, fit the definition of Oldenburg and Kristensen's *Third places*⁴⁰. Third places are neither the workplace nor the home; as informal spaces and democratising forums for exchange, they offer everyone the opportunity to come together without having to pay for it. In this way, they promote the chance to participate.

³⁶ See amongst others: Jahn Kahlcke: A monument to a modern feudal lord; in: taz, 25 November 2025.

³⁷ Verena Eitel: *ibid.*, pp. 158-160.

³⁸ E.g. Programme booklet "Theater der Nationen" 1979, p.130.

³⁹ Programme booklet "Theater der Welt" 1996, p.37.

⁴⁰ First defined in Ray Oldenburg's bestseller: 'The Great Good Place', Berkshire, Massachusetts, 1989.

Festival centres serve as temporary third places for interaction between the festival and its audience; beyond this they also act as accessible meeting places for audiences who are not (yet) familiar with theatre. Their purpose is to bring people together, to drink together, to engage in aimless activity.

Since the late 1990s, however, the mutually complementary relationship between pause and excess that the festival produces has levelled off.⁴¹ This is partly because the sense/state of exceptional, the intoxication, the excess and the spontaneity have lost their relevance to festival-making.⁴² Furthermore, festivals have since become increasingly meticulously planned, offering expanded discursive frameworks and self-reflective moments through pre- and post-performance discussions, panels and round-table discussions. The place and time for a break, the opportunity to pause and for chance encounters, leading to a shift in the role of festival venues, which are functioning more and more as places for the dissemination of information and less as places for encounters.⁴³

This can also be indirectly observed in the festival centres of "Theater der Welt". In Berlin in 1999, the Kalkscheune – at the time a cultural venue available for hire – was designated as the festival centre, but hardly served as a unifying element in this festival, which was often perceived as highly decentralised.⁴⁴

In Mülheim and Essen in 2010, under the festival direction of Frie Leysen, there were two festival centres; in 2002 there were even four, one in each of the participating cities.⁴⁵ This decentralisation of the festival went hand in hand with a less pronounced perception of the festival as a single entity.

How festival centres develop in the future is closely linked to the restructuring of festivals. How do festivals intend to be venues for debate, meeting places and spaces for open thinking in the future? How do they intend to serve as a platform for social discourse, allowing new ideas to emerge through reflection and pause? Here, the undefined nature of festival centres can offer political and socio-cultural potential for reflection and pause.

⁴¹ Festivals themselves were often conceived as a break in the theatre season and were thus already a form of exception to the regular theatre routine.

⁴² Jennifer Elfert: *ibid.*, p.179.

⁴³ *Ibid.*, p.183.

⁴⁴ See, among others, Joachim Fiebach: "Glokal – ein Theater der Darsteller-Körper" in *Theater der Zeit* 10/99, p. 21.

⁴⁵ Programme booklet for "Theater der Welt" 2002, p. 53.

ARCHIVE OF THE TEMPORARY – TEMPORARY ARCHIVE

Festivals, conceived and produced with an emphasis on excess and the ephemeral, elude translation into sustained reflection, into archiving and retrieval. Both the festival and the archive “Theater der Welt” must come to terms with this. In this sense, the festival archive, just like the festival centre, is a non-place whose purpose is unattainable from the very moment of its creation. Positions of power attributed to the written archive, with its fixed orders and structures, must be re-evaluated for an archive that attempts to archive the unrecordable and the ephemeral.⁴⁶ Thus, within this intended lack of history and non-structure, the archive functions as a ruin of collecting and as a collector of ruins.

It invites us to engage with its collected remnants, which can never reveal the whole, and thus to become part of a collective process of remembrance. Access to the practice of the festival is made possible through the activation of testimonies and sources. The scientific-historical and aesthetic classification is not without the suspicion that it overwrites the practice of festival-making through theoretical codification.⁴⁷

Since 2018, the German centre of the International Theatre Institute has been gradually expanding the archive of “Theater der Welt”. We began with a major public appeal, as the material found in our own archive rooms was rather limited. In accordance with their documentation obligations, the festival-organising/hosting theatres had each left behind a press review collection, and the evaluation results from the final report. There were also – sometimes more, sometimes fewer – photographs and posters. These items certainly formed a foundation but could only very fragmentarily convey the narrative of a festival structured around fragmentation itself.

The public appeal led less to new archive items and much more to snippets, clues and contacts that we could follow up on. Nevertheless, we soon saw our second step – the attempt at active completion – fail. Most of the curators, theatres and staff from the festival editions we wrote to replied that they had kept nothing, or nothing of use, as the festival was often merely an external event, something outside the ordinary, and thus played only a minor role in preservation and documentation. Yet we did receive a few items. Gradually, however, it became evident that collecting physical objects could not correspond to the nature of how “Theater der Welt” was organised.

⁴⁶ See, for example, Derrida, Jacques, and Eric Prenowitz. 1995. “Archive Fever: A Freudian Impression.” and their reference to the power of archives.

⁴⁷ In “Wer spricht, übergibt –”, Fanti Baum and Olivia Ebert address the question of over-theorising the practice of festival making. In: Radikale Wirklichkeiten, ed. by Julia Buchberger, Patrick Kohn and Max Reiniger, Transcript, Bielefeld 2021, pp. 115-117.

We had to find different ways of documenting and bringing the festival to life – alongside the documentation and mapping carried out between festivals and the archival and documentary collaboration with the festival organisers involved, it was in particular the Temporary Archive – as the ‘third place’ of the festival – that invited the audience itself to become part of the (collective, or at least archival) memory of the festival. They were encouraged to record their positive and negative moments, but also to engage with previously staged “Theater der Welt” productions within the exhibited archive, cutting out, crafting and marking materials. The fleeting nature of the festival’s abundance is thus made tangible through playful haptics – in the literal sense.

In this fourth stage of the archive’s development, the archive now travels alongside the festival editions, actively collecting memories, opinions and ways of engaging from visitors, artists and participants on site. In this way, the festival’s immediate attraction and cultural influence directly shape its own archiving. The archive can neither withdraw from the festival nor observe it from the outside; rather, it becomes part of the festival and must endure the immediacy and abundance of the moment, whilst also producing it itself. Through the layering of memories and artefacts, it thus becomes a potential for the festival to question itself and be questioned by others. It only then enables a different, broader access to the festival itself.

Comment of the author:

This text should be understood as an essayistic exploration that examines the geographical and temporal precariousness of “Theater der Welt” in relation to a concept of sustainability in terms of locationality (both political and aesthetic). In doing so, I draw on my experience and perspective as an archivist, particularly in my engagement with the archive(s) of “Theater der Welt”.

Christine Henniger, Head of the Media Library for Dance and Theatre and the Working Area: Archive and Practice at the International Theatre Institute – German Centre. – May 2026

The text is also published online: <https://zenodo.org/records/20009383>

DANK ACKNOWLEDGEMENTS

Wir danken für die Beiträge, Überlässe und Schenkungen, sowie Hinweise und Geschichten für das Archiv (in alphabetischer Ordnung): We thank for the contributions, bequests and donations to and hints and stories for the archive (in alphabetical order):

Gertrud Aringer, Martina Aschmies, Petra Bär, Silke Bake, Dr. Manfred Beilharz, Christof Belka, Carolina Bianchi, Bettina Birk, Roger Christmann, Cipher Dojo, Amelie Deuffhard, Christine Diller, Anja Dirks, Christoph Dittmann, Katrin Dod, Mark Fedder, Jeremy Fekete, Bettina Flitner, Annika Frahm, Ole Frahm, Rainer Glaap, Kirsten Hehmeyer, Nele Hertling, Mareike Holfeld, Andreas Homann, Hannah Hurtzig, Hsu Che-Yu, Keiken, Renate Klett, Valérie Kohl, Wolfram Kremer, Sandra Küpper, Antonia Lahmé, Thomas Langhoff, Hanna Launikovich, Harriet Lesch, Frie Leysen, Elisa Liepsch, Matthias Lilienthal, Jan Linders, Joachim Lux, Torsten Maß, Claudia May, Maria Müller-Sommer, Anna Mülter, Michel Nölle, Darren O'Donnell, Berfin Orman, Jessica Otten, Katharina Parpat, Benjamin Perrot, Thomas Petz, Pfelder, Michaela Predeick, Ann-Sophie Reiser, Residenztheater München, Madeline Ritter, Martin Roeder-Zerndt, Tiago Rodrigues, Saeborg, Julia Schaake, Schauspiel Frankfurt, Inge Schielein, dem Schlingensiefel Archiv, Stefan Schmidtke, Hans-Günther Schmitz, Winfried Schulz, Maria Magdalena Schwaegermann, Barbara Schwerin von Krosigk, Sabine Smolniek, András Siebold, Chiaki Soma, Staatsschauspiel Dresden, Staatstheater Stuttgart, Sophia Stepf, Thalia Theater Hamburg, Theater und Philharmonie Essen, Theater Duisburg, Theatermuseum Düsseldorf, Ho Tzu Nyen, Börries von Liebermann, Paul Viebeg, Anna Wagner, Katharina von Wilcke, Sabeth Wallenborn-Honigmann, Annika Wehrle und dem Seminar der Theaterwissenschaft der Uni Mainz/WiSe 2022, Christoph Werner, Mariann Yar u.v.m.

Ebenso gilt der Dank den ehemaligen und jetzigen Mitarbeiter:innen am ITI, die zur Entwicklung des Archivs „Theater der Welt“ beigetragen haben: We would like to thank the current and former staff of ITI, that contributed to the archive “Theater der Welt”:

Michel Barre, Ingrid Beese, Laura Burkhardt, Hochiminh Causil, Xueliu Chen, Annette Doffin, Thomas Engel, Teresa Fazan, Elena Ferri, Jeanette Franke, Michael Freundt, Nelly Haag, Hua Huang, Alexandra Hunger, Emely Krüger, Dorothea Lautenschläger, Annika Müller, Thekla Neuß, Maria Elena Seidenari, Milica Tančić, Lea Terhaag, Charlotte Warkentin, Maxim Wittenbecher, Juliane Zellner, Dominik Zschippang.

Danken wollen wir auch den Mitarbeiter:innen von „Theater der Welt“ 2026 sowie den Mitarbeiter:innen des Theater Chemnitz für die Gastfreundschaft und die Unterstützung der Ausstellung. We would also like to thank the staff of “Theater der Welt” 2026 and the staff of the Theatre Chemnitz for their hospitality and support of the exhibition.

IMPRESSUM IMPRINT

Die Ausstellung „UM-AUF-AB-AUS-NEU – Archiv und Festival ‚Theater der Welt‘ als temporäre Orte“ ist ein Projekt des Internationalen Theaterinstituts – Zentrum Deutschland, das im Rahmen des Festivals „Theater der Welt“ 2026 in Chemnitz stattfindet.

“BUILD – UNBUILD – REBUILD – Archive and Festival ‘Theater der Welt’ as temporary spaces” is a project of the German Centre of the International Theatre Institute, which is taking place in the frame of the festival “Theater der Welt” 2026 in Chemnitz.

Sie wird gefördert von Dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Das Archiv „Theater der Welt“ ist ein fortlaufendes Projekt des Internationalen Theaterinstituts – Zentrum Deutschland. The exhibition is funded by The Federal Government Commissioner for Culture and the Media. The “Theater der Welt” Archive is a running project of the German Centre of the International Theatre Institute.

Die Entwicklung und Konzeption dieser Ausstellung ist ein gemeinschaftlicher Prozess. The development and conception of this exhibition is a joint process.

Kuration Curation: Christine Henniger

Redaktion Editing: Milica Tančić

Implementierung Implementation: Maxim Wittenbecher

Mitarbeit Assistance: Michel Barre, Xueliu Chen

mediathek@iti-germany.de / mediathek-tanz-theater.de

Redaktionsschluss Editorial deadline

04.05.2026

Wollen Sie Ihre Geschichten teilen oder Objekte zum Festival an das Archiv übergeben? Melden Sie sich gern bei uns oder besuchen Sie uns während der Ausstellung. Do you want to share your stories or give objects to the archive of the festival? Feel free to contact us or visit us during the exhibition.