

Schlussbetrachtung

In den Verhandlungen des vom 19. bis 22. Oktober 1910 in Frankfurt am Main abgehaltenen ersten deutschen Soziologentags stellt Max Weber die »Frage der Auslese der führenden Berufe innerhalb der modernen Gesellschaft« (Weber 1911: 60) als eines der zentralen Arbeitsgebiete der Soziologie heraus. Nicht sosehr um eine Eingrenzung des Gegenstandsbereichs geht es ihm dabei – in Betracht kommen für Weber all jene Berufe, »die man im üblichen Sinn [...] die ›führenden‹ nennt«, nämlich die »der ökonomisch und politisch Führenden, der wissenschaftlich, literarisch, künstlerisch Führenden, der Geistlichen, der Beamten, der Lehrer, Unternehmer usw.« – als vielmehr um die Formulierung einer *soziologischen Perspektive* auf eben solche Berufe und insbesondere deren *Träger*. Wieso »die überall wirksame Auslese gerade sie [...] in diese Stellungen gebracht« hat, sei zu untersuchen – und also danach zu fragen, welche »berufliche, soziale, materielle usw. Provenienz« konkret es ist, die »die günstigsten Chancen am meisten in sich enthält, gerade in diese Berufe und Positionen zu gelangen« (ebd.). Wiewohl die vorliegende Studie sich im Ursprung nicht diese konkrete Frage zum Ausgangspunkt gemacht hat, sondern aus einem allgemeinen kultursoziologischen Interesse am Rätsel des Theaterregieberufs heraus Gestalt annehmen sollte, leistet sie letzten Endes wohl doch einen Beitrag dazu, das von Weber formulierte Problem im Hinblick auf die dem *Theaterfeld* auslesend zugrunde liegenden und *dessen führende Köpfe* in Stellung bringenden Strukturierungslogiken ein Stück weit zu ergründen.

Dass aus der Untersuchung des Felds und des Berufs der Theaterregie sich allmählich eine latent »elitesoziologische« Studie entwickelt hat, erweist sich rückblickend als nicht eben dem Zufall geschuldet: Sowohl unter dem Gesichtspunkt der das *Theaterfeld* kennzeichnenden Eigenheiten als auch in der von konkreten *Theaterschaffenden* ausgehenden Perspektive ließen sich recht persistent wirkmächtige Formen und Mechanismen der Status- und Geltungsproduktion ausmachen. Unter verschiedensten Deckmänteln scheinen sie dafür zu sorgen, dass in dieser Sphäre der Kultur(re)produktion bis in unsere Tage zuvorderst jene Protagonisten in die reputierlichsten, mit der größten Definitionsmacht versehenen Positionen gelan-

gen, die diese Stellungen im Grunde genommen seit der Ausdifferenzierung der Regietätigkeit zu einer distinkten künstlerischen Domäne schon besetzt halten: charismatische Männer. Männlichkeit: eine Strukturkategorie, die Max Weber schlicht umschiff – oder schlechterdings invisibilisiert, sollte er sie denn gedanklich in »usw.« verfrachtet haben –, wenn er jene »Provenienzen« aufzählt, von denen er einen Einfluss auf die Auslese der in führenden Berufen beruflich Führenden erwartet.

Mit der vorliegenden Arbeit wurde nicht zuletzt versucht, die traditionell masculine Codiertheit des Regieberufs und die – bis heute – dominant männliche Besetzung dieser künstlerischen Sphäre in soziologisch verstehender Perspektive begreifbar zu machen. Das Unterfangen, dieses Phänomen erstens unter historisch-genetischem Blickwinkel, zweitens ausgehend von der Frage nach strukturellen Eigenheiten des Regieberufs sowie institutionellen Besonderheiten des Theaterfelds und schließlich – drittens – mittels der Rekonstruktion habitueller Dispositionen, Denkweisen und (künstlerischer) Handlungsaffinitäten konkreter Akteurinnen und Akteure zu ergründen, hat sich als fruchtbar erwiesen.

So mag die Rekonstruktion der Genese des »idealen Regisseurs« im Sinne einer *Konfiguration künstlerisch-verberuflichter Männlichkeit*, wie sie sich im Zuge der allmählichen und um 1900 dann recht durchbrechenden Emanzipation der Theaterregie gegenüber der dramatischen Kunst zu einem Deutungsmuster verdichtet hat, welches – insbesondere über die eben diesem inhärente Vorstellung der künstlerischen »Satisfaktionsfähigkeit« – noch in unseren Tagen als Interpretationsfolie herhält, wenn etwa Regisseure sich an den »Klassikern« reiben, um sich hierüber zu charismatisieren (und von einer Theaterkritik, die sich ihrerseits hieran erlaben kann, charismatisiert zu werden), verdeutlicht haben, dass ein in einer spezifischen künstlerischen Sphäre einmal dominant gewordenes Berufsideal eine nurmehr schwerlich zu unterminierende Strukturwirksamkeit entwickeln kann. Dass sich die kulturelle reproduktive Durchschlagskraft der männlich-vergeschlechtlichten Imago des künstlerischen Regie-Genies dabei – im Sinne flankierender Deutungsangebote – einer ganzen Reihe ebenso beharrlich sich in den Köpfen haltender, weiblich-vergeschlechtlichter Codierungen zu verdanken hat, die ihrerseits Distinktionsverhältnisse zu erzeugen wissen (die Schauspielerin als quasi Prostituierte; die Theaterdirektorin als Puffmutter), macht ob alldem deutlich, dass es verkürzt wäre, die »Ordnung des Theaters« vereinseitigend als Ausdruck eines monolithischen Typs regisseurialer »hegemonialer Männlichkeit« begreifen zu wollen.

Wie sich im Zuge der Untersuchung des Theaterfelds und also bei der näheren Betrachtung seiner Institutionen und maßgeblichen Instanzen (den Spiel- und Ausbildungsstätten, den feldspezifischen Konsekrationsagenturen etc.) gezeigt hat, sind auch in diesen selbst bestimmte – mehr oder minder theaterspezifische – vergeschlechtlichte Symboliken und Strukturierungsmomente eingelagert. So etwa die Theaterarchitektur und die Theaterkritik: zwei Domänen der Kultur(re)produktion,

die traditionell gleichermaßen dominant maskulin konnotiert beziehungsweise männlich besetzt sind wie jene der Theaterregie. Oder Akademien und Theaterpreise: entscheidende Instanzen der Geltungsproduktion, die Regisseurinnen über weite Strecken dann und nur dann heilig zu sprechen bereit sind, wenn sie sich gefälligst dem Tanztheater hingeben (um sie damit zu geltenden Vorbildern primär für potentielle Regie-Positionsanwärterinnen zu machen). Und schließlich Regieschulen und Regie-Nachwuchs-Wettbewerbe: Institutionen der Sicherung des künstlerischen Nachwuchses, deren Selektionen und Auszeichnungspraxen mal eher unterschwellig, mal ganz explizit auf die Auslese künstlerischer Sondertalente abzielen, nicht ohne dabei auf eine Geniekonzeption zu rekurrieren, über welche sich eine im Grunde genommen aristokratische Vorstellung angeborener ›Größe‹ reproduziert.

Die Ordnungsmächtigkeit dieser und weiterer – vergeschlechtlichter und/oder elitär strukturierter – institutioneller (symbolischer) Gegebenheiten im Theaterfeld in Rechnung stellend, tritt uns das *Produktions- und Glaubensuniversum*, in welchem sich Regisseurinnen und Regisseure zu bewähren suchen, in seiner die Kämpfe um künstlerische Reputation und Definitionsmacht prästrukturierenden Gestalt entgegen. Eine allgemeine Entwicklungstendenz ist nun etwa darin zu sehen, dass sich im Fahrwasser des einer exklusiven Gruppe männlicher ›Achtundsechziger‹ zugeschriebenen Siegeszugs des sogenannten Regietheaters in den 1970er und 1980er Jahren (sowie unter dem Eindruck des baldigen Einzugs einer verstärkt *explizit* kompetitiven Logik bei gleichzeitigen Entgrenzungsbewegungen zwischen dem staatlich getragenen Theater und der Freien Szene) das institutionelle Berufstheater in den 1990er Jahren zusehends für Frauen zu öffnen scheint. Damit werden Regisseurinnen – vielleicht nicht zuletzt in der leisen, sie essentialisierenden Hoffnung auf ein wenig Altruismus, ein bisschen Qualität und Nachhaltigkeit (vgl. Honegger 2010: 161) – zu einem Zeitpunkt im Theaterfeld willkommen geheißen, da dieses von einer bis dato noch nie so hochtrabend selbstreferentiellen, männlich-regisseurialen (Selbst-)Inszenierungskultur geprägt ist, welche sich – hierin der insgesamt zusehends kurzatmigen Aufmerksamkeitsökonomie in der künstlerischen Sphäre folgend – die Leitprinzipien Risiko und Nonkonformismus auf die Fahnen geschrieben zu haben scheint.

Erst auf der Folie solcher feldspezifisch vergeschlechtlichter und das Feld abermals vergeschlechtlichender Wandlungstendenzen wurde es denn möglich, anhand der (berufs-)biografischen Erzählungen kontrastiv ausgewählter zeitgenössischer Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure rekonstruktiv zu erschließen, in welcherlei Hinsichten sich nun tatsächlich – unter positionalen Gesichtspunkten betrachtet – unterschiedlich ›erfolgreiche‹ Regiekarrieren als je spezifische Verhältnisse der Passung zwischen individuellen Dispositionen und gegebenen Bewährungsbedingungen begreifen lassen. Wie sich dabei etwa herausgestellt hat, vermag die konsensual-orthodoxe Bewährungsstrategie einer jungen, professionell orientierten Regisseurin genauso in die Einnahme einer aussichtsreichen Position im

Theaterfeld der Gegenwart münden, wie dies mittels des – hierzu gleichsam maximal konträren – *modus operandi* eines konfliktiv-häretischen Typs im Fall einer anderen, ungleich weniger braven jungen Regisseurin sich ermöglicht hat. Dass freilich die je betreffenden Spielstätten im Theaterfeld in der Rangordnung der Häuser ihrerseits je disparate Positionen einnehmen, macht abermals deutlich, dass die Frage nach den Mechanismen der Geltungsproduktion und den Logiken der Statuszuweisung, welche die Allokation von habituell unterschiedlich disponierten Individuen in ›führende‹ Stellungen strukturieren, zwingend einer *relationalen* Perspektivierung bedarf, die beides in den Blick zu nehmen erlaubt: zum einen die auf je spezifischer sozialisatorischer Grundlage verinnerlichten (und an je anderen Lernorten weiterentwickelten) Denk- und Handlungsdispositionen der fraglichen Akteurinnen und Akteure und zum anderen die Spezifika jener strukturellen Handlungsbedingungen, mit denen sich eben diese in ihrem Bewährungsfeld konfrontiert sehen.

Gerade in diesem Punkt scheinen mir die elitesoziologischen Untersuchungen von Michael Hartmann (2002) konzeptionell erweiterungsbedürftig. Stellt er im Zusammenhang mit der Frage nach den Mechanismen der Reproduktion sozialer Eliten – insgesamt sehr einleuchtend – den *Habitus* als zentrale Strukturkategorie heraus, so kommt er in seinen Erörterungen zum Zusammenspiel von »Promotion, Habitus und Karrieren in der Wirtschaft« (ebd.: 117ff.) zu dem – aus meiner Sicht allzu vereinfachenden – Schluss, die Besetzung von Spitzenpositionen im ökonomischen Feld erfolge »anhand einiger weniger Persönlichkeitsmerkmale« (ebd.: 122). Konkret nennt Hartmann dann vier solche Merkmale: erstens die »Vertrautheit mit den in den Vorstandsetagen gültigen Dress- und Verhaltenscodes«; zweitens eine »breite bildungsbürgerlich ausgerichtete Allgemeinbildung«; drittens eine »ausgeprägte unternehmerische Einstellung (inklusive der dafür als notwendig erachteten optimistischen Lebenseinstellung)«; viertens schließlich – worin Hartmann das wichtigste Element sieht – eine ausgeprägte »persönliche Souveränität und Selbstsicherheit« (ebd.). Es mag ja durchaus sein, dass die genannten Charakteristika – in welcher konkreten Kombination dann auch immer – einer Wirtschaftskarriere insgesamt eher förderlich als hinderlich sind. Da aber bei Hartmanns Versuch, die soziale Rekrutierung von Spitzenkräften mit habituellen Merkmalen zu erklären, der Aspekt der *individuell-strukturellen Relationalität* (und also die Frage nach unterscheidbaren Passungsverhältnissen) gleichsam unter den Tisch fällt, greift sein Ansatz letzten Endes zu kurz, um die hinter der Produktion und Reproduktion der Elite eines bestimmten beruflichen Felds strukturierend wirksamen Logiken der Geltungsproduktion und Mechanismen der Allokation soziologisch differenziert verstehbar machen zu können.

Nuancierter nehmen sich – in dieser Hinsicht – die Forschungen von Axel Haunschild (2009) aus. Auf der Basis seiner auf eingehenden Materialanalysen beruhenden Untersuchungen zum beruflichen Bewährungsuniversum des Theaters

gelangt dieser etwa zu der Einsicht, dass ein »Lebensstil«, welcher »Stabilität und Routinen sowie bürgerliche Tugenden weitgehend ablehnt beziehungsweise sich von diesen distanziert«, es für Theaterkünstler leichter mache, die »Widersprüche zwischen Kunst und Markt [...] zu bewältigen« (ebd.: 151). Dass allerdings die »Ablehnung« von Stabilität und die »Distanzierung« von bürgerlichen Tugenden allein das Privileg solcher Theaterschaffender sein kann, die zunächst mal über entsprechende Tugenden verfügt und tatsächlich in stabilen Verhältnissen gelebt haben müssen, bevor sie sie als Künstler über Bord werfen können, steht außerhalb des vom Autor eingenommenen Blickwinkels. Dennoch ist sein Befund für die vorliegende Studie interessant. Wie gezeigt werden konnte, finden sich unter den hier untersuchten Regisseurinnen und Regisseuren an bestimmten Positionen im Feld – in dem konsensual-orthodoxen Quadranten – durchaus auch solche Theaterschaffende, die gegen Stabilität und Routine nichts einzuwenden haben: Die regelmäßig an den festen Häusern des staatlich getragenen Theaters als Gäste inszenierenden und insbesondere auch die dort als Hausregisseurinnen, Hausregisseure engagierten Interviewees meines Samples haben sich insgesamt betrachtet als jene Fälle herausgestellt, die – zugespitzt formuliert – am deutlichsten zu solchen *modi operandi* neigen, die sich stark auf Routinen stützen und insofern kaum genuin charismatisch motiviert sind. Gleichzeitig ist in ihnen wohl auch jene Gruppe von Theaterschaffenden zu sehen, die von den »Widersprüchen zwischen Kunst und Markt« noch am ehesten verschont geblieben ist.

In verschiedener Hinsicht hat es sich im Zuge der Untersuchung als im Sinne der Kontrastbildung hilfreich erwiesen, auf das Konzept des Charismas als einer Analysekategorie zurückgreifen zu können. Dies einerseits mit Blick auf die Frage nach der Bedeutung von Außeralltäglichkeit in institutionellen Zusammenhängen (bei der Bestimmung etwa der Charakteristika der Freien Theaterszene), andererseits – ja insbesondere – aber auch hinsichtlich der Rekonstruktion der künstlerischen Motivlagen und Schaffensweisen der untersuchten Regisseurinnen und Regisseure. Auf der einen Seite arbeiten die mit der bedeutendsten Platzierungsmacht und den schlagendsten Waffen der Nobilitierung ausgestatteten Akteure und zentralistischen Konsekrationsinstanzen im Theaterfeld unentwegt – und wie es den Eindruck macht, auch recht erfolgreich – daran, die *illusio* des genialen, der Tendenz nach immer noch selbstverständlich männlichen Regisseurs aufrechtzuerhalten (auf dass die paar wenigen Auserwählten, die sich auch wirklich als Genies zu geben verstehen, den Leuchttürmen unter den staatlich getragenen Häusern zu neuer Strahlkraft verhelfen mögen). Auf der anderen Seite – und das ist ein gerade unter *charismatheoretischen* Gesichtspunkten frappierender Befund – suchen sich gerade in den entlegeneren Regionen des theatralischen Felds so manche im Grunde genommen ungleich *genuiner* charismatisch disponierten Künstlerinnen und Künstler zu bewähren, die indes – nebst anderen Gründen wie etwa dem Fehlen gewisser kultureller Kapitalien – aufgrund der zusehends abgehobenen Logik, der die ernsten

Spiele des Wettbewerbs im Theaterfeld folgen, wenig Aussicht darauf haben, sich als solche Geltung verschaffen zu können.

Die Ordnung des Theaters scheint sich zusehends in Richtung einer »Erfolgskultur« (Neckel 2001: 257) zu verändern, in deren Rahmen die Bewährung in der Sache – das eigentliche Kunstschaffen – immer weniger zu bedeuten hat, während aufmerksamkeitsökonomische Aspekte eine immer zentralere Rolle spielen. Diese Wandlungstendenz zeigt sich zum einen in den Porträtbänden, mit denen erlesene Positionsanwärterinnen und Positionsanwärter seit den 1990er Jahren – und verstärkt seit der Mitte des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts – in einer sich schier überschlagenden Frequenz der Ausrufung einer abermals noch neueren und noch originelleren »Regiegeneration« in die zusehends den Charakter von *showrooms* annehmenden papierernen Ruhmeshallen der Theaterregie überführt werden, bevor sie sich überhaupt als legitime Künstlerinnen und Künstler hätten unter Beweis stellen können. Zum anderen kommen im selben Zeitraum Regie-Nachwuchswettbewerbe und sonstige der Logik einer Konsekration auf Kredit folgende Formen der Auszeichnung von Novizinnen und Novizen in Mode. Und nicht zuletzt sind im Feld des Theaters ganz allgemein immer häufiger diskursive Anleihen an außerkünstlerische Metaphern aus der Welt der Kulturindustrie, des Spitzensports oder der Finanzwirtschaft (etc.) anzutreffen. Zwei Phänomene scheinen sich hier zu verklammern. Erstens ein auch in anderen Berufsfeldern zu beobachtender, unverbrauchte Kräfte verschleißender Jugendwahn, wie Cornelia Koppetsch (2011) ihn mit Blick auf die »Kreativen«, die Finanzdienstleistungserbringer und die Unternehmensberater beschreibt. Auch in diesen Bewährungsuniversen sind – wie im Feld des Theaters – die im Zentrum des Geschehens stehenden, die ernstesten Spiele des Wettbewerbs dynamisierenden Protagonistinnen und Protagonisten »stets jung und flexibel, ihre Karrieren rasant, können aber ebenso schnell auch beendet sein, sobald sie nicht mehr »jung« sind« (ebd.: 416). Zweitens lässt sich die skizzierte Entwicklungstendenz als theaterfeldspezifische Ausformung einer gesellschaftlich insgesamt zunehmend raumgreifenden »Anerkennungskultur der Bewunderung« begreifen (vgl. Voswinkel 2001, Wagner 2004).

Vor diesem Hintergrund wiederum drängt sich die Frage auf, inwieweit wir es bei den seit den späten 1980er Jahren mehr und mehr publizierten Schriften, vermittelt derer eifrig an einer *Hall of Fame* der Regiekunst gebaut wird, mit jenem Typus einer »Kitschbiographik der Künstler« zu tun haben, in welchem Adorno (2003 [1970]: 256) den – dem »bürgerlichen Vulgärbewusstsein« (ebd.: 255) nur allzu bequemen – Versuch erkennen will, Kunst- und Kulturkonsumenten um die Last der »Bemühung um die Sache« zu erleichtern, indem man sie mit der »Persönlichkeit« des »produktiven Künstler[s]« (ebd.) abspeist. Nun ist ja die Tendenz, der Persönlichkeit des Künstlers gegenüber dem Werk den Vorrang zu geben, im Grunde genommen alles andere als neu. Wie Zilsel (1972 [1926]) in seiner Rekonstruktion der *Entstehung des Geniebegriffs* zeigt, steigt der »Künstlerruhm« (ebd.: 156)

parallel zur allmählichen Ablösung des Künstlerischen vom Handwerklichen bereits deutlich zwischen dem 13. und dem Ende des 16. Jahrhunderts an: Mehr und mehr gilt das Interesse der künstlerischen Person selbst. Ihren endgültigen Durchbruch erlebe diese »Wendung des Interesses« (ebd.) indes, so Zilsel weiter, »erst zur Zeit des epigonenhaften Manierismus« (ebd.: 156f.) – und mit dem Ausklingen der Renaissance schließlich hätten sich »sogar leise Ansätze der modernen Wertungsweise« gezeigt, welche »den Künstler geradezu über das Werk« stelle (ebd.: 157). So gesehen haben wir es bei der publizistisch beförderten (Selbst-)Inszenierung von Theaterregisseuren mittels Porträtbänden und (Auto-)Biografien, wie sie seit den 1990er Jahren recht markant zunimmt, im Prinzip mit einer nachholenden, verglichen mit anderen Kunstgattungen reichlich spät einsetzenden »Kitschbiografik« zu tun – was wiederum nicht heißt, dass diese nicht letztlich als ein erfolgskulturelles Phänomen zu begreifen ist.

Im Zuge der die jüngeren Regisseurinnen und Regisseure meines Samples betreffenden Fallanalysen hat sich immer wieder gezeigt, dass insbesondere die in nicht ganz so kunstnahe, nicht ganz so akademisch-bildungsbürgerlich geprägte Herkunftsmilieus hineingeborenen Individuen in aller Regel massivste Anstrengungen unternommen haben und sich auch durch wiederholte Rückschläge nicht haben entmutigen lassen, wenn es darum ging, sich über eine staatliche Regieschule Zugang zum theatralischen Produktionsuniversum zu verschaffen. Wie ich in den Erörterungen zur seit den 1990er Jahren zunehmend institutionalisierten und formalisierten Regieausbildung zeigen konnte, zeichnen sich die Studiengänge – und unter ihnen zuvorderst jene, die am orthodoxen Pol des Ausbildungsfelds zu verorten sind – durch einen hochgradig selektiven Charakter aus. Der Anteil jährlich zugelassener Studierender an der Gesamtzahl der Bewerberinnen und Bewerber beträgt an vielen dieser Institute weit unter zehn Prozent. Im Vergleich mit der Situation an Schauspielschulen ist die Ablehnungsquote bei Regiestudiengängen damit zwar relativ moderat – Haunschild (2009: 149) zufolge beläuft sie sich dort zuweilen auf über 99 Prozent –, insgesamt manifestiert sich indes auch an der Anzahl der Jahr für Jahr an den Regieausbildungsstätten sich Bewerbenden eine beträchtliche »Anziehungskraft« (ebd.) dieses Berufs. Haunschild konstatiert, dass der hohe Anteil seitens staatlicher Schauspielschulen abgelehnter Bewerberinnen und Bewerber deutlich mache, »wie viele intrinsisch motivierte angehende Schauspieler es gibt, die nicht zum Zuge kommen« (ebd.). Gleichzeitig stellt er fest, dass viele dieser Selektionsverliererinnen und Selektionsverlierer es in der Folge anderswo und anderswie versuchten, im Feld des Theaters Fuß zu fassen, wobei die Aussicht darauf, über einen alternativen Weg »an eines der angesehenen Häuser zu kommen« (ebd.), ungleich schlechter sei. Mit Blick auf die positionalen Chancen junger Regisseurinnen und Regisseure, die keinen Zugang zu den »Schule« machenden Schulen der Theaterregie erhalten, ist zweifellos Analoges zu sagen. Und überhaupt folgt, wie ich vor dem Hintergrund dieser Studie behaupten möchte, die Rekrutie-

rung des künstlerischen Nachwuchses im Theaterfeld einer höchst fragwürdigen Logik.

Angesichts der jüngeren und jüngsten globalen Finanz-, europäischen Währungs- und griechischen Staatsschuldenkrise identifiziert Armin Nassehi (2011) in einem mit ›Ungedeckte Kredite‹ betitelten Beitrag in der *Süddeutschen Zeitung* es als ein von den westdeutschen Industriestaaten und der Finanzwirtschaft *geteiltes* Problem, dass sie im Grunde genommen beiderseits ein und derselben »antiökonomischen Zukunftsvorstellung« unterlägen: Banken wie Staaten hätten immer im Vertrauen darauf gehandelt, »dass die Zukunft die Probleme der Gegenwart wird lösen können«. Überhaupt, so schreibt Nassehi weiter, sei das *Zukünftige* inzwischen zu einer »technischen Größe« geworden:

»Das westliche Modell von Wirtschaft und Politik ist ein Modell, das sowohl seine Kosten als auch seine Problemlösungen in eine zwar unbekannt bleibende, aber vertrauensvoll erwartete Zukunft ausgelagert hatte. Es ist ein auf Kredit aufbauendes Modell – auf Kredit im buchstäblichen Sinne. Es hat die Kosten der Gegenwart in eine Zukunft ausgelagert, die allerdings keine Zukunft ist, sondern nur eine Zukunftsvorstellung. Denn das Bezugsproblem allen Handelns liegt in der Gegenwart.« (Ebd.)

Auch im Feld des Theaters hat die *Zukunft*, wie sich im Zuge meiner Untersuchung herausgestellt hat, die gefräßige Gestalt einer »technischen Größe« angenommen: Seit den 1990er Jahren besteht ein unübersehbarer und maßgeblicher Trend darin, vermittelt Regie-Nachwuchs-Wettbewerben und in der Form von allerhand Publikationen zu den verheißungsvollsten Regie-Neulingen im *Prestissimo* eine immer noch neuere, jüngere und originellere Künstlergeneration auszurufen und auf Vorschuss zu nobilitieren. Wenn etwa Kilian Engels die in dem auf das *Radikal-jung-*Festival von 2009 zurückgehenden Band porträtierten Novizinnen und Novizen als *die* »wichtigen Regisseure der Zukunft« (vgl. Engels/Sucher 2009: 7) apostrophiert, so nimmt er sich damit – mehr implizit als explizit – der »brennenden Frage des *Nachfolgeproblems*« (Weber 1972 [1922]: 49) an, wie Max Weber sie als eine mit Blick auf die Bestandssicherung von *Charisma* zentrale Schwierigkeit herausstellt.

Weber zufolge kann die Tendenz von Charisma, sich im Zuge von Vorgängen seiner *Kontinuitätssicherung* zu veralltäglichen, mit der »Umbildung des Sinnes des Charisma selbst« (ebd.) einhergehen. So sei auch die Lösung der Nachfolgeproblematik »in verschiedenen Arten möglich« – etwa durch »bloße[s] passive[s] Abwarten« (ebd.) des Auftretens einer neuen charismatisch beglaubigten Persönlichkeit. Lässt indes das »Erscheinen« neuer Charisma-Träger »auf sich warten« – man könnte dann von einem Charisma-Vakuum sprechen –, so wird, wie Weber ergänzt, die Variante des Abwartens zuweilen durch »aktives Handeln [...] ersetzt«: so zum Beispiel durch »Aufsuchen nach Merkmalen der charismatischen Qualifikation«, wodurch sich der ursprünglich persönlich-außeralltägliche Charakter von Charisma

in eine »nach Regeln feststellbare Qualität« transformiere; oder aber durch diverse »Techniken der Bezeichnung«, wobei sich wiederum der Glaube an die persönlich-charismatische Qualifikation in den »Glauben an die betreffende Technik« (ebd.) verwandele. Aus einer an Weber anknüpfenden Perspektive also ist der im Theaterfeld zu beobachtende, sich im Grunde genommen selbst pervertierende Trend einer laufenden *Konsekration auf Kredit* als ein recht untrüglicher Hinweis darauf zu sehen, dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts in dieser *künstlerischen Sphäre* auf neu auftretende, in glaubwürdiger Weise über personales Charisma verfügende und dieses unter Beweis stellende Regisseurinnen und Regisseure nicht mehr einfach nur gewartet, sondern vielmehr – aktiv – mittels entsprechender »Techniken der Bezeichnung« an deren *Erscheinung* (durchaus im doppelten Sinne des Begriffs) fabriziert wird. Dass dieser recht kalte, sich in die Domäne des Theaters einfräsende Mechanismus bei alledem zuvorderst dazu beizutragen scheint, über die damit einhergehende Reproduktion einer – immer noch, ja der Tendenz nach eher wieder verstärkt – prädominant männlich-bildungsbürgerlichen Künstlerpopulation die althergebrachten Strukturen und Geltungshierarchien im Theaterfeld abzusichern, scheint mir ein Grund mehr, ihn zu stoppen und stattdessen auf jene ungleich genuiner charismatischen *Projektemachereien* vertrauensvoll zu schauen, wie sie im (Sub-)Feld der Freien Szene – manchmal offenkundiger, vielfach unbemerkt – immer wieder gewagt werden. Dort jedenfalls ist man sich allemal nicht zu schade, sich der *gesellschaftlichen Realitäten der Gegenwart* als dem wirklich zentralen »Bezugsproblem« (Nassehi) anzunehmen.

