

Entwicklungen und Verworrenheiten der Theaterregie

3 Zur Genese des ›idealen Regisseurs‹¹

»Der bedeutende Regisseur verbrachte viele Stunden täglich im Theater und weitere am Schreibtisch, er hatte immer wieder ausführliche, nicht enden wollende Besprechungen mit seinen Mitarbeitern, er kam unpünktlich zu den Mahlzeiten, ging viel zu selten auf Urlaub, vernachlässigte sträflich sein Familienleben, er fiel vom Fleisch, wurde magen- und nervenkrank, er schlief schlecht und schrie oft aus dem Schlaf. ›Was tust du eigentlich?‹ fragte ihn seine Frau. ›Das kann man nicht sagen!‹ erwiderte er. ›Das kann man nicht sagen? Lächerlich! Alles kann man sagen, wenn man will. Aber du willst eben nicht!‹ Da ermächtigte er sie, als stumme Zeugin seinen Aktivitäten beizuwohnen. Sie saß im Hintergrund einer Loge, wenn er Proben abhielt, sie saß mit am Tisch dabei, wenn er mit seinen Mitarbeitern sprach, sie wurde informiert, womit er sich beschäftigte, wenn er sein Arbeitszimmer aufsuchte. Eine ganze Spielzeit lang blieb ihr nichts von seinem Tun verborgen. Nachdem diese Spielzeit abgelaufen war, richtete ihre beste Freundin an die Frau des Regisseurs die Frage: ›Worin besteht eigentlich die Arbeit des Regisseurs? Was tut dein Mann den ganzen Tag?‹ ›Das kann man nicht sagen!‹ antwortete die Frau des Regisseurs.« (Weigel 1958: 119)

Mit dieser Anekdote zeichnet der Wiener Schriftsteller und Theaterkritiker Hans Weigel (1958) ein Bild des Theaterregisseurs als schaffenswütiger Mann, der sich in unerschöpflicher Anstrengung seiner Sache hingibt, um gleichsam in dieser aufzugehen. Seiner Frau wiederum geht das, was ihr Künstlergatte tut und macht – und hierin soll der Witz liegen –, so ganz und gar nicht auf. Und pocht sie auch anfänglich mit Nachdruck auf Erhellung der Sachlage, so bleibt ihr am Ende nichts anderes, als sich einzugestehen, dass die Unergründlichkeitsbehauptung des Gatten doch eigentlich zutrifft – um eben diese Einsicht noch an die beste Freundin weiterzugeben: Man kann *wirklich* nicht in Worte fassen, worin die Schlaf raubende Arbeit des Regisseurs besteht. Mit der Konstruktion eines spezifischen, wenn auch humoristisch zugespitzten Künstlerbilds geht hier *auch* die Konstruktion eines Manns- und Frauenbilds, ja eines bestimmten Geschlechterverhältnisses insgesamt

1 Eine Kurzfassung dieses Kapitels findet sich in Hänzi (2009).

einher. Während der Regisseur als ein zuweilen ›krankhaft‹ hyperaktiver, die Familie vernachlässigender Mensch dargestellt wird, der außerhalb der Alltagsberufe mit ihren geregelten Mittagssessenszeiten und Urlaubsansprüchen steht, fällt der Frau vorübergehend die Rolle der widerspenstigen Nörglerin zu. Schließlich wirft sie – aus dem Dunkel des Zuschauerraums heraus – auf den Mann »das vergrößerte Bild seiner selbst zurück«, wie Bourdieu (1997: 203) es unter Rückgriff auf Virginia Woolf formuliert, um eine Logik zu beschreiben, der gemäß die soziale Reproduktion und Verfestigung von Männlichkeit auf die heimlich-stille Komplizenschaft des weiblichen Geschlechts angewiesen ist.

Nun fällt Weigels Anekdote ja nicht vom Himmel. Sie knüpft an eine historisch voraussetzungsvolle Konstruktion des Theaterregisseurs an, dessen Beruf selbst dann vollends rätselhaft bleibt, wenn er für ›Außenstehende‹ – und sei's die Gemahlin – transparent gemacht wird. Davon ausgehend, dass wir es hier mit einem männlich-vergeschlechtlichten *beruflichen Ideal* zu tun haben, das sich historisch erst einmal herausbilden und kulturell verfestigen musste, bevor es sich als Interpretationsfolie (auch für Witze) verselbständigen konnte, unternehme ich zunächst den Versuch, die Genese desselben von seinem historisch-sozialen Ursprungskontext her nachzuzeichnen (Kapitel 3). Damit möchte ich dem Umstand Rechnung tragen, dass der ›ideale Regisseur‹ – als eine Form objektivierter Männlichkeit – genauso wenig eine zeitlose Figur ist wie jedes andere kulturelle Deutungsmuster (vgl. Honnegger 1978: 30). Wir haben es hier also zunächst nicht mit den in dieser Studie interessierenden zeitgenössischen Regisseurinnen und Regisseuren selbst zu tun als vielmehr mit der Frage nach dem *kulturellen Erbe*, welches in deren beruflichem Handlungsfeld bis in unsere Tage (symbolisch) wirkmächtig ist. Rekonstruiert wird hier jene feldspezifische der Form eines ›beruflichen Ideals‹, wie sie sich im Zuge der Ausdifferenzierung der Theaterregie zu einem distinkten künstlerischen Beruf herausgebildet hat. Kapitel 4 widmet sich sodann dem von verschiedenen Ambivalenzen gekennzeichneten Siegeszug des sogenannten *Regietheaters*. Im anschließenden Kapitel 5 zur ›Frau am Theater‹ wird erörtert, inwieweit die dominant männliche Codiertheit des Regieberufs nicht zuletzt dadurch sich so ungehindert etablieren und beharrlich halten konnte (und immer noch kann), dass parallel zur Konstruktion des wie selbstverständlich männlichen ›idealen Regisseurs‹ sich – was auch als eine Form von Erbe zu sehen ist – eine eigene, *gesonderte* Verhandlung des weiblichen Geschlechts am Theater nachzeichnen lässt. In Kapitel 6 schließlich werden – ausgehend von kursorischen Erörterungen zu gewissen Klassifikations-schwierigkeiten, in die man unweigerlich gerät, will man statistisch deren ›Population‹ erfassen – ein paar Daten zu der zahlenmäßigen Entwicklung der im deutschsprachigen Theaterfeld tätigen Regisseurinnen und Regisseure zusammengetragen und auf sich in ihnen abzeichnende Trends hin beleuchtet.

Mit Blick auf die Genese des ›idealen‹ Regisseurs bietet es sich an, auf zwei Zeiträume zu fokussieren, die ebenso sehr bezüglich der Entwicklung des Regiebe-

rufs wie auch in geschlechtertheoretischer Hinsicht eine je sensible Phase darstellen: die beiden Wenden vom 18. zum 19. sowie vom 19. zum 20. Jahrhundert. Zwar setzen Texte zur Geschichte der Regie² zumeist mit einigen Betrachtungen zum Theater im Mittelalter (teils auch in der Antike) an, um die Vor-Vorläufer des Theaterregisseurs zu identifizieren, und es ist gewiss fraglich, ob nicht auch deren Charakterisierungen und symbolische Bedeutung hier Berücksichtigung finden müssten: In den meisten Darstellungen wird als ein solcher zuallererst der *mittelalterliche Mönch* genannt, der die Aufgabe hatte, Mysterien-, Oster- und Weihnachtsspiele einzustudieren, dann der *Spruchdichter* im 16. Jahrhundert, in dessen Stücken sich teils so etwas wie Regieanweisungen finden, oder auch der sogenannte *Präzeptor*, der an Gymnasien und Klosterschulen die Aufführung von Stücken begleitet. Im 17. Jahrhundert wiederum, der Zeit der Jesuitenkomödie, ist es der *Choragus*, der – konfrontiert mit reich kostümierten, aber noch keineswegs »professionellen« Schauspielern und recht pompöser Bühnendekoration – erstmals eine Art Generalprobe durchführt. Im selben Zeitraum markieren die italienischen Truppen der *Commedia dell'arte* – dicht gefolgt von den englischen Komödianten – den Beginn der Wanderbühnen im deutschsprachigen Raum, wobei gleichzeitig auch erste feststehende, in Ränge und Logen unterteilte Theater gebaut werden. Im 18. Jahrhundert lassen sich mehr und mehr Schauspieler an festen Schaubühnen nieder (womit teils die Vergabe des Bürgerrechts verbunden ist) – oder aber die nun zahlreicher errichteten Häuser werden (sei es als Privattheater, sei es als städtische Einrichtungen) an von mehr oder weniger »regisseurialen« *Prinzipalen* geleitete Schauspieltruppen verpachtet. Entzieht sich schon die Frage nach den geschichtlichen Vorboten des Theaterregisseurs einer simplen, irgendwie unilinearen Erklärung, so erstaunt es wenig, dass auch die Beantwortung jener nach dem Eintritt des *Berufsregisseurs* in die Welt des Theaters divergierende Positionen kennt: Während etwa Winds (1925) in Goethe den ersten »Regisseur in unserem Sinne« (ebd.: 65) erblickt, setzt sich für Hiß (2005: 123) ein solcher erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts allmählich durch. Legband (1947: 46) wiederum sieht die Geburts-

- 2 Ich stütze mich in diesem Kapitel auf die Entstehung und Entwicklung des *Regieberufs* im deutschsprachigen Raum betreffende Literatur – etwa Alberty (1912), Winds (1925), Legband (1947), Bergman (1966), Melchinger (1966), Hiß (2005), Garaventa (2006) u.a.m. –, die sich vornehmlich mit dem Theater in Deutschland sowie, dabei recht exklusiv Wien fokussierend, demjenigen Österreichs beschäftigt. Die Schweiz findet in solchen Schriften kaum Erwähnung, es sei denn in Form vereinzelter Rekurse auf Jean-Jacques Rousseau oder im Zusammenhang mit den theatertheoretischen Beiträgen des 1862 in Genf geborenen Theatertheoretikers und Bühnenbildners Adolphe Appia (dessen Vater übrigens, der Chirurg und Militärmediziner Louis Appia, 1863 Mitglied des von Henry Dunant gegründeten »Komitees der Fünf« wird, aus dem später das Internationale Komitee vom Roten Kreuz hervorgeht).

stunde des Regisseurs an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Garaventa (2006) zufolge schließlich bahnt sich das »Zeitalter des Regietheaters« (ebd.: 140) erst im frühen 20. Jahrhundert an. Die Uneinigkeit der Theaterhistoriografie in dieser Frage mag – nebst dem Umstand, dass je unterschiedliche Kriterien angelegt werden – in den Diskontinuitäten begründet sein, mit denen sich die Genese des Regieberufs vollzieht. Soziologisch gesehen jedenfalls scheint mir entscheidend, dass erstmals im frühen 19. Jahrhundert der Name des Regisseurs auf Theaterzetteln auftaucht (vgl. Bergman 1966: 70). Damit wird die Regie zur distinkten Praxis einer konkreten, als nennenswert erachteten Person. Das ist ein guter Grund, hier etwas abzukürzen. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts nämlich kündigt sich – vor dem Hintergrund der im Folgenden nachgezeichneten Konstellation – die Ausdifferenzierung der Theaterregie zu einem *eigenständigen* Beruf an.

3.1 VON DER ORDNUNGSINSTANZ ZUM CHARISMATISCHEN FÜHRER

Wie Primavesi (2008) zeigt, ist das Theater um 1800 »geprägt vom Zwiespalt zwischen einer höfischen Kultur, in deren traditionellem Rahmen es zumeist noch statt[findet], und einer Bürgerkultur, die sich gegen die repräsentativen Formen höfischer Öffentlichkeit zu entfalten beg[innt]« (ebd.: 15).³ In diese von einer gewissen Labilität der bürgerlichen Intelligenz gekennzeichneten Epoche (vgl. Honegger 1989: 144) fällt die Geburt des wie selbstverständlich *männlichen* Regisseurs: Als seine Hebammen stehen die Zeitgeistanalytiker der Jahrhundertwende bereit, die den unvermeidbaren Niedergang der höfischen Zivilisation auf deren zunehmend weibliche Bestimmtheit zurückführen; das Licht der Welt, das der Regisseur erblicken wird, ist vom Anspruch auf eine Neugestaltung der Kultur als reine »Männerkultur« durchflutet. Schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts hatte sich, wie Karin Hausen (1976) unter Rückgriff auf Marianne Weber schreibt, eine spezifische Vorstellung geschlechtlicher Charakterschemata etabliert und verfestigt, in der die Frau als das Geschlechtswesen, der Mann hingegen als der zur Kulturarbeit Bestimmte definiert und seine Physis und Psyche nach dem Kulturzweck bestimmt wird (vgl. ebd.: 167). Gleichzeitig war – bezogen auf Deutschland – auch die Forderung nach einem Nationaltheater immer lauter geworden, an dessen Spitze es – wie etwa der Hamburger Literat Löwen 1766 vorschlägt – als leitenden Regisseur einen »Mann [zu] wählen« gelte, dem, »begabt mit einer feinen Kenntnis

3 Der Begriff der *Kultur* wiederum ist ein Produkt des späten 18. Jahrhunderts; hergestellt von den neuen Wissenschaften vom Menschen, ist er für die Selbstverständigung des zwar gebildeten, indes noch wenig gefestigten Bürgertums von zentraler Bedeutung (vgl. Honegger 1989: 143).

der schönen Künste und Wissenschaften [...] die ganze Polizei des Theaters« (zit. n. Legband 1947: 17) zu übertragen sei.⁴ Dass hier nach einem Mann gerufen wird, der allem voran eine »polizeiliche« Aufgabe zu erfüllen hat, verweist auf die fürs ausgehende 18. Jahrhundert gängige Codierung des Regisseurs als disziplinierende »Ordnungsinstanz« (vgl. Melchinger 1966: 331). Jetzt, da die Schauspieler allmählich sesshaft werden, besteht die Möglichkeit, sie zu kontrollieren: Dem Regisseur obliegt es, »ihrer Selbstherrlichkeit Schranken zu setzen« (ebd.). Mit Primavesi (2008) kann der Theaterbetrieb um 1800 insgesamt als eine Form der »kollektive[n] Disziplinierung« (ebd.: 357) betrachtet werden. Nicht nur gilt es den Schauspielerstand zu bändigen und ihm die Launenhaftigkeit des Stegreifspiels auszutreiben – auch sind Aufführungen so zu gestalten, dass ihnen das ans affektgedämpfte Stillsitzen im Theater noch wenig gewöhnte bürgerliche Publikum einigermaßen konzentriert folgen kann.

Als Pioniere der Zeit gelten Lessing, der am Hamburger Nationaltheater eine dramaturgische Funktion innehat und 1767 seine an die aristotelische Poetik anknüpfende »Hamburgische Dramaturgie« verfasst, womit der »dem ganzen deutschen Theater das Gewissen geschärft« (Legband 1947: 17) habe, und Goethe, der 1796 die Leitung des Weimarer Hoftheaters übernimmt, um daselbst unermüdliche Arbeit am »gepflegten Wort« (ebd.: 28) zu leisten. In Bezug auf die Entwicklung der Theaterregie unterstreicht Legband insbesondere Goethes Einfluss hinsichtlich der Korrektheit der Stellungswechsel von Schauspielenden sowie auf die gewissenhafte Durchführung von *Leseproben*. So pflegte Goethe im Rahmen letzterer offenbar »mit dem Schlüssel den rhythmischen Takt auf die Tischplatte zu klopfen oder eine Dame, die es schwer begreifen wollte, liebenswürdig am Arm zu fassen und mit dem Ellbogen regelmäßig den richtigen Takt zu ihren jambischen Versen anzugeben« (ebd.: 27). Weniger liebenswürdig, ja fast etwas ruppig erscheint Goethe demgegenüber in Winds' Schilderung derselben Situation: »Goethe soll oft wie ein Kappellmeister den Taktstock geschwungen, einmal sogar [...] den Arm einer Schauspielerin ergriffen und taktartig auf- und niedergezogen haben, um ihr den Rhythmus beizubringen« (Winds 1925: 66). Neben der Unermüdlichkeit der Anstrengung – die auch den Regisseur in der eingangs angeführten Anekdote von

4 Anno 1767 wird in Hamburg mit Unterstützung eines Konsortiums von zwölf Kaufleuten das erste so bezeichnete Nationaltheater gegründet, welches indes – aufgrund des mangelnden Selbstverständnisses des Bürgertums als Kultur tragende Schicht – bald scheitern sollte (siehe Garaventa 2006: 127). Der Kulturhistoriker Manfred Osten spricht von Hamburg als dem Ort, »wo das deutsche Nationaltheater Lessings die Bühne eroberte« (siehe Kaiser et al. 2010: 24) – und dies »mit massiver finanzieller Unterstützung des Bürgertums« (ebd.). So gesehen und vor dem Hintergrund der Geschichte des deutschen Theaters insgesamt sei doch das Theater ursprünglich »eigentlich ein Sonderinteressenfall mit Hegemonialansprüchen des finanzkräftigen Bildungsbürgertums« gewesen (ebd.).

Weigel kennzeichnet – ist es das Merkmal der Autorität verströmenden Persönlichkeit, das als für den sich entwickelnden Regieberuf maßgebend erklärt wird: So habe Goethe in Weimar mit der »zwingenden Autorität seiner hohen Persönlichkeit« gewaltet (Legband 1947: 27), ja die »Macht seiner Autorität allein« sei es gewesen, die ihm gegenüber »eine unweigerliche Gefolgschaft verlangte« (Winds 1925: 66).⁵ Das Ideal des Regisseurs als singuläre autoritäre Persönlichkeit wird mitunter auch *ex negativo* definiert. Welche Folgen es hatte, wenn »keine starke Hand am Steuer saß« (ebd.: 74), zeigte sich, so stellt Winds andernorts fest, gleichermaßen im Mannheimer Nationaltheater der 1780er Jahre unter Dalberg wie im 1776 von Kaiser Joseph II. zum »Teutschen Nationaltheater« erklärten Wiener Burgtheater: An beiden Häusern herrschte eine von regelmäßig (teils wöchentlich) wechselnden Ausschüssen bestimmte Kollektivregie, die keine »Regisseure von besonderer Prägung« (ebd.) hervorzubringen vermocht habe. Manch einer, so Winds, der »zu diesem Amt berufen wurde, besaß keine Eignung dafür« (ebd.), und so habe sich das »Geschlecht der Pst!-Pst!-Regisseure« herausgebildet, deren »Hauptziel dahin gerichtet war, Ruhe hinter den Kulissen zu schaffen« (ebd.).

An der Unterscheidung von solchen Regisseuren, die als bloße Ordnungshüter im Theaterbetrieb fungierten, und solchen, die von besonderer »Prägung« waren, zeichnet sich ab, dass um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert das, was unter Regiearbeit verstanden wird, sich allmählich zur Sache des männlichen »Originalgenies« (vgl. Honegger 1989: 145) wandeln wird. Für den Entstehungskontext des Regieberufs um 1800 ist dabei kennzeichnend, dass die Entwicklung der Bühnenkunst insgesamt als eine internationale Konkurrenzsituation beschrieben wird. Verschiedentlich wird, wenn es um den Ruhm und Status des deutschen Theaters geht, auf dessen im Vergleich mit Frankreich oder England defizitären Entwicklungsstand hingewiesen. So konstatiert etwa Winds (1925), dass im Unterschied zum deutschen Theater des 18. Jahrhunderts das französische bereits im 17. Jahrhundert »mit Molière [...] eine hohe Stufe erstiegen« (ebd.: 58) habe – und Legband (1947) zufolge fehlte es in Deutschland bis zu Lessings Tagen an »führenden Dramatikern« (ebd.: 13) wie Molière oder Shakespeare.⁶ Die bereits erwähnte, in den

5 In der Regiegeschichtsschreibung wird dieses Regisseur-Ideal auch an weiteren beispielhaften Männern festgemacht. So habe etwa auch das, was Friedrich Ludwig Schröder – ab 1771 Theaterdirektor in Hamburg – als »autokratischer Führer seiner Truppe« (Legband 1947: 20) in Bezug auf sprachliche Sauberkeit und die Unterbindung von Disziplinlosigkeit auf der Bühne geleistet habe, stets »den Stempel einer willensstarken Persönlichkeit« getragen (ebd.).

6 Im Auftreten Molières sieht Winds (1925) einen »Markpfeiler in der Geschichte des Theaters« (ebd.: 58). Auch die Schriften Denis Diderots (1713-1784) seien im theatertheoretisch rückständigen deutschen Sprachraum des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit einiger Leidenschaft gelesen worden. So rühmt etwa Hans Oberländer in seinem »klugen

1760er Jahren aufkeimende Forderung nach Nationaltheatern ist also nicht nur als bürgerlicher Aufruf zur nationalen Einheit zu sehen, die der Unüberschaubarkeit fürstlicher Theaterspielstätten entgegengesetzt werden sollte, sie enthält auch ein Moment der Behauptung des deutschen Theaters insbesondere gegenüber demjenigen Frankreichs. Gepaart ist dieses männlich-bürgerlich-nationale Programm – *last but not least* – mit einer Ausschlussbewegung gegenüber dem weiblichen Geschlecht: Hatten Frauen im 17. und 18. Jahrhundert noch entscheidend zur Theaterentwicklung beigetragen – als prominenteste Theaterprinzipalin des 18. Jahrhunderts gilt Caroline Neuber (1697-1760)⁷ –, so sind sie an den um 1800 neu entstehenden, nunmehr tatsächlich »Nationaltheater« genannten (indes nach wie vor von Fürsten erbauten) Hoftheatern als Leiterinnen explizit nicht zugelassen (vgl. Garaventa 2006: 127). Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gilt Kulturgestaltung als reine Männerangelegenheit – und dies im Kontext allgemein verbreiteter Vorbehalte gegenüber gemischtgeschlechtlicher Geselligkeit. Zahlreiche Männerclubs und Geheimbünde entstehen, in denen ein homosoziales Refugium vor den ständigen Verwirrungen männlichen Begehrens gesucht wird. Conrad Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder und August Wilhelm Iffland etwa, die zu den auch für die Entwicklung der Regiekunst einflussreichsten deutschen Schauspielern des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts gezählt werden, gehörten den in Logen organisierten Freimaurern an.

Dies der Boden, auf dem sich der Regisseur bis Mitte des 19. Jahrhunderts als ein distinkter, für das Reißieren der Aufführung verantwortlich zeichnender Mann

Buch über die geistige Entwicklung des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert« (vgl. Legband 1947: 16) nicht zuletzt Diderots Regieprinzipien, welche die Konzentration der Handlung und das Zusammenführen der Schauspieler betreffen.

- 7 Winds (1925: 61) spricht von der »Neuberin« als jener mutigen Frau, der das »unsterbliche Verdienst« zukomme, das deutsche Theater gereinigt und den »Hanswurst« von der Bühne verbannt zu haben. In fast bemitleidendem Duktus stellt er allerdings fest, Caroline Neuber habe als »Prinzipalin, Darstellerin, Verfasserin der damals üblichen Prologe und Abschiedsreden« alle Hände dermaßen voll zu tun gehabt, dass für eine »planmäßig zu führende Regie« kaum Zeit geblieben sei (ebd.). Eine Monografie zu einem herausragenden *männlichen* Theaterprinzipal, dessen »Erscheinung« in der Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts »einmalig« gewesen sein soll, legt Eichhorn (1965: 132) vor. In seiner Schrift über Konrad Ernst Ackermann (ca. 1712-1771) streicht Eichhorn das »Vorbereiten von Aufführungen« (ebd.: 113) als Hauptaufgabe des Prinzipals hervor – womit indes nicht etwa die Probenarbeiten gemeint sind, sondern die Bemühungen um Akzeptanz der Schauspielkunst vor Ort: »Immer reiste er seiner Truppe voraus« (ebd.), so schreibt Eichhorn, »um den Boden zu lockern, Hindernisse zu beseitigen oder Bedenken zu zerstreuen« (ebd.). Ackermann wird als eine Person dargestellt, die ihrer Theatergruppe »nicht nur den Namen, sondern das Gesicht« (ebd.: 114) gegeben habe.

durchgesetzt haben wird. Die Vorstellung, dass eine Inszenierung⁸ letztlich nur das Werk *eines* Mannes, nämlich des Regisseurs sein könne, geht dabei einher mit der beginnenden Emanzipation der Regie von der Dichtkunst.⁹ So soll etwa von Carl Leberecht Immermann, der in den 1830er Jahren das Düsseldorfer Stadttheater leitet und über eine »ausgesprochene Regiebegabung« (Winds 1925: 78) verfügt habe, der folgende Satz stammen: »Des Dichters Werk entspringt aus einem Haupt, deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupt hervorgehen.« (Zit. n. ebd.)

Mit der hier anklingenden Forderung, die In-Szene-Setzung eines Stücks durch den Regisseur sei als dessen individuelle »geistige« Leistung anzuerkennen, kommt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Vorstellung auf, dass man sich als Regisseur besonders gut »einen Namen machen« kann, wenn man etwas noch nie Dagewesenes auf die Bühne bringt: Der Neuigkeitscharakter einer Aufführung wird fürderhin als Erfolgswährung begriffen. Winds (1925) zitiert aus einem Brief Immermanns, adressiert an einen ab 1829 in Düsseldorf tätigen Juristen und Dichter namens Üchtritz:

»Ich habe meinen Schauspielern die Sache mitgeteilt; sie [...] brennen vor Begierde, etwas nie Erhörtes zu produzieren. Es würde mich unendlich amüsieren, wenn ich durch diese Malice eigentlich erst der recht populäre Mann und theatralische Held des hiesigen Ortes würde.« (Zit. n. ebd.: 80)

Hier wird erstens deutlich, dass der Erfolg des Regisseurs als an den konkreten Ort seines Schaffens gebunden gilt, und zweitens, dass als dessen Voraussetzung die unbedingte, ja »brennende« Gefolgschaft der Schauspieler erkannt wird. Allmählich mausert sich der Regisseur zur charismatischen Figur. Über Heinrich Laube etwa, der 1849 zum künstlerischen Leiter des Wiener Burgtheaters ernannt wird, erfahren wir, dass »wie bei allen großen Regisseuren [...] seine Macht in einer Suggestionskraft [ruhte], die den eigenen Willen auf den des anderen überträgt« (Winds 1925: 82). Und Eduard Devrient, der 1852 die Leitung des Hoftheaters in Karlsruhe über-

8 Aus Frankreich kommend, wo man ab etwa 1820 von der *mise en scène* spricht, wenn von der Arbeit des Regisseurs die Rede ist (vgl. Pruner 2000: 117), beginnt sich der Begriff der »Inszenierung« im deutschen Sprachraum zur Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich einzubürgern, in jener Zeit also, da sich – wie Früchtel und Zimmermann (2001) schreiben – auch der »Aufstieg des Regisseurs vom Arrangeur zum Künstler« (ebd.: 9f.) abzeichnet.

9 Als primärer Urheber der Theaterrufführung gilt im 19. Jahrhundert vornehmlich der Dichter. In der Inszenierung durch den Regisseur wird eine »Darstellung ästhetischer Ideen durch Bilder« (vgl. von Akáts 1841: 4ff.) gesehen, die indes nicht als eigene Schöpfung aufgefasst wird.

nimmt, wird vom Theaterhistoriker Eugen Kilian charakterisiert als »Herrennatur, hart und rücksichtslos bis zur Schroffheit, wenn es galt, das durchzusetzen, was ihm zur Erreichung seiner künstlerischen Ideale notwendig schien« (zit. n. ebd.: 81): Ihm, dem charismatischen Kopf, sei es gelungen, »seinen Schauspielkörper zu einem Ganzen zu verschmelzen« (ebd.). Als vorbildlich in dieser die Schauspielerführung betreffenden Hinsicht gilt der Geschichtsschreibung Georg II. – der sogenannte ›Theaterherzog‹ –, der 1870 das Hoftheater Meiningen übernimmt und dieses als Intendant, Regisseur und Bühnenbildner in Personalunion leitet (vgl. Garaventa 2006: 133ff.). Ihm wird die Erfindung des Theaterensembles zugeschrieben – ein Ensemble, das er mit der »Macht seines Souveräns« (Melchinger 1966: 331) zu führen gewusst habe. Im Theater der Meininger, deren Londoner Gastspiel von 1881 ihnen Weltruhm bringt, kündigt sich – so Garaventa (2006: 134) – die in den 1880er Jahren in ganz Europa einsetzende Kunsttheaterbewegung an. So schreibt auch Winds (1925), die Aufführungen des Meininger Theaterherzogs hätten »sonstigen Regisseuren« geradezu »den Schlaf aus den Augen« getrieben (ebd.: 88).¹⁰

3.2 UM 1900: DYNAMISIERUNG DER ERNSTEN SPIELE

Die zweite ›heiße Phase‹ der Genese des Theaterregisseurs um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gleicht jener von 1800 insoweit, als auch sie von einem gewissen Unbehagen in der Kultur geprägt ist, einer Kultur allerdings, die nun – im Unterschied zur dazumal diagnostizierten Zerfallstendenz der höfischen Zivilisation aufgrund ihrer gesteigert weiblichen Besetzung – als eine strikt *männliche* gilt (vgl. Honegger 1989: 149). Jetzt nährt und schärft sich das Unbehagen an der Arbeitsteilung und Verdinglichung, an den seelenfeindlichen Implikationen der kapitalistischen Warenwirtschaft und am Durchbruch der Maschine: Die Krise der Kultur

10 Dresen (1995) erblickt in Georg II. von Meiningen den ersten Regisseur überhaupt, habe der »Regent« (ebd.: 67) es doch geschafft, »widerstrebende Schauspielstars zu einer einheitlichen – heute würde man sagen: zu einer Ensembleleistung« (ebd.) zu führen. Nicht selten stößt man, wo es um Georg II. geht, auf einen quasi-militärischen Sprachduktus: Legband (1947) etwa will in dessen Schaffensphase jenen Wendepunkt in der Geschichte sehen, da sich an deutschen Theatern allmählich die Einsicht durchsetzte, möglichst »verantwortungsvolle Regisseure an die Front zu schicken« (ebd.) – um abermals die vorbildliche, ja »heilsame Autorität des herzoglichen Regisseurs« (ebd.: 44) zu unterstreichen. Eine Schrift über »Die Meininger, ihre Gastspiele und deren Bedeutung für das deutsche Theater« legt Hans Herrig (1879) schon zu Lebzeiten Georgs II. vor. In »tiefster Unterthänigkeit« wird das Buch vom Verleger »Seiner Hoheit dem Herzog Georg zu Sachsen-Meiningen, dem hohen Beschützer deutscher Kunst und Wissenschaft« gewidmet (ebd.: 3).

wird als Krise der männlichen Zivilisation aufgefasst. Auch im Feld des Theaters, wo der Regisseur zur bedeutenden Figur geworden und – im Rahmen der im ausgehenden 19. Jahrhundert einsetzenden, internationalen Kunsttheaterbewegung – zu einer Art Protestführer avanciert ist, zeichnet sich dieser Reflex ab: Gegen althergebrachte Theaterformen sich richtend, gründet André Antoine in Paris 1887 sein *Théâtre Libre*, unter Beteiligung von Otto Brahm wird 1889 die Berliner Freie Bühne ins Leben gerufen, in London entsteht 1891 die *Independent Theatre Society* und Konstantin Stanislawski eröffnet 1898 das Moskauer Künstlertheater (vgl. Garaventa 2006: 135).¹¹

Dass André Antoine – womit er sich über beide Ohren verschuldet haben soll – 1887 das *Théâtre Libre* gründet, stellt Pierre Bourdieu in den Zusammenhang mit den Bemühungen der naturalistischen Literaten dieser Zeit (und dabei insbesondere Zolas), ihr akquiriertes symbolisches Kapital auf das Theater zu übertragen. Gerade André Antoine habe, so Bourdieu (1999), die »Problematik der Inszenierung« als solche entwickelt und seine Inszenierungen als »*künstlerische Konzeptionen*« (ebd.: 196) postuliert. Damit versetzte er »das ganze Spiel, das heißt die Geschichte der Inszenierung, in Bewegung« (ebd.). Auf einmal habe Antoine – was die Gestaltung des Bühnenraums und des Lichts etc., Fragen der Nüchternheit versus Theatralität in der Spielweise und der Interaktion von Schauspielenden und Zuschauenden usf. angeht – den »endlichen *Raum der Wahlmöglichkeiten*« zum Vorschein gebracht, das heißt »das Universum [...] der relevanten Probleme, zu denen jeder Regisseur, *der dieses Namens würdig ist*, Stellung beziehen muss, ob er will oder nicht, und in Bezug auf die die diversen Regisseure gegenseitig Front beziehen werden« (ebd.). Am deutlichsten bestätige sich Antoines Einfluss auf das Feld darin, so argumentiert Bourdieu weiter, dass dessen »Gegner vom *Théâtre de l'Œuvre* jeder seiner Positionen eine ihr antagonistische entgegengesetzten« (ebd.: 197).¹²

11 Zur Entwicklung der »modernen« Regie *d'André Antoine à Bertolt Brecht* siehe die Schrift von Dhomme (1959), welche zeitlich mit dem Beginn der bis heute anhaltenden Produktion einer Vielzahl von Publikationen zum Theater Bertolt Brechts zusammenfällt, über welche dessen Status als eines der »geltenden Vorbilder« (Bourdieu 1999: 329) im Feld des Theaters konstruiert wird (vgl. hierzu Kapitel 10 zu den *papierenen Ruhmeshallen* der Regie).

12 Auf den von ihm als *Subfeld* des literarischen Felds konzipierten Bereich des Theaters bezogen, stellt Bourdieu vor diesem Hintergrund (für die Zeit zwischen Anfang des 19. Jahrhunderts und den 1880er Jahren) einen *Ausdifferenzierungsprozess* fest: In jeder Gattung – er nennt: Symbolismus und Naturalismus – bildet sich ein stärker autonomer, sozusagen avantgardistischer Sektor heraus. Im Sinne zweier antagonistischer Pole spaltet sich das Theaterfeld – gleichsam über Gattungsgrenzen hinweg – »in einen experimentellen und einen kommerziellen Sektor« (ebd.). Indem nun Bourdieu konstatiert, dass dieser *Gegensatz* – er macht ihn fest am Unterschied des »Regietheaters« (ebd.), welches zum

Melchinger (1966) wiederum bezeichnet das Theater von Stanislawski, der in dieser Zeit sein System der psychologisch-realistischen Schauspielkunst entwickelt, als Paradebeispiel für bis dahin »ungeahnte Möglichkeiten der Regie« (ebd.: 334). Der »geniale Regisseur« versucht jetzt mit allen Mitteln, szenische Effekte »mit den äußeren und inneren Vorgängen der handelnden Personen« (ebd.) in Einklang zu bringen. Regie wird damit zu einer Frage der richtigen »Methode«, der Art und Weise der individuellen Rollengestaltung und damit des gelingenden Arbeitsbündnisses zwischen Regisseur und seinen Schauspielenden. Dresen (1995) zufolge verwirklichte der »Theaterreformer und Schauspiellehrer« (ebd.: 67) Stanislawski sich selbst als *Regisseur* letztlich »ausschließlich in seinen Schauspielern« (ebd.): In seinem eigenen Beruf habe er sich erst dann bestätigt gefühlt, »wenn die Schauspieler gut waren« (ebd.).

Insgesamt obliegt es im späten 19. Jahrhundert dem Regisseur, für eine der Wahrheitsfindung dienliche Interaktionsform zwischen Schauspielern und Publikum zu sorgen, etwa indem auf einer möglichst »natürlich« klingenden Sprache insistiert wird. Die Bühne soll der zeitgenössisch-naturalistischen Dramatik zum Durchbruch verhelfen, wobei die aufklärerische Forderung der *imitatio naturae* als oberste Maxime gilt (vgl. Garaventa 2006: 136).

Ist die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von einer ständigen »Umwertung der Werte« (Honegger 1989: 150) geprägt, so manifestiert sich diese im Feld des Theaters darin, dass sich bald schon eine frische Generation von Theaterreformern ans Werk macht: Wider den naturalistischen Ansatz der 1890er Jahre, der nunmehr als Teil der bürgerlichen Kultur verstanden wird, rufen die neuen Avantgardisten – hier werden immer wieder Edward Gordon Craig, Wsewolod Meyerhold, Jacques Copeau und Alexander Tairov genannt – die endgültige Emanzipation der Regiekunst von der Dramatik aus. Der 1913 in Berlin abgehaltene erste »Regiekongress« mit rund 400 Teilnehmenden gilt als Beweis dafür, dass »nach anderthalb Jahrhunderten unermüdlicher Pionierarbeit die Bedeutung des Regisseurs überall sich durchsetzte« (Legband 1947: 47f.).¹³ Als eigentlicher Schöpfer des Bühnenwerks

»Pol der reinen Produktion« (ebd.: 198) tendiere, gegenüber dem »Boulevardtheater« (ebd.), das am »Pol der den Erwartungen des breiten Publikums unterworfenen Massenproduktion« (ebd.) zu verorten sei – in der Folge an strukturierender Kraft gewinne, beschreibt er implizit ein Symptom (oder aber: eine Voraussetzung) der sich anbahnenden Autonomisierung der Theaterregie als eine eigene künstlerische Domäne.

- 13 Anfang des 20. Jahrhunderts findet die Figur des Regisseurs zuweilen Eingang in die Prosaliteratur. So beschreibt etwa Robert Walser anno 1908 den Brand eines Gebäudes in Berlin (wo er sich in diesen Jahren recht oft aufhält), nicht ohne sich der Theatermetapher zu bedienen: »Es ist bei dem allen etwas Gewöhnliches und zugleich Unbegreifliches. Plötzlich steht alles still wie vor einem Märchen. Was man jetzt sieht, gleicht dem Bombeneffekt eines rührigen Theaterregisseurs. Ein dichter, scheinbar unaufhörlicher Sprüh-

soll fortan der Regisseur gelten. In die bewegte Zeit des frühen 20. Jahrhunderts fällt das expressionistische Theater¹⁴ – und damit: die Erfindung der expressionistischen Idee – genauso wie das um 1920 aufkommende proletarische Theater eines Erwin Piscator¹⁵ und das provokativ an bürgerlichen Schauplätzen stattfindende Theater der Dadaisten. Mit Blick auf diese Epoche sei es »kein Wunder« (ebd.: 48), so schreibt Legband weiter, dass neben den »chaotischen sozialen und politischen Kämpfen um das Theater auch künstlerisch alle kaum geschlossenen Bande wieder gesprengt wurden« (ebd.). Mit Blick auf die Regisseure im Gefolge Piscators konstatiert er: Sie »entfesselten das schon entfesselte Theater, übertyrannten die russischen Theater tyrannen oder sie liefen ihnen nach mit dem sich selbst verliehenen Recht der Stückeschändung, der politischen Umarbeitung zu aktuellen Tageszwecken« (ebd.: 49). Melchinger (1966) seinerseits argumentiert, dass es spätestens seit dem »Ausklingen des expressionistischen Theaters« (ebd.: 338) nicht mehr möglich sei, die Regiegeschichte nach irgendwelchen »Schulen« einzuteilen. Ab diesem Zeitpunkt sei der Regisseur nicht mehr »stilistisch fixiert« – Regie werde zur »geistigen und formalen Entscheidung des Einzelnen« (ebd.). Als Gemeinsamkeit der Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts stellt er gleichzeitig heraus, dass ihnen »nicht mehr nur Protest, sondern aktiver Kampf gegen das naturalistische Theater« (ebd.: 336) eigen gewesen sei: ein Kampf, in welchem Regisseure vor »Krassheiten und grotesken Schockwirkungen« (ebd.) nicht zurückgeschreckt hätten. Die *Kampfmetapher* ist für die Codierung des Regisseurs ab 1900 kennzeichnend. So findet sich etwa ein Text aus dem beginnenden 20. Jahrhundert, in dem ein quasi-omnipotenter »Kampfregisseur« geradezu heiß herbei beschworen wird, wobei der brennende Ruf nach künstlerischer Führerschaft mitunter sich an jener die Entwicklung des *deutschen* Theaters betreffenden Defizitdiagnose entzündet, die auch als die Situation im 18. Jahrhundert kennzeichnend ausgemacht werden konnte. Anno 1908 will ein gewisser Hanns Hannsen die deutschen Theaterkünstler »auf das

regen von kleinen, leichten Glutstücken fliegt aus der dunklen Luft in die menschen-erfüllte Straße hinunter und besät den Erdboden mit glühendem Schnee. In diesem Moment rollt der Stadtbahnzug vorüber; auch er wird von diesem sonderbaren Schnee über und über bedeckt. Menschen stehen da, die unvorsichtigerweise in die rotbetupfte Höhe schauen, ohne zu bedenken, dass ihnen ein glühender, siedend heißer Schneeflocken ins Auge fallen kann. Einem Herrn, der mit der Elektrischen vorbeifährt, wird der Mantel angebrannt.« (Walser 2006 [1908]: 95f.)

- 14 Mit seinen abstrakten Bühnenbildern, neuartigen Darstellungsformen und unüblichen Sprechweisen zielte das expressionistische Theater der 1920er Jahre darauf ab, »den vormals herrschenden realistischen Illusionismus auf[zu]brechen« (Grunert 2002: 31).
- 15 Grunert (2002) zufolge nutzte Erwin Piscator das Theater »als politisches Kampfmittel des Proletariats und ordnete die Integrität der dargestellten Stücke diesem Ziel unter« (ebd.: 31).

aufmerksam machen [...], was unsrer germanischen Kunst nottut, um sie auch hier zum Sieger zu machen« (ebd.: 12). Wirkliche Dichter, so schreibt er weiter, seien zwar vorhanden, und gute Schauspieler auch. Was aber fehle, sei »der ideale *Regisseur*« (ebd.). Dieser nämlich sei es, mit dem »alles steht und fällt. Ein Mann, der selbst Tote zu machtvолlem Leben weckt« (ebd.: 13). In Anlehnung an Glawion et al. (2007) lässt sich die Argumentationslogik Hannsens dahingehend charakterisieren, dass hier angesichts einer »germanischen Kunst im Notstand« eine Heil bringende Erlöserfigur angerufen wird, über welche sich eine spezifische Vorstellung regisseurialer Männlichkeit »diskursiv herstellt und als utopisches Zeichen in die symbolische Ordnung einschreibt« (ebd.: 14).

Die Dynamik der ersten Spiele des Wettbewerbs, die für die Konstruktion des männlichen Regisseurs von eminenter Bedeutung sind, verstärkt sich um die Wende zum 20. Jahrhundert in mehrfacher Hinsicht: Deutlich an Virulenz gewinnt die Frage nach der kulturellen Erneuerungs- und Prägekraft des Regisseurs. Quasi-revolutionäre, eine Zäsur mit dem Bisherigen markierende Innovationen finden sich etwa im Bereich der Bühnengestaltung: Während – so schreibt Winds (1925) – bis zum Ende des 19. Jahrhunderts an den Theatern »unumschränkt die Illusionsbühne, genauer die Kulissen- und Soffittenbühne« (ebd.: 94) vorherrschte, habe sich der »entscheidende Bruch« (ebd.) mit dieser in München vollzogen, als »1889 Savits [...] im Verein mit Lautenschläger die »Shakespeare-Bühne« errichtete« (ebd.: 95).¹⁶ Auch wird die Frage entscheidend, mit welcher Nachhaltigkeit ein Regisseur eine spezifische Theaterform zu beeinflussen vermochte. Dies zum Beispiel hinsichtlich seines Vermögens, den Schauspielerstand in besonderer Art und Weise zu prägen: So befruchtete etwa – wie Legband (1947) festhält – der 1871 in Österreich geborene Max Reinhardt mit seiner »starken Persönlichkeit« ganze »Generationen von Schauspielern« (ebd.: 46).¹⁷ Die Arbeit des Regisseurs mit seinen Schauspielenden hat dabei – was für seine verstärkte Charismatisierung im frühen 20. Jahrhundert zentral ist – einen betont außeralltäglichen Charakter. Die Rede ist dann etwa vom »schöne[n] Kampf zwischen Regisseur und Schauspieler«, der sich »fern aller Welt in schöpferischen Proben abspielt« (ebd.: 69). Für Außenstehende – sprich: die Öffentlichkeit, das Publikum – bleiben die Probenarbeiten im Verborgenen, was wesentlich den Rätselcharakter theatralischer Produktion ausmacht. Legband spricht von ihnen als einem von der Außenwelt abgetrennten »Idealzustand gemein-

16 Jozsa Savits (1847-1915) ist ein Regisseur ungarischer Herkunft; Karl Lautenschläger (1843-1906), Bühnentechniker, baut 1896 am Münchener Residenztheater die erste Drehbühne.

17 Max Reinhardt zählt zu den Mitbegründern der 1901 ins Leben gerufenen Berliner Kleinkunstabühne Schall und Rauch. Neben dem Neuen Theater (dem späteren Theater am Schiffbauerdamm) führt er dieses bis 1905. Später gründet er am Deutschen Theater in Berlin, dessen Leitung er zwischen 1905 und 1930 innehat, die Kammerspiele.

samer Schöpfung«, der gerade »nicht zu den alltäglichen Erscheinungen« (ebd.) gehört.

Am Schreiben über Max Reinhardt, der verschiedentlich als der »erste deutsche Regisseur und Theaterleiter mit Weltruhm« (Dresen 1995: 67) gesehen wird, zeigt sich darüber hinaus idealtypisch, dass sich im Feld des Theaters als Währung künstlerischer Reputation die »Übertragung von der Sache auf die Person« (Thurn 1997: 107) etabliert. Heinz Herald etwa, ein Mitarbeiter Max Reinhardts, schreibt über diesen: »[N]ur selten ist ein Mann so maßgebend für einen ganzen Kreis geworden, hat sich so ganz mit seinem Amt gedeckt und seinen Namen derartig damit verknüpft.« (Zitiert in Legband 1947: 45)¹⁸ Die für künstlerische Anerkennung zentrale »Koppelung von Person und Werk« (Thurn 1997: 121) drückt sich mit Blick auf den Regisseur des frühen 20. Jahrhunderts nicht zuletzt darin aus, dass theaterbezogene Neologismen entstehen, die Name und künstlerische Neuschöpfung zusammenführen: So habe etwa Leopold Jessner »Beispielhaftes besonders in der Gliederung des Bühnenraumes geleistet« (Melchinger 1966: 336), wobei die gestufte Bühne, die er gemeinsam mit dem Bühnenbildner Emil Pirchan entwickelt, bald unter dem Begriff »Jessner-Treppe« von sich reden machen sollte.

Auch wird das Verhältnis eines Regisseurs zu seinem Mentor nunmehr im Sinne einer Beziehung beschrieben, in der sich zwei Männer als »Partner-Gegner« (vgl. Bourdieu 2005: 83) gegenüberstehen. Max Reinhardt beispielsweise »wagte den Protest« (Melchinger 1966: 335) gegen seinen Ziehvater Otto Brahm, unter dessen Direktion er am Deutschen Theater in Berlin noch als Schauspieler engagiert gewesen war. Hier findet sich die Vorstellung eines regisseurialen »Vatermords«, bei dem es um die Selbstbehauptung gegenüber dem Mentor und – eng damit verbunden – die Überwindung seiner althergebrachten Schaffensweise geht: Sei die noch streng im Dienst der Dichtung stehende Arbeit Brahms mit der Zeit »angreifbar« (ebd.) geworden, so habe Reinhardt dem Theater eine ganz und gar neue Dimension hinzugefügt: »die Lust am reinen Spiel« (ebd.).

Was sich hier exemplarisch als intergenerationelle Konkurrenz zweier konkreter Theatermänner darstellt, ist in einem übergeordneten Zusammenhang zu sehen. Die Befreiungsbewegung und Autonomiebehauptung des Max Reinhardt steht sinnbildlich für die Emanzipation der Regie von der dramatischen Kunst: »Als Begründer der modernen Theaterregie im Sinne einer eigenen Kunstgattung«, so schreibt Grunert (2002), gilt in Deutschland vielfach Max Reinhardt, der sich als Regisseur und Theaterleiter vom Dichtwerk löste und sich die Freiheit nahm, die Stücke nicht nur als solche darstellen zu wollen, sondern zugleich auch mit eigenen Mitteln zu deu-

18 Dass Max Reinhardt mit Blick auf die Entwicklung des Regieberufs als eine Art »Stifterfigur« gilt, wird exemplarisch daran deutlich, dass Heinz Herald in der Form eines mit *Reinhardts* Arbeitsweise befassten Buchs einen »Versuch über das Wesen der modernen Regie« insgesamt vorlegt (vgl. Herald 1915).

ten« (ebd.: 30). Auch Hiß (2005) spricht mit Blick auf die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von einer »zunehmenden Anspannung« (ebd.: 125) des Verhältnisses von Drama und Aufführung. In der Virulenz, mit der in dieser Zeit die tonangebenden Regisseure nach künstlerischer Autonomie streben, erkennt er den »historisch nachhaltigsten Hinweis auf die integrale Neufassung des Theaterbegriffs um 1900« (ebd.).¹⁹ Das Verhältnis zwischen Regisseur und Dramatiker gewinnt an Brisanz, wobei sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verschiedene Positionen und Grade des Autonomieanspruchs ausmachen lassen: »Noch weitergehend« als Max Reinhardt, so diagnostiziert Grunert (2002: 30), habe »Lothar Schreyer 1916 in der Kunstzeitschrift ›Der Sturm‹ das eigenständige ›Bühnenwerk‹« (ebd.) postuliert. Und gilt Jacques Copeau (1991 [1936]) – dem Gründer des *Théâtre du Vieux-Colombier* – der Regisseur noch eher als Stellvertreter des Autors, wenn es um Fragen der Bühnenrealisation geht, so stellt Wsewolod Meyerhold (1979 [1927]) ihn – mit seiner Forderung eines »Autorenrecht[s] des Regisseurs« – mit dem Dra-

19 Folgt man Grunert (2002), so kann von der Antike über das Mittelalter, ja bis tief ins 19. Jahrhundert hinein von einer Spannung zwischen dramatischer Textvorlage und regisseurialem Schaffen noch keine Rede sein. Im Theater der Antike hätten sich »Inhalt, Form, Charakter der Personen, Kostüme und Masken und sogar die Sprechweise« (ebd.: 28) maßgeblich an der »Funktion des Theaters als Teil religiösen Gemeinschaftskultes« (ebd.) orientiert – eine eigentliche Regie existiert da nicht. Unter Verweis auf Rogger (1976: 5) stellt Grunert heraus: »Studierte gleichwohl der Autor des Textes mit den Schauspielern ein Stück ein, beschränkte er sich dabei auf den organisatorischen äußeren Ablauf der ›Vorstellung‹ sowie auf die Überwachung eines verständlichen Vortrags.« (Ebd.: 29) Und mit Blick auf die mittelalterlichen Lustschwänke und Mysterienspiele wiederum verweist er darauf, dass hier »eher so gespielt [wurde], wie es die Schauspieler im konkreten Moment für passend hielten« (ebd.: 29), wobei man von einer laufenden, sozusagen organischen Veränderung der Stücke ausgehen könne: Die Dichtung habe hier, so hält Grunert – auf Raschèr (1989: 66) rekurrierend – fest, eine stark »tagesaktuelle Funktion« (Grunert 2002: 29) gehabt. Erst mit dem »Hervortreten des individuellen Dichters als Schöpferpersönlichkeit« in der Renaissance sowie der Möglichkeit der »»objektiven« Verbreitung dramatischer Texte« durch die Erfindung des Buchdrucks sei ein »Anspruch des Dichters auf einen ›gültigen‹ Text« (ebd.) entstanden. Das Verhältnis von dramatischer Vorlage und In-Szene-Setzung derselben sei indes noch bis in die Zeit der deutschen Klassik »unproblematisch« geblieben insofern, als die »Bühnenwirksamkeit des Spiels« (ebd.) gegenüber der Textintegrität den Vorrang gehabt habe. Dies nicht zuletzt aufgrund des Umstands, dass die klassischen Dramatiker ihre eigenen Stücke – oder auch die anderer Autoren – als *Theaterleiter* selber zur Aufführung gebracht hätten: »Goethe ging ohne weiteres davon aus, man dürfe die auf der Bühne gewünschte Wirkung auch durch gravierende Eingriffe in die Textgestalt der Dramen erzielen« (ebd.), so Grunert.

matiker auf die gleiche Stufe,²⁰ für Antonin Artaud (1969 [1938]) schließlich gilt: Die »Inszenierung [ist] das Theater« (vgl. Lazarowicz/Balme 1991: 304). Eine »radikale Abkehr vom Prinzip einer naturalistischen und realistischen »Umsetzung« einer literarischen Vorlage in Bühnengeschehen« vollziehen – wie Grunert (2002) weiter feststellt – auch Adolphe Appia²¹, Edward Gordon Craig und Konstantin Stanislawski, die »nicht mehr verlängerter Arm des Dichters sein wollten, sondern in ihren Inszenierungen eigene Vorstellungen zu verwirklichen suchten« (ebd.: 31). Führt Grunert schließlich ins Feld, für Bertolt Brecht wiederum, welcher »desillusionierende Elemente aus dem Theater des Expressionismus« in sein »episches Theater« überführte, habe sich – weil er am Berliner Ensemble die doppelte Funktion des Autors *und* Regisseurs innehatte – »kein Widerspruch zwischen Text und Aufführung« (ebd.) ergeben, so rührt er damit zentral an die sogenannte Regietheater- und Werktreue-Debatte. Diese ist bis heute in den verschiedentlich um Fragen des legitimen Theaters geführten Diskussionen und Definitionskämpfen eingelagert. Im anschließenden Kapitel 4 geht es um eben diese Frage, wer denn nun das Sagen habe: ob der Dichter oder der Regisseur. Gleichzeitig wird dargelegt, dass auch weitere der hier rekonstruierten Konzeptionen des »idealen« Charakters des Theaterregisseurs und der »idealen« Schaffensart desselben ihre (symbolische) Wirkmächtigkeit – im Sinne von hinsichtlich der »Ordnung des Theaters« relevanten Strukturierungsmomenten – bis in unsere Tage recht beharrlich entfalten. In verschiedentlich modifizierter Form tritt in jüngeren Debatten etwa die Leitvorstellung der Ortsgebundenheit regisseurialer Gefolgschaftsbildung und Bewährung ans Tageslicht (vgl. Punkt 4.3.3). Die Imago des »regisseurialen Vaternords« wiederum wird sich im (westdeutschen) Theater der Nachkriegszeit zunächst gleichsam zu *dem* dominanten Strukturierungsprinzip emporschwingen (vgl. Abschnitt 4.2), um spätestens in den 1990er Jahren sich in unverkennbar abstrakterer Form – nämlich in der Konzeption aufeinander folgender »Regie-Generationen« – bis zur Unkenntlichkeit zu entpersönlichen (Abschnitt 10.2). Insbesondere wird sich auch das Moment der »Übertragung« des Werks (der Inszenierung) auf die Person (den Regisseur), wie es hier in einer historisch frühen Variante ausgemacht werden konnte, in verschiedener Hinsicht überformen und eine hohe Selbstläufigkeit entwickeln, so dass es zuweilen dem Theater selbst ins Gesicht zu schlagen droht (siehe Punkt 4.3.2), was nicht zuletzt einer gewissen Verwissenschaftlichung des Blicks auf die Bretter, die die Welt bedeuten wollen, geschuldet zu sein scheint (Punkt 4.3.4). Schließlich tauchen auch einige der in diesem Kapitel angetroffenen Apostrophierungen des »idealen Regisseurs« – die, wie deutlich geworden sein sollte, einem je spezifischen historischen Kontext entspringen – in gegenwärtigen Diskursen und (selbstverständlich) auch im Denken der für die vorliegende Studie interviewten Theater-

20 Zum »biomechanischen« Ansatz Meyerholds siehe Bochow (1997).

21 Vgl. Appia (1982 [1895]).

schaffenden wieder auf. Der Regisseur als disziplinierende Ordnungsinstanz oder Gewissensschärfer, als Wortpfleger oder Kopf eines Ensembles, als harte Herrennatur mit starker Hand, künstlerischer Idealist, innovative Kraft (etc.): All diese Attribute haften der (Denk-)Figur des Theaterregisseurs bis heute an. Gerade an der *Gleichzeitigkeit*, in der unserer Tage seitens verschiedener Akteurinnen und Akteure im Feld des Theaters auf diese Codierungen – zuweilen im Sinne von Versatzstücken übergeordneter handlungsleitender Orientierungsmuster – rekurriert wird, erweist sich, dass die Entwicklung des Regieberufs keineswegs unilinear verläuft.

4 Siegeszug und Ambivalenzen des ›Regietheaters‹

In den einzelnen Abschnitten dieses Kapitels wird ein vielschichtiges Phänomen in den Blick genommen: Irgendwann müssen bestimmte Personen damit angefangen haben, hinsichtlich gewisser theatralischer Manifestationen von ›Regietheater‹ zu sprechen. Und in der Folge müssen mehr und mehr (und immer noch mehr) Personen diesen Begriff irgendwo aufgeschnappt, also gehört oder gelesen, ihn für sinnvoll befunden und daher weitergesagt oder sonst wie sozial weitergereicht haben. Und je selbstverständlicher seine Verwendung bald werden sollte, desto diffuser stellten sich seine inhaltlichen Bezüge heraus. Die Konzeption des ›Regietheaters‹ zeugt, wie ich meine, von der bislang größten Verworrenheit, die im allmählich sich autonomisierenden Feld des Theaters jemals geherrscht hat – und wo eine Wirrnis ist, müssen mannigfach ineinander verwickelte Stränge zu finden sein. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, diese nach und nach aufzugreifen und ein Stück weit auseinanderzuhalten. Angefangen mit einer Charakterisierung des im Feld des westdeutschen Berufstheaters nach 1945 vorherrschenden Theaterverständnisses und der Akteure, die dort die dominierenden Positionen einnehmen (Abschnitt 4.1), werden das Aufkommen und die Entwicklung des ›Regietheaters‹ im Kontext und Kielwasser der westdeutschen Studentenbewegung der 1960er und 1970er Jahre – mit Exkursen in die Schweiz und in die DDR – nachgezeichnet (Abschnitt 4.2).

Einige zentrale – binnentheatralische wie eher ›exogene‹ – Strukturierungsmomente, von denen das ›Regietheater‹ geprägt ist, sowie die Frage, inwieweit wir es bei der Disziplin der Theaterwissenschaft und bei dem, was kurzzeitig innerhalb der Gesellschaftswissenschaften sich als Theatersoziologie ankündigt (ohne indes sich als eine Bindestrichwissenschaft wirklich zu etablieren), mit zwei Komplizinnen des Regietheaters zu tun haben, sind schließlich Gegenstand des Abschnitts 4.3. Hier wird versucht, einige jener Dimensionen aufzufächern, was erlaubt, von einer ›multiplen Relationalität‹ der Theaterregie zu sprechen.

Wie sich zeigen wird, stehen die Schweiz und Österreich in diesem Kapitel etwas außen vor. Das hat nicht zuletzt mit der Materiallage zu tun, und es war im Rahmen der vorliegenden Studie nicht möglich, entsprechende Darstellungen, wie sie für Deutschland vorliegen, auch für Österreich und die Schweiz aufzuarbeiten. Zum einen ist dies zweifelsohne bedauerlich. Zum anderen ist darin aber immerhin auch ein Hinweis darauf zu sehen, dass innerhalb des deutschsprachigen Theaterfelds – und mit Blick auf die in ihm und um es geführten Diskurse – der Entwicklung der Bühnenkünste in Deutschland und so auch den aus Deutschland stammenden und dort tätigen *Protagonisten* insgesamt eine prädominante Stellung und Bedeutung zufällt beziehungsweise zugeschrieben wird.

Wenn überhaupt der Schweiz eine gewisse Bedeutung für die Entwicklung des Theaters attestiert wird, dann am ehesten insofern, als sie während des Zweiten Weltkriegs vielen Künstlerinnen und Künstlern ein Refugium bot – wobei in entsprechenden Beschreibungen zuweilen die alte, allzu vereinseitigende Mär von der eidgenössischen ›Uneigennützigkeit‹ und ›neutralen‹ Dienstbereitschaft herangezogen wird. Heinrichs (2006) zufolge war die »ungewöhnlich reiche Theaterlandschaft« (ebd.: 207) Deutschlands zur Zeit des Nationalsozialismus »fast zum Erliegen« (ebd.) gekommen. Eine »Theaterszene auf hohem Niveau« (ebd.: 208) habe sich nur an wenigen Orten gehalten – und 1944 schließlich seien alle deutschen Theater geschlossen worden. »Nur dank der Bereitschaft der Schweiz, die deutsche Theatertradition der Weimarer Republik fortzusetzen«, so meint der Autor, »konnte das Theater im deutschsprachigen Raum [...] überleben« (ebd.).

Wird dem Schauspielhaus Zürich in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung beigemessen,¹ so ist nicht uninteressant, dass dabei von herausragenden Theaterregisseuren, welche diese Zeit geprägt hätten, gerade *nicht* die Rede ist. In seinen Betrachtungen über *Das Zürcher Schauspielhaus* in den Jahren von 1933 bis 1945 wartet beispielsweise Werner Mittenzwei (1979) mit der folgenden Erklärung für das Ausbleiben einer Vorherrschaft einzelner prominenter Theaterregisseure auf:

-
- 1 Dies verdankt sich einer Reihe von Brecht-Uraufführungen am Zürcher Schauspielhaus: *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941), *Der gute Mensch von Sezuan* sowie *Leben des Galilei* (beide 1943). Die Beziehung Brechts zur Eidgenossenschaft (wie auch diejenige der Eidgenossen zu Brecht) ist indes als ambivalent zu bezeichnen: »Bertold Brecht und die Schweiz, das heißt, ein Riss geht durch das Alpenland, wo der Autor mit Anteilnahme gelesen und empfangen wird, aber auch bespitzelt, letzteres teilweise aus Überzeugung, teilweise auf äußere Veranlassung hin. Brecht und die Schweiz heißt aber auch, ein Riss geht durch den Stückeschreiber, den Saturiertheit und Bürokratie genauso abstoßen wie ihn ideale Arbeitsbedingungen locken.« (Kotte 2003: 10)

»Das Pfauentheater war ein Theater der Schauspieler, nicht der Regisseure. Ohne die Arbeit der Regisseure gering zu schätzen, dominierte hier ganz eindeutig der Schauspieler. Andererseits führten in diesem Hause die meisten Schauspieler auch Regie. Vielleicht lag auch hier der Grund, warum man dem Regisseur an diesem Theater nie die alles beherrschende Position einräumte.« (Ebd.: 148)

Wie unter Abschnitt 10.3 der vorliegenden Arbeit – über den Tell und die Theater-›Landi‹ – dargelegt wird, scheint es einer bis in unsere Tage wirkmächtigen schweizerischen Eigensinnigkeit sich zu verdanken (oder geschuldet zu sein), dass die anderswo durchaus gängige Praxis der symbolischen Konstruktion der ›Größe‹ einzelner (Theater-)Männer eine Sache der Eidgenossen nicht gleichermaßen ist. Wenn mit Blick auf Kunstschaaffende, die diese merkwürdige *Confoederatio Helvetica* hervorgebracht hat, eine Besonderung vorgenommen wird, dann eher im Sinne der Hervorhebung einer gewissen kauzigen Verschrobenheit derselben. Dieses Deutungsmuster scheint – gerade für ›Außenstehende‹ – an Nutzungsfreundlichkeit bis heute nichts eingebüßt zu haben. In seinem Buch *Mein Abenteuer Schweiz* umschreibt etwa der 1960 in der Lutherstadt Eisenach (Thüringen) geborene Michael Schindhelm – von 1996 bis 2006 Intendant des Theaters Basel – das Wesen des Schweizer Künstlers wie folgt: »Der Schweizer Künstler sagt meistens nicht viel. Vielleicht deshalb, weil er so viel und so tief Verborgenes zu tragen hat.« (Schindhelm 2007: 139) Jedenfalls sei der Schweizer Künstler »voller Metaphysik« (ebd.). Wie aber erklärt sich das? Schindhelm mutmaßt: »Vielleicht hat das jahrhundertelange Leben in dieser bizarren Landschaft mit sich gebracht, dass auch die Innenwelt des Schweizers aus himmelhohen Gipfeln und dunklen, eiskalten Bergseen besteht.« (Ebd.) Leuchtet es unmittelbar ein, dass die »Mystifizierung der Natur« (Hungerbühler 2009: 124) und dabei insbesondere der *Alpen* ein zentrales Motiv in der diskursiven Herstellung etwa des *Schweizer Bergführers* als eines – dominant maskulin codierten – helvetischen ›Urtyps‹ abgibt,² so erscheint der Versuch Schindhelms, die Spezifität des ›Schweizer Künstlerhabitus‹ mit dem Leben in bizarren Bergformationen erklären zu wollen, zweifellos ungleich konstruierter. Gerade *dass* diese Konstruktion offenbar im Bereich des Denkmöglichen liegt, zeigt indessen, welch durchschlagende diskursive Wirkmacht das Bild von der Eidgenossenschaft als ›Alpenland‹ bis heute besitzt. Und vielleicht gründet ja auch tatsächlich just in dieser Imago von der Mächtigkeit und Erhabenheit der Alpen, dass es in der Schweiz eine Art ungeschriebenes Gesetz zu geben scheint, welches es der Tendenz nach verbietet, die Namen herausragender Persönlichkeiten allzu hoch zu hängen oder überhaupt einzelne Männer allzu ›groß‹ zu machen. Ganz anders sieht dies in Deutschland aus.

2 Neben dem Bergführer verkörpert auch der Swissair-Flugkapitän eine Art Idealtyp genuin ›schweizerischer‹ Männlichkeit (vgl. Hänzi 2007: 53ff.).

4.1 DAS WESTDEUTSCHE BERUFSTHEATER NACH 1945

Wie Dorothea Kraus (2007) konstatiert, verbindet sich die dominierende Theaterdefinition der 1950er Jahre – bis in unsere Tage – ganz zuvorderst mit dem Namen Gustaf Gründgens (1899-1963), der ab 1947 in Düsseldorf als Generalintendant, erster Regisseur und erster Schauspieler in Personalunion waltet (vgl. ebd.: 49). Christopher Balme (2008) seinerseits spricht, im Sinne einer Formel, welche die für die Jahre der unmittelbaren Nachkriegszeit als bestimmend geltende Definitionshoheit der damals amtierenden ›Regisseur-Intendanten‹ kennzeichnen soll, kurzum vom »Gründgens-Prinzip« (ebd.: 46). Das von Gustaf Gründgens 1948 in einer Rede vor dem Deutschen Bühnenverein formulierte Theaterverständnis bringe die Entwicklung des Theaters in den 1950er Jahren verdichtet zum Ausdruck: »Gegen ›unsere Originalitätssucht‹, gegen den ›Wunsch, neu zu sein um jeden Preis‹, sollte sich das Theater auf seinen eigentlichen Kern, nämlich das zu interpretierende Werk besinnen« (ebd.: 49), so fasst Kraus – aus der Rede zitierend³ – die Haltung Gründgens zusammen und gibt die von ihm damals an das Theater gestellte Anforderung wieder: dass nämlich »›werkgetreu inszeniert werden soll; das heißt, ein Werk so zu interpretieren, wie es vom Dichter gemeint ist« (ebd.). Dem Regisseur, der, wie die Autorin folgert, in Gründgens Augen stets die »Aussageabsicht des Dichters zum Prüfstein« (ebd.) zu nehmen hatte, sei in diesem Verständnis gerade noch die Aufgabe zugefallen, sich um die seitens des Dramatikers gegebenenfalls ungelöst belassene Problematik der »szenischen Realisation« (ebd.) zu kümmern. An diesem Bekenntnis zum »Primat der Dichtung vor dem Spiel« (ebd.), so konstatiert Kraus, habe sich die Bühnenkunst in den 1950er Jahren denn auch ganz maßgeblich orientiert: Theater im unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnt sei »primär *Text*« (ebd.: 63) gewesen.⁴

Dass das westdeutsche Berufstheater der 1950er Jahre weitestgehend auf Bezüge zu der ehemals »viel bewunderten Regieästhetik« (Balme 2008: 46) der Weimarer Republik verzichtete, erklärt sich für Balme daraus, dass die Spielstätten ihren Betrieb nach Kriegsende mit einer »doppelten Hypothek« (ebd.) wieder aufnahmen. Hatten die Nationalsozialisten die Theaterlandschaft gleichgeschaltet und dabei ein

3 Siehe Gründgens (1948).

4 Anhand der »Dominanz der Werktreue-Konzeption« in den 1950er Jahren macht Kraus (2007: 66) – sich gegen die Vorstellung wendend, wonach das Theaterfeld ein *Subfeld* des literarischen Felds darstelle – schließlich auch deutlich, dass »das Verhältnis von Drama und Inszenierung [...] selbst Teil der *Geschichte* des Theaterfeldes« (ebd.) ist: »Das Theaterfeld konstituiert sich in der Konkurrenz der Akteure um das, was Theater als Kunstform ist, und damit im Kampf um die richtige und legitime Form von *Inszenierungen und Aufführungen*, die als solche immer nur in einem mittelbaren Verhältnis zum Theatertext stehen.« (Ebd.)

an das Ideal der ›Werktreue‹⁵ gekoppeltes »Werkverständnis« (ebd.) durchgesetzt, so sollte sich im unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnt gegen dieses noch keine Opposition regen. Erst die in den 1960er Jahren auftretende »Regie-Generation von Zadek, Stein und Neuenfels« würde – Konzeptionen etwa von Leopold Jessner (1878-1945), Erwin Piscator (1893-1966) oder Bertolt Brecht (1898-1956) aus den 1920er Jahren wieder aufnehmend⁶ – das »fundamentalistische Gehorsamsprinzip« (ebd.) gegenüber dem dichterischen Werk anfechten. Demgegenüber stellte das »statisch-deklamatorische Züge« (Kraus 2007: 50) tragende ›Literaturtheater‹ der 1950er Jahre mit seiner strengen Orientierung am Dichterwerk Distanz her nicht nur zu einer suspekt gewordenen »Massenkultur« (ebd.: 65), sondern auch zu jedweder Art »politische[r] Theaterformen in Vergangenheit und Gegenwart« (ebd.).⁷ Vor diesem Hintergrund sei denn auch, wie Kraus (2007) weiter argumentiert, in dem 1945 im Deutschen Grundgesetz festgeschriebenen Grundrecht der Kunstfreiheit ein Abgrenzungsmoment zunächst primär gegenüber der »staatspolitische[n] Instrumentalisierung der Kultur im Nationalsozialismus« (ebd.: 40) zu sehen; später sollte es darüber hinaus auch der Abhebung »von der ›Staatskunst‹ der DDR« (ebd.) dienen. Für diese doppelte Abgrenzungsbewegung – und die damit einhergehende ›Entpolitisierung‹ des westdeutschen Theaters der 1950er Jahre – macht die Autorin zweierlei bedeutende »kulturpolitische Gestaltungsprinzipien« (ebd.: 41) aus: erstens die

-
- 5 Der Terminus der Werktreue etabliert sich, so Balme (2008), um die Mitte des 20. Jahrhunderts und beschreibt zunächst ein musikkritisches Qualitätsurteil betreffend die »Arbeit des Dirigenten« (ebd.: 45). Angesichts dessen, dass sich die »Erstbelege für das Stichwort ›Werktreue‹ im *Völkischen Beobachter*«, dem Parteiorgan der NSDAP, finden ließen – und zwar im Sinne »affirmative[r] Beurteilungen«, denen zufolge der »werkgetreue Dirigent und der parteigetreue Volksgenosse« als ein und denselben »Prinzipien des absoluten Gehorsams« verpflichtet gelten –, sieht Balme in der Werktreue-Diskussion das »Symptom einer fundamentalistischen Geisteshaltung« (ebd.).
- 6 Balme (2008) hebt an dieser Stelle die »neue Qualität im Umgang mit der Textvorlage« (ebd.: 46) und dabei insbesondere das Montageverfahren in den Arbeiten von Brecht, Jessner und Piscator hervor. Einen entscheidenden Einfluss in der damaligen Debatte schreibt er dem (Bertolt Brecht zugeneigten) Theaterkritiker Herbert Ihering (1888-1977) zu, der »für Regisseure das Recht [reklamierte], eine funktionierende Verbindung zwischen Text und Zuschauer wieder herzustellen und damit einem erstarrten Dichterkult entgegenzuwirken« (ebd.: 46f.).
- 7 Zur Erhellung des Umstands, dass die ›Performativierung‹, von der das Theater um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und in der Zeit der Weimarer Republik gekennzeichnet gewesen war (und die einen Emanzipationsschub der Theaterregie mit sich gebracht hatte), nach 1945 wieder rückgängig gemacht wurde, zieht Kraus (2007: 65) ein Zitat von Erika Fischer-Lichte heran: »›Zu tief schien des Performative durch die Nazis kontaminiert zu sein.« (Vgl. Fischer-Lichte 1998: 2)

Verankerung des Kulturföderalismus im Grundgesetz und – zweitens – die zunehmend verbreitete Überzeugung von der ›bildungspolitischen‹ Notwendigkeit einer Kulturpflege, der es um die Reaktivierung eines idealistisch-neuhumanistischen Kulturverständnisses im Sinne Humboldts gehen sollte. »In dem Maße« (ebd.: 55) indes, so gibt Kraus zu verstehen, »in dem sich diese Kulturdefinition als Deutungsmuster durchsetzte«, habe sie ihren genuin »politischen Impetus« verloren: Unter dem »Postulat der ästhetischen Zweckfreiheit« seien Bildung und Kultur »entpolitisiert« worden – was der Autorin zufolge einem (quasi rückwärts konstruierten) Brückenschlag zu jener Tradition aus dem 19. Jahrhundert gleichkam, welche »Deutschlands Ruf als ›Kulturnation‹ mitbegründet« (ebd.) hatte.

Wiewohl nun sich die »künstlerischen Profile« (ebd.: 45) der ›Regisseur-Intendanten‹, die das Feld des westdeutschen Theaters der unmittelbaren Nachkriegsjahre maßgeblich prägten, mehr oder weniger deutlich voneinander unterschieden hätten,⁸ erkennt Kraus in deren Arbeit einige basale, die Inszenierungspraxis und Spielplangestaltung betreffende Gemeinsamkeiten – so etwa eine von einem »bewusste[n] Pluralismus« geprägte Stückauswahl, die sich nicht zuletzt durch die Orientierung am oben erwähnten ›Kulturauftrag‹ begründet sah. Eine deutliche Schwerpunktsetzung macht Kraus »vor allem [in] deutschsprachigen Stücken des 18. und 19. Jahrhunderts« sowie in »außerdeutscher zeitgenössischer Dramatik« (ebd.) aus, deren Aufnahme in die Spielpläne von den Besatzungsmächten gefördert wurde.⁹ Die hinsichtlich der westdeutschen Literaturproduktion der Nachkriegszeit

-
- 8 Für den als Repräsentant einer »szenisch puristischen Regiearbeit« (Brauneck/Beck 2007: 308) charakterisierten Heinz Hilpert etwa sei »der beste Regisseur der, dessen Arbeit kaum bemerkt wird« (ebd.: 309). Demgegenüber attestiert man Harry Buckwitz, der als Vertreter eines »kritisches Mitdenken fordernden ›Volkstheaters‹« (Brauneck/Beck 2007: 107) beschrieben wird, einen gewissen Mut zum künstlerischen Risiko. Karl Heinz Stroux wiederum gilt als Regisseur »mit genialischem Ausdruckswillen ohne eng umrissenes ästhetisches Konzept« (Brauneck/Beck 2007: 711) – um hier exemplarisch einige Typisierungen zu erwähnen.
- 9 Besonderer Beliebtheit erfreuten sich, wie die Autorin resümiert, in der unmittelbaren Nachkriegszeit und in den 1950er Jahren insbesondere parabelhafte Dramenformen. Zwischen 1945 und 1949 war etwa Thornton Wilders *Wir sind noch einmal davongekommen* eines der am häufigsten gespielten Stücke im Theater Westdeutschlands, und das Drama *Die Nashörner* von Ionesco – befasst mit der »massenpsychotische[n] Uniformierung von Bürgern einer Provinzstadt«, die »weder historisch noch räumlich klar zu verorten war« (Kraus 2007: 47) – wurde 1959 in Düsseldorf uraufgeführt. Demgegenüber seien die »lehrhaft-politischen Möglichkeiten des Parabolischen« (ebd.), wie sie insbesondere Bertolt Brecht – beispielsweise mit *Der unaufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (geschrieben 1941) – anbot, ausgeklammert worden. Dessen »explizit politische[n] Parabeln wie auch seine[n] anderen Dramen« kam in den Spielplänen der 1950er Jahre »nur eine marginale

auszumachende Flaute konnte so mittels internationaler Stücke – in den 1950er Jahren nicht zuletzt auch durch jene der Schweizer Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt – umschifft werden. Dass sich das insgesamt werktreue, die Konzeption eines »sich unpolitisch verstehenden Humanismus« (ebd.) reaktivierende Theater des unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnts noch bis in die späten 1960er Jahre hinein halten sollte, erklärt sich für Kraus nicht zuletzt durch die hohe *personelle* Kontinuität, die das westdeutsche Theaterfeld nach 1945 prägt. Auf den Begriff von Girshausen (1996: 19) rekurrierend, charakterisiert sie es als »Intendantentheater« (Kraus 2007: 45). Dieses sieht sie dadurch gekennzeichnet, dass in ihm der Intendant eines Hauses oftmals gleichzeitig den Posten des ersten Regisseurs bekleidet – was ihm eine große Macht verleiht (wie gleichsam »idealtypisch« im Fall Gustaf Gründgens).¹⁰ Neben Gründgens (1899-1963), der – nach seiner von 1938 bis 1945 dauernden Generalintendanz am Preußischen Staatstheater – zwischen 1947 und 1963 als Intendant in Düsseldorf und am Schauspielhaus Hamburg amtiert, nimmt in den späten 1940er und den 1950er Jahren eine ganze Reihe weiterer noch im Kaiserreich (1871-1918) aufgewachsener Männer die dominanten Positionen im Feld des Theaters ein. Kraus nennt exemplarisch *Heinz Hilpert* (1890-1967), von 1935 bis 1944 Direktor des Deutschen Theaters Berlin und nach Kriegsende zunächst Chefintendant der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main (1947/1948), wird dann Direktor des Deutschen Theaters in Konstanz (1948-1950) sowie des Deutschen Theaters Göttingen (1950-1966) (vgl. Brauneck/Beck 2007: 307f.); *Hans Schweikart* (1895-1975) hat von 1947 bis 1963 die Intendanz der Münchner Kammerspiele inne, nachdem er zwischen 1934 und 1939 als Oberspielleiter des Bayerischen Staatsschauspiels München engagiert und anschließend zunächst als Filmregisseur und Produktionschef der Bavaria Filmgesellschaft, dann auch als freier Autor tätig gewesen war (vgl. Brauneck/Beck 2007: 665f.); *Harry Buckwitz* (1904-1987) wiederum ist von 1946 bis 1951 Verwaltungsdirektor der Städtischen Bühnen München und von 1951 bis 1968 Generalintendant der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main, nachdem er – 1937 aus der Reichstheaterkammer ausgeschlossen und nach seiner Emigration nach Tanganjika 1940 zwangsrepatriiert – bis 1944 als Hoteldirektor in Lodz (damals Litzmannstadt) gearbeitet hatte (vgl. Brauneck/Beck 2007:

Rolle« (ebd.) zu: »In der »Frontstadt« Berlin«, so macht Dorothea Kraus deutlich, »war zwischen 1951 und 1958 und noch einmal zwischen 1961 und 1965 keine einzige Brecht-Aufführung zu sehen« (ebd.).

- 10 Kraus zufolge gilt dies auch für kleinere Häuser (vgl. ebd.: 45). Im sogenannten »Intendanten-Mustervertrag« von 1949, demgemäß etwa »Engagements und Spielplangestaltung allein dem Intendanten obliegen« (ebd.), der seinerseits »nur den Kulturbehörden gegenüber« (ebd.) rechenschaftspflichtig ist, wird diese Machtstellung festgeschrieben. Zur Intendanz und zu dem Verhältnis, in dem der Regisseur, die Regisseurin zu dieser steht, siehe die Punkte 8.1.3 und 8.1.4.

106ff.)¹¹; *Hans Schalla (1904-1983)* fungiert von 1947 bis 1949 als Oberspielleiter in Düsseldorf und hat anschließend – bis 1972 – die Intendanz des Bochumer Schauspielhauses inne, nachdem er ab 1925 in Breslau, Darmstadt, Bremen, Kassel, Hamburg und Essen als Schauspieler, später auch als Regisseur in Stettin, Gera, Aachen und Köln tätig gewesen war (vgl. Brauneck/Beck 2007: 631f.); *Oscar Fritz Schuh (1904-1984)* inszeniert ab 1946 als Gastregisseur am Burgtheater Wien und leitet von 1953 bis 1958 die Freie Volksbühne Berlin im Theater am Kurfürstendamm, nachdem er in den 1930er Jahren zunächst am Deutschen Theater Prag und an der Hamburgischen Staatsoper sowie von 1940 bis 1950 als Oberregisseur der Staatsoper Wien gewirkt hatte (vgl. Brauneck/Beck 2007: 654f.); *Gustav Rudolf Sellner (1905-1990)* seinerseits hat von 1951 bis 1962 die Intendanz des Landestheaters Darmstadt inne, nachdem er von 1928 bis 1937 zunächst als Schauspieler, Dramaturg und Regisseur in Gotha, Coburg und Oldenburg engagiert und zwischen 1937 und 1944 Intendant in Oldenburg, Göttingen und Hannover gewesen war (vgl. Brauneck/Beck 2007: 672f.); *Boleslaw Barlog (1906-1999)* eröffnet 1945 in Berlin das Schlossparktheater und übernimmt 1951 die Intendanz des Schiller-Theaters sowie ab 1963 die Generalintendanz dieser (inzwischen zu den Staatlichen Schauspielbühnen Berlin fusionierten) Häuser; dies nach Regieassistenzen an der Berliner Volksbühne (1930-1933) sowie beim Film (ab 1937 bei der Universum Film AG in Potsdam und bei der Berliner Terra-Film) (vgl. Brauneck/Beck 2007: 37f.); und schließlich *Karl Heinz Stroux (1908-1985)*, der 1955 die Intendanz des Düsseldorfer Schauspielhauses übernimmt (bis 1972), nachdem er von 1939 bis 1944 am Wiener Burgtheater inszeniert, von 1946 bis 1948 die Funktion des Schauspiel Direktors am Staatstheater Wiesbaden innegehabt und ab 1949 als Oberspielleiter am Hebbel-Theater sowie am Schiller- und Schlossparktheater in Berlin gewirkt hatte (vgl. Brauneck/Beck 2007: 711f.).

Wie im Kapitel 3 zur Genese des ›idealen Regisseurs‹ (Abschnitt 3.2) gezeigt werden konnte, gehen um 1900 herum die Theaterregisseure in Stellung gegen ihresgleichen: Vertreter der historischen Avantgarde beziehen Position gegen ihre Vorgängergeneration, die Regisseure des naturalistischen Theaters. Am Beispiel Max Reinhardts, der sich von seinem ursprünglichen Mentor Otto Brahm – in der Gestalt eines ›Partner-Gegners‹ – und von dessen stark am Dichterwerk orientierten und also werktreuen Schaffensweise abgrenzen sollte, ließ sich exemplarisch kenntlich machen, dass der künstlerische Umsturz gleichsam der (ideellen) Logik eines

11 Gemäß dem ihn betreffenden Eintrag in der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* war Harry Buckwitz »zu Beginn des Zweiten Weltkriegs als Hotelier im ostafrikanischen Tanganjika tätig« und wurde dort 1940 »von den Alliierten kurzzeitig interniert, dann aber auf eigenen Wunsch hin in die Heimat entlassen«. Laut *Wikipedia* meldete sich Buckwitz 1944 – nach seiner 1941 aufgenommenen Tätigkeit als Hoteldirektor in Lodz – »zur Wehrmacht und blieb bis Kriegsende beim Militär« (siehe Link 02).

regisseurialen ›Vatermords‹ folgt.¹² Fragt nun Dorothea Kraus (2007) in ihrer Studie – ein Zitat von Ivan Nagel (1931-2012) heranziehend¹³ – nach den Bedingungen für den »tüchtigsten Vatermord im nachkriegsdeutschen Kunstbetrieb« (zitiert in ebd.: 38), so zeugt der Rekurs auf eben diese Chiffre von einem beachtlichen Beharrungsvermögen der die Struktur des Theaterfelds kennzeichnenden, dominant *männlichen* Codiertheit des Regieberufs. Im folgenden Kapitel zeichne ich – weiterhin primär in Anlehnung an Kraus – den ›Siegeszug‹ der Regietheater-Regisseure nach, ohne indes explizit auf die männlich-vergeschlechtlichte Dimension der betrachteten Entwicklung einzugehen.

4.2 DIE STUNDE DER UNGEHORSAMEN

In den 1960er Jahren setzte Kraus (2007) zufolge eine Politisierung des Theaters ein, an deren Anfang ein »Deutungskampf im Theaterfeld« (ebd.: 65) stand, der sich indes nicht nur um »Fragen nach einer politischen Dramatik« drehte als vielmehr die »Aufführungspraxis« (ebd.) selbst zum Gegenstand der Auseinandersetzung erhob. Ortrud Gutjahr (2008) beschreibt die Entwicklung wie folgt:

»Während mit den Protestbewegungen der 1960er und 1970er Jahre an den Universitäten eine Revision des Kanons literarischer Werke erfolgte, begann an einigen Theatern eine forcierte Auseinandersetzung mit den Bühnen-Klassikern. Regisseure beschäftigten sich verstärkt mit Traditionen des Inszenierens sowie der Frage nach der Aktualität einer Aufführung und verbanden die Kritik an einer bürgerlichen Konsumhaltung mit dem Impetus politischer Aufklärung.« (Ebd.: 18)

12 Das Bild des avantgardistischen ›Vatermords‹ verweist auf eine dem künstlerischen Umsturz inhärente Ambivalenz: Roland Barthes (2001) erkennt in dem, was man landläufig als ›Avantgarde‹ zu bezeichnen pflegt, ein zwar regelmäßig auftauchendes, keineswegs aber zwangsläufiges oder ewiges Phänomen. Als notwendige historische Bedingungen, die eine Gesellschaft auszeichnen müsse, damit sie eine Avantgarde überhaupt erst hervorbringen kann, nennt er die Existenz einer einigermaßen konformistischen herrschenden Kunst sowie ein insgesamt liberal strukturiertes Regime (vgl. ebd.: 253ff.). Mit Blick auf die Person des Avantgardisten selbst konstatiert Barthes ein Paradox: Zum einen verwerfe dieser typischerweise die Ästhetik der Klasse, aus der er selber hervorgeht, wobei er – zum anderen – eben diese Klasse aber brauche, um aus ihr sein Publikum zu generieren: So sei die Avantgarde, möge »der Schein auch trügen« (ebd.: 254), letztlich »eine Familienangelegenheit« (ebd.).

13 Vgl. Nagel (1989: 81).

Diese Wandlung im Feld des Theaters, wie Gutjahr sie hier in verdichteter Form umreißt, zeichnet Dorothea Kraus (2007) in ihrer theoretisch-konzeptionell stringenten, materialgesättigten Studie *Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren* minutiös nach. Sie geht dabei von der These aus, dass »die spezifischen institutionellen Rahmenbedingungen des westdeutschen Theatersystems ebenso wie gesamtgesellschaftliche Wandlungsprozesse dazu beitrugen, dass sich das Berufstheater in den sechziger Jahren als Institution und Medium neu definierte« (ebd.: 15).

4.2.1 Strukturwirksames Studententheater

Eine Ecke, von der aus die Autorin das Feld aufrollt, betrifft den Umstand, dass recht unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs in vielen westdeutschen Universitätsstädten – Kraus nennt exemplarisch Hamburg, Erlangen, Mainz, Frankfurt und Heidelberg – *Studententheater* gegründet werden. In den 1950er Jahren setzten sich diese nach einer anfänglichen »Aufbau- und Konsolidierungsphase« (ebd.: 69) intensiv »mit den Stücken und Inszenierungspraktiken des Berufstheaters« auseinander – eine kritische Herangehensweise, aus der sich »ein szenisch wie dramatisch experimentelles Theaterverständnis« (ebd.) herausbilden sollte. Als dann Anfang der 1960er Jahre die öffentlichen Theater mehr und mehr sogenannte Studiobühnen einrichten,¹⁴ mit denen am institutionalisierten Berufstheater ein Raum für »experimentelle Theaterversuche« (ebd.) geschaffen wird, sehen sich die Studententheater vor eine Legitimitätskrise gestellt. Die Studentenbühnen waren fortan um ein »neues Selbstverständnis« (ebd.: 70) bemüht, welches »formal wie inhaltlich auf Gesellschaftskritik und reflexive Wirkung« (ebd.) abheben sollte. So sei beispielsweise am Studententheater in Erlangen – wie die Autorin aus einem Gespräch mit Karlheinz Braun (*1932)¹⁵ referiert – gegen »das traditionelle »Hüpftheater« [...] ein engagiertes »Sitztheater« eingefordert« worden (ebd.). Zentral für das Theaterverständnis der studentischen Bühnen wurde die Dramatik und Theorie Bertolt Brechts, dessen Inszenierungen am *Berliner Ensemble* viele der beteiligten Studierenden kannten.

Die damals involvierten Akteure näher in den Blick nehmend, stellt Kraus – nun sozusagen eine »netzwerktheoretische« Perspektive einnehmend – weiter fest, dass die »Bedeutung dieses zunehmend politischen Selbstverständnisses« (ebd.: 71) eine weit über das Studententheater hinaus wirksame, Arbeitsbündnisse und Berufswege strukturierende Kraft hatte: Der Dramaturg Dieter Sturm (*1936) etwa sollte, vom Studententheater Erlangen nach Berlin kommend, an der Studentenbühne der Freien

14 Vgl. hierzu auch Abschnitt 7.1 der vorliegenden Studie.

15 Karlheinz Braun arbeitete ab 1959 als Lektor bei Suhrkamp, wo er bis 1969 den Theaterverlag leitete.

Universität mit Jürgen Schitthelm (*1939) zusammenkommen und dort 1962 gemeinsam mit diesem (und anderen) die *Schaubühne am Halleschen Ufer* gründen. Claus Peymann (*1937) wiederum wurde, ursprünglich an der Studiobühne der Universität Hamburg aktiv, 1965 von Karlheinz Braun (*1932) – zu dem Zeitpunkt bei Suhrkamp tätig – ans *Frankfurter Theater am Turm* geholt. Auch viele Schauspielende – so etwa Tilo Prückner (*1940) und Angela Winkler (*1944) – und Dramaturgen – beispielsweise Klaus Völker (*1938) und Burkhard Mauer (1944–2009) – und weitere Regisseure wie Frank-Patrick Steckel (*1943) und Jürgen Flimm (*1941) lernten sich im Studententheater-Kontext kennen.¹⁶ Akteurinnen und Akteure wie diese sammelten, so resümiert Kraus, ihre »ersten praktischen Theatererfahrungen« also in einer Sphäre, die »jenseits traditioneller Karrierewege im Berufstheater Experimente ermöglichte, ja sogar forderte« (ebd.: 72). Die Knappheit der Mittel, das Fehlen einer professionellen Schauspielausbildung bei den Beteiligten und die immer wieder wechselnde Zusammensetzung der Ensembles sei indes nicht als ein Defizit der studentischen Bühnen zu sehen, sondern vielmehr als deren »besondere Stärke« (ebd.). Kraus nimmt an, dass nebst dem politischen Bewusstsein nicht zuletzt auch die das Studententheater prägenden »spezifischen kommunikativen und organisatorischen Bedingungen« dazu beitrugen, dass die in den 1960er Jahren neu ins Feld des Berufstheaters einziehenden Positionsanwärter in ihrer Praxis »demokratische Produktionsverhältnisse und eine gesellschaftskritisch-politische Ausrichtung der künstlerischen Arbeit« (ebd.) anstrebten.

Mit dieser gemeinsam geteilten Haltung knüpfte die neue, maßgeblich an studentischen Bühnen herangewachsene »Avantgarde« an die Konzeption einer älteren Regisseursgeneration an – derjenigen nämlich, die in den (von den werktreuen Intendanten-Regisseuren geprägten) 1950er Jahren Positionen am »dominierten Pol« (ebd.) des Theaterfelds eingenommen hatten: Erwin Piscator (1893–1966) etwa, der – 1951 in die Bundesrepublik zurückgekehrt – aufgrund seiner explizit

16 Im Sinne einer Anregung zu einem kleinen soziologischen Forschungsprojekt stellt der letztgenannte Jürgen Flimm in dem von Kässens/Gronius (1990) herausgegebenen Band *Theatermacher* rückblickend fest: »Wichtig war natürlich auch Erlangen, das trifft für viele von uns zu. [...] Aus dieser Zeit kenne ich Schitthelm, Karl-Heinz Braun, Peymann, Steckel und viele andere. Man soll sich die Listen ansehen, wer damals in Erlangen war, und wo diese Leute heute sitzen: da sieht man Karrieren.« (Ebd.: 25) Flimm selber war 1963 und 1964 zum Studententheaterfestival nach Erlangen gegangen. In Köln hatte er Germanistik, Theaterwissenschaft und Soziologie studiert – »eben nicht Kunstgeschichte, sondern Soziologie« (ebd.: 26); das sei »die Kombination« gewesen, »die man damals wählte« (ebd.). 1979, also noch keine 40 Jahre alt, übernimmt Flimm die Intendanz des Schauspielhauses in Köln, von 1985 bis 2000 ist er Intendant am Hamburger Thalia Theater.

politischen Haltung bis 1962 nur Gastregieaufträge bekam (vgl. Brauneck/Beck 2007: 561ff.), oder Peter Palitzsch (1918-2004), welcher – als einer der konsequentesten Schüler Bertolt Brechts geltend – von 1948 bis 1961 am *Berliner Ensemble* bei diesem zunächst als Dramaturg, dann auch als Regieassistent gewirkt hatte (vgl. Brauneck/Beck 2007: 543f.).

Schließlich nimmt Kraus (2007) – in Ergänzung der bereits genannten Perspektivierungen – auch die Spielplanentwicklung in den 1960er Jahren in den Blick. Ihre Analyse führt sie zum Schluss, dass sich die »Politisierung des Theaters« (ebd.: 82) dieser Zeit als »Prozess einer doppelten Herausforderung« beschreiben lässt: *Produktionsseitig* sei das »unpolitische Selbstverständnis der etablierten Orthodoxie im Theaterfeld« insbesondere mittels sozialkritisch-dokumentarischer Stücke (aber auch durch neuere deutsche Volksstücke, die dem bildungsbürgerlichen Klassikertheater ein »demokratischeres« Theater entgegenhalten sollten) zunehmend infrage gestellt worden – zunächst von den »Rändern des Feldes« (ebd.) her, nämlich ausgehend von den Studentenbühnen sowie von Regisseuren wie Piscator und Palitzsch. *Rezeptionsseitig* wiederum habe eine Politisierung in Form vehementer, über rein künstlerische Fragen hinausgehender öffentlicher Debatten um einzelne Stücke stattgefunden. Noch deutlicher als an den Spielplänen allerdings, so argumentiert die Autorin weiter, ließen sich die Eigenheiten dieses Wandels an den »Regie- und Inszenierungskonzeptionen und damit auf der Ebene der Aufführungen« (ebd.) nachzeichnen. Kraus zeigt dies anhand des »verstärkten politischen Selbstverständnis[s] der neuen Regiegeneration« auf, die sich in entsprechenden theatralischen »Darstellungsformen« (ebd.) manifestiere. Im Fokus ihrer Argumentation steht das »Bremer Theater«, dem mit Blick auf die Entwicklung des Regie-theaters in den 1960er Jahren eine besondere Bedeutung zukomme, nicht zuletzt dadurch, dass an ihm – unter der von 1962 bis 1973 dauernden Intendanz Kurt Hübners (1916-2007) – »eine Riege jüngerer Theaterleute neue szenisch-dramaturgische Modelle« (ebd.) zu erproben begann, darunter Regisseure wie Peter Zadek (1926-2009), Peter Stein (*1937) und Klaus Michael Grüber (1941-2008), der Bühnenbildner Wilfried Minks (*1930) sowie Schauspieler wie etwa Bruno Ganz (*1941) oder Jutta Lampe (*1937).¹⁷ »Obwohl sich die Bremer Theaterarbeit nicht über ein geschlossenes Konzept, sondern über die stets offene Frage definierte, »wie man eine neue Sprache des Theaters finden könne«, so konstatiert Kraus unter Rückgriff auf Günther Rühle (1976: 189), habe die Theaterkritik bereits Mitte

17 Ortrud Gutjahr (2008) nennt ihrerseits als Protagonisten dieser Entwicklung: Kurt Hübner (1916-2007), Peter Zadek (1926-2009) und Wilfried Minks (*1930), die am Theater Bremen »eine Erneuerung des Theaters im Hinblick auf die gängige Inszenierungspraxis in Gang« brachten, wo auch Peter Stein »in seiner legendär gewordenen Inszenierung von Goethes *Torquato Tasso* (1969) mit der erbaulichen Klassikerrezeption der 1950er und 1960er Jahre [ab]rechnete« (ebd.: 18).

der 1960er Jahre begonnen, von einem »typischen *Bremer Stil*« (Kraus 2007: 83) zu reden – und wiewohl es zu der Frage nach diesem »Stil« kontroverse Diskussionen gegeben habe, sei doch unbestritten gewesen, »dass das zu Grunde liegende ästhetische Selbstverständnis auf ein Interpretations- oder Regietheater zielte« (ebd.).

4.2.2 Exkursion nach Zürich

Das Beispiel eines schließlich *unterbundenen* Versuchs, an einer bestimmten Spielstätte einen solchen »Stil« auszuprobieren, finden wir exemplarisch in der Schweiz der späten 1960er Jahre. Peter Löffler, geboren 1926 in Zürich, der in der Spielzeit 1969/1970 die künstlerische Direktion des Zürcher Schauspielhauses antritt, um vom Verwaltungsrat der *Neuen Schauspiel AG* bereits nach wenigen Monaten wieder entlassen zu werden, zeichnet in dem 1966 von Martin Hürlimann herausgegebenen *Atlantisbuch des Theaters* für den Eintrag zum Thema *Regie* verantwortlich: Im Lichte der erweiterten Möglichkeitsspielräume, die insbesondere die Medien (Film und Fernsehen), aber auch andere Kunstgattungen (bildende Kunst und Literatur) inzwischen für sich gewonnen hätten, spricht sich Löffler (1966) darin für eine größere Freiheit der Theaterregie gegenüber der dramatischen Kunst aus. Vor dem Hintergrund jüngerer Entwicklungen dürfe sich die Bühne, wie Löffler anmahnt, nicht »auf den Begriff des »Dramas« und des »Dramatischen« kaprizieren« (ebd.: 326). Seine modernisierungsfreundliche Position beinhaltet nicht zuletzt das Postulat, bei der Öffnung des Theaters für Zeitgemäßes ganz auf den *Regisseur* zu vertrauen:

»Wenn ein Bauer im Jahre 1830 seinem Nachbarn einen Traktor gezeigt hätte mit der Bemerkung: »Dies ist mein Pferd«, so hätte man ihn vielleicht nicht mehr in allen Ländern verbrannt und des Teufels zu sein bezichtigt, aber man hätte ihn für verrückt gehalten. Dieser Vergleich will sagen, dass der Status von 1830 genau so wenig der von 1970 sein kann, wie man es umgekehrt irrigerweise zuweilen erwartet. Die Bühne muss jederzeit dazu stehen, von heute zu sein, und das heisst zunächst, *allem* Tür und Tor zu öffnen, was der Regisseur glaubt verantworten zu können.« (Ebd.: 326f.)

Als Weg und Mittel der Erneuerung sieht Löffler das »regieliche *Experiment*« (ebd.: 327). Dieses will er aber weder »im Sinne des ohnehin schief Ausgehenden« noch als »ein um jeden Preis Anderes« verstanden wissen, sondern »im Sinne des neu durchgerechneten Kalküls, das der alten Formel eine neue Erkenntnis abgewinnt« (ebd.).¹⁸ Ob die Rechnung am Ende aufgeht, ist für Löffler eine Frage der

18 Löffler scheint hier an jene »mechanisierende, mathematisierende [sic!] Tendenz« anzuknüpfen, wie Simmel (1922 [1914]: 79) sie als die kunstwissenschaftliche Betrachtungsweise im frühen 20. Jahrhundert typischerweise kennzeichnend ausmacht. Georg Simmel

»künstlerische[n] Persönlichkeit« (ebd.) des Regisseurs. Und von dieser hänge es im Einzelfall auch ab, ob sich »von Ort zu Ort ein *unverwechselbares* Gesicht der Regie« herausbilde, welches man dann rückblickend als »Stil einer Bühne« (ebd.) bezeichnen könne. Soweit die theoretische Positionierung, wie Löffler sie in dem erwähnten Atlantisbuch vornimmt. Mit seinem eigenen *praktischen* Versuch indes, dem Schauspielhaus Zürich ein neues Antlitz zu geben, sollte er nicht weit kommen: Per Spielzeit 1970/1971 wird Peter Löffler seinen Posten als künstlerischer Direktor des Zürcher Schauspielhauses nämlich bereits wieder räumen müssen. Seiner Demission war ein Schlagabtausch vorausgegangen, der vor dem Hintergrund des von Kraus (2007) beschriebenen Wandels im westdeutschen Theater der 1960er Jahre ein eher schales Licht auf die damalige Situation in der Schweiz – oder jedenfalls: auf die Stadt an der Limmat – wirft. So schreibt der Zürcher Stadtpräsident und Verwaltungsrat der *Neuen Schauspiel AG*, Sigmund Widmer, am 4. Juni 1969 in einem Brief an Peter Löffler, dessen »Spielplanentwurf [sei] wohl äusserst interessant«, enthalte aber »zu wenig ›Klassiker‹« (zitiert in: Stadt Zürich 2004: 20), und fährt fort:

»Dabei fasse ich [...] diesen Begriff sehr weit auf. [...] Das Wesentliche dabei ist, dass es sich um Werke handelt, die durch ihre kulturgeschichtliche Bedeutung zum abendländischen Bildungsgut zählen. [...] Es geht mir also um Stücke, die bei unserm zugegebenermassen etwas konservativen Publikum zum vorneherein auf eine positive Resonanz stossen und damit – abgesehen vom kulturellen Gewinn – auch in der Regel für das Theater finanziell interessant sind.« (Vgl. ebd.)

schreibt: »Alle Rekonstruktion dessen, was man die ›Rechnung‹ des Künstlers nennt: die genaue Scheidung der ›Pläne‹, die Schematik der Horizontalen und Vertikalen, der Dreiecke und Vierecke der Komposition, die Feststellung des Kontrapost, die Theorien vom goldenen Schnitt, von der bildenden Kunst als ›Raumgestaltung‹ bis zu denen der Komplementärfarben – alles dies zerlegt das Kunstwerk in einzelne Momente und Elemente und strebt dahin, es aus partiellen Gesetzlichkeiten und Forderungen dieser wieder zusammenzusetzen, zu ›erklären‹.« (Ebd.) So besehen stützt Löffler – Mitte der 1960er Jahre – sein Plädoyer für die Autonomie des *Theaterregisseurs* auf ein abstraktes Deutungsmuster, wie es sich im Kontext der wissenschaftlichen Auseinandersetzung insbesondere mit den bildenden Künsten bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausgebildet hatte. Ob die Affinität Löfflers – eines gebürtigen Zürchers – für dieses Interpretationsmuster in der für die Schweiz typischen »technizistischen« Tradition der Wirklichkeitsauffassung (vgl. hierzu Schallberger 2002: 153ff.) gründet, der eine generalisierte Fortschrittshoffnung eigen ist (und welche weiteren Eigenheiten eine solche Verklammerung kunst- und technikbezogenen Denkens sonst noch aufweist), wäre eine spannende, durch eingehendere Analysen seiner Schrift noch zu klärende Frage.

Am 11. Juni 1969 kontert Löffler: »Bei der Beantwortung Ihres Schreibens vom 4. Juni fällt mir ein Satz von Max Frisch ein: ›Was will die Schweiz von der Zukunft: ihre Vergangenheit.« Variierend möchte ich fragen: ›Will der Stadtpräsident von der Zukunft des Schauspielhauses seine Vergangenheit?‹.« (Vgl. ebd.) Weiter moniert Löffler, dass, wenn eine »städtisch subventionierte Bühne ein Privileg« habe, dann dasjenige, »keinen ›kommerziell interessanten‹ Spielplan« machen und »nicht nach dem Kassenerfolg schielen« zu müssen. Vielmehr habe es »kulturell wichtige und künstlerisch bedeutsame Stücke zur Diskussion zu stellen« (vgl. ebd.). Sigmund Widmer wird von seinem Standpunkt nicht abrücken. Im Protokoll der Verwaltungsratssitzung der *Neuen Schauspiel AG* vom 16. Oktober 1969 wird dieser abermals festgehalten: Löfflers Spielplan sei »viel zu einseitig aufgebaut« – nicht ein »Kompromiss« werde angestrebt, vielmehr gehe es – so der Stadtpräsident – »um eine weltanschauliche Position« (vgl. ebd.). Und weiter im Zitat: »Der Spielplan hat sich zu orientieren an unserer grossen abendländischen, humanistischen Tradition, und hier hat der Verwaltungsrat als verantwortliche Behörde Stellung zu beziehen, wenn es nicht zu einem kulturellen und finanziellen Fiasko kommen soll.« (Vgl. ebd.)

Im Feld des deutschsprachigen Theaters selbst, zumal unter Kunstjournalisten einer jüngeren Generation, hat man für den Entlassungsentscheid der Zürcher Behörden wenig Verständnis: *Ruhe als erste Bürgerpflicht*, so lautet etwa der Titel einer von Karasek (1969) verfassten Reaktion auf die Geschehnisse in der Zwinglistadt, publiziert in *DIE ZEIT* vom 19. Dezember 1969. Hellmuth Karasek gibt darin zunächst die Begründung des Stadtpräsidenten wieder: »Löffler habe ›durch eine konstante und monoton wirkende Überbetonung der in den ausgewählten Stücken enthaltenen gesellschaftskritischen Komponenten‹ die Aufgaben der einzigen, großen Sprechbühne der Stadt missachtet, was zu einer Entfremdung des Stammpublikums geführt habe.« (Ebd.) Eine Haltung, die der Theaterkritiker seinerseits mit den Worten kommentiert:

»Zürich, das gern von der Blütezeit seines Theaters träumt und den Jahren nachseufzt, wo hier infolge der Emigration unter anderem große Brecht Uraufführungen stattfanden, dieses Zürich hat sich in lückenloser Zusammenarbeit zwischen einem angestammten Publikum, das weiß, was es zu schätzen hat, einem Stadtrat, dem jegliche Form von Gesellschaftskritik im Theater nach radikal links riecht, und einer Presse, die provinzielles Theaterwohlbehagen über alle unbequemen Neuerungsansätze stellte, für ein Theater entschieden, das nun nicht mehr an dem gutbürgerlichen Schlaf der Welt rühren soll.« (Ebd.)

Und Klaus Völker, der in der Spielzeit 1969/1970 dramaturgischer Mitarbeiter am Zürcher Schauspielhaus gewesen war, wird 1972 festhalten:

»Der Verwaltungsrat hat seine Entscheidung gegen Peter Löffler und seine Mitarbeiter eindeutig politisch motiviert. Unser Versuch ist nicht gescheitert, sondern vorzeitig abgebrochen worden. Bedeutung, Wirksamkeit und Konsequenzen dieses Versuchs konnten sich nur bruchstückhaft abzeichnen. Von Theaterleuten wird Realismus gefordert. Realismus ist nicht nur »die Kunst des Möglichen«, Realismus heißt auch: etwas von dem verwirklichen, was für unmöglich gehalten wird.« (Zitiert in: Stadt Zürich 2004: 20)

Pikanterweise war Löffler 1971 als künstlerischer Direktor in Zürich von Harry Buckwitz abgelöst worden (just einem jener Regisseur-Intendanten also, die das Theater der unmittelbaren Nachkriegszeit in Westdeutschland geprägt hatten). Während man Anfang der 1970er Jahre also einen Vertreter der westdeutschen alten Garde nach Zürich beruft, profitieren in diesen Jahren die Repräsentanten der Regietheater-Avantgarde im Theaterfeld der BRD eben gerade davon, dass sich dort – wie Kraus (2007) schreibt – das »»große Intendanten-Karussell«« (ebd.: 101)¹⁹ zu drehen beginnt.

4.2.3 Das Intendanten-Karussell

Ab 1970 sollten die an dem Wandel des westdeutschen Theaterfelds beteiligten und diesen befördernden Protagonisten des Regietheaters – die sich im Übrigen, wie Kraus weiter konstatiert, auch über ihren Avantgarde-Status hinaus als recht homogene Gruppe verstanden hätten²⁰ – sich zusehends (und mitsamt ihrer neuen Theaterkonzeptionen) an den Stadt- und Staatstheatern etablieren. Dieser »Durchsetzungsprozess« (ebd.) der Neuankömmlinge ging mit der Pensionierung einer ganzen Reihe von Regisseur-Intendanten der unmittelbaren Nachkriegszeit einher: Hatte der erwähnte Harry Buckwitz 1968 seinen Intendantenposten am Hamburger Schauspielhaus geräumt, so verließ Oscar Fritz Schuh im selben Jahr den seinigen am Schauspiel Frankfurt. 1972 enden dann auch die Intendanzen von Boleslaw Barlog, Hans Schalla, Karl-Heinz Stroux und Gustav Rudolf Sellner an den Berliner Staatlichen Schauspielbühnen, dem Schauspiel Bochum, dem Düsseldorfer Schauspielhaus beziehungsweise der Deutschen Oper in West-Berlin. In diesen Jahren übernehmen mehrere Förderer und Repräsentanten des Regietheaters leitende Posten an als bedeutend geltenden Häusern des westdeutschen Theaters – Hansgünther Heyme etwa wird 1968 Schauspielleiter der Städtischen Bühnen Köln, und Peter Palitzsch, ab 1972 Vorsitzender des Schauspieldirektoriums in Frankfurt am

19 Dies der Titel eines Beitrags in der deutschen Theaterzeitschrift *Theater heute* von 1970 (Nummer 5: 1-3).

20 Siehe hierzu auch die Abschnitte 10.1 und 10.2, in welchen die konsekreative Konstruktion dieser »Regie-Generation« vermittels des Baus an den »papierenen Ruhmeshallen« der Theaterregie zum Ausdruck kommt.

Main, initiiert dort das sogenannte »Mitbestimmungsmodell«; Peter Zadek wiederum tritt 1972 in Bochum Hans Schallas Nachfolge an, und Ivan Nagel wird – im selben Jahr – zum Intendanten des Deutschen Schauspielhauses Hamburg ernannt, während Claus Peymann 1974 die Direktion des Schauspiels Stuttgart übernimmt.

Dass diese Generation von Regisseuren, welche – zu einem Großteil von den Studentenbühnen der 1950er und 1960er Jahre her kommend – als zentrale Promotoren des Wandels des deutschsprachigen Theaters von einem »Bildungs- und Literaturtheater« (Kraus 2007: 101) hin zum Regietheater betrachtet werden können, die Theaterlandschaft noch über Jahrzehnte prägen wird, zeigt sich nicht zuletzt an weiteren Intendanz-Rochaden in den 1970er und 1980er Jahren: So löst 1979 Claus Peymann in Bochum Peter Zadek als Intendant ab (Zadek seinerseits wird 1985 dann Intendant des Hamburger Schauspielhauses), während Hansgünther Heyme – aus Köln kommend – von Peymann die Direktion des Stuttgarter Schauspiels übernimmt. Im selben Jahr wird wiederum Jürgen Flimm Intendant des Kölner Schauspielhauses – von 1985 bis 2000 sollte er dann die Intendanz des Hamburger Thalia Theaters innehaben. Frank-Patrick Steckel seinerseits beerbt 1986, nachdem er von 1978 bis 1981 den Posten des Oberspielleiters am Bremer Theater bekleidet hatte, Peymann als Intendant des Schauspielhauses in Bochum, das er bis 1995 leiten wird. Dieser selbst wechselt 1986 nach Wien, wo er bis 1999 als Direktor des Burgtheaters walten und, wie aus dem Präludium hervorgeht, unablässig Emmy Werner attackieren wird (sie tritt ihren Direktionsposten am Wiener Volkstheater 1988 an).

4.2.4 Regie unter dem DDR-Regime

Interessanterweise rückt, wie Thomas Irmer und Matthias Schmidt (2003) in ihrem Abriss zum Theater in der DDR schreiben, die Person des Regisseurs in den 1970er Jahren auch in Ostdeutschland »immer mehr ins künstlerische Zentrum einer Inszenierung« (ebd.: 137). In diesem vom Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker gekennzeichneten Jahrzehnt sind in der DDR nicht zuletzt mit Blick auf das kulturelle Feld einige Veränderungen auszumachen. Sei »Honeckers Linie« (ebd.: 131) mit ihrer Programmatik der Familien- und Wohnungsbauförderung insgesamt stärker an der Befriedigung materieller Bedürfnisse, ja am Konsum ausgerichtet gewesen als die seines Vorgängers, so manifestierte sich diese neue »Bedürfnisorientierung« in der Sphäre der Kultur zunächst in einem steigenden Anteil »heiterer Unterhaltung« (ebd.: 132), der sich auch an den Theatern beobachten ließ: »Komödien, Schwänke, kleine Musicals und bunte Abende als Kleinprogramme auf Neben Bühnen« (ebd.) erfreuten sich zunehmender Popularität.²¹ Die Frage nach der eigentli-

21 Im Unterschied zur BRD, wo diese eine Sache der Länder und Gemeinden ist, handelte es sich bei der Kulturfinanzierung in der DDR, wie Allmendinger/Hackman (1997) konstatieren, um »zentralstaatliche Gelder« (ebd.: 181) – und die DDR ließ sich »ihre« Kultur

chen Aufgabe des Theaters in der DDR sei indes, wie Irmer und Schmidt konstatieren, umstritten geblieben. Die Autoren sprechen von einem seit den 1950er Jahren ungelösten, mit der Überführung der genuin bürgerlichen, hierarchisch organisierten Institution Theater in die DDR zusammenhängenden Widerspruch: An »Ansätze eines revolutionären Theaters der zwanziger Jahre, wie es damals in der Sowjetunion (Meyerhold) und in Deutschland (Piscator) zum Zuge kam« (ebd.), wurde nicht mehr angeknüpft. Am ehesten noch zeigte sich die Intention, »mit der neuen Gesellschaft auch ein neues Theater zu schaffen«, in ansatzweisen Versuchen zur Etablierung eines »sozialistischen Volkstheaters« (ebd.).

Insgesamt habe die mit dem von Honecker eingeschlagenen »Kurs [einer] vorsichtige[n] Lockerung im kulturellen Bereich« (ebd.: 133) einhergehende Entwicklung der frühen 1970er Jahre aber primär eine verstärkte Hinwendung zu Gesellschaftsbetrachtungen aus einer »individuellen Perspektive« (ebd.: 134) mit sich gebracht, in denen weniger das »politische Ideal« im Zentrum stehen sollte als vielmehr das Anliegen, Konflikte und individuelles Scheitern als »tragische Folgen sozialer Verhältnisse« (ebd.) sichtbar zu machen. Schließlich erlebten in diesen Jahren auch der Film und nicht zuletzt die Rockmusik eine Hochkonjunktur: Hatte Ulbricht noch »das ›Yeah, Yeah, Yeah‹ der Beatles gegeißelt« (ebd.: 135), so gestand Honecker – an der Entwicklung einer »sozialistischen Nationalkultur« (ebd.) interessiert – dieser Musikrichtung in der Variante als »populärer DDR-Rock« (ebd.: 136) gewisse Freiheiten zu. Wie Irmer und Schmidt darlegen, erhält in diesem kulturellen Gesamtkontext der 1970er Jahre auch das Theater neue Möglichkeiten, »Experimente im Umgang mit dem Bisherigen« (ebd.) zu machen. Was genau ein »DDR-Theater« zu sein hatte, sei dabei indes alles andere als klar gewesen – vielmehr herrschte eine Art Definitionsvakuum, welches die Autoren wie folgt umreißen:

»Die agitatorischen und anspruchsvollen Stücke mit Themen aus Industrie und Landwirtschaft waren verbraucht, die altherwürdigen Klassikerinszenierungen wirken oft verstaubt und bieten kaum die Grundlage für die von Theaterleuten und Publikum erhoffte aktuelle Diskussion, während die Dramatiker im Lande, die sich auf das Ausweichen in mythologische Stoffe oder einfach nur aufs Warten verlegt hatten, sich der Hoffnung hingeben, einmal doch ohne zensurbedingte zeitliche Verzögerung mit ihren Stücken direkt auf ihr Publikum zu treffen.« (Ebd.: 136)

offenbar etwas kosten: Wurden in der DDR anno 1988 für Kultureinrichtungen über vier Milliarden Mark aufgeworfen, so waren es in der BRD etwas über neun Milliarden. Die DDR gab somit *per capita* etwa 246 Mark für kulturelle Einrichtungen aus, die BRD demgegenüber nur rund 150 Mark (vgl. ebd., unter Verweis auf Zimmer 1990).

Im Kontext dieser Gesamtwetterlage, in der sich – innerhalb der gegebenen »kulturpolitischen Grenzen« (ebd.) – der Tendenz nach die künstlerischen Spielräume öffneten, habe das Theater eine Bedeutungsaufwertung und Zunahme an Deutungsmacht erfahren, wie sie »im Vergleich mit anderen Künsten in der DDR nur noch der Malerei eigen« (ebd.) gewesen sei. Als diese Zeit des anbrechenden »DDR-Regietheaters« prominent prägende Regisseure nennen die Autoren²² zuvorderst den im schweizerischen Yverdon geborenen Brecht-Schüler *Benno Besson* (1922-2006), der nach einem Studium der Anglistik und der Romanistik in Zürich ab 1943 am dortigen Schauspielhaus als Regieassistent arbeitet, um 1945 mit einer Brecht-Inszenierung auf Tournee durch die französischen Besatzungszonen Deutschlands zu gehen und von 1949 bis 1958 am Berliner Ensemble zunächst als Regieassistent und Schauspieler, dann als Regisseur zu wirken (der für zahlreiche Uraufführungen von Stücken aus dem Spätwerk Brechts verantwortlich zeichnende Besson gilt bis heute als international renommiertester schweizerischer Theaterregisseur); *Adolf Dresen* (1935-2001), der nach einem Germanistikstudium in Leipzig zunächst – ab 1958 – als Dramaturg und Regisseur an Häusern in kleineren Städten, ab 1964 dann am Deutschen Theater in Ost-Berlin inszeniert (1977 verlässt er die DDR und ist fortan unter anderem in Basel, am Wiener Burgtheater, in Bochum sowie – in den frühen 1980er Jahren in der Funktion des Schauspielleiters – in Frankfurt am Main tätig); *Manfred Karge* (*1938), der von 1958 bis 1961 in Berlin Schauspiel studiert und danach ein Engagement als Regieassistent und Schauspieler am Berliner Ensemble erhält (bis 1968), wo seine gemeinsam mit Matthias Langhoff (siehe weiter unten) veranstalteten Brecht-Abende gefeiert werden (von 1969 bis 1978 ist er dann zusammen mit Langhoff an der inzwischen von Benno Besson geleiteten Berliner Volksbühne tätig, wo sein langjähriges Arbeitsbündnis mit Heiner Müller seine Anfänge nimmt); den in Zürich geborenen *Matthias Langhoff* (*1941)²³, der ab 1961 Regieassistent am Berliner Ensemble ist und von 1969 bis

22 Die Informationen zu den genannten Regisseuren sind teils Irmer/Schmidt (2003: 137ff.) selbst, teils den entsprechenden Einträgen in dem von Brauneck und Beck (2007) herausgegebenen *Theaterlexikon 2* entnommen.

23 Matthias Langhoff ist einer der beiden Söhne von *Wolfgang Langhoff* (1901-1966), der in Berlin als Sohn einer Malerin und eines Kaufmanns zur Welt kommt. Nach Ende des Ersten Weltkriegs nimmt Wolfgang Langhoff Schauspielunterricht und geht hierauf Engagements in Königsberg, Hamburg und Wiesbaden ein. Gemeinsam mit Schauspielkollegen gründet er 1930 die Agitprop-Gruppe »Nordwest ran«. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten wird er aus einem Engagement am Stadttheater Düsseldorf entlassen und inhaftiert. 1934 flieht er in die Schweiz, wo er am Schauspielhaus Zürich bis 1945 als Schauspieler und Regisseur arbeitet. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs übernimmt Langhoff zunächst die Generalintendanz der Städtischen Bühnen Düsseldorf und leitet dann, von 1946 bis 1963, das Deutsche Theater in Berlin (DDR). Als beispielhaft gelten

1978 mit Karge an der Berliner Volksbühne zusammenarbeitet (ab 1978 sind die beiden – als »Regie-Duo« – auch in Westdeutschland, Frankreich und Österreich tätig); *Bernhard Klaus Tragelehn* (*1936), der von 1955 bis 1958 an der Akademie der Künste Berlin studiert, dann (bis zu seinem Rauswurf nach einer Müller-Uraufführung) an einer Berliner Studentenbühne aktiv und 1961/1962 im Kohlentagebau tätig ist. In den späten 1960er Jahren wird er Dozent an der Deutschen Hochschule für Filmkunst Babelsberg, von 1972 bis 1976 wirkt er als Regisseur am Berliner Ensemble (Co-Regie mit *Einar Schleef* (1944-2001); die Inszenierung von Strindbergs *Fräulein Julie* wird abgesetzt, 1979 reist Tragelehn aus der DDR aus).

Den genannten Regisseuren ist, neben dem Umstand, dass sie um 1970 herum – mit Ausnahme des schon etwas älteren Besson – alle in ihren frühen Dreißigern sind,²⁴ ihre »Offenheit für ein kritisches Theater« (ebd.: 137) gemeinsam, »wie es einst von Brecht inspiriert wurde und das es, in Abgrenzung zu ihm, weiterzuentwickeln gilt« (ebd.). Als »ein Extrem dessen, was in Westdeutschland später Regietheater genannt wird« (ebd.: 139), gilt Irmer und Schmidt zufolge *Herbert König* (1944-1999), der nach dem Abitur und einem abgebrochenen Chemiestudium als Bierfahrer und Filmkritiker arbeitet, danach Regieassistenzen übernimmt und im Fernstudium Theaterwissenschaft studiert. 1973 gibt er sein Regiedebüt in Magdeburg (Strindbergs *Fräulein Julie*) und zieht danach mit einer Gruppe von Schauspielern nach Brandenburg an der Havel. Seine dortige Inszenierung von Lorcass *Yerma* wird vor der Premiere abgesetzt – es gibt ein Parteiverfahren, König wird bestraft. Letzte Inszenierungen in der DDR erarbeitet er in Anklam, wo *Frank Castorf* (*1951) zu der Zeit als Oberspielleiter wirkt (auch hier wird eine Lorca-Inszenierung vor der Premiere gestrichen); 1983 Ausreise aus der DDR. Bei König, so resümieren die Autoren, fänden sich »ganz und gar individuelle Auslegungen eines Stücks in einem künstlerisch durchgestalteten Raum, der nicht den Vorgaben des Autors« (ebd.) folge. Als drei weitere Regisseure, die gegen Ende der 1970er Jahre wichtig werden sollten, indem sie das Regietheater – insbesondere durch eine

»seine werktreuen Inszenierungen von Dramen der deutschen Klassik, die er als zentralen Teil des bürgerlichen Erbes für den Sozialismus bewahren wollte« (Brauneck/Beck 2007: 420). Brechts episches Theater lehnte Langhoff, der sich an Stanislawski orientierte, als »zu abstrakt« (ebd.) ab. Unter seiner Leitung bildete das Deutsche Theater daher »einen Gegenpol zum Berliner Ensemble« (ebd.).

- 24 Interessanterweise schreiben Irmer/Schmidt (2003) über die erwähnten Regisseure, welche in der DDR der 1970er Jahre diese »neue Theaterkunst« (ebd.: 137) repräsentierten, sie seien »nicht einer einzigen Generation zuzurechnen« (ebd.). Auffallend ist aber, dass zumindest jene, die sie hier explizit nennen, mit ihren westlichen Berufskollegen, die ab Ende der 1960er Jahre das »Regietheater« im Theaterbetrieb der BRD durchsetzen werden, doch *grosso modo* Geburtsjahrgänge zwischen Mitte der 1930er und Anfang der 1940er Jahre gemeinsam haben.

Neuausleuchtung Georg Büchners – »zu höchster Form« (ebd.: 140) führen würden, nennen Irmer und Schmidt: *Jürgen Gosch* (1943–2009), der 1978 *Leonce und Lena* als »absurde Staatsfarce« (ebd.) inszeniert (seine letzte Arbeit in der DDR, danach erhält er dort keine Inszenierungsmöglichkeiten mehr); *Wolfgang Engel* (*1943), der mit Blick auf die 1980er Jahre als einer der wichtigsten, eigenwilligsten Regisseure der DDR gilt (er opponiert öffentlich gegen die offizielle Kulturpolitik und ist Ende 1989 einer der Protestführer am Staatsschauspiel Dresden); *Alexander Lang* (*1941), der zunächst an verschiedenen Bühnen Berlins arbeitet und 1969 ans Deutsche Theater kommt, um dort ab 1977 regelmäßig zu inszenieren.

Zusammenfassend charakterisieren Irmer und Schmidt Regietheater in der DDR als ein Unterfangen, bei dem es darauf ankam, zusammen mit Schauspielenden und Bühnenbildnern eine »planmäßig genehmigte Inszenierung« (ebd.: 139) so zu erarbeiten, dass man mit ihr »auf aktuelle Stimmungen« (ebd.) Bezug nehmen konnte. Oftmals habe sich die Neuinterpretation von Klassikern in diesem Sinne als »weit aussagekräftiger« (ebd.) herausgestellt, als dies bei Gegenwartsstücken hätte der Fall sein können. Die Theaterkritik in der DDR begrüßte die Entwicklung eines solchen Regietheaters teilweise, allerdings ohne dies »in der Presse deutlich zu formulieren« – fand sie sich doch in einem »Zwiespalt« wieder »zwischen dem, was man gesehen und gedacht [hatte], und dem, was man als Gehalt einer Aufführung gedruckt weitergeben [konnte]« (ebd.).

Eine einschneidende Umformung – und personelle Umwälzung – erfuhr das Feld des Theaters in der DDR im Gefolge der sogenannten ›Biermann-Affäre‹: 1965 hatte Wolf Biermann (*1936), der »Sänger des halböffentlichen Worts über Widersprüche im Arbeiter-und-Bauernstaat« (ebd.: 175), gemeinsam mit der Schauspielerin und Regisseurin Brigitte Soubeyran (*1932) das Berliner Arbeiter- und Studententheater *bat* gegründet.²⁵ Als Biermann, der während eines ihm auferlegten Auftrittsverbots auch gerne mal »mit seiner Gitarre [...] in der Kantine des Deutschen Theaters auf[trat]«, um den dortigen Schauspielern, Dramaturgen und Regisseuren seine »Songs gegen die Dummheit der Partei« (ebd.) vorzutragen, 1976 ausgebürgert wird, solidarisieren sich Schriftsteller, Schauspieler und Dramatiker mit ihm und unterschreiben eine Protestnote. Auf die Affäre folgt ein »Exodus von Künstlern aus der DDR« (ebd.). Neben zahlreichen Schauspielern verlassen – als eine mehr oder minder unmittelbare Konsequenz der Biermann-Affäre – nicht zuletzt viele als bedeutend geltende Theaterregisseure das Land: Adolf Dresen,

25 Gemäß Online-Selbstporträt des *bat* fanden »die ersten Inszenierungen des jungen Theaters, ›Berliner Brautgang‹ und ›George Dandin‹ [...] beim Publikum großen Anklang, erregten aber das Missfallen der Kulturbürokratie«. Kurze Zeit nach seiner Gründung wurde die Bühne wieder geschlossen (siehe Link 03). Heute dient das *bat* als Studiobühne der Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ in Berlin (vgl. hierzu den Abschnitt 7.3 zu den staatlichen Regie-Ausbildungsstätten im Theaterfeld).

Jürgen Gosch, Benno Besson, Bernhard Klaus Tragelehn, Manfred Karge, Matthias Langhoff, Herbert König – und auch Uta Birnbaum, eine der wenigen Frauen, die zu der Zeit in der DDR Regie führen, geht: »Die Theaterelite ist dezimiert.« (Ebd.: 176) An den Theatern der DDR sollten sich damit, wie Irmer und Schmidt resümieren, »kaum zu schließende Lücken« (ebd.) auftun. Nicht uninteressant ist vor diesem Hintergrund die Feststellung von Uecker et al. (1998), wonach für die Zeit zwischen 1963 und 1989 ein ansehnlicher Zuwachs an Regisseurinnen in der Theaterlandschaft der DDR zu verzeichnen ist. Gab es 1963 an den festen Spielstätten der Republik gerade mal vier Regisseurinnen, so sind es 1989 deren 24. Der mit Blick auf die Regie »quantitativ und qualitativ auffällige Vorstoß von Frauen« (ebd.: 34) habe indes »erst Ende der siebziger Jahre« (ebd.) eingesetzt. Den Autorinnen zufolge verdankt sich dieser Durchbruch der Regisseurinnen zum einen der insbesondere von jüngeren Schauspielerinnen wahrgenommenen Möglichkeit zu einer »akademischen Regieausbildung« (ebd.), wie sie ab 1974 am neu eingerichteten Regieinstitut der Staatlichen Schauspielschule in Berlin bestand. Zum anderen erhielten vermehrt »gestandene Darstellerinnen, die nicht mehr nur Schauspielerinnen sein wollten, [...] in ihren Ensembles oder im Gastvertrag die Chance, sich auf autodidaktischem Wege als Regisseurinnen zu profilieren« (ebd.).²⁶ Angesichts der von Irmer und Schmidt (2003) beschriebenen Dezimierung der Regisseurpopulation im Gefolge der Biermann-Affäre von 1976 ist nicht auszuschließen, dass die Durchsetzung und Etablierung von Regisseurinnen in der DDR – in Verschränkung mit den von Uecker et al. genannten Gründen – auch mit dem recht akuten Vorhandensein der besagten Lücken im Feld zusammenhängt.

4.3 ZUR MULTIPLEN RELATIONALITÄT DER THEATERREGIE

Vor dem Hintergrund der oben stehenden Erörterungen sollte deutlich geworden sein, dass die Entwicklung des Regietheaters, wie dieses sich – der dominierenden Vorstellung zufolge: befördert von seinen recht exklusiv männlichen Protagonisten – in den 1960er Jahren anbahnt und in den 1970er Jahren seinen Durchbruch erlebt, von auf verschiedenen Ebenen und zwischen unterschiedlichen Akteuren ausgetragenen Positions- und Deutungskämpfen begleitet wird. Erscheint es somit angezeigt, von einer die Theaterregie kennzeichnenden *multiplen Relationalität* zu spre-

26 Als Schauspielerinnen, die über das Studium zur Regie kamen, nennen die Autorinnen exemplarisch Freya Klier (*1950) und Christine Harbort (1949-2003); als Beispiele etablierter Schauspielerinnen, die auf autodidaktischem Wege zu Regisseurinnen wurden: Ursula Karusseit (*1939), Katja Paryla (*1940), Irmgard Lange (Geburtsjahr nicht ausfindig zu machen), Angelika Waller (*1944), Johanna Schall (*1958) sowie Gabriele Heinz (Geburtsjahr nicht ausfindig zu machen).

chen, so möchte ich diese im Folgenden noch etwas schärfer konturieren. Hierfür setze ich bei den Begriffen des *Regietheaters* und der *Werktreue* selbst an – und damit bei zwei feldspezifischen Termini, die für Balme (2008) letztlich die »siamesischen Zwillinge« (ebd.: 43) ein und desselben Diskurses sind.

Christopher Balme zufolge knüpft die Werktreue-Diskussion, wie sie sich ab den 1960er Jahren an dem Aufkommen des Regietheaters entzündet, an entsprechende Debatten in der Zeit der Weimarer Republik an, da die Inszenierungsweisen der Regietheater-Regisseure auch das »Brecht'sche Erbe wieder aufgreifen« (ebd.: 47) würden. Die von Brecht, Piscator und anderen entwickelten Techniken wie Montage, Kommentierung und Historisierung erlebten, wie Balme konstatiert, mit dem Theater der neuen Avantgarde sozusagen ein *Comeback*. Vor diesem Hintergrund ließen sich die vehementen Reaktionen etwa auf die legendär gewordene Inszenierung Peter Steins des *Torquato Tasso* 1969 in Bremen auch »nicht ausschließlich ästhetisch verstehen« (ebd.) – vielmehr komme in ihnen der Konflikt zwischen den »Hütern eines pseudoreligiösen Klassikerkults« einerseits und den »aufmüpfigen Apostaten, die an heiligen Glaubensprinzipien rütteln« (ebd.), auf der anderen Seite zum Ausdruck. Dem Soziologen bietet es sich geradezu an, den von Balme geäußerten Vorschlag, die in den 1960er und 1970er Jahren neu auflodernde und bis heute mal eher vor sich hin mottende, mal wieder brennende Werktreue- und Regietheater-Diskussion als »Glaubenskrieg« (ebd.) zu begreifen²⁷, aufzunehmen und in Hinsicht auf die für die vorliegende Studie zentrale Frage nach jenen die ›Ordnung des Theaters‹ kennzeichnenden Strukturierungsprinzipien noch etwas auszubuchstabieren. Mit Blick auf diese kommt dem Regieberuf (und den diesen ausübenden Kulturproduzentinnen und Kulturproduzenten) eine entscheidende Rolle zu.

Wie im Einleitungskapitel dargelegt, gehe ich mit Bourdieu (1999) davon aus, dass es sich bei dem relativ autonomen Theaterfeld – wie bei jedem anderen Feld der Kultur(re)produktion – um ein »Glaubensuniversum« (ebd.: 362) handelt, in dem konkurrierende (mehr oder weniger dogmatische) Definitionen nicht allein dessen kursieren, was Theater als Institution, Kunst- und Praxisform zu sein hat. Gleichermaßen umstritten ist, wer (und *weshalb* wer) als legitimer Repräsentant, legitime Repräsentantin eines dann eben so und nicht anders zu verstehenden Theaters zu gelten hat. Erst dieses Universum erzeugt, indem es an den Regisseur – und an den symbolischen Wert des von ihm erarbeiteten ›Werks‹ – glaubt, diesen als Künstler. Christopher Balme (2008) argumentiert nun, es gelte, wolle man den

27 Irmer/Schmidt (2003) ihrerseits sehen in der »seit dem ersten Auftreten des Regietheaters um 1900 immer wieder aufflammende[n] Werktreue-Debatte« ein »Scheingefecht« (ebd.: 139), das von der »eigentlichen Frage« ablenke: »Kunst als etwas Unbekanntes, als etwas nicht Festgelegtes – entgegen der offiziellen Auffassung einer noch immer humanistisch-sozialistisch deklarierten Weltvereinfachung« (ebd.: 139f.).

Begriff der *Werktreue* verstehen, sich der romantischen Kunsttheorie zuzuwenden, um sich darüber klar zu werden, dass sich in der Romantik ein »emphatische[r] Kunstbegriff« (ebd.: 43) entwickelte. Unter Rekurs auf diesen sollte die »Verehrung« des Künstlergenius und des von diesem erschaffenen Werks »quasireligiöse Züge« (ebd.) annehmen. Demnach mag man den nunmehr das *Regietheater* kennzeichnenden »Glaubenskrieg« (ebd.: 47), in dessen wirrem Kontext der »geniale« Regisseur einmal hoch heilig gesprochen, einmal verteuelt wird, einerseits als reichlich anachronistisch deuten, andererseits aber auch – gerade aufgrund seiner scheinbaren Zeitwidrigkeit – als soziologisch aufschlussreich betrachten.

Balme schreibt weiter, dass sich die »Werke« des Theaters (im Sinne von Aufführungen) solange durch eine Angewiesenheit »auf ›ausübende Künstler‹, wie Hegel sie nennt« (ebd.: 44), auszeichneten, als der *Dramatiker* als deren eigentlicher Schöpfer galt. Gleichzeitig konstatiert er, dass in dieser Sichtweise das Dichterwerk als heilig gelte, während »Musiker und Schauspieler, die gleichermaßen ganz unten in der Hierarchie der Künste rangier[t]en« (ebd.: 43), für Hegel »Problemfälle« (ebd.) darstellten. Damit erinnert uns der Autor daran, dass die Diskurse und Deutungskämpfe, über welche sich die Geltungsunterschiede und Statusverhältnisse zwischen künstlerischen Domänen und Akteursgruppen herstellen, nicht als ein für alle Mal geführt beziehungsweise ausgefochten zu begreifen, sondern vielmehr als die »Hierarchie der Künste« in ihrer Struktur immer wieder neu bestimmend zu sehen sind. Für Hegel, so gibt Balme zu verstehen, gelten Schauspieler und Musiker, die ein Werk aufführen respektive zum Klingen bringen – und zu ihnen wären dann eben auch die noch keineswegs geheiligten und entsprechend »niederen« Regisseure zu zählen, welche Dramen möglichst »werktreu« in Szene zu setzen haben –, als bloße Vermittler, ja als »Schwämme« [...], auf welchen der Autor bzw. Komponist oder Dichter spiel[t]« (ebd.).

In E. T. A. Hoffmanns Aufsatz *Beethovens Instrumental-Musik* (in welchem dieser sich mit dem »Problem des ›Vortrags‹« (ebd.: 44) befasst) erkennt Balme schließlich den *locus classicus* einer romantischen Kunstauffassung, der gemäß sich der ein Werk vortragende Künstler diesem in »völlige[r] Selbstaufgabe« (ebd.) hinzugeben habe und deren Logik dann etwa die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu beobachtenden »Auswüchse der Wagner-Verehrung« (ebd.: 45) folgen sollten. Damit drängt sich mit Blick auf die Entwicklung im *Feld des Theaters* die Frage auf, ob wir es bei der in den 1970er Jahren einsetzenden Hochkonjunktur des Regietheaters nicht mit einer Art neoromantischen *Regisseur-Verehrung* zu tun haben. Und wenn ja: Welcherart Mechanismen und Veränderungen in der (hierarchischen) Ordnung nicht nur innerhalb des Theaters selbst, sondern zwischen den verschiedenen Subfeldern in der Sphäre der Kultur(re)produktion insgesamt sind es, die zusammengenommen dafür gesorgt haben mögen, dass der Regisseur seinen Status als »Schwamm« des Dichters zugunsten seiner Prominenz und Ehrwürdigkeit als Regisseur überwinden konnte, ja gewissermaßen musste?

4.3.1 Ebenen der (Un-)Gläubigkeit

Einen ersten Anhaltspunkt dafür, dass Verschiebungen in der dem Theaterregisseur zukommenden Wertschätzung oder zugeschriebenen Bedeutung als nicht unabhängig von entsprechenden Wandlungstendenzen in anderen Subfeldern der Kultur(re)produktion begreifbar zu machen sind, finden wir in dem oben erwähnten Plädoyer Peter Löfflers (1966) für eine größere Unabhängigkeit der Theaterregie von allem ›Dramatischen‹ (siehe Punkt 4.2.2 der vorliegenden Arbeit). Löffler zufolge gilt es auf den künstlerisch verantwortlichen *Régisseur* zu vertrauen: *Er* soll es sein, der für das, was auf der Bühne – zumal auf einer, die für sich »von heute zu sein« (ebd.: 326) beansprucht – gezeigt wird, gleichsam ›den Kopf hält‹, um so als entscheidender Künstler *sichtbar* – aber, wie sich erwiesen hat, auch ein Kandidat fürs Schaffott – zu werden. Rahmt Löffler nun seine die Theaterregie betreffende Positionierung mit dem Hinweis auf die zu seiner Zeit zu beobachtende Öffnung der Gestaltungsspielräume, die – im Unterschied zur Situation am Theater – Kulturproduzierende insbesondere im Bereich von *Film und Fernsehen* genießen, so manifestiert sich darin die Hintergrundüberzeugung von einer das Verhältnis von Theater und anderen Domänen der Kultur(re)produktion prägenden kompetitiven Struktur. Verbunden damit ist seine Befürchtung, die Bühnenkunst könnte angesichts der Entwicklungen in anderen Sphären allzu sehr ins Hintertreffen geraten beziehungsweise im selbigen (dort nämlich sieht Löffler das Theater bereits) noch vollends verstauben. Tatsächlich erfreut sich der *Film*regisseur in den 1960er Jahren – hier exemplarisch mit Blick auf die Schweiz²⁸ – einer zunehmenden Aufmerksamkeit als künstlerisch-kreative Kraft: Ausgehend von den das schweizerische Filmschaffen der 1940er und 1950er Jahre kennzeichnenden Bedingungen und zwei Fallstudien zu Filmregisseuren dieser Zeit – Leopold Lindtberg (1902-1984) und Kurt Früh (1915-1979) –, zeichnet Olivier Moeschler (2011) in seiner Studie den allmählichen Übergang vom zunächst noch stark unter dem Regime der Produzenten stehenden, sozusagen ›ausführenden‹ Filmregisseur – dem »réalisateur-employé« (ebd.: 111) –, für den Lindtberg und Früh stehen, hin zum staatlich geförderten und nunmehr als künstlerische Figur anerkannten ›Autor-Regisseur‹ – dem »auteur-réalisateur« (ebd.) – nach, wie er (verkörpert etwa von Alexander Seiler (*1928) und Alain Tanner (*1929)) sich in den 1960er Jahren allmählich durchsetzt. Moeschler streicht dabei nicht zuletzt hervor, dass die Statusaufwertung, die der Filmregisseur in diesen Jahren erfährt, mit einer neuen Sichtbarkeit und einem gleichsam epochalen Geltungszuwachs des schweizerischen (Kino-)Films

28 In der DDR ist eine ähnliche Entwicklung, wie unter Punkt 4.2.4 erwähnt, in den 1970er Jahren zu beobachten.

insgesamt einhergehen sollte.²⁹ Vor diesem Hintergrund erscheint der *Theaterregisseur* als jener Funktions- und Hoffnungsträger, dem im kompetitiv strukturierten Gefüge der verschiedenen Subfelder in der Sphäre der Kultur(re)produktion – die ihrerseits von Wandlungen gekennzeichnet sind, im Zuge derer neue *Köpfe* (wie der des hervorragenden Filmregisseurs) geboren werden – die Rolle zufällt, für die Konkurrenzfähigkeit, ja die Legitimität von Theater als ebenbürtige, nicht minder zeitgemäße Kunstform und künstlerische Institution zu sorgen.

Der mit der Werktreue-Debatte einhergehende Bedeutungs- und symbolische Machtzuwachs des Regietheater-Regisseurs erhellt sich, folgt man wiederum Grunert (2002), weiter unter Berücksichtigung der Entwicklung der dramatischen Produktion und also, wenn man so will, des Zustands des *literarischen* Felds oder genauer: des den zeitgenössischen Dramatikern entgegengebrachten Stellenwerts. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts sei, wie der Autor feststellt, immer wieder die »schöpferische und geistige Armut der Gegenwart beklagt« (ebd.: 32) worden mit dem Argument, dass an »aktuellen Stücken« – zumal an solchen, die von einer für die Aufnahme in die Spielpläne hinreichend »akzeptablen dramatischen Qualität« (ebd.) zeugten – ein großer Mangel herrsche. Während man bis ins und auch noch im 19. Jahrhundert allem voran Stücke aufzuführen pflegte, die – oftmals auf Anlass eines Theaters hin und dann in regem Austausch mit Spielleitern und Schauspielenden – von zeitgenössischen, lebenden Autoren verfasst wurden, liege »der Anteil an Uraufführungen lebender Dramatiker im deutschsprachigen Theater heute nur noch bei etwa 10% der Neuinszenierungen« (ebd.: 32f.), so Grunert. Für diesen Hang des Regietheaters, sich bis in unsere Tage vornehmlich an den dramatischen Klassikern abzuarbeiten (statt sich der Inszenierung von zeitgenössischen Stücken lebender Autorinnen und Autoren anzunehmen), sieht der Autor im Wesentlichen drei Ursachen: erstens – unter ökonomischen Gesichtspunkten – den »wirtschaftlichen Zwang zum populären »Kassenschlager«« (ebd.: 33), zweitens – auf der Ebene der Orientierung an Publikumserwartungen – »ein tatsächlich vorhandenes oder auch nur unterstelltes Unverständnis breiter Publikumskreise für moderne Kunst« (ebd.) sowie drittens – auf der Ebene der Anerkennung seitens der Experten –, dass die Neuinszenierung klassischer Werke den Regisseuren »im Zweifel auch die besseren Erfolge [...] bei der Kritik bescheren« (ebd.). Erst in der jüngsten Vergangenheit, so diagnostiziert Grunert zu Beginn des 21. Jahrhunderts, scheine sich eine »Renaissance der Dichter« (ebd.: 34) anzukündigen:

29 Die minutiöse Analyse der Genese des *Nouveau cinéma suisse* und der Erfindung des Autorenfilmregisseurs, welche Moeschler (2011) vorlegt, zeichnet sich durch einen konfigurativen Ansatz aus, mit dem der Autor – jenseits subjektivistisch-heroisierender oder strukturdeterministischer Vereinseitigungen – der relativen Autonomie der untersuchten Kulturproduzenten im Spannungsfeld individueller Praxis und (neuer) institutioneller Arrangements in beeindruckender Weise Rechnung trägt.

»Das Interesse an neuen zeitgenössischen Texten ist wieder erwacht, selbst kleinere Theater vergeben Stückaufträge an (meist sehr junge) Autoren. Kaum ein renommiertes Haus kommt ohne eigenen Wettbewerb für Nachwuchsdramatiker oder wenigstens einige Uraufführungen im Spielplan aus.« (Ebd.)

Ist der Geltungszuwachs des Regietheater-Regisseurs zum einen im Lichte entsprechender Statusveränderungen hinsichtlich bestimmter Protagonisten in anderen Subfeldern der Kultur(re)produktion – namentlich des Filmregisseurs – und zum anderen auf der Folie einer gewissen Entkoppelung des Theaters von zeitgenössischer Dramatik zu sehen,³⁰ so betrifft eine dritte Verschiebung der Aufmerksamkeit das Glaubensuniversum des Theaters im engeren Sinne.

Als Folge der Durchsetzung des Regietheaters im deutschsprachigen Raum profilierten sich nämlich, wie Gutjahr (2008) festhält, die Theater nicht mehr allein über ihre Ensembles oder einzelne besonders prominente Schauspielerinnen oder Schauspieler, sondern »ganz wesentlich über Regisseure« (ebd.: 20), die nunmehr »wegen ihres spezifischen Stils für bestimmte Inszenierungen verpflichtet« (ebd.) werden. Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure stehen so gesehen, was die Frage nach ihrer Geltung und Anerkennung – sprich: ihrer symbolischen Macht – angeht, in einem Konkurrenzverhältnis auch gegenüber den Schauspielenden. Eine diese Spannung thematisierende Positionierung findet sich in der Einleitung C. Bernd Suchers (1990) zu seinem Porträtband *Theaterzauberer 2*, in welchem er sich zehn Regisseuren widmet und diesen also vermittels einer an die interessierte Öffentlichkeit gerichteten »Praxis der Namensnennung« (Wenzel 2000: 453) eine gewisse Prominenz verschafft. In seinem Vorwort sieht sich Sucher, der zwei Jahre davor bereits einen entsprechenden Band zu Schauspielerinnen und Schauspielern

30 Eine Positionierung aus dem frühen 20. Jahrhundert, in der wiederum der besondere Wert der Verbundenheit von *Theaterautor* und *Theateraufführung* herausgestellt wird, findet sich in dem Aufsatz über *Das Theater* aus der Feder von Max Burckhard (1854-1912), der in den 1890er Jahren als Direktor des Wiener Burgtheaters (damals noch Hofburgtheater genannt) waltet. »Autoren«, so also schreibt Burckhard, die »die äußeren Kunstgriffe ihres Handwerkes verstehen, reisen [...] zu den Premieren ihrer Stücke in verschiedenen Städten herum, um auf diese Weise Anteil zu haben an den Ehren des Abends, ja fördernd auf sie zu wirken« (Burckhard 1907: 71). Für den Autor könne denn auch kein Zweifel darin bestehen, dass »dieses ›Erscheinen‹ des Dichters unter Umständen entscheidend« sein könne mit Blick auf »den Erfolg des Stückes oder doch für die Stärke des Erfolges« (ebd.). Insbesondere – so gibt Burckhard weiter zu verstehen – wenn der Theaterautor schon »einen bekannten Namen« besitze oder wenn an dem Aufführungsabend »Freunde seiner Werke oder gar Anhänger seiner Person vorhanden« seien, wirke sich »die Spannung, den berühmten Mann zu sehen, anregend auf die Beifallslust und die Beifallsäußerung des Publikums« (ebd.) aus.

veröffentlicht hatte, dazu veranlasst, die Aufmerksamkeit, die er neuerdings den Regisseuren schenkt, zu begründen: Mit dem Schauspieler-Porträtband habe er jene, die »Schau-Spiel letztlich ermöglichen, ihm Leben schenken« (ebd.: 7), wieder »in den Rang erheben« wollen, der ihnen zustehe: die »Darsteller« nämlich, die nicht als die »willenlosen Erfüllungsgehilfen der Regisseure« zu sehen seien, sondern als »die eigentlichen Schöpfer« zu gelten hätten – und deren Vorrangstellung im Gefüge des Theaters ihnen »in den Jahren, die spätere Theaterwissenschaftler vorschnell mit dem Etikett ›Regietheater‹ versehen« (ebd.) sollten, abhanden gekommen sei.³¹ Dass er nun doch auch »ein Buch mit Essays über Regisseure« (ebd.) vorlege, will Sucher weder als Regress noch als nachträgliche Richtigestellung verstanden wissen: Der Band sei von Anfang an geplant gewesen – und daran, so schließt Sucher, dass er der *zweite* sei, werde ersichtlich, welche Priorität er setze. Seiner hier – anno 1990 – behaupteten Priorisierung der Schauspielenden wird Sucher im frühen 21. Jahrhundert insoweit nicht recht konsequent entsprechen, als er sich ab 2005 an der Herausgabe einer ganzen Reihe von Schriften beteiligt, die – wie ich unter Abschnitt 10.2 darlege – als papierene *showrooms* für ›Nachwuchsregisseurinnen und Nachwuchsregisseure‹ zu typisieren sind und in welchen sich eine eher noch *forcierte* Bemühung um die Produktion der Geltung von Theaterregie manifestiert.

Davon, dass der Streit um die richtige Anerkennungsverteilung zwischen Regie und Schauspiel alles andere als beigelegt ist, zeugen hie und da anzutreffende Zeitdiagnosen, die für unsere Tage wiederum eine gewisse Einbuße der Geltungshoheit der Theaterregisseurinnen und -regisseure zugunsten des Schauspielerstands konstatieren wollen. Macht der oben erwähnte Grunert mit Blick auf die jüngste Vergangenheit eine Wiederbelebung zeitgenössisch-dramatischer Produktion aus, von der ein Bedeutungszuwachs von – allem voran jüngeren – Theaterautorinnen und Theaterautoren zu erwarten sei, so diagnostiziert etwa Ulrich Khuon (2008) eine seitens der »Öffentlichkeit und Presse« (ebd.: 54) neuerlich verstärkte Fokussierung auf die Schauspielenden: »Nach der ›Heiligsprechung‹ der Regie in den 1970er und 1980er Jahren« sei – so schätzt er den aktuellen Diskurs ein – »im Moment wieder die der Schauspieler angesagt« (ebd.).

Hinter der Wortwahl Khuons freilich, wonach wir es mit einem momentanen ›Angesagt-Sein‹ der Schauspielenden zu tun haben, steckt die Überzeugung, wonach die medial-öffentliche Art der Produktion der Heiligkeit einmal der Theaterregie, dann wieder der Schauspielkunst einer geltungskonjunkturellen Logik folgt, die eher oberflächliche Modeschwankungen zum Ausdruck bringt, als dass sie die das Verhältnis von Regie und Schauspiel kennzeichnenden Glaubensfragen im Sinne

31 Auf die Bedeutung der Theaterwissenschaft für den hier diskutierten Zusammenhang wird weiter unten eingegangen (siehe Punkt 4.3.4).

einer grundlegenden, ja für theatralische Produktionen konstitutiven Spannung abbilden würde.

Eine dem Regietheater-Regisseur gegenüber dezidiert ›kritische‹ Perspektive, in der dessen Relationalität sozusagen als eine *doppelt negative* Beziehungsform zum Ausdruck kommt, findet sich in dem mit der rhetorisch anmutenden Frage *Betreibt das Regietheater die Hinrichtung der Klassiker?* befassten Aufsatz von Dresen (1995): Davon ausgehend, dass es in »unserem Zeitalter eines historischen Bewusstseins« (ebd.: 70), in dem das Theater »zunehmend *alte Stücke*« spiele – im Sinne von Stücken, die ursprünglich »für die Zeitgenossen einer *anderen Zeit*« bestimmt gewesen seien –, eines »Interpreten« bedürfe, schreibt der Autor dem Regisseur »drei unterscheidbare Aufgaben« (ebd.: 71) zu, die sich für diesen im Laufe der Entwicklung des Theaters nach und nach ergeben hätten:

»Er ist *Schauspiellehrer* und versucht der Schauspielerei ein handwerkliches Fundament zu geben, sie vom zufälligen inspirierten Moment unabhängig zu machen, sie als Beruf zu etablieren. Er ist *Integrator* der schauspielerischen Arbeit, versammelt die Mimen zum Ensemble, ist Ensemblebildner. Diese beiden Aufgaben wachsen ihm vor allem zu mit der Wandlung des rhetorischen zum naturalistischen Schauspieler [...]. Er wird im Zeitalter eines historischen Bewusstseins ferner zum *Interpreten* zunächst alter, später auch neuer Literatur.« (Ebd.)

In diesem Sinne sei die Interpretation »nur *eine* der Aufgaben des Regisseurs« (ebd.). Nun stelle sich aber, wie der Autor mit Blick auf das Theater der Gegenwart konstatieren will, heraus, dass der mit der Rolle des Interpreten betraute Regisseur nicht nur diese Aufgabe, sondern auch die des Schauspiellehrers und Integrators verfehle. Sein Verdikt: »[D]as ›Regietheater‹ degradiert sowohl den Dramatiker wie den Schauspieler.« (Ebd.) Für den dem Regietheater gegenüber »ungläubigen« Dresen ist der Regietheater-Regisseur »eine Gestalt der Entfremdung« (ebd.: 103). Seinem *eigentlichen* Auftrag nach solle der Regisseur »die auseinander strebenden und sich gegeneinander verselbständigenden Schauspieler *zur Einheit* vermitteln« (ebd.: 103f.) und habe »die historische Entfremdung der alten oder die entfremdete Wirklichkeit der neuen Stücke« (ebd.: 104) zur »*unmittelbaren Wirkung*« (ebd.) zu bringen. Das rechtfertige den Theaterregisseur. Ob der Regisseur indes »gut oder böse« sei und ob es sich »um wirkliches Theater [...] oder um ›Regietheater‹« handle, das bemesse sich – wie der Autor weiter meint – »eben daran, ob er die Entfremdung vermittelt und in dieser Vermittlung aufgeht oder ob er sich bläht und sich selber darstellt« (ebd.). Vor dem Hintergrund dieser Argumentationslogik erstaunt es denn kaum, wenn Dresen schließlich betont, der »*eigentliche Protagonist*« der Theaterkunst sei »der *Schauspieler*« (ebd.: 105).

4.3.2 Selbstreferentialität und verwandte Phänomene

Ging es im obigen Abschnitt primär um die Geltung von Theaterregisseurinnen und -regisseuren gegenüber derjenigen von Repräsentantinnen und Repräsentanten anderer künstlerischer Sparten sowie die relationale Bedingtheit ihrer symbolischen Macht mit Blick auf die Sphäre der Kultur(re)produktion insgesamt, so möchte ich im Folgenden auf eine weitere Beziehungsform eingehen, die ungleich stärker zwischen den Regisseurinnen und Regisseuren selbst zu verorten und in der ein Strukturierungsprinzip zu sehen ist, angesichts dessen es angezeigt erscheint, davon zu sprechen, dass sich (spätestens) mit der Durchsetzung des Regietheaters seit den 1970er Jahren innerhalb des relativ autonomen Theaterfelds ein – seinerseits relativ autonomes – *Feld der Theaterregie* herausbildet.

Vor dem Hintergrund der in Kapitel 3 umrissenen Genese des »idealen Regisseurs« (vgl. insbesondere Abschnitt 3.2) ist davon auszugehen, dass die um 1900 herum virulent werdende und im frühen 20. Jahrhundert sich noch verschärfende »Problematik der Inszenierung«, wie Bourdieu (1999: 196) sie als ein mit Blick auf das französische Theater insbesondere durch André Antoine dynamisiertes Strukturierungsprinzip beschreibt und wie sie hinsichtlich der deutschsprachigen Theaterlandschaft gemeinhin als am prominentesten von Max Reinhardt ins Spiel gebrachte Frage gilt, zwei Seiten hat: Zum einen vermag sie inter-regisseuriale Bezugnahmen – und dabei insbesondere solche der Abgrenzung – zu evozieren, zum anderen kann sie sich überhaupt erst durch eben solche entwickeln. Davon ausgehend, dass die »Problematik der Inszenierung« einerseits zu sehen ist als ein im Raum des Möglichen vorhandenes Spektrum an *Optionen* unterschiedlicher Formen der regisseurialen Praxis, andererseits aber auch als eine in einer konkreten Aufführung – im engsten Sinne des Begriffs – *tatsächlich* realisierte Lösung, hat sie einen doppelten Charakter: Einem kulturellen Deutungsmuster nicht unähnlich, ist sie als »Potentialität« angelegter *modus operandi* und praktisch vollzogenes *opus operatum* zugleich.³² Wenn nun Grunert (2002) in seinen Betrachtungen zur *Theaterpraxis zu Beginn des 21. Jahrhunderts* feststellt, die »Regie der Gegenwart« (ebd.: 31) sei inzwischen derart vielfältig, dass sie sich nurmehr »schwer in konsistente Richtungen« (ebd.) einteilen lasse, so mag man seine Beobachtung als Hinweis darauf lesen, dass sich der Raum möglicher *modi operandi* der Theaterregie in den vergangenen 100 Jahren in eben dem Maße ausgedehnt hat, wie es zu einer Explosion der schieren Anzahl unterschiedlicher *opera operata* gekommen ist – und umgekehrt. Kraus (2007) zufolge hat sich die spezifische Art und Weise, in der das »Verhältnis von Inhalt und Darstellungsform« (ebd.: 99) vom einzelnen Regisseur

32 Pierre Bourdieu (1982) zieht die beiden Begriffe zur Umschreibung des Habitus als »strukturierende und strukturierte Struktur« (ebd.: 279) heran (vgl. Barlösius 2006: 57ff.).

definiert wird, insbesondere innerhalb der Regietheater-Avantgarde zu einem »Distinktionsmerkmal« (ebd.) entwickelt – wobei es zu verschärften Abgrenzungen unter ihren Repräsentanten nicht zuletzt im Zuge der Protestbewegungen Ende der 1960er Jahre gekommen sei.³³ In den 1970er Jahren verstärkte sich sodann diese »Tendenz, Theateraufführungen unter dem Aspekt der Regie zu betrachten« (Gutjahr 2008: 19), wobei sich – wie Gutjahr anführt – die »Attraktivität des Regietheaters« insbesondere durch »jene Regisseure [erhöht]« habe, die »durch aufsehenerregende Inszenierungen auf sich aufmerksam machen konnten« (ebd.).³⁴ Folgt man Ortrud Gutjahr weiter, so wird diese Entwicklung von (mindestens) fünf Phänomenen begleitet beziehungsweise gekennzeichnet:

Erstens habe sich im Zuge der »Klassiker-Kritik und der Durchsetzung des Regietheaters« (ebd.) gleichsam eine andere, neue »Form der Kanonisierung« (ebd.) durchgesetzt, »nämlich die der Regisseure selbst« (ebd.).³⁵ – was als ein Indiz dafür zu sehen ist, dass die Theaterregie *innerhalb* des Theaterfelds (und in dessen gleichzeitiger Ablösung vom Feld der Literatur) an relativer Autonomie gewinnt: Wo ein Kanon sein will, muss auch ein mehr oder weniger distinktes Feld existieren. *Zweitens* kommt es in diesem Kontext nicht nur zu einer Intensivierung der (abgrenzenden) Bezugnahmen auf die *opera operata* anderer Regisseure, sondern gleichermaßen zu einer gesteigerten Selbstreferentialität in der Theaterregie: Nicht selten, so schreibt die Autorin, würden mit dem Regietheater Aufführungen gezeigt, in denen der jeweilige Regisseur sich nicht nur von den Arbeiten seiner »Kollegen« (ebd.: 20), sondern – durch »Zitate und Anspielungen« – auch von »früheren eigenen Inszenierungen« (ebd.) abgrenze. Wird nun den Regietheater-Regisseuren, wie die Autorin weiter konstatiert, mit Blick auf die »Wirkungsmächtigkeit einer Aufführung neues Gewicht zugesprochen« (ebd.: 19), so verbindet sich dieser Geltungszuwachs – *drittens* – mit einem Phänomen, das sich unter Rückgriff auf Pierre Bourdieu (1999) als »Wunder der Signatur« (ebd.: 363) bezeichnen lässt: Im Gemenge der im Feld der Theaterregie geführten Positionierungs- und Abgrenzungskämpfe wurde es – wiederum in den Worten Ortrud Gutjahrs (2008) – zusehends »offensichtlich« (ebd.: 19), dass ein Theaterstück durch die »einzigartige wie auch

33 Die Autorin findet es vor diesem Hintergrund »auffällig, wie sehr sich die Akteure trotz aller Unterschiede im Rückblick über den gemeinsamen Protest gegen das etablierte Theater als Einheit« (ebd.: 100) gesehen hätten. Mit Blick auf die das Feld der Theaterregie – und vermittelt hierüber: des Theaters – kennzeichnenden Strukturprinzipien wird der Aspekt der »Regie-Generation« eine gewisse (zunehmend inflationäre) Selbstläufigkeit entwickeln. Vgl. diesbezüglich die Abschnitte 10.1 und 10.2.

34 Ortrud Gutjahr zählt exemplarisch Dieter Dorn (*1935), Claus Peymann (*1937), Jürgen Flimm (*1941), Klaus Michael Grüber (1941–2008), Hans Neuenfels (*1941), Jürgen Gosch (1943–2009), Einar Schleef (1944–2001) und Luc Bondy (*1948) auf.

35 Siehe hierzu auch das Kapitel 10 über die papierernen Ruhmeshallen der Theaterregie.

wiedererkennbare Inszenierungshandschrift« (ebd.) des Regisseurs zu einem »Bühnenerlebnis« (ebd.) werden konnte. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang freilich, dass das »Wunder der Signatur« von einem »kollektive[n] Glaube[n] an das Spiel (die *illusio*) und den geheiligten Wert dessen, was auf dem Spiel steht« (Bourdieu 1999: 363), abhängt. Mit anderen Worten existiert die »Inszenierungshandschrift« eines Regisseurs erst dadurch, dass dem spezifischen *modus operandi*, der seiner Arbeit zugrunde liegt – und der seinen (ephemeren) Ausdruck im Moment der Aufführung, in der Gestalt eines konkreten *opus operatum* findet –, eine hinreichende Glaubwürdigkeit eingeräumt wird.³⁶ Vor diesem Hintergrund ist denn auch das *vierte* von Gutjahr (2008) identifizierte Phänomen zu betrachten. Indem nämlich die Autorin – auf der Folie der genannten Entwicklung eines zunehmend von fremd- und selbstreferentiellen Bezugnahmen geprägten Regietheaters – ins Feld führt, dass gerade für »Theaterkenner« (ebd.: 19) an einer neuen Aufführung nicht mehr allein von Interesse sei, vom wem die Inszenierung stammt (und also: wessen »Handschrift« sie trägt), sondern gleichermaßen, wie sich die betreffende Arbeit »zu legendär gewordenen früheren Aufführungen namhafter Regisseure in Beziehung setzt – oder setzen lässt« (ebd.), so rührt Gutjahr an eine die Regietheater-Inszenierung *rezeptionsseitig* betreffende Problematik: Dem Theaterpublikum wird zusehends abverlangt, dass es – gleichzeitig zu oder auch jenseits der Kenntnis des Kanons dramatischer Werke – über ein die Geschichte und Entwicklung der Regiekunst *selbst* betreffendes Wissen zu verfügen habe.³⁷ Ein *fünftes* Phänomen

36 Gutjahr (2008) stellt das im Feld der *Theaterregie* seit den 1970er Jahren gehäuft auftretende »Wunder der Signatur« implizit auch in den Zusammenhang mit der kompetitiven Struktur, die *zwischen* den verschiedenen Subfeldern der Kultur(re)produktion herrscht: »Wie dies bei berühmten Dirigenten und Filmemachern längst der Fall« gewesen sei, hätten »nun auch die Namen von Theaterregisseuren« den Charakter von »Markenzeichen« (ebd.: 19) angenommen. Zur Produktion der den Theaterregisseur, die Theaterregisseurin betreffenden (Un-)Gläubigkeit siehe Punkt 4.3.1.

37 Aufgrund des ephemeren Charakters theatralischer Werke stellt sich ein spezifisches Problem: Anders als etwa im Bereich der Bildenden Kunst mit seinen physisch tangiblen Werken, die in Ausstellungen oder Museen handlungsentlastet vom Betrachter, von der Betrachterin genossen und – gleichsam mit bleibendem Eindruck – als Werke eines bestimmten Künstlers, einer bestimmten Künstlerin kognitiv verinnerlicht werden können, entzieht sich die Theateraufführung tendenziell einer solchen Art der kontemplativen Glaubensverfestigung. Wohl nicht zuletzt deshalb bedarf die Schaffung, Durchsetzung und Konsolidierung des für die Anerkennung des Regisseurs als Künstler unabdingbaren Glaubens einer höheren *Konstruktionsleistung*, als dies etwa beim Filmregisseur der Fall ist, dessen Werke aufgrund ihrer technischen Reproduzierbarkeit ungleich besser zirkulieren und damit auch den Namen ihres künstlerischen Urhebers wesentlich einfacher in Umlauf halten können.

schließlich ist darin zu erblicken, dass die ernstesten Spiele des Wettbewerbs, die zunehmend als auf der Ebene eines sich innerhalb des Theaterfelds herausbildenden *Subfelds der Theaterregie* stattfindend zu sehen sind, seitens der an ihnen beteiligten *Player* eine hohe räumliche Mobilität erfordern – wobei sich auch umgekehrt sagen lässt, dass die erhöhte Mobilität (und die damit einhergehend verstärkte räumliche *Zirkulation*) der Protagonistinnen und Protagonisten des Regietheaters eben diese neue Dimension der Spiele erst hervorgebracht und wesentlich dynamisiert hat. So bezeichnet Ortrud Gutjahr es als typisch für eine ganze Reihe heute »erfolgreiche[r] Regisseurinnen und Regisseure« (ebd.: 20)³⁸, dass diese »zumeist nicht nur *einem* großen Theater verpflichtet« (ebd.), sondern an *verschiedenen* Spielstätten tätig sind und ihre Arbeiten darüber hinaus auch »auf Festivals, Theatertagen und bei Gastspielen« (ebd.) präsentieren.

Die mit der Herausbildung eines relativ autonomen Spielfelds einhergehende Kanonisierung der Regietheater-Regisseure und ihrer (geltungslogisch einer wunderbaren künstlerischen Signatur entsprechenden) ›Inszenierungshandschriften‹, für welche nicht nur erkennbare Bezugnahmen auf die *opera operata* anderer Regisseure, sondern auch eine gleichermaßen wiedererkennbare Selbstreferentialität im *modus operandi* des jeweiligen Künstlers konstitutiv sind, bringt der Tendenz nach mit sich, dass (zugespielt formuliert) zusehends Theater von einer solchen Qualität produziert wird, die eine in ihrem Sinne ›adäquate‹ Rezeption nur noch zulässt, wenn das Publikum auch über das hierfür nötige Spezialwissen, also eine hinreichende Kenntnis des Regietheater-Kanons verfügt.³⁹ Darob wiederum erscheint, wie ich im Folgenden darlegen möchte, nicht zuletzt auch die zunehmend hohe *räumliche Mobilität* und beschleunigte *Zirkulation* der Regisseurinnen und Regisseure im Feld als ein zweischneidiges Phänomen.

38 Die Autorin nennt explizit Frank Castorf, Christoph Marthaler und Jossi Wieler (alle drei wurden 1951 geboren) sowie Christoph Schlingensief, Barbara Frey, Matthias Hartmann, Andreas Kriegenburg, Armin Petras, Karin Beier, Michael Thalheimer, Thomas Ostermeier und Nicolas Stemmann (alle mit Geburtsjahrgängen in den 1960er Jahren).

39 Aus der Sicht von Gerhard Schulze (2002) schlummern in der »Haltung des Kennertums [...] letzte bildungsbürgerliche Reminiszenzen« (ebd.: 3). Mit Blick auf die »Welt des Theaters« unserer Tage macht der Autor eine »Ästhetik des Bescheidwissens, Unterscheidens und Zusammenfassens« aus: Man rede »eher über den Unterschied von zwei Inszenierungen desselben Stücks als über den Inhalt« (ebd.). Einer so verstandenen Logik des Kennertums entsprechend, so folgert Schulze, dominiere beim heutigen Regietheater-Publikum »eine Kulinarik der Dekodierung ohne den Stress des Betroffenseins« (ebd.).

4.3.3 Regie zwischen regionaler Bindung und Jetset

Mitte der 1960er Jahre befasst sich Löffler (1966) mit der Frage der »Regionalität einer Bühne« (ebd.: 325). Aus seiner Sicht arbeite der am Theater einer bestimmten Stadt tätige Regisseur – im Idealfall – stets aus einem eben diese Stadt prägenden, sozialräumlich spezifischen »Klima« (ebd.) heraus. Inszenierungen entstünden so »an einem bestimmten Ort aus gemeinsamen Kräften« und seien dann, da ja »für die Regionalität einer bestimmten Stadt geschaffen« (ebd.: 325f.), auch nicht ohne Weiteres auf eine andere Stadt übertragbar:

»Die Inszenierungen [...] der Theater einer Stadt gehören zum Stadtbild und wollen [...] sowenig in eine andere Stadt passen, wie die Bauten Christopher Wrens nach Rom oder der Eiffelturm nach New York gehören.« (Ebd.: 326)

Diesen Zusammenhang als »Problem der Polis« (ebd.: 326) bezeichnend, geht Löffler davon aus, dass das sozial-regionale Klima einer bestimmten Stadt selbst aus dem wechselseitigen Verhältnis »eines oder einiger kongenialer Regisseure und ihrer Inszenierungen mit einem Publikum« entstehe und Theater folglich als »Produkt [...] eines Verwachsenseins« (ebd.) zu begreifen sei. Im Falle von *Gastspielen* fehle demgegenüber, wie Löffler weiter argumentiert, ein solches Verwachsensein: Hier handle es sich um »einmalige Besuche«, anlässlich derer Aufführungen gezeigt würden, die irgendwo zwischen Klagenfurt und Flensburg und also nirgendwo beheimatet« seien – und an denen sich nicht weniger als »die ganze Misere des allzu oft gesichtslosen deutschsprachigen Theaters« (ebd.) zeige. Dem liegt unverkennbar die Hintergrundüberzeugung zugrunde, wonach dem an einem Stadttheater tätigen Regisseur mit Blick auf die Reproduktion eines sozialräumlich Typischen (ja einer regionalen kollektiven Identität) eine nicht zu unterschätzende Rolle zukomme. Unabhängig davon, ob und inwieweit Löfflers Statement für die historisch konkreten sozialen Bedingungen seiner Zeit tatsächlich Geltung beanspruchen kann, ist seine Diagnose einer dem Gastspielbetrieb und also: der kurzfristigen räumlichen Zirkulation von Regisseuren innewohnenden »desintegrativen« Tendenz nicht zuletzt insofern interessant, als man ihr immer wieder und bis in unsere Tage – allerdings in modifizierter Form – begegnet.

Mitte der 1980er Jahre will etwa Peter Iden (1986) am Beispiel des Frankfurter *Theaters am Turm*, welches doch eigentlich gerade zu einer im Prinzip »vorzüglichen Spielstätte« umgebaut worden sei, beobachten, dass dieses zu einem »Gastierbetrieb durchreisender Kleingrößen« mutiert und inzwischen auch gar kein wirkliches Theater mehr, sondern eigentlich »eine Ramschbude« (ebd.: 47) sei. Den Nachteil am Gastgiebetrieb fasst der Autor wie folgt:

»[V]on Stück zu Stück werden wechselnde Gruppen von Schauspielern beliebig zusammen- engagiert, die sich jeweils von neuem nicht nur auf ihre Vorlagen, sondern auch aufeinander verständigen müssen; ist aber diese Verständigung vielleicht gerade im Ansatz erreicht, können die Erfahrungen nicht für eine nächste Arbeit genutzt werden, denn die Beteiligten müssen gehen.« (Ebd.)

Unter solchen Bedingungen, so fügt Iden – eine negative Implikation des Gastregiebetriebs nicht zuletzt auf der Ebene des künstlerischen Anspruchs ansiedelnd – hinzu, könne man bestenfalls »Boulevard-Theater machen«, da zumindest dessen »simple Codes« den allzu kurzfristig und vorübergehend an der entsprechenden Produktion beteiligten Kulturproduzenten »kein Verständigungsproblem aufgeben« (ebd.) würden. Dass sich seit der Mitte der 1980er Jahre formulierten Diagnose von Peter Iden im Feld des Theaters – unter Fortsetzung beziehungsweise Zuspitzung des Trends zum Gastierbetrieb – einiges verändert haben muss, zeigt sich in einer im Grunde genommen derselben Problematik sich widmenden Positionierung des Kulturjournalisten Sven Ricklefs (1994), der zehn Jahre nach Iden kurzerhand vom »»Lufthansa-Theater«« jener Regietheater-Regisseure spricht, »die – gelockt vor allem von großen Gagen – sich für nur eine Inszenierung als Gast an ein Haus binden« und damit nicht nur ihre eigene, sondern »auch die Kontinuität der Schauspielensembles zerstören« (ebd.: 24) würden. Erblickt nun Ricklefs in diesem weiter um sich greifenden Phänomen eines regisseurialen *Jetset* ein an sich »zweifelhaft[s] Verfahren«, welches früher eher noch eine Art »Privileg der arrivierten Großregisseure« gewesen sei, so kritisiert er mit Blick auf neuere Entwicklungstendenzen im Feld, dass nunmehr auch »junge Regisseure durch Angebote dazu verleitet« (ebd.: 24) würden. Weniger auf die Problematik einer irgendwie (sei es selbst oder fremd verschuldet) »verdorbenen Jugend« sich beziehend als vielmehr im Sinne einer Kritik an der zunehmenden Ökonomisierung des Theaterfelds insgesamt, diagnostiziert schließlich – rund 40 Jahre nach Löffler – auch Barbara Villiger Heilig (2005), ihres Zeichens Feuilleton-Redakteurin der *Neuen Zürcher Zeitung*, mit Blick auf die deutschsprachige Theaterlandschaft einen »fortschreitende[n] Verlust an Profil der einzelnen Häuser« (ebd.: 17). Eine Entwicklung, im Zuge derer die Inszenierungen der räumlich höchst mobilen, quasi entgrenzten Regisseure gleichsam warenförmigen Charakter annehmen würden:

»Ob Hannover, Hamburg, Berlin, Bochum, München, Frankfurt, Wien, Zürich – überall tauchen, was Regieteams betrifft, dieselben Namen auf; in Städten mit mehreren Theatern sogar innerhalb der Stadt. Weshalb der oft beschworene eigene ›Stil‹ eines Hauses nicht selten nach halb leerer Behauptung klingt. [...] Kooperierende Stadttheater und wandernde Inszenierungen entsprechen offenbar den Globalisierungstendenzen. Produkte reisen zum Konsumenten – auf der Weltbühne und in der Bühnenwelt.« (Ebd.)

Wiewohl den Statements von Löffler (1966), Iden (1986), Ricklefs (1994) und Villiger Heilig (2005) gemeinsam ist, dass sie – mit Blick darauf, dass die Herausbildung und Entwicklung des spezifischen Charakters der Bühne einer bestimmten Theaterstadt (beziehungsweise eines anspruchsvollen Theaters überhaupt) einer gewissen zeit-räumlichen und personellen Kontinuität bedürfte – alle vier von einer Art ›Dysfunktionalität‹ der beschleunigten Zirkulation von Regisseuren und Regisseurinnen im Feld des Theaters und des entsprechend raschen Umschlags ihrer Inszenierungen in diesem ausgehen, sind ihre Positionierungen doch auch unterschiedlich: Spricht Löffler (1966) etwa von einem maßgeblich durch den Regisseur geprägten »Gesicht« (ebd.: 327), welches ein regional verwurzeltes Theaters aus seiner Sicht tatsächlich haben kann (und *idealerweise* haben sollte), so lässt die Formulierung Villiger Heiligs einen entsprechenden Glauben an Theater als »Produkt [...] eines Verwachsenseins« (Löffler 1966: 326) gänzlich vermissen. Selbst da – so der Unterton ihres Arguments –, wo in der zunehmend profillosen Theaterlandschaft noch vom »eigene[n] ›Stil‹ eines Hauses« (vgl. oben) die Rede ist, handelt es sich für die Autorin eher um ein herbeiersehntes Artefakt als um die Bezeichnung von etwas, was irgendwo auch ein ›reales‹ empirisches Korrelat hätte.

Anders wiederum als Villiger Heilig, welche die Problematik auf der Ebene einer (global-wirtschaftlichen Entwicklungstendenzen entsprechenden) allgemeinen Vermarktlichung des Theatersystems ansiedelt, beinhaltet das Statement von Ricklefs den Hinweis auf einen ungleich konkreter die Regisseurinnen und Regisseure betreffenden Entwicklungszusammenhang. Bemerkt Sven Ricklefs nämlich, einst sei es einer recht exklusiven Gruppe »arrivierte[r] Großregisseure« (vgl. oben) vorbehalten gewesen, mit ihren Inszenierungen auf – was die Gagen betrifft: einträgliche – Feldtournee zu gehen, wohingegen in der Zwischenzeit (zugespielt gesagt) jedem hoffnungsvollen Regie-Newcomer entsprechende Angebote gemacht würden, so ist seine Positionierung auch als eine Art Fingerzeig zu lesen, der auf eine allgemeine ›gefährliche‹ Wandlungstendenz im Feld des Theaters hindeutet: dass in einem zunehmend ›überhitzten Markt‹ der künstlerischen Talente, in welchem »Glücksspiel und Elemente aus einem Leistungswettstreit miteinander kombiniert« (Menger 2006: 60) sind, die ›Nobilitierung‹ junger Regisseurinnen und Regisseure oftmals schon einsetzt, noch *bevor* diese sich – im Sinne einer längerfristigen Bewährung – als legitime Künstlerinnen und Künstler überhaupt hätten durchsetzen können oder müssen (siehe hierzu auch Abschnitt 10.2). Und so findet sich denn auch von dem alten Bild eines Theaterregisseurs, der gleichermaßen um die verbindliche Gefolgschaft seiner lokalen Schauspieltruppe wie auch des jeweiligen Publikums *vor Ort* bemüht wäre, wie es exemplarisch anhand einer Äußerung des in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tätigen Immermann rekonstruiert werden konnte (siehe Abschnitt 3.1), mit Blick auf das in jüngerer Vergangenheit sich durchsetzende Theater der ›Jetset-Regisseure‹ nurmehr ein Negativabzug.

Dass dieser Wandel nicht isoliert zu denken ist, versteht sich von selbst. Im Feld des Theaters werden sich im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, vor allem aber in den 1990er Jahren verschiedene mehr oder minder ›zentralistische‹ Konsekrationsinstanzen herausbilden, welche – indem sie bestimmten Regisseurinnen, vor allem aber bestimmten Regisseuren in einer ungleich ›abgehobeneren‹ Logik zu schillernden *Namen* verhelfen – diese räumliche Entkoppelung der Charismatisierung wenn nicht selbst zu befördern, so doch jedenfalls ›aufzufangen‹ scheinen (siehe die Abschnitte 9.1 und 9.2 der vorliegenden Studie).

4.3.4 Komplizinnen: Theatersoziologie und Theaterwissenschaft

Wandelt sich – mit Blick auf die Sphäre der Kultur(re)produktion in Westdeutschland – Theater ab den 1960er Jahren zusehends von der Vermittlungsinstanz des literarischen Bildungskanons hin zum Ort »neuer ästhetischer Erfahrungen und kulturell-politischer Reflexionen« (Kraus 2007: 89), so nimmt die sich mit der Durchsetzung des Regietheaters einhergehende »Ablösung des textuell geprägten Theatermodells durch ein Aufführungsmodell« (ebd.) jene von der historischen Avantgarde vorangetriebene Entwicklung des frühen 20. Jahrhunderts wieder auf, die durch den Nationalsozialismus eine Zäsur erfahren hatte und auch von den Intendanten-Regisseuren der unmittelbaren Nachkriegszeit zunächst nicht wieder aufgenommen worden war. Wie in den Abschnitten 4.1 und 4.2 nachgezeichnet werden konnte, ist der sodann ab den 1970er Jahren zu beobachtende Siegeszug des Regietheater-Regisseurs soziologisch als von einer *multiplen Relationalität* gekennzeichnet zu begreifen (Abschnitt 4.3). Bei den Relationen, über welche sich der Status der Anerkennung des (nunmehr der Inszenierung seine Signatur verpassenden) Regisseurs und der Grad seiner Geltungshoheit, seine symbolische Macht und also seine Durchsetzungskraft definieren, handelt es sich indessen, wie gezeigt wurde, keineswegs etwa nur um konkret *inter-personelle* Interdependenzen, sondern auch um solche – vergleichsweise abstrakte – zwischen den verschiedenen *Subfeldern* der kulturellen Sphäre: etwa die (negative) Beziehung zwischen einem Regietheater, das von heute sein will, und der zeitgenössischen dramatischen Produktion oder das latent kompetitive Verhältnis von Film- und Theaterregie. Im Folgenden möchte ich nun – wenn auch nur im Ansatz, denn die Erörterung dieser Problematik bedürfte zweifellos einer gesonderten und viel eingehenderen Untersuchung, als dies hier möglich ist – der Frage nachgehen, inwieweit wir es auch bei der Soziologie des Theaters und der Theaterwissenschaft mit zwei zum Regietheater in einer *Beziehung* stehenden Instanzen zu tun haben und inwiefern sich eben diese Relation durch eine *komplizenhafte* Struktur auszeichnet.

Als argumentative Hintergrundfolie sei zunächst nochmals auf das – die eher matte Kehrseite der Medaille eines schillernden Regietheaters abgebende – Problem

der *Werktreue* Bezug genommen, die immer wieder zum Gegenstand des Glaubenskriegs um die legitime Theaterform gemacht worden ist und auch in unseren Tagen noch als ein solcher herhält. Wollte man eine Liste von Schriften aufstellen, die sich in ablehnendem oder auch befürwortendem Duktus mit dem Phänomen eines sich nicht länger dem Dichterwerk subordinierenden und also sozusagen ›werktreulosen‹ Regisseurs befassen: Sie würde mehr als ellenlang. Mitte der 1980er Jahre schreibt etwa Curt Riess (1985) in seinem Pamphlet *Theater gegen das Publikum – Aida als Putzfrau und andere Missetaten*, je länger man »über die ›modernen‹ Regisseure« nachdenke, desto mehr müsse man »feststellen, dass eigentlich jeder Regisseur das tut, was ihm gerade einfällt« (ebd.: 127). Meistens könne man an deren Inszenierungen »nichts Zwingendes« erkennen:

»Da ist zum Beispiel Klaus Michael Grüber. Er gab in der Berliner Volksbühne einen *Faust*. Dieser *Faust* war eigentlich auf einen Monolog heruntergeschnitten. Er dauerte nicht einmal anderthalb Stunden. Warum wohl? Um dem alten Schauspieler Bernhard Minetti Gelegenheit zu geben, ein paar Zeilen aus dem *Faust* vorzutragen? Jedenfalls sinnvoll war es nicht.« (Ebd.: 127)

Erinnert sei auch an die unter Punkt 4.3.1 bereits erwähnte Streitschrift von Dresen (1995), in welcher dieser den Regietheater-Regisseur als eine Art Henker der Klassiker konstruiert, der jedweder richterlichen Befugnis entbehre (siehe hierzu auch Dresen 2001: 26ff.).⁴⁰ Wie man es auch dreht und wendet: Die Fragen um die Werktreue, auf die im Prinzip schon die Vertreter der historischen Regie-Avantgarde Antworten zu finden suchten, scheinen sich immer wieder von Neuem zu stellen. Zwei Grundpositionen lassen sich dabei im Wesentlichen unterscheiden: zum einen die, der zufolge Theater – und damit auch der Regisseur – selbstverständlich von einem (dramatischen) Text auszugehen habe; zum anderen jene, wonach dies nicht notwendigerweise der Fall sein müsse. Im Hinblick auf die erstgenannte Position wiederum differieren die Statements zuvorderst in der Frage, ob der dramatischen Vorlage, die der – dann einem Text auslegenden *modus operandi* folgende – Theaterregisseur in Anleitung seiner Schauspielenden zur Aufführung zu bringen sucht, so etwas wie ein ›objektiver‹ Sinn innewohne und, wenn ja, wie

40 Etwa ab Ende der 1980er Jahre ist auch eine Konjunktur der Werktreue- beziehungsweise Regietheater-Debatte mit Blick auf das *Musiktheater* auszumachen, die bis heute nicht zum Stillstand kommt. Siehe hierzu exemplarisch Keck (1988), Weber (1994), Wagner (2001) und Schläder (2006). Besonders köstlich – und deshalb erwähnenswert – ist der Titel des von Wagner (2001) herausgegebenen Bands: *Die Verfolgung und Ermordung des (Wilhelm) Richard Wagner, verübt allabendlich durch diverse Sängergruppen in den Opernhäusern der Welt, unter Anleitung profilierungssüchtiger und irrer Regietheater-Regisseure*.

adäquat mit diesem umzugehen sei. Für Grunert (2002) etwa – um hier das Beispiel einer solchen Positionierung zu nennen, der die Vorstellung einer dem klassischen Drama ›objektiv‹ inhärenten Sinnhaftigkeit innewohnt – zeichnet sich das Regietheater, in dem er eine »Gegenbewegung zum [...] rückwärts gewandten ästhetischen Anspruch eines bürgerlichen Bildungspublikums« (ebd.: 31) sieht, primär durch den Versuch aus, neue Wege und Techniken der Erschließung eben dieser Sinnhaftigkeit zu finden:

»Regisseure befreiten klassische Stücke von ihrem historischen Ballast durch eine jahrzehntelang gleichbleibende Rezeption und versuchten, sich mit neuen Mitteln ihrem zeitlosen oder spezifisch zeitgebundenen Aussagekern zu nähern.« (Ebd.)

Dann und wann indes, so fügt Grunert – einem *so* verstandenen Regietheater gegenüber wiederum eine gewisse (an den oben zitierten Adolf Dresen erinnernde) Reserviertheit an den Tag legend – hinzu, hätten die Regisseure diesen »Kern« auch gleich »mit über Bord« geworfen und »anhand der Dichtertexte nur noch eigene Inhalte« (ebd.) vermittelt.⁴¹ Typischerweise gelten im Rahmen dieses Deutungsmusters Eingriffe des Regietheater-Regisseurs nur so lange als legitim, als es sich bei diesen sozusagen um ein formales *Update* des jeweiligen (ansonsten implizit doch als unantastbar geltenden) dramatischen Werks handelt: So hält beispielsweise Dorothea Kraus – Günther Rühle (1982) zitierend – fest, Regietheater aktualisiere die »Stücke, indem es formal ›das Einverständnis des Gewohnten‹« (Kraus 2007: 88) durchbreche. Die dieser Positionierung anhängenden Geister scheinen sich indessen spätestens dann zu scheiden, wenn es zu der Frage nach der *inhaltlichen* ›Aktualisierung‹ von (klassischen) dramatischen Werken kommt. Bertolt Brecht (1991 [1949/1951]) ist der Überzeugung, dass, wenn der Regisseur »eine Geschichte vor das Publikum« bringt, das Wichtigste an dieser ihr »Sinn, das heißt ihre gesellschaftliche Pointe« (ebd.: 347) sei.⁴² Den Sinn der Geschichte wiederum könne der Regisseur durch »Studium des Textes, der Eigenart ihres Schreibers, der Zeit ihrer Entstehung« (ebd.) feststellen. Davon jedoch, dass die zu inszenierende

41 In diesem Sinne diagnostiziert – unter dem Titel *Demokratisierung des Geniekonzepts* – etwa auch Rüdiger Bubner (2001) mit Blick auf von allzu individuellen Interessen geleitete Regietheater-Regisseure: »Kaum ein Theaterstück entgeht heutzutage der tobenden Inspiration, die man auch den Konformismus des Nonkonformismus nennen könnte« (ebd.: 82) – und wendet sich mahnend an den Regisseur: »Er möge [...] inständig gebeten sein, die Rolle des Originalgenies nicht sich zuzumuten oder dieselbe gar zu monopolisieren.« (Ebd.: 89)

42 Pierre Bourdieu folgend, kann die Herstellung und Durchsetzung – oder aber auch Bewahrung – von *Sinn* als das eigentliche *Kerngeschäft* im Feld des Theaters gelten (vgl. Bourdieu 1985: 9ff.).

Geschichte »ganz und gar im Sinne ihres Verfassers dargestellt werden« (ebd.) könnte, geht Brecht explizit *nicht* aus. Vielmehr unterstellt er, indem er es als dessen Aufgabe sieht, »eine Lesart zu wählen, die seine eigene Zeit interessiert« (ebd.: 348), im Grunde genommen einen Regisseur, der sein Tun analog zur Handlungslogik von Professionen – mit ihren klassischen Repräsentanten: Arzt, Rechtsanwalt, Priester – in den Dienst eines (hier: kollektiven) *Klienten*, nämlich der Gesellschaft seiner Zeit stellt. Gleichsam im Rahmen eines (ideellen) ›Arbeitsbündnisses‹ (vgl. Oevermann 1996: 115ff.) habe er auf einen gewissen *Leidensdruck* eben dieses Klienten zu antworten, welcher im Falle des Theaters in einem sei es nun antizipierten oder wirklich vorhandenen, jedenfalls aber spezifisch zeitgenössischen Interesse seitens des (potentiell oder tatsächlich das Theater aufsuchenden) Publikums bestehe. Auf dieses Deutungsmuster rekurriert im Prinzip auch der von Kraus (2007: 88) zitierte Günther Rühle, wenn er feststellt, dass die Aktualisierung klassischer Theaterstücke durch Regietheater-Regisseure in *inhaltlicher* Hinsicht auf das »›Fragebedürfnis heutiger Menschen‹« (vgl. ebd.) abziele. Solche Positionierungen nun, mittels welcher der individualistische Übermut bestimmter Regietheater-Regisseure getadelt wird (wie dies beispielsweise in dem oben stehenden Zitat aus der Feder von Curt Riess der Fall ist), zeugen in aller Regel von einer gewissen Unfähigkeit der sie formulierenden Autoren, gerade dies: das Bemühen derselben um ein *Arbeitsbündnis* auszumachen.⁴³

Als exemplarisch für die zweite der oben genannten Grundpositionen – nämlich jene, der zufolge Theater *nicht* zwangsläufig von einem dramatischen Text auszu-

43 Unter soziologischen Gesichtspunkten gälte es im Einzelfall der Frage nachzugehen, ob und inwieweit das ›Misslingen‹ einer bestimmten Inszenierung tatsächlich sich dem Umstand schuldet, dass etwa der betreffende Regisseur nicht hinreichend um das Wohl seines (kollektiven) Klienten bedacht ist, ja womöglich sich um dessen Seelenheil geradezu foutiert – was man sich dann, unter Rekurs auf Thurn (1979), mit der für Künstler nicht untypischen »kulturellen Distanznahme gegenüber der Gesellschaft« (ebd.: 670) vielleicht ein Stück weit erklären könnte. Eine alternative Erklärung wäre, dass dieses ›Scheitern‹ womöglich auch (oder eher) daran liegt, dass der betreffende Betrachter in der Inszenierung gar keine adäquate Antwort auf sein Fragebedürfnis zu erkennen *fähig* ist, weil sein *Interesse* am Theater – im Sinne einer tiefsitzenden generations-, milieu- oder geschlechtsspezifisch (etc.) habitualisierten *Haltung* – gänzlich anders gelagert ist als dasjenige, von welchem der Regisseur sich – sei es nun im Einvernehmen mit den Schauspielenden oder im harten Ringen um ein solches – bei der Arbeit hat leiten lassen. »Wenn beim Theater von einer Relation zwischen der künstlerischen Schöpfung und ihrer mehr oder weniger angemessenen Aufnahme die Rede ist«, so fasst Arnold Hauser (1974: 527) die Problematik, könne man »der Frage nicht ausweichen, ob das Zusammentreffen von Qualität und Popularität [...] auf einer sinnvollen Beziehung oder auf bloßem Zufall, ja Missverständnis beruht« (ebd.).

gehen habe – kann die Feststellung Ortrud Gutjohrs (2008) gelten. Indem sie konstatiert, dass Regietheater-Regisseure in ihren Aufführungen »nicht selten die Inszenierungspraxis selbst zum Thema« (ebd.: 24) machen würden und diese folglich auch »nicht als Realisierung eines vorgefertigten Konzepts oder [als] Darstellung einer spezifischen Deutung des Textes zu verstehen« (ebd.) seien, sieht sie konsequenterweise von der Behauptung der Notwendigkeit eines Text auslegenden *modus operandi* der Regie ab – womit nicht zuletzt auch eine etwaige Diagnose diesbezüglicher Unzulänglichkeiten seitens der Regisseurinnen und Regisseure hinfällig wird.⁴⁴

Was also hat es angesichts dieser konkurrierenden Deutungen des Regisseurialen mit der komplizierten Beziehung von Theatersoziologie und Theaterwissenschaft zum Regietheater auf sich? Um kenntlich zu machen, in welcher Hinsicht diese beiden Sinn-Produzentinnen (mitunter in direkter wechselseitiger Bezugnahme) in den Wandel von einem Werktreue verlangenden Texttheater-Modell hin zu dem von Kraus (2007: 89) so bezeichneten »Aufführungsmodell« eingreifen, bei dem nicht weniger als die *legitime Sichtweise* auf das theatralische Geschehen auf dem Spiel steht, bietet es sich an, beim Soziologen Georg Simmel anzusetzen.

In seinen Erörterungen zum *Schauspieler* geht Simmel (1968 [1908]) von einer nicht eben leicht zu lösenden »Verknötung« (ebd.: 75) aus: Der zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorherrschende »populäre Eindruck der Schauspielkunst« lege es – wie er einleitend feststellt – nahe, die Leistung des Schauspielers als Verwirklichung des Dramas zu begreifen, und stelle einen damit vor die verzwickte Frage, ob der Schauspieler denn nun das als »abgeschlossenes Kunstwerk« vorliegende Drama in eine »Kunst zweiter Potenz« hebe oder ob er – in der Gestalt einer »leibhaftig lebende[n] Erscheinung« – dieses nicht vielmehr in eine »überzeugende Wirklichkeit« (ebd.) zurückübersetze.⁴⁵ Mit seinem Aufsatz hebt Simmel darauf ab, diesen

44 »Die Theaterlandschaft ist inzwischen sehr reich« (vgl. Kaiser et al. 2010: 12), so befindet etwa der Regisseur und Intendant Lars-Ole Walburg in einem 2010 abgehaltenen Podiumsgespräch zur *Lage des deutschen Theaters*, um – gleichsam jenseits der elenden Werktreue-Debatte – schlicht auf die Heterogenität von Regiekonzeptionen des Gegenwartstheaters hinzuweisen: »Filme haben Einzug gehalten, Romane werden adaptiert, Projekte werden gemacht. Und daneben gibt es nach wie vor klassische dramatische Dichtung.« (Vgl. ebd.)

45 Diese Alternative, wonach die »schauspielerische Leistung« (ebd.: 82) entweder »Reduktion des Literaturdramas auf den Wirklichkeitseindruck« oder dessen bloße »Überführung in den anderen Aggregatzustand« sei, lässt Simmel nicht gelten: Während die erste Auffassung, in welcher von einer »leibhaftigen« Rückübersetzung des Dramas in die Wirklichkeit ausgegangen wird, den »Kunstcharakter der Schauspielkunst« vernichte, ignore die zweite Deutung – jene von der bloßen Hebung des Dramas in eine »potenzierte« Kunst – deren »Selbständigkeit und Produktivität« (ebd.). Simmel schreibt: »So schön die

Knoten zu lösen. Er entwirrt die knifflige Sache, indem er eine die oben genannte Alternative zu überwinden trachtende Theorie der »künstlerische[n] Selbständigkeit der Schauspielkunst« (ebd.: 78) entwickelt. Sich gegen eine naturalistische Konzeption der Schauspielkunst wendend, beginnt Simmel mit der Feststellung, dass es sich bei einer vom Dramatiker erschaffenen »Bühnenfigur« (ebd.: 75) ja nicht um einen ganzen Menschen, nicht um einen Menschen »im sinnlichen Sinne« handle. Vielmehr übertrage der Schauspieler den »eindimensionalen Ablauf« (ebd.: 76) eines Dichtwerks in die »Dreidimensionalität der Vollsinnlichkeit« (ebd.).⁴⁶ Der Schauspielkunst gehe es also um eine *Versinnlichung*, nicht um die Verwirklichung des dramatischen Inhalts: Dass ein Drama, indem es vor Zuschauenden versinnlicht wird, auch verwirklicht werde, hält Simmel für ein »plumpe[s] Missverständnis« (ebd.), das aus der »naturalistischen Verbannung der Schauspielkunst in die Wirklichkeit« herrühre. Gehe man demgegenüber davon aus, dass die Schauspielkunst sich längst zu einer »ganz eigenen [...] artistischen Betätigung« (ebd.: 83) ausdifferenziert hat, so stehe doch – wie Simmel weiter argumentiert – vor einem »regelrechten Rätsel«, wer jemals »eine und dieselbe Rolle von zwei bedeutenden Schauspielern in ganz verschiedenen Auffassungen gespielt« (ebd.) gesehen habe. Ein Rätsel, dem sich nur eingedenk der »Selbständigkeit der schauspielerischen Individualität« (ebd.) auf den Grund gehen lasse. Die seinerzeit verbreitete »Empfindung« (ebd.: 87) jedenfalls, wonach die »Individualität des Schauspielers« irgendwie gegen das »Selbstbestimmungsrecht des Dichters« verstoße – und wonach durch sie »das Drama [...] nicht zu seinem Recht käme« –, erachtet Simmel insofern als widersinnig, als sie übersehe, dass in keiner dramatischen Rolle stehe und stehen könne, »wie sie *gespielt* werden soll« (ebd.). Wiewohl aus genuin »eignem Lebenspol durchaus eigener Kunstnormen« (ebd.: 90) hervorgegangen, erfülle die Schauspielkunst nichtsdestotrotz »in ihrer Vollendung« die an sie vom »Drama als Dichtwerk« (ebd.: 89) herangetragen – für Simmel vom Prinzip her indes fälschlicherweise erhobenen – Ansprüche:

Formel klingen mag, daß der Schauspieler nur dem Drama Leben einflößen soll, [...] sie läßt zwischen Drama und Wirklichkeit die eigentliche unvergleichliche *schauspielerische Kunst* als solche *verschwinden*.« (Ebd.: 83)

- 46 Dass die Schauspielkunst seiner Zeit von einer dramatischen Vorlage auszugehen habe, scheint für Simmel indes selbstverständlich. Über eine Konzeption dessen, was heute etwa als *postdramatisches Theater* verstanden werden will (siehe weiter unten), verfügt er nicht. Interessanterweise erinnert Simmel aber, um dem Argument Nachdruck zu verleihen, die »Kunstform des dramatischen Stoffes« (ebd.: 82) sei gar nicht das »radikale Problem« an der Sache, auf historisch ältere, gewissermaßen *prä*dramatische Theaterformen, in denen »den Schauspielern ihre Rollen überhaupt nicht Wort für Wort, sondern nur in den allgemeinen Umrissen der Handlung vorgezeichnet« (ebd.) gewesen seien.

»Der Schauspieler, der Eigengesetzlichkeit seiner Kunst ganz rein und unabgelenkt gehorsam, alle Ansprüche der Natur wie der Poesie nach eben dieser Gesetzlichkeit formend, wird [...] genau in dem Maße, in dem seine selbständige Kunstleistung vollkommen ist, auch jenen Ansprüchen genügen: gerade indem sie schauspielerisch vollendet ist, wird sie [...] wie alle große Kunst uns damit eine Ahnung und ein Pfand geben, daß die Elemente des Lebens doch [...] nicht so heillos gleichgültig und beziehungslos nebeneinander liegen wie das Leben selbst es glauben machen will.« (Ebd.: 90)

Zur Erhellung dieses paradox anmutenden Zusammenhangs gilt es Simmel zufolge »in eine Tiefenschicht hinabzusteigen« (ebd.). Er spricht damit die innere Disposition des künstlerischen Individuums an: Der Künstler nämlich fühle eine innere »Notwendigkeit, die jede Willkür eindämmt und jeden Zufall der Subjektivität ablehnt« (ebd.) – und eben diese Notwendigkeit empfinde er »als das Gesetz der *Sache*, das Erfüllung fordert« (ebd.: 90f.). Dem entspreche dann etwa »das Gefühl der Nötigung des Getriebenen- oder Gezogenwerdens, des unausweichlichen Müssens, das die Künstler so oft als die subjektive Färbung ihres Produzierens angeben« würden (ebd.: 91). Das »Merkwürdige« dabei sei nun – so Simmel weiter –, dass der Künstler in seinem Tun nicht etwa nur von dem Gefühl getragen werde, »keine Wahl zu haben, einer Macht jenseits des Willens zu unterliegen«, sondern gleichermaßen von einer anderen, dem radikal entgegengesetzten Empfindung: einer großen *Freiheit* nämlich, »so tief und unbedingt«, wie sie »in keiner anderen seelischen Aktivität« (ebd.) existiere. Die »Treue« (ebd.: 93) des Schauspielers zum Dichter sei daher auch keinesfalls als »mechanistischer Abklatsch« (ebd.) zu sehen. Vielmehr zeichne sie sich dadurch aus, dass der Schauspieler – da seine »schauspielerische Persönlichkeit [...] *als solche* und nicht mit einer ideellen Beziehung auf geschriebene Dramen [...] geboren« sei – die vom Dichter erschaffene Gestalt »in die Äußerungen *seines Lebens* verwebt« (ebd.).⁴⁷

An Simmels explizit gegen den Naturalismus gerichtete Position sind zwei Aspekte hervorzuheben: zum einen, dass ein zentrales Motiv in der seinem Plädoyer für die Anerkennung der Autonomie der *Schauspielkunst* zugrunde liegenden Argumentationslogik sich auch in solchen Schriften wiederfindet, deren Autoren an einer entsprechenden Geltung der *Regiekunst* gelegen ist. Spricht Georg Simmel – wo es ihm um die Erhellung der eigentümlich paradox anmutenden *künstlerischen Freiheit* geht – etwa von einem den Schauspieler in seinem Schaffen anleitenden

47 Bei alledem hört Simmels Behauptung der die Autonomie der Schauspielkunst im Kern ausmachenden *schauspielerischen Individualität* in einem gewissen Sinne just dort auf soziologisch zu sein, wo es um die nähere Bestimmung der »Freiheit des Schauspielers« (ebd.) geht: Seiner Auffassung nach hat diese, wie Simmel – nicht ohne Rekurs auf Kant – feststellt, letzten Endes schlicht jene Form, die man »als die sittliche zu bezeichnen« (ebd.: 94) pflege.

Gefühl des »souveränen Schaltens mit dem Stoff« (ebd.: 91), so bezeichnet er damit im Grunde genommen jene sich durch eine *charismatische Grundstruktur* auszeichnende Handlungsdisposition, wie ich sie – im Sinne eines *Idealtyps* – in enger Anlehnung an Schallberger (2007) als ein konstitutives Moment des künstlerischen Habitus umreißt (vgl. Abschnitt 1.2) und wie beispielsweise Peter Löffler (1966) sie – in einer der Tendenz nach »technizistischen« Variante – als *Voraussetzung* für das Gelingen von Regieexperimenten identifiziert, um deren Preis erst eine Erneuerung des Theaters zu haben sei (vgl. hierzu Punkt 4.2.2 der vorliegenden Arbeit). Zum anderen ist Georg Simmel für die hier zur Diskussion stehende Frage nach der Komplizenschaft einer Soziologie des Theaters mit Blick auf die Entwicklung vom den dramatischen Dichter als unantastbar setzenden Literaturtheater hin zum den Regisseur heiligenden Regietheater insofern von besonderem Interesse, als in den frühen 1970er Jahren verschiedentlich Gesellschaftswissenschaftler, nicht nur, aber doch maßgeblich von seiner Schrift ausgehend, eine Theatersoziologie zu entwerfen beginnen, die ihrerseits den mit dem Siegeszug des Regietheaters einhergehenden Wandel von dem bis in die 1960er Jahre hinein dominierenden Textmodell zu einem *Aufführungsmodell* zu befördern scheint.

In Abgrenzung zu einer empiristischen Kunstsoziologie und in Erweiterung des Ansatzes namentlich von Georg Simmel – aber auch auf Helmuth Plessner (1953 [1948]) und George Herbert Mead (1968 [1934]) rekurrierend – schlägt etwa Uri Rapp (1973) eine Analyse von Theaterphänomenen vor, wie sie in seinen Augen nur »*sub specie spectationis*« (ebd.: 37), das heißt mittels einer vom Gesichtspunkt der *Betrachtung* ausgehenden Theatersoziologie geleistet werden könne, die sich – im Sinne der »Symbolismustheorie« (ebd.: 22) – mit Theater als einer Form des »Präsentieren[s] von Zusammenhängen« (ebd.) zu befassen habe. Sehr treffend geht Rapp dabei von der Annahme aus, dass sich ein kultureller »Schaffensbereich« (ebd.: 15) soziologisch »desto leichter in den Griff bekommen« lasse, je stärker er institutionalisiert sei. Bereits der *Kunstbegriff* bedeute im Grunde genommen – einmal mit bestimmten Geltungskriterien aufgeladen – eine solche Institutionalisierung: Alle an ihm gemessen »»schlechten« Produkte« (ebd.) würden dann *a priori* aus dem Blickfeld geraten, was Rapp für »soziologisch ungerechtfertigt« (ebd.: 16) hält.⁴⁸ Nun will der Autor den Begriff der Kunst (im Sinne einer Grundlage zur qualitativen Bewertung theatralischer Darstellungen) jedoch nicht als obsolet verstanden wissen – bloß müsse man in soziologischer Perspektive von einem Kunstbegriff ausgehen, der den »Gesamtbereich der zu behandelnden Objektivationen und deren qualitative Unterschiede zugleich« (ebd.: 16f.) begreifbar zu machen vermöge. Kunst müsse hierfür nur »auf *Können* zurückgeführt« (ebd.: 17) werden –

48 Auch führt Rapp ins Feld, ein spezifischer Kunstbegriff lenke die Wahrnehmung allein auf die *Produkte* anstatt auf das »lebendige Produzieren und Reproduzieren« (ebd.: 16) eines dann inwieweit auch immer Künstlerischen.

was es einer Soziologie des Theaters dann erst erlaube, sämtliche »theaterartigen Erscheinungen, vom Amateurspiel und Kasperltheater, über Jahrmarktskomödie und Stegreifpantomime bis zum bürgerlichen Guckkastentheater und zum avantgardistischen Straßentheater und Happening mit[zu]behandeln [...] und sowohl die gemeinsame Struktur wie auch die qualitativen Unterschiede all dieser Objektivationen herauszuarbeiten« (ebd.). Umreißt Rapp sodann das eigentliche Problem der Theatersoziologie als »Frage der Einbeziehung der Rand- und Übergangsphänomene« (ebd.: 17), so spricht er sich im Sinne der Lösung dieses Problems für eine sozusagen fundamentale Abstraktion des Theaterbegriffs aus: Um überhaupt erst bestimmen zu können, was denn nun genau »an ›theaterhaften‹ Phänomenen eben das Theaterhafte ist« (ebd.), habe man sich an der Definition von Eric Bentley (1964) zu orientieren: »The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.« (Ebd: 150) Den in Anbetracht althergebrachter Perspektivierungen von Theater gleichsam *revolutionären* Charakter von Bentleys Definition unterstreichend, hebt Rapp nicht zuletzt hervor, dass in ihr »die theatralische Situation weder den Autor noch andere ›Funktionäre‹ des institutionalisierten Theaters« (Rapp 1973: 18) beinhalte. Vielmehr beruhe die von Bentley gleichsam aufs Wesentliche heruntergekochte Konzeption einer »Erfahrung durch Theater« (ebd.: 20) auf der Prämisse, dass theatralische Produktionen immer unter dem Gesichtspunkt ihrer »Aufführung vor Zuschauern« in den (wissenschaftlichen) Blick zu nehmen seien.

Ohne an dieser Stelle im Detail auf das von Uri Rapp ausformulierte theatersoziologische Paradigma eingehen zu können, welches nicht zuletzt an die unseligen Debatten um den seinerzeit an allen Ecken grassierenden *rollentheoretischen* Ansatz rührt,⁴⁹ lässt sich seine Schrift doch insofern als eine Komplizenhaft dem Regie-

49 Völlig zu Recht spricht Andreas Kotte (2005a: 115ff.) von einer nur bedingt gegebenen »Tragfähigkeit rollentheoretischer Annäherungen an Theater« (ebd.: 117). Die soziologische Rollentheorie-Debatte der 1970er Jahre kommt in den Schriften etwa von Mayntz (1970), Dreitzel (1972) sowie – Simmels Erörterungen zur Schauspielkunst wieder aufnehmend – Gerhardt (1976) sehr anschaulich zum Ausdruck. Bezeichnenderweise kommen die witzigsten Beiträge zuweilen aus entlegeneren Regionen: Hans Robert Jauss (1979) etwa gibt Ende der 1970er Jahre zu Protokoll, die überall zu konstatierende »Hochkonjunktur des soziologischen Rollenbegriffs« (ebd.: 599) sei für ihn – »den Literaturhistoriker« – Anlass zur »stillen Freude im Hause eines (wissenschaftstheoretisch) ›armen Verwandten‹« (ebd.). Das sei nun aber, so Jauss weiter, nicht im Sinne eines hämischen Vergnügens zu verstehen, jetzt den Nachweis führen zu wollen, dass die Soziologinnen und Soziologen da einer »Metaphorologie auf den Leim gegangen« wären – vielmehr gehe es ihm darum, »ästhetisches und pragmatisches Rollenverhalten aneinander zu erhellen« (ebd.). Hans Robert Jauss gibt dann etwa zu bedenken, dass die Soziologie bei der Entwicklung ihrer Rollentheorie »ganz bestimmte Gestalten der Schaubühne

theater unter die Arme greifende Positionierung verstehen, als sie – von Simmel und Plessner ausgehend und unter Rekurs auf den Symbolischen Interaktionismus sowie die Formel von Bentley – ein theatersoziologisches *Aufführungsmodell* verifiziert, in dessen Rahmen theatralische Darstellungszusammenhänge jedweder Art als »Veranstaltungen« (ebd.: 33) zu begreifen sind.

Seine Position gewinnt weiter an Kontur, wenn man in Rechnung stellt, dass sich Uri Rapp mit ihr – in entsprechende Deutungskämpfe im Feld der Soziologie eingreifend – gegen jene Repräsentanten einer empirischen Kunstsoziologie wendet, die aus seiner Sicht zu einer »reinen Wirkungstheorie« (ebd.: 23) neigen. Rapps Kritik gilt dabei insbesondere der Position Alphons Silbermanns (1966; 1973), der – seinerseits in Abgrenzung insbesondere zu »historisch-soziologische[n] Literaturinterpretationen«, wie sie etwa bei Lukács (1961 [1914]), Adorno (1961) oder Goldmann (1955) zu finden seien (vgl. Silbermann 1966: 387) – sich um die Mitte der 1960er Jahre daran gemacht hatte, eine theatersoziologische »Konzeption des Theaters als ein *Massenkommunikationsmittel*« (ebd.: 400) her-

vor Augen gehabt« (ebd.: 600) haben müsse: Setze etwa der Rollenbegriff bei Dahrendorf (1959) »das ›Große Welttheater‹ mittelalterlicher Herkunft« (ebd.) voraus, so gehe das Konzept des Rollenspiels in der alltäglichen Selbstdarstellung im Anschluss an Goffman (1969 [1956]) vom naturalistischen Drama mit der alten »Guckkastenbühne« aus. Vor diesem Hintergrund nun will Jauss konstatieren, die soziologische Rollentheorie habe insbesondere den »Spielraum der Interpretation« (ebd.: 603) noch kaum berücksichtigt, wohingegen schon die klassische Komödie (seit Marivaux) einer »Form des Dialogs zum Durchbruch verholfen« hätte, »in welchem die Personen durch reziproke Interpretation der Rede die unbewußten [...] Intentionen des anderen und damit seine Individualität ans Licht bringen« (ebd.: 605) würden. In diesem »ästhetische[n] Paradigma« einer »reziproke[n] Rolleninterpretation« sei also – so Jauss – Rollendistanz nicht als *a priori* gegeben, sondern als von ihrer »intersubjektive[n] Genese« (ebd.) abhängig gesetzt. Werde nun die Freundschafts- und insbesondere die Liebesbeziehung *literarisch* als »rollenunabhängiges Verhältnis« (ebd.: 606) ausgewiesen, so betrachte der *Soziologe* – wie Jauss (nun doch etwas hämisch) vermutet – das so gefasste »Ich-Du-Verhältnis von Freundschaft und Liebe« (ebd.) wohl als ein nur in der Literatur vorkommendes Phänomen. An jene mehr oder minder alltägliche Art einer »*face-to-face*-Situation entlastender Vertrautheit« erinnernd, die »sich zwischen Freunden, Liebenden oder Eheleuten einspielen« (ebd.) könne, stellt Jauss sodann zur Debatte: »[W]enn ein Ich-Du-Verhältnis sein eigenes Spiel hervorbringt, dessen Rollen kein Dritter übernehmen könnte, in welchem Sinne sind diese Rollen [...] dann überhaupt noch als *Rollen* anzusehen?« – um abschließend offen zu lassen, ob nicht vielleicht mit dieser letzten Frage »die Schwelle zu einem Bereich überschritten« werde, den die Soziologie nur zu gern »der Theorie ästhetischer Erfahrung [...] überläßt« (ebd.: 607).

auszuarbeiten.⁵⁰ Als Fluchtpunkt seines theoretisch an sich sehr differenzierten Versuchs, die aus seiner Sicht mannigfachen Beziehungen zwischen Theater und Gesellschaft in einen »exakten soziologischen Rahmen« (ebd.: 387) zu stellen, beschwört Silbermann (unter Rekurs auf Durkheim und in dessen Sinne all jene Wissenschaftler rügend, die das Phänomen Theater zu erhellen trachteten, ohne dabei als Forschungsgegenstand ein *bestimmtes Objekt* angeben zu können), dass es zunächst nach »einem ›bedeutsamen Moment‹ innerhalb der Theaterkunst« Ausschau zu halten gelte, um hiervon ausgehend »sowohl der Wissenschaftlichkeit [...] als auch der Praxis dienlich sein zu können« (ebd.: 389). Als »einziges Faktum« (ebd.), das hierfür – im Sinne *des* Analysegegenstands – wirklich geeignet sei, sieht Silbermann »das *Theatererlebnis*« (ebd.: 390). Nur dieses könne »als sozialer Tatbestand Ausgangspunkt und Mittelpunkt einer Soziologie des Theaters« (ebd.) sein.⁵¹ Erst zum Schluss seines Artikels indes, in einem separaten Unterkapitel zu den »sozialpsychologischen Aspekten [...] im Verhältnis von Theater und Gesellschaft« (ebd.: 404), gibt Silbermann dem Leser, der Leserin einen konkreten Hinweis auf die Stoßrichtung, die ihm für eine solche Theatersoziologie vorschwebt: Dem »Publikumsverhalten« (ebd.) möge diese sich zuwenden. Wiewohl bereits eine Reihe das Theaterpublikum betreffender Studien existierten, würden sich diese indes – so konstatiert Silbermann im Sinne eines Defizits – nicht der aus seiner Sicht neuesten »Erkenntnis der Soziologie«, nämlich der »Lehre vom *Behaviorismus*« bedienen, welcher es um die Persönlichkeitsstruktur gehe beziehungsweise um »alles, was das Einzelwesen dem Kontakt mit anderen zu verdanken« (ebd.) habe. Und gerade beim »Theatererlebnis«, so Silbermann, stünden »die bemerkbaren physischen Tatsachen mit psychologischen in enger Wechselbeziehung« (ebd.).⁵²

50 Gleichsam zur Plausibilisierung der damit einhergehenden Umdefinition der Kunstform Theater zu einem Massenmedium führt Silbermann (1966) ins Feld, man könne sich »nicht länger [...] damit zufriedengeben, unter Theater [...] ausschließlich das Spiel auf der Bühne zu sehen«, da doch »Rundfunk, Fernsehen und Schallplatte [...] sich schon längst des Theaters für ihre Zwecke bemächtigt« (ebd.: 400) hätten.

51 Uri Rapp (1973) zufolge wird das Moment des Theatererlebnisses von Alphons Silbermann »als Objekt der empirischen Forschung isoliert« (ebd.: 13). Es scheine, wie Rapp moniert, dass der Begriff des theatralischen Erlebnisses von Silbermann in einer solchen Art und Weise »entkleidet« (ebd.) werde, nur um ihn der Forschung als empirisch erfassbare Einheit anheimstellen zu können. Eine solche an »methodische[n] Applikabilitätsüberlegungen« (ebd.: 14) orientierte Soziologie des Theaters könne indes, wie er zu bedenken gibt, den Eigentümlichkeiten des Gegenstands nicht gerecht werden.

52 Als Beispiele für Untersuchungen, die diesem Zusammenhang noch keine hinreichende Beachtung schenkten, nennt der Autor die mit dem Theaterpublikum befassten Schriften von Schöne (1927), Zweig (1928) und Poerschke (1951). Von diesen hebt er sodann eine

Geht es Alphons Silbermann also – zugespitzt gesagt – darum, das institutionelle Theater, welches in seiner Konzeption den Charakter eines Massenmediums annimmt, einer dem *stimulus-response*-Modell entsprechenden Publikumsforschung zuzuführen, so kritisiert Uri Rapp (der demgegenüber eher für eine qualitative Neubestimmung des Theaterbegriffs *selbst* plädiert, wie sie aus seiner Sicht nur durch eine vergleichende, im Grunde genommen rekonstruktive Erschließung der Eigenheiten ganz unterschiedlicher ›theaterhafter‹ Phänomene möglich ist) an eben diesem Ansatz, dass er das Gesichtsfeld auf »Inhalt[e] oder explizite Aussage[n]« (Rapp 1973: 25) beschränke. Die dem Silbermann'schen Ansatz implizite »Beeinflussungsthese« (ebd.) ließe sich allenfalls, wie Rapp weiter schreibt, durch eine Kunstsoziologie erweitern, die etwa auch »Lebensgefühl, Sprechstil [oder] Interaktionsmuster« (ebd.) berücksichtige. Solche Analysen finde man bei Jean Duvignaud.⁵³ Als eine von dessen zentralsten Einsichten nennt Rapp jene der »Vermittlungsfunktion des Theaters, das die aristokratischen Lebensstile und Verhaltensmuster an das Bürgertum übermittelte« – woran sich zeige, dass gerade der »unbemerkte« wirksame Einfluss »zuweilen dauerhafter und intensiver« sei als »der explizit thematisierte« (ebd.). Auch eine Erweiterung der Beeinflussungsthese in diesem Sinne würde jedoch, wie Rapp in Anschlag bringt, fast unweigerlich in eine Theorie der »funktionellen Wechselwirkung« (ebd.: 26) münden, die ihr bestes Beispiel »in der Theorie von der Kunst als sozialer Kontrolle« (ebd.) finde. Eine solche sei denn auch im Ansatz von Alphons Silbermann insofern eingelagert, als dieser unter der »Kompensation« (ebd.: 27) die Möglichkeit verstehe, dass das Individuum durch den Theaterbesuch antisoziale Impulse und Frustrationen abbauen könne. »Wie

Reihe von Studien ab, die demgegenüber den unterschiedlichen Arten einer »Aktion des Theaterpublikums« (Silbermann 1966: 405) bereits Rechnung tragen würden: So unterscheide etwa Young (1951) »zwischen dem passiven und dem aktiven Publikum und weitergehend noch zwischen dem Information suchenden, dem Unterhaltung und Belustigung suchenden und dem Bekehrung suchenden Publikum« (ebd.); Melchinger (1961) wiederum sehe den »Schein« und Bab (1974 [1931]) die »Überwindung der Lebensangst« als die »wesentliche Erscheinung des Theatererlebnisses«, während Nühlen (1953) ins Feld führe, dass »das Theater aufklären solle« (Silbermann 1966: 405). Diese Ansätze jedenfalls würden – so resümiert Silbermann – verdeutlichen, dass es bei der Untersuchung zuschauerbezogener »Aktionsarten« zuvorderst gelte, das Augenmerk »auf die Konditionen zu richten, durch die im Publikumsverhalten sich äußernde Reaktionen entstehen« (ebd.). Wiewohl sich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre eine gewisse Häufung von die Theaterrezeption betreffenden, mitunter explizit wirkungstheoretisch angelegten Studien feststellen lässt (siehe etwa Dietrich 1976, Ruprecht 1976, Berger 1977, Gleber 1979 sowie Popp 1979), wird sich eine empirische Theaterpublikumsforschung *à la longue* weder in der Soziologie noch in der Theaterwissenschaft etablieren.

53 Siehe Duvignaud (1965; 1970).

blitzartig« – so Rapps Seitenhieb an die Adresse Silbermanns – werde damit »der konservative und restaurative Charakter [...] des Theaters erhellt« (ebd.): Funktion nämlich funktioniere immer nur »für ein etabliertes Ganzes« (ebd.). Rapp seinerseits will sich damit *nicht* begnügen, gehe es der Kunst doch gerade um ein »Überschreiten des Schon-Daseienden« und folglich um »menschliche Lebensmöglichkeiten«, die eben noch »nicht aktualisiert« (ebd.) sind.⁵⁴ Der unverkennbar gesellschaftskritisch-emanzipatorische Duktus im Beitrag von Uri Rapp findet sich auch in einigen weiteren ›theatersoziologisch‹ angelegten Schriften wieder, wie sie in den 1970er Jahren – zumeist in expliziter Opposition zu der von Alphons Silbermann als empirische Massenkommunikationsforschung konzipierten Soziologie des Theaters⁵⁵ – erscheinen. In seiner Streitschrift zum *Theater zwischen Wirklichkeit*

54 In seiner später publizierten *Einführung in die Theatersoziologie* wird Rapp (1993) feststellen, es sei an sich »eine kardinale Aufgabe der Theatersoziologie, sich mit der Statistik und den historischen Kenntnissen über das Ausmaß der *attendance* (des potentiellen Theaterpublikums) auseinanderzusetzen« (ebd.: 27). Darob dürfe indes »nicht die historische Aufgabe von Minderheiten, sowohl kreativen wie rezeptiven, missachtet werden« (ebd.: 28). Im Sinne einer Kritik am subsumtionslogischen Vorgehen der empirischen Sozialforschung gibt Rapp zu bedenken, gerade »kreativ hervorgebracht[e]« kulturelle Werte könnten in ihrer Genese nicht ausgehend von der »großen Masse« (ebd.) erfasst werden.

55 Exemplarisch für solche Autoren, die insgesamt eher *befürwortend* an Silbermann anschließen, ist hier Albin Hänseroth (1969; 1976) zu nennen, der die auf Lasswell (1948) zurückgehende Formel *Wer sagt was zu wem und mit welcher Wirkung?* als »für eine Übernahme in die empirische Soziologie des Theaters« (Hänseroth 1969: 555) geeignet hält. Dem bei Silbermann anzutreffenden Schema »Autor-Werk-(Interpret-)Publikum« sei diese nicht zuletzt deshalb vorzuziehen, weil letzteres »statische Züge« aufweise und den »Eindruck einer beim Autor beginnenden und beim Publikum endenden linearen Kausalkette« (ebd.) erwecke. Die Lasswell-Formel bringe demgegenüber zum Ausdruck, dass es sich beim Theater um »ein dynamisches Phänomen« handle; auch könne sie dazu dienen, den »Katalog der zu erforschenden Aspekte« (ebd.) neu zu gliedern. Inwieweit es sich bei dem Versuch, einem dynamischen Phänomen *katalogisierend* auf den Grund gehen zu wollen, nicht vielleicht um ein recht aussichtsloses Unterfangen handelt, sei einmal dahingestellt. Den mit Blick auf die 1970er Jahre (und weit über diese hinaus) differenziertesten Beitrag zu der Frage nach dem gesellschaftstransformierenden Potential von Kunst, wie sie in dieser Epoche sehr gerne gestellt und zuweilen recht platt abgehandelt wird, sehe ich in dem *Alphons Silbermann zum 70. Geburtstag* gewidmeten Aufsatz *Können Künstler die Welt verändern?* aus der Feder Hans Peter Thurns (1979). Aus dessen Perspektive sind die Kunstschaffenden »in hohem Maße abhängig von der Wirkungserlaubnis, in welcher sich die angezielte Gesellschaft ihnen gegenüber kulturell definiert« (ebd.: 669). Um überhaupt ›Wirkung‹ erzielen zu können, so Thurn weiter, bedürfen die

und *Möglichkeit* verschafft etwa Thomas Heinze (1972) seinem Unbehagen darüber Luft, dass jene Menschen, die »das bürgerliche Theater frequentier[t]en« (ebd.: 335) – nämlich »überwiegend Beamte, Angestellte, mehr Damen als Herren und mehr Alte als Junge, meist gutverdienende, sozial privilegierte Leute« – dafür sorgen würden, den »elitäre[n] Charakter« (ebd.) desselben zu konservieren.⁵⁶ In seinem Aufsatz will Heinze einige Bedingungen formulieren, die aus seiner Sicht gegeben sein müssten, um das Theater »aus seiner bürgerlichen Überhöhung« (ebd.: 336) herauszulösen: Wolle man Theater »zu einem politischen Medium machen« (ebd.: 337), so gelte es primär bei der Frage anzusetzen, »wie das Dargestellte wahrgenommen wird« (ebd.). In Anlehnung an Pierre Bourdieu (1970) erinnert Thomas Heinze, der im Theater einen »kommunikations-soziologischen Sachverhalt« (Heinze 1972: 337) zu erkennen meint, sodann daran, dass jede Betrachtung von künstlerischen Werken eines Akts der Decodierung bedürfe – weise doch die »Verwirrung und Blindheit der ›ungebildetsten Betrachter« (Bourdieu) gegenüber

seitens der Künstler »angebotenen sinnträchtigen Ausdrucksmuster [...] korrespondierenden Deutungsmuster auf Seiten der Kunstinteressierten« (ebd.). Wo diese disponibel sind, fänden »Kunstwirklichkeit und Lebenswirklichkeit im kreativen Akt der phantasiebeflügelnden Rezeption zueinander« (ebd.). Verleiht das Individuum im »Kunsterlebnis« die »ästhetisch wahrgenommenen Ausdrucksschemata seinen mundanen Deutungsmustern« ein, so erhält der Mensch, wie Thurn zu verstehen gibt, »aus den sich eröffnenden Kunsthorizonten heraus Anregungen und Hilfen für die [...] Neuinterpretation auch seiner alltäglichen Lebenswirklichkeit« (ebd.). Ist nun die ›Wirkung‹ der Kunst abhängig »vom Zueinanderpassen der Werkimpulse und der Rezeptionsfähigkeit« seitens des Individuums, so ist die letztere, da »an den Bildungsstand der Menschen angebunden«, als weitestgehend soziokulturell determiniert zu begreifen: Thurn zufolge ist es »der durch Lernprozesse strukturierte Filter, den alle Kunstwirkung durchlaufen muss« (ebd.). Dies gesetzt und darüber hinaus komme es in aller Regel zu einer nur »segmentären Kongruenz« der Dimensionen ›Werkimpuls‹ und ›Werkrezeption‹ nicht zuletzt aufgrund des Umstands, dass vom Prinzip her »die generativen Strukturen der Kunst die lebensweltlichen pragmatischen Horizonte überschreiten« (ebd.). Gerade mit Blick auf den Fall des »Theater- oder Konzertpublikums«, welches entsprechende ›Werkimpulse‹ im Rahmen eines »nur kurzfristige[n] Anlass[es]« rezipiert, liegt für Thurn eine weitere »Grenze [...] der Wirkungsmöglichkeit der Kunst ins Soziale hinein«, werde diese Grenze doch »zementiert durch die Tatsache, dass künstlerische Symbolwelten nicht auf festliegende Bezugsgruppen rechnen dürfen« (ebd.).

- 56 Der Autor verweist an der Stelle auf eine von Dieter Hanhart (1964) durchgeführte Untersuchung über die Freizeitgewohnheiten von Arbeiterinnen und Arbeitern. 60 Prozent der Befragten hätten, so resümiert Heinze (1972) dessen Befunde, im Jahr 1964 *nie* ein Theater (oder ein Konzert) besucht und nur 12 Prozent seien mehr als zweimal in einem solchen (oder einem solchen) gewesen (vgl. ebd.: 335).

kulturellen Produkten« darauf hin, dass die Wahrnehmung von Kunst »vermittelte Entschlüsselung« (Heinze 1972: 337) sei: Übersteigt die mit einem Kunstwerk angebotene Information die »Entschlüsselungsfähigkeit« (ebd.) des Betrachters, so hat sie für diesen »keinerlei Bedeutung« (ebd.), erscheint als strukturlos und unorganisiert. Nun sei die »Bereitschaft zur Appropriation kultureller Güter«, wie Heinze – weiterhin auf Bourdieu zurückgreifend – konstatiert, »abhängig von einer spezifischen Erziehung, die erst das Kunstverständnis als Beherrschung der Instrumente zur Appropriation dieser Güter erzeugt« (ebd.: 338). Und komme im Hinblick auf die Förderung der Fähigkeiten zur Aneignung von Kunst der *Schule* eigentlich eine »kompensatorische Funktion« (ebd.) zu, so vermittele diese *realiter* »immer noch den Code der Werke des hohen Mittelstandes« (ebd.: 338f.) – wodurch das Bildungskapital auch weiterhin nur dahin schlage, »wo bereits Kapital (durch Familie) vorhanden ist« (ebd.: 339). Vor dem Hintergrund dieser Diagnose plädiert der Autor sodann – unter Verweis auf Ehmer (1971) – für die schulische Institutionalisierung eines »gesellschaftsbezogenen Fachs ›visuelle Kommunikation« (Heinze 1972: 340).⁵⁷ Im Sinne der primären Lernziele des »kritischen Curriculums« eines solchen Fachs gibt er an: Die Schülerinnen und Schüler sollten lernen, dass Kunst in der Gesellschaft keine hohe »Sonderstellung« habe, sondern vielmehr als Bestandteil der nach den »Regeln des kapitalistischen Marktes« funktionierenden »Bewußtseinsindustrie« (ebd.) zu sehen sei. Hiervon ausgehend gelte es, den Schülerinnen und Schülern das Rüstzeug an die Hand zu geben, den »Herrschaftsanspruch« der Kunst zu analysieren und sie »als Vehikel der Verschleierung zu entlarven« (ebd.). Um nämlich zu der Einsicht gelangen zu können, dass jedwede »Bildgrammatik« auf bestimmten »Rezeptionsmechanismen« beruhe, sollten die Heranwachsenden insbesondere dazu befähigt werden, »optische Darstellungen [...] kritisch [zu] interpretieren« (ebd.). Als konkreten Ansatz, vermittels dessen die Schülerinnen und Schüler sich also daran machen sollten, künstlerische »Zeichen und Symbole« zu analysieren, um die »visuelle[n], auditive[n] und audiovisuelle[n] Informationen« des Kunstwerks »im Sinne des Senders« einer kritischen Prüfung unterziehen zu können, nennt Heinze schließlich die »Bildsemiotik« (ebd.).⁵⁸ Damit spricht er die subdisziplinäre Kusine eines Paradigmas an, das in den 1970er und 1980er Jahren wenn auch kaum die Lehrpläne der Volksschule, so umso gravieren-

57 In der allgemeinen Stoßrichtung nicht unähnlich, fragt Mayer (1977) danach, inwieweit der Symbolische Interaktionismus den theoretischen Rahmen zur Verknüpfung von theatralem und pädagogischem Rollenspiel abgeben kann (vgl. ebd.: 334ff.).

58 Schwebt Heinze (1972) ein sozial-emanzipatorisches Theater als »Modell repressionsfreier Interaktion« (ebd.: 347) vor, das freilich »utopische Züge« (ebd.) habe, so sei mir an dieser Stelle die Bemerkung erlaubt, dass das von ihm formulierte pädagogische Programm eben diese Vorstellung an utopischem Gehalt wenn nicht übertrifft, so jedenfalls auch nicht unterbietet.

der die Theaterwissenschaft prägt und diese – worin eine Gemeinsamkeit mit der oben umrissenen, einem *Aufführungsmodell* Vorschub leistenden Theatersoziologie zu sehen ist – ebenfalls zu einer Komplizin des Regietheaters machen wird.

Zeichnet sich die Theaterwissenschaft von Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre hinein durch eine primär *historische* Forschungsorientierung aus, so lässt sich mit Blick auf ihre Entwicklung seit den 1970er Jahren von einer zunehmend *theoretischen* Ausrichtung sprechen (siehe Kotte 2005a: 114f.). Fortan sollten weniger theatergeschichtliche Erörterungen die disziplinären Diskurse dominieren als vielmehr Fragen, wie »das Spezifische, das ›Theatrale‹ im situativen Aspekt in den Griff zu bekommen« (ebd.: 115) sei.⁵⁹ In diesem Kontext wird sich ab den 1980er Jahren in der Theaterwissenschaft zuvorderst die *Theatersemiotik* etablieren, um unter deren Banner in den Glaubenskrieg um Werktreue und Regietheater zu ziehen.

Im deutschsprachigen Raum maßgeblich von Erika Fischer-Lichte vorangetrieben, die in der Theaterraufführung einen »strukturierte[n] Zusammenhang von Zeichen« (Fischer-Lichte 1983: 10) erkennen will, sollte der »Siegesszug der Theatersemiotik« (Balme 2008: 47) das »antagonistische Verhältnis zwischen Werk und Aufführung« zumindest der Tendenz nach aufheben (vgl. ebd.). Beschreibt die semiotische Theatertheorie die Aufführung als Text *sui generis*, so existiere dieser – wie Balme feststellt – unter ihrem Gesichtspunkt nur im »Moment der Aufführung« als das »Ergebnis der inszenatorischen Arbeit von Regie, Bühnenbild, Darstellern usw.« (ebd.). Interessanterweise taucht der *Theaterregisseur* als Kulturproduzent in den Arbeiten von Fischer-Lichte (wie übrigens auch in den oben erwähnten theatersoziologischen Schriften) indessen kaum auf – und wo er thematisiert wird, klingt das dann etwa so:

»Der theatralische Text, die Aufführung, ist [...] nicht mit einem einzelnen Körpertext identisch, sondern setzt sich aus einer Vielzahl von Körper- (und Raum-)texten zusammen, deren jeder auf ein einzelnes Subjekt verweist, das ihn in einer Abfolge von Setzungen, die durchaus auch als Ergebnis einer Zusammenarbeit mit dem Regisseur oder anderen Schauspielern entstanden sein können, seinerseits konstituiert hat.« (Fischer-Lichte 1983: 32)

59 In dieser Phase des innerdisziplinären Umbruchs bedient sich die Theaterwissenschaft nicht zuletzt interaktions- und rollentheoretischer Modelle aus der Soziologie. Arno Paul (1981 [1971]) etwa begreift in seinem – Kotte (2005a) zufolge »fachgeschichtlich grundlegenden« (ebd.: 118) – Aufsatz über die *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln* die »gegenseitige Bedingtheit von [...] Schauspielern und Zuschauern, spezifiziert durch ein bestimmtes symbolisches Rollenverhalten in einem soziokulturell determinierten Interaktionsfeld« (Paul 1981 [1971]: 223), als *das* Konstitutivum von Theater.

Auffallend ist, dass die Autorin es tunlichst vermeidet, zwischen dem Anteil, den die *Regie* an der Produktion des ›theatralischen Texts‹ (der Aufführung) leistet, und demjenigen, den das *Schauspiel* an dieser hat, zu unterscheiden. Unter den vereinzelten Stellen, an denen der Theaterregisseur Erwähnung findet, springt dem Leser insbesondere eine ins Auge, an welcher Fischer-Lichte bei dem Versuch der Einpassung des Regisseurs in ihr Modell sich gerade *dagegen* ausspricht, diesem eine wie auch immer geartete Vorrangstellung zu attestieren. Wohl könne man annehmen, so schreibt die Autorin, dass der Theaterregisseur »Sorge tragen« würde, die »verschiedenen Körpertexte« – aus denen sich, wie im oben angeführten Zitat zu lesen ist, eine Aufführung zusammensetzt – in ein bestimmtes »Verhältnis zueinander« (ebd.: 33) zu setzen. Da aber entgegen der »landläufigen Meinung«, der zufolge – wie Fischer-Lichte konstatieren will – die Theateraufführung »als ausschließlich vom Regisseur konstituiert und bestimmt« begriffen werde, diese »Körpertexte« dem Regisseur gerade *nicht* »wie objekthafte Versatzstücke [...] beliebig disponibel« seien, sondern hinter einem jeden derselben »ein Subjekt« (eine Schauspielerin, ein Schauspieler) stehe, müsse »die Möglichkeit durchaus in Betracht gezogen werden, dass die verschiedenen Körpertexte sich gegen eine derartige Vereinheitlichung sperren« (ebd.). Ergo sei auch anzunehmen, so Fischer-Lichte, dass mit der Aufführung »statt der Einheit des Sinnes [...] eine Vielheit von Sinn« (ebd.) entstehe. Konstituiert sich für Fischer-Lichte die multiple Sinnhaftigkeit einer Theateraufführung – ja im Grunde genommen diese selbst – also nicht zuletzt dadurch, dass an ihrer Entstehung mitunter widerstrebende Kräfte (in der Gestalt etwa sperriger Schauspielerinnen oder Schauspieler) beteiligt sind, so kann ihr zufolge der »theatralische Text« (sprich: die Aufführung) auch nicht »als ein Signifikant begriffen und bestimmt werden, welcher [...] beispielsweise das Subjekt des Regisseurs [repräsentiert]« (ebd.: 34). Vielmehr repräsentiere die Aufführung (als Text) einen »Prozeß, in dem unterschiedliche Subjekte sich als [...] Subjekt-im-Prozeß konstituieren und dabei zueinander in Beziehung treten« (ebd.).⁶⁰

Daran nun, dass in dem theoretischen Gebäude, wie Fischer-Lichte es konstruiert, weder der Aspekt der sozialen Bedingtheit etwa von Geltungsansprüchen und Definitionshoheiten noch die Frage nach den gesellschaftlichen Grundlagen der Denk- und Handlungsmuster eben jener Individuen Platz haben, die im theatralischen Schaffensprozess eine solche »Beziehung« eingehen, ändern auch die beiden von der Autorin in jüngerer Vergangenheit forciert bemühten Begriffe des *Performativen* und der *Performativität* (Fischer-Lichte 2001; 2003; 2004; 2011) wenig. Diese würden von Fischer-Lichte – wie Herrmann (2005) feststellt – nunmehr stärker in den Vordergrund gerückt, weil sie das *eigentliche* Konstitutivum von Theater neuerdings primär in dem spannungsvollen Verhältnis von ›Performativität‹ und

60 Ich kann Kotte (2002) nur darin beipflichten, dass wir es bei der Theatersemiotik mit einem reichlich »schwankenden Boden« (ebd.: 4) zu tun haben.

»Textualität« erblicke – wobei Fischer-Lichte unter einer Aufführung inzwischen nicht mehr sosehr einen Zeichenzusammenhang als vielmehr »ein Ereignis« (Herrmann 2005: 19) begreife. Den Ereignischarakter von Theater wiederum sieht Fischer-Lichte in der Singularität und Unwiederbringlichkeit einer jeden Aufführung begründet. Sie schreibt: »Aufführungen sind immer Ereignisse, insofern sie einmalig und unwiederholbar sind.« (Fischer-Lichte 2003: 15)

Dem ephemeren Charakter des theatralischen Werks (also der Inszenierung oder Aufführung) und somit der *zeitlichen* Dimension wird schließlich – in Ergänzung zur *räumlichen* – auch in der Theaterdefinition von Hans-Thies Lehmann (1999), wie dieser sie in seiner Erörterung zum sogenannten »postdramatischen Theater« formuliert, ein zentraler Stellenwert beigemessen. Dort schreibt Lehmann:

»Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und *gemeinsam verbrauchte* Lebenszeit in der gemeinsam geatmeten Luft jenes *Raums*, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen. Emission und Rezeption der Zeichen und Signale *finden zugleich statt*. Die Theateraufführung lässt aus dem Verhalten auf der Bühne und im Zuschauerraum einen *gemeinsamen Text* entstehen, selbst wenn gesprochene Rede gar nicht vorkommt.« (Ebd.: 12f.)

Andreas Kotte (2005a) zufolge kündige Hans-Thies Lehmann mit seiner Konzeption nicht zuletzt den verbreiteten »Konsens« auf, wonach die Moderne das Theater wirklich »revolutioniert« (ebd.: 110) habe. Bei allem anerkennenden Respekt, den Lehmann den historischen Theater-Avantgarden des vorletzten Jahrhundertwechsels zolle, hätten diese aus dessen Sicht »den logik- und text-, fabel- und figurenzentrischen Bestrebungen eines traditionellen dramatischen Theaters« letztlich nur einen »neuen Impuls« (ebd.) verliehen, ohne sich von eben diesem tatsächlich zu verabschieden.⁶¹ So schreibt Lehmann etwa, die Repräsentanten der historischen Avantgarden hätten, wenn auch zu »abstrakten und verfremdenden Bühnenmitteln« neigend, doch eigentlich am Prinzip der »Mimesis einer Handlung auf dem Theater« (Lehmann 1999: 22) festgehalten. Steht bei Fischer-Lichte die Frage nach der Zeichenhaftigkeit und Performativität von Theater im Vordergrund, so zeichnet sich Lehmanns (dezidiert der Abkehr von einem dramatischen Theaterverständnis Vorschub leistender) Ansatz durch einen ungleich stärkeren Fokus auf die theatralischen *Mittel* aus. Hans-Thies Lehmann moniert beispielsweise, dass mit Blick auf neuere Theatertexte zwar immer wieder von »»nicht mehr dramatischen Theatertext-

61 Selbst Bertolt Brecht hätte so besehen – wie Kotte (2005a) weiter schreibt – noch »im Netz des Logikers Aristoteles« gezappelt, da er an der »Ganzheit« im Sinne des dramatischen Modells »mit Anfang, Mitte und Ende« (ebd.: 110) festhielt – ein Modell, welches unter dem Gesichtspunkt eines *postdramatischen* Theaters eben »nicht mehr in die Landschaft passe« (ebd.).

ten« gesprochen worden sei, es jedoch an Versuchen fehle, »das neue Theater in der Vielfalt seiner Theatermittel detaillierter im Licht der postdramatischen Ästhetiken zu vermessen« (ebd.: 29). An seiner Diagnose, wonach die »seit der historischen Avantgarde entwickelten Formsprachen« dem *postdramatischen* Theater nunmehr als ein »Arsenal von Ausdrucksgebärden« zur Verfügung stünden, welches dazu dienen könne, »eine Antwort auf die veränderte gesellschaftliche Kommunikation unter den Bedingungen der verallgemeinerten Informationstechnologie zu geben« (ebd.: 23), manifestiert sich nicht nur der insgesamt als *formalistisch* zu bezeichnende Impetus seines theaterwissenschaftlichen Konzepts.⁶² Ebenso deutlich tritt die mit diesem sich verbindende Hintergrundüberzeugung hervor, wonach die Kunstform Theater mit den ihr ganz eigenen, durchaus aus ihrer eigenen Geschichte hervorgehenden *Mitteln* (bedenkt man Lehmanns Verwendung des Begriffs des Arsenal: im Sinne von *Waffen*) gegenüber einer zunehmend medialisierten Gesellschaft Stellung zu beziehen habe. Schreibt Lehmann des Weiteren, postdramatisches Theater schließe »die Gegenwart/die Wiederaufnahme/das Weiterwirken älterer Ästhetiken« (ebd.: 31) immer mit ein, um hierauf ins Feld zu führen, Kunst könne sich nämlich »überhaupt nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen« (ebd.), und hinzuzufügen, es komme dabei nur auf das »Niveau, [die] Bewusstheit, und [...] besondere Form des Bezugs« (ebd.) an, so liefert uns dies wiederum einen Hinweis auf Lehmanns Vorstellung von der Logik der *innerhalb* des (sagen wir: postdramatischen) Theaterfelds stattfindenden ernstesten Spiele des Wettbewerbs: Diese haben nunmehr – um den militärischen Duktus beizubehalten – den Charakter eines auf welchem Niveau auch immer geführten, jedenfalls bewussten, expliziten und ganz besondere Schachzüge erfordernden Stellungskriegs.

Wiewohl sich die hier umrissenen theatersoziologischen und theaterwissenschaftlichen Positionen, wie sie zwischen den 1970er und 1990er Jahren etwa von Uri Rapp, Thomas Heinze und Alphons Silbermann, Erika Fischer-Lichte und Hans-Thies Lehmann entwickelt werden, in vielen Aspekten, ja ihren grundlegendsten Prämissen deutlich voneinander unterscheiden (und in eben diesem Sinne teils auch explizit gegeneinander ausgespielt werden, denn auch das wissenschaftliche Feld ist bekanntlich eine Kampfarena), ist ihnen doch eine Sache gemeinsam: Alle

62 Dass das sogenannte postdramatische Theater selbst zu einem gewissen Formalismus neigt, mag sich unter Rückgriff auf Hauser (1974) erhellen, der mit Blick auf das Theater insbesondere des 19. Jahrhunderts konstatiert, dort sei das »literarisch immer produktiver« werdende *Drama* auf der »Suche nach einer seinen mannigfachen Ideen und Aufgaben entsprechenden Bühne« gewesen und nicht umgekehrt »das Theater auf der Suche nach entsprechendem Darstellungsmaterial« (ebd.: 529). Hat sich nun die Stoßrichtung dieser Suche im Falle des zum Dichtertext *Abstand* nehmenden Regietheaters in der Tat um 180 Grad gedreht, so verbindet sich mit ihr – fast notwendigerweise – ein gewisser Hang zu formalen, ja formalistischen Inszenierungsweisen.

erheben sie die *Theateraufführung* – und nenne man diese schlangweg ein *Erlebnis*, ein *Ereignis* oder aber *gemeinsam an einem bestimmten Ort verbrauchte Lebenszeit* – zu einem Gegenstand der genauen (wissenschaftlichen) Betrachtung und Beobachtung, ja Entschlüsselung. Indem sie dies tun, *verräteln* sie die Aufführung und mit ihr unterschwellig – ja im Grunde genommen einer als eben hierfür konstitutiv zu bezeichnenden Logik der *Invisibilisierung* folgend – auch jene Figur, mit Blick auf welche im Zuge der unter Abschnitt 4.2 der vorliegenden Arbeit umrissenen Entwicklungen im Feld des Theaters seit den 1970er Jahren ein reger Bedeutungszuwachs, wenn nicht eine Heiligsprechung zu verzeichnen ist: den *Regisseur*.

Nun entbehrt eben dieser Umstand, dass der Regisseur in den hier betrachteten Theoretisierungen von Theater weitestgehend *unsichtbar* bleibt beziehungsweise mitunter – ob nun absichtlich oder nicht – unsichtbar *gemacht* wird – wie etwa bei Uri Rapp, welcher in der Theaterdefinition Bentleys (1964) ja nicht zuletzt den Vorzug erkennen will, dass diese nebst dem Dramatiker auch gleich alle »andere[n] »Funktionäre« des institutionalisierten Theaters« (Rapp 1973: 18), zu denen er zweifellos auch den Regisseur zählt, *außen vor* lässt; oder bei Erika Fischer-Lichte (1983), die den Regisseur wenn auch nicht gänzlich unsichtbar macht, so doch mit einem derart dicken Schleier zeichenhafter »Körpertexte« und »Raumtexte« behängt, dass er als Repräsentant der Aufführung dann auch nicht mehr wirklich zu erkennen ist –, nicht einer gewissen geschlechtertheoretischen Brisanz. Wie schon Simmel (1985 [1911]) dies am Beispiel der Transformation männlicher Macht in allgemeines Recht exemplifiziert hat (vgl. ebd.: 202ff.), ist die *Invisibilisierung* des Geschlechtlichen – im Sinne des Aufrechterhaltens der Unvernehmbarkeit gerade des männlichen *doing gender* – als ein für die soziale Reproduktion männlicher Dominanz konstitutives Moment zu sehen. Die Komplizenschaft der genannten theatersoziologischen und theaterwissenschaftlichen Positionierungen erscheint vor diesem Hintergrund denn auch als eine doppelte: Nicht allein trägt sie – durch die Verrätselung der Aufführung – zur (Re-)Charismatisierung der Theaterkunst *per se* bei, sondern gleichzeitig – gerade indem sie diesen im Verborgenen belässt – zur Reproduktion der Imago eines »natürlicherweise« *männlichen* Regisseurs.

Die Qualität dieser Komplizenschaft mag sich des Weiteren erhellen unter Berücksichtigung des Umstands, dass das in den 1970er und verstärkt noch in den 1980er Jahren insbesondere seitens der Theaterwissenschaft mit produzierte Rätsel der Aufführung und der damit verbundene Anspruch, es (auf welche konkreten Kriterien hin auch immer) zu entschlüsseln, mit der Genese und Etablierung entsprechender Wahrnehmungs- und Interpretationsweisen gerade auch *jenseits* des akademischen Felds, namentlich im *Kulturjournalismus* einhergegangen sein dürfte. So ist – wenngleich an dieser Stelle hierfür kein Nachweis erbracht werden kann – zumindest nicht auszuschließen, dass sich mit Blick auf den oben genannten Zeitraum auch ein gewisser Wandel hinsichtlich der Sozial- und Bildungsprofile derjenigen – wohl insbesondere zahlreicher als zuvor aus *theaterwissenschaftlichen*

Studiengängen kommenden – Individuen nachzeichnen ließe, die sich in den Jahren des sich anbahnenden und durchsetzenden Regietheaters dem Beruf der *Theaterkritik* verschreiben. Führt etwa Dresen (1995) Mitte der 1990er Jahre ins Feld, der Regietheater-Regisseur sei nunmehr jahrelang »in seinem Tun vom Feuilleton ermutigt und in eine Frontstellung gegen das Publikum gehetzt« (ebd.: 64) worden, so ist jedenfalls *nicht* davon auszugehen, dass es sich bei den *diese* Art von Feuilleton repräsentierenden Theaterrezensentinnen und Theaterrezensenten zuvorderst um irgendwie orthodoxe, primär das heilige Dichterwerk hochhaltende Germanistinnen und Germanisten handelte.⁶³

Gesetzt nun also den Fall, dass an der Annahme eines so verstandenen Schulterschlusses von Theaterwissenschaft (sowie Theatersoziologie) und Theaterkritik etwas dran ist, so mag man – in diskurstheoretischer Perspektive – die mit dieser Verklammerung einhergehende Hochkonjunktur des Rätsels der *Theateraufführung* als eine Art »diskursive Explosion« begreifen, wie Michel Foucault (1989 [1977]: 27) sie mit Blick auf die Rede um den *Sex* herausstellt. Erkennt Foucault im fortwährenden Sprechen über den Sex eine Technik, über welche eben diesem Geltung »als *das* Geheimnis« (ebd.: 49) verschafft wird, so ist – mag die Analogie hier auch etwas schräg anmuten – in dem allem voran theaterwissenschaftlich, teils auch theatersoziologisch befeuerten und von der Theaterkritik öffentlich vollzogenen Sprechen über (in welcher konkreten Hinsicht auch immer erlebnisartig-ereignishafte) *Theateraufführungen* vielleicht nicht zuletzt eine Technik zu sehen, vermittels welcher diese ihrerseits zu *dem* eigentlichen Geheimnis gemacht und als Objekt mehr oder weniger lustvoller Enthüllungsversuche installiert werden. Dass die *eigentliche* Verrätselung bei alldem – implizit und vermittelt – primär dem *Regisseur* gilt, rückt die Analogie zu Foucaults Theorem schließlich insofern wieder ein Stück gerade, als auch dessen Tun, die Probenarbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern – hierin dem sexuellen Treiben strukturell nicht unverwandt – sich in der Regel *hinter* den »Kulissen« abspielt.

Charismatheoretisch besehen wiederum sind die umrissenen theaterwissenschaftlichen und theatersoziologischen⁶⁴ Positionierungen, da sie die Aufführung als ein ungewöhnliches Erlebnis, ein außeralltägliches Ereignis rahmen, als ein in sich ambivalentes – da im Prinzip auf *Rationalisierung* angelegtes – Versprechen auf die *Wiedererleuchtung* des auratischen Scheins von Theater zu verstehen. Erinert sei hier an die unter Abschnitt 1.2 dieser Arbeit schon angesprochene Problematik, dass die »legitimatorische Kraft des institutionalisierten Charisma« (Gebhardt 1993b: 64) – und so auch die von Theater – nicht ewig hält. Die Aura einer

63 Corinna Kirschstein (2009) spricht in ihrer Untersuchung zur Institutionalisierung der Theaterwissenschaft von einer »ungeliebte[n] Nähe« (ebd.: 9), die deren Verhältnis zur Germanistik von Beginn weg geprägt habe.

64 Unter diesen zumindest die gesellschaftskritisch-emanzipatorisch unterfütterten.

Kunstform lässt sich generell – weiterhin unter charismatheoretischen Gesichtspunkten – immer nur *relational* bestimmen im Sinne der sozialen Tragfähigkeit eines spezifischen *Glaubens*, den bestimmte Akteure, die an dieser Kunstform ein Interesse haben (oder aber ein solches im Entwickeln begriffen sind), den Produkten jener entgegenbringen, die als Produzenten eben dieser Kunstform gelten (oder jedenfalls darauf bedacht sind, als solche Geltung zu erlangen). Also hängt auch die Halbwertszeit des Glanzes von *Theater* zuvorderst von dem Grad der »innere[n]« Anteilnahme« (ebd.: 65) jener ab, die bereit sind, sich von diesem verzaubern zu lassen.⁶⁵ Dorothea Kraus etwa nennt unter den vier Merkmalen, welche laut Fischer-Lichte (2004: 22) die »performative Wende« der Theaterpraxis« (Kraus 2007: 88) kennzeichneten – nebst der Verlagerung des Schwerpunkts der Inszenierung »vom Werk zum Ereignis bzw. zur Aufführung«, der verstärkten »Betonung des Körperlichen und Stimmlichen gegenüber dem Geistig-Sprachlichen« sowie der zunehmenden »Grenzüberschreitung zwischen den Künsten« (ebd.) –, nicht zuletzt auch die an den *Zuschauer* gerichtete Einforderung einer »aktiv-kreative[n] Zuwendung« (ebd.) zum Bühnengeschehen. Hierin ist just jenes knifflige Moment der *Gefolgschaftsbildung* zu erkennen, von welcher die Aura von Theater maßgeblich, ja unabdingbar abhängt.⁶⁶ Als knifflig ist dieses Moment nicht zuletzt deshalb zu bezeichnen, weil wir es bei der theaterwissenschaftlich und theatersoziologisch beförderten Verrätselung der Aufführung, wie schon gesagt, insoweit mit einer *widersprüchlichen* Form der (Re-)Auratisierung von Theater zu tun haben, als diese einer gleichzeitig charismatisierenden *und* rationalisierenden Logik folgt. Sehr treffend umreißt Christopher Balme (2008) diese Ambivalenz, wenn er schreibt, dass etwa die althergebrachte »Forderung nach Werktreue« (ebd.: 47) – im Sinne der *vor* dem Durchbruch des Regietheaters dominierenden Sichtweise auf Theater – im Prinzip obsolet geworden sei von dem Moment an, da seitens der Theaterwissenschaft die *Aufführung* selbst als das eigentliche und zu entschlüsselnde Werk installiert wurde – um auf dieser Folie indessen zu bedenken zu geben, dass damit die Sache zwar »auf theoretischer Ebene«, aber »sicherlich nicht in den Köpfen der Zuschauer« (ebd.: 48) gelöst worden sei.⁶⁷ Damit nimmt Balme – ganz zu Recht –

65 Konstatiert Marleen Stoessel (1983) mit Blick auf den Kunstwerk-Aufsatz Walter Benjamins (1963 [1936]), es sei in dessen Verwendungsweise des Aura-Begriffs stets eine »Ambiguität« (Stoessel 1983: 25) enthalten, so mag eben dies nicht zuletzt darauf zurückzuführen zu sein, dass Benjamin der *relationalen* Bedingtheit des Auratischen nicht explizit genug Rechnung trägt.

66 Kraus (2007) ihrerseits hebt primär die wechselseitige Bedingtheit dieser sich in den 1960er Jahren anbahnenden »performativen Wende« und der mit ihr einhergehenden Politisierung des Theaters hervor (siehe Punkt 4.2.1).

67 Insofern erblickt Balme (2008) in der »Erweiterung des Textbegriffs« auch eine nur »partielle Lösung des Problems der Beziehungen zwischen Vorlage und Aufführung«

die im Hinblick auf das knifflige Problem der Gefolgschaftsbildung zu berücksichtigende Eigenschaft des Theaterfelds als eines Glaubensuniversums auf. In diesem bewegen sich eben nicht nur mit der Theatersemiotik vertraute und diese emsig betreibende Köpfe, sondern auch die Anhängerinnen und Anhänger ganz anderer, mitunter bodenständigerer Glaubensgemeinschaften (geschweige denn Atheisten!), welche ihrerseits über ein zur Entschlüsselung des Rätsels der Aufführung heranzuziehendes Spezialwissen, wie es nicht zuletzt im Zuge der zunehmenden *Selbstreferentialität* der Regietheater-Theaterregie unabdingbar zu werden scheint, gerade nicht verfügen (vgl. hierzu auch Punkt 4.3.2).

Aus systemtheoretischer Perspektive wiederum mag man in dem Umstand, dass sich Theatersozio-logie und Theaterwissenschaft in respektive seit den 1970er, 1980er Jahren zusehends daranmachen, Theaterproduktionen in ihrem erlebnisartiger-ereignishaften Charakter zu theoretisieren und zu diskursivieren, eine Bedingung (und eine Manifestation) der mit Blick auf den damaligen Zustand des theatralischen Felds *insgesamt* festzustellenden »Zuspitzung des Neuheitsdesiderats« (Luhmann 1997: 84) erblicken. In diesem Sinne lässt sich von einer den Glaubenskrieg um die legitime Sichtweise auf und von Theater kennzeichnenden *Eskalation* sprechen, welche ihrerseits – wie Niklas Luhmann argumentiert – es eben gerade

(ebd.: 48). Die Theatersemiotik jedenfalls habe, wie er weiter feststellt, mitnichten ein Ende der Werktreue-Diskussion herbeigeführt. Im Gegenteil zeigten jüngere Wiederbelebungsversuche der Debatte, dass die Werktreue-Forderung keineswegs tot sei. Allerdings habe diese inzwischen eine qualitative Wendung insoweit genommen, als sich »der Diskurs von seinem kunstreligiösen Kontext endlich gelöst« (ebd.) und Eingang in andere Felder gefunden habe. Tatsächlich spiegelt sich die das Theater betreffende Werktreue-Debatte, wie ich durch eine Literaturrecherche feststellen konnte, etwa im *juristischen* Feld, so beispielsweise in der Gestalt von Dissertationsschriften, die sich – zunächst im Kielwasser der Theaterreformbewegung (vgl. Wenger 1928) – mit Fragen des *Urheberrechts* befassen: Die Problematik erfreut sich in den Rechtswissenschaften einer gesteigerten Aufmerksamkeit ab Mitte der 1970er, insbesondere dann aber in den 1980er und 1990er Jahren. In dieser Zeit entsteht eine Reihe von Doktorarbeiten zu Fragen der Urheberrechte bei – und schließlich auch *von* – Theaterinszenierungen (siehe etwa Rogger 1976, Winckler-Neubrand 1987, Raschèr 1989, Stahl 1997 sowie Wronewitz et al. 1999). Nicht zuletzt ist in dem Zusammenhang immer auch lesenswert die von Bertolt Brecht (1967 [1931]) unter dem Titel *Der Dreigroschenprozess* publizierte Tirade zu dem – von ihm notabene als »soziologisches Experiment« (ebd.: 162) verstandenen – *Rechtsstreit* zwischen ihm und der Berliner Nero-Film AG, den Brecht ob der »schamlosen Verschandlung« (ebd.: 156) seiner Dreigroschenoper im Zuge ihrer (1930 vertraglich ausgehandelten) Verfilmung losgetreten, schließlich aber – für ihn wenig überraschend – verloren hatte: »[D]as Glück hat uns davor bewahrt, daß durch uns nachgewiesen worden wäre, es gäbe noch Richter im Kapitalismus.« (Ebd.: 160)

mit sich bringe, dass künstlerische Produkte verstärkt als »Einmalereignisse« (ebd.) inszeniert würden, deren »Sinn« dann wiederum darin liege, »die Sensibilität des Beobachters zu erhöhen« (ebd.: 84). Auch kann man unter dem systemtheoretischen Blickwinkel die theaterwissenschaftlichen und theatersoziologischen Eingriffe in diesen Glaubenskrieg als Interventionen im Kontext der zunehmenden »Ausdifferenzierung« (ebd.: 83) des Theaters in die Richtung eines »selbstreferentiell geschlossenen, autopoietischen Systems« (ebd.) verstehen. Diese geht nun ihrerseits – weiter aus der Sicht Luhmanns – typischerweise damit einher, dass die entsprechenden kulturellen Produkte verstärkt im Sinne ihrer »Beurteilung als neu [...] und damit als original, echt, genial usw.« betrachtet und auf die in ihnen (nicht) realisierten »Formmöglichkeiten« (ebd.) hin befragt werden. Zählt nun Luhmann zu den »strukturellen Konsequenzen« (ebd.: 84) dieser Entwicklung nebst einer Anheizung der »Kriteriendiskussion« sowie allgemeinen »Abstraktionstendenzen« nicht zuletzt den Hang zu einer »Personalisierung der Zurechnung«, so verbindet sich damit ein spezifisches Problem auf der Ebene der Produzenten: »Der Künstler selbst« nämlich, so Luhmann, »setzt sich unter den Druck, anders zu sein als andere, sabotiert also sozialen Konsens und muß sich dann Mühe geben, ihn trotzdem wiederzugewinnen« (ebd.).

Offen freilich bleibt in dieser Perspektive, von *welchem* sozialen Konsens im Einzelfall – abhängig beispielsweise von der Kunstsparte – die Rede ist, und nicht zuletzt auch, aus welcher Ecke heraus – etwa aus der Mitte des Felds selbst oder eher aus Randgebieten desselben – entsprechende Sabotagevorwürfe formuliert werden (und wo solche demgegenüber gerade *nicht* laut werden).⁶⁸ So spricht sich

68 Mag das Gehäuse der Systemtheorie auch gelegentlich als hilfreich erscheinen insofern, als es dem Forscher, der Forscherin einen gewissen Unterschlupf vor den Zumutungen der empirisch konkreten – und zuweilen eben aufreibenden, weil widersprüchlich strukturierten – sozialen Realität zu bieten verspricht: Letztlich erweist es sich doch immer wieder als *allzu* hermetisch, um einem besseren Verständnis eben gerade der Ambivalenzen, regressiven Momente und Diskontinuitäten förderlich sein zu können, von denen die uns umgebenden gesellschaftlichen Wirklichkeiten und die diesen zugrunde liegenden Ordnungsprinzipien geprägt sind. Diese eher schattige Seite der Systemtheorie tritt so etwa in der Studie *Theater als System* von Hoffmann (1997) zutage, welche die *Evolutionsgeschichte des modernen Theaters* zu erhellen verspricht. Kommt der Autor darin zu dem Schluss, Theater erfülle seit inzwischen »rund 200 Jahren [...] die gesellschaftliche Funktion der Unterhaltung eines über ausdifferenzierte Freizeit verfügenden Publikums« (ebd.: 204), welches seinerseits das »generalisierte Kommunikationsmedium ›Werk‹« nurmehr unter dem Gesichtspunkt der binären Codewerte »interessant/langweilig« betrachte – was dem Autor zufolge auch bedeutet, dass an »theatralischer Kommunikation [...] in der Moderne« nur noch teilnehme, wer sich »durch aufgeführte ›Werke‹ weder erbauen noch belehren, sondern auf interessante Art unterhalten läßt« (ebd.) –, so scheint

zum Beispiel der altgediente Theater- und Opernregisseur Adolf Dresen (1995), der eine den Regietheater-Regisseur als Person heiligende Logik der Zurechnung künstlerischen ›Erfolgs‹ dezidiert kritisiert (vgl. hierzu auch Punkt 4.3.1), Mitte der 1990er Jahre gleichsam für eine Bekämpfung des ›inneren Feinds‹ im Feld des Theaters aus, indem er sich explizit gegen »ein ›Regietheater‹« auflehnt, das »dem Theater selbst ins Gesicht schlägt und [...] seinen Verächtern die Munition liefert« (ebd.: 65). Dagegen will Ortrud Gutjahr (2008) – die als Professorin für Neuere deutsche Literatur und kulturelle Literaturwissenschaft ungleich *mittelbarer* in die Deutungskämpfe im Feld des Theaters verwickelt ist als Dresen – in dem Umstand, dass »herausragende Vertreter des Regietheaters der 1970er und 1980er Jahre sich mittlerweile über die Inszenierungsstile jüngerer Regisseure mokieren« (ebd.: 20) würden, schlechterdings ein Zeichen für »die Dynamik in der Entwicklung des Regietheaters und seine immer neu zu (er)findende Zeitgenossenschaft« (ebd.) erkennen. Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme (2008) schließlich klassiert die »gelegentliche Aufregung« um die Werktreue- und Regietheater-Problematik als letzten Endes doch wohl irgendwie »lebensnotwendig für das Theater« (ebd.: 50).

mir darob eine etwaige Erklärung dafür, dass wir es bis heute ganz offensichtlich mit konkurrierenden Deutungen dessen zu tun haben, was Theater denn nun sei oder zu sein habe, doch letztlich arg im Dunkeln zu bleiben.

5 Über ›die Frau‹ am Theater

Während sich, wie unter Abschnitt 3.2 beschrieben, um 1900 das Schreiben über den ›idealen‹ und gleichsam natürlicherweise *männlichen* Regisseur zu überschlagen scheint, wird der Umstand, dass zu dieser Zeit genauso Frauen Theater leiten und Regie führen, von der Theatergeschichtsschreibung gerne übergangen. Darauf weisen bereits Case (1988) und Aston (1995) hin. Als exemplarische Studien, in denen die Geschichte der Regie auf ihre bislang ausgeblendeten weiblichen Protagonistinnen hin untersucht wird, nennt letztere die Arbeiten von Stowell (1992) und Holledge (1981), die sich mit Lena Ashwell respektive Annie Horniman befassen: zwei Frauen, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert das Londoner *Kingsway Theatre* beziehungsweise das *Gaiety Theatre* in Manchester leiten. Auch Marya Chéliga, die 1897 in Paris das *Théâtre féministe* gründet (vgl. Pedersen 2004), und Edith (Edy) Craig mit ihrer 1911 in London gegründeten Kompanie *Pioneer Players* stellen Theaterleiterinnen und -regisseurinnen dar, die von der Geschichtsschreibung weitestgehend unberücksichtigt geblieben sind.¹

1 Aston verweist an dieser Stelle auf Dymkowski (1992), die in ihrer Studie zwei maßgebliche Gründe für die ausbleibende Überlieferung der Leistungen der *Pioneer Players* und ihrer Anführerin nennt: zunächst die Blindheit der zeitgenössischen männlichen Theaterkritiker, später jene der männlichen Theaterhistoriografen (vgl. Dymkowski 1992: 230). In diesem Sinne vermuten auch Allmendinger/Brückner (1995), dass »von Frauen gemachte Kunst« (ebd.: 129) insgesamt anders rezipiert und beurteilt werde. Nicht zuletzt seitens bestimmter »Meinungsmultiplikatoren« werde etwa »die Gleichung, in der die Qualität den Erfolg erklärt« (ebd.), sozusagen von den Füßen auf den Kopf gestellt: Mangelnder Erfolg erscheine dann als Indikator für fehlendes Talent. Die Autorinnen illustrieren diese verquere Sichtweise anhand eines Beispiels: »Da erklärt etwa Herr Reich-Ranicki im Fernsehen, dass Frauen bekanntermaßen nicht komponieren könnten und als Dramaturginnen unbegabt seien, da sie ja in diesen Bereichen noch nie etwas Herausragendes geleistet hätten.« (Ebd.)

Noch die findigsten, revolutionärsten Theaterfrauen der vorletzten Jahrhundertwende also finden keine Anerkennung als je individuell verantwortliche Regisseurinnen. Vielmehr setzt inmitten des von männlicher Inszenierungskonkurrenz geprägten Theatergewühls um 1900 ein ganz anderes Schreiben über ›die Frau‹ am Theater ein.

5.1 FESTSCHREIBUNG ALS EWIGE SCHAUSPIELERIN

So erörtert etwa der Theaterkritiker Paul Schlenther (1895), um die Jahrhundertwende Direktor des Wiener Burgtheaters, ›den‹ *Frauenberuf im Theater*. Zehn Jahre nach ihm versucht dann Heinrich Stümcke (1905), ein Mitbegründer der 1902 in Berlin ins Leben gerufenen Gesellschaft für Theatergeschichte, seinerseits *Die Frau als Schauspielerin* in den Griff zu bekommen. Rund anderthalb Dezennien später wird es ihm Rudolf K. Goldschmit (1922) mit seinem Elaborat über *Die Schauspielerin* nachtun, während der Wiener Gynäkologe Bernhard A. Bauer (1927) unter dem Titel *Komödiantin – Dirne?* seinerseits verspricht, nun endlich *Der Künstlerin Leben und Lieben im Lichte der Wahrheit* darzustellen.

Als Vertreter der Soziologie sich verstehend, leistet schließlich Julius Bab (1974 [1931]) seinen Beitrag zum Ganzen: In seiner Untersuchung über *Das Theater im Lichte der Soziologie* finden sich einige *Die Frau am Theater* betreffende Überlegungen. Bab erblickt im Theater ein Betätigungsfeld, in welchem – im Unterschied zu allen anderen Künsten und auch den Wissenschaften – seit Jahrhunderten schon »eine Reihe allererster weiblicher Kräfte« (ebd.: 100) zu verzeichnen sei, und bis in seine Tage sieht er für die Frau »kein einziges Gebiet, auf dem sich auch nur annähernd eine Wirkung solchen Ranges ankündigt« (ebd.). Das Theater demnach als erster und einziger Ort im sozialen Gefüge, an dem so etwas wie egalitäre Geschlechterverhältnisse herrschen? Man möchte es meinen, wenn Bab betont, wie wunderbar doch die Tatsache sei, dass innerhalb der Schauspielkunst, und »eigentlich nur innerhalb der Schauspielkunst, die Frau wirklich schöpferisch, dem Manne ebenbürtig im Sinne einer Werkleistung auftritt« (ebd.). Was sich *à première vue* wie ein Manifest für das Theater als Hort der Geschlechterdemokratie liest, entpuppt sich alsbald als reichlich essentialisierende Diagnostik. Die am Theater – und gleichsam *nur* am Theater – gegebene Ebenbürtigkeit der Frau mit dem Manne nämlich ergibt sich für Julius Bab aufgrund des besonderen Charakters der Schauspielkunst, die – in der »Mitte zwischen Natur und Kultur« (ebd.: 99) situiert – keine bleibenden Werke schaffe und daher auch keine speziellen Fähigkeiten verlange, sondern »das ganze, ungeteilte Wesen des Menschen zum Einsatz« bringe

(ebd.).² Deshalb, so folgert er, könne die Frau am Theater »ohne jene abstrahierenden Kräfte auskommen«, aufgrund deren Mangel sie sonst »so häufig im Dilettantischen« (ebd.) verbleibe. Das Zugeständnis, wonach die Frau in der Schauspielkunst ein privilegiertes Feld der beruflichen Betätigung und Leistungsanerkennung vorfinde, geschieht um den Preis, dass sie vom Autor gleichzeitig auf ihren von der »Fähigkeit zur Mutterschaft« geprägten »psychischen Grundcharakter« (ebd.: 101) reduziert wird: Als ein »extatischer Rest einer alten Welt« nämlich reiße die Schauspielkunst die Frauen aus der »sozialen Verbundenheit unserer Welt« heraus und gebe einen ganz und gar ungünstigen, ja den »schlechtesten Boden für Mutterschaft und Familie« (ebd.) her. Daher komme auch die »tiefe Problematik der Frau als Schauspielerin«: Die meisten Bühnendarstellerinnen hätten – im Unterschied zu ihren männlichen Kollegen – viel stärker das Gefühl, der Kunst etwas Entscheidendes zu opfern, und trügen dementsprechend in der Regel einen »Zug des Leidens im Gesicht«, der noch umso stärker scheine, »je größer ihre Kunst [...] wird« (ebd.). In der Frau als Schauspielerin sieht Bab schließlich auch eine Gefahr für das Theater als Kunststätte insgesamt: Jenes »Unbefriedigte der Schauspielerin« nämlich wecke beim männlichen Publikum allem voran »das starke Bedürfnis und die schnelle Wandelbarkeit des Theaterbluts« (ebd.: 101) auf dem Gebiete des Erotischen. Dieser »Macht des sexuellen Interesses« (ebd.: 102) im Theater gegenüber zeigt sich der Autor nun gewissermaßen »kritisch«, wenn er schließlich die Art und Weise problematisiert, wie auch »Theateragenten und Direktoren noch heute vielfach den Körper einer Debütantin nicht als künstlerisches Material, [...] sondern ganz einfach nach seiner sexuellen Reizstärke abschätzen, um danach ihre Wahl zu treffen« (ebd.: 103).³

Wiewohl Bab sich bemüht zeigt, eine soziologische Erklärung für das Dilemma der Schauspielerin zu finden, sind auch seine Betrachtungen zur ›Frau am Theater‹

2 Es sei in diesem Zusammenhang auch an das kulturelle Deutungsmuster weiblicher ›Einheitlichkeit‹ gegenüber männlicher ›Vielfältigkeit‹ im Werk Georg Simmels erinnert (hierzu Meuser 1998: 31ff.).

3 Reminiszenzen an die hinter Babs Worten sich verbergende Imago des Theaterdirektors oder Theaterintendanten als eines zuvorderst von *geschlechtlichen* Begierden gesteuerten und mitunter in Abhängigkeit von der Befriedigung derselben künstlerische Engagements vergebenden Mannes finden sich, wie sich in einigen der für die vorliegende Studie geführten Interviews erwiesen hat, bis heute. Im konkreten Fall einer jüngeren Regisseurin hatte eben dieses Bild eine entscheidende – negative – Hintergrundfolie für ihren Beschluss abgegeben, sich für den Regieberuf durch das Absolvieren eines universitären Studiengangs *formal* zu qualifizieren und mit einem entsprechenden *Abschlussdiplom* zu wappnen, um dieses, sollte sich ihr gegenüber jemals ein Intendant im oben skizzierten Sinne verhalten, demselben um die Ohren hauen zu können. Siehe hierzu die Ausführungen zum Fall Lena Widmann unter Punkt 11.2.3.

deutlich von jenem biologischen Reduktionismus durchzogen, der schon die Schriften von Schlenther, Stümcke, Goldschmit und Bauer kennzeichnet: Deren Elaborate stehen in Linie mit jener Konstruktion geschlechtsspezifischer Absolutheiten, wie wir sie auch in den noch deutlich in der Tradition des Geschlechterdiskurses der Humanwissenschaften des 19. Jahrhunderts stehenden Schriften des Soziologen Ferdinand Tönnies (1912; 1926) finden. Auch dieser zeichnet auf der Folie seiner dichotomen Begriffsbildung von männlichem ›Kürwillen‹ und weiblichem ›Wesenwillen‹ einen reichlich essentialistischen Geschlechterunterschied (vgl. Hänzi 2004: 10ff.). Und so gilt auch deren Erkenntnisinteresse nicht der je konkreten Künstlerin, sondern eben »der Frau – als Schauspielerin«, wie Emde (1997: 32) konstatiert: Ontologisierend wird die Schauspielerin in ihrer eigenen Vorgeschichte, ja irgendwo im Urzeitlichen »eingefroren« (ebd.).

Leider, so schreibt Emde (1997), lösten sich zahlreiche jener neueren mit Bühnendarstellerinnen befassten Arbeiten, die seit den 1980er Jahren entstehen, nicht hinreichend von dieser Betrachtungsweise: Schon deren Titel würden immer noch den »Kollektivsingular« (ebd.: 33) verwenden.⁴ Exemplarisch führt sie den 1989 von Renate Möhrmann herausgegebenen Sammelband *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst* an, dem es um die »verschlungene und zum Teil vergessene Geschichte der weiblichen Schauspielkunst« geht (Möhrmann 2000 [1989]: 21). Diesen und weitere einschlägige Publikationen kritisierend, moniert Emde, es sei nun an der Zeit, »das Interesse an Frauen und Schauspielerinnen nicht mehr über die Kategorie der Weiblichkeit zu rechtfertigen« (Emde 1997: 33). Vielmehr müsse es darum gehen, die Leistungen von Theaterkünstlerinnen als einen »Versuch der subjektiven Behauptung gegenüber diesem Gattungsbegriff von der Frau [...] zu würdigen« (ebd.).

4 Zahlenmäßig dominieren hier kulturwissenschaftlich, sozialgeschichtlich und literaturwissenschaftlich angelegte Studien zur Schauspielerin im 17. und 18. Jahrhundert. Zum 17. Jahrhundert vgl. etwa Howe (1992) und Puschmann (2000); zum 18. Jahrhundert: Wetzels (1980), Buck (1986) und Geitner (1988). Siehe auch den Sammelband von May (1998), in dem die Geschichten von 15 herausragenden Theaterfrauen vom 17. Jahrhundert bis in unsere Tage aufgearbeitet werden. Vereinzelt finden sich auch Studien, in denen die Lage der Schauspielerin im Verlaufe des 16. Jahrhunderts nachzeichnet wird. Kristine Hecker (2000 [1989]) erinnert in ihrem Artikel über *Die Frauen in den frühen Commedia dell'Arte-Truppen* daran, dass Frauen die Bühnenwelt erst im 16. Jahrhundert betreten. Bis dahin war das Theater ganz ohne Schauspielerinnen ausgekommen: Von der Antike bis in die spätrömische Zeit wurden weibliche Rollen in aller Regel von jungen Männern gespielt. Vor diesem Hintergrund streicht die Autorin den revolutionären Charakter hervor, den der Theaterauftritt von Frauen im Italien der Renaissance hatte.

5.2 ZWISCHEN REIFIKATION UND AUSDIFFERENZIERUNG

Ob und inwieweit das in den 1980er Jahren erneut einsetzende, teils explizit feministisch motivierte Schreiben über ›Theaterfrauen‹ eine Reifikation althergebrachter Geschlechtercodierungen mit sich bringt, soll und kann hier nicht weiter erörtert werden. Dass dieses speziell der weiblichen Bühnenkünstlerin gewidmete Schreiben stattfindet, scheint indes gerade angesichts der Tatsache des bis in unsere Tage fast gänzlichen Ausbleibens einer entsprechenden Auseinandersetzung mit *männlichen* Theaterschaffenden oder der Bedeutung, die *Maskulinität* im Feld des Theaters hat, virulent. Während sich kaum Arbeiten finden, die explizit das Verhältnis von Männlichkeit und Theater oder die ›vermännlichte‹ Dimension der Bühnenwelt selbst in den Blick nehmen würden,⁵ hat sich in den letzten 20 Jahren – im Sinne einer Ausdifferenzierung – das Schreiben über ›die Frau‹ am Theater in Richtung eines Schreibens über ›Frauen in den darstellenden Künsten‹ gewandelt. So finden sich (nebst den bereits erwähnten, Beruf und Lage der Schauspielerin historisch aufarbeitenden Studien) seit den späten 1980er Jahren vermehrt Publikationen, welche die Arbeitsbedingungen und das Schaffen *zeitgenössischer* Bühnenkünstlerinnen und Theaterautorinnen thematisieren, sowie – vor allem im angelsächsischen Sprachraum – einige ebenfalls die Künstlerin fokussierende Studien zum Verhältnis von Tanz, Geschlecht, Kultur und Körper.⁶

Seit Mitte der 1990er Jahre geraten schließlich – wiederum primär im englischsprachigen Raum – auch die Theaterregisseurinnen ins Blickfeld: Rebecca Daniels (1996) beispielsweise untersucht in *Women Stage Directors Speak* anhand von Interviews, die sie mit 35 zeitgenössischen, vornehmlich US-amerikanischen Regisseurinnen geführt hat, deren berufliche Selbstauffassungen.⁷ Interessanterweise ist ein Großteil der von Daniels interviewten Regisseurinnen der Ansicht, das Theater insgesamt sei – im Unterschied zu anderen Berufsfeldern – von vergleichsweise *wenig* rigiden Geschlechternormen gekennzeichnet (vgl. ebd.: 197). Diese Überzeugung sei, wie die Autorin konstatiert, gerade bei jenen Regisseurinnen am stärk-

- 5 Fündig wird man einzig Down Under, wo Bollen et al. (2008) einen Sammelband zur Frage herausgegeben haben, inwieweit das australische Theater seit den 1950er Jahren zur Repräsentation und/oder Herausforderung bestimmter Männlichkeitsbilder beiträgt, und an der Universität Hildesheim, wo Hinz (2006) und Lobert (2008) sich der Rekonstruktion männlich-vergeschlechtlichter Inszenierungslogiken widmen.
- 6 Siehe beispielsweise die Arbeitsberichte und Porträtbände, in denen Schweizer Dramatikerinnen (Augustin et al. 1994) und ›Theaterfrauen‹ in Ost-Berlin (Ullrich 1991) zu Wort kommen. Zum Tanz: Hanna (1988), Klein (1992) und Thomas (1993) sowie die Untersuchung von Peter-Bolaender (2001) über zeitgenössische Choreografinnen.
- 7 Ähnlich angelegt sind auch die Beiträge von Donkin/Clement (1993) sowie Monks (2006).

sten, die erfolgreich »within the terms of a male-dominated theatrical establishment« (ebd.) zu inszenieren und dabei den in diesem männlich geprägten Berufskontext stillschweigend geltenden »rules« (ebd.) entsprechend zu agieren verstünden. Nicht zuletzt sei hier auf eine Publikation von Christina Haberlik (2010) hingewiesen, in der insgesamt 54 Regisseurinnen (hauptsächlich der westlichen Welt und dabei vornehmlich des deutschsprachigen Theaters) zu Wort kommen: Auf diesen vom Deutschen Theatermuseum München herausgegebenen Band mit dem Titel *Regie-Frauen* wird – unter dem Gesichtspunkt der »nachholenden Fabrikation« einer extra für Regisseurinnen gebauten »papierenen Ruhmeshalle« der Theaterregie – im Abschnitt 10.4 näher eingegangen.

6 Eine recht unfassbare Population

›Theaterregisseurin‹, ›Theaterregisseur‹ ist keine geschützte Berufsbezeichnung. Wer auch immer eine inszenatorische Lust verspürt und dieser – indem er Menschen sucht und findet, die mitzumachen bereit sind (denn ganz allein geht es wohl nicht) – nachgeht, um also theatralisch tätig zu werden, kann prinzipiell sich so nennen. Dieser theoretischen ›Offenheit‹ des künstlerischen Berufs der Theaterregie scheint es sich zu schulden (oder eher zu verdanken), dass die ›Population‹ der ihn für sich in Anspruch nehmenden Individuen statistisch recht unfassbar ist. Wie sich zeigen wird, herrscht insbesondere seitens jener Instanzen, die doch eigentlich um eine maximal differenzierte Klassifikation aller menschenmöglichen Berufsgruppen, Einzelberufe und Unterberufe bemüht sind – von der *International Labour Organization* ILO (einer Subeinheit der Vereinten Nationen) bis zu den nationalen Arbeitsagenturen und statistischen Bundesämtern –, eine rechte Verwirrung, wenn es darum geht, die Theaterregie irgendwo präzise zu verorten. Interessanterweise lässt sich aber gerade *in* dieser Wirnis eine allgemeine Tendenz der Umdeutung des Regieberufs ausmachen, die den Theaterregisseur, die Theaterregisseurin gewissermaßen der Bühnenwelt entreißt (Abschnitt 6.1). Um die Größe der Berufsgruppe der im deutschsprachigen Raum tätigen Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure doch grob bestimmen zu können, werden sodann einige Zahlen herangezogen, die von Institutionen im Theaterfeld selbst erhoben werden (Abschnitt 6.2). Auch hier indes weist die Datenlage Lücken und die Klassifikation Definitionsverschiebungen auf – abermals ein Hinweis auf den niedrigen Grad der Formalisiertheit und Kodifiziertheit dieses so rätselhaften künstlerischen Berufs.

6.1 KLASSIFIKATIONSSCHWIERIGKEITEN

In den einschlägigen nationalen und internationalen Berufsklassifikationen tauchen Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure nicht als gesonderte Kategorie auf. So wird die Theaterregisseurin, der Theaterregisseur im Verzeichnis der *International*

Standard Classification of Occupations – ISCO – dem Berufsbereich der »Legal, social and cultural professionals« zugeordnet:¹ In der Unterkategorie der »Creative and performing artists« figuriert er unter der Chiffre 2654, welche indes sowohl die Filmregie als auch die Theaterregie sowie die Gruppe der Produzenten umfasst: »Film, stage and related directors and producers«. Hier also geht Theaterregie in einer Kategorie von Kulturschaffenden auf, denen zwar die Leitungsfunktion gemeinsam ist, nicht aber die künstlerische Domäne ihres Schaffens – Theater und Film werden gleichsam in einen Topf geworfen. Dies ist auch in der von der deutschen Bundesagentur für Arbeit (BA) neu entwickelten »Klassifikation der Berufe 2010« (KldB 2010)² der Fall, die im Jahr 2011 eingeführt wird: Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure fallen hier in die zur Berufsgruppe »Theater-, Film- und Fernsehproduktion« gehörende Subkategorie »Berufe in der Regie«, wobei weiter unterschieden wird zwischen den Gattungen »Berufe in der Regie – komplexe Spezialistentätigkeiten« und »Berufe in der Regie – hoch komplexe Tätigkeiten«; eine etwas merkwürdig anmutende Differenzierung, deren Sinn sich dem Autor der vorliegenden Studie nicht erschließt. Wenn auch kein Zweifel daran bestehen kann, dass es sich bei der Regie um eine insgesamt sehr komplexe Tätigkeit handelt, so stößt man doch im Feld des Theaters – wenn denn überhaupt – kaum je auf eine Deutung von Regiearbeit als »komplexe Spezialistentätigkeit«.³ Die Begriffsverwendung ist vermutlich dem Umstand geschuldet, dass die Berufsklassifikation sich an dem ungleich stärker arbeitsteiligen Film- und Fernsehmetier orientiert, in dem Regie in mehreren – eben: speziellen – Bereichen geführt wird (etwa Ton- und Lichtregie, Bild- und Effektregie etc.). Während jedenfalls die Klassifikation der Berufe 2010 explizit macht, dass es in ihrer Kategorisierung um »Berufe in der Regie« in allen drei Bereichen (Theater, Film, Fernsehen) geht, blieb in der ihr vorangehenden Systematik, wie sie das Statistische Bundesamt Deutschlands vorgenommen hatte (Ausgabe 1992, kurz: KldB-92)⁴, unklar, welche »Medien« die hier schlicht »Regisseur(e/innen)« genannte Berufsgruppe eigentlich umfasst. Die Regisseurinnen und Regisseure finden sich hier in der Berufsordnung »Darstellende Künstler/Künstlerinnen, Sänger/Sängerinnen« wieder, die ihrerseits der Berufsgruppe »Künstlerische und zugeordnete Berufe« subsumiert ist. In der Schweizer Berufsnomenklatur (SBN) 2000 des Bundesamts für Statistik (BFS)⁵ wiederum trifft man auf Regisseurinnen und Regisseure in dem vergleichsweise breiten Be-

1 Siehe Link 04.

2 Siehe Link 05.

3 Interessanterweise taucht der Begriff der Bühneninszenierung als »komplexes Werk« in jüngster Vergangenheit etwa im Zusammenhang urheberrechtlicher Erörterungen zum Theaterregieerberuf und also im juristischen Feld auf (vgl. Kuhn 2005).

4 Siehe Link 06.

5 Siehe Link 07.

reich der »Gesundheits-, Lehr- und Kulturberufe, Wissenschaftler«, genauer unter dessen Subkategorie »Medienschaffende und verwandte Berufe«, zu der die Gruppe der »Berufe des Theaters sowie der Ton- und Bildmedien« gehört. In dieser Rubrik finden sich die »Spielleiter/innen, Regisseure/Regisseurinnen, Produzenten/Produzentinnen«, die also als *Medienschaffende* beziehungsweise deren »Verwandte« codiert sind. Zumindest ansatzweise macht dieser (wenn auch nur kursorische) Einblick in die genannten Berufsklassifikationen deutlich, dass die Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure – im Sinne einer *eigenständigen* Berufsgruppe – sich statistisch nicht so einfach erfassen lassen. In der Unschärfe der Kategorien manifestiert sich zum einen der geringe Formalisierungsgrad der (Theater-)Regie.⁶ Zum anderen kann man in der Umgruppierung der Theaterregie, wie sie von der deutschen Bundesagentur für Arbeit 2010 – gegenüber der Klassifikation der Berufe von 1992 durch das Statistische Bundesamt – vorgenommen wurde, einen Hinweis auf eine gewisse Bedeutungsverschiebung sehen: Figurierte der Regisseur in der KldB-92 noch unter der Rubrik der Darstellenden Künstlerinnen und Künstler – die als verwandte Berufe auch »Bühnenleiter/innen« und »Ballettvorstände« sowie »Tänzer/innen«, »Sänger/innen« und »Schauspieler/innen« umgreift –, so wird er in den neueren Systematiken wie der KldB 2010 (oder auch der Schweizer Berufsnomenklatur) zusehends als ein *spezialisierter Berufsmensch* mit Produktionsverantwortung in einem bestimmten Medienbereich beziehungsweise einem den Medien verwandten Produktionsfeld gefasst.

6.2 TROTZDEM EIN PAAR ZAHLEN – UND GROBE TRENDS

Eine nach ausschließlich *am Theater tätigen* Berufsgruppen unterscheidende Statistik findet sich in den Jahrbüchern der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger.⁷ Für die Spielzeit 2007/2008 werden in der statistischen Übersicht der

6 Zum Vergleich ein (rein zufällig gewähltes) Beispiel für einen stärker formalisierten Beruf, der entsprechend relativ differenzierte Subkategorien enthält: In der KldB-92 (siehe oben) wird unter »Sonstige Dienstleistungsberufe« unter anderem die Gruppe der »Berufe in der Körperpflege« angeführt. Hier findet sich – wiederum nebst anderen – auch die sogenannte Berufsordnung der »Friseur/Friseurinnen« mit ihren verschiedenen Berufsarten: »Friseur(e/innen), allgemein«, »Damen- und Herrenfriseur(e/innen)«, »Damenfriseur(e/innen)«, »Herrenfriseur(e/innen)«, »Friseurkosmetiker/innen«, »Pertickenmacher/innen«, »Theater-, Filmfriseur(e/innen)«, »Haarstylist(en/innen)« sowie »andere Friseur(e/innen)«. Interessanterweise bilden indes auch hier die Theater- und Filmfriseurinnen und -friseure eine gemeinsame Berufsklasse.

7 Zur Schweiz und zu Österreich finden sich keine vergleichbar differenzierten Zahlen (siehe weiter unten).

künstlerischen Mitglieder der Theater in der Bundesrepublik Deutschland 490 Regisseure und 191 Regisseurinnen gezählt (total 681); das ergibt einen *Frauenanteil von rund 28 Prozent*.⁸ Separat aufgeführt werden zudem 205 Schauspieler und 49 Schauspielerinnen, die zugleich als Regisseure beziehungsweise Regisseurinnen wirkten, sowie 194 Regie-Assistenten und 196 Regie-Assistentinnen (insgesamt 390 Regie-Assistierende). Summa summarum waren in der Spielzeit 2007/2008 an den von der Statistik der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger berücksichtigten Spielstätten 1.325 Personen – 889 Männer und 436 Frauen – mit Inszenierungsarbeiten betraut.⁹ Die Zahlen geben indessen keine Auskunft darüber, wie viele der Regie führenden oder bei der Regie assistierenden Personen eine *feste* Anstellung an einer Spielstätte haben¹⁰ – wie dies bei Hausregisseurinnen und Hausregisseuren mit auf ein Jahr oder mehrere Spielzeiten befristeten Arbeitsverträgen der Fall ist – beziehungsweise zu welchem Anteil es sich um Regisseurinnen und Regisseure handelt, die mit sogenannten Stück- oder Gastverträgen für einzelne Inszenierungen engagiert werden (siehe hierzu Abschnitt 8.1).

Bei all diesen die Aussagekraft der Angaben einschränkenden Unschärfen fällt an den Zahlen doch insgesamt auf: Herrscht bei den Regisseurinnen und Regisseuren sowie den Regie führenden Schauspielenden mit Blick auf das Geschlechterverhältnis ein markantes Ungleichgewicht, so weist die Statistik bei den Assistierenden, also den potentiellen *Regie-Neulingen*, eine ausgeglichene Verteilung zwischen den Geschlechtern auf. Dabei ist wiederum zu sagen, dass die Anzahl der Regieassistenten insgesamt im Laufe der Zeit abnimmt. Waren in der Spielzeit

8 Die entsprechende Kategorie lautet »Regisseure/Spielleiter« (die Begriffe werden synonym verwendet; letzterer gilt heute als veraltet) und umfasst integral die Sparten Oper, Operette und Schauspiel. Siehe: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (2008: 11). Die Autoren der Statistik schließen Doppelzählungen nicht aus. Solche seien aber möglichst vermieden worden. Um grob die Entwicklung der Zahlen über die Zeit nachzeichnen zu können, habe ich eine Auswahl der Jahrbücher der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger ab der Spielzeit 1949/1950 konsultiert (hiervon ausgehend waren es jene zu den Theaterspielzeiten 1962/1963, 1967/1968, 1971/1972, 1977/1978, 1982/1983, 1985/1986, 1992/1993, 1997/1998, 2002/2003 sowie 2007/2008). Die Kategorie »Regisseure/Spielleiter« taucht in dieser Auswahl erstmals in der Statistik zur Spielzeit 1977/1978 auf. Davor hieß sie »Bühnenvorstände« und umfasste die noch recht heterogene Gruppe der »Spielleiter (ohne Spielverpflichtung), Dramaturgen, Bühnenbildner, Ballettmeister(innen) usw.« – mit anderen Worten erfahren die Theaterregisseurinnen und -regisseure (als gesondert in den Blick zu nehmende Berufsgruppe) erst um die Mitte der 1970er Jahre eine eigene »statistische Relevanz«.

9 Zur Entwicklung der Anzahl an Spielstätten im Feld des deutschsprachigen Theaters nach 1945 siehe Abschnitt 7.1.

10 Die Statistik unterscheidet auch nicht zwischen Voll- und Teilzeitstellen.

1992/1993, also zeitnah nach der Wiedervereinigung Deutschlands und damit inklusive neue Bundesländer, im Total 684 Regieassistenten¹¹ zu verzeichnen (363 Männer, 321 Frauen), so sind es – wie oben schon erwähnt – in der Spielzeit 2007/2008 total nurmehr deren 390. Die Abnahme geht dabei primär auf die Rechnung eines vergleichsweise starken Rückgangs *männlicher* Assistenten: Wurden in der Spielzeit 1977/1978 allein in Westdeutschland 268 Regieassistenten gezählt (1982/1983 dann 312, 1985/1986: 330) und erreichte deren Anzahl nach der Wende ihren Höhepunkt (Spielzeit 1992/1993: 363), so ist mit Blick auf die 1990er Jahre und das erste Jahrzehnt im neuen Jahrtausend eine recht happige Abnahme zu beobachten: In der Spielzeit 1997/1998 sind es 333 Assistenten, 2002/2003 noch deren 240 und 2007/2008 – wie schon gesagt – gerade mal noch 194 Regieassistenten.

Auch bei den Assistentinnen sind die Zahlen in diesem Zeitraum rückläufig, die Abnahme ist hier aber relativ moderat: Der Höchststand ist hier ebenfalls in den ersten Jahren nach der Wende zu verzeichnen. In der Spielzeit 1992/1993 werden 321 Regieassistentinnen gezählt, 1997/1998 sind es 280, 2002/2003 dann 236 und 2007/2008 noch 196. Auffallend ist auch, dass mit der Wiedervereinigung Deutschlands zunächst ein starker Anstieg insbesondere des Anteils der Regieassistentinnen einherging. Waren an den Theatern Westdeutschlands in der Spielzeit 1985/1986 gerade mal 138 Assistentinnen tätig, so werden 1992/1993 – inklusive neue Bundesländer – deren 321 und also mehr als doppelt so viele gezählt. Bei den Männern erhöht sich die Anzahl demgegenüber mäßig von 330 in der Spielzeit 1985/1986 (nur Westdeutschland) auf 363 in der Spielzeit 1992/1993 (inklusive neue Bundesländer). Die Rückläufigkeit der Anzahl Regieassistenten seit etwa Mitte der 1990er Jahre ergibt sich zu einem nicht unwesentlichen Teil daraus, dass im Vergleich zur Spielzeit 1997/1998 in jener von 2002/2003 weniger Schauspielerinnen und Schauspieler verzeichnet werden, die gleichzeitig als Regieassistenten tätig sind (bei den Männern halbiert sich die Anzahl von 105 auf 49, bei den Frauen geht sie von 85 auf 41 zurück; in der Spielzeit 2007/2008 fällt diese Kategorie schließlich ganz weg). Dieser Teil des Rückgangs der Assistenten mag auf eine zunehmende Entflechtung der Tätigkeiten Schauspiel und Regieassistentenz zurückzuführen sein. Es muss hier aber auch gesagt sein, dass das *Total des künstlerischen Personals* an den von der Statistik berücksichtigten Spielstätten seit den 1990er Jahren abnimmt (während allerdings die Anzahl der zu bespielenden *Bühnen* in der gleichen Zeit zunimmt; siehe hierzu Abschnitt 7.1): Werden in der Spielzeit 1992/1993 noch gut 26.700 künstlerische Mitglieder gezählt, so sind es 2007/2008 noch etwas über 25.000. Am stärksten fällt der Rückgang bei den männlichen Schauspielenden

11 Assistenten und Schauspielende, die zugleich die Funktion der Regieassistentenz ausüben, wurden zusammengezählt. Die Angaben gehen aus den jeweiligen Spielzeiten betreffenden Deutschen Bühnen Jahrbüchern der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger hervor.

aus (von 4.248 auf 3.512 Schauspieler). Die rückläufigen Zahlen bei den Regieassistenten können somit auch mit dem allgemeinen Abbau des künstlerischen Personals zusammenhängen. Gleichzeitig mag sich in der Abnahme der Anzahl Regieassistenten eine Wandlung des Profils dieser Tätigkeit manifestieren: Waren in den 1970er und 1980er Jahren Regieassistenten noch stärker an einen bestimmten Regisseur gebunden und betreuten damit pro Spielzeit nur einzelne, nämlich fast ausschließlich *dessen* Inszenierungen, so wird Regieassistenz in den 1990er Jahren zunehmend zu einem Unterfangen, bei dem es – nunmehr losgelöst von einem bestimmten Mentor, dem man über mehrere Spielzeiten hinweg treu ist – darum geht, in vergleichsweise hoher Frequenz bei verschiedenen Regisseurinnen und Regisseuren Erfahrungen zu sammeln. Arbeitet nun ein jeder Assistent, eine jede Assistentin pro Spielzeit im Schnitt bei mehr Produktionen mit, als dies in früheren Zeiten der Fall war, so senkt dies der Tendenz nach den Bedarf an Assistenzkräften insgesamt. Diese Entwicklung, auf die ich im Rahmen von Gesprächen mit feldkundigen Personen hingewiesen wurde, wäre empirisch zu überprüfen – wie auch die Frage, inwieweit es aus Spargründen zusehends unüblich geworden ist, für eine Produktion mehrere Regieassistenten zu verpflichten.

Auch die Anzahl der in der Bundesrepublik statistisch erfassten *Regisseurinnen und Regisseure* selbst nimmt seit den frühen 1990er Jahren ab. Waren in der Spielzeit 1992/1993 noch 851 Männer und 175 Frauen, also total 1.026 Regie führende Personen zu verzeichnen (inklusive 231 beziehungsweise 49 Schauspieler und Schauspielerinnen, die zugleich die Regiefunktion innehatten), so sind es in der Spielzeit 2007/2008 noch deren 935. Bei den Regisseuren dokumentiert sich in der Nachwendezeit und bis in die Nullerjahre des neuen Jahrhunderts ein Rückgang: In den 1970er und 1980er Jahren pendelt deren Anzahl recht stabil zwischen rund 610 und rund 650 Regisseuren (nur Westdeutschland). Die Höchstzahl wird in den ersten Jahren nach der Wiedervereinigung vermerkt: In der Spielzeit 1992/1993 gab es 851 Regie führende Männer (inklusive neue Bundesländer). Seitdem nimmt ihre Anzahl kontinuierlich ab, von 762 in der Spielzeit 1997/1998, 731 in der Spielzeit 2002/2003 auf 695 in der Spielzeit 2007/2008. Interessanterweise nimmt der Anteil der Schauspielenden, die gleichzeitig Regie führen, bei den Männern von Anfang der 1990er Jahre bis zur Spielzeit 2007/2008 nurmehr mäßig ab (von 231 auf 205 Personen), während bereits die 1980er Jahre von einem vergleichsweise starken Rückgang der Anzahl ›Spieler-Regisseure‹ gekennzeichnet waren: Werden Ende der 1970er Jahre – mit Blick auf Westdeutschland – deren 270 erfasst, so weist die Statistik für die Spielzeit 1992/1993 – und dies inklusive neue Bundesländer – noch 231 solche aus. Der Tendenz nach lässt sich anhand dieser Zahlen sagen, dass mit Blick auf die männliche Genusgruppe seit den 1980er Jahren die Regietätigkeit zu einem ›exklusiven‹ Beruf wird (man führt zusehends nur noch Regie, das heißt ohne gleichzeitig auch zu schauspielern). Bei den *Regisseurinnen* ist diese Ausdifferenzierung auch zu beobachten, allerdings erst später und gewissermaßen verkehrt

herum: Anders als bei den der Tendenz nach im Rückzug sich befindenden Männern *wächst* die Gruppe der Regie führenden Frauen seit den 1990er Jahren kontinuierlich. Dabei erhöht sich die Anzahl der Regisseurinnen insbesondere mit der Wende. Im Vergleich mit den Spielzeiten 1977/78, 1982/1983 und 1985/1986, für die gerade mal 42, 44 respektive 59 Regie führende Frauen erfasst wurden (nur Westdeutschland), kann per Spielzeit 1992/1993 – jetzt inklusive neue Bundesländer – ein explosionsartiger Zuwachs auf 175 Regisseurinnen ausgemacht werden. Nach einem erneuten moderaten Anstieg bis zur Spielzeit 1997/1998 (188 Frauen in der Regie) erweitert sich die Gruppe der Regisseurinnen bis zur Spielzeit 2007/2008 auf 240 Köpfe (203 waren es noch in der Spielzeit 2002/2003). Dass auch mit Blick auf die weibliche Genusgruppe von einer zunehmend »exklusiv« ausgeübten Regietätigkeit die Rede sein kann, ergibt sich hier indes nicht aus einer Abnahme des Anteils der Schauspielerinnen, die gleichzeitig Regie führen (deren Anzahl hält sich nämlich seit den frühen 1990er Jahren mehr oder weniger konstant bei um die 50 Frauen), als vielmehr aus dem Umstand, dass es sich bei dem zu beobachtenden *Neuzuwachs* offenbar um »reine« Regisseurinnen handelt (vgl. hierzu den Punkt 7.3.5 im Abschnitt zu den Regieausbildungsstätten).

Da für Österreich und die Schweiz keine vergleichbaren Statistiken existieren, lässt sich nicht eruieren, ob wir es hier mit ähnlichen Entwicklungstendenzen zu tun haben. Eine kleine »Stichprobe aufs Exempel« für die Spielzeit 2009/2010, die ich anhand der Webseiten der dem Schweizerischen Bühnenverband angehörenden Theater vorgenommen habe, um immerhin die Anzahl der *gegenwärtig* an schweizerischen Spielstätten engagierten Regisseurinnen und Regisseuren abschätzen zu können, förderte folgende Zahlen zutage:¹² Das Theater Basel zählte in der Sparte Schauspiel acht Regisseure und sieben Regisseurinnen und im Musiktheater deren sechs respektive zwei. Am Berner Stadttheater waren es – beide Sparten zusammengekommen – 16 Regisseure und sechs Regisseurinnen, beim Verbundtheater Biel/Solothurn im Schauspiel fünf und zwei, im Musiktheater vier und eine. Je sieben Regisseurinnen und Regisseure arbeiteten am Luzerner Theater (beide Sparten zusammengekommen). Am Sommertheater Winterthur war das Verhältnis vier zu null. Das Theater St. Gallen zählte sechs Schauspiel-Regisseure und vier Schauspiel-Regisseurinnen sowie acht Musiktheater-Regisseure und eine Musiktheater-Regisseurin. Am Opernhaus und am Schauspielhaus Zürich schließlich inszenierten 22 und zwei beziehungsweise 18 und neun Regisseure respektive Regisseurinnen. Das ergibt ein (spartenübergreifendes) *Total von 104 Regisseuren und 41 Regisseu-*

12 Die zumeist eine separate Rubrik zum engagierten künstlerischen Personal enthaltenden Internetseiten der einzelnen Häuser wurden während der Spielzeit 2009/2010 konsultiert. Die Regisseurinnen und Regisseure wurden unabhängig ihres Anstellungsstatus gezählt. Für das Theater in der Effingerstrasse (Bern), das Theater Kanton Zürich (Winterthur) und das Theater der Künste (Zürich) konnten keine Zahlen eruiert werden.

rinnen – oder insgesamt 145 Personen –, die in der Spielzeit 2009/2010 an den genannten Häusern in der Schweiz inszeniert haben. Mit *rund 28 Prozent* entspricht der *Frauenanteil* demjenigen der in jüngerer Zeit an deutschen Theatern engagierten Regisseurinnen (vgl. weiter oben) erstaunlich genau.

Was bei dieser kleinen Probebohrung zur Situation in der Schweiz ferner auffällt, ist die krasse geschlechtliche Segregation insbesondere im Bereich der Opernregie: Zählt man jene Regisseurinnen und Regisseure zusammen, die auf den entsprechenden Webseiten der Spielstätten explizit unter der Rubrik Musiktheater aufgeführt werden, so ergibt sich ein Verhältnis von sechs zu 40 – das heißt ein Anteil weiblicher Musiktheater-Regisseurinnen von gerade mal 13 Prozent. Obwohl diese Zahl aufgrund der Einmaligkeit und doch recht unorthodoxen Art der ihr zugrunde liegenden ›Erhebung‹ mit Vorsicht zu interpretieren ist, legt sie doch zumindest die These nahe, dass wir es bei der *Opernregie* – im Vergleich mit dem Schauspiel – noch ungleich stärker mit einer Männerbastion zu tun haben. Nicht uninteressant ist angesichts dieser Beobachtung ein Hinweis des Kulturhistorikers Manfred Osten, der *innerhalb* der Opernproduktion selbst – im Vergleich zum Sprechtheater – eine »Bastion« sieht, die ihrerseits vom Regisseur, der mit der entsprechenden Inszenierung betraut ist, »nicht eingenommen« werden könne: nämlich »die Partitur« (vgl. Kaiser et al. 2010: 8).

So besehen versperrt sich das Musiktheater dem Durchgriff und somit auch der *Signatur* des (Regietheater-)Regisseurs stärker als das Sprechtheater – zumindest solange die Partitur beziehungsweise der hinter dieser stehende Komponist als unantastbar gilt. Dies mag zumindest partiell die abermals stärker ausgeprägte männliche Dominanz in der Sparte der Opernregie erklären: dass sich der traditionell und gleichsam »natürlicherweise« männliche Regisseur hier mit einem *besonders* starken ›Partner-Gegner‹ konfrontiert sieht – dem gleichsam *noch* exklusiver männlichen (und genialeren) Komponisten. Solange Frauen im Hinblick auf diesen besonders ernsten Kampf als nicht recht satisfaktionsfähig gelten, werden sie wohl in der Opernregie marginal vertreten bleiben. Siehe hierzu Abschnitt 9.3 der vorliegenden Arbeit, in welchem die *Wagner-Festspiele* auf dem ›grünen Hügel‹ in Bayreuth in ihrem Charakter als männermachende Mythenfabrik dingfest gemacht werden.