

Spielfeld, Spielgeld & Co.

7 Ein weites Feld mit (relativ) scharfen Grenzen

Bringt man das von Pierre Bourdieu (1985) so gefasste Ziel wissenschaftlicher Arbeit in Anschlag, wonach es, um die in einem Feld der Kultur(re)produktion herrschenden Ordnungsprinzipien begreifbar machen zu können, gelte, den *Raum der ›objektiven‹ Beziehungen* zwischen verschiedenen Positionen zu erhellen, so sind damit immer zweierlei Arten von Relationen gemeint: zum einen die Beziehungen, von denen das jeweilige Verhältnis zwischen den einzelnen Institutionen des Felds geprägt ist, und zum anderen die Beziehungen, die das wechselseitige Verhältnis zwischen den Akteurinnen und Akteuren kennzeichnen, die sich in eben diesem Feld bewegen. In diesem Kapitel steht die Frage nach den Relationen auf der *institutionellen* Ebene im Vordergrund. Nun stellt der Versuch, das Feld des deutschsprachigen Theaters abstecken und die seine Ordnung strukturierenden institutionellen Relationen dingfest machen zu wollen, ein mit potentiell unbegrenztem Forschungsaufwand verbundenes Unterfangen dar, wenn man sich vergegenwärtigt, wie *viele* und *welch unterschiedliche* Institutionen hier beteiligt sind. Nebst den festen Bühnen und anderen Spielorten selbst, an denen Regisseurinnen und Regisseure arbeiten, haben wir es (in einem weiteren Sinne) auch mit der Gesamtheit der übrigen Instanzen zu tun, die in die Produktion und Reproduktion dessen involviert sind, was man die *illusio* des Felds – das heißt dessen ›Spielregeln‹ und ungeschriebenen Gesetze, ja die Anerkennung von Theaterregie als einer irgendwie sinnvollen Sache überhaupt – nennen kann. Dazu zählen etwa die Theaterkritik und die (Theater-)Wissenschaft, die über Theaterschaffende und/oder deren Produktionen schreiben respektive diese beforschen (vgl. hierzu Punkt 4.3.4 sowie Abschnitt 9.2), und nicht zuletzt allerhand Konsekrationsinstanzen wie Akademien, Kunstjürys und Förderinstitutionen, welche die projektierten oder realisierten Werke von Künstlerinnen und Künstler – und hierüber: diese selbst – heiligen können (siehe Punkt 8.2.2 sowie Kapitel 10). Hier stehen nun zunächst die *Spielstätten* im engeren Sinne des Begriffs, also die Theaterhäuser beziehungsweise Bühnen und weiteren Produktionsorte im Vordergrund (Abschnitte 7.1 und 7.2) und sodann jene Institu-

tionen im Theaterfeld, in deren Zuständigkeitsbereich die *Produktion der Produzenten* fällt – die Ausbildungsstätten mit ihren verschiedenen Regie-Studiengängen (Abschnitt 7.3). Die Eigenheiten, von denen die Anstellungs- und Produktionsbedingungen der Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure gekennzeichnet sind, werden im anschließenden Kapitel 8 erörtert. Dort wird zum einen auf die Arbeitsverhältnisse an den öffentlichen Stadt- und Staatstheatern (Abschnitt 8.1) und zum anderen auf die Schaffensbedingungen in der Freien Szene eingegangen (Abschnitt 8.2).

Um also die ›objektiven‹ Strukturen des Spielfelds, in dem sich die Theater-schaffenden bewegen, näher charakterisieren zu können, werden im Folgenden zunächst die in diesem aufgestellten *Spielstätten* in den Blick genommen, in denen sich uns nicht weniger als die Geschichte des Theaterfelds ›in vergegenständlichter Form‹ (Bourdieu 1985: 36) präsentiert: Aus welcherlei Häusern, Bühnen und sonstigen ›Spielorten‹ setzt sich das Feld zusammen? In Abschnitt 7.1 wird zunächst nachgezeichnet, wie sich die Anzahl und der relative Anteil verschiedener Typen von Spielstätten seit der Nachkriegszeit und bis in unsere Tage entwickelt haben. Anschließend wird die Frage nach der ›Rangordnung‹ eben dieser Theater (etc.) erörtert (Abschnitt 7.2). Um eruieren zu können, inwieweit wir es beim Feld des Theaters mit einer distinkten Sphäre der Kultur(re)produktion zu tun haben, die sich *ihrerseits* aus relativ eigenlogisch strukturierten, voneinander »abgrenzbaren Sinnprovinz[en]« (Gerhards/Anheier 1997: 127) zusammensetzt, die von einer – historisch prinzipiell wandelbaren – Geltungshierarchie gekennzeichnet sind, werden unter den Punkten 7.2.1 bis 7.2.5 einzelne Momente herausgearbeitet, die dieser hierarchischen Ordnung strukturierend zugrunde liegen. Wie sich zeigen wird, haben wir es dabei sowohl mit Persistenzen wie mit Transformationstendenzen zu tun. Abschnitt 7.3 schließlich widmet sich den Regie-Ausbildungsstätten und dabei nicht zuletzt einer Reihe von Aspekten, die mit Blick auf die Frage nach den der (Re-)Produktion der ›Ordnung des Theaters‹ zugrunde liegenden Strukturierungsprinzipien sich als erhellend erwiesen haben.

7.1 HÄUSER ÜBER HÄUSER

Mit Blick auf die deutsche Theaterlandschaft wird immer wieder deren »personelle Stärke und organisatorisch-institutionelle Vielfalt« (Nix et al. 2008: 5) betont. Allein an den rund 150 *öffentlich getragenen Theatern* in der Bundesrepublik Deutschland arbeiten zu Beginn des 21. Jahrhunderts gegen 40.000 Menschen.¹ Zur

1 Zu den unterschiedlichen *Rechtsformen* öffentlicher Theater in Deutschland siehe die instruktive Studie von Boerner (2002). Bei den Theatern in Deutschland dominieren in Bezug auf die Rechtsträger die Kommunen. Es gibt sogenannte »rechtlich unselbständi-

Spielzeit 2003/2004 etwa – während der übrigens an diesen Häusern insgesamt fast 64.000 (!) Aufführungen gezeigt wurden – umfasste das künstlerische Personal an den staatlichen Bühnen 17.738, das technische 15.682 und das Verwaltungs- und Hauspersonal 5.187 Männer und Frauen (vgl. Heinrichs 2006: 221). Zu den öffentlich getragenen Häusern hinzu kommen »rund 280 Privattheater, etwa 130 Opern-, Sinfonie- und Kammerorchester und zahlreiche Festspiele sowie Theater- und Spielstätten ohne festes Ensemble« (Nix et al. 2008: 5) und – nicht zuletzt – »eine kaum noch überschaubare Anzahl freier Theater« (Heinrichs 2006: 197).

In seiner eigentlichen Größe und ganzen Weite zeigt sich das Spielfeld, in welchem sich die hier interessierenden Regisseurinnen und Regisseure bewegen, indes erst, wenn man nicht die Anzahl Theater, sondern die der einzelnen *Bühnen* oder – um den umfassenderen Begriff zu verwenden – *Spielstätten* im Sinne bespielbarer Lokalitäten in Rechnung stellt (viele Häuser verfügen über mehrere Spielstätten). So gibt es laut dem Jahrbuch der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (2008) zur Spielzeit 2007/2008 in Deutschland insgesamt 948 Spielstätten: Neben 431 öffentlich getragenen Spielstätten, die sich aus 66 Staatstheatern und 26 dazugehörenden Studiobühnen, 263 Spielstätten an Stadttheatern (inklusive Studiobühnen), 63 Landesbühnen und Landestheater-Spielstätten sowie 13 Städtebundtheater-Bühnen zusammensetzen, verzeichnet die Statistik 289 weitere Theater mit festem Haus (inklusive Privattheater), 146 Spielstätten ohne festes Ensemble sowie 82 Tournee- und Gastspieltheater ohne festes Haus. Hinzukommen 67 Fest- und Sommerspiele, die im Bühnenjahrbuch separat aufgeführt sind. Berücksichtigt man diese mit, so kommt man – mit Blick auf Deutschland – zu einer Gesamtsumme von 1.015 Spielstätten, und zählt man noch die in entsprechenden Statistiken erfassten Bühnen in Österreich (39 Spielstätten) und der deutschsprachigen Schweiz (41 Spielstätten) hinzu,² so ergibt sich für die Spielzeit 2007/2008 ein Total von 1.095 *Spielstätten* im Feld des deutschsprachigen Theaters. Schaut man sich die in den

ge« (ebd.: 28) Theaterbetriebsformen – hier werden unterschieden: Regiebetrieb, Eigenbetrieb, Gesellschaft des bürgerlichen Rechts (GbR) – sowie »rechtlich selbständige« (ebd.) Theaterbetriebsformen – in der öffentlichen Variante als Anstalten des öffentlichen Rechts oder als Zweckverband; in privatrechtlicher Form als GmbH oder als Verein. Die drei in Deutschland gängigsten Betriebsformen sind der Regiebetrieb, die GmbH und der Eigenbetrieb. Die verschiedenen Rechtsformen staatlich getragener Theater unterscheiden sich nach dem Grad, zu dem ein Haus an die Entscheidungen des jeweiligen Rechtsträgers gebunden ist. Ist der Regiebetrieb »in den Haushalt des Rechtsträgers integriert« (ebd.), so besitzen Eigenbetrieb und GmbH »in unterschiedlichem Maße organisatorische und rechnungsmäßige Selbständigkeit« (ebd.).

- 2 Siehe diesbezüglich die *Statistik der österreichischen Theater 2007/2008* und die *Statistik der schweizerischen Theater 2007/2008* in der Übersicht des Deutschen Bühnenvereins (2009: 269ff. bzw. 277ff.).

Jahrbüchern der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) enthaltenen Statistiken nun dahingehend an, wie sich die Anzahl der Spielstätten seit der Nachkriegszeit und im Laufe der Jahrzehnte verändert hat,³ so erweist sich, dass wir es im Wesentlichen mit *fünf Wachstumsphasen* (beziehungsweise *Zuwachsarten*) zu tun haben:

Die erste Phase geht zeitlich mit dem *Wiederaufbau* der im Krieg zerstörten Städte einher und zieht sich bis in die Mitte der 1960er Jahre: Für Westdeutschland ist zwischen Ende der 1940er und Mitte der 1960er Jahre eine deutliche Zunahme der Anzahl sowohl an öffentlich getragenen Bühnen (von rund 100 auf 135 Spielstätten) als auch an Privattheatern (von rund 30 auf etwas über 60 Bühnen) zu verzeichnen.⁴ Insgesamt erhöht sich zwischen 1949 und 1963 die Anzahl der Spielstätten von rund 150 auf knapp über 220.⁵ Gehen erste Theaterneugründungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit – wie Heinrichs (2006) schreibt – primär auf private Initiativen von »Theaterleuten« (ebd.: 208) zurück, so zeigen sich auch viele Städte »recht früh« (ebd.) um eine Wiederbelebung der Theater bemüht: »Noch bevor es zu einem nennenswerten Wohnungsbau kam«, so Heinrichs, »wurden in der Nachkriegszeit die Theater wieder aufgebaut bzw. völlig neue Theaterbauten errichtet« (ebd.). Nach einer gewissen Stagnation gegen Ende der 1960er Jahre ist eine *zweite* Wachstumsphase in den 1970er Jahren zu konstatieren. So erhöht sich das Total der statistisch erfassten Spielstätten – immer noch: nur mit Blick auf Westdeutschland – zwischen den Spielzeiten 1971/72 und 1977/78 von knapp 230 auf insgesamt 350.⁶

- 3 Zu diesem Zweck habe ich die von der GDBA herausgegebenen Jahrbücher der Jahre 1950, 1963, 1968, 1973, 1978, 1983, 1987, 1993, 1998, 2003 und 2008 konsultiert.
- 4 Das GDBA-Jahrbuch zur Spielzeit 1949/1950 enthält auch eine Übersicht der im Krieg zerstörten Theatergebäude. 15 der insgesamt 98 zerstörten Spielstätten gehörten zum Land Berlin, deren 14 zum Land Nordrhein und weitere 13 zu Hessen-Rheinpfalz (ohne Saarbrücken).
- 5 Konstant bei immer etwa 20 verbleibt hingegen die in diesem Zeitraum ebenfalls erfasste Anzahl an Wanderbühnen, Bauerntheatern und Gastspielunternehmen.
- 6 Da die Kategorien der Bühnenstatistik in den Jahrbüchern sich in den 1970ern leicht ändern und nicht durchwegs exklusiv zu sein scheinen, sind Rückschlüsse auf die anteilmäßige Erhöhung der Anzahl der Spielstätten nach der Unterscheidung »rein öffentlich getragene Bühnen« versus »reine Privattheater« kaum möglich. Die Angaben zur Spielzeit 1971/72 etwa, welche die Bühnen der öffentlichen Hand betreffen (zusammengekommen 135 Spielstätten), umfassen Staatstheater, Stadttheater, subventionierte Landesbühnen sowie weitere, als »meist behördlich« apostrophierte Bühnenhäuser ohne festes Ensemble. Zum Vergleich die Angaben zur Saison 1977/78: Hier lassen sich den öffentlich getragenen Bühnen (total 249) die Staats- und Stadttheater (inklusive deren Studio Bühnen) zurechnen, dann die Landestheater/Landesbühnen und Städtebundtheater sowie weitere, als »gemeinnützig« charakterisierte Theater mit festem Haus. Schließlich sind

In diese Zeit fällt auch das Aufkommen der sogenannten Freien Theater, die seit den frühen 1970er Jahren in Abgrenzung zu den »zunehmend als schwerfällig empfundenen staatlichen und städtischen Theater« (ebd.: 209) entstehen. Als solche, die »Vorbild für zahllose Nachfolger« (ebd.) werden sollten, nennt Heinrichs exemplarisch das Kollektiv Rote Rübe (München), die Berliner Theatermanufaktur und das Theater zwischen Tür und Angel (Köln/Hamburg).⁷ Während wir es sodann zwischen Ende der 1970er und Mitte der 1980er Jahre seitens der öffentlich getragenen Theater mit einem nurmehr moderaten Anstieg der Anzahl neuer Spielstätten zu tun haben, ist demgegenüber – worin eine *dritte*, indes eher einseitige Expansionsphase zu sehen ist – bei den *Privattheatern* in eben diesem Zeitraum ein reger Zuwachs an Bühnen zu verzeichnen, der sich teils dem sich anbahnenden Durchbruch kommerzieller Musicaltheater, teils der Eröffnung von weiteren Freien Theatern verdanken dürfte: Zwischen Anfang der 1980er Jahre und Ende der 1990er Jahre wächst die Anzahl von Spielstätten in privater Trägerschaft kontinuierlich und vergleichsweise stark von 109 in der Spielzeit 1982/1983 auf 273 in der Saison 1997/1998 an.⁸ Mit

auch die sogenannten Theater ohne feste Ensembles dazuzuzählen, bei denen es sich – so der Hinweis im Jahrbuch – »meist« um Stadttheater handele. Es bleibt damit etwas unklar, ob es sich bei der beachtlichen Erhöhung der Anzahl an Bühnen von 135 auf rund 249 in den 1970er Jahren tatsächlich primär um einen Anstieg im Bereich der öffentlich finanzierten Spielstätten handelt. Die entsprechenden Zahlen für den Bereich der *Privattheater*, die ihrerseits gewissen kategorialen Verschiebungen unterliegen (Anfang der 1970er Jahre umfassen diese: Privattheater und Mundartbühnen, Zimmertheater sowie Gastspielunternehmen; Ende des Jahrzehnts dann »gewerbliche« Theater mit festem Haus, Tourneetheater sowie weitere Spielstätten ohne festes Ensemble), steigen indes vergleichsweise moderat von etwas über 70 auf rund 80.

- 7 Ist schon die zahlenmäßige Erhebung der öffentlich getragenen und also ungleich stärker institutionalisierten Spielstätten sowie der Bühnen der kommerziellen Privattheater als ein nicht eben leichtes Unterfangen zu sehen, so scheinen sich die *Freien Theater* einer statistischen Erfassung richtiggehend zu entziehen. So schreibt Heinrichs (2006), die »Szene der Freien Theater« sei inzwischen »kaum noch überschaubar« (ebd.: 209), gebe es doch »allein in manchen Großstädten [...] an die 100 Freie Theater« (ebd.). Dass allem voran die meisten der »in der Regel sehr kleinen sogenannten Freien Theater« (ebd.: 217) statistisch nicht erfasst werden, hat Heinrichs zufolge einen recht einfachen Grund: »Sie können sich eine Mitgliedschaft im Deutschen Bühnenverein« – was die Voraussetzung wäre, in die Statistik aufgenommen zu werden – »oft nicht leisten, weil sie dann auch dem Bühnentarifrecht mit seinen sehr kostenträchtigen Sonderregelungen unterliegen würden« (ebd.). Zur Freien Szene siehe auch Abschnitt 8.2.
- 8 Wie Heinrichs (2006) schreibt, gerieten die »traditionellen Bühnen der öffentlichen Hand« insbesondere angesichts der seit Ende der 1980er Jahre wie Pilze aus dem Boden schießenden *Musicaltheater* in »finanzpolitische Erklärungsnot«, wurden die letzteren

Blick auf die staatlich getragenen Spielstätten wiederum ist eine erneute Wachstumsphase (nennen wir sie die insgesamt *vierte*) ab Mitte der 1980er Jahre auszumachen. Diese ist indes weniger auf den Bau beziehungsweise die Inbetriebnahme neuer Theater zurückzuführen als vielmehr durch den Trend bestimmt, dass viele Häuser ihre bereits bestehenden Spielstätten um sogenannte *Studiobühnen* ergänzen: Sind derartige ›Versuchsbühnen‹ Mitte der 1980er Jahre an den öffentlich getragenen Theatern Westdeutschlands noch kaum auszumachen (in der Spielzeit 1985/86 sind es deren zehn an Staats- sowie 28 an Stadttheatern), so werden ab der zweiten Hälfte der 1980er und bis Ende der 1990er Jahre solche Studiobühnen ungleich zahlreicher in Betrieb genommen. Anfang der 1990er Jahre (Spielzeit 1992/93) beläuft sich ihre Anzahl – in den alten Bundesländern – auf 14 an Staats-theatern und 44 an Stadttheatern, in der Saison 1997/98 sind es deren 27 beziehungsweise 56. Zwischen Mitte der 1980er und Ende der 1990er Jahre verdoppelt sich also die Gesamtanzahl dieser oftmals als ›kleines Haus‹ eines Staats- oder Stadttheaters apostrophierten Studiobühnen von knapp 40 auf über 80. Von einer *fünft*en, historisch einmaligen Art des ›Zuwachses‹ schließlich (die zeitlich in die vierte Phase fällt) kann angesichts des Umstands die Rede sein, dass 1990 – im Zuge der Wiedervereinigung Deutschlands – zu den zum damaligen Zeitpunkt rund 290 Spielstätten in den alten Bundesländern die damals gut 100 Bühnen der ehemaligen DDR hinzukommen:⁹ In der Spielzeit 1992/1993 und also in der unmittelba-

doch »ausschließlich über selbst erwirtschaftete Einnahmen finanziert« (ebd.: 210). Nicht zuletzt habe dies so manch einen »Finanzpolitiker in den Ländern und Städten« dazu veranlasst, auch von den staatlich getragenen Theatern »einen höheren Eigenfinanzierungsanteil zu fordern« (ebd.).

- 9 Wie Röper (2001) konstatiert, war die DDR-Theaterlandschaft »noch dichter besetzt als die der Bundesrepublik« (ebd.: 21). Dabei setzte sich das Feld (offiziell) ausschließlich aus staatlichen Häusern zusammen, von denen es allerdings – an der Größe des Landes bemessen – vergleichsweise viele gab: »Auf einer Gesamtfläche, die nicht wesentlich größer ist als die Bayerns« – so fasst er zusammen – »gab es in der Spielzeit 1990/1991 einschließlich der teilweise selbständigen Puppen- sowie Kinder- und Jugendtheater insgesamt 61 öffentliche Theater, davon neun in Ostberlin« (ebd.). Will Röper darüber hinaus wissen, freie Theatergruppen oder private Theater hätten in der DDR nicht existiert, so ist dieser Aussage entgegenzuhalten, dass es – wie einer meiner Interviewees, der in Ostdeutschland aufgewachsene Ralph Janitzki, schildert – im Feld des DDR-Theaters durchaus einen »inoffiziellen Graubereich« gab. So war es etwa »in Kirchenkreisen« – wenn auch »nicht unbeobachtet von der Staatsseite« – immer wieder möglich, *relativ frei* Stücke »auch von Westautoren« zu spielen. Wie Ralph Janitzki an der betreffenden Interviewstelle hinzufügt, hätte man übrigens für solche Stücke »normalerweise gar keine Tantieme zahlen« können – wobei »der Westen« es indes auch »nie eingeklagt« habe,

ren Nachwendezeit werden im Jahrbuch der GDBA – nun inklusive neue Bundesländer – total 544 öffentlich getragene Bühnen gezählt (eine bis heute nicht wieder erreichte Anzahl). An den entsprechenden Daten von Ende der 1990er Jahre erweist sich sodann eine gewisse ›Nachwende-Flurbereinigung‹, der nicht wenige der durch die Wiedervereinigung ›hinzugekommenen‹ Spielstätten zum Opfer fallen sollten: Für die Spielzeit 1997/1998 verzeichnet die Statistik – alte und neue Bundesländer zusammen – noch 355 staatlich getragene Bühnen. Heinrichs (2006) zufolge sei in den ersten Jahren nach der ›Deutschen Einheit‹ (ebd.: 210) offenbar geworden, dass in der DDR, die – gemessen an ihrer Einwohnerzahl – als das bühnenreichste Land unseres Planeten gelten konnte (wobei sie die Zuschauerauslastung ihrer Spielstätten nicht zuletzt mittels ›Pflichtbesuche[n] der Werktätigen‹ sozusagen künstlich hoch gehalten habe), ein ›gewaltiges Überangebot‹ (ebd.: 211) an Theatern bestanden hatte: ›Nach der Wende‹ jedenfalls, so resümiert Heinrichs, sei der ›Anteil der Theaterbesucher an der Gesamtbevölkerung [...] schlagartig auf Westniveau‹ (ebd.) abgesackt. Und wurden die einstigen DDR-Theater unmittelbar nach der Wiedervereinigung Deutschlands zunächst noch ›mit westlichen Transfermitteln‹ sonderbezuschusst, so sollten bald erste von ihnen geschlossen oder mit benachbarten Häusern fusioniert werden (vgl. ebd.).

Nun sagt ja die Entwicklung der bloßen Anzahl verschiedener Spielstätten – und auch die anteilmäßige Verteilung derselben auf unterschiedliche Theatertypen – zweifelsohne wenig darüber aus, inwiefern sich diese in einer das Theaterfeld kennzeichnenden Statusordnung befinden, die irgendwie ›from the less high ranking to the highest ranking theatres‹ (Seglow 1977: 18) reichen möchte, und noch weniger erlaubt sie es, zu klären, ob und inwieweit an einer solch unidimensional und recht rigide gedachten Hierarchie auch tatsächlich etwas dran ist beziehungsweise wie man sich die ›Ordnung des Theaters‹ auf der Ebene der relativen Reputation und Bedeutung ihrer Häuser und sonstigen Spielstätten denn sonst vorstellen könnte. Diese Problematik wird im nun folgenden Abschnitt eingehender erörtert.

7.2 ANHALTENDES GERANGEL – ZUR ORDNUNG DER SPIELSTÄTTEN

Dass die allzu saloppe Unterstellung einer klar hierarchisch strukturierten ›Ordnung des Theaters‹ zuweilen brüskierend sich auswirken kann, musste dem Autor der vorliegenden Studie bei einem seiner allerersten im Kontext derselben geführten Interviews recht jäh bewusst werden, nämlich gleich beim Einstieg in das Expertengespräch mit Leonie Stein, der Leiterin des Fachbereichs Theater an der Hoch-

›wenn in irgendwelchen Kirchen irgendwie Ionesco gespielt wurde oder so‹. Das Interview mit Ralph Janitzki wurde am 26.09.2007 geführt und aufgezeichnet.

schule der Künste Bern sowie der Konferenz Theaterhochschulen Schweiz (KTHS).¹⁰ Vielleicht gerade *weil* die Eingangssequenz dieses Gesprächs sich seitens des Interviewers durch eine maximale (und dabei nicht einmal künstlich hergestellte, sondern dem damaligen Grad seiner Aufgeklärtheit durchaus authentisch entsprechenden) Naivität und seitens der Expertin durch eine ausgesprochen dezidierte Konterreaktion auszeichnet, eignet sie sich so gut, hier als aufschlussreicher Ausgangspunkt genommen zu werden.

7.2.1 Ein *swiss bias* des Interviewers?

Das Tonband läuft bereits, da erkundigt sich Frau Stein beim Interviewer noch nach dem »Ziel« seines Forschungsvorhabens. Als er dieses – mehr stammelnd als wirklich selbstredend – darzulegen beginnt mit den Worten, es interessiere ihn halt, was das »überhaupt für Leute« seien in dem Regieberuf und wo diese im Einzelfall »gelandet« seien, welche Regisseurinnen und Regisseure es also etwa »an die großen Häuser geschafft« und welche sich demgegenüber womöglich eher »auf einen Nischenbereich in der Freien Szene kapriziert« hätten, fällt ihm Frau Stein ins Wort:

»[Witzig ist, bei Ihrer Terminologie] fällt mir auf, dass Sie sagen ›an die großen Häuser geschafft‹. Weil das heißt ja ’ne Wertung, die *nicht* immer zutrifft. Also weil, wenn ich jetzt an große Namen denke wie Ariane Mnouchkine oder so oder Peter Brook, international gedacht, Jan Fabre, dann sind das ja nicht die Menschen, die den Schritt nicht geschafft haben, sondern ganz bewusst eben außerhalb eines Dreipartienbetriebs würde ich jetzt mal sagen, um den Begriff ›große Häuser‹ mal zu ersetzen und zu präzisieren, äh, ja ganz bewusst eben nicht in diese Mehrspartenhäuser oder Schauspielhäuser gegangen sind.«

Die Kluft, die der Interviewer in der Formulierung seines Forschungsinteresses zwischen den »großen Häusern« und der »Freien Szene« aufmacht, evoziert also bei Frau Stein eine in der Tendenz anwaltschaftliche Positionierung für die aus ihrer Sicht zu unrecht gering geschätzte Geltung der letzteren. Macht es mit Blick auf die ersten beiden Sätze im Zitat zunächst den Eindruck, als würde Leonie Stein sich – indem sie das vom Interviewer herangezogene Konzept des ›Schaffens‹ (im Sinne der Erreichung eines Ziels durch entsprechende Anstrengung; hier konkret: an einem großen Theater inszenieren zu können) partiell zurückweist insofern, als dieses »*nicht* immer« zutreffe – nun geradewegs daran machen, exemplarische Fälle von Regisseuren anzuführen, die etwa gänzlich *ohne* persönliches Verdienst in entsprechende Positionen gelangt wären (was einer Kritik an der nicht-meritokratischen Logik der Allokation von Regisseursposten im Feld der staatlich

10 Das Gespräch wurde am 23.11.2006 in Bern geführt und aufgezeichnet.

getragenen Theater gleichkäme), so erweist sich diese Lesart im Anschluss als nicht zutreffend. Die mit der ›subjektivistischen‹ Vorstellung eines intentional realisierbaren Positionserfolgs verknüpfte Annahme des Interviewers, wonach man es an große Häuser schaffen könne, bleibt im Prinzip unangefochten;¹¹ Frau Steins Einwand ist vielmehr als ein Plädoyer dafür zu lesen, dass es im Feld des Theaters auch *jenseits* dieser Häuser ein Bewährungsuniversum gibt, in welchem man ›Größe‹ erlangen kann: die Freie Szene. Nun gibt uns ihre Begründungsstrategie eine Reihe von Hinweisen auf die Problematik der Geltungsproduktion (und damit auch: auf wirksame Strukturierungsprinzipien) im Feld des Theaters.

Erstens manifestiert sich in der Art und Weise ihres Konterns, dass der seitens des Interviewers recht flapsig unterstellte *Hiatus* (zwischen den großen Häusern des öffentlich getragenen Theaters einerseits und der – von ihm als residual apostrophierten – freien Theaterszene andererseits) auch im Denken der Frau Stein strukturell wirksam ist. Dies nicht nur insofern, als sie zur Geltendmachung der ›Gleichwertigkeit‹ der Freien Szene einige »große Namen« heranzieht, um damit (implizit) die Vorstellung einer Konkurrenz zwischen den beiden Domänen tendenziell noch zu dramatisieren,¹² sondern auch in der Gestalt einer Hintergrundüberzeugung, wonach wir es bei dem Moment der Nicht-Hinwendung bestimmter Theaterschaffender zum institutionellen Berufstheater mit einer *Grundsatzentscheidung* derselben zu tun hätten, die sich gleichsam durch einen bewussten, irgendwie radikal differenten ›Alternativglauben‹ erklären ließe.

Zweitens wohnt dem latenten Hinweis von Leonie Stein auf die *nicht* an eine Institution gekoppelte Schaffens- und Geltungslogik in der Freien Szene, der jene unterliegen, die sich – im Sinne eines gleichwertigen (oder aber gar nicht vergleichbaren) Gegenkonzepts – »außerhalb eines Dreipartitenbetriebs« bewegen, der Rückgriff auf eine weitere, konkreter den *Typus* theatralischer Produktion betreffende Demarkationslinie inne, die von einer antagonistischen Codierung des Ver-

11 Setzte Frau Steins Kritik auf dieser Ebene an, so müsste sie im Anschluss konsequenterweise den argumentativen Beweis führen, dass man durchaus auch in entsprechende Positionen gelangen kann, ohne dass sich damit notwendigerweise die anstrengende Überwindung von Widerständen verbindet – was etwa unter Rekurs auf die Bedeutung von den Weg in die »großen Häuser« erleichternden, sozialisatorisch erworbenen Kapitalien oder auf das Topos der Seilschaft passieren könnte. Dies wiederum wäre ein Anzeichen für einen der Tendenz nach ›versozialwissenschaftlichen‹ Denkstil seitens Frau Stein. Ein solcher lässt sich hier indessen – wie sich im Anschluss erweisen wird – gerade nicht ausmachen.

12 Im Kern rekurrieren Frau Stein und der Interviewer auf ein und dasselbe Deutungsmuster: Hatte er von ›großen‹ Häusern gesprochen, so hält sie denselben ›große‹ Namen entgegen. Die Grandezza scheint also hier wie da zu zählen.

hältnisses von *betrieblicher* versus *freier* Theaterproduktion herzurühren scheint:¹³ hier der träge, bürokratisch strukturierte (und in diesem Sinne: Charisma tilgende) Apparat des Stadt- oder Staatstheater, dort der Gegenentwurf eines ungleich stärker von personalem Charisma getragenen freien Theaters, welches durchaus auch – oder eben gerade – »große Namen« zu generieren wisse.

Stellt man nun in Rechnung, dass Leonie Stein eben diese »Namen« als solche einführt, auf die man komme, wenn man »international« denke, so weitet sie damit ideell den für Fragen der Geltung zweifelsohne relevanten *räumlichen Referenzrahmen* aus (um diesen implizit als *normalerweise* auf den nationalen Zusammenhang begrenzt zu kennzeichnen). Somit erinnert Frau Stein – *drittens* – auch daran, dass die Problematik der Reputation immer davon abhängt, wie genau man das Feld absteckt: ob als globale Arena, (inter)nationales Terrain oder lokal-regionale Spielwiese.

In ihrem unten stehenden Resümee schließlich streicht Leonie Stein – *viertens* – heraus, dass wir es, gesetzt den Fall, es mache Sinn, die (wie auch immer verstandene) »Größe« von Häusern als ein Kriterium anzulegen, wenn die Frage nach der hierarchischen Struktur des Theaterfelds zur Diskussion steht, immer mit *relativen* Größenverhältnissen zu tun haben:

»Das fällt mir auf, das ist insbesondere in der Schweiz sehr stark, dass immer so wie eine Wertigkeit einsetzt, immer zugunsten der *großen* Häuser. Und dann ist die Frage: Wer ist da gemeint, also ist jetzt Bern ein großes oder ein kleines Haus [...] oder ist es dann nur Basel? Ja, das sind dann so Fragen und in anderen Ländern wird diese Unterscheidung in dem Maße gar nicht so sehr gemacht. Und die Wertigkeit erst recht nicht, die finde ich nämlich gefährlich.«

Ihrem grundsätzlichen Missbehagen gegenüber dem wertenden Impetus in der aus ihrer Sicht vereinseitigenden Rede von »großen Häusern« (die vom Interviewer als der für Regisseurinnen und Regisseure *eigentlich* erstrebenswerte Bewährungsort codiert worden waren), wie er schon im ersten Zitat deutlich wird, versucht Frau Stein im weiteren Interviewverlauf mit der Feststellung weiter Nachdruck zu verleihen, die für die Freie Szene (die sich traditionell durch »Innovation« trotz schlechter Subventionsbedingungen auszeichne) typischen alternativen »Arbeitsformen« seien von den festen Häusern ja inzwischen auch »annektiert« worden.¹⁴

13 Auf den Aspekt der apodiktisch anmutenden Gegenüberstellung der an festen Häusern vorherrschenden »Betriebsförmigkeit« theatralischer Produktion und der (als deren pures Gegenteil verstandenen) Produktionsverhältnisse in der Freien Szene, wie sie in der Rede von Leonie Stein anklingt, wird weiter unten noch eingegangen.

14 Versteht man unter Annexion wörtlich die mit in aller Regel militärischer Gewalt erlangte Gebietshoheit, so liegt diesem letzten Argument von Frau Stein ein Konfliktmodell

Gilt nun – wie weiter oben bereits erwähnt – die Frage nach unterschiedlichen *Typen* theatralischer Produktion und ihres relativen ›Werts‹ in dem vom Primat des Neuen bestimmten Kampf um künstlerische Geltung als ein mit Blick auf die Statusordnung im Theaterfeld entscheidender Gesichtspunkt, so impliziert diese letzte Diagnose Leonie Steins, dass es im Zuge dieser Definitionskämpfe zwischen den öffentlich getragenen, festen Häusern und der Freien Szene zu gewissen *Entgrenzungen* (oder Grenzverschiebungen) gekommen sei. Auf dieses Phänomen wird weiter unten noch eingegangen. Im Folgenden möchte ich zunächst in aller Kürze nachzeichnen, dass in der Idee der hohen Bedeutung ›großer Häuser‹ jedenfalls nicht so sehr das Hirngespinnst eines ahnungslosen Interviewers als vielmehr eine historisch gewachsene Leitvorstellung zu sehen ist, die als solche auch gar nicht so wahn Sinnig schweizspezifisch zu sein scheint. Allenfalls möge man die Vorstellung einer Prädominanz großer Häuser als *zeitlich* überholt abtun; in ihr einen genuinen *swiss bias* erkennen zu wollen, macht jedenfalls in Anbetracht des nachfolgend dargestellten Versuchs aus der Feder von Annegret Sydow und Alexander Schlischefsky (1985 [1975]) – beide keine Eidgenossen –, eine »›Rangordnung‹ der Theater« (ebd.: 22) aufzustellen, nicht recht Sinn.

Wollte man also, wie Sydow/Schlischefsky schreiben, die Theater in eine hierarchische Ordnung bringen, dann stünden aus ihrer Sicht die »Staatsopern und Staatstheater an erster Stelle« (ebd.: 22). Mit diesen verbinde sich »die Vorstellung von elitärer Gesellschaft, großer Abendgarderobe, Stars, Festlichkeit und Gala« (ebd.) – und wiewohl dieses Bild nicht immer ganz der Realität entspreche, setzten doch die Aufführungen dieser Häuser »internationale Maßstäbe« (ebd.). Dies wiederum hänge – so die Autorin, der Autor – mit der »Größe der Stadt« zusammen, die nämlich wesentlich »den Etat und somit das künstlerische Angebot« (ebd.) eines Hauses bestimme. Auch übten Großstädte in aller Regel eine »größere Anziehungskraft [...] auf die Bühnenkünstler aus« (ebd.) als andere: »Selbst bei gleich guten Angeboten werden Theater in Berlin, Hamburg oder München ›bessere‹ Leute finden als die Staatstheater in Kassel, Saarbrücken oder Hannover« (ebd.), so meinen Sydow/Schlischefsky. Auf der »nächsten ›Rangstufe‹« (ebd. 23) sehen sie sodann »die Städtischen Bühnen oder Stadttheater« (ebd.). Hier gelte im Prinzip dasselbe wie bei den Staatsopern und Staatstheatern: »Die Größe der Stadt ist für die finanziellen Möglichkeiten und somit das künstlerische Niveau des Theaters entscheidend.« (Ebd.) Auf die Stadttheater folgten in der »Hierarchie« (ebd.)

zugrunde, ja im Prinzip die Vorstellung eines Kriegs, in dessen Wirren die Freie Szene als ursprüngliche Pächterin der *Innovation* im Feld des Theaters ihr eben diesbezügliches Monopol hat abtreten müssen. Zur Umschreibung dieses Phänomens wird gelegentlich auch das Bild eines gefräßigen Ungetüms ›Stadt- und Staatstheater‹ skizziert: Der Theaterkritikerin Esther Slevogt zufolge etwa hat sich »das Stadttheater freie Theaterformen dankbar als Frischzellentherapie einverleibt« (vg. Link 20).

schließlich die Landestheater und Landesbühnen, die »von ihrem festen Spielort aus« weitere Städte und Ortschaften bespielen würden. Im Anschluss umreißen die Autorin und der Autor sodann einige Eigenheiten der in gewerblicher Form betriebenen Privattheater – wobei sie etwa argumentieren, »avantgardistische Anliegen« fänden ihren Platz eher an »kleinen Bühnen« mit »kleinem, aber oft sehr gutem Ensemble« (ebd.: 25) – und erwähnen auch die kommerziell orientierten Tournée-theater, bei welchen der finanzielle Gewinn primär vom »Engagement eines oder mehrerer Stars« (ebd.: 27) abhängt. Hier sei der Star immer zugleich das »Zugpferd« der Produktion: »Sein Name ist alles« (ebd.), so Sydow/Schlischefsky. In eine *Relation* zu den erwähnten Typen staatlich getragener Häuser werden die Privat- und Tournée-theater von der Autorin und dem Autor indes gar nicht erst gesetzt: Jenseits der von ihnen erstellten Rangordnung erscheinen sie gewissermaßen in der Rubrik »unter ferner liefen«.

7.2.2 Leuchttürme in einem traditionell dezentralen Gefüge

Hängen für Sydow/Schlischefsky das künstlerische Niveau eines Hauses und damit seine Reputation und Anziehungskraft – und das heißt dann auch: sein Status in der Hierarchie der Häuser untereinander – recht unmittelbar mit der ökonomischen Potenz der jeweiligen Stadt zusammen, welche dieses trägt, so können wir historisch gut und gerne noch ein Schritchen zurückgehen, um diese Interdependenz in ihrer Genese begreifbar zu machen. Heinrichs (2006) zufolge wurde der Theaterbau insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem »bevorzugten Objekt« der »Darstellung bürgerlicher Macht und wirtschaftlicher Stärke« (ebd.: 205).¹⁵ Nahezu jede größere Stadt leistete sich Ende des 19. Jahrhunderts die Er-

15 Heinrichs nennt drei Gründe für die Ende des 19. Jahrhunderts verstärkte Beteiligung der Städte an der Theaterfinanzierung: *Erstens* verfügten sie – und dabei nicht zuletzt die Industriestädte – inzwischen über die nötigen Mittel; *zweitens* war die »Bereitschaft der wohlhabenden Bürger zur Förderung von Kultur« (ebd.: 206) sehr ausgeprägt; und *drittens* erkannte man im Theaterbau eine Möglichkeit, »sich gegenüber Nachbarstädten – durchaus im Sinne einer Frühform von Stadtmarketing – zu profilieren« (ebd.: 207). Ausdruck dieses »neue[n] Selbstbewusstsein[s] des Bürgertums« (ebd.: 204) sind, wie Heinrichs anmerkt, auch einige bereits in der *ersten* Hälfte des 19. Jahrhunderts neu errichtete Theater, so etwa – als prominenteste Beispiele – das auf den Plänen von Karl Friedrich Schinkel beruhende und zwischen 1818 und 1824 erstellte Schauspielhaus Berlin oder das von Gottfried Semper entworfene und ursprünglich zwischen 1838 und 1841 erbaute, bekanntlich nach ihm benannte Opernhaus in Dresden. Gerade ob solch schillernder Namen wie Schinkel und Semper wird bei alledem deutlich, dass wir es bei jenen (historischen) Protagonisten, mit deren Namen die konkrete physische Substanz der Spielstätten gleichermaßen in Verbindung gebracht wird wie ihre äußerliche symbolische

richtung ›ihres‹ Theaters oder Opernhauses – und interessanterweise kommt es auch da schon zu Formen der schriftlichen *Bewertung* eben dieser Häuser, wobei jedoch nicht deren künstlerische Strahlkraft und Reputation als vielmehr die *Bauten* selbst den Gegenstand der Klassifikation darstellen. So werden in *Meyers Konversations-Lexikon* aus dem Jahre 1897 etwa als die »›bedeutendste[n] Theatergebäude in Deutschland und Österreich« (zitiert in ebd.) genannt: »die Häuser in Berlin (Schauspielhaus, Opernhaus, Lessingtheater), Wien (Opernhaus, Hofburgtheater, Theater an der Wien, deutsches Volkstheater), München, Hannover, Dresden, Leipzig, Magdeburg, Köln, Bremen, Karlsruhe, Braunschweig, Darmstadt, Frankfurt am Main, Salzburg, Wiesbaden, Rostock sowie die Festspielhäuser in Bayreuth und Worms« (ebd.). Nun fällt an dieser Auflistung von Spielstätten, die als »›bedeutendste Theatergebäude« gelten sollen, zweifellos ihr recht *nicht*-exklusiver Charakter auf: Es wird ja nun nicht eine Selektion der drei oder vier herausragendsten Gebäude – ja nicht einmal eine Begrenzung ihrer Auswahl auf die etwaigen *Top ten* – vorgenommen; vielmehr verzeichnet das Lexikon mehr als 20 Häuser, die in so unterschiedlichen Städten wie Berlin und Braunschweig, Wien und Wiesbaden stehen. So gesehen haben wir es auf der Ebene der architektonischen ›Aura‹ der deutschen und österreichischen Stadt- und Staatstheater um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit einer relativ flachen Hierarchie zu tun.

Mit Seglow (1977) kann nun gesagt werden, dass dies – traditionell – der Tendenz nach auch in Hinsicht auf die das *künstlerische* Format und Renommee der staatlich getragenen Spielstätten betreffende Rangordnung der Fall ist: Wie die Autorin in ihrem Aufsatz konstatiert,¹⁶ genießt das ›Provinztheater‹ in Deutschland einen relativ hohen Stellenwert. Anders als etwa in Frankreich, England oder auch den USA, so schreibt Ilse Seglow, werde der Begriff der *Provinz* in Deutschland weit weniger von einem abschätzigen Unterton begleitet (vgl. ebd.: 18ff.) – was sie auf eine Eigenheit in der Genese der deutschen Theaterlandschaft insgesamt zurückführt, die ihrerseits eng mit dem Prozess der Herausbildung des deutschen Staats zusammenhänge. Bis 1918, so umreißt Seglow die Entwicklung in aller Knappheit, bestand Deutschland aus einer Vielzahl von Königreichen und Fürstentümern, die allesamt ihre eigenen Hoftheater besaßen. Einen Hauptgrund dafür, dass die deutschen Theater – bis in ihre Tage – nicht gleichermaßen strikt in (bedeutende) Hauptstadt- und (unbedeutende) Provinztheater unterteilt würden, wie dies idealtypisch in Frankreich der Fall sei, sieht die Autorin nun darin, dass es nach der Übernahme und Weiterführung der einstigen Hoftheater als *Stadttheater* durch

Strahlkraft, nämlich den Architekten, mit den Repräsentanten eines traditionell nicht minder maskulin vergeschlechtlichten (quasi-künstlerischen) Berufs zu tun haben, als es etwa derjenige des Dramatikers oder Theaterregisseurs ist: gilt doch seit jeher der »Bau als männlich dominierte Welt« (Schumacher 2004: 7).

16 Siehe hierzu auch Abschnitt 1.1.

Bürgertum und lokale Behörden den Spielstätten kleinerer Städte genauso gelang, erstklassige Künstlerinnen und Künstler anzuziehen, wie den Theatern in Großstädten. In diesem Punkt scheinen die Sichtweisen von Ilse Seglow und den weiter oben zitierten Sydow/Schlischefsky zu differieren: Während die erstere in ihrem Aufsatz (historische) Gründe für die Geltungs*gleichheit* kleinerer Provinzhäuser und großstädtischer Bühnen anführt, behaupten die letzteren eher die (aktuellen) Geltungs*unterschiede* zwischen solchen Spielstätten, die künstlerisch herausragen, da sie über einen der Wirtschaftskraft der sie tragenden Großstädte entsprechend hohen Etat verfügen, und den Häusern kleinerer oder ökonomisch schwächerer Städte, die – im Sinne eines Standortnachteils – künstlerisch weniger glänzen können, weil sie mit ungleich knapperen Ressourcen auskommen müssen. Ilse Seglow geht es in ihrer Argumentation primär darum, das traditionell relativ *dezentrale* (hierarchische) Gefüge der Spielstätten im Feld des deutschen Theaters begreifbar zu machen, für welches sie allem voran Beispiele aus der Epoche der Weimarer Republik heranzieht,¹⁷ während Sydow/Schlischefsky in ihrer Mitte der 1970er Jahre publizierten Schrift durchaus ein Abbild der die Theater *ihrer Zeit* kennzeichnenden Rangordnung wiedergeben wollen (welche die Autorin, der Autor als recht spitz auf

-
- 17 Ilse Seglow (1977: 18ff.) versteht den Grad der *Bindung* renommierter Kulturproduzenten – bei ihr geht es konkret um Schauspielerinnen und Schauspieler – *an* ein bestimmtes Haus als eine Voraussetzung für dessen Statussicherung. Hierin erkennt sie eine spezifisch deutsche Tradition, die großen Einfluss auf die vergleichsweise dezentrale Geltungsstruktur der Häuser im Theaterfeld (gehabt) habe: dass die Spielstätten in Deutschland – und nicht selten gerade die in der Provinz, wo die ökonomische Sicherheit zeitweise merklich *höher* gewesen sei als in den Großstädten – den Schauspielerinnen und Schauspielern, die über ein entsprechendes Ansehen verfügten, eine lebenslange Anstellung garantierten (solche Positionen seien dann, so die Autorin, denjenigen von Universitätsprofessoren vergleichbar). Nicht zuletzt hätten sich auch sehr renommierte Schauspielende oftmals für die Provinz entscheiden, weil sich ihnen dort größere künstlerische Entfaltungsmöglichkeiten boten. Seglow erläutert dies exemplarisch am Kontrast von Berlin und Darmstadt: »Thus, an actor or actress of very high reputation might leave one of Reinhardt's theatres in Berlin and accept an engagement in Darmstadt for several reasons: at the Reinhardt he or she might be restricted to one part for a year or a few more, whereas in Darmstadt he/she might have the chance to play a great variety of parts during that period.« (Ebd.: 19) Einen weiteren Reiz von Provinztheatern für hoch angesehene Schauspielerinnen und Schauspieler – und damit: eine Chance für diese Häuser, ihre Geltung gegenüber den großstädtischen Häusern zu behaupten – macht Seglow darin aus, dass die Beziehungen zwischen dem »resident actor« (ebd.) einer kleineren Stadt und dem dort ansässigen Publikum – wie auch der lokalen oder regionalen Theaterkritik – enger seien als etwa im Fall eines Hauptstadttheaters mit seinem vergleichsweise anonymen Publikum und entsprechend unsicherer Resonanz.

die als international künstlerisch maßgebend geltenden Häuser zulaufend charakterisieren). Diese unterschiedlichen Intentionen ziehen die Frage nach sich, ob es sich hierbei schlicht um zwei divergente Sichtweisen handelt oder ob und inwiefern sich hinter dieser Perspektivenverschiebung ein realer Wandel im Theaterfeld verbirgt. Mit Blick auf das Feld der *Wissenschaft* unserer Tage jedenfalls erkennen Richard Münch und Max Pechmann eine »Kapitalkonzentration auf auserwählte ›Leuchttürme« (Münch/Pechmann 2009: 90). Sie sehen in ihr die Folge eines zunehmend auf den Hochschulen lastenden Drucks, im »Monopolspiel des globalen akademischen Kapitalismus« (ebd.) ums Verrecken mithalten zu müssen, weil im akademischen Feld zusehends nur noch das zähle, »was auch außerhalb des jeweiligen Forschungszweigs für den Steuerzahler sichtbar gemacht werden kann« (ebd.: 68).¹⁸ Darüber, ob wir es mit einer solchen Zentralisierungs- oder Konzentrationstendenz auch im Feld des Theaters zu tun haben, lässt sich freilich anhand der Publikationen von Seglow und Sydow/Schlishefsky nichts Schlüssiges sagen. Zur Beantwortung der Frage nach den dem Statusgefüge der Theater zugrunde liegenden Strukturierungsprinzipien scheint mir denn auch eher ein Aspekt aufschlussreich, den die beiden Perspektiven *gemeinsam* haben: Sowohl Ilse Seglow als auch Annegret Sydow und Alexander Schlishefsky nämlich gehen davon aus, dass die dessen Rang in der Hierarchie der Spielstätten bestimmende Strahl- und Anziehungskraft eines Hauses zuvorderst vom künstlerischen Ansehen der *Kulturproduzenten* abhängt, die eben dieses *bespielen*. An dieser Stelle bietet es sich an, kurz auf das Kapitel 9 zu den im Theaterfeld existierenden Instanzen der ›Heiligsprechung‹ vorzugreifen: Von der Zeitschrift *Theater heute* wird alljährlich eine ›Kritikerumfrage‹ durchgeführt, auf deren Grundlage – unter anderem – das ›Theater des Jahres‹ ermittelt wird (siehe insbesondere Punkt 9.2.1). Schaut man sich die mit dieser feldspezifischen Auszeichnung gewürdigten Spielstätten an, so ergibt sich das Bild einer starken Koppelung der hohen Bedeutung, die den jeweils ›obsiegenden‹ *Häusern* mit diesem Konsekrationsakt verliehen wird, an bestimmte *Intendanten*, wobei sich über die Jahrzehnte eine gewisse ›Entstetigung‹ beobachten lässt.

In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre und bis in die frühen 1980er Jahre hinein werden vornehmlich die unter der Intendanz von Claus Peymann stehenden Häuser mit der Auszeichnung ›Theater des Jahres‹ gewürdigt: das Staatstheater Stuttgart in den Jahren 1976 bis 1978, das Schauspielhaus Bochum 1980 und 1982.¹⁹ Mit den

18 Münch/Pechmann (2009) zufolge können in diesem »Überbietungswettbewerb« nur wenige »Standorte« mithalten, wobei den »gleichzeitig verarmenden Standorten der breiten Masse« nichts anderes übrig bleibe, als »sich der Herrschaft der Elite-Standorte zu unterwerfen«, indem sie die an diesen produzierten Produkte (konkret: Publikationen) »pflichtschuldig rezipieren und zitieren« (ebd.: 84).

19 Auch wird mehr als ein Jahrzehnt später – 1995 – das Burgtheater Wien unter der Direktion Peymanns zum ›Theater des Jahres‹ gekürt.

Münchener Kammerspielen wird Mitte der 1980er Jahre ein weiteres Haus in drei aufeinanderfolgenden Jahren zum ›Theater des Jahres‹ gewählt: Dessen Auszeichnung in den Jahren 1984, 1985 und 1986 fällt in die ›Ära‹ der Intendanz Dieter Dorns.

Dieses Phänomen, dass mit der Kritikerumfrage von *Theater heute* mehrmals nacheinander ein und dasselbe Haus (unter ein und derselben Intendanz) ausgezeichnet wird, ist seit den 1990er Jahren ungleich weniger regelmäßig anzutreffen – und wenn, dann höchstens für zwei aufeinanderfolgende Spielzeiten: so 1996 und 1997 das Deutsche Schauspielhaus Hamburg (Intendanz Frank Baumbauer), 2001 und 2002 das Schauspielhaus Zürich (Intendanz Christoph Marthaler) sowie jüngst das Schauspiel Köln, welches 2010 und 2011 unter der Intendanz von Karin Beier als ›Theater des Jahres‹ ausgezeichnet wird (das erste Mal überhaupt, dass dieser Konsekrationsakt ein Haus trifft, das unter der Leitung einer Frau steht). Nichtsdestoweniger scheint es *bestimmten* Intendanten besser als anderen zu ›gelingen‹, dass Häuser es unter ihrer Leitung wenn auch nicht in unmittelbar aufeinanderfolgenden Spielzeiten, so doch wiederholt zu diesem Glanz bringen: Unter der Leitung Frank Baumbauers wird das Deutsche Schauspielhaus Hamburg im Jahr 2000 erneut ›Theater des Jahres‹; 2005 sowie 2009 sind es dann die Münchner Kammerspiele; 2003 und 2007 fällt die Wahl auf das Thalia Theater Hamburg unter der Intendanz Ulrich Khuons; Bernd Wilms wiederum kann ›sein‹ Haus, das Deutsche Theater Berlin, in den Jahren 2005 und – stimmgleich mit den Münchner Kammerspielen und anderen – 2008 als ›Theater des Jahres‹ geheiligt wissen. Auffällig an dieser Übersicht der Jahressieger ist, dass es sich bei den Auserkorenen um eine insgesamt recht kleine, erlesene Gruppe bestimmter (großer) Stadt- und Staatstheater handelt, die also – was die ihnen qua Konsekrationsakt verliehene Strahlkraft angeht – durchaus als ›Leuchttürme‹ im traditionell eigentlich dezentralen Gefüge der deutschsprachigen Theaterlandschaft identifiziert werden können. Von diesem Muster weicht die *Theater heute*-Kritikerumfrage nur in Ausnahmen ab: etwa 2004, als das Berliner Theater-Kombinat Hebbel am Ufer (eine Institution der Freien Szene) unter der Intendanz von Matthias Lilienthal ›Theater des Jahres‹ wird, oder in der Ausmarchung von 2005, als es die vergleichsweise kleine und periphere Neue Bühne Senftenberg – indes stimmgleich mit dem Deutschen Theater Berlin, dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg und den Münchner Kammerspielen – unter der Intendanz von Sewan Latchinian zum Ehrenticket ›Theaters des Jahres‹ bringt. Davon ausgehend nun, dass auch den von den jeweiligen Theaterdirektoren engagierten *Regisseurinnen und Regisseuren* bei der Produktion und Reproduktion der Geltung von Spielstätten eine zentrale Rolle zukommt – und dabei nicht minder voraussetzend, dass die hohe Bedeutung bestimmter Häuser ihrerseits ihnen als Künstlerinnen und Künstlern erst Geltung verschafft, *indem* ihre Namen mit diesen in Verbindung gebracht werden, weil sie an denselben mit bestimmten Inszenierun-

gen auf sich aufmerksam zu machen wussten –, habe ich mich diesem Zusammenhang mit den Mitteln eines kleinen Zähl-experiments anzunähern versucht.

7.2.3 Kleines Experiment (frei nach Goethe)

2004 war vom deutschen Goethe-Institut, einer sozusagen ›klassischen‹ Konsekrationsinstanz im Feld der Kultur(re)produktion, die Webseite *50 Regisseure im deutschsprachigen Theater* aufgeschaltet worden.²⁰ Die 50 in dieser virtuellen Ruhmeshalle²¹ Platz findenden zeitgenössischen Regisseurinnen und Regisseure werden dem Besucher – klickt er auf den entsprechenden Link in der nach dem Alphabet gegliederten Auswahlmaske – je mit einer Kurzbiografie vorgestellt. Nebst einigen allgemeinen Infos zum beruflich-künstlerischen Werdegang des betreffenden Regisseurs werden in dessen Curriculum auch seine als besonders erwähnenswert erachteten Inszenierungen sowie die jeweiligen Spielstätten genannt, an denen diese erarbeitet wurden. Was – so habe ich mich angesichts dieser ›naturwüchsigen‹ Datensammlung gefragt – kommt wohl dabei heraus, wenn ich mir die verschiedenen in den Kurzbiografien als bedeutend hervorgehobenen beruflich-künstlerischen *Stationen* dieser 50 (ihrerseits nicht zuletzt aufgrund ihrer herausragenden Bedeutung im Theaterfeld ausgewählten) Regisseurinnen und Regisseure auf die Regelmäßigkeit ihrer Nennung hin angucke? Das kleine Experiment förderte doch einige interessante Befunde zutage.

Bei der Durchforstung der Kurzcurricula sollten sich *elf Städte* als die ›Theater-Schwergewichte‹ herausstellen: allen voran Berlin, mit insgesamt 65 Erwähnungen mit Abstand der Spitzenreiter, gefolgt von Hamburg (37 Nennungen), München (31), Wien (29), Frankfurt am Main (22), Zürich (21), Hannover (16), Basel, Bochum und Düsseldorf (je 14 Nennungen) sowie Stuttgart (13) und Salzburg (12). Gemäß der Logik meiner experimentellen Anlage ist *dies* also – um auch mal eine Fußballmetapher zu bemühen – *die Städte-Elf* in der deutschsprachigen Theaterlandschaft. Bei weiteren Städten beläuft sich die Anzahl der Erwähnungen auf – zumeist deutlich – unter zehn: Sind für Köln noch neun Nennungen zu verzeichnen, so fällt die Anzahl (nach Bonn mit sieben und Freiburg im Breisgau mit sechs) im Fall von Bremen, Leipzig und Luzern auf je fünf und im Fall von Dortmund, Heidelberg und Mannheim auf gerade noch je drei. Weitere Städte – so etwa Brandenburg und Bregenz, Dresden, Darmstadt, Graz und Göttingen, Halle, Heidelberg und Nürnberg, Nordhausen, Schwerin und Senftenberg, Wiesbaden, Wuppertal oder Weimar (etc.) – werden noch seltener genannt. Nicht uninteressant ist auch der Umstand, dass Städte *außerhalb* des deutschsprachigen Raums in den Curricula der

20 Siehe Link 08.

21 Zum Phänomen einer teilweisen Virtualisierung der ›papierernen Ruhmeshallen‹ der Theaterregie siehe Abschnitt 10.4.

Regisseurinnen und Regisseure kaum Erwähnung finden: Hier taucht Paris mit drei Nennungen noch am prominentesten auf, gefolgt von London und Amsterdam, die als Inszenierungsorte je zweimal verzeichnet werden. Je einmal wiederum werden schließlich Avignon und Lausanne, Verona und Venedig, Atlanta und New York sowie Stockholm, Oslo, Ljubljana und Tel Aviv erwähnt. Das Mitmischen von Regisseurinnen und Regisseuren auf der *internationalen Bühne* scheint also – jedenfalls den seitens des Goethe-Instituts gelegten Relevanzstrukturen nach – kein besonders stechender (geschweige denn ein matchentscheidender) Trumpf zu sein, wenn es darum geht, im Rahmen der im Feld des deutschsprachigen Theaters stattfindenden ersten Spiele des Wettbewerbs Bedeutung zu erlangen oder zu verkörpern.

Im Hinblick auf die in den Kurzbiografien der Porträtierten konkret erwähnten *Spielstätten* nun ergibt sich tendenziell das Bild einiger weniger Bühnen mit ›Leuchtturm‹-Charakter: In absoluten Zahlen schwingt hier das Deutsche Schauspielhaus Hamburg deutlich oben aus (20 Nennungen), gefolgt von gleich drei Berliner Häusern, nämlich der Volksbühne (14), der Schaubühne (12) und dem Deutschen Theater (12). Sind diesen das Zürcher Schauspielhaus, das Wiener Burgtheater sowie die Münchner Kammerspiele (mit je elf Erwähnungen) und das Staatstheater/Staatsschauspiel Hannover, das Düsseldorfer sowie das Bochumer Schauspielhaus (mit je zehn Nennungen) noch sehr dicht auf den Fersen, so nimmt die Frequenz, mit der weitere Häuser explizit genannt werden, nach dem Staatstheater Stuttgart, dem Bayerischen Staatsschauspiel München und dem Thalia Theater Hamburg (mit je 9 Hits) deutlich ab. So besehen haben wir es – jedenfalls der Anlage meiner kleinen Auszählung entsprechend – bei den genannten Theatern, die im Übrigen allesamt der Kategorie der Stadt- und Staatstheater zuzuschlagen sind, mit den bedeutsamsten 13 Häusern im (insgesamt über 150 öffentlich getragene Häuser zählenden) Feld des deutschsprachigen Theaters zu tun.²² Was also die Logik der über die Nennung wichtiger künstlerisch-beruflicher Stationen vermittelten Bedeutungsproduktion von Regisseuren *und* Theatern angeht, wie sie der hier betrachteten virtuellen Ruhmeshalle des Goethe-Instituts zugrunde liegt, kann von einem dezentralen Geltungsgefüge der Theaterspielstätten im deutschsprachigen Raum nicht die Rede sein. Ferner fällt auf, dass kommerzielle Privattheater sowie Spielstätten und sonstige Spielorte in der Freien Szene in den Curricula der 50 porträtierten Regisseurinnen und Regisseure kaum vorkommen.²³ Eine gewisse Bedeutung hingegen

22 Im Feld selbst wird gelegentlich – und dies notabene recht passgenau mit Blick auf die eben genannten Häuser – auch von den ›A-Häusern‹ der oberen Liga (im Unterschied zu den als weniger bedeutend geltenden ›B-Häusern‹ der unteren Liga) gesprochen.

23 Vereinzelt Erwähnung finden vom betreffenden Regisseur, der betreffenden Regisseurin eigens ins Leben gerufene freie Theatergruppen (im Eintrag zu Stefan Bachmann wird etwa das von diesem mit gegründete ›Theater Affekt‹ genannt) sowie mit freien Produk-

wird einigen *Festspielen und Festivals*, also zeitlich begrenzten und (meist jährlich) wiederkehrend stattfindenden Theaterveranstaltungen beigemessen. So finden etwa die Salzburger Festspiele neunmal Erwähnung, das Berliner Theatertreffen sechsmal und die Wiener Festwochen dreimal. Je zweimal genannt werden die Mülheimer Theatertage und der ›Steirische Herbst‹ in Graz, je einmal das Sommertheaterfestival auf Kampnagel in Hamburg, das ›Impulse‹-Festival, die Ruhrfestspiele Recklinghausen sowie die Wagner-Festspiele in Bayreuth.

7.2.4 Rigidität und Dynamik

Nun weisen gerade die letztgenannten Bayreuther Festspiele auf die Grenzen der Aufschlusskraft meines Experiments hin: Ist nämlich der Kreis jener Regisseurinnen und Regisseure, die jemals die Gelegenheit hatten, auf dem ›grünen Hügel‹ zu inszenieren, äußerst klein (Bayreuth ist in dieser Hinsicht als maximal *exklusiv* zu begreifen), so erstaunt es in der Konsequenz nicht sonderlich, wenn diese Festspiele in einer solchen Auszählung, wie ich sie hier vorgenommen habe, nur vereinzelt erscheinen.²⁴ Auch sagt die (künstlich generierte und mehrfach gefilterte) Momentaufnahme, wie ich sie anhand der Regisseurscurricula im Sinne eines *Spotlights* gemacht habe, letztlich nichts über die *Dynamiken* aus, die der Produktion und Reproduktion der Geltungshierarchie der *Spielstätten* und der diese mit Leben füllenden *Kulturproduzenten* im Feld des Theaters – bei allem Beharrungsvermögen traditioneller Geltungsstrukturen – zugrunde liegen. Es ist davon auszugehen, dass beides: dynamische Momente wie die Rigidität gegebener Verhältnisse, letztlich die Ordnung des Theaters kennzeichnet und strukturiert.

Erinnert sei etwa an das ›Intendanten-Karussell‹ (siehe Punkt 4.2.3), das sich im Feld des Theaters immer wieder mal dreht, um eine Neu- oder zumindest Umbesetzung der Direktionsposten seiner (mehr oder weniger gewichtigen) Häuser herbeizuführen, welche dadurch ihrerseits einen neuen künstlerischen Anstrich, ja nicht selten gänzlich neuen Glanz (und damit neues Charisma) erhalten. Als weiteres Beispiel lässt sich das unter Punkt 4.3.2 erwähnte Phänomen eines sogenannten ›Lufthansa-Theaters‹ anführen, welches von einer zunehmenden räumlichen Mobilität nicht nur der bereits etablierten Regisseure, sondern auch der Newcomer im Theaterfeld zeugt. Damit wird unweigerlich offenkundig, dass bei aller Starrheit, von der gewisse althergebrachte Geltungshoheiten im Theaterfeld gekennzeichnet

tionen bespielte (staatlich subventionierte) Kunst- und Kulturzentren: Im Kurzporträt zu Sandra Strunz beispielsweise wird die Kaserne Basel erwähnt.

24 Auf einige die Theaterregie betreffende Besonderheiten der Wagner-Festspiele, die sich nicht zuletzt durch sehr ausgeprägte, gerade auch vergeschlechtlichte Momente der *Schließung* auszeichnen, wie sie kaum eine andere Institution im Feld des Theaters (noch) kennt, wird im Abschnitt 9.3 eingegangen.

sind, doch auch ziemlich viel *Bewegung* im Spiel ist. Irmer/Schmidt (2003) beschreiben es als eine der »Eigenarten der DDR-Theaterlandschaft«, dass sich in dieser die »kreativen Zentren« (ebd.: 143) alle paar Jahre verlagert hätten dadurch, dass sich immer wieder »Gruppen an einzelnen Häusern« herausbildeten, die so dann »weitere Kräfte an sich binden und für fünf, sechs Jahre, manchmal auch länger, überregionale Strahlkraft mit dem richtigen Programm erlangen« (ebd.) konnten. Vom Grundprinzip her scheint diese Logik einer steten *Umordnung* des Felds hinsichtlich seiner künstlerischen Brennpunkte so einseitig DDR-spezifisch gar nicht zu sein, wenn man sich die sich immer wieder abwechselnden Geltungskonjunktoren vor Augen hält, von denen bestimmte Häuser auch im übrigen deutschsprachigen Theaterfeld für jeweils eine gewisse Dauer ergriffen werden: eine Dauer, die zumeist mit der (im Nachhinein nicht selten zur *Ära so und so* deklarierten) Zeit einer bestimmten *Intendanz* zusammenfällt.²⁵ Wie eine für die vorliegende Studie interviewte Regisseurin, deren künstlerische Laufbahn in der ehemaligen DDR ihre Anfänge nahm, erwähnt,²⁶ kam es in der DDR gerade auch an kleineren Häusern regelmäßig – die Interviewee spricht von Fünfjahreszyklen – zu künstlerischen »Eskalationen«, die jeweils die Aufmerksamkeit nicht nur des thea-

25 Mit Blick auf die jüngere Vergangenheit wird etwa von der »Ära Pierwoß« am Bremer Theater (1994-2007), von der »Ära Schindhelm« am Theater Basel (von 1996 bis 2006), der »Ära Bachler« am Burgtheater Wien (1999-2009), der »Ära Khuon« am Thalia Theater Hamburg (2000-2009) oder auch – und dies wiewohl dessen Direktionszeit dort bekanntlich recht kurz war – von der »Ära Marthaler« am Schauspielhaus Zürich (2000-2004) gesprochen, ohne dass damit alle Intendanten-Ären genannt wären. Vergleichsweise selten trifft man auf entsprechende Epochenkonstruktionen, wenn von *Intendantinnen* die Rede ist. Zu stehenden Begriffen geworden sind hier – nebst der »Ära Werner« am Volkstheater Wien (1988-2005) – etwa die »Ära Badora« am Düsseldorfer Schauspielhaus (1996-2006), die »Ära Mundel« am Luzerner Theater (1999-2004) und die »Ära Niermeyer« an den Städtischen Bühnen Freiburg im Breisgau (2002-2005). Bei den Männern wiederum gibt es Fälle, wo eine Ära der nächsten die Klinke in die Hand zu geben scheint: Frank Baumbauer beispielsweise prägt in seiner Karriere als Theaterintendant derart kontinuierlich eine Ära nach der anderen, dass sich die Ären am Ende fast überschlagen: Wird mit Blick auf seine Direktionszeiten am Theater Basel (1988-1993) und am Deutschen Schauspielhaus Hamburg (1993-2000) – wie es sich gehört – erst *retrospektiv* von der »Ära Baumbauer« gesprochen, so ruft man hinsichtlich seiner Intendanz an den gerade frisch renovierten Kammerspielen in München (diese hat er von 2001 bis 2009 inne) eine abermals neue Ära aus, noch bevor diese überhaupt hätte beginnen können. So prophezeit Andres Müry (2001) im Magazin Focus vom 22. Oktober 2001: »Mit Deutschlands modernstem Theater starten die Münchner Kammerspiele in die Ära Baumbauer.« (Vgl. ebd.)

26 Interview mit Greta Hopf, geführt am 19. Februar 2008.

terinteressierten Publikums der ganzen Republik, sondern auch der Kulturbehörden erregten, wobei letztere dann ihrerseits durch gewisse Einflussnahmen dafür sorgen, dass eben diese Eskalationen nicht weiter eskalierten. Ist nun mit Blick auf das Theaterfeld der DDR – zugespitzt formuliert – von einer laufenden Verlagerung seiner *Hotspots* zu sprechen, die wesentlich durch *der Kunst äußerliche* repressive Kräfte bedingt (und insofern immer wieder aus der Not geboren) ist, so scheinen die von der Grunddynamik her indes gar nicht so unähnlichen Aufmerksamkeits- und Geltungskonjunkturen im übrigen deutschsprachigen Theaterfeld – bei zunehmender Ausdifferenzierung und Autonomisierung desselben – einer (ungleich ›harmloseren‹) stärker *feldimmanenten*, aber nicht minder Druck erzeugenden Logik zu folgen (vgl. hierzu Kapitel 9 zu den Konsekrationsinstanzen).²⁷ Sei es nun unabhängig von oder im Zusammenspiel *mit* ihrer architekturgeschichtlichen Bedeutung und allgemeinen theaterhistorischen Symbolträchtigkeit, sei es auch jenseits der oder verbunden *mit* der Frage der Größe ihrer Etats: Letztlich erlangen Spielstätten frisches Ansehen und neue Geltung – gerade auch gegenüber anderen Spielstätten – dadurch, dass an ihnen etwas los ist, dass also an ihnen Kulturproduzenten am Werk sind, die etwas *loszutreten* vermögen.

Wie in Kapitel 4 gezeigt werden konnte, mausert sich mit dem Regietheater, wie es sich seit den 1970er und dann – befeuert von einem zunehmend ›theaterwissenschaftlich‹ unterfütterten Theaterfeuilleton – insbesondere in den 1980er Jahren zum gleichermaßen dominierenden wie umstrittenen Theaterverständnis empor-schwingt, der nach wie vor wie selbstverständlich *männliche Regisseur* zum eigentlichen Beförderer (oder zumindest zentralen Hoffnungsträger) einer dem erreichten Grad der Autonomie des Felds entsprechend ›endogenen‹ Erneuerung der Theaterkunst. Der Theatersoziologe Albin Hänseroth formulierte Ende der 1960er Jahre die Diagnose, wonach das von einer kommunal organisierten Verwaltungslogik geprägte institutionalisierte Stadt- und Staatstheater im Prinzip den »Charakter einer ›Behörde« (Hänseroth 1969: 556) habe. Folgt man dieser Einschätzung, so kann als ein die Notwendigkeit der fortwährenden Re-Aktualisierung des außeralltäglichen Charakters von Theater grundlegend kennzeichnendes Spannungsverhältnis eben dieser Umstand gelten: dass dem für die Erzeugung eines ›Neuen‹ unabdingbaren dynamisierenden Moment der personalen Charismatisierung (für welches die Krisenhaftigkeit konstitutiv ist) im Falle der staatlich getragenen Häuser eine quasi-

27 Aus einem vergleichsweise *autonomen* Produktionsuniversum heraus lässt sich nicht zuletzt auch das Verhältnis von Theater und Staat anders deuten: So begreift etwa der zu den Repräsentanten des Regietheaters der ersten Stunde zählende Hansgünther Heyme (*1935) Theater als eine Art »subventionierte Opposition« (zitiert in Kraus 2007: 96), die sich »der Staat im Idealfall positiv zum ›Moment seiner Entwicklung‹ machen müsse« (vgl. ebd.).

behördliche (ihrerseits primär auf Routine bedachte) institutionelle Strukturlogik schroff entgegensteht.²⁸

Für Hänseroth hängt der »Immobilismus« (ebd.: 557), in welchem er die Stadt- und Staatstheater im Feld des deutschsprachigen Theaters des Westens – seinerzeit – recht ausnahmslos verharren sieht (am eklatantesten, so meint er, zeige diese Rigidität sich an der Wiener Staatsoper), nicht zuletzt mit der *Subventionssicherheit* der öffentlich getragenen Häuser zusammen, welche diese vom »Zwang des Existenzkampfes« (ebd.) entlaste.²⁹ So betrachtet, mag die in dieser Hinsicht gänzlich *andere* Situation an den Spielstätten der Freien Szene – die ursprünglich als quasi-monopolistische Innovationsgarantinnen im Theaterfeld gelten konnten – sich nicht zuletzt ihren ungleich prekäreren (und in diesem Sinne schon *per se* krisenhaften) Produktionsbedingungen »verdanken«. Erinnern wir uns vor diesem Hintergrund an die Behauptung Leonie Steins (eingangs des Abschnitts 7.2), wonach die Stadt- und Staatstheater die ursprünglich für die Freie Szene typischen »alternativen« Arbeitsformen inzwischen *annektiert* hätten, so findet diese Entwicklung – vergegenwärtigt man sich wiederum die unter Abschnitt 7.1 identifizierten Phasen der Zunahme der Anzahl der Spielstätten im Feld des Theaters – auf der *institutionellen Ebene*

28 Wie soziologische Untersuchungen über »Bürokratisierungsprozesse« (ebd.: 556) zeigten, so gibt Hänseroth recht einleuchtend zu verstehen, weisen Behörden in aller Regel eine ausgeprägte Wandlungsresistenz auf.

29 In seinem Aufsatz räumt Hänseroth (1969) ein, dass sich – bei aller »Zählebigkeit anachronistisch-konservativer und musealer Merkmale« (ebd.: 550), von denen er das Feld des deutschen Theaters gekennzeichnet sieht – der »theatralische Aufführungsstil« (ebd.) seit den Zeiten Jürgen Fehlings (1885-1968) und Gustaf Gründgens (1899-1963) zwar unleugbar entwickelt habe. Nichtsdestotrotz, so moniert er, scheine das Theater »mit den allgemeinen sozialen Veränderungen« (ebd.: 556) seiner Tage nicht wirklich Schritt zu halten. Nebst der oben erwähnten, die Stadt- und Staatstheater aus seiner Sicht träge machenden Subventionssicherheit im Allgemeinen führt Hänseroth die »mangelnde Anpassung« (ebd.) der öffentlich getragenen Theater an breitere gesellschaftliche Entwicklungsdynamiken konkret darauf zurück, dass die an deren Spielstätten tätigen Kulturproduzentinnen und Kulturproduzenten eine »große persönliche Sicherheit« (ebd.) genössen. Wir haben es hier mit einer Positionierung zu tun, die jener von Ilse Seglow (vgl. weiter oben) recht diametral entgegensteht. Sieht diese in dem Umstand, dass die staatlich getragenen Theater in Deutschland ihren Schauspielenden traditionell vergleichsweise langfristige Arbeitsverhältnisse zusichern konnten (was ihrer Argumentation zufolge einen hohen Bindungsgrad derselben an »ihr« Theater und »ihr« Publikum erlaubte), der Tendenz nach einen *Vorteil* für die künstlerische Entwicklung und Geltung eben dieser Häuser, gereicht in den Augen von Albin Hänseroth just diese Besonderheit der öffentlich subventionierten Spielstätten Deutschlands einer »zeitgemäßen« Entwicklung des Theaters schlechterdings zum Innovation hemmenden *Nachteil*.

ihren Ausdruck darin, dass an den Stadt- und Staatstheatern ab Mitte der 1980er Jahre und verstärkt noch in den 1990er Jahren der Trend zur ›Zweitbühne‹ aufkommt respektive sich durchsetzt: Um die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert herum verfügt mehr als die Hälfte aller Stadt- und Staatstheater über eine solche Versuchsbühne (Studiobühne) im Sinne eines Raums für experimentelle, nicht zuletzt ›postdramatische‹ Theaterproduktionen, wie sie vornehmlich – aber nicht nur – von jüngeren Regisseurinnen und Regisseuren erarbeitet werden. Lehmann (1999) weist darauf hin, dass der Versuch seitens der Stadt- und Staatstheater, neue und in diesem Sinne *außeralltägliche* Produktionsformen, die »häufig in Form von Projekten [entstehen], bei denen ein Regisseur oder ein Team Künstler verschiedener Art zusammenruft – Tänzer, Graphiker, Musiker, Schauspieler, Architekten –, um gemeinsam ein bestimmtes Projekt [...] zu verwirklichen« (ebd.: 36), *institutionell* einzubinden, von gewissen Spannungen geprägt ist:

»Es versteht sich, dass die meisten großen Theaterhäuser denkbar ungeeignet sind, solches Theater (*bevor* es breite Anerkennung findet) zu tragen. Einerseits sind trotz guten Willens viele, die dort arbeiten, allzu abhängig von Konventionen, sprich: bürokratischen Erfordernissen. Außerdem ist das Denken der Verantwortlichen in diesen Institutionen oft selbst fest in den Traditionen des literarischen Sprechtheaters verankert.« (Ebd.)

Charakterisiert Lehmann die neuen, seit den 1990er Jahren zusehends auch in die (Studio-)Bühnen der Stadt- und Staatstheater Einzug haltenden (postdramatischen) Theaterformen als »ihrem Wesen nach experimentell« insofern, als sie sich durch die »Suche nach neuen Verknüpfungen und Verflechtungen von Arbeitsweisen, Institutionen, Orten, Strukturen und Menschen« (ebd.) auszeichneten, so haben wir es mit Blick auf die das Feld des Theaters durchziehenden – an sich relativ *starren* – Demarkationslinien mit bestimmten Entgrenzungen nicht allein auf der institutionellen Ebene der Spielstätten, sondern auch auf der räumlichen Ebene sowie nicht zuletzt hinsichtlich der künstlerischen Werdegänge der Theaterproduzentinnen und Theaterproduzenten (Regisseurinnen und Regisseure) zu tun.

7.2.5 Entgrenzungen – oder alter Wein in neuen Schläuchen?

»Es kann nicht oft genug betont werden: Der Weg des Experiments führt in der Kunst nicht anders als in der Wissenschaft über Fehlschläge, Irrtümer, Abwege« (Lehmann 1999: 37), so konstatiert Hans-Thies-Lehmann, um – vor dem Hintergrund der behaupteten analogen Grundstruktur wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis – die Zentraleigenschaft eines sich als entwicklungs offen verstehenden, neue Wege wagenden Theaters auf den Punkt zu bringen: »Experimentelles Theater ist [...] häufig *abwegiges* Theater. Seine Neuerungen müssen nicht sogleich

plausibel sein, seine Ergebnisse können handwerklich hinter den Erwartungen zurückbleiben, ihr innovatives Potential mag sich anfangs nur wenigen offenbaren.« (Ebd.)

Im Abschnitt 4.3 zur multiplen Relationalität der Theaterregie mit Blick auf den Siegeszug des Regietheaters gegenüber einem am Drama orientierten Literaturtheater wurde versucht darzulegen, dass die Durchsetzung einer neuen Sichtweise auf Theater und eines neuen Verständnisses dessen, was Theater sein kann oder zu sein habe, immer davon abhängt, ob und zu welchem Maße die hinter der künstlerischen Erneuerung stehenden Kräfte (Regisseurinnen und Regisseure) sich auf eine hinreichend tragfähige Gefolgschaft stützen können, die bereit ist, ihren neuartigen *modi operandi* eine Chance einzuräumen, sich längerfristig zu bewähren. Dagegen verortet Hans-Thies Lehmann die ursprüngliche Trägerschaft eines postdramatisch-experimentellen Theaters bei einer »Reihe von europäischen Institutionen«, die »durch Kooperation und mutiges [...] Engagement für bestimmte Künstler« das Fundament für entsprechende »Fortschritte der Theaterästhetik« (ebd.) gelegt hätten: »Zu diesen Institutionen«, so schreibt er, »gehören risikobereite Festivalleiter in vielen Ländern, die neben den Etablierten auch jungen Gruppen und Künstlern Chancen boten« (ebd.). Exemplarisch für solche Festivals nennt der Autor »die Kampnagelfabrik in Hamburg, die Szene Salzburg und die Wiener Festwochen [...] oder das Festival mondial du Théâtre in Nancy« (ebd.). Auch hätten verschiedentlich »Museen und Kunstzentren« (Lehmann erwähnt hier die Stiftung »De Appel« in Amsterdam) und eine ganze »Reihe von Institutionen in Dänemark, Norwegen, Finnland und Schweden [sowie] auch in Osteuropa« sich um die Entwicklung neuer Theaterformen verdient gemacht, indem sie – »obwohl oder gerade weil sie eher am Rand agier[t]en« – es wagten, dem Mainstream-Theater der staatlich getragenen Häuser ein »eigenes Profil« (ebd.) entgegenzuhalten. Insbesondere aber sei es in Deutschland, Österreich, Belgien und den Niederlanden zu regelmäßigen Kooperationen zwischen »risikofreudigen Theatern« (ebd.: 38) gekommen. Hans-Thies Lehmann nennt hier exemplarisch »das Kaaithheater in Brüssel, das Shaffy Theater in Amsterdam, das Hebbel-Theater in Berlin und das Theater am Turm in Frankfurt« (ebd.). All diese »mutigen Förderer«, Spielstätten und Institutionen zusammen hätten zahlreiche, in der Regel »später erst allgemein anerkannte Künstler und Gruppen durchgesetzt« (ebd.). Als Voraussetzung dieses Durchsetzungserfolgs gilt Lehmann, dass sich im Umkreis der genannten Institutionen, Theater und Festivals »ein Publikum und ein Diskussionsfeld« (ebd.) herausbilden konnten, welche »in Verbindung mit Akademien, Universitäten und Zeitschriften« den eigentlichen »Nährboden« (ebd.) der beschriebenen Entwicklung abgegeben haben. So besehen verdankt sich die zunehmende Anerkennung und Geltung des experimentellen, postdramatischen Theaters – welches, von den *Off*-Bühnen der Freien Szene her kommend, bald auch Einzug in die festen Stadt- und Staatstheater halten beziehungsweise von diesen vereinnahmt werden sollte – ursprünglich einer internatio-

nalen, akademisch-universitär geprägten und Theaterzeitschriften produzierenden oder zumindest lesenden primären Gläubigerschaft. Nun ist freilich angesichts etwa des Umstands, dass schon zu Beginn der Entwicklung des ›Regietheaters‹ die Universitäten eine nicht unbedeutende Rolle spielen insofern, als die künstlerisch-beruflichen Karrieren vieler seiner Protagonisten ihre Anfänge an *studentischen* Bühnen nehmen und damit zumindest in gewisser Hinsicht auch im *Off* (siehe Punkt 4.2.1), die Frage angezeigt, ob wir es bei der Herauskristallisation des ›postdramatischen‹ Theaters nicht im Grunde genommen – was die basale, dem unaufhaltsamen Wechselspiel von Charismatisierung und Institutionalisierung folgende Reproduktionslogik des Felds angeht (vgl. Abschnitt 1.2) – eher mit einer Form von *History Repeating* denn einem genuin ›neuen‹ Phänomen zu tun haben.³⁰ In diesem Sinne erscheint es denn auch als wenig Erkenntnis bringend, der Idee einer unilinear-teleologischen Entwicklung dessen Vorschub zu leisten, was Theater einmal gewesen sein soll und wie es künftig mal sein wird. Diagnostizierte Esther Slevogt jüngst, dass heute – angesichts schon fast »überhand nehmender postdramatischer Formen« – im Feld des Theaters zuweilen wieder nach einer »Rückbesinnung auf das Drama« gerufen werde, so macht dies allein schon deutlich, wie sehr sich Wandlungstendenzen und Momente der Persistenz beziehungsweise der Regression bei der Reproduktion der ›Ordnung des Theaters‹ wechselseitig bedingen.

Dass insbesondere die einst scharf gezogene (und, wie an der eingangs angeführten Positionierung von Frau Stein exemplarisch deutlich wird, zuweilen auch scharf *verteidigte*) Demarkation zwischen den staatlich getragenen Bühnen und der Freien Szene sich gleichsam allen Entgrenzungsbewegungen zum Trotz recht beharrlich durch verschiedentlich das Theater betreffende Diskurse zieht – und also

30 Die Theaterjournalistin Esther Slevogt konstatiert im April 2010, viele Theaterschaffende, die inzwischen »in großen deutschsprachigen Theatern Karrieren« machten, hätten ihre Laufbahn in der ›freien‹ Theaterszene begonnen (vgl. Link 20). So seien die Werdegänge zahlreicher Regisseurinnen und Regisseure, die heute Intendanten deutschsprachiger Stadt- und Staatstheater innehaben, nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sie ursprünglich mit Produktionen in der Freien Szene – ja teils als »Festivalentdeckungen« – auf sich aufmerksam machen konnten (die Autorin nennt hier exemplarisch die Karrieren von Barbara Frey (*1963), Karin Beier (*1965) und Sebastian Hartmann (*1968)). Die künstlerischen und positionalen Erfolge seitens der Repräsentantinnen und Repräsentanten dieser ›Regie-Generation‹ sind für Slevogt »ein Phänomen, in dem sich auch die Entwicklung der [...] Theaterästhetik der letzten zehn bis 15 Jahre [...] hin zu offenen, postdramatischen Theaterformen« spiegle. Die Universitäten hätten dabei eine wichtige Rolle gespielt: Im Berlin der 1990er Jahre machten etwa »Studenten rund um die Studio-
bühne der Freien Universität von sich reden« – unter diesen etwa Lars-Ole Walburg (*1965) – inzwischen Intendant in Hannover – oder Stefan Bachmann (*1966), aktuell designierter Direktor des Schauspiels Köln.

aus den Köpfen derjenigen, die entsprechende Debatten führen, keineswegs verschwunden ist –, zeigt sich sehr schön an einem kurzen ›Veranstaltungsbericht‹ des Theaterkritikers Dirk Pilz. In der *Berliner Zeitung* vom 4. April 2011 bringt Pilz (2011b) einige Impressionen zu Papier, die er zwei Tage zuvor »bei einem munteren Podiumsgespräch im Kölner Kunstverein« hatte gewinnen können, das im Kontext eines mehrtägigen Theaterfestivals abgehalten worden war.³¹ Zum Einstieg zitiert er Ulrich Khuon, den Intendanten des Deutschen Theaters in Berlin und also eines Schwergewichts unter den staatlich getragenen Häusern: »»Alle Strukturen [...] sind von Natur aus träge, sie scheuen jede Veränderung««, so führt dieser an dem Symposium ins Feld und räumt ein, das »gelte auch für die Strukturen des deutschen Stadttheaters«. Nun seien aber gerade »»wir««, wie der Intendant – die Repräsentanten der öffentlichen Bühnen und also auch sich selbst adressierend – hinzufügt, »»dafür da««, diese Strukturen »»immer wieder zu dynamisieren««. Khuon also zählt auf die Erneuerung der staatlichen Theater von innen heraus. Perspektivenwechsel. Matthias Lilienthal nämlich, seines Zeichens Chef des Berliner Off-Theater-Kombinats ›Hebbel am Ufer‹ mit seinen drei Gastspielbühnen (HAU 1, HAU 2 und HAU 3), vertritt an dem Symposium eine etwas andere Auffassung von dem »Wir«, an das Khuon durchwegs fortschrittsoptimistisch appelliert hatte. Für Lilienthal sind darunter die »Verantwortlichen an jenen städtischen Theatern« zu sehen, die er nun seinerseits kurzerhand als »»vernagelte Kisten«« bezeichnet, die, wie er moniert, »»möglichst viel tun, um das Publikum abzuweisen««. Hierauf: »Gelächter im Auditorium«. Der Dirk Pilz zu verdankende Einblick in diese Szene an dem Kölner Podiumsgespräch macht offenkundig, dass man im Kontext auch gegenwärtiger Debatten zu Sinn und Auftrag des Theaters nicht zuletzt mit neuerlichen Stichen in alte Gräben punkten kann, wie sie zwischen ›dem‹ Stadttheater und ›der‹ Freien Szene verlaufen. Nicht uninteressant ist schließlich auch die folgende Feststellung von Dirk Pilz: »Grund- und Überlebensfragen des Theaters« würden gegenwärtig, so schreibt er resümierend, oft und gerne thematisiert. Recht frappierend dabei sei – so gibt er seinen an dem genannten Festival gewonnenen Eindruck wieder –, dass diese Fragen heutzutage in »auffallender Unordnung« diskutiert werden: »Die Begriffe, die Perspektiven, die Theoriehäppchen – es geht so ziemlich alles durcheinander«. Was man aber auch »positiv wenden« könne: »Unordnung birgt die Chance auf Veränderung«. Und jedenfalls darüber, dass es eine solche brauche, »weil die Stadttheaterkisten in diesem unserem heterogenen, brüchigen Einwanderungsland keine bloßen Bildungsbürgertrutzburgen mehr sein können«, seien sich »in Köln alle einig« gewesen.

31 Das unter der Leitfrage ›Wem gehört die Bühne?‹ stehende Festival *Heimspiel 2011* war von der deutschen Kulturstiftung des Bundes und dem Schauspiel Köln gemeinsam veranstaltet worden.

7.3 AUSBILDUNGSSTÄTTEN

Mitte der 1970er Jahre spricht der Theatersoziologe Albin Hänseroth (1974) im Hinblick auf das deutsche Theaterfeld von einer reichlich »unausgewogene[n] Situation der Ausbildungsgänge für Bühnengehörige« (ebd.: 286). So moniert er etwa, dass für die »Tätigkeiten der Theaternaler und Theaterplastiker, Maskenbildner und Kostümfertiger« überhaupt keine »geordneten Ausbildungsgänge« (ebd.) existierten. Besonders deutlich – und mit gravierenden Folgen – würden sich die »Versäumnisse staatlicher Berufsbildungspolitik« (ebd.) aber im Bereich der *Schauspielausbildung* zeigen, wo man es mit einem Wildwuchs an – gerade auch privaten – Schulen und entsprechend zahllosen Absolventinnen und Absolventen zu tun habe, die letztlich kaum Chancen auf ein Engagement hätten: Befanden sich, wie Hänseroth aus entsprechenden Statistiken zitiert, anno 1971 rund 3.600 Schauspielende in festen Engagements, so seien bei Agenturen und Gewerkschaften gleichzeitig deren 5.146 »als engagementslos gemeldet« (ebd.: 287) gewesen.³² Dieser »Überschuss« an darstellenden Künstlerinnen und Künstlern rührt dem Autor zufolge ganz zuvorderst daher, dass es bis dato – auch seitens der staatlich getragenen Schauspielschulen – an griffigen Selektionsmechanismen fehlte.³³ Spricht sich Hänseroth in seinem Aufsatz sodann dafür aus, es gelte im Theaterbereich eine neue »Ordnung des Ausbildungswesens« herzustellen, um endlich »das Überangebot an schauspielerischem Nachwuchs steuern« (ebd.) zu können, so werden rund zehn Jahre später im theatralischen Diskursfeld auch Stimmen laut, die in ähnlich dramatischem Duktus – aber auf der Basis einer in quantitativer Hinsicht gerade *konträren* Defizitdiagnose – eine Krise des *Regie*-Nachwuchses ausrufen: Für Peter Iden³⁴ beispielsweise stellt sich, wie er in einem Artikel mit dem Titel *Das Theater*

32 Experten, so ergänzt Hänseroth an der Stelle, würden für diesen Zeitpunkt gar von einer Dunkelziffer von bis zu 15.000 ausgebildeten, aber arbeitslosen Bühnendarstellerinnen und Bühnendarstellern ausgehen (vgl. ebd.).

33 An den paritätisch vom *Deutschen Bühnenverein* und der *Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger* besetzten Kommissionen, die im Rahmen von »Eignungs-, Zwischen- und Reifeprüfungen« über den »Ausbildungserfolg« (ebd.: 287) an Schauspielschulen befänden, bemängelt Hänseroth etwa, dass diese Prüfungen nicht obligatorisch seien. Auch machten, wie er weiter schreibt, gerade zahlreiche *private* Schauspielschulen und Lehrer die Ausbildung nicht von einer Eignungsprüfung abhängig. Und da sich im Prinzip »jeder interessierte Bürger« ganz ohne Vorlage eines entsprechenden Qualifikationsnachweises »als Schauspiellehrer niederlassen« dürfe, sei gerade auf privater Seite »der Scharlatanerie Tür und Tor geöffnet« (ebd.).

34 Der Theaterkritiker Peter Iden (*1938) leitete die Abteilung Schauspiel an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main, wo er seit 1980 eine Profes-

braucht den Inszenator nicht ganz unrhetorisch schreibt, die Frage: »Gibt es im deutschsprachigen Theater ein Regie-Problem?« (Iden 1986: 46) Angesichts des im Allgemeinen »ständig zunehmenden Andrangs auf die künstlerischen Berufe« will Iden konstatieren, dass sich das »deutsche Theater« im Hinblick auf die »Entwicklung von Regie-Begabungen« (ebd.: 47) reichlich schwertue. Jedenfalls sei der Theaterregieberuf inzwischen – also Mitte der 1980er Jahre – »zu einem der sogenannten Mangelberufe geworden« (ebd.: 47f.).³⁵ Eine Misere, die er nicht zuletzt im »Problem der Ausbildung« (ebd.: 50) begründet sieht:

»Die großen Regisseure zu Beginn des [20.] Jahrhunderts waren ohne Lehrer – sie haben das Fach: Regie am Theater ja erst geschaffen. Inzwischen ist aber ein Instrumentarium [...] verfügbar, das sich weitergeben, an Jüngere vermitteln lässt. Das westdeutsche Theater jedoch, das reichste und auch das am meisten besuchte der Welt, leistet sich keine nennenswerte, gezielte Regisseurs-Ausbildung.« (Ebd.)

Noch immer, so kritisiert Peter Iden vor diesem Hintergrund, werde einer »am ehesten Regisseur über eine Assistenz« (ebd.) – wobei viele in dieser Rolle hängenbleiben würden.³⁶ Es sei also längst »Zeit für eine Akademie«, meint der Autor

sur innehat. Bis 2000 war er Chefredakteur des Feuilletons der Frankfurter Rundschau. Siehe Link 09.

35 Ganz zu schweigen davon, dass Peter Iden, indem er im Titel seines Aufsatzes alarmierend schreibt, das Theater brauche »den Inszenator«, die in althergebrachter Weise dominant *männliche* Codierung des Regieberufs recht deutlich auf die Spitze treibt, fällt an seiner Defizitdiagnostik nicht zuletzt auf, welche Ähnlichkeit diese doch mit jener heißen Beschwörung eines Erlöser-Regisseurs aufweist, wie ich sie in einer Schrift von Hanns Hannsen aus dem Jahre 1908 ausmachen konnte (siehe Abschnitt 3.2). Moniert dieser dort, es seien im deutschen Theater zwar hinreichend Dichter vorhanden und durchaus auch gute Schauspieler, wohingegen es am »ideale[n] Regisseur« (Hannsen 1908: 12) fehle, so schreibt Iden rund acht Dezennien später: »Zwar werden wieder mehr neue Texte für die Bühne geschrieben, und in den Ensembles arbeiten viele gute Schauspieler, ältere und jüngere – immer auffälliger jedoch wird ein Mangel an Regisseuren« (Iden 1986: 46). Ein Glück, so hält er schließlich in Anbetracht des fehlenden (qualifizierten) Nachwuchses fest, dass ein Teil der *alten Garde* im Feld nach wie vor die Stellung halte. Als die seinerzeitigen »Stützen der Theaterregie« (ebd.) zählt Peter Iden sodann Namen wie Luc Bondy, Claus Peymann, Alfred Kirchner, Jürgen Flimm, Dieter Dorn, Hansgünther Heyme, Frank-Patrick Steckel, Ernst Wendt und Klaus Michael Grüber auf – und damit jene Repräsentanten des Regietheaters, die bereits in den (frühen) 1970er Jahren sich an den staatlichen Bühnen etabliert hatten (vgl. Abschnitt 4.2).

36 Heutzutage absolvieren fest an einem Haus engagierte Regieassistentinnen und Regieassistenten ihren »Dienst« bei verschiedenen Regisseurinnen und Regisseuren, wechseln al-

schließlich – und zwar eine, an der »die besten unserer Inszenatoren und Dramaturgen« dem Nachwuchs die »Voraussetzungen für den Regisseurs-Beruf« (ebd.) zu vermitteln hätten.³⁷

Tatsächlich sollte wenige Jahre später reichlich Bewegung in die Theaterregie-Ausbildungslandschaft im deutschsprachigen Raum kommen: An mehreren Hochschulen und Kunstakademien werden in den 1990er Jahren neue Studiengänge in Theaterregie eingerichtet (vgl. Roeder/Sucher 2005: 8). Ist dem Kunstfeld insgesamt und somit auch den verschiedenen Zugangspfaden, die potentiell in dieses führen – wie Pierre Bourdieu gezeigt hat – traditionell »ein sehr geringes Ausmaß an Kodifizierung« (Bourdieu 1999: 358) eigen, so haben wir es bei der in jüngerer Vergangenheit verstärkt vorangetriebenen Institutionalisierung und Formalisierung der Ausbildung von Theaterregisseurinnen und Theaterregisseuren mit einer vielerlei Spannungen bergenden Form des »Vordringen[s] der Fachschulung und der Fachprüfung« (Seyfarth 1989: 376) zu tun, die mit einer gewissen Erosion althergebrachter Logiken der Allokation von Regieposten einherzugehen scheint – wie etwa einem Bedeutungsverlust der oben von Iden genannten Regieassistentz (und also der Meister-Schüler-Beziehung als einer für die Positionierung im Feld traditionell entscheidenden Form der »Patronage«).

Gleichzeitig weisen die im Theaterfeld historisch gewachsenen und strukturell verfestigten »diffusen« Ordnungsprinzipien ein ansehnliches Beharrungsvermögen auf, das dem Trend einer durchschlagenden Rationalisierung oder Technokratisierung der Rekrutierungslogik regisseurialen Nachwuchses zuwiderläuft beziehungsweise diesen verschiedentlich »auffängt«.

so von einer Produktion zur nächsten. Die Regieassistentz hat sich in den letzten Jahrzehnten zu einer Position auf kurze Zeit gewandelt. Früher, so ließ mich eine Interviewee in nicht unzweideutiger Wortwahl wissen, habe es noch »lebenslängliche Assistenten« gegeben.

- 37 Anhand seines knappen Umrisses dessen, was das Curriculum einer solchen akademisch institutionalisierten Regieausbildung beinhalten könnte, ist zu erschließen, dass Iden von einer am dramatischen Text orientierten Regiepraxis ausgeht: »Phantasie und Visionskraft sind nur sehr bedingt lehrbar, aber wie man ein Stück lesen, es aus seiner Zeit und aus der Gegenwart erfassen, wie ein Text dann mit Schauspielern erarbeitet werden kann – dafür gibt es (ganz abgesehen von dem Umgang mit dem technischen Apparat der Bühne) Methoden, die sich lehren und lernen lassen.« (Ebd.: 50) Das Deutungsmuster, wonach gewisse für den Regieberuf unabdingbare Fähigkeiten oder Eigenschaften – wie bei Iden etwa die »Phantasie und Visionskraft« eines Regieanwärters – nur bedingt lehr- und lernbar seien, strukturiert bis heute die um Fragen der Regieausbildung zirkulierenden Diskurse (siehe weiter unten).

7.3.1 Je weniger Zeugnis, desto mehr Begabung

In dem von Nicole Gronemeyer und Bernd Stegemann (2009) herausgegebenen Band *Lektionen 2 – Regie* finden sich die Selbstporträts der zwölf gegenwärtig existierenden *staatlichen* Regieschulen im deutschsprachigen Raum. Im Folgenden werde ich zunächst einige Eigenheiten dieser Ausbildungsstätten beziehungsweise Studiengänge nachzeichnen und dabei auffallende Gemeinsamkeiten *und* Unterschiede herausarbeiten. Sofern nicht anders vermerkt, sind die in diesem Überblick wiedergegebenen Informationen und Zitate dem genannten Band entnommen (vgl. Gronemeyer/Stegemann 2009: 180ff.).

Wie Birgit Henrichfreise (2002) mit Blick auf die deutsche Hochschullandschaft schreibt, unterscheiden sich die Studiengänge in künstlerischen Fächern in vielerlei Hinsicht »grundsätzlich vom Studium anderer Disziplinen« (ebd.: 250). Eine erste Eigenheit liegt in den besonderen Aufnahmebedingungen, die von Seiten der Kunsthochschulen oder Kunstakademien an die Bewerberinnen und Bewerber gestellt werden. So wird etwa die Hochschulreife meist *nicht zwingend* vorausgesetzt: »Herausragende künstlerische Leistungen, die vor oder während der Aufnahmeprüfung unter Beweis gestellt werden müssen« (ebd.), können eine solche substituieren. Das trifft auch auf die hier interessierenden Regiestudiengänge zu: Prinzipiell besteht für Anwärterinnen und Anwärter, die kein entsprechendes schulisches Zeugnis (Abitur, Maturitätszeugnis) vorweisen können, die Möglichkeit, dieses formale Defizit durch »künstlerisches Talent« zu kompensieren. Dabei scheint die Faustregel zu gelten: Je weniger ein Zeugnis da ist, desto mehr »Begabung« muss vorhanden sein. In der die Zulassungsvoraussetzungen zu ihrem Regie-Studiengang betreffenden Formulierung der *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main* (HfMDK)³⁸ kommt diese Gleichung besonders pointiert zum Ausdruck: »Neben der allgemeinen Hochschulzugangsberechtigung wird auch eine dem Studiengang entsprechende künstlerische Begabung verlangt oder bei Fehlen der allgemeinen Hochschulzugangsberechtigung eine überragende künstlerische Begabung für den Studiengang. Der Nachweis ist in einer Aufnahmeprüfung aufzubringen.« Ähnliche Formulierungen finden sich auch in den Beschreibungen der Zulassungsvoraussetzungen der übrigen Ausbildungsstätten – und sei es ganz knapp, indem nebst dem Vermerk, »in der Regel« werde das Abitur oder ein »gleichwertiger Schulabschluss« verlangt, auf eine *sowieso* zu absolvierende »künstlerische Aufnahmeprüfung« oder »künstlerische Eignungsprüfung« hingewiesen wird. Ein schweizerisches Spezifikum ist darin zu sehen, dass im Falle der Zulassungsbedingungen für den Regie-Studiengang an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) auch explizit die Möglichkeit erwähnt wird, diesen nach Abschluss

38 Der Vereinfachung halber wird im Folgenden immer nurmehr die bei deren Erstnennung in Klammer angeführte Kurzbezeichnung einer Ausbildungsstätte verwendet.

einer Berufslehre in Angriff zu nehmen: Gelten hier nebst der Maturität/dem Abitur auch die Berufsmaturität, eine abgeschlossene Diplommittelschule oder eben eine abgeschlossene Berufslehre als mögliche formale Zugangsscheine, so gilt bei alledem letztlich auch an der ZHdK die oben erwähnte Zauberformel: »Bei einer außerordentlichen künstlerischen Begabung werden auch Kandidierende, die über keinen der erwähnten Abschlüsse verfügen, zum Aufnahmeverfahren zugelassen.«

Das erfolgreiche Absolvieren einer *Aufnahmeprüfung* (verschiedentlich ist auch von einer Eignungsprüfung oder Zulassungsprüfung die Rede) gehört zu den Studientvoraussetzungen *aller* zwölf Institutionen.³⁹ Eine Ausbildungsstätte, die Otto-Falckenberg-Schule in München (Falckenberg-Schule), erwähnt in ihrem Porträt, dass nach zweimaligem Nichtbestehen dieser Prüfung dem betreffenden Kandidaten, der betreffenden Kandidatin die Zulassung versagt werde; ein Hinweis darauf, dass manch ein Regiestudium-Anwärter, manch eine Regiestudium-Anwärterin sich an ein und derselben Ausbildungsstätte Jahr für Jahr von Neuem bewirbt. Kann allgemein gesagt werden, dass die an öffentlichen Hochschulen und staatlichen Akademien eingerichteten Regie-Studiengänge insgesamt vergleichsweise exklusiv sind, so lassen sich doch – betrachtet man die weiteren genannten Zulassungsbedingungen, die Anzahl der jährlich angebotenen Studienplätze, die Informationen zu Studienaufbau und Studienzielen sowie die jeweilige Definition der »ästhetischen Maxime« eines jeden Studiengangs (und nicht zuletzt: die Art der verliehenen Abschlusszertifikate) etwas genauer – die zwölf Ausbildungsstätten im Sinne einer groben typologischen Zuspitzung in drei Gruppen unterteilen.

7.3.2 Orthodoxe, ambivalente und häretische Schulen (formal)

Der ersten Gruppe – nennen wir sie die der vergleichsweise »orthodoxen«, in gewisser Hinsicht traditionell-konservativen Ausbildungsstätten (hierzu weiter unten mehr) – lassen sich die beiden ältesten Regieschulen zuordnen: das in Erinnerung an seinen Begründer kurz »Max Reinhardt Seminar« genannte Institut für Schauspiel und Schauspielregie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Max Reinhardt Seminar) und die Abteilung Schauspielregie an der Hochschule für

39 Henrichfreise (2002) zufolge sind die für künstlerische Studiengänge in Deutschland üblichen Zugangsprüfungen »in der Regel hart« (ebd.: 250). Mit ihnen soll eruiert werden, »ob die angehenden Studierenden ausreichendes kreatives Potenzial, aber auch die physische und psychische Konstitution für ein künstlerisches Studium und den späteren künstlerischen Beruf mitbringen« (ebd.: 250f.). Wie die Autorin feststellt, wird – um eine Vorauswahl der Prüflinge treffen zu können – in manchen Fächern den Aufnahmetests die Einforderung beziehungsweise das Einreichen einer »Mappe« vorgeschaltet.

Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ in Berlin (›Ernst Busch‹).⁴⁰ Des Weiteren sind in dieser Gruppe zu verorten: die Bayerische Theaterakademie August Everding München (›August Everding‹), die der Universität Mozarteum in Salzburg angegliederte Abteilung für Schauspiel und Regie (Mozarteum) sowie zwei oben bereits erwähnte Einrichtungen: die HfMDK in Frankfurt am Main und die Falckenberg-Schule in München. Diese Stätten legen betont viel Wert darauf, dass ihre Studierenden bei Studienbeginn bereits über theaterbezogene Kenntnisse, ja konkret regiepraktische Erfahrungen verfügen. So werden etwa seitens der Hochschule ›Ernst Busch‹ – im Sinne einer expliziten Zulassungsvoraussetzung – von den Bewerberinnen und Bewerbern bereits nachzuweisende »theaterpraktische Tätigkeiten«, ja »möglichst berufsspezifische Erfahrungen« erwartet; die HfMDK wiederum gibt als Vorbedingung eine mindestens einjährige Volontariatszeit an einem staatlichen Theater (oder alternativ: »eine vergleichbare Tätigkeit im Rahmen professionell veranstalteter experimenteller Spielformen«) an.⁴¹ Eine Reihe weiterer Bedingungen, die von den Institutionen dieser Gruppe unter der Rubrik ›Zulassungsvoraussetzungen‹ genannt werden, weist auf deren insgesamt hochgradig *exklusiven* Charakter hin: Das be-

40 Das von Max Reinhardt ins Leben gerufene Schauspiel- und Regieseminar wurde 1928 im Schlosstheater Schönbrunn eröffnet. Nach 1945 wurde der Lehrbetrieb an dem nunmehr ›Max Reinhardt Seminar‹ genannten Institut wieder aufgenommen. Seit 1964 ist der Studienzweig *Schauspielregie* auf vier Jahre angelegt. Auch der Regiestudiengang an der Berliner ›Ernst Busch‹ ist im Grunde genommen an einer Institution angesiedelt, deren Gründung auf Max Reinhardt zurückgeht: 1905 entscheidet dieser, eben erst zum neuen Leiter des Deutschen Theaters in Berlin ernannt, dem Haus eine Schauspielausbildungsstätte anzugliedern. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs ermöglicht es der Intendant des Deutschen Theaters, Wolfgang Langhoff (vgl. Fußnote 23 in Kapitel 4) der Schauspiel-schule, Unterricht in den Räumlichkeiten seines Hauses abzuhalten. 1951 wird die Schule – aufgrund neuer DDR-Gesetzesbestimmungen zum Ausbildungswesen in der Republik – zur staatlichen Fachschule für Schauspielkunst Berlin. Seit 1969 absolvieren die Schauspielschülerinnen und -schüler ihre Ausbildung in vier Studienjahren. 1981 folgt die Umwandlung der Fachschule in die Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ Berlin. In diese wiederum wird im selben Jahr das bereits 1974 von Manfred Wekwerth und Friedo Solter gegründete Berliner Institut für *Schauspielregie* eingegliedert. Siehe die Links 10 und 11.

41 Auch einige der Ausbildungsstätten, die sich dem zweiten ›Typus‹ – der sich gerade durch seine *Mittellage* auszeichnet – zuordnen ließen (siehe unten), führen entsprechende Erfahrungen als Studiumsvoraussetzung an. Die Theaterakademie Hamburg etwa erwartet, dass ihre Studienanfängerinnen und -anfänger schon »mindestens zwei Jahre Theaterpraxis« hinter sich haben, und die Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg geht von sechs Monaten »praktische Erfahrung/Praktika« aus. *Keine* solchen praktischen Vorkenntnisse nennen hingegen die Institutionen des dritten ›Typs‹ (vgl. weiter unten).

trifft zum einen den Umstand, dass verschiedentlich *Altersbeschränkungen* angeführt werden. Bei der ›Ernst Busch‹ sowie der Falckenberg-Schule etwa beträgt das Mindest- beziehungsweise das Höchstalter der Bewerberinnen und Bewerber 21 respektive 28 Jahre, die HfMDK gibt eine Obergrenze von 28 Jahren und die ›August Everding‹ ein Höchstalter von 29 Jahren an. Zum anderen entbehrt die Auflistung von Zulassungsbedingungen im Falle der Ausbildungsstätten dieser Gruppe typischerweise nicht einer Hervorhebung der erforderlichen *Sprachkompetenz*: Vom Salzburger Mozarteum wird als »Grundvoraussetzung für die Aufnahme des Studiums« überhaupt nur »die Beherrschung der deutschen Sprache« genannt, und auch die Falckenberg-Schule setzt eine »ausreichende Beherrschung der deutschen Sprache« voraus; die ›Ernst Busch‹ schließlich wartet mit dem Hinweis auf, »bei ausländischen Bewerbern« werde »die Beherrschung der deutschen Sprache« vorausgesetzt (freilich eine ambivalente Formulierung; ihrem objektiven Sinn nach müssten ›inländische‹ Bewerberinnen und Bewerber der deutschen Sprache nicht unbedingt mächtig sein). Zwei weitere Eigenheiten der Regieschulen dieser Gruppe betreffen die äußerst begrenzte Anzahl zu vergebender Studienplätze sowie die Art des Studienabschlusses. Was die Anzahl der *pro Jahr aufgenommenen Regiestudierenden* angeht, tritt der schon erwähnte Exklusivcharakter dieser Ausbildungsstätten abermals deutlich zutage. Typischerweise erhält beziehungsweise erhalten hier jährlich gerade mal *ein bis drei* Anwärter einen Studienplatz: Die Falckenberg-Schule bietet einen, manchmal zwei Studienplätze; in Salzburg (Mozarteum) sind es ein bis drei Studienplätze, am Wiener Max Reinhardt Seminar sowie an der Münchner ›August Everding‹⁴² zwei bis drei und an der Frankfurter HfMDK⁴³ in der Regel drei Studienplätze. Mit zwischen fünf und neun Studienplätzen pro Jahr nimmt – *innerhalb dieser Gruppe* – die Berliner ›Ernst Busch‹ die größte Anzahl Regiestudierender auf, wobei anzumerken ist, dass es sich bei dem dortigen Studiengang gleichzeitig um jenen mit dem stärksten Andrang zu handeln scheint: Jährlich rund 120 Interessentinnen und Interessenten reichen hier ihre Bewerbung ein (mit anderen Worten: An der ›Ernst Busch‹ in Berlin erhalten pro Jahr durchschnittlich etwa um die acht oder neun Prozent der Anwärterinnen und Anwärter einen Studienplatz).⁴⁴ Ferner zeichnet diese Gruppe der insgesamt als exklusiv und ›konservativ‹ zu bezeichnenden Regieschulen aus, dass sie – kraft Tradition – gegenüber bildungspolitisch-technokratischer Durchgriffe zur Herstellung eines europaweit

42 Siehe Link 12.

43 Siehe Link 13.

44 Ein weiteres Beispiel: Beim Max Reinhardt Seminar in Wien gibt es jährlich rund 80 Bewerbungen auf den Regiestudiengang. Hier liegt die Aufnahmequote also bei etwa zwei Prozent. Die Anzahl jährlicher eingereichter Bewerbungen wurde am 24.10.2011 bei der ›Ernst Busch‹ und beim Max Reinhardt Seminar telefonisch erfragt. Für ihre Auskunftsbereitschaft sei den Personen an den entsprechenden Stellen bestens gedankt.

›harmonisierten‹ Hochschulraums (Bologna-Prozess) eine gewisse Immunität aufweisen: Zumindest teilweise werden hier keine Bachelor- und Master-Abschlüsse gemacht, sondern man wird am Ende – wie etwa an der ›Ernst Busch‹ und der ›August Everding‹ – »Diplomregisseur/in« oder erhält nach dem erfolgreich absolvierten Studium schlicht – wie an der Falckenberg-Schule – ein »berufsqualifizierendes Abschlusszeugnis«.⁴⁵ Typischerweise dauert das Regiestudium an diesen Ausbildungsstätten (mindestens) acht Semester.

Betrachtete man nun die Regieausbildung (im Sinne der institutionalisierten Produktion der Regie-Produzenten) als ein Subfeld innerhalb des Theaterfelds, so wären an dem den bis hierhin genannten Ausbildungsstätten *entgegengesetzten Pol* jene Studiengänge zu verorten, die ich dem *dritten ›Typus‹* zuordnen konnte (auf die von einer Mittellage gekennzeichneten Schulen der zweiten Gruppe wird weiter unten eingegangen): Es handelt sich dabei zum einen um die beiden an der Justus-Liebig-Universität Gießen angebotenen Studiengänge in Angewandter Theaterwissenschaft sowie in Choreographie und Performance (›Gießen‹)⁴⁶ und zum anderen um den im Fachbereich Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation an der Stiftung Universität Hildesheim angesiedelten Studiengang Szenische Künste (›Hildesheim‹).

Im Vergleich zu den Institutionen der ersten Gruppe bieten ›Gießen‹ und ›Hildesheim‹ *relativ viele* Studienplätze an: Zum Gießener Studium der Angewandten Theaterwissenschaft werden jährlich 25 bis 30 Anwärterinnen und Anwärter zugelassen, hinzu kommen drei bis fünf im Studiengang Choreographie und Performance; rund 15 Studienplätze wiederum werden pro Jahr im Hildesheimer Studiengang

45 Henrichfreise (2002) zufolge unterscheiden sich künstlerische Studiengänge im Allgemeinen von jenen in anderen Hochschuldisziplinen gerade auch hinsichtlich der Art ihrer Abschlüsse. So würden manche Kunstakademien, wie die Autorin schreibt, auch *gar keine* Zertifikate verleihen, da »die Absolventen sich auf dem Kunstmarkt bewähren« müssten und »ein übliches Abschlusszeugnis wie ein Diplom für das Entree auf dem Kunstmarkt nur wenig Bedeutung« (ebd.: 251) habe. Interessanterweise spricht die Autorin nun gerade mit Blick auf jene Institutionen, die traditionellerweise *keine* formalen Standardzeugnisse verleihen (die ›konservativen‹ Kunstakademien), vom *marktförmigen* Charakter des Bewährungsuniversums ihrer Studienabgängerinnen und Studienabgänger. Paradox, ja eigentlich verkehrt ist diese Argumentation insofern, als der (althergebrachte) Verzicht auf die Vergabe formalisierter, möglichst ›Vergleichbarkeit‹ gewährleisten sollender Zertifikate im Grunde genommen ja daher rührt, dass sich das Feld der Künste ursprünglich *gegen* das Primat des Ökonomischen herausgebildet hat.

46 Der Gießener Studiengang ›Angewandte Theaterwissenschaft‹ wurde 1982 eingerichtet. Hans-Thies Lehmann, mit dessen Namen sich das Theorem des ›postdramatischen‹ Theaters verbindet (vgl. Punkt 4.3.4), hat die Institutionalisierung dieses Studiengangs initiiert und in den 1980er Jahren maßgeblich vorangetrieben.

Szenische Künste vergeben. Auch an diesen beiden Institutionen ist die Aufnahme an das Bestehen einer »Eignungsprüfung zum Nachweis der künstlerischen Befähigung« beziehungsweise einer »künstlerischen Eignungsprüfung« geknüpft.

Anders indes als im Falle der Regieschulen am »orthodoxen« Pol des Ausbildungsfelds werden in den beiden Selbstporträts von »Gießen« und »Hildesheim« in dem Band von Gronemeyer/Stegemann (2009) als Zulassungsbedingungen weder die Beherrschung der deutschen Sprache noch irgendwelche Vorleistungen im Sinne bereits gemachter (mehrjähriger) Erfahrungen in der Theater- oder Regiepraxis genannt. Auch unterschieden sich die beiden am »häretischen« Pol des Ausbildungsfelds zu situierenden Studiengänge von den traditionellen Schulen im Hinblick auf die vergebenen Zertifikate: Sowohl die Gießener als auch die Hildesheimer Absolventinnen und Absolventen schließen im BA/MA-System ab – dies mit entsprechend kürzeren Studienzeiten im Falle der Bachelor-Studiengänge: Jeweils sechs Semester sind als (reguläre) Studienzzeit für den Bachelor in Angewandter Theaterwissenschaft und den Bachelor im Studiengang Szenische Künste vorgesehen. Vier Semester wiederum beträgt die offizielle Regelstudienzeit der beiden Gießener Master-Studiengänge in Angewandter Theaterwissenschaft beziehungsweise Choreographie und Performance.

Auch die Studiengänge jener Ausbildungsstätten, die in der hier aufgespannten »Typologie« eine Mittellage einnehmen, sind – von einer Ausnahme abgesehen – nach dem BA/MA-System aufgebaut: Der Studiengang »Regie Schauspiel« an der Theaterakademie Hamburg wird mit dem Bachelor of Arts abgeschlossen (als Regelstudienzeit werden acht Semester genannt); der an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg in Ludwigsburg angesiedelte Studiengang Regie mit einem BA »Theater Fachrichtung Regie« (sechs Semester) oder einem MA »Regie Theater« (vier Semester); der Regiestudiengang an der ZHdK mit einem Bachelor/Master of Arts *in theatre* (sechs Semester für den BA, drei Semester für den MA). Als einzige Stätte dieser Gruppe vergibt die Folkwang Hochschule Essen – die in verschiedener Hinsicht zum ersten, traditionell-konservativen »Typus« neigt und als ein Kippfall bezeichnet werden kann – ein »Diplom« (Regelstudienzeit acht Semester).⁴⁷

47 Die »Folkwang« teilt mit den Stätten der ersten Gruppe deren höchst exklusiven Charakter hinsichtlich der Anzahl jährlich zugelassener Studierender: Maximal zwei pro Jahrgang sind es hier. Auch im Falle der übrigen Studiengänge, die in der hier gebildeten »Typologie« eine Mittellage einnehmen, ist das Studienplatzangebot äußerst knapp gehalten: Die ZHdK vergibt pro Jahr drei bis fünf Studienplätze; in Ludwigsburg sind es vier bis sechs im Bachelor-Studiengang sowie vier im Master-Studiengang; an der Theaterakademie Hamburg werden pro Jahr sechs Studierende (bei jährlich zwischen 60 bis 70 eingehenden Bewerbungen) angenommen.

7.3.3 Orthodoxe, ambivalente und häretische Schulen (inhaltlich)

Inhaltlich-substantiell gewinnt die vorgenommene Gruppierung oder Typisierung der Ausbildungsstätten erst an Kontur, wenn man von den ›ästhetischen Maximen‹ sowie den ›Studienzielen‹ ausgeht, die in Gronemeyer/Stegemann (2009) von den einzelnen Institutionen angeführt werden. Die *bipolare Struktur* des Ausbildungsfelds, wie ich sie oben zunächst anhand der formalen und organisatorischen Unterscheidungskriterien aufzuzeigen versucht habe, spiegelt sich auf der *inhaltlichen* Ebene in der Gestalt divergierender *Logiken der Besonderung*, denen die Institutionen bei der Formulierung ihres jeweiligen Studiengangprofils folgen:

Die Regieschulen der ersten Gruppe betonen – vom ›Ensemble-Gedanken‹ ausgehend – typischerweise den *Dreiklang* Drama, Regie, Schauspiel. So unterstreicht das Max Reinhardt Seminar Wien seine »sich auf zahlreiche Bereiche erstreckende kontinuierliche gemeinsame Ausbildung von Schauspiel- und RegiestudentInnen«, wobei die enge Verbindung der beiden Studienbereiche der »schöpferischen Arbeit mit dem Text im Ensemble« diene. Die Regiestudierenden würden hier »zu Spezialisten der Dramenanalyse, der Entwicklung inhaltlicher und ästhetischer Konzepte für die Bühne sowie – zentral – zu Partnern des Schauspiel-Ensembles« ausgebildet. Die Berliner ›Ernst Busch‹ wiederum gibt zu verstehen, ihrem Ausbildungskonzept liege ein Theaterverständnis zugrunde, das den »Schauspieler als Zentrum« der Theaterkunst begreife. In einem »schauspielerischen Grundlagenseminar« werde den Regiestudierenden daher zunächst einmal vermittelt, »was schauspielerisches Handeln ist«. Als einzige Ausbildungsstätte überhaupt nennt die ›Ernst Busch‹ eine konkrete methodische Ausrichtung: In der Regieausbildung wird von den »Regie-Methoden Brechts« ausgegangen, gefolgt von der »Beschäftigung mit der psychologischen Handlungskette des späten Stanislawski«. Die Regiekurse werden ergänzt um »Aufführungsanalysen, Dramaturgie- und Lektürekurse«. In der Auseinandersetzung mit dramatischer Literatur soll gelernt werden, »Texte situativ zu entschlüsseln und die ihnen immanenten Spielvorschläge herauszulesen«. Auch das ›Mozarteum‹ unterstreicht die »gemeinsame Grundausbildung von Schauspiel- und Regieklasse« als eigentliche »Basis« des Regiestudiengangs.

Insgesamt zeichnen sich die Profile dieser Ausbildungsstätten durch einen tief verwurzelten ›Glauben‹ an das künstlerisch fruchtbare *Zusammenspiel* der althergebrachten Einzeldomänen der Theaterkunst aus. Die HfMDK in Frankfurt am Main führt in diesem Sinne ins Feld, der Theaterregisseur könne »als kreativer Kopf einer Inszenierung« immer »nur so gut wie sein Team sein« – daher werde die »Zusammenarbeit mit den Studiengängen Bühnenraum, Schauspiel und Dramaturgie« gefördert: Es finden gemeinsame Lehrveranstaltungen »mit den Ausbildungsbereichen Schauspiel, Musiktheater, Dramaturgie, Bühnen- und Kostümbild« statt. Die im Rahmen dieser Veranstaltungen sich zwischen den Studierenden der verschiede-

nen Bereiche ergebenden Kontakte und Freundschaften sollen – so die Absicht – zu *künstlerischen Vergemeinschaftungen* führen: »Idealerweise realisiert ein während des Grundstudiums entstandenes Arbeitsteam am Ende des vierten Semesters eine Vordiplominszenierung.« Mit anderen Worten heben die Studiengänge dieser Gruppe typischerweise darauf ab, über die Ausbildung von Regisseurinnen und Regisseure »für das Berufstheater« (Max Reinhardt Seminar) all das zusammenzuhalten, was Theater traditionellerweise ausmacht: Dramatik, Schauspiel, Bühnenbild (etc.). Begründet wird dieses »konservative« Profil gelegentlich unter explizitem Rekurs auf die Namen der Stifterfiguren: So unterstreicht etwa das Max Reinhardt Seminar, alles in allem werde hier »eine umfassende Ausbildung« angestrebt, bei welcher »handwerkliches Können und künstlerische Gestaltung einander bedingen« – wie dies »bereits vom Gründer Max Reinhardt gefordert« worden sei.⁴⁸ Die Falckenberg-Schule wiederum zieht bei der Beschreibung ihrer »ästhetischen Maxime« in dem Band von Gronemeyer/Stegemann (2009) ganz umgehend die Tradition ihrer Ausbildungsstätte heran: Diese sei »1946 gegründet und 1948 nach dem verstorbenen Intendanten Otto Falckenberg benannt« worden, heißt es einleitend. Gerade durch ihre Anbindung an die Münchner Kammerspiele biete die Falckenberg-Schule mit ihren Fachrichtungen Schauspiel und Regie den Studierenden »systematische Bedingungen, sich auf die Anforderungen des Berufes vorzubereiten« – was nicht zuletzt dem »Konzept des Regisseurs und Intendanten« entspreche, »dessen Namen die Schule trägt«. Besonders sticht schließlich unter den Profilbeschreibungen der Studiengänge des ersten »Typus« jene der »August Everding« in München hervor. Der für die höchst exklusiven Ausbildungsstätten dieser Gruppe insgesamt kennzeichnende (latent) elitäre Anstrich ist in ihrem Fall ein ostentativ und reichlich knallig hervorgehobener: »Es kann nicht darum gehen« – so also meint man seitens der Bayerischen Theaterakademie –, »Studierenden, die sich nicht zwischen Medizin, Philosophie, BWL oder Physik entscheiden können, bei Regie eine Spielwiese zu bieten, damit sie dort ihr – eventuell partiell vorhandenes – künstlerisches Mütchen kühlen können« – und ebenso wenig dürfe »eine Ausbildungsbeschreibung suggerieren, dass Begabung erlernbar ist«. Ergo bleibe der »August Everding« nur dies: »So lange überzeugt sein von der Begabung der Studierenden, die man aufgenommen hat, bis sie das Gegenteil beweisen – oder eben nicht«.

Bilden die traditionellen Regieschulen ihre Studierenden typischerweise für ein am Drama und am Ensemble-Gedanken orientiertes »Berufstheater« aus, in dessen Kontext dem umfassend ausgebildeten Regisseur eine spezifische (integrierende) Rolle und Aufgabe zufällt, so geben die am anderen Ende des im Wesentlichen

48 Dies unter dem Hinweis, in jüngerer Zeit werde im Rahmen des Regiestudiengangs am Max Reinhardt Seminar verstärkt auch »die Zusammenarbeit der Regieklasse mit zeitgenössischen Dramatikern sowie das eigene szenische Schreiben« fokussiert.

bipolar strukturierten Felds der Regieausbildung situierten Institutionen mitunter – wie im Fall von ›Gießen‹ – explizit zu verstehen, eigentlich gar »keinen ausgesprochenen Regie-Studiengang« anzubieten. Auch mit Blick auf ›Hildesheim‹ handelt es sich *nicht* um eine spezifische Ausbildung von Berufsregisseuren: Vielmehr soll die Studentin, der Student hier zu einer »reflektierten«, in einem allgemeinen Sinne »für künstlerische und Kunst vermittelnde Berufe« befähigten »Theaterpersönlichkeit« ausgebildet werden. Die an den beiden zur ›Häresie‹ neigenden Ausbildungsstätten angebotenen Studiengänge sollen also gerade *nicht* für eine bestimmte Funktion oder einen bestimmten Beruf qualifizieren. ›Gießen‹ etwa lässt in diesem Sinne verlauten, bei erfolgreich absolviertem Bachelor-Studiengang seien die »angestrebten Berufsfelder« in den »Grundlagenbereiche[n] des gesamten Kulturbetriebs (z.B. Regie-Assistenz, Volontariat, Dramaturgie-Assistenz)« zu sehen und beim Master-Abschluss im »gesamten kulturellen Bereich, also Theater (Regie, Choreographie, Dramaturgie, Intendanz), Festival (Dramaturgie, Organisation und Management, künstlerischer Leitung), Film (Kamera, Regie, Produktion), Fernsehen, Rundfunk, Printmedien (Redaktion, Kulturjournalismus) sowie selbständige künstlerische Praxis«. In ihrer Besonderung folgen die beiden unkonventionellen ›Schulen‹ des Weiteren einem ausgreifenden, entgrenzenden Modus insofern, als sie ihre *Internationalität* unterstreichen. Im Rahmen der Skizze des Curriculums in Angewandter Theaterwissenschaft hebt das Gießener Institut etwa die sich den Studierenden bietende Möglichkeit zur Teilnahme an Projekten der »international besetzten künstlerischen Gastprofessuren« hervor. Auch wird – als ein zusätzliches Alleinstellungsmerkmal – ein ausgeprägter Spürsinn fürs künstlerisch Brandneue, ja ein gewisses Trend- oder Avantgardebewusstsein angeführt. Die ›Hildesheimer‹ rücken in ihrem Studiengang den »Vorgang des Inszenierens« beziehungsweise das »Artefakt der Inszenierung« in den Vordergrund – und damit einen »Gegenstandsbe-
reich«, der ganz maßgeblich die »Erscheinungsweise zeitgenössischer Kunst und Kultur« präge. Entsprechend sei das Curriculum stets »an den neuesten Entwicklungen und Tendenzen kultureller und künstlerischer Inszenierungen« orientiert. Ein letztes – doppeltes – Distinktionsmerkmal dieser beiden Studiengänge hängt eng mit ihrer institutionellen Einbettung zusammen: Das Gießener Institut, angesiedelt im Fachbereich *Sprache, Literatur, Kultur* der Universität Gießen und Mitglied des dortigen *Zentrums für Medien und Interaktivität*, will seinen Studierenden eine »intensive Möglichkeit« bieten, »das Studium der Theaterwissenschaft mit einem Studium der künstlerischen Praxis theatraler Künste zu verbinden«. Noch expliziter stellen die ›Hildesheimer‹ – ihrerseits dem Fachbereich *Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation* an der Universität Hildesheim angehörend – den doppelten Distinktionsanspruch gegenüber einer reinen Kunstwissenschaft und einer reinen künstlerischen Praxisausbildung heraus. Zum einen will man sich gegenüber den »traditionellen universitären Theaterstudiengängen« abgrenzen: Im Unterschied zu den universitären *Theaterwissenschaften* etwa sei ›Hildesheim‹ »mehr auf die

Praxis bezogen«. Zum anderen wiederum will man sich – mit Blick auf das Feld der Kunsthochschulen und Akademien – von den »traditionellen Regiestudiengängen« abheben: »Hildesheim« sei »reflexiver« als diese und gehe stärker »von der theoretischen und historischen Auseinandersetzung mit dem Medium Theater« aus.

Die Regiestudiengänge an den Ausbildungsstätten der *mittleren Lage* schließlich zeichnen sich mit Blick auf ihre Profile insoweit durch eine gewisse *Ambivalenz* aus, als sie einerseits mit jenen der »orthodoxen« Regieschulen weitestgehend deren Orientierung am Ensemble-Gedanken teilen und sich wie diese als zur Ausübung des Theaterregieberufs qualifizierend begreifen, andererseits aber – hierin wiederum zum »häretischen« Pol neigend – den dramatischen Text als *den* Ausgangspunkt der regisseurialen Praxis ungleich weniger stark ins Zentrum rücken, eine größere Offenheit gegenüber der Möglichkeit eines sich insgesamt *wandelnden* »Berufsbilds« der Regie an den Tag legen und zu eher *projektförmig* angelegten Lehr-/Lerngefäßen tendieren. So gibt etwa die am stärksten zu den Ausbildungsstätten des traditionell-konservativen Typs hin kippende Folkwang Hochschule zu verstehen, von allen Regieschulen über die »engste Vernetzung von Regie- und Schauspielunterricht« zu verfügen – um gleichzeitig bei der Angabe des »Studienziels« anzumerken, dieses bestehe nicht darin, den »perfekt stadttheaterkompatible[n] »Regisseur« zu produzieren. Auch unterscheidet sich die »Folkwang« in ihrer Selbstdarstellung gegenüber den Studiengängen der ersten Gruppe darin, dass etwa explizit die Auseinandersetzung der Studierenden mit »szenischen Traditionen anderer Länder und Kulturkreise« unterstrichen und auf die zunehmende Bedeutung von »Performance, Körpertheater, Bildende[r] Kunst, Film, Philosophie, Musik, Tanz, mediale[r] Kunst, Kommunikation« für das komplexer werdende Berufsbild der Regie hingewiesen wird. Auch die Theaterakademie Hamburg weist insofern ein quasi-»häretisches« Regieverständnis auf, als sie ihren Studiengang explizit nicht als im Sinne der Ausbildung von »Handwerker[n] oder Dienstleister[n] der Theater oder der literarischen Vorlagen« verstanden wissen will: Das »klassische Sprechtheater mit seiner literarischen Bezugnahme«, so wird im Selbstporträt des Studiengangprofils konstatiert, sei »nicht mehr ausschließliches Zentrum der Arbeit am Stadt- und Staatstheater«, denn es seien »andere Zeichensysteme [...] dazu gekommen«. Ihre Mittellage im Feld der Regieausbildung wird besonders deutlich greifbar in der Formulierung, wonach die Hamburgische Theaterakademie zum einen »für ein Theater« ausbilde und ausrüste, »das bekannt ist«, zum anderen aber ebenso »für ein Theater, das noch im Entstehen ist«. In diesem Sinne wird denn auch als Besonderheit des Studiengangs die bewusste »Öffnung der klassischen Schauspielregie zu sich neu definierenden postdramatischen Theaterformen (Tanztheater, Performance, Projektregie u.a.)« genannt. Schließlich ließ sich auch der meines Wissens gegenwärtig jüngste staatliche Regiestudiengang im deutschsprachigen Theaterfeld, jener an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg in Ludwigsburg, dieser ambivalenten Position zuordnen. Hier soll der Selbstbeschrei-

bung nach das »Konzept« des Studiengangs auf dem Primat »interdisziplinärer, projektbezogener Ausbildung« fußen: Ludwigsburger Regiestudierende absolvieren ein Curriculum in der Gestalt »thematisch zentriert[er]« Projekte, die jeweils »von einer herausragenden Persönlichkeit innerhalb der gegenwärtigen Topographie der performativen Künste geprägt« würden.

7.3.4 Schulen, die Schule machen

Wie die Theaterkritikerin Esther Slevogt jüngst feststellte,⁴⁹ sollten von den Nachwuchsregisseuren und Nachwuchsregisseurinnen, die in den 1990er Jahren am Regieinstitut in Hamburg studierten, gleich mehrere »berühmt« werden. Mit Blick auf den Abschlussjahrgang von Falk Richter (*1969), Sandra Strunz (*1968) und Nicolas Stemann (*1968) setzte sich der Begriff »Hamburger Schule« durch. Ein zweites Nest, dem regelmäßig erfolgreiche Newcomer entschlüpfen, macht die Autorin in der »Gießener Schule« (dem »berühmten Institut für Angewandte Theaterwissenschaft«) aus: Auch diese Ausbildungsstätte vermochte eine Reihe »bedeutende[r] Theatermacher« hervorzubringen, deren Produktionen mittlerweile »fester Bestandteil der Spielpläne etablierter Häuser von Berlin bis Zürich« sind (die Autorin nennt exemplarisch René Pollesch (*1962) sowie die aus mehreren »Gießenern« bestehende Theaterformation Rimini Protokoll). Zwei Aspekte sind angesichts dieses »Schule« machenden Charakters von Regieausbildungsstätten hervorzuheben.

Zum einen ist davon auszugehen, dass die – mehr oder weniger diffus strukturierten – *persönlichen Beziehungen*, die im Theaterfeld zwischen bestimmten Intendanten, bestimmten Regiedozenten und deren Regiestudierenden bestehen (beziehungsweise sich aus entsprechenden Kontakten »ergeben«), mit Blick auf die Erlangung künstlerischer Geltung eine nicht zu unterschätzende strukturierende Kraft besitzen. In ihrer Studie zu Ausbildungsbedingungen und Beschäftigungsverhältnissen im Feld der Künste kommen auch Pidoux et al. (2004) zu dem Befund, dass die Professoren an Kunsthochschulen und Kunstakademien ihren Studierenden nicht zuletzt zu *sozialem Kapital* verhelfen: »Le professeur est souvent décrit comme un »Türöffner« tant en matière artistique que sociale« (ebd.: 22), fassen die Autoren zusammen.

Zum anderen scheinen die von den Regieschulen ausgehenden *institutionellen Relationen* von nicht geringerer Bedeutung zu sein: Den Regiestudiengängen an allen drei oben skizzierten »Typen« von Ausbildungsstätten ist gemeinsam, dass an ihrem Ende eine Abschluss- oder Diplominnszenierung steht. Werden diese Inszenierungen nun an Stadt- und Staatstheatern (oder anderen Partnerbühnen und Spielstätten) erarbeitet und aufgeführt, die mit der betreffenden Regieschule in *Kooperation* stehen, so erhalten die Regiestudierenden spätestens hier die Gelegenheit, ihre

49 Siehe Link 20.

opera operata einer breiteren Theateröffentlichkeit – und nicht zuletzt auch Intendanten, Dramaturgen (etc.), die auf der Suche nach interessanten Regieneulungen sind – zu präsentieren.⁵⁰ Nun macht es freilich mit Blick auf die zu erwartende *Aufmerksamkeit*, die ein Absolvent mit seiner Diplomin szenierung erregen und auf seine Person ziehen kann (im Sinne einer die bevorstehende künstlerische Landnahme im Feld begünstigenden Kapitalsorte), einen Unterschied, an *welchem Haus* die betreffende Arbeit auf die Bühne kommt: Die einzelnen Ausbildungsinstitutionen verfügen über je eigene Kooperationstheater, die in der Rangordnung der Spielstätten im Feld (vgl. Abschnitt 7.2) entweder an vorteilhafteren, mit viel Reputation verbundenen Positionen situiert sein oder aber einen vergleichsweise nachteiligen, *relativ* niedrigen Status haben können. Die ›Ernst Busch‹ etwa kooperiert mit den beiden ›Schwergewichten‹ Deutsches Theater und Schaubühne in Berlin, dem in jüngerer Vergangenheit hoch gehandelten Maxim Gorki Theater in Berlin sowie dem Badischen Staatstheater Karlsruhe (und anderen). Die HfMDK Frankfurt am Main ihrerseits arbeitet mit den Partnerbühnen der Hessischen Theaterakademie zusammen, will heißen mit allen hessischen Stadt- und Staatstheatern sowie dem Stadttheater Mainz und dem Theater Heidelberg. Die ›August Everding‹ kooperiert mit der Bayerischen Staatsoper und dem Bayerischen Staatsschauspiel München (und anderen). Auch die Ausbildungsstätten des mittleren und des ›häretischen‹ Typs haben ihre Partnerinstitutionen: In punkto Renommee schwingen hier die Kooperationsbühnen der Theaterakademie Hamburg oben aus. Zu diesen zählen keine ›geringeren‹ als das Deutsche Schauspielhaus, das Thalia Theater und die Staatsoper in Hamburg, gleichzeitig aber *auch* das in der Freien Szene gleichsam als ›heilige Stätte‹ geltende Kampnagel in Hamburg. Die ZHdK wiederum arbeitet mit dem Theater Basel und dem Verbundtheater Biel-Solothurn zusammen. Auffallend viele Festivals finden sich unter den Kooperationsstätten der ›Folkwang‹, so etwa die Ruhrfestspiele Recklinghausen, die Festspiele Bad Hersfeld und die Festspiele Bad Gandersheim. ›Gießen‹ gibt als Partnerbühnen mehrere regionale Stadt- und Staatstheater sowie zahlreiche internationale Kooperationen an. ›Hildesheim‹ schließlich nennt das Staatstheater Hannover, das Deutsche Theater Berlin und das Mitte der 1990er Jahre lancierte Theater- und Performance-Festival ›transeuropa‹.

Das eingangs erwähnte Erfolgsphänomen der ›Hamburger Schule‹ von Mitte der 1990er Jahre – im Zuge dessen mehrere Absolventinnen und Absolventen ein und desselben Abschlussjahrgangs es zu beträchtlichem Ansehen im Theaterfeld bringen sollten – mag nun exemplarisch deutlich machen, dass die Produktion der Geltung von Regieneulungen (Positionsanwärtern) sich aus dem Zusammenwirken dieser beiden Strukturierungsmomente – persönliche Relationen *und* institutionelle Kooperationsbeziehungen – speist. Streicht die bereits zitierte Esther Slevogt her-

50 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu den Regie-Nachwuchs-Wettbewerben unter den Abschnitten 9.1 sowie 10.2.

aus, für die genannten Regisseurinnen und Regisseure der ›Hamburger Schule‹ sei kennzeichnend, dass sie nicht »den Marsch durch die Theaterinstitutionen« gegangen seien, indem sie sich etwa als Regieassistentinnen und Regieassistenten »bei ihrem Studienvater Jürgen Flimm« – ihrem Dozenten am Hamburger Regieinstitut, der dazumal die Intendanz am Thalia Theater Hamburg innehatte – zu bewähren gesucht, sondern sich »mit ersten Regiearbeiten lieber auf Kampnagel« ausprobiert hätten, so manifestiert sich im Kern dieser Feststellung jenes Bild eines ›regisseurialen Vaternords‹, wie er als zentrales Strukturierungsmoment von Regiekarrieren nachgezeichnet werden konnte (vgl. Abschnitt 3.2): Man wendet sich vom Mentor und Ziehvater ab, um – in ästhetischer Opposition zu diesem – sein eigenes Ding durchzuziehen. Als ›Flimm-Schüler‹ charismatisiert, beziehen die Regieneulinge der ›Hamburger Schule‹ Position an dem den öffentlichen Staats- und Stadttheatern traditionell entgegengesetzten Pol des Felds, konkret an der *Kampnagelfabrik* als einer von der Aura der (Innovation verbürgenden) Freien Szene umgebenen Institution, deren Stern weit über Hamburg hinaus strahlt. Bedenkt man bei alledem, dass – wie oben erwähnt – zwischen Kampnagel und dem Hamburger Regiestudiengang eine *Kooperation* besteht, so scheint der ›Vaternord‹, den die Absolventinnen und Absolventen des letzteren an ihrem »Studienvater« Flimm verüben, indem sie den ›unorthodoxen‹ Weg über die Freie Szene nehmen, zumindest insofern einer quasi ›verordneten Entgrenzung‹ (Glauser 2009) gleichzukommen, als es sich bei eben diesem Weg der Tendenz nach um ein institutionell *arrangiertes* Ausscheren handelt.

Wo wir schon beim ›Vaternord‹ sind, bietet es sich an, hier auf eine weitere Eigenheit der Regiestudiengänge einzugehen. Wie ich im Abschnitt 6.2 nachzeichnen konnte, nimmt – im Unterschied zu den sich parallel dazu tendenziell auf dem Rückzug befindenden Regisseuren – die Anzahl der Regisseurinnen im Feld des deutschsprachigen Theaters seit den 1990er Jahren stetig zu. Diese Entwicklung dürfte sich nicht zuletzt dem Umstand verdanken, dass viele der just in diesem Zeitraum eingerichteten Regieausbildungsstätten zunehmend mehr ›Töchter‹ als ›Söhne‹ hervorbringen.

7.3.5 Frauenjahrgänge und Untergangsdagnosen

Im Laufe meiner Untersuchung habe ich verschiedentlich schriftliche und/oder telefonische Anläufe unternommen, um von den Regieausbildungsstätten nähere Informationen zu ihren Studierenden zu erhalten, dies insbesondere mit Blick auf deren Verteilung auf die beiden Genusgruppen *männlich* und *weiblich*. Meist blieben die Anfragen unbeantwortet – als gäbe es da etwas zu verbergen. Erst ein abermaliger Versuch auf den letzten Drücker (und daher vielleicht auch etwas nachdrücklicher) brachte immerhin zwei Antworten. Per E-Mail um Angaben zum

zahlenmäßigen Verhältnis von weiblichen und männlichen Studierenden beziehungsweise Absolvierenden ersucht, erhielt ich zum einen seitens der Berliner ›Ernst Busch‹ die Antwort: »Sehr geehrte Frau Hänzi, bei uns werden gleich viele weibliche und männliche Regiestudierende ausgebildet. Das Verhältnis ist also 50/50«.⁵¹ Zum anderen von Seiten der Theaterakademie Hamburg: »Sehr geehrter Herr Hänzi, Sie werden auf der beigefügten Liste sehen, dass unser Studiengang ein ›Frauenstarker‹ Studiengang ist«.⁵² Und tatsächlich: In Hamburg absolvier(t)en – wie die Liste auswies – in den Jahren 2002 bis 2011 alles in allem 39 Frauen und 17 Männer den Theaterregie-Studiengang, das heißt im Schnitt jährlich vier Studentinnen gegenüber durchschnittlich nur einem oder zwei Studenten. Gelegentlich handelt es sich auch um *reine* ›Frauenjahrgänge‹ – so etwa beim Aufnahmejahrgang 2003 und jüngst auch 2011. Dies sind jedenfalls zwei Regieausbildungsstätten, die insgesamt mehr Positionsanwärterinnen als Positionsanwärter ins Feld der Theaterregie entlassen. Die im Internet auszumachenden Angaben zu den Absolvierenden an der Frankfurter HfMDK schließlich weisen in die gleiche Richtung: Seit 2005 und inklusive Aufnahmejahrgang 2011 studier(t)en hier insgesamt 11 Frauen und 7 Männer.⁵³

Einen meiner Interviewees, Alain Hennicke⁵⁴, der selber in den 1990er Jahren Regie studiert hatte, veranlasste die – kurz vor Beginn der Gesprächsaufzeichnung geäußerte – Bemerkung des Interviewers, es interessiere ihn in seiner Studie nicht zuletzt die Frage nach der vergeschlechtlichten Dimension des Regieberufs und damit auch, inwieweit man es gegenwärtig mit einem verstärkten Vordringen von Frauen in die Theaterregie zu tun habe, zu einer quasi-soziologischen Reflexion auf den Umstand, dass seit einigen Jahren – gerade über die Regieausbildungsstätten – tatsächlich vermehrt Positionsanwärterinnen ins Feld der Regie drängen: »Na mal gucken, wer sich von denen dann durchsetzt«, so gibt Hennicke dem Interviewer gegenüber etwas skeptisch zu verstehen – und weist damit implizit darauf hin, dass das Absolvieren eines Regiestudiengangs allein ja noch kein Garant für die längerfristige Bewährung und künstlerische/positionale Landnahme im Feld des Theaters sei. Insgesamt legt Hennicke ob der zunehmenden Präsenz von Frauen in den Regiestudiengängen ein gewisses Erstaunen an den Tag: An manchen Ausbildungsstätten habe es ja mitunter »komplette Jahrgänge gehabt *nur* mit Studentinnen«, so konstatiert er und fügt hinzu, das sei doch irgendwie »ganz komisch«. Komisch

51 E-Mail-Korrespondenz vom 25.10.2011. Ich danke Frau Szamocki an dieser Stelle für die prompte Rückmeldung.

52 Antwort E-Mail vom 27.10.2011 (mit einer Übersicht »10 Jahre aufgenommene Studenten im Studiengang Regie Schauspiel« an der Theaterakademie Hamburg). Hier gilt mein Dank Frau Bußmann.

53 Siehe die Links 14 und 15.

54 Das Interview mit Alain Hennicke wurde am 21.02.2008 geführt.

deshalb, weil Regie »ja von der Tätigkeit her schon eigentlich auch was ganz Archaisches, Männliches« sei. Bei seinem anschließenden Versuch, dieses archaisch-männliche Wesen der Theaterregie zu erläutern, räumt Alain Henricke sodann ein, dieses Bild rühre »auf jeden Fall auch vielleicht von den gesellschaftlichen Zuschreibungen her«. Er gibt sich als ein quasi-soziologisch denkender Mensch zu erkennen, der die männlich vergeschlechtlichte Dimension des eigenen Berufs reflexiv eingeholt zu haben scheint: Als Regisseur nämlich sei man – so macht sich Henricke an die Formulierung seiner Theorie – »irgendwie derjenige, der guckt«, und über das »Begehren des Blickes« löse man »in dem Objekt Schauspieler, der sich zeigt«, etwas aus. Jedenfalls treffe dieses Bild zu, solange man von althergebrachten Geschlechtercodes ausgehe:

»Also wenn man das jetzt mal so klassisch zuordnet, ist natürlich der Regisseur die Männerseite und der Schauspieler die Frauenseite, also, die sich *führen* lässt, die sich *manipulieren* lässt, die sich ja auch *zeigt* und die auch spielen darf. Und der, der Mann, der auf der anderen Seite sitzt und irgendwie, auf irgendwelche Art auch immer da die Führung übernimmt.«

Der traditionellen – erotisch aufgeladenen – »Rollenverteilung« zwischen männlich-regisseurialer Führerschaft und weiblich-schauspielerischer Fügsamkeit also läuft im Denken von Henricke zuwider, dass Frauen (komischerweise) zusehends das Feld der Theaterregie in Beschlag nehmen. Geht nun diese subjektive »Theorie« der maskulin-geschlechtsspezifischen Berufstypik der Theaterregie, welcher zweifelsohne jenes Motiv einer essentialistischen Geschlechterdifferenz inhärent ist, wie wir es in diversen im frühen 20. Jahrhundert erscheinenden Schriften zu der dort als »ewige Schauspielerin« konstruierten Frau am Theater ausmachen konnten (vgl. Abschnitt 5.1), nicht zuletzt mit einem Moment der »Verweiblichung« des männlichen Schauspielers einher, so vermutet Henricke darin, dass der Regieberuf für »richtige Männer« gegenwärtig vielleicht gar nicht mehr so interessant sei, weil sich diesen »in der Wirtschaft oder Politik oder sonst wo« die besseren Berufsmöglichkeiten bieten würden,⁵⁵ wiederum einen möglichen Grund dafür, dass insgesamt »Theater in der Gesellschaft an Stellenwert verliert« – wobei eben dieser allgemeine Verlust an sozialem Ansehen der Theaterkunst es seinerseits vielleicht erkläre, dass der Theaterregieberuf in jüngerer Vergangenheit eben zunehmend »offen wird für Frauen«. Denkbar sei aber auch, wie Henricke schließlich knapp hinzufügt, dass schlicht »die Frauen stärker werden« – vermutlich sei es letztlich aus den genannten Erklärungsansätzen einfach »ne Mischung, nö?«. Bei dem Versuch, sich und dem

55 An dieser Stelle sei daran erinnert, dass das Interview mit Alain Henricke im Februar 2008 und damit einige Monate *vor* der Eskalation der Finanz- und Wirtschaftskrise geführt wurde, als deren Klimax gemeinhin die Implosion der US-amerikanischen Großbank Lehman Brothers im September 2008 gilt.

Interviewer die vermehrte Präsenz von (angehenden) Regisseurinnen im Theaterfeld zu erhellen, rekurriert Alain Hennicke in oszillierender Weise auf das Theorem einer ›Feminisierung‹ der Theaterregie, ja des Theaters als einer Domäne der Kultur(re)produktion insgesamt, wie es in berufssoziologischer Perspektive zumeist zur Bezeichnung entweder des (quantitativen) Phänomens eines stark zunehmenden Frauenanteils in einem bestimmten Berufsfeld⁵⁶ oder aber zur Beschreibung einer (qualitativen) Veränderung der betreffenden »Berufsrolle« im Sinne ihrer Anpassung an die – vermeintlichen – Eigenheiten der »femininen Geschlechtsrolle« (Schwänke 1988: 252) herangezogen wird. Insbesondere mit der zweiten Verwendungsweise – die in Hennickes Argumentation insofern mitschwingt, als er die ›richtigen Männer‹ sich zusehends vom Beruf der Theaterregie abwenden und stattdessen den wirklich interessanten und *eigentlich* relevanten Tätigkeitsfeldern (Wirtschaft, Politik) zuwenden sieht – verknüpft sich in der Regel die Vorstellung einer *De-Professionalisierung* des betreffenden Berufs.⁵⁷ Nun ist nicht uninteressant zu sehen, dass eben diese These einer De-Professionalisierung – hinsichtlich des Theaterregieberufs – zuweilen auch in Argumentationszusammenhängen auftaucht, die (auf den ersten Blick) gänzlich jenseits der ›Geschlechterfrage‹ zu stehen scheinen.

7.3.6 Genies im Haifischbecken – Aussterben der Autodidakten?

Verschiedentlich zeitigen die gegenwärtigen Entwicklungen im Subfeld der *Regieausbildung*, dessen *relative* Autonomie sich nicht zuletzt darin manifestiert, dass die Institutionen, aus welchen es sich zusammensetzt, mehr oder minder direkt von Wandlungstendenzen etwa im Feld der Wissenschaft beziehungsweise der Wissenschaftspolitik tangiert werden, eingreifende Positionierungen seitens diverser – mehr oder minder definitionsmächtiger – Akteurinnen und Akteure im Feld des Theaters. Klaus Völker beispielsweise, von 1993 bis 2005 Rektor der Berliner Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹⁵⁸ (und also einer Ausbildungsstätte,

56 Fröhlich et al. (2005) zufolge wird im Zusammenhang mit einer anteilmäßig verstärkten Präsenz von Frauen in einem bestimmten Beruf in aller Regel erst dann von einer (quantitativen) ›Feminisierung‹ desselben gesprochen, »wenn zumindest im kurzfristig zu erwartenden Trendverlauf plausibel prognostiziert werden kann, dass Frauen in dem betreffenden Berufsfeld schon bald die Majorität bilden werden« (ebd.: 18).

57 Siehe hierzu – mit Blick auf den Lehrberuf – exemplarisch Thierack (2002: 75).

58 Mitte der 1990er Jahre legt Klaus Völker ein Porträt der (zu dem Zeitpunkt von ihm geleiteten) Berliner Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ vor, das einen *Querschnitt durch Geschichte und Ausbildungspraxis* derselben zeigt (siehe Völker 1994). Wird im Kapitel 10 der vorliegenden Schrift eruiert, inwiefern mittels Porträtbänden zu Theaterregisseuren – die ihrerseits vornehmlich seit den 1990er Jahren sehr zahlreich erscheinen – die ›geltenden Vorbilder‹ und ›richtungsweisenden Persönlichkeiten‹ der

die sich am traditionell-konservativen, exklusiv-elitären Pol des Ausbildungsfelds verorten ließ), zeigt sich ob der jüngeren Trends in der Regieausbildung mehr als skeptisch: »Inzwischen werden also«, so schreibt Völker (2009) in der *Neuen Zürcher Zeitung*, »ausser an staatlichen und privaten Theaterschulen« auch »an theaterwissenschaftlichen Instituten wie Gießen oder Hamburg [...] Schauspieler und Regienachwuchs ausgebildet« (ebd.). Aus seiner Sicht läuft das Ganze auf einen doppelten Verlust hinaus: »Am Ende dieser Entwicklung werden die Stadt- und Staatstheater weniger professionell [...] und die professionellen Ausbildungsinstitute allmählich auch nur noch Projekt-Zentren für »performatives Theater« sein« (ebd.), so seine Prophezeiung. Zeugt Völkers Argumentation von der Sorge nicht nur um die künstlerische *Professionalität* der Schauspiel- und der Regiepraxis, sondern im Grunde genommen von der Befürchtung einer *Profanation* derselben durch die im Ausbildungsfeld zusehends um sich greifende, althergebrachte theatralische Schaffensformen ablösende »Projektlogik«, so sind in dem Diskurs um die Regieausbildung zuweilen auch Statements auszumachen, deren Urheber von etwaigen Wandlungstendenzen im »Berufsprofil« des Theaterregisseurs, der Theaterregisseurin gar nichts mitbekommen zu haben – oder schlicht nichts wissen zu wollen – scheinen. Typischerweise schreiben nun gerade solche Positionierungen die *illusio* der genialischen Begabung, des künstlerischen Talents fort. Exemplarisch wird dies etwa anhand der Formulierung einer Reihe von »Idealvoraussetzungen« für den Regieberuf deutlich, wie der Deutsche Bühnenverein⁵⁹ sie *online* solchen jungen Menschen vor die Nase setzt, die sich – geleitet wohl von dem Interesse an einem Regiestudium – auf die entsprechende Webseite klicken:

»Er sollte eine gute Allgemeinbildung und umfangreiche Kenntnisse der Primär- und Sekundärliteratur besitzen, musikalisch, stilsicher und sprachlich versiert sein, Selbstbewusstsein, Führungsstärke und Verantwortungsbewusstsein mitbringen, eine reiche Fantasie haben, gepaart mit Form-, Farb- und Raumempfinden. Ganz gleich welchen Weg man wählt (vgl. auch Regieassistent), ist doch in allen Fällen ein hohes Maß an Eigeninitiative vonnöten, wenn es darum geht, das Vertrauen und den Regieauftrag eines Intendanten zu gewinnen.« (Vgl. ebd.)

Theaterregie produziert werden, so ist Völkers Edition zur »Ernst Busch«-Schule gleichsam als ein Konstruktionsbeitrag an der Geltung dieser spezifischen Institution zu begreifen: Sosehr der Name eines Regisseurs sich mit einem Wert verbindet, sosehr zählt im Feld des Theaters auch der Name einer »Schule«. Siehe in diesem Sinne auch den von Roessler (2004) herausgegebenen Band *Zum 75. Jahrestag der Eröffnung des Max Reinhardt Seminars* in Wien.

59 Siehe Link 16.

Vermittels solcherlei – berufsständisch motiviert wirkender – Positionierungen wird im Prinzip jene Form eines »élitisme artiste« reproduziert, wie Nathalie Heinich (2011: 26) sie in historisch-soziologischer Perspektive nachgezeichnet hat. Die Autorin versteht darunter eine Art von Elitismus, der auf einer in sich widersprüchlichen Verschmelzung demokratischer und aristokratischer Wertsetzungen beruhe: Legitimierten sich die Eliten unter dem *Ancien Régime* in ihrer Einzigartigkeit qua Rekurs auf das Geburtsprivileg, so halte der künstlerische Elitismus unserer Tage vermittels der Vorstellung angeborenen Talents den Glauben an die »grandeur native« (ebd.: 27) aufrecht, nicht ohne indes sich vom Bezug auf ein Kollektiv entkleidet und unter dem Eindruck des »régime de singularité« (ebd.: 20), wie es für die Künste konstitutiv geworden ist (und auch im oben stehenden Zitat prägnant zum Ausdruck kommt), eine individualisierte Form angenommen zu haben: Jenseits der Frage sozial-kategorialer Zugehörigkeit reproduziert sich mit der verallgemeinerten – nunmehr ihrer Bestätigung durch individuelle Leistung anheimgestellten – Hochschätzung von als besonders »begabt« geltenden Künstlern die im Grunde genommen aristokratische Leitvorstellung von (man könnte ergänzen: traditionell *männlicher*) »Exzellenz«.

Die kaum auszuhaltende Spannung, von der die in unseren Tagen oft gestellte Frage der »richtigen« oder »guten« Ausbildung von Regisseurinnen und Regisseuren gekennzeichnet ist, läßt sich bei alledem nicht zuletzt immer wieder daran auf, dass sich unter die um eben diese zirkulierenden Erörterungen *gleichzeitig* zu dem Diskurselement der »Geniefiktion« (Clausen 1969: 415) immer wieder auch solche Perspektiven mischen, die – aus einer diametral entgegengesetzten Richtung kommend – vor lauter (technokratischer) Bildungsgläubigkeit den Umstand nicht ins Auge zu fassen scheinen, dass die Rekrutierung »legitimer« Nachwuchsregisseure – allen Bestrebungen der Formalisierung von Studiengängen zum Trotz – im Prinzip einem in der Logik des traditionell schwach kodifizierten *Kunstfelds* selbst verbürgten Modus folgt. Solche Positionierungen gehen typischerweise – wie etwa bei Celina Henning (2002) – von einem Verständnis künstlerischer Felder als »Arbeitsmarkt« (ebd.: 111) aus: Jenen der darstellenden Künstlerinnen und Künstler ins »Visier« nehmend, argumentiert Henning in ihrem beim Würzburger Lexika-Verlag herausgekommenen Buch *Karrieren unter der Lupe: Film – Schauspiel – Tanz*,⁶⁰

60 Die Autorin gibt beim Lexika-Verlag eine ganze Reihe solcher Publikationen heraus, deren Titel im Zeitverlauf eine nicht uninteressante Veränderung aufweisen: Erscheinen im Jahr 2000 zunächst die Bände *Karrieren unter der Lupe: Pädagogen – Psychologen* sowie *Karrieren unter der Lupe: Musik- und Theaterwissenschaftler* (und 2002 dann der entsprechende Band zu Film, Schauspiel und Tanz), welche von der Titelei her einen »betrachtend-deskriptiven« Charakter aufweisen, so verstehen sich die von Celina Henning unlängst (mit)herausgegebenen Schriften explizit als *Studienführer* für die Wirtschaftswissenschaften (2009), die Psychologie (2010) sowie die Journalistik, Kommunikations-

für die Schauspielerin führe der »direkteste Weg auf die Bühne [...] über eine Schauspielschule« – und genauso sei es beim Regisseur: Der sei »im Idealfall auf einer Regieschule« (ebd.: 13) gewesen. Liegt ihrem Argument die Überzeugung zugrunde, am Anfang einer »Karriere« in den darstellenden Künsten habe *idealerweise* eine spezifische formale Ausbildung zu stehen, so hat die Autorin für das aus ihrer Sicht eigentümliche Phänomen, dass viele Kulturschaffende in die genannten Domänen erst per »Quereinstieg« (etwa nach einem Studium in einer anderen Disziplin) gelangten, auch rasch eine Erklärung zur Hand: Dies sei so, weil »die Ausbildungsstätten wie etwa Schauspielschulen, Regieschulen und andere Kunstakademien nur begrenzt Plätze anbieten können« (ebd.: 111f.). Dass die strenge Limitierung des Studienplatzangebots an künstlerischen Schulen im Grunde genommen als ein für die Reproduktion der *illusio* des Felds konstitutives Moment der Produktion von »exklusiven Produzenten« (Bourdieu 1999: 363) zu begreifen ist, will (oder kann) die Autorin nicht sehen.

Insgesamt scheint die zunehmende Institutionalisierung und Formalisierung der Regieausbildung es – womit hier indes keine *direkte* Kausalität unterstellt sei – mit sich zu bringen, dass wir es, wo die Schaffensbedingungen der nachwachsenden Regisseurinnen und Regisseure zur Diskussion stehen, zusehends mit Rekursen auf Deutungsmuster zu tun haben, die gerade *nicht* dem künstlerischen Kontext entstammen. Zuweilen handelt es sich dabei um Rückgriffe auf Metaphern, wie sie üblicherweise im Zusammenhang gerade mit solchen beruflichen Domänen herangezogen werden, die dem Feld der Kunst, das ja seine »Glaubwürdigkeit« – zumindest dem Ursprung nach – aus der in ihm herrschenden »materiellen Uninteressiertheit« (Bourdieu 1999: 342) bezieht, radikal entgegengesetzt sind. An dem folgenden Beispiel einer auf die Regieausbildung bezogenen Positionierung, in welcher sich der Deutsche Bühnenverein eines üblicherweise auf das Feld der *Finanzökonomie* angewandten Gleichnisses bedient, wird darüber hinaus deutlich, dass sich diese in eine genuin kunstfremde Sinnwelt ausgreifende Deutung nicht zuletzt mit der (Re-)Produktion der dominant *maskulinen* Codiertheit des Regieberufs verbindet. Wie Claudia Honegger (2010) konstatiert, ist es in der – insbesondere mit Blick auf die Führungskräfte – männlich prädominierten *Bankenwelt* typischerweise das »Bild des Investmentbanking als »Haifischbecken«« (ebd.: 162), über welches sich die Vorstellung maskuliner »Kampfeslust, Kraft und Verwegenheit« (ebd.) transportiert: Die Metapher des »Haifischbeckens« lässt den in einem nicht eben zum entspannten Bad einladenden, von konkurrierenden Raubfischen nur so wimmelnden Pool auf Beute lauernenden Investmentbanker als spätkapitalistischen, »von Raublust getriebenen Urkerl« (ebd.: 160) erscheinen. Dies wiederum impliziert – so

und Medienwissenschaften (2010) – und also ungleich dezidierter als *Handlungsanleitungen*. Siehe auch Essmann (2000), welche der jungen LeserIn, dem jungen Leser mit ihrer Publikation den Weg in die künstlerisch-kreativen »Boombranchen« weisen will.

Honegger weiter – einen »martialischen Bewährungsmythos« (ebd.: 166), der im Kern in einem als unausweichlich imaginierten »Kampf aller gegen alle« (ebd.) besteht. Just auf diese Metapher greift nun interessanterweise auch der Deutsche Bühnenverein zurück, wenn er in einer dem Thema »Regie_Lernen« gewidmeten Ausgabe seines Theatermagazins *Die Deutsche Bühne* schreibt:

»Regieausbildung – das ist ein relativ junger Spross im weitverzweigten deutschen Ausbildungswesen. Da der Beruf nicht nur künstlerische Kreativität, sondern auch eine Menge handwerklicher und logistischer Fähigkeiten erfordert, war es sicher hohe Zeit, dass aus dem Learning by Doing von einst ein professioneller Ausbildungsberuf wurde. Aber wie verhält sich die akademische Theorie zur alltäglichen Praxis? Wie überstehen junge Absolventen den Sprung vom Schutzraum Hochschule ins Haifischbecken Theater?« (Deutscher Bühnenverein 2008: 5)

Abgesehen davon, dass also der Bühnenverein hier das – maskulin chiffrierte – Szenario eines von angriffslustigen Raubtieren umkämpften Bewährungsfelds »Theater« aufspannt, enthält das Statement eine weitere ambivalente Denkfigur, die in jüngerer Vergangenheit (und offenbar nicht nur im deutschsprachigen Raum) Konjunktur zu haben scheint, wenn es um die Frage nach der Ausbildung von Regienachwuchs geht: die Vorstellung nämlich, dass die nunmehr als »professionell« begriffene Berufsausbildung das »Learning by Doing von einst« gewissermaßen ersetze.

In Frankreich legt Szabo (2001)⁶¹ ein Regie-Lehrbuch mit dem Titel *Traité de mise en scène* vor. Einleitend wendet sich der Autor an die »jeunes metteurs en scène« (ebd.: 12) des 21. Jahrhunderts mit dem Hinweis, die Theaterregie habe ihre experimentelle, von großen Männern wie Meyerhold, Stanislawski, Brecht oder Copeau geprägte »periode pionnière« (ebd.) ja längst hinter sich. Entsprechend sei es heute möglich und auch angezeigt, einige »raccourcis dans l'apprentissage« (ebd.) dieses künstlerischen Berufs vorzunehmen – was bei Szabo letztlich einer Absage an den werdenden Regisseur als *Autodidakt* gleichkommt: »La mise en scène a [...] atteint un tel degré de conscience d'elle-même que perdre son temps en tant qu'autodidacte n'est plus souhaitable.« (Ebd.: 12f.) Ganz in diesem Sinne sind denn auch einige anfangs unseres Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum erscheinende Publikationen zu sehen – es handelt sich bei diesen um eine Art Anleitungsliteratur –, die Hand bieten wollen zu einer regelgeleiteten, ja irgendwie planmäßig durchzuführenden Regie- und Inszenierungspraxis.⁶² So wartet zum Beispiel

61 Siehe auch den Band von Pavis (2011), der sich primär an Regiestudierende richtet.

62 Bei den hier thematisierten Publikationen geht es nicht um »Inszenierungsanleitungen« zu einzelnen Dramen, wie sie in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verfasst werden (siehe exemplarisch Birk 1913, Stolze 1924), sondern um Veröffentlichungen mit Hand-,

das Buch *Regie: Thema und Konzept* von Nickel (2005) mit einem Leitfaden für die *Planung und Organisation von Theaterprojekten* auf. Ayckbourn (2006) wiederum formuliert in seinem Manual *Theaterhandwerk* sage und schreibe 101 selbstverständliche Regeln zum [...] Inszenieren – und unter dem Titel *Ruhe Bitte! Wir proben!* legt schließlich Rossié (2010) jüngst auch ein *Kleines Handbuch für Regieassistenten* vor.

Dies scheinen denn auch im Wesentlichen die beiden diskursiven Fluchtlinien zu sein, zwischen denen die diversen Perspektiven auf die Frage nach der ›guten Lehre‹ beziehungsweise nach möglichen ›Wegen des Lernens‹ von Theaterregie sich bewegen: hier die zuweilen vormodern wirkende Vorstellung künstlerisch begnadeter Regiestudierender, deren Begabungen oder Talenten man als Dozent nurmehr zur Entfaltung zu verhelfen brauche; dort wiederum die postmodern-technokratisch anmutende Idee, wonach zur Theaterregie letztlich ein jeder fähig sei, wenn er nur ordentlich plant, organisiert und sich beflissen an das (sei es im Handbuch oder im Lehrplan) vorgegebene Strickmuster hält. Stimmen, die sich irgendwo zwischen diesen beiden ›Extremen‹ beziehungsweise jenseits derselben zu Wort meldeten, sind kaum zu vernehmen. Noch am ehesten von einem solchen Tenor getragen ist der von Declercq (2001) herausgegebene Sammelband *La formation du metteur en scène*, der sich – in der Form von mit Dozierenden sowie Regisseurinnen und Regisseuren geführten Expertengesprächen – mehr oder weniger explizit mit einigen zentralen *Spannungen* befasst, von denen eine *formalisierte* Regieausbildung gekennzeichnet ist: so etwa mit dem antinomischen Verhältnis von künstlerischer *Offenheit* und ›fachlicher‹ *Spezialisierung*, eingedenk dessen die Regieausbildung im Prinzip eine Art »spécialisation la plus large du monde« (vgl.

Lehr- oder Fachbuch-Charakter in einem generelleren Sinne. Im angelsächsischen Sprachraum erscheinen solche Schriften übrigens *früher* als im deutschsprachigen Raum (vgl. Dean/Carra 1966, Hodge 1971, Cohen/Harrop 1974, Miles-Brown 1980, Catron 1989) und verstehen sich mitunter explizit als *Karriereratgeber* (vgl. Diamond et al. 1998, Unwin 2004) – eine die Praxis der Theaterregie betreffende Publikationsgattung, die (abgesehen von dem oben erwähnten, indes allgemeiner gehaltenen Buch von Henning (2002), welches mit ›Karrieren‹ in den darstellenden Künsten befasst ist) mit Blick auf das deutschsprachige Feld meines Wissens so nicht existiert. Schließlich kommen ab etwa Mitte der 1990er Jahre auch einige englischsprachige Regie-Handbücher heraus, die sich an Amateur-Theaterschaffende allgemein und insbesondere an Lehrpersonen wenden, welche mit ihren (schwierigen) Schülerinnen und Schülern ein Theaterprojekt durchzuführen beabsichtigen. Rodgers und Rodgers (1995) beispielsweise legen mit ihrem *Play director's survival kit* einen ausführlichen *step-by-step guide* vor, der es Laienregisseurinnen und Laienregisseuren ermöglichen soll, Theaterproduktionen *in any school or community setting* zu realisieren, ohne dabei umzukommen (ähnlich auch – aber ungleich weniger dramatisch – der Band von Kaluta 2003).

ebd.: 9ff.) erforderlich mache, oder mit der die Position der Dozentin, des Dozenten kennzeichnenden Ambivalenz, etwas lehren zu müssen, wofür es im Grunde genommen eben gerade keinen Plan geben kann – heiße Theaterregie zu unterrichten doch letztlich: »Enseigner l'inattendu« (vgl. ebd.: 34ff.).

8 Arbeitsverhältnisse und Schaffensbedingungen

Unter Rekurs auf Fohrbeck et al. (1976) stellt Hans Herdlein – Ehrenmitglied und ehemaliger Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) – im Sommer 2011 fest, die arbeitsrechtliche Situation in kulturellen Berufen sei von jeher durch Abgrenzungsschwierigkeiten, durch gewisse Unschärfen gekennzeichnet. Herdlein spricht von einer »ungelösten, althergebrachten Problematik: ›Arbeitnehmer oder Unternehmer?‹«. ¹ Es kann und soll hier nicht nachgezeichnet werden, inwieweit genau das historisch so und nicht anders entstandene Bühnenarbeitsrecht, das etwa weder ein Gesetz zum Kündigungsschutz noch eine festgelegte Wochenarbeitszeit kennt und in dem die Gagen nur für bestimmte Künstlergruppen tarifvertraglich verbindlich geregelt sind, sich von den arbeitsrechtlichen Bestimmungen in anderen, zumal ungleich weniger außeralltäglichen Berufsfeldern unterscheidet. Für den Moment möge der Hinweis darauf und ein Exempel dafür ausreichen, *dass* sich im Feld des Theaters historisch eigene arbeitsrechtliche Institutionen herausgebildet haben, welche die Besonderheiten theatralischer Schaffenszusammenhänge und die spezifischen Probleme und Streitigkeiten, die in solchen sich ergeben beziehungsweise entzünden können, juristisch auffangen sollen. Ein Beispiel hierfür ist in der »Bühnenschiedsgerichtsbarkeit« zu sehen: Die sogenannten *Bühnenschiedsgerichte* entscheiden – bezeichnenderweise »unter Ausschluss der Arbeitsgerichte« (Röckrath 1994: 452) – über »Streitigkeiten aus dem Arbeitsverhältnis der Bühnenmitglieder« (ebd.). ² Die Anerkennung dieser theatralischen »Sondertribunale« begründet sich Röckrath zufolge darin, dass die »Eigenarten« des *künstlerischen* Beschäftigungsbereichs Theater einer »sachkundige[n] Entscheidung« (ebd.) bedürften, die seitens »normaler« Arbeitsgerichte nicht gewährleistet

1 Siehe Link 17.

2 Im Arbeitsfeld des Theaters werden arbeitsrechtliche Streitfragen »in den ersten beiden Instanzen von eigenen Bühnenschiedsgerichten entschieden; erst in der dritten Instanz werden die Arbeitsgerichte tätig« (Heinrichs 2006: 227).

wäre (oder dann in einer dem Gegenstandsbereich nicht wirklich gerecht werdenden Art und Weise behandelt würde). Demgegenüber sollen die für solche Schiedsverfahren bestellten, des Wesens der Theaterkunst kundigen »Beisitzer« – es werden jeweils je zwei Vertreter der Arbeitgeberseite (Bühnenverein) und der Arbeitnehmerseite (Genossenschaft der Bühnen-Angehörigen) und somit also vier Theater-*Insider* delegiert – die »besondere Fachkunde« (ebd.) der Bühnenschiedsgerichte garantieren.

Eine traditionellerweise im Rahmen solcher Schiedsverfahren verhandelte Art von Streitfällen betrifft den sogenannten »Beschäftigungsanspruch«, welcher Schauspielerinnen und Schauspielern, die fest an einem Stadt- oder Staatstheater engagiert sind, rechtlich zuerkannt wird:

»Damit Bühnenkünstler auch Gelegenheit haben, ihr Können unter Beweis zu stellen, haben sie Anspruch auf eine angemessene Beschäftigung. Zwar verzichtet man heute auf eine arbeitsrechtliche Festlegung von Kunstfächern bzw. Rollenfächern (z.B. jugendlicher Liebhaber oder Charakterrolle), doch wird der Beschäftigungsanspruch nach wie vor arbeitsrechtlich abgesichert, indem man zu allgemeinen Rollenbeschreibungen greift (z.B. »kleine«, »mittlere« oder »große« Rolle). Ohne die Einlösung des Beschäftigungsanspruchs würde dem Schauspieler oder Sänger die Chance genommen, sich künstlerisch zu positionieren und damit seinen Marktwert zu festigen.« (Heinrichs 2006: 227)

Auf einige aus seiner Sicht der Theaterkunst *abträgliche* Implikationen, die der Beschäftigungsanspruch von Schauspielenden nach dem »Rollenfachprinzip« für die Arbeit des *Theaterregisseurs* mit sich bringe, geht schon der Regisseur und Intendant Paul Legband (1876-1942) ein. Er greift die Problematik der althergebrachten Regelung in seinen Erörterungen zur Regisseursaufgabe der *Rollenbesetzung* auf: Die durch »Verträge zwischen den Schauspielern und den Bühnenleitern sanktioniert[en]« Rollenfächer an den deutschen Bühnen – in denen er ein »Erbübel aus einer alten Zeit, übernommen aus der französischen Komödie des 18. Jahrhunderts« (Legband 1947: 53), sieht – stellten Fachbezeichnungen dar, die darauf abzielten »das Typische, Allgemeine, Flächenhafte einer Rolle aus[zu]drücken« (ebd.). Als solche zählt Legband auf: »Helden und Liebhaber, Heldenmütter und bürgerliche Mütter, Anstandsdamen, Bonvivants, komische Alte, Naive, Salondamen usw.« (ebd.). Früher habe es, wie der Autor weiter schreibt, dazu »noch Avanturiers, Bösewichter, Petit-mâitres: Raisonners, Stutzer usw.« gegeben – »also noch mehr eingekastelte und eingeschachtelte Fächerchen« (ebd.). Immer wieder und bis in seine Tage hätten sich »die seit 80 Jahren existierenden Schiedsgerichte« (ebd.: 56) mit strittigen Rollenbesetzungen befassen müssen, konstatiert er und weist auf die aus seiner Sicht zweischneidige Position des *Regisseurs* hin: »So gewiss vor offenbarem und absichtlichem Missbrauch der Schauspieler geschützt werden« (ebd.) müsse, so wenig dürfe sich der Regisseur – zumal einer, dem es primär auf das

»Individuelle, Persönliche, das Differenziertere« (ebd.: 53) ankomme – bei seinen jeweiligen Besetzungsentscheidungen »von »Fachansprüchen« und Rollenmonopol berühren lassen« (ebd.).

Das Beispiel mag verdeutlichen, dass im theatralischen Schaffenszusammenhang zweierlei Logiken aufeinanderprallen: hier die festgeschriebene *Satzung*, der vertraglich zugesicherte Anspruch auf Ausübung des Schauspielberufs in einem althergebrachten und spezifisch definierten Rollenfach (Logik der Routine, Moment des »Theateralltags«), dort der künstlerisch frei und also nach spontanem, intuitivem *Gutdünken* eine individualisierte Rollenbesetzung vornehmen wollende Regisseur (charismatische Logik, Moment der »Außeralltäglichkeit«). Von dieser Grundspannung scheinen über Beschäftigungsfragen und weitere das künstlerische Engagement betreffende Problemlagen geführte arbeitsrechtliche Debatten und Kämpfe immer wieder – bis in unsere Tage – ganz wesentlich geprägt zu sein. Im Folgenden werden die Anstellungs- und Arbeitsbedingungen von Regisseurinnen und Regisseuren in unterschiedlichen Kontexten umrissen.

Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure können zum einen an einem *festen Theater* arbeiten. Dies entweder im Rahmen einer *befristeten Anstellung* als Hausregisseur oder (Ober-)Spielleiter³ – oder aber im Rahmen von *Gastinszenierungen*. Für eine solche wird der Regisseur im Status eines (quasi-freiberuflich) selbständig Erwerbenden an einem festen Haus verpflichtet.⁴ Zum anderen können Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure in der *Freien Szene*, also in ungleich weniger stark institutionalisierten Arbeitszusammenhängen wie etwa an Off-Theatern und anderen Bühnen oder Spielorten ohne festes Ensemble tätig sein. Hier stehen sie entweder in der doppelten Funktion des Produzenten, der Produzentin *und* des

3 In der Schweiz ist hierfür der Begriff des *Schauspielleiters* gängig. Im Vergleich mit dem (Ober-)Spielleiter, der zentral in den Prozess der Spielplangestaltung eingebunden ist (für die letztlich der Intendant, die Intendantin die Verantwortung trägt), ist ein Hausregisseur, eine Hausregisseurin weniger stark in Fragen der künstlerischen Gesamtausrichtung des Hauses involviert.

4 Über die proportionale Aufteilung der an den Spielstätten in der deutschsprachigen Theaterlandschaft beschäftigten Regisseurinnen und Regisseure nach der Unterscheidung Festanstellung versus Gastinszenierung existieren zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine »objektiven Daten«. Feldkennerinnen und Feldkenner scheinen sich indes – wie mir im Rahmen verschiedener Gespräche immer wieder zu Ohren kam – darüber einig, dass die Anzahl der fest angestellten Regisseure in den letzten zwei Jahrzehnten der Tendenz nach abgenommen hat, während der Anteil qua Gastvertrag verpflichteter Regisseurinnen und Regisseure eher zunimmt. Arbeiteten an einem mittelgroßen bis großen Stadttheater nebst dem (Ober-)Spielleiter früher vielleicht zwei fest angestellte Regisseure plus pro Spielzeit deren drei, die für Gastinszenierungen geholt wurden, so sind es heute – bei nur noch einem Hausregisseur – fünf oder sechs Gastregisseure.

Regisseurs, der Regisseurin (was zumeist dann der Fall ist, wenn das entsprechende Theaterprojekt auf die eigene Initiative zurückgeht und die dafür notwendigen Mittel eigens beschafft worden sind) oder aber sie werden von anderen für die Regieaufgabe engagiert. Im Abschnitt 8.1 geht es nun zunächst um die Eigenheiten von Regie-Engagements im Kontext der staatlich getragenen *festen Häuser* (Stadt- und Staatstheater). Auf einige Spezifitäten der Regiearbeit im Kontext der Freien Szene wird weiter unten eingegangen (Abschnitt 8.2).

8.1 WACKLIGE STABILITÄT AN FESTEN HÄUSERN

Fest angestellte Regisseurinnen und Regisseure werden in Form eines Ein- oder Mehrjahresvertrags verpflichtet. Entsprechende Regelungen sieht – in Deutschland – der sogenannte ›Normalvertrag Bühne‹ vor, der einen allgemeinverbindlichen Teil und vier Sonderregelungen umfasst: Solo, Tanz, Chor und BTT⁵ (vgl. Nix et al. 2008).⁶ Während für die Gruppen Tanz und Chor genaue Klassifikationen existieren, nach denen sich deren Gagen im Einzelfall richten, wird für die unter ›Solo‹ rangierenden künstlerisch Beschäftigten, worunter – neben den fest angestellten Schauspielenden, Bühnenbildnerinnen und Bühnenbildnern, Dramaturginnen und Dramaturgen sowie Regie- und Bühnenbild-Assistenzen – auch die fest angestellten Regisseure fallen, nur ein *Mindestgehalt* festgehalten.⁷ Diese Mindestgage beträgt gegenwärtig 1.550 Euro (brutto) im Monat.

8.1.1 Zur Lage der Gagen

»Das Gehaltsgefälle an den Bühnen ist steil. Viele Theaterkünstler verdienen eher wenig, richtig gut geht es nur einem kleinen Teil der Branche«, so konstatiert der Theaterkritiker und Wirtschaftsjournalist Peter Laudenbach im Mai 2010.⁸ Viele Schauspielerinnen und Schauspieler etwa erhalten auch dann nicht wesentlich mehr als die Mindestgage, wenn sie schon längere Zeit im Geschäft sind: Monatseinkommen von unter 2.000 Euro seien bei den Darstellerinnen und Darstellern eher

5 Die Abkürzung steht für den Tarifvertrag des *technischen Personals* an einem Haus (Bühnentechniker-Tarifvertrag).

6 Der für an Bühnen in Deutschland engagierte Künstlerinnen und Künstler geltende ›Normalvertrag Bühne‹ ist in seiner aktuellen Version seit Januar 2003 in Kraft. Er wurde zwischen dem Deutschen Bühnenverein (dem Verband auf Arbeitgeberseite) und der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (als Arbeitnehmerverband) ausgehandelt. Siehe hierzu Haunschild (2009: 145ff.).

7 Gleiches gilt für die Bühnentechnikerinnen und Bühnentechniker.

8 Siehe Link 18.

die Regel denn die Ausnahme. Im Falle der fest angestellten Regisseurinnen und Regisseure scheinen die Gagen – in der Regel – höher zu liegen, wobei auch hier von markanten Unterschieden auszugehen ist: Laut Herrn Löwer⁹ von der Hauptgeschäftsstelle der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger beläuft sich die Monatsgage eines fest angestellten Regisseurs (Hausregisseur, Spielleiter) an einem kleineren Haus oftmals auf unter 3.000 Euro brutto. Die Einkünfte fest angestellter Regisseurinnen und Regisseure können indes im Einzelfall – abgesehen davon, dass gerade an *größeren* Theatern von *manchen* Regisseuren deutlich bessere Gagen ausgehandelt werden können – nicht zuletzt dadurch wesentlich höher ausfallen, dass gelegentliche Gastinszenierungen an anderen Bühnen möglich sind.

Wie erwähnt, kann der Theaterregisseur auch – mehr oder weniger regelmäßig – als *Gast* an einem Haus eine Inszenierung erarbeiten. Die Bedingungen seines Engagements werden dann in einem meist als ›Gastvertrag Regie‹ genannten Werkvertrag festgehalten.¹⁰ Unter Verweis auf einen entsprechenden Entscheid des Bundessozialgerichts vom 24. Juni 1981¹¹ stellen Anders/Gehle (2001) fest, der mit einer Inszenierung betraute Regisseur gelte – im Rahmen der ihm »eingeräumten künstlerischen Freiheit« – rechtlich als »zu einer Werkleistung verpflichtet«, da er die »Aufführung als Erfolg« schulde (ebd.: 298).¹² Werden Gastregisseurinnen und Gastregisseure also auf der Basis von Werkverträgen – gelegentlich ist die Rede von ›Stückverträgen‹ – verpflichtet, so werden sie dementsprechend als gleichsam selbständig Erwerbende *pro Inszenierung* bezahlt. Die für eine Produktion benötigte

9 An dieser Stelle sei Jörg Löwer für das ebenso freundliche wie informative Telefonat sowie die E-Mail-Korrespondenz vom 21.09.2011 herzlich gedankt.

10 In Deutschland stellt der Deutsche Bühnenverein seinen Mitgliedern einen entsprechenden Mustervertrag zur Verfügung. Laut Auskunft von Herrn Badilatti vom Schweizerischen Bühnenverband (Telefonat am 15.06.2010) existiert in der Schweiz keine derartige Vorlage (die Häuser seien frei, mit dem jeweiligen Gastregisseur, der jeweiligen Gastregisseurin einen entsprechenden Vertrag auszuhandeln). So scheint es auch in Österreich zu sein: Günther Rinnerthaler, Personalchef am Landestheater Linz, ließ mich auf telefonische Anfrage am 17.06.2010 wissen, seitens des Theaterhalterverbands Österreichischer Bundesländer und Städte existiere kein Standardvertrag für Gastregisseure. Herrn Badilatti und Herrn Rinnerthaler gilt mein bester Dank für ihre Auskunftsbereitschaft.

11 Siehe: BSG AP Nr. 16 zu § 611 BGB Bühnengagementsvertrag.

12 In ihrer mit dem *Recht der freien Dienste* befassten Schrift befassten sich Anders/Gehle (2001) gleich im Anschluss an diese Erörterung zum Regisseurs-Engagement mit dem Fall des *Magiers*: Der »für einen einmaligen Auftritt engagierte Zauberkünstler« (ebd.: 298) gehe – anders als der Regisseur – nicht einen Werk-, sondern einen »Dienstvertrag« ein, weil er keine »inhaltlich bestimmte Aufführung als Erfolg« schulde, sondern »seine Zuschauer lediglich unterhalten« soll. Ergo könne er auch »für den Erfolg seiner Bemühungen nicht einstehen« (ebd.: 299).

beziehungsweise eingeräumte Probenzeit liegt in aller Regel bei *sechs bis acht Wochen*. Bei alldem ist zu bedenken, dass vornehmlich in Gastregie arbeitende Regisseurinnen und Regisseure kaum je das ganze Jahr hindurch beschäftigt sind. Wie ein kursorischer Blick auf die für Gastinszenierungen entrichteten Gagen zeigt, gibt es auch hier – abhängig vom Etat eines Hauses sowie von der Reputation des jeweiligen Regisseurs – beträchtliche Unterschiede. Die folgenden Informationen finden sich im Jahrbuch 2007 der Zeitschrift *Theater heute* (vgl. *Theater heute* 2007: 30).¹³ Es handelt sich bei den angegebenen Gagen um Beträge, wie sie an einigen exemplarischen Stadt- und Staatstheatern in Deutschland und Österreich heute üblich sind.¹⁴

Vorher kurz noch dies: Was die gängigen Gagen für Gastinszenierungen an Bühnen in der Schweiz angeht, konnten leider keine Angaben ermittelt werden. Gemeinhin scheint im deutschsprachigen Theaterfeld die Eidgenossenschaft jedenfalls den Ruf eines Gagen-Paradieses zu genießen – mehr noch als Süddeutschland, welches ebenfalls als monetär profitable Theaterregion gilt. Im Laufe des für die vorliegende Studie geführten Interviews mit Jolanda Meissner,¹⁵ einer jüngeren, vornehmlich in Berlin sowie diversen Städten in den neuen Bundesländern tätigen Regisseurin, sah sich der Interviewer nach einigen in diese Richtung gehenden Äußerungen derselben zu der Frage veranlasst, ob sie denn Süddeutschland als einen »Theatersubkontinent« begreife. »Jaa, Süddeutschland ist halt für uns Theatermacher immer noch das einzige, wo man mal hinfahren kann und ’n bisschen, äh, Geld verdienen kann«, sollte Meissner erwidern. »Da zählt man dann die Schweiz dann auch gleich mit oder wie?«, hakt der Interviewer nach – und hierauf die Regisseurin:

»Ja Schweiz *sowieso*, Schweiz ist noch v-, also Schweiz ist das *Mekka*, das ist das, wirklich, das ist das Paradies der Schauspielkunst und der Regisseure. Wer in der Schweiz gearbeitet hat, der will eigentlich nie wieder, will eigentlich nie wieder zurück, [I.: Ja?] jaja, genau. Du, eigentlich reicht es schon, wenn man mal am Bodensee Sommertheater spielt, da kriegst ja schon ’ne Grundpauschale von 7.800 Euro, das ist so für’n Berliner Off-Theaterschauspieler, äh, das ist’n Jahreseinkommen.«

13 Dafür, dass Jörg Löwer vom GDBA mir diese Daten (E-Mail-Korrespondenz vom 21.09.2011) in elektronischer Form übermittelt und mir damit das mühsame Abtippen aus der Originalquelle erspart hat, gebührt ihm abermals mein bester Dank.

14 In der Freien Szene bekommt eine Regisseurin, ein Regisseur für eine Inszenierung – beziehungsweise ein Projekt – ungleich weniger Geld. Insgesamt herrschen dort weitaus prekärere Verhältnisse (vgl. weiter unten).

15 Interview geführt am 05.05.2008.

Zurück jetzt aber über das schwäbische Meer nach Deutschland: Hier werden vergleichsweise geringe Regiegehälter an kleineren (regionalen) Bühnen in der Provinz und an mittelgroßen Stadt- und Staatstheatern entrichtet. Am Nordharzer Städtebundtheater¹⁶ beispielsweise beträgt die Gage bei einer Opern- oder einer großen Schauspielinszenierung durchschnittlich 5.000 Euro (als Höchstgage werden hier 6.000 Euro angegeben). Im Falle einer kleineren Produktion erhält die verantwortliche Regisseurin, der verantwortliche Regisseur rund 3.500 Euro.¹⁷ Der oben bereits zitierte Peter Laudenbach führt ein ähnliches Beispiel für die ›bescheidenen‹ Regiegehälter an kleineren Bühnen an: »Beispielsweise am Theater Halberstadt bekommt ein Gastregisseur für eine große Opern- oder Schauspielproduktion 5.000 bis maximal 6.000 Euro, für sieben Wochen Probenzeit plus Vorbereitung. Für Reise- und Wohnkosten während der Proben kommen 500 bis 1.000 Euro dazu, ein sehr knapp bemessener Etat« (vgl. oben). Zwei weitere Beispiele solcher Häuser mit noch *relativ* geringen Regiegehältern – die Übergänge scheinen insgesamt fließend zu sein – sind im Theater Ulm sowie im Deutschen Nationaltheater Weimar zu sehen (vgl. Theater heute 2007: 30): Am ersteren gilt für die große Bühne die Einheitsgage von 10.000 Euro und für die Nebenspielsstätte – das sogenannte ›Podium‹ – eine Gage von 7.000 Euro; in Weimar wiederum sind es zwischen 10.000 und 13.000 Euro für eine Inszenierung im großen und um die 5.000 Euro für eine Inszenierung im kleinen Haus. In einem leicht gehobeneren Segment finden sich sodann Häuser wie das Berliner Maxim Gorki Theater oder das Schauspiel Hannover, die – für Inszenierungen auf ihrer jeweiligen großen Bühne – üblicherweise etwa 15.000 Euro pro Arbeit bezahlen.¹⁸ Die Spannweite der Regiegehälter reicht hier von rund 10.000 bis 20.000 Euro, wobei im Falle von Stückinszenierungen durch ›Ausnahmeregisseure‹ gelegentlich Gehälter von 25.000 (Maxim Gorki) beziehungsweise 35.000 Euro (Hannover) bezahlt werden. Zu diesen gut zahlenden Spielstätten ist auch das Hamburger Thalia Theater zu zählen: Hier werden für Inszenierungen im großen Haus maximal 30.000 bis 32.000 Euro bezahlt, Regie-Neulinge erhalten um die 6.000 Euro. Gemessen an den *Höchstgehältern* schwingen die Münchner Kammerspiele mit maximal 40.000 Euro für eine Inszenierung sowie das Burgtheater Wien mit bis zu 50.000 Euro für eine Inszenierung im Falle von ›Star-Regisseuren‹ (Theater heute

16 Das Dreisparten-Städtebundtheater ging 1992 aus den bis dahin eigenständigen Häusern in Quedlinburg (Schauspiel) und Halberstadt (Musiktheater und Ballett) hervor.

17 Seitens des Nordharzer Städtebundtheaters wird an der Stelle zudem angemerkt: »Es gibt keine fest angestellten Regieassistenten im Schauspiel. Das machen Praktikanten oder junge Menschen, die ihr freiwilliges soziales Jahr machen. Verdienst knapp 500 Euro pro Monat.« (Theater heute 2007: 30)

18 Für eine Inszenierung auf der Nebenbühne des Maxim Gorki – dem sogenannten ›Studio‹ – erhält der betreffende (Jung-)Regisseur, die betreffende (Jung-)Regisseurin zwischen 4.000 und 8.000 Euro.

2007: 30) recht deutlich oben aus. An den Münchner Kammerspielen beträgt die Mindestgage für eine Produktion auf der großen Bühne 12.000 Euro, wobei für »jüngere, durchaus prominente, Theatertreffen-geadelte Regisseure« (ebd.) zuweilen zwischen 20.000 und 34.000 Euro bezahlt werden.¹⁹ Am Wiener Burgtheater wiederum liegen die Regiegagen bei jüngeren Regisseuren zwischen 25.000 und 35.000 Euro, im Falle von kleineren Produktionen an der Nebenspielfestung »Kasino« zwischen 16.000 und 22.000 Euro. Peter Laudenbach stellt resümierend fest: Das »obere Ende« der Regiegagen-Skala markierten »die zehn, zwölf finanziell komfortabel ausgestatteten Spitzentheater in den Großstädten Berlin, Hamburg, München, Frankfurt, Dresden und Köln« (vgl. ebd.).

Die Spitzenverdiener im Feld der Theaterregie kann man an zwei Händen – plus höchstens zwei Füßen – abzählen. Zu ihnen zählen zuvorderst und recht ausschließlich solche Top-Intendanten wie Claus Peymann, Frank Castorf oder Dieter Dorn, die gleichzeitig auch selber inszenieren. Bei etwa 250.000 Euro (brutto) werde »die Obergrenze« des Jahreseinkommens dieser »Stars« vermutet: »Auf solche Traumgehälter kommen«, so schreibt Laudenbach, »etwa ein, zwei Dutzend Spitzenverdiener der Branche – weniger als ein Promille der 39.000 an den Bühnen und Orchestern Beschäftigten« (vgl. ebd.). Für die Kunstsoziologin Nathalie Heinich (2011) liegt es angesichts dieses exklusiven Grüppchens nicht zuletzt hinsichtlich ihrer Regiegagen herausragender Theatermacher nahe, von einem »vedettariat« (ebd.: 28), also einem gewissen *Starkult* zu sprechen, wie die Autorin ihn mit Blick auf verschiedene künstlerische Domänen und Subfelder um sich greifen sieht und wie er zu dem alten Bild des »starving artist« (Menger 1999) in schroffstem Kontrast steht.

8.1.2 Feilschen – Aussitzen – Platzenlassen

Die für die vorliegende Untersuchung interviewten Regisseurinnen und Regisseure wurden nicht systematisch auf ihre Einkommensverhältnisse beziehungsweise ihre Gagen hin befragt.²⁰ Nur in Einzelfällen, wenn es sich sozusagen aus der Dynamik

19 Zum Berliner Theatertreffen, einer Konsekrationsinstanz im Feld der Theaterregie, die – wie hier offenkundig wird – qua *Nobilitierung* von (Jung-)Regisseuren recht direkt zu einer »Marktwertsteigerung« derselben beiträgt, siehe Abschnitt 9.2.

20 Dieses Versäumnis dürfte auf der Verquickung von zweierlei Hemmungen beruhen: einem primärsozialisatorisch beim Interviewer tief eingepflanzten *allgemeinen* Gebot, dass einen die Lohnverhältnisse anderer Leute prinzipiell nicht zu interessieren hätten, zum einen und der während der Erhebungsphase bei demselben sehr präsenten Vorstellung, wonach die Thematisierung pekuniärer Fragen gerade vis-à-vis von *Kunstschaffenden* als

des Interviews heraus ergab, stellte der Interviewer Nachfragen zur monetären Seite des Berufs. Bedenkt man, dass für Künstlerinnen und Künstler – traditionellerweise – ein gewisses ›Interesse an finanzieller Interesselosigkeit‹ konstitutiv ist, so erstaunt es wenig, dass tatsächlich unter den künstlerischen Akteurinnen und Akteuren im Feld des Theaters – und so auch unter Regisseurinnen und Regisseuren – die Frage nach etwaigen individuellen ›Einkommensunterschieden‹ eher den Status eines vielbedachten Tabus denn eines offen besprochenen Themas zu haben scheint. So sind denn auch keine nennenswerten ›berufsständischen‹ Anstrengungen seitens der im deutschsprachigen Theaterfeld tätigen Regisseurinnen und Regisseure – im Sinne einer distinkten, um Selbstregulierung bemühten künstlerischen ›Profession‹ – auszumachen. Mit Blick auf die Schauspielerinnen und Schauspieler erklärt sich Clausen (1969) die in dieser Berufsgruppe fehlende Initiative beispielsweise zu einer kollektiven Lohnpolitik mit dem in ihrer Subkultur verankerten hohen Wert der ›Kunst‹ (vgl. ebd.: 420). Analoges ist für den Regieberuf anzunehmen. Interessanterweise kommt in einem der für die vorliegende Studie geführten Interviews gerade eine *junge Regisseurin* – unaufgefordert – auf das aus ihrer Sicht problematische Phänomen der *Gagen-Intransparenz* zu sprechen, wie sie im Feld weitestgehend vorherrsche. Es handelt sich um die zum Interviewzeitpunkt gut 30-jährige Pia Lamnek²¹, die – Absolventin eines Regiestudiengangs des mittleren und also weder ›orthodoxen‹ noch ›häretischen‹ Typs (vgl. Punkt 7.3.2) – als Gastregisseurin regelmäßig sowohl an großen, bedeutenden Häusern als auch an kleineren (Provinz-)Theatern arbeitet:

»Ich hab kürzlich mich mit 'nem Regisseur unterhalten, der ist acht Jahre älter als ich und arbeitet so an der Burg auch. Und den hab ich mal gefragt, wie viel er verdient, und er sagte, er verdient zwischen 30.000 und 70.000 Euro pro Inszenierung. Und ich find das schon immer wichtig zu wissen, wie viel man eigentlich, wie viel verdienen eigentlich die andern, weil man verhandelt zum Beispiel ja auch immer selbst. Also ich führe sozusagen mit den kaufmännischen Direktoren der Theater ein Verhandlungsgespräch.«

Um im Rahmen von Gastregie-Vertragsverhandlungen auf Vergleichswerte rekurrieren zu können, holt Pia Lamnek bei bestimmten ›Berufskollegen‹ Informationen über deren Gagen ein.²² Sie rüstet sich damit für die konkrete Situation, wenn der

völlig deplatziert zurückgewiesen werden, ja das Gesprächsbündnis insgesamt akut gefährden könnte, zum anderen.

21 Interview geführt am 18.03.2008.

22 Den Referenzrahmen geben für Pia Lamnek, wie das oben stehende Zitat zeigt, die Top-Verdiener im Feld ab. Merkt sie später im Interview an, sie wisse, dass sie »'ne relativ billige Regisseurin« sei, so setzt sie sich dabei – nicht unbescheiden – in Relation zu eben solchen Regisseuren, die *Spitzengagen* erzielen.

betreffende Theaterdirektor »mit einem Vorschlag« zu der Höhe ihrer Gage kommt: Denn »dann geht das Feilschen los, und das Aussitzen«. Auch sei es wichtig, gelegentlich Verhandlungen »platzen [zu] lassen« und also auf Zeit zu spielen: »Dann sagt man, wir können uns nicht einigen, dann müssen wir uns noch mal treffen«. Das »Projekt« sei damit keineswegs gestorben, »bloß die Verhandlung wird vertagt«.²³ Wie sich auch in weiteren Interviewpassagen zeigt, verfolgt Lamnek – die sich als eine ›freiberuflich‹ Tätige begreift – auch hinsichtlich anderer Erfordernisse der Regiearbeit sehr dezidiert solcherart »Berufsstrategien im pragmatischen Sekundärbereich« (Thurn 1997: 121) im Sinne (zweck-rationaler) handlungsleitender Überzeugungen:²⁴ eine Tugend, über die zu verfügen angesichts des im Folgenden kurz umrissenen – in den vergangenen zehn, fünfzehn Jahren verstärkt zu beobachtenden – Wandels der typischen Beschäftigungsart von Regisseurinnen und Regisseuren an den festen Stadt- und Staatstheatern mit Gewissheit nicht schadet.

Laut Herrn Löwer²⁵ von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger kam es in den letzten 15 Jahren in Deutschland zu einem Abbau von rund 7.000 festen Stellen an den Stadt- und Staatstheatern.²⁶ Gleichzeitig habe sich die Zahl der nicht ständig Beschäftigten erheblich erhöht: Unter dem Eindruck des zunehmenden Sparzwangs kam es insbesondere an kleineren Häusern zu Reduktionen der Ensembles und – kehrseitig dazu – einem vermehrten Engagement von Künstlerinnen und Künstlern qua ›Stückverträge‹ für einzelne Produktionen. Die Rede ist von zusätzlich etwa 10.000 Verpflichtungen auf Gastvertrags-Basis in den vergangenen zehn, fünfzehn Jahren. Nebst anderen Künstlergruppen sind von dem Wandel auch

23 Werden Gastregie-Verträge also individuell und frei mit den jeweiligen Direktoren oder Intendanten verhandelt, so sind die zwischen einer Regisseurin, einem Regisseur und einem Theaterleiter, einer Theaterleiterin bestehenden *Beziehungen* insgesamt von zentraler Bedeutung, wenn es um das Zustandekommen von Engagements geht (vgl. weiter unten).

24 In das berufliche Selbstbild und in den Berufshabitus Pia Lamneks fließen, wie die Fallrekonstruktion erwiesen hat, in kombinierter Form die beruflichen Handlungstypiken ihrer beiden Elternteile ein: Der Vater geht einer klassischen Profession nach, die Mutter ist Kulturredakteurin. Es ist dabei insbesondere eine direkte Transmission feldspezifischen Kulturkapitals von der letzteren an Lamnek festzustellen, was sich – nebst einem hohen ›Sachverstand‹ – nicht zuletzt in einem ausgeprägten pragmatisch-souveränen ›Orientierungssinn‹ manifestiert, von dem sich die Regisseurin bei ihren Bewegungen im Bewährungsfeld des Theaters leiten lässt. Siehe hierzu auch die den Fall Lamnek betreffenden Erörterungen in den Kapiteln 11 und 12.

25 E-Mail-Korrespondenz vom 21.09.2011.

26 Der oben zitierte Peter Laudenbach spricht von 6.000 festen Stellen, die sowohl im künstlerischen wie im nichtkünstlerischen Bereich in den letzten zehn Jahren abgebaut wurden.

die Regisseurinnen und Regisseure betroffen.²⁷ Diese Tendenz wurde mir auch mit Blick auf die staatlich getragenen Theater in Österreich bestätigt. In einem Gespräch mit Günther Rinnerthaler, dem Personalchef des Landestheaters Linz, ließ mich dieser wissen, die Anstellungspraxis an seinem Haus habe sich – was dem allgemeinen Trend entspreche – Ende der 1990er Jahre geändert: Bis 1998 habe es am Linzer Theater noch fix engagierte Regisseure gegeben, seither nicht mehr. Aktuell realisiere der Schauspieldirektor in der Regel drei Inszenierungen pro Spielzeit, für die weiteren Produktionen würden Gastregisseurinnen und Gastregisseure verpflichtet.²⁸ Diese Beschäftigungsart ist dadurch gekennzeichnet, dass das jeweilige Engagement nicht tariflich gebunden, sondern – wie an dem Beispiel von Pia Lamnek erläutert – frei verhandelbar ist.²⁹ Wir haben es also seitens der festen Häuser im Feld des Theaters mit einer wachsenden Zahl von Kunstschaaffenden und so auch Regisseurinnen und Regisseuren zu tun, die über keine (befristete) feste Anstellung verfügen und sich, da auf die ›Akquise‹ von Stückaufträgen angewiesen, in einer besonders prekären ›Erwerbssituation‹ befinden.

8.1.3 Ambivalenzen der Intendanz

An verschiedenen Stellen wurde in der vorliegenden Untersuchung bereits darauf hingewiesen, dass die Intendantinnen und Intendanten eine für die ›Ordnung des

27 Peter Löffler (1966) stellt schon Mitte der 1960er Jahre als ein Grundproblem dieser Art des Engagements heraus, dass der Regisseur sich bei einer Gastregie »auf eine Besetzung verlassen« (ebd.: 328) muss, die er nicht selber veranlasst hat. Das Gastspiel-Prinzip unterminiert aus seiner Sicht die Möglichkeit längerfristiger (Arbeits-)Beziehungen zwischen Schauspielenden und Regisseur, Regisseurin – und damit die Chance auf die Herausbildung eines *Ensembles* als Voraussetzung dafür, dass eine bestimmte Bühne auch einen bestimmten ›Stil‹ von spezifisch sozialräumlichem Gepräge entwickeln kann. Siehe hierzu auch Punkt 4.2.2.

28 Ich danke Herrn Rinnerthaler hiermit bestens für seine Auskunftsbereitschaft (Telefonat vom 17.06.2010).

29 Anhand exemplarischer Fälle umreißt Jörg Löwer von der GDBA einige Konsequenzen dieser zunehmenden Verhandlungsoffenheit von künstlerischen Engagements: »Ein Opernstar, der als Gast an einem großen Stadttheater singt, kann pro Vorstellung mehrere tausend Euro erhalten, der gastierende Ensemble-Musicaldarsteller am gleichen Haus wenige hundert Euro. Ein nicht unübliches Beispiel aus der Praxis: eine Probenpauschale von 1.400 Euro brutto für eine achtwöchige (!) Probenzeit und danach eine Vorstellungsgage von 80 bis 200 Euro brutto. Hinzu kommt, dass immer mehr Tätigkeiten, die früher von professionellen Darstellern erledigt wurden, inzwischen an Statisten übertragen werden. Also begeisterte Laien oder leidensfähige Profis.« (E-Mail-Korrespondenz vom 21.09.2011)

Theaters« zentrale Position einnehmen beziehungsweise innehaben (siehe etwa Punkt 7.2.4 zur Logik der fortwährenden Neuordnung der künstlerischen Brennpunkte im Feld des Theaters). Im Zusammenhang mit den hier interessierenden Anstellungsbedingungen von Regisseurinnen und Regisseuren an den festen (staatlichen) Spielstätten erscheint es nicht ganz unbedeutend, dass sich im Zuge der oben beschriebenen Entwicklungstendenzen (die ihrerseits vor dem Hintergrund des Prozesses der Ausdifferenzierung und Autonomisierung der Regiekunst zu sehen sind) auch die sich den Intendantinnen und Intendanten stellenden Anforderungen sowie – glaubt man dem freien Theater- und Literaturkritiker Jürgen Berger³⁰ – das typische »Führungskonzept« derselben recht stark gewandelt haben. Mit Blick auf die Art und Weise, wie Intendanten üblicherweise ihres »Amtes« walten, will Berger im Dezember 2010 feststellen:

»Noch in den 1990er Jahren konnte man beim Betreten so mancher Spielstätte zwischen Flensburg und Freiburg den Eindruck gewinnen, hier herrschten mittelalterliche Kurfürsten, die ihre Latifundien verteidigten. Das hat sich grundlegend verändert. Inzwischen werden deutschsprachige Theater in der Regel von Intendantinnen und Intendanten geleitet, die [...] bei betriebsinternen Entscheidungsfindungen einen demokratischen Stil pflegen.« (Vgl. ebd.)

Ob man nun in dieser Entwicklung des »idealen Intendanten« vom Kurfürsten zu einer die Mitarbeiter-Mitbestimmung hochhaltenden Integrationsfigur als Ausdruck der Beseitigung noch des letzten Rests aristokratischer Herrschaftsansprüche aus den Stadt- und Staatstheatern sehen oder aber in ihr ein gewisses *indicium* auf jene innere »Wesensverwandtschaft zwischen Kapitalismus und Demokratie« (Boltanski/Chiapello 2003: 135) erblicken will, welcher nicht zuletzt die in den 1990er Jahren sich beinahe überschlagende Konjunktur des sogenannten *New Public Management* sich verdankt, sei einmal dahingestellt (es handelt sich wohl am wahrscheinlichsten um eine Gleichzeitigkeit der beiden Phänomene). Was sich jedenfalls gleich bleibt: In letzter Instanz obliegt »die künstlerische, wirtschaftliche und administrative Leitung eines Theaters sowie die Vertretung des Theaters nach außen« (Heinrichs 2006: 225) dem Intendanten, der Intendantin. Die traditionell »außerordentlich starke Stellung« (ebd.) des Intendanten ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass er sich »auf das grundgesetzlich gesicherte Prinzip der Kunstfreiheit berufen kann« (ebd.). Zu seinen zentralen, aus diesem Prinzip sich ableitenden Kompetenzen zählen die Spielplangestaltung, die das künstlerische Personal betreffende Einstellungs- und Entlassungspolitik an seinem Haus und schließlich auch »die Verteilung von Regie- und Dirigieraufgaben« (ebd.: 226). Als ein die Position des Intendanten, der Intendantin kennzeichnender Grundkonflikt gilt jener »zwischen künstlerischen und wirtschaftlichen Erwägungen« (ebd.): Die konkrete Art und Weise,

30 Siehe Link 19.

wie er beziehungsweise sie das Theater in künstlerischer Hinsicht führt, impliziert und zeitigt immer auch ökonomische Fragen respektive Folgen (vgl. ebd.).

Seit Mitte, Ende der 1990er Jahre werden diese Fragen auffallend oft unter dem Gesichtspunkt diskutiert, ob und inwieweit der zunehmende Spardruck, dem sich die staatlich getragenen Bühnen ausgesetzt sehen, als eine Chance für die Etablierung experimenteller, stärker projektbasierter Theaterformen oder aber – gerade umgekehrt – als ein Hemmschuh theatralischer Erneuerung zu begreifen sei. Aus der Sicht Hans-Thies Lehmanns etwa steht der ökonomische Erfolgsdruck, unter dem die Stadt- und Staatstheater bei abnehmender Subventionssicherheit stehen, der Förderung neuer Theaterformen tendenziell *entgegen*: »Sie können in Zeiten magerer Subventionen noch weniger mit den Risiken leben, die ein auf Dauer experimentelles (also von genuin künstlerischen Motiven bewegtes) Theater bedeutet.« (Lehmann 1999: 36f.) Esther Slevogt hingegen, eine Redakteurin des Online-Portals *nachtkritik.de*, führt – notabene zehn Jahre später – in einem *Newsletter* des Goethe-Instituts vom April 2010³¹ ins Feld, manche Akteurinnen und Akteure würden eben gerade in den »schlanken [...] Produktionsformen der Freien Szene«, die sich durch ihre *Projektlogik* auszeichnen, einen »Weg aus der Finanzmisere der öffentlichen Bühnen mit ihren [...] kostenintensiven Personalapparaten« sehen. Auch hier muss dahingestellt bleiben, welche Diagnose denn nun die treffendere ist. Eigentlich zentral scheint mir denn auch eher, dass – *anyway* – für den Intendanten eines Theaters, der sich vom Anspruch leiten lässt, dass an seinem Hause *Kunst* produziert wird, ein bestimmtes Handlungsproblem sich *immer* stellt: dass er als ein vom jeweiligen Rechtsträger³² des Theaters Berufener (und damit: als ein quasi im Dienste der Öffentlichkeit Stehender) sich im Rahmen eines zumeist sehr allgemein formulierten Kulturauftrags³³ um die Beförderung eines *künstlerisch Neuen* zu bemühen hat, von dem – charismatheoretisch gesprochen – im Vorfeld nie gesagt werden kann, ob es sich als eine spezifische Form der »Krisenlösung« auch bewähren und so die Gefolgschaft seitens des Publikums dem Hause zu sichern imstande

31 Siehe Link 20.

32 Bei den allermeisten Stadttheatern ist dies die Kommune (vgl. Heinrichs 2006: 212). Siehe hierzu auch Abschnitt 7.1.

33 Wie Boerner (2002) unter Verweis auf eine Studie von Fabel (1998) feststellt, definieren beispielsweise die Rechtsträger der staatlich getragenen Theater Berlins »im Rahmen ihrer Kulturpolitik weder Zweck noch Ziel und Funktion der Theater« (Boerner 2002: 25). Der Kulturauftrag verbleibe also »ohne substanzielle Ausführungen« (ebd.) und beschränke sich auf diffuse Bestimmungen etwa solcherart, es sei an dem Haus ein »Repertoire-Theater in einem breiten Spektrum von der Klassik bis zur Gegenwart« (Fabel 1998: 115) zu betreiben.

sein wird. In dem folgenden Statement des Regisseurs und Intendanten Lars-Ole Walburg³⁴ kommt dieser Zusammenhang verdichtet zum Ausdruck:

»Wir Intendanten werden von einem Ministerium bestellt. Ich kann mit den Leuten, mit denen ich das Theater leite, nur das machen, was ich mir selbst ansehen würde und was mich interessiert. Wenn das in der Stadt nicht auf Gegenliebe stößt, bin ich der unglücklichste Mensch. Dann werde ich auch nach fünf Jahren meine Koffer packen und lieber woanders hingehen, wobei die Hoffnung auf das Gegenteil natürlich immer da ist als Antrieb des Arbeitens.« (Vgl. Kaiser et al. 2010: 18)

Eine leicht andere Haltung finden wir seitens der Regisseurin und Intendantin Karin Beier.³⁵ In einem Interview in der *Berliner Zeitung* vom 4. April 2011 antwortet sie auf die Frage, was denn eigentlich der Auftrag des Theaters sei:

»Es ist ein Unterschied, ob ich das als Regisseurin oder Intendantin betrachte. Als Regisseurin bleibe ich beinhart bei mir. Ob das oder das wichtig für die Stadt ist, das interessiert mich als Künstlerin doch nicht! Klar muss ich darüber bei den Stoffen nachdenken, wie ich was erzähle, aber da gilt nur, was mich künstlerisch interessiert. Wenn ich jedoch als Intendantin andere Menschen erreichen möchte, muss ich über andere Kommunikationsformen nachdenken, Party-Einladungen über Twitter, Facebook oder so.« (Zitiert in Pilz 2011a)

Lars-Ole Walburg begegnet dem umrissenen Handlungsproblem in einer durchweg selbst-charismatisierenden Art und Weise: Entweder es findet sich für seinen *modus operandi* eine Gefolgschaft – oder aber sein Charisma erlischt (beziehungsweise erstrahlt gar nicht erst) und er muss es anderswo aufs Neue versuchen. Nicht uninteressant ist dabei, dass Walburg als potentielle Theateröffentlichkeit unterschwellig eine »Liebesgemeinde« im Sinne Martin Bubers (1995 [1923]) – und also das pure Gegenteil eines »automatisierten Staates als Zusammenkoppelung von wesensfremden Bürgern« (Gil 2008: 288) – vorschwebt. Dies ist eine Konzeption von Gefolgschaft, die recht deutlich mit jener der Intendantin Karin Beier kontrastiert: Inwieweit es gelingen kann, »andere Menschen« mittels »Party-Einladungen über Twitter, Facebook oder so« auch tatsächlich zu »erreichen«, wie sie sich ihrerseits (eher technokratisch als charismatisch) die Gefolgschaftsbildung vorstellt, kann und soll hier freilich nicht diskutiert werden. Spannender als diese Frage ist für den interessierenden Zusammenhang – die Frage nach den Bedingungen und Eigenheiten des Regie-Engagements an den öffentlichen Theatern – nämlich der Umstand,

34 Walburg (*1965) ist seit 2009 Intendant des Schauspiels Hannover.

35 Beier (*1965) ist seit der Spielzeit 2007/2008 Intendantin des Schauspiels Köln. Per Saison 2013/2014 übernimmt sie – aller Voraussicht nach – die Direktion des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg.

dass die Intendantin es primär den Regisseurinnen und Regisseuren attribuiert, gänzlich nach dem Prinzip des *L'art pour l'art* handeln zu können, während sich die Intendanz aus ihrer Sicht ungleich stärker um die gesellschaftliche ›Akzeptanz‹ des Theaters zu kümmern habe (egal jetzt mit welchen Mitteln).

Konnte ich unter Punkt 7.2.4 die Rede von der ›Ära‹ eines Intendanten als eine in der Regel retrospektive – zuweilen auch prospektiv vorgenommene und in diesem Sinne dann sozusagen hyper-charismatische – Deklaration einer für eine bestimmte Dauer insgesamt gelungenen (beziehungsweise: voraussichtlich wie selbstverständlich erfolgreichen) Re-Charismatisierung einer Spielstätte identifizieren, so ist diese Form der Charismatisierung – folgen wir in diesem Punkt Karin Beier – insofern als eine doppelt vermittelte zu begreifen, als das ›Amts-Charisma‹ des Intendanten nichts wäre ohne das personale und insofern *genuinere* Charisma derer, die sein Haus bespielen. Eine Meldung der Deutschen Presseagentur (dpa) vom 11. April 2008³⁶ anlässlich des auf die nächstfolgende Saison anstehenden Abgangs des Intendanten des Hamburger Thalia Theaters, Ulrich Khuon, macht jedenfalls deutlich, dass es nicht zuletzt die *Namen bestimmter Regisseure* sind, an denen sich – mit jenem des *Intendanten* in Verbindung gebracht – die nachträgliche Konstruktion der Epoche eines Hauses festmacht: »Nach neun Jahren wechselt er nach der kommenden Spielzeit ans Deutsche Theater Berlin«, so also wird vermeldet und gleich im Anschluss ins Feld geführt, noch einmal aber trete in dieser seiner letzten Spielzeit jenes »Quartett der Regisseure« an, welches »die Ära Khuon prägte«, nämlich Kimmig, Kriegenburg, Petras und Thalheimer (vgl. ebd.).³⁷

8.1.4 Auffassungen zweier Kontrastfälle

Verschiedentlich ist die Beziehung von Regisseurinnen und Regisseuren zur Intendanz ein Gegenstand auch in den für die vorliegende Studie geführten Interviews. Eine Passage aus demjenigen mit dem Regisseur Alain Hennis, der – Mitte der 1960er Jahre geboren – zum Interviewzeitpunkt³⁸ bereits über viel feldspezifisches symbolisches Kapital (Inszenierungen an den bedeutendsten Häusern, Preise) verfügt, mag den oben umrissenen Zusammenhang noch etwas deutlicher konturieren: »Sie selber sind ja auch abhängig«, so will der Interviewer – nachdem davor die Frage der Autorität des Regisseurs vis-à-vis seiner Schauspielerinnen und Schauspieler thematisiert wurde – dem Interviewee gegenüber feststellen, um zu argu-

36 Siehe Link 21.

37 In dieser Intendanz-Regisseurs-Konstellation erfährt das Thalia Theater Hamburg nicht zuletzt ein hohes Maß an konzentriert feldspezifischer Konsekration: So wird das Haus 2003 sowie 2007 qua ›Kritikerumfrage‹ der Zeitschrift *Theater heute* zum ›Theater des Jahres‹ gekürt (vgl. Punkt 7.2.2).

38 Interview geführt am 21.02.2008.

mentieren, über dem Regisseur schwebte »ja irgendwo auch noch 'n Schauspielleiter oder ein, ein, ein Intendant«. Hennicke gibt hierauf zu verstehen, dies »künstlerisch bis jetzt so nie erlebt« zu haben. Zwar gebe es immer wieder mal gewisse »Sachzwänge« von der Art, dass »man sagt, ich möchte das unbedingt mit *dem* Schauspieler machen, und der Intendant sagt, den können wir uns aber nicht leisten«. Bei solcherlei Fragen, mit Blick auf welche der Intendant tatsächlich eine »Autorität [...] über einen [hat]«, handele es sich also meist schlicht um »Geldgeschichten«. In *künstlerischer* Hinsicht hingegen behauptet der Regisseur seine Autonomie: »Ich hab das so nie erlebt, dass die mir in die Kunst reinpfuschen«, ³⁹ gibt Hennicke vor dem Hintergrund seiner bisherigen Erfahrungen, die er mit verschiedenen Intendanten gemacht hat, zu verstehen. Ja mehr noch: Da seine Endproben, konkret seine jeweilige erste Hauptprobe »immer eine Komplett-Katastrophe« sei, habe er »öfter sogar schon mal versucht, 'ne Inszenierung abzugeben«, und gesagt, »ich kann nicht, *ihr* müsst das zu Ende machen« – ein (wie sich im Anschluss gleich zeigen wird) ihn als Regisseur letztlich noch zusätzlich charismatisierender »Fluchtversuch«, der bis dato offenbar stets unterbunden wurde:

»Jetzt bei meinen Arbeiten ist das nie passiert, ich wurde dann doch {amüsiert} immer gezwungen, das selber zu machen. Aber das liegt aber glaube ich auch daran, weil ich werde ja, und das war zum Glück von Anfang an eigentlich so, ich werde ja für 'ne ganz bestimmte künstlerische Handschrift oder künstlerische Haltung engagiert, und ich werde ja schon dafür engagiert, dass *ich* das so mache, wie *ich* das mache, so. Und von daher hab ich *das* zum Glück nie erlebt.«

39 Immer wieder tritt in der konkreten Wortwahl bestimmter Interviewees eine – wie es scheint: recht direkt – mit den jeweiligen Berufen der Eltern zusammenhängende »Seinsgebundenheit« (Mannheim 1984 [1925]: 47) des Denkens zutage. Rekuriert Hennicke an dieser Stelle, bei der von der Möglichkeit der Intervention seitens des Intendanten in die Kunst des Regisseurs die Rede ist, auf das alte Bild des unzulässigerweise Kranke behandelnden »Kurpfuschers«, so ist jedenfalls der Umstand nicht uninteressant, dass Hennicke väterlicherseits einer Ärztfamilie und mütterlicherseits einer Familie entstammt, in der sich Repräsentierende der klassischen Professionen (darunter auch der Medizin) finden. Die primärsozialisatorisch bedingte Affinität zu bestimmten Denkweisen und Handlungsstilen treibt zuweilen besonders hübsche (Wiesen-)Blüten: So spricht der in den frühen 1940er Jahren geborene und in einem *landwirtschaftlich* geprägten Milieu aufgewachsene Heribert Stark – im Interview gewisse Probleme umreißend, die im Arbeitskontext eines Theaterkollektivs, dem er in den 1970er Jahren zeitweise angehörte, immer wieder mal auftraten – mit Blick auf die Regisseursfunktion davon, dass es »ja immer eine Leitkuh« brauche, »die das Ganze führt«. Das Interview mit Heribert Stark wurde am 21.08.2006 geführt. Siehe zu diesem Fall auch Punkt 11.1.1.

Die individuelle »künstlerische Handschrift«, die Alain Hennicke hier wie selbstverständlich für sich beansprucht, hat sich im Kielwasser des Siegeszugs des »Regietheaters« zu der künstlerischen Währung im Feld des Theaters und insbesondere demjenigen der Theaterregie entwickelt (vgl. Punkt 4.3.2). Über diese zu verfügen (respektive über deren Anerkennung im Feld sich mehr oder minder *gewiss* sein zu können) ist nicht nur – wie die in der vorliegenden Studie unternommenen Einzelfallrekonstruktionen *insgesamt* gezeigt haben – als ein die künstlerische Identität des Regisseurs (der sich oft genug mit recht »wankelmütigen Geltungswirklichkeiten« (Thurn 1997: 122) herumzuschlagen hat) stabilisierendes, sondern allem voran sozial äußerst *voraussetzungsvolles* Moment zu begreifen. Im weiteren Verlauf seiner Argumentation stellt der Regisseur das Problem der Intendanten-Pfuscherei als eines dar, von dem typischerweise jene um die Entwicklung einer eben solchen künstlerischen Handschrift bemühten »Anfänger« in der Domäne der Theaterregie betroffen seien, die es mit »irgendwelche[n] Provinzintendanten« zu tun hätten. Hennicke – ein Angehöriger übrigens jener ersten Generation auf Kredit geheiligter »Nachwuchsregisseure« (siehe Abschnitt 9.1), die in den 1990er Jahren vornehmlich aus »Schule« machenden Regieschulen her kommend (siehe Punkt 7.3.4) nicht unbedeutende Stellungen an öffentlichen (Großstadt-)Theatern einnehmen sollten – sieht es also als eine Sonderproblematik »provinzieller« Schaffensbedingungen, wenn jungen Regisseuren von Seiten der Intendanz gleichsam ein Strich durch die (in seinem Denken immer schon existierende) künstlerische Handschrift gemacht wird. Hierzu gibt es auch eine Gegenposition. So spricht eine schon etwas ältere Regisseurin, nämlich die Mitte der 1950er Jahre geborene, in der DDR aufgewachsene Greta Hopf (vgl. auch Punkt 7.2.4), deren Werdegang von ungleich mehr Diskontinuitäten gekennzeichnet ist als jener Hennickes,⁴⁰ sich gerade umgekehrt *für* die »Provinztheater« als jene Orte im Gefüge der Spielstätten aus, an welchen sich bei Regie-Novizinnen und Regie-Novizen eine künstlerische Haltung und

40 Auch Greta Hopf verfügt – im Vergleich mit vielen anderen der für diese Studie interviewten, kontrastiv ausgewählten Regisseurinnen und Regisseure – über reichlich feldspezifisches symbolisches Kapital, welches ihr indes zu einem (berufs-)biografisch *späteren* Zeitpunkt zuteil wird, als dies bei Hennicke der Fall ist. Auch hat sie wiederholt Rückschläge erlitten insofern, als ihr Durchbruch als Regisseurin an den »Leuchttürmen« im Theaterfeld (vgl. Punkt 7.2.2) verschiedentlich in Greifnähe lag, sich letztlich aber nicht realisieren sollte. An dieser Stelle sei angemerkt, dass Hopf über einen ausgeprägten »Berufsstolz« verfügt – nicht als spezialisierte Regisseurin indessen, sondern als eine »ganze« Theaterschaffende, die ihren Beruf – wie sie gleich zu Beginn des Interviews zu verstehen gibt – »von der Pike auf« gelernt hat (ihre erste Anstellung an einem festen Haus hatte sie als Requisiteurin an einem kleineren Stadttheater). Regisseurin zu werden sei ihr in diesem Sinne auch »nicht zugefallen« – vielmehr habe sie sich ihren Beruf »hart erarbeiten« müssen.

Handschrift überhaupt erst entwickeln könne. Für sie sei ›Provinz‹ jedenfalls kein negativ konnotierter Begriff, gibt Hopf im Interview zu verstehen. In den kleineren, entlegeneren Häusern sieht sie vielmehr »ganz wichtige Orte« insbesondere für Theaterneulinge, die sich dort »freispieln« und sich hierüber als Regisseurinnen und Regisseure »erst mal *finden*« könnten – sei es doch ein wichtiger »Schritt erst mal aus der Anonymität, sich wirklich aufzuspüren und so einen Entfaltungszeitraum für sich erst mal zu haben«. Im Denken von Greta Hopf besteht die berufliche Sozialisation von Regisseurinnen und Regisseuren zunächst darin, eine »wacklige Stabilität« zu finden – wie überhaupt sie es als zentral erachtet, dass die künstlerisch-berufliche Identität eines Novizen, einer Novizin anfänglich instabil ist: »Wacklig, die muss immer wacklig sein.«

Die beiden exemplarisch herangezogenen Positionen von Hennicke und Hopf machen im Kontrast zweierlei Grundauffassungen regisseurialer Schaffensbedingungen deutlich: Während in der Rede Hennickes davon, glücklicherweise von Beginn weg *als* ›Hennicke‹ engagiert worden und entsprechend seitens der jeweiligen Intendanz in völliger künstlerischer Freiheit belassen worden zu sein, sich eine Denkweise manifestiert, die ein *binnen*-theatralisches Konfliktmodell impliziert (der Intendant erscheint als potentielle Störvariable, ja als ein hypothetischer ›Partner-Gegner‹), lässt sich bei Hopf – deren Überzeugung von der aus ihrer Sicht durchaus sinnvollen Notwendigkeit einer *allmählichen*, Zeit beanspruchenden Entwicklung eines anfänglich *idealiter* instabilen künstlerischen Ichs nicht zuletzt jene Vorstellung angeborenen Genies abgeht, wie sie bei Hennicke durchaus vorhanden zu sein scheint – ein eher *extra*-theatralisches Konfliktmodell ausmachen: Schon bei ihren ersten Inszenierungen an kleineren Häusern in der DDR-Provinz wird sie von Funktionären mit der Frage konfrontiert, ob sie denn »unbedingt Ärger mit der Staatssicherheit haben« wolle. Umso überlebenswichtiger war für Hopf – als noch junge Regisseurin – die »Deckung eines Intendanten«, der sie »sehr, sehr geschützt« habe. Charismatheoretisch besehen, unterscheiden sich die beiden divergierenden Auffassungen nach der Art der *Krise* (vgl. hierzu Abschnitt 1.2), auf welche das jeweilige künstlerisch-berufliche Tun sich bezieht beziehungsweise sich zu beziehen hat. Während die vergleichsweise abstrakte ›Not‹ im Falle Hennickes von Beginn seiner steilen Karriere weg zuvorderst darin besteht, im Rahmen der *feldintern*-selbstreferentiellen ernsten Spiele des Wettbewerbs sich als ein unverkennbarer ›Hennicke‹ zu behaupten, stehen Hopfs Positionierungen ungleich stärker in Relation zu der *feldextern* bedingten und dabei deutlich konkreteren Not, angesichts staatlicher Restriktionen überhaupt *die* Art von Theater machen zu können, die ihr – aller wackligen Stabilität zum Trotz – vorschwebt.⁴¹

41 Die Affinität zu der einen oder anderen Konzeption hängt keineswegs »nur« davon ab, ob ein Regisseur, eine Regisseurin nun in der DDR oder in der Bundesrepublik Deutschland tätig war (beziehungsweise in den neuen oder alten Bundesländern tätig ist). Vielmehr

8.1.5 Dramatischer Wandel der Dramaturgie

Exemplarisch dafür, dass sich parallel zum Aufstieg des Regisseurs zu *der* künstlerisch verantwortlichen Figur des Theaters – und zeitgleich auch zu der Tendenz, dass er sich vor dem Hintergrund dieses Siegeszugs in jüngerer Vergangenheit zusehends zu einer Art ›freiberuflichem Gastunternehmer‹ entwickelt (vgl. Punkt 8.1.6) – die Profile auch *anderer* traditionell an den öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheatern ausgeübter ›Berufe‹ wandeln, gehe ich im Folgenden noch rasch auf die Funktion und Position der Dramaturgin, des Dramaturgen ein. Wie sich zeigen wird, stehen Regie und Dramaturgie in einer nicht minder spannungsvollen Beziehung zueinander, als dies etwa mit Blick auf das Verhältnis Regie/Schauspiel nachgezeichnet werden konnte (vgl. hierzu Abschnitt 4.3 zur multiplen Relationalität der Theaterregie).

Aus einer für diesen Zusammenhang nicht uninteressanten Perspektive geht schon Clausen (1969) – im Rahmen seiner berufssoziologischen Betrachtungen zur Typik des Schauspielberufs – auf die Funktion und den Status des Dramaturgen ein. In Bezug auf die »Arbeitsmaterialien« (ebd.: 415), so macht sich Clausen daran, eine Eigenheit des Schauspielberufs herauszustellen, hätten die Schauspielenden »selten die Möglichkeit der Einwirkung« (ebd.). Bühnenbild, Ausstattung und zu spielende Stücke würden jeweils von der Intendanz gewählt, wobei letztere – also die Dramen – dann »noch einmal von der Regie nach Bedarf umgeschaffen« (ebd.) würden. Bei alledem diene die am Theater herrschende »Geniefiktion« (ebd.) dazu, die »starke Machtstellung des Regisseurs zu festigen« und legitimiere diesen, nach eigenem Gutdünken »zu streichen und umzustellen« (ebd.). Als eigentliche »Verbindung zu den Theaterautoren« (ebd.) wiederum sei an den Spielstätten »nur der Dramaturg instituiert« (ebd.) – wobei dieser *de facto* vielerorts als berufsunzufriedener »Programmheftgestalter und Mädchen für alles« (ebd.) erhalten müsse. Abgesehen von dem Umstand, dass ganz offenbar Clausen nicht umhin kann, bei der Beschreibung der – insbesondere im Vergleich zu dem ›genialen‹ Regisseur – marginalen Position des Dramaturgen denselben in infantilisierender Weise zu verweiblichen (oder umgekehrt), scheint mir an der Diagnose des Berufssoziologen allem voran der – mehr implizit als explizit – behauptete Wandel des beruflichen Profils der Dramaturgie von einer binnen-künstlerischen zu einer extra-künstlerischen Vermittlungstätigkeit (vom einstigen Verbindungsglied zu den Dichtern hin zu einer Art *Public Relations*-Mitarbeiter) interessant. Wie Ilse Dore Reins-

erwächst sie im Einzelfall einer je besonderen Konfiguration (primär)sozialisatorischer Bedingungen, bei denen milieuspezifische Prägungen nicht weniger entscheidend sind als geschlechts- oder generationsspezifische (etc.) Momente der biografischen Erfahrungsaufschichtung (siehe hierzu auch Kapitel 11).

berg (2000) zu erhellen weiß, ist der Beruf des Dramaturgen historisch besehen von mehreren »signifikanten Wandlungen« (ebd.: 330) gekennzeichnet:

»Dem Individualisten des 18. Jahrhunderts – Dramatiker/Autor und Dramaturg – folgte im 19. Jahrhundert eine tatsächliche Berufsgruppe, die sich noch zu einem überwiegenden Teil aus Dichtern rekrutierte. Mit der Theaterreformbewegung ab der Wende zum 20. Jahrhundert findet eine bis dahin nicht bekannte Aufwertung des Regisseurs als dem synästhesierenden Kreator der Inszenierung statt. Im Zuge dieser Inthronisierung gewinnt der Dramaturg eine sehr stark professionalisierte Funktion hinsichtlich künstlerischer Entstehungsprozesse wie Produktions- und Entwicklungs-dramaturgie.« (Ebd.)

Ein zentrales Berufsmerkmal der Dramaturgie im 19. Jahrhundert, welches bis heute mehr oder minder Bestand habe, sieht die Autorin in der zwischen Theaterautor und Theaterspielstätte vermittelnden Funktion, welche sich »bis zur Mitarbeit auf Proben erstreckte« (ebd.: 331) und etwa auch die »Beratung des Intendanten« sowie »Stück einführungen für Darsteller und insbesondere die Verantwortung für die Repertoirebildung« (ebd.) umfasste. Diese also in mehrfacher Hinsicht *zentrale* Position der Dramaturgie im 19. Jahrhundert erklärt sich für Reinsberg nicht zuletzt daraus, dass der Dramaturg zu dieser Zeit »in Fragen von Stückkenntnissen und dramenanalytischer Tätigkeit zumeist der gebildete Mitarbeiter« (ebd.) gewesen sei als der Regisseur. Auch verfügten oftmals die Theaterleiter selbst nicht über die für eine eigentliche »Repertoirepolitik« (ebd.) notwendigen Kenntnisse. Sicherte also über lange Zeit ein spezifischer *Wissensvorsprung* dem Dramaturgen seine mit beträchtlicher künstlerischer Definitionsmacht versehene Position (freilich ganz wesentlich bedingt dadurch, dass die entsprechend dominierende Theaterkonzeption diejenige eines »Literaturtheaters« war), so scheint sich seine Stellung inzwischen recht dramatisch gewandelt und seine Funktion insbesondere auf nicht genuin kunstbezogene Tätigkeiten ausgedehnt zu haben:

»Heute prägt den Dramaturgen eine [...] maximierte Mit-Verantwortung innerhalb der Gesamtabläufe des Theaterbetriebes. Seine Aufgaben sind nicht allein werk- oder produktionsorientiert; und er ist der perfektionierte »Notnagel« in betriebs- und produktionstechnisch relevanten Fragen geworden. Das Berufsbild hat eine Expansion dramaturgischer Tätigkeiten erfahren, die den ehemals ästhetischen und alltagspraktischen Bereich auf komplexe ökonomische, betriebsstrukturelle sowie auf Public Relations und Werbung hin orientierte Aspekte erweitern.« (Ebd.: 331f.)

Diese Entwicklung ist Reinsberg zufolge vor dem Hintergrund zu begreifen, dass sich die heutigen Intendantinnen und Intendanten, Regisseurinnen und Regisseure »zumeist in ihren (Aus-)Bildungsvoraussetzungen nicht mehr entscheidend vom Dramaturgen« (ebd.: 332) unterscheiden. So beginne denn auch die Inszenierungs-

arbeit in der Regel »mit detaillierter konzeptioneller Vorarbeit durch den Regisseur selbst« (ebd.), was die Dramaturgie der Tendenz nach entwertet. Und präge also in unseren Tagen, wie die Autorin konstatieren will, allem voran die »Kreativität« des Regisseurs die »Architektur der Theaterkunst«, so bestünden damit doch gleichzeitig »andere, durchaus innovative, Grundlagen für Arbeitspartnerschaften« mit der Dramaturgie. Würden indessen solche Arbeitsbündnisse nicht wirklich – oder nur oberflächlich – eingegangen, so mahnt Ilsedore Reinsberg abschließend, führe dies seitens der auf die undankbare Position des »Lückenfüller[s] auf höchstem Ausbildungsniveau« (ebd.) zurückgeworfenen Dramaturgen recht unweigerlich zu »Frustrationen« (ebd.).

8.1.6 Dem Finanzamt ist die Regie keine Kunst

»Farce in dem an Farcen reichen Umsatzsteuerrecht: Für das Finanzamt gehören Theaterregisseure einer ganz anderen Künstlergattung an als beispielsweise Dirigenten, Schauspieler oder Sänger. Die Regisseure müssen daher im Gegensatz zu ihren Bühnenkollegen den vollen Umsatzsteuersatz von 19 Prozent zahlen.«

Was der Musikkritiker Reinhard Brembeck (2011) in seinem jüngst in der *Süddeutschen Zeitung* erschienenen Artikel über *Das Finanzamt und seine seltsamen Ansichten von Kunst*, dem sein oben stehender Teaser entnommen ist, schlechterdings nur noch als »Farce« bezeichnen kann, markiert aus kunstsoziologischer Sicht eine Art progressiv-regressives Moment in der Entwicklungsgeschichte und dem Prozess der Autonomisierung der Regiekunst. In der weiteren Argumentation bringt Brembeck den anachronistisch anmutenden Einbruch sehr treffend auf den Punkt, wenn er schreibt: »Als vor Unzeiten Robert Lembke im westdeutschen Fernsehen sein Beruferaten ›Wer bin ich?‹ veranstaltete, pflegte er Künstler danach zu fragen, ob sie der reproduzierenden oder der kreativen Spezies angehörten. Diese Unterscheidung ist längst obsolet. Kein Mensch würde heute mehr daran zweifeln, dass Anne-Sophie Mutter oder Bruno Ganz genauso vollwertige Künstler sind wie Michel Houellebecq oder Pierre Boulez.« Wie die Literatur und die Schauspielkunst hat sich auch die Regie – wiewohl historisch vergleichsweise spät erst – zur (relativ) autonomen künstlerischen Domäne gemausert. Geht nun der Musikkritiker der *Süddeutschen Zeitung* davon aus, es handele sich bei der Sichtweise, wonach Regie ganz selbstverständlich eine künstlerische Praxisform darstelle, um eine gleichsam gesamtgesellschaftlich geteilte, so kann er angesichts eben dieser einen »prominenten Ausnahme: dem deutschen Finanzministerium«, nurmehr den Kopf schütteln. Hans Herdlein, ehemaliger Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, erörtert das jüngst vom Deutschen Bundesfinanzhof gefällte Urteil,⁴²

42 Urteil des Deutschen Bundesfinanzhofs XI R 44/08 vom 4. Mai 2011.

welches nicht nur deshalb für Verwirrung sorgt, weil es – wie Brembeck schreibt – die Regisseure »viel Geld kosten wird«, sondern auch (oder vielleicht primär) darum, weil es diesen den Künstlerstatus abspricht, unter dem Gesichtspunkt der »rechtlichen Untiefen des Unternehmer-Status«,⁴³ mit denen es gastierende Regisseurinnen und Regisseure zu tun haben. Herdlein erklärt, dass nach dem Umsatzsteuergesetz die Umsätze von Theatern (sofern sie Einrichtungen des Bundes, der Länder oder Gemeinden sind oder aber gleichartige Einrichtungen, die analog zu diesen einen entsprechenden Kulturauftrag erfüllen) von der Umsatzsteuer befreit sind. Die Steuerbefreiung gilt darüber hinaus auch für Soloauftritte von einzelnen Künstlern. Dabei gelte, »dass die Umsätze aus Auftritten als Solist nur dann der Steuerermäßigung für die Veranstaltung von Theatervorführungen unterliegen, wenn der Leistungsaustausch zwischen dem Solisten und dem Publikum stattfindet«. Im Frühjahr 2011 hat nun, wie erwähnt, der Deutsche Bundesfinanzhof ein in dieser Hinsicht richtungsweisendes Urteil gefällt: Die auf Honorarbasis geleistete Operninszenierung eines selbständigen Regisseurs sei weder steuerbefreit, noch unterliege sie dem ermäßigten Steuersatz. Hans Herdlein gibt die aus seiner Sicht »schlagende Begründung« des Finanzhofs wieder, wonach das »Wirken der Akteure auf der Bühne« (also der Sängerinnen und Sänger) in der »Inszenierung des Klägers« (also des Regisseurs) eben diesem »nicht derart als eigene Leistung zuzurechnen« sei, als dass er »als einem dem Theater einer Gebietskörperschaft gleichartige Einrichtung angesehen werden« könnte – was zum Ergebnis hat, dass der Regisseur neuerdings auf sein Honorar die volle Umsatzsteuer zu bezahlen hat. Nach dem Verständnis des Bundesfinanzhofs, so folgert Herdlein, »handelt es sich bei der Regie nicht um eine [steuerbefreite] Leistung [...], weil der Kläger seine Leistungen nicht unmittelbar dem Publikum darbietet«. Auch die Steuerermäßigung wird nicht gewährt, weil der Bundesfinanzhof in »Inszenierungen steuerrechtlich keine Theatervorführungen« erkennt – für Herdlein schlicht ein »Widersinn«:

»Eine Regie kann nur im Rahmen des Theaters und seiner Einrichtungen in technischer und personeller Ausstattung erbracht werden. Sie ist untrennbarer Bestandteil einer Theateraufführung. Der finanzgerichtlichen Rechtsprechung kommt es dagegen nicht auf den inneren Zusammenhang an. [...] Der Urheber der Regiekonzeption, der nicht *in persona* auf der Bühne auftritt, wird rechtstechnisch zum Subunternehmer innerhalb des Theaterbetriebes erklärt und mit dem vollen Regelsatz besteuert.«

Nicht uninteressant ist der weitere Hintergrund, vor dem es zu dieser finanzgerichtlichen Kassierung des regisseurialen Künstlerstatus kommen konnte. Reinhard Brembeck zufolge (vgl. oben) gilt es, will man diese verstehen, »bis zu den ›Drei Tenören‹ zurück[zu]gehen«, die sich in den 1990er Jahren daran machten, ihre

43 Siehe Link 22.

aufwühlenden Arien durch die »Sportarenen der Welt« zu schmettern: »Ihr deutscher Veranstalter war der Ansicht, dass es sich dabei nicht um ein Spektakel handelte, sondern um Kunst. Also zahlte er keine Mehrwertsteuer.« Das wiederum rief den Staatsanwalt auf die Bühne, infolge dessen Einschreitens der Veranstalter der »Drei Tenöre« wegen Steuerhinterziehung verurteilt wurde. Schließlich musste sich der Europäische Gerichtshof mit dem Fall befassen und Deutschland wurde dazu angehalten, sein »Umsatzsteuergesetz in Sachen Kunst« zu modifizieren. Das deutsche Finanzministerium machte sich kurzerhand daran, »die Bühnenkünstler zu klassifizieren«: Selbständige, auf einer Bühne auftretende Künstlerinnen und Künstler wurden von der Umsatzsteuer befreit. »Dirigenten und Regisseure aber, die nicht auf der Bühne erscheinen, wurden zum Höchstsatz veranlagt«, so Brembeck. Die Dirigenten sollten sich aus dieser Zange bald wieder befreien, indem sie – ganz der Logik der finanzministeriellen Klassifikation entsprechend – darauf pochten, »während den Aufführungen gut sichtbar dabei zu sein«. Den *hinter* der Bühne agierenden Regisseuren war dieser Kniff so nicht möglich. Sie »blieben weiter draußen und müssen seither zahlen« – wobei dies, wie der Musikkritiker der Süddeutschen hinzufügt, zumindest theoretisch gelte, denn in der Praxis scheine es weiterhin »Ausnahmen und Steuerbefreiungen gegeben zu haben«. Jedenfalls einem »prominenten Theaterregisseur«, der seitens des Finanzamts zunächst »den ermäßigten und zuletzt sogar den vollen Steuersatz aufgebrummt« bekommen hatte, habe diese »diskriminierende Regelung« ganz und gar nicht in den Kram gepasst. Seine Klage, mit der er in einer Instanz noch Recht bekommen hatte, sollte sodann in den hier fraglichen Entscheid des Bundesfinanzhofs münden, vor welchem er schließlich scheiterte.

Wie Reinhard Brembeck – abschließend eine Reihe allgemeinerer Konsequenzen anführend, die aus diesem Urteil nicht nur den Regisseurinnen und Regisseuren, sondern voraussichtlich auch den Theatern erwachsen dürften – weiter schreibt, könnte dieser Entscheid, der die Regisseure dazu anhält, fortan auf ihre Honorare die volle Umsatzsteuer zu bezahlen, nicht zuletzt »die angespannte finanzielle Situation der Theater« verschärfen: »Wären Theater normale Wirtschaftsunternehmen, würden sie die Umsatzsteuer einfach auf die Gagen aufschlagen und sich das Geld dann vom Staat wiederholen«, so der Musikkritiker. Weil sie dies aber gerade *nicht* sind (als Institutionen bleiben sie ihrerseits weiterhin von der Umsatzsteuer befreit), werden die Häuser *nolens volens* andere Lösungen suchen, die – der Voraussicht nach – es mit sich bringen dürften, dass (abhängig von der jeweiligen Größe und dem Etat eines Theaters sowie dem Status und somit der Stärke der Verhandlungsposition des jeweiligen Regisseurs) das so schon steile Gefälle der Regiegagen (vgl. Punkt 8.1.1) noch zunimmt: »Die kleinen und mittleren Häuser werden Bruttohonorare zahlen, die die damit sicherlich kaum zufriedenen Regisseure dann voll versteuern müssen, [...] [während] die Starregisseure mittels Nettohonoraren die Erhöhung den Theatern aufdrücken können« – was einerseits nicht nur

»einen Einkommensverlust für viele Regisseure« bedeute, sondern andererseits (eben insbesondere dann, wenn Regisseure mit großen Namen engagiert werden wollen) auch eine Ausweitung der Kosten der (Opern-)Häuser mit sich bringen werde. »Begeistert ist deshalb niemand von diesem Urteil«, meint Brembeck konkludierend. Seitens des Deutschen Bühnenvereins jedenfalls grassiere bereits »die Angst, dass nun alle gleich behandelt werden könnten, dass also alle Selbständigen zu 19 Prozent verpflichtet werden«.

8.2 STRUKTURIERTE ERNEUERUNG: DIE FREIE SZENE

»Freie Theaterarbeit ist eine Form *unkonventioneller Beschäftigung*, bei der das berufliche Kontinuitäts- und Sicherheitsrisiko auf die Schultern der Einzelnen abgewälzt wird«, so umreißt Claus Ulrich Schüngel (1996: 87) in aller Knappheit die in der Freien Theaterszene typischerweise vorherrschenden Schaffens- und Erwerbsbedingungen. Formal gelten die sogenannten ›freien‹, also nicht in öffentlicher Trägerschaft stehenden Spielstätten und Produktionsorte, die im Feld des Theaters in unüberschaubarer Anzahl existieren, als Privattheater (vgl. Abschnitt 7.1). Nicht zuletzt angesichts der unter Punkt 7.2.5 erwähnten Tendenzen einer Entgrenzung zwischen festen Häusern und schwächer institutionalisierten Produktionszusammenhängen fällt in unseren Tagen eine Definition der Freien Szene, die etwa *ex negativo* aus jener der staatlichen Bühnen abgeleitet werden könnte, zusehends schwer. Ihr einst zentrales ›Alleinstellungsmerkmal‹ – nämlich all das zu sein, was die etablierten Stadt- und Staatstheater gerade *nicht* sind – hat sich ein Stück weit verwässert. Mit Blick auf den Entstehungskontext der Freien Szene spricht Schüngel von einer *Theaterbewegung*, die gleichzeitig eine »soziale Bewegung« (ebd.: 76) gewesen sei. In der Bundesrepublik Deutschland taten sich künstlerisch engagierte Individuen zusammen, um »mit *ihren* Mitteln die Ziele der außerparlamentarischen Opposition« zu unterstützen (ebd.: 77). Bei aller Spontaneität und Diversität der typischerweise einen niedrigen formalen Organisationsgrad aufweisenden Projekte, Straßentheater, Happenings (etc.) wies die Freie Szene anfänglich doch insgesamt einen homogenen Grundzug auf:

»Zu Beginn der 70er Jahre war bei den ›Freien‹ eine einheitliche Bewegung mit gemeinsamer, politisch motivierter, künstlerischer Zielsetzung auszumachen, die in jener Zeit des beginnenden ›versozialwissenschaftlichten Denkens‹ (Oevermann 198[5]) insbesondere von der adoleszenten Generation geprägt wurde durch die Soziologie (Rollen- und Gruppenbegriff), die Pädagogik (Lernspiel, Animation) und die Psychologie (Psychodrama).« (Ebd.)

Unter Rekurs auf die theateranthropologischen Reflexionen Eugenio Barbas (1985) stellt Schüngel das dominierende Theaterverständnis der ›freien‹ Theaterschaffenden der 1970er Jahre als »Selbsterfahrung und Erprobung der eignen Ausdrucksmöglichkeiten« (Schüngel 1996: 80) heraus. Zentraler als das eigentliche ›Ergebnis« – die *opera operata* – sei den Protagonisten dieser Zeit der kollektive Schaffensprozess selbst, also sozusagen der *modus operandi* gewesen: »Vor allem sind die Beziehungen wichtig, die zwischen den Theaterleuten herrschen. Die erste soziale Phase des Theaters findet intern statt: Sie ist die Art, in der verschiedene Individuen ihre Arbeitsbedingungen regeln und ihre eigenen Bedürfnisse signalisieren.« (Barba 1985: 221) Schüngel argumentiert weiter, die Theaterproduzenten der Freien Szene dieser Jahre hätten also nicht selten unter »ermüdenden organisatorischen Rahmenbedingungen« (Schüngel 1996: 80) gearbeitet, wodurch die »Grenze einer produktiven Weiterentwicklung« dieses künstlerisch-sozialen Schaffentyps bald einmal erreicht gewesen sei. Die »theatergruppenspezifische Solidargemeinschaft« habe sich sodann allmählich »zugunsten einer größeren Individualität« aufgelöst (ebd.). Dem Autor schwebt dabei – vernünftigerweise – nicht jene Art von ›Individualisierungsthese« vor, wie sie uns in der Soziologie spätestens seit den späten 1980er Jahren – nicht unwesentlich von Beck (1986) inspiriert und in solch fragwürdigen Subtheoremen wie etwa dem der ›Bastelexistenz« (vgl. Hitzler 1994; 1999) ihren Klimax findend – um die Ohren gehauen worden ist, sondern eine, die »Individualität nicht bloß als Einzigartigkeit im Sinne der Unterscheidbarkeit von anderen« (Schüngel 1996: 80f.) fasst, sondern »in Anlehnung an Kohli (1988) [...] ›als Substitution eines Vergesellschaftungsmodus durch einen neuen, der am Individuum ansetzt«, dies ins Zentrum des sozialen Lebens setzt und ihm eine ›eigenständige Lebensorientierung sozial ermöglicht und sogar abverlangt« (ebd.: 81; Schüngel zitiert hier Kohli 1988: 35). Damit gibt Schüngel zu verstehen, dass man, wie wohl die Freie Szene im Laufe der 1980er und dann insbesondere der 1990er Jahre ihren ursprünglichen Grundzug *einer* (sozial recht ›verbindlichen‹) Bewegung verliert, darob nicht das Kind gleich mit dem Bade auszuschütten braucht insofern, als auch weiterhin die Denkstile und künstlerischen Haltungen der zu welchem Grade nun auch immer ›vereinzelt« in der Freien Szene sich bewegenden und dort Theater schaffenden Individuen als je spezifisch sozialisatorisch erworben zu begreifen sind und damit in ihrer jeweiligen Besonderung soziologisch verstehbar gemacht werden können.

So besehen, ist davon auszugehen, dass wir es auch bei den ›Freien‹ unter den Regisseurinnen und Regisseuren mit solchen Individuen zu tun haben, welche an die speziellen Erfordernisse theatralischen Schaffens an *diesem spezifischen Ort* im Gefüge des Theaterfelds nicht zuletzt deshalb wie optimal ›angepasst« zu sein scheinen, weil sie – freilich zu unterschiedlichen Graden und in von Fall zu Fall variierender Hinsicht – als Individuen je ein gutes Stück weit »dieselbe Geschichte verkörpern« (Bourdieu 1993: 108) wie eben jener. Bevor dieser Zusammenhang

anhand eines exemplarischen Falls näher erörtert wird, sollen im Folgenden (wenn auch nur grob) einige die Produktionsbedingungen in der Freien Szene kennzeichnende Eigenheiten umrissen werden.

8.2.1 Prekariat im Netzwerk

Kulturschaffende, die sich irgendwo an einem oder auch mehreren der unzähligen Produktionsorte im Feld der ›freien‹ Spielstätten zu bewähren trachten (und dabei über weite Strecken weder wiederkehrende Engagements etwa an Stadt- oder Staatstheatern vorweisen noch auf eine sonstige, ein regelmäßiges Einkommen sichernde Beschäftigung sich stützen können), sind recht zuvorderst jener insgesamt wachsenden Gruppe der im Feld der Kultur(re)produktion selbständig Erwerbenden zuzuschlagen, die Hennig/Kuschej (2006) zufolge »zu den ökonomisch schwächsten Gruppen der sogenannten neuen Selbständigen« (ebd.: 6) zählt. Mit Blick auf die jüngere Vergangenheit konstatieren die Autoren eine beachtliche »Zunahme dieses Personenkreises« (ebd.). Die Erwerbsbedingungen, mit denen man es dort zu tun habe, ließen typischerweise »keine kontinuierliche Erwerbsbiografie« zu – und darüber hinaus bewegten sich die »Einnahmen« in diesen Kreisen weit »unter denen regulärer abhängiger Beschäftigungsverhältnisse« (ebd.). Die Freie Szene scheint fürwahr ein besonders hartes Pflaster zu sein. Ein hier oft anzutreffendes Phänomen ist beispielsweise, wie mich Herr Löwer von der GDBA (vgl. oben)⁴⁴ wissen ließ, dass Schauspielerinnen und Schauspieler auf der Basis einer ›Einnahmeteiligung‹ engagiert werden: Sofern denn überhaupt eine Gage entrichtet werden kann, handele es sich dabei nicht selten um Beträge von um die 50 Euro pro Vorstellung (ohne Probenpauschale). »Diese Kollegen«, so resümiert Jörg Löwer – hier von professionell *ausgebildeten* Schauspielern sprechend – »können ihren Künstlerberuf eigentlich nur noch ausüben, wenn sie sich mit Aushilfsjobs (Kellner) über Wasser halten«. Prekär ist die Situation des Weiteren auch hinsichtlich solch vergleichsweise profaner Dinge wie Unfallversicherung und Altersvorsorge (auf die es letzten Endes dann eben doch sehr ankommt): Sind – mit Blick auf Deutschland – sowohl an festen Häusern in Gastregie tätige wie auch ›freie‹ Regisseure – in ihrer Qualität als sogenannte ›weisungsbefugte‹ selbständige Theater-schaffende (Regie, Choreografie) – in aller Regel bei der Künstlersozialkasse (SKS) versichert, die gleichsam wie ein Arbeitgeber anteilsmäßig ihren Beitrag zahlt, ohne aber dass damit *Berufsunfälle* gedeckt wären, so sind solche Regisseure, welche vornehmlich in der Freien Szene unterwegs sind, gerade in diesem Punkt gegenüber ihren Kollegen, die regelmäßige Gastregie-Aufträge an Stadt- und Staatstheatern wahrnehmen können, im Nachteil. Während an staatlich getragenen Häusern inszenierende Gastregisseure zumeist einer kollektiven Unfallversicherung

44 E-Mail-Korrespondenz vom 21.09.2011.

beim Deutschen Bühnenverein angeschlossen sind, können sich die außerhalb des öffentlichen Theaterbetriebs, also gänzlich ›frei‹ arbeitenden Regisseurinnen und Regisseure eine private Unfallversicherung meist nicht leisten. Ähnlich sieht es hinsichtlich der Altersvorsorge aus. Sind Versicherte der KSK zwar nebst der Kranken- auch in der Renten- und Pflegeversicherung mit drin, so kommt es zu einer ausreichenden Altersvorsorge erst, wenn auch hinreichend Beiträge eingezahlt werden. Gerade bei ausschließlich in der Freien Szene tätigen Regisseurinnen und Regisseuren sind diese indessen oft so gering, dass später eine entsprechend niedrige Rente resultiert (der durchschnittliche Jahresverdienst von KSK-Versicherten liegt laut Information von Herrn Löwer bei rund 11.000 Euro).⁴⁵

Diese auf die Frage der beruflich-sozialen Absicherung bezogenen Informationen mögen zusammengefasst deutlich gemacht haben, wie ungleich weniger die Freie Szene im Vergleich mit der Situation an den festen Häusern – um es allgemein zu formulieren – über institutionalisierte Strukturen der ›Problemlösung‹ und ›Krisenprävention‹ verfügt. Dies gilt auch für die in der Freien Szene dominierende Form theatralischer Produktion: das *Projekt*, in welchem Pilz (2004: 25ff.) den eigentlich zentralsten Begriff des ›freien‹ Theaters erkennt. Besteht letzteres, wie Pilz schreibt, aus einem engen *Netzwerk* von Schauspielenden, Regisseuren und Spielorten (siehe hierzu auch Punkt 7.2.5 der vorliegenden Arbeit), welches seinerseits über bestimmte »zentrale Spielstätten und Festivals« verfüge,⁴⁶ denen gleichsam naturwüchsig die »Gesamtorganisation« der Freien Szene zufalle, so ist in der *Projektförmigkeit* ›freier‹ Theaterproduktion gewissermaßen das dieser dynamischen, relativ offenen Struktur am besten entsprechende ›Praxismodell‹ zu sehen. Und sind die ›freien‹ Schaffenszusammenhänge in aller Regel ›projektbasiert‹, so verbindet sich damit auch die typische *Finanzierungsform* ihrer Produktionen: Die – voraussichtlich in dieser oder jener Höhe – benötigten Gelder müssen eigens seitens der Institutionen der Kulturförderung erfolgreich beantragt oder auf sonstigen Wegen eingeholt werden. Schüngel (1996) zufolge werden – mit Blick auf Deutschland – die ›freien‹ Spielstätten für die staatliche Kulturpolitik erst ab Ende der 1970er Jahre allmählich zu einem ernstzunehmenden Bereich künstlerischer

45 Fest angestellte Regisseurinnen und Regisseure sind in dieser Hinsicht eher auf der sicheren Seite. Für sie besteht eine Versicherungspflicht in der sogenannten Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen (Vddb) – eine Renten-Zusatzversorgung, die unter anderem den Fall von Berufsunfähigkeit sowie die Hinterbliebenenversorgung regelt. Auch für diese Information danke ich Jörg Löwer.

46 Hierin ist die ›Ordnung der Freien Szene‹ in ihrem heutigen Zustand der Struktur des Felds der staatlich getragenen Häuser nicht unähnlich (siehe Punkt 7.2.2 zu den ›Leuchttürmen‹ desselben). Unter den zentralen ›freien‹ Spielorten nennt Pilz die Sophiensäle in Berlin, das Berliner Hebbel am Ufer, das Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt am Main, Kampnagel in Hamburg oder das Theaterhaus Gessnerallee in Zürich.

Produktion (vgl. ebd.: 81ff.). Wurden erst von da an nennenswerte öffentliche Mittel zur Förderung ›freier‹ Theatergruppen in die Hand genommen, so zuvorderst mit dem Ziel der »Erweiterung der künstlerischen Infrastruktur« (ebd.: 82). Implizit soll die Unterstützung den Charakter einer Arbeitsbeschaffungsstrategie gehabt haben: Schüngel spricht von »sozialen und arbeitsmarktpolitischen Maßnahmen« (ebd.). Eine Art kreatives Zentrum hatte die da noch ›bewegte‹ Freie Szene – aufgrund der »relativ fulminanten Subventionsvergabe« des dortigen Kulturamtes (ebd.) – im Westteil Berlins: »Es gab Gruppen in Westdeutschland, die formal ihren ständigen Standort nach Berlin verlegten, um in den Genuss dieses ›warmen Geldregens‹ zu kommen.« (Ebd.)

Ab Mitte der 1980er Jahre verstetigt sich die staatliche Förderung der Freien Szene, die inzwischen als »wichtiger Teil kulturellen Lebens in den Städten anerkannt« (ebd.: 83) wird. Im Vergleich mit dem für die öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheater geleisteten Aufwand bleiben die Fördermittel, die den ›freien‹ Gruppen und Bühnen zufließen, indes »recht karg« (ebd.). Zweierlei *Förderungsarten* theatralischer Produktion in der Freien Szene sind zu unterscheiden: Die »Basis- (oder Sockel-) und die Projektförderung« (ebd.: 85). Zuschüsse der ersten Art können Theaterschaffende erhalten, die eine Spielstätte betreiben (Voraussetzung der Förderung ist verschiedentlich die Erfüllung bestimmter Bedingungen etwa betreffend die Anzahl an Produktionen und Aufführungen oder die Auslastung, sprich den Zuschauerzulauf). Die *Basisförderung* soll primär die »Aufrechterhaltung des kontinuierlichen Betriebs« (ebd.) einer ›freien‹ Bühne sichern. *Projektförderungen* demgegenüber sollen die für eine bestimmte ›freie‹ Produktion – der Voraussicht nach – anfallenden Kosten decken (helfen). Sie sind für solche Gruppen vorgesehen, die über keine fixe (eigene) Spielstätte verfügen. Wiewohl die auf entsprechende Förderanträge applizierten Beurteilungsmaßstäbe in den einzelnen Bundesländern und Gemeinden offenbar sehr unterschiedlich sind, scheint das öffentliche Bezuschussungswesen mit Blick auf die Freie Szene zumindest *eine* verbindende Grundlogik zu kennen. Wird es »von Land zu Land, von Kommune zu Kommune verschieden gehandhabt« (ebd.), nach welchen Kriterien Fördermittel vergeben werden, so ist eben hierin das Gemeinsame zu sehen: Die Auswahlverfahren, die Entscheidungsprozesse der jeweiligen Instanzen, die darüber befinden, welche Projekte förderungswürdig sind (und welche nicht), bleiben für Außenstehende »stets nebulös und vage« (ebd.: 86). Damit werde, so moniert Schüngel, »der ›freien Gruppe‹ eine nachvollziehbare und kalkulierbare Basis für zukünftige Produktionsentscheidungen vorenthalten« (ebd.). In ihrer Intransparenz sind die auf die Förderungswürdigkeit künstlerischer Vorhaben ›freier‹ Theaterschaffender bezogenen Auswahlprozeduren jenen vergleichbar, die Glauser (2009) im Hinblick auf die Logik der Gewährung von Ateliertipendien durch Kulturförderungsinstitutionen beschreibt (vgl. ebd.: 110ff.). Die wettbewerblich angelegte, nur in Ausnahmefällen transparent gemachte Vergabe sogenannter *Artist in Residence*-Förderstipendien im

Feld der Bildenden Kunst hat dabei, wie Glauser konstatiert, »über die ökonomische, materielle Dimension hinaus eine symbolische Bedeutung« (ebd.: 113). In ihrem Charakter einer institutionellen Form der Wertschätzung kommt sie »einer Konsekration gleich« (ebd.). Den geltungsproduzierenden Grundimpetus, welcher dieser Form der gleichsam einzelfallbezogenen Förderungspolitik konstitutiv inneohnt, bringt die Autorin sehr konzis und einleuchtend auf den Punkt, indem sie feststellt, der auszeichnende Charakter derselben gründe im Wesentlichen darin, dass seitens der über die entsprechende Konsekrationsmacht verfügenden Förderinstitutionen »die Qualität der künstlerischen Arbeit (beziehungsweise das ›Potential‹ des künstlerischen Subjekts) zum zentralen Vergabekriterium« (ebd.) gemacht wird. Unter diesem Gesichtspunkt trägt von den beiden oben genannten Förderungsarten im Feld der ›freien‹ Theaterszene insbesondere jene der *Einzelprojektförderung* einen stark konsekrativen Zug. Exemplarisch erwähnt Schüngel (1996), seitens der Stadt München etwa werde die Vergabe von Zuschüssen an ›freie‹ Theaterschaffende daran geknüpft, dass es sich um »ein als ›förderungswürdig‹ angesehenes Projekt (Neuproduktion)« (ebd.: 85) handele.

Woher aber rührt eigentlich diese Dominanz des Projektförmigen in der Freien Szene? Wie ist sie soziologisch zu begreifen? Als ein zentrales Charakteristikum der Freien Szene soll – wie an anderer Stelle in der vorliegenden Studie deutlich geworden sein dürfte – gelten, dass diese (habe sie nun die Gestalt einer Bewegung oder eines Netzwerks) spätestens seit den späten 1960er Jahren als jener Ort im Gefüge der Theaterlandschaft Geltung für sich beanspruchen kann, von dem nunmehr schon ›traditionellerweise‹ die *eigentlichen* Impulse der künstlerischen Weiterentwicklung und also Erneuerung im Feld des Theaters ausgehen (eine Geltung freilich, die zuweilen scharf verteidigt werden will; vgl. hierzu Punkt 7.2.1). Um jetzt den inneren Zusammenhang zwischen diesem Status, den die Freie Szene – allen Entgrenzungsbewegungen zum Trotz – bis heute ›erfolgreich‹ zu halten vermag, und der projektförmigen Gestalt, durch welche die in diesem relativ autonomen Subfeld des Theaters vorherrschende Produktionsweise sich auszeichnet, soziologisch begreifbar machen zu können, bietet es sich – wie immer, wenn ein gegenwärtiger Kulturzustand aus seiner ›Geschichte‹ heraus verstanden werden will – an, historisch einen etwas größeren Schritt zurückzugehen. Die insbesondere von Seiten solcher Wortführer, die im Feld des Theaters eine an recht weitreichende Definitionshoheit und Konsekrationsmacht geknüpfte ›orthodoxe‹ Position einnehmen, vielgescholtene ›Projektlogik‹ (vgl. Punkt 7.3.6), die sich – von der Freien Szene her kommend und unter dem Decknamen des ›Postdramatischen‹ – zusehends in die Stadt- und Staatstheater einschleiche, um gleichsam deren Professionalität zu unterminieren, bekommt jedenfalls ein recht interessantes (und nicht unfreundliches) Gesicht, wenn man sich die historische Entwicklung der Figur des ›Projekts‹ anschaut, wie Marc Torka (2009) sie in seinem kleinen, aber feinen historischen Abriss über die »Karriere der Projektform« (ebd.: 88) entlang dreier Etap-

pen nachzeichnet. Torka setzt gewissermaßen bei einem Urahn, einer Urform projektartigen Handelns an, nämlich der Gestalt des sogenannten »Projektemachers« beziehungsweise der »Projektemacherei«, die als eine für allerhand »Erfinder, Entdecker, Abenteurer und Visionäre« (ebd.: 89) des 17. Jahrhunderts typische Praxisform gelten kann.

8.2.2 Die ›freie‹ Produktion als Projektemacherei

Mit Blick auf die Frage nach der »Entstehung der Idee und der Protagonisten des Projekts« (ebd.: 89) lassen sich Torka zufolge zwei Erklärungsansätze ausmachen: Aus der Sicht von Krajewski (2004) sind es primär die wiederholt auftretenden wirtschaftlichen Krisen, welche (gleichsam aus der Not heraus) die ersten Projektemacher auf den Plan rufen – eine Logik, die sich bis in unsere Tage beobachten lasse (vgl. ebd.: 18f.). Stanitzek (2004) wiederum stellt die Emergenz derselben in einen weniger unmittelbar ökonomischen Zusammenhang: Mit Blick auf Westeuropa sieht er das Aufkommen von Projektemachereien – und deren Protagonisten – als Ausdruck allgemeinerer sozialer Umbrüche im Zuge des Wandels »von der ständischen zur funktional differenzierten Gesellschaft« (ebd.: 29). Einmal unabhängig davon, welchen der beiden Ansätze man nun favorisiert, lässt sich dieser Prototyp des Projektemachers, lassen sich gleichsam die Handlungsmotive, welche seiner Projektemacherei zugrunde liegen, in zuspitzender Weise beschreiben: Der Projektemacher setzt, wie Torka (2009) es fasst, »auf Veränderung« (ebd.: 89). Nicht eine »stabile ständische Position« kennzeichnet seine Lage, sondern »eine flüchtige Lebensart im Übergang von Projekt zu Projekt« (ebd.). Dem frühneuzeitlichen Projektemacher haftet ob alledem ein »zweifelhafte[r] Status« an: Sein »Vagabundieren« (ebd.) und die hiermit verbundene »Ortlosigkeit« (Lazardzig 2006: 208) seiner Unternehmungen lassen ihn als irgendwie suspekt erscheinen (nicht zuletzt nimmt der vormoderne Projektemacher im sozialen Gefüge seiner Zeit typischerweise eine periphere Position ein). Und hat insgesamt im 17. Jahrhundert die Projektemacherei den Anstrich eines reichlich »spekulativen und beliebigen Denkens« (Torka 2009: 90), so sieht sich deren Protagonist immer wieder mit dem »Zweifel an der Redlichkeit« seiner Ideen konfrontiert und muss recht viel da hinein investieren, seitens der Ungläubigen die »Akzeptanz des Vorhabens« (ebd.) zu gewinnen. Interessanterweise wird sich nun dieser *frühmoderne* »Projekttypus«, in dessen Kern – wie gesagt – der »Sozialcharakter der Projektemacher und deren als Projektemacherei bezeichnete Tätigkeit« stehen (ebd.: 88), mit Einsetzen der *Industrialisierung* zunehmend durch eine stärker »organisationsbezogene Pointierung der Projektform« (ebd.) herausgefordert sehen. Dabei lässt sich das sukzessive Verschwinden des Projektemacher-Urtyps zum einen mit dem Stigma erklären, das ihm als Außenseiter persönlich anhaftet, zum anderen aber auch mit übergeordneten

gesellschaftlichen Tendenzen der Ausdifferenzierung und sozialen Schließung (vgl. ebd.: 91), im Zuge derer die Projektemacherei und ihre Protagonisten weiter marginalisiert werden: Im sich herausbildenden Feld der Wissenschaft wird der Projektemacher »vom experimentellen Forscher ersetzt« (ebd.); im Feld der Politik wird er durch das vom Nationalstaat eingesetzte Beamtentum verdrängt;⁴⁷ als Visionär und Erfinder schließlich machen ihm bald die Ingenieure seine (so schon prekäre) Geltung und Position streitig.⁴⁸

Mag also der frühmoderne *Projektemacher* im Zuge gesellschaftlicher Rationalisierungsprozesse durch eine zunehmende Bürokratisierung und Professionalisierung einiger seiner angestammten Tätigkeitsgebiete gleichsam überrollt worden sein, so konnte, um nun zum Feld des Theaters zurückzukommen, in eben diesem beziehungsweise konkreter: in dessen relativ autonomen *Subfeld der Freien Szene*, wie die im Rahmen der vorliegenden Studie vorgenommenen Fallanalysen verschiedentlich gezeigt haben, die Praxisform der *Projektemacherei* in einer vergleichsweise *ursprünglichen Gestalt* nicht etwa nur überwintern, sondern zeitweise – mal hier, mal dort – einen zweiten, dritten, vierten (etc.) Frühling erleben. Im Zuge meiner Einzelfallrekonstruktionen entpuppten sich solche Theaterschaffende als die »reinsten« *Projektemacher*, die es verstanden, für eine auf *Veränderung* zielende – im Hinblick also auf eine im Kontext einer mehr oder weniger ausgedehnten sozialen Sphäre vorherrschende Glaubenslage *häretische* – Idee der Realisierung einer mit Blick auf ihren Ausgang höchst ungewissen *Sache* seitens einer hinreichend tragfähigen (finanzstarken, einflussreichen) Gläubigerschaft sich mindestens ein solches Maß an Unterstützung auf »Kredit« zu sichern, dass man diese schließlich in die Tat umzusetzen wagen konnte.⁴⁹ An einem bestimmten Fall meines Samples erhellen sich einige zentrale Charakteristika dieser – idealtypisch zugespitzten – Form der Projektemacherei als eines vergleichsweise genuin charismatischen Typs der theatralischen Produktion.

47 Beispielsweise war der Projektemacher – in seiner Urvariante – als »externer Ideengeber am Hofe« (Krajewski 2004: 163) engagiert worden.

48 Noch zusätzlich gerät der »ortlose Projektemacher« (Torka 2009: 91) dadurch ins Hintertreffen, dass das »Erfinden« im Sinne der Entwicklung von Neuerungen mit fortschreiten der Industrialisierung zusehends »betriebsintern vorangetrieben« (ebd.) wird – worin wiederum man wohl den Urahn des betriebswirtschaftlichen »Innovationsmanagements« sehen mag.

49 Diese Theaterschaffenden, die eine starke Affinität für ungebundene Daseinsformen aufweisen, verfügen typischerweise über eine große Abenteuerlust. Habituell liegt ihren als visionär-erfinderisch zu bezeichnenden Denk- und Handlungsweisen eine ausgeprägte Entdeckungsfreudigkeit zugrunde. Insgesamt bietet es sich an, mit Blick auf die habituellen Dispositionen dieser Theaterschaffenden von den »genuinsten« Formen personalen Charismas zu sprechen (vgl. Abschnitt 1.2).

8.2.3 Risiko statt Meisterschaft

Das Gespräch mit Lars Wellersdorf⁵⁰, diesem Projektemacher, um den es im Folgenden gehen soll, war bezeichnenderweise das *kürzeste* aller im Rahmen dieser Untersuchung geführten Interviews. Im Vorraum einer renommierten Produktionsstätte der Freien Szene geführt, sollte es nach einer knappen Dreiviertelstunde enden – ausgemacht war eine Stunde, indes ohne Gewähr –, weil die Mitwirkenden seines neuesten Projekts auftauchten. Man wolle jetzt arbeiten. Wellersdorf, um 1970 herum in der Schweiz geboren und daselbst aufgewachsen, schildert – vom Interviewer darum gebeten – den mehr oder weniger üblichen Hergang einer Theaterproduktion.

Einen typischen Verlauf, so führt der Regisseur ins Feld, gebe es eigentlich nicht; gleichsam dem Forschenden zuliebe umreißt er dann nichtsdestotrotz in groben Zügen einige Charakteristika, die seinen *modus operandi* kennzeichnen: Am Anfang eines neuen Theaterprojekts also stehe »im besten Fall« ein Konzept – was er implizit gerade als Ausnahmefall apostrophiert (mit der Äußerung verleiht er dem Umstand Ausdruck, dass für ihn ein neues Projekt eigentlich *konzeptlos* – also gewissermaßen »naiv« – beginnt). Als »die weniger schöne Variante«, von der die Ausgangslage – gleichsam aufgrund gewisser »strategischer« Aspekte betreffs der Mittelbeschaffung, wie sie in der Freien Szene zunehmend zu berücksichtigen sind – zuweilen gekennzeichnet sein kann, nennt Wellersdorf, dass zu Beginn einer Projektemacherei (noch bevor überhaupt die inhaltliche Fahrtrichtung derselben klar wäre) der Ko-Produzent schon feststeht.⁵¹ *Idealer* also, dies der unterschwellige Sinn des Gesagten, sitzt man anfangs vor einem weißen Blatt Papier und weiß nicht wirklich, mit wem und welchen Mitteln man das, was einem vorschwebt, in die Tat umsetzen wird.⁵² Und hat am Anfang – aus unabdingbar zweckrationalen Gründen – doch ein Konzept zu stehen, so folge, wie Wellersdorf nicht ohne innere Distanznahme weiter erläutert, »als zweites dieses Antragsschreiben«.

50 Interview geführt am 21.01.2008.

51 Wellersdorf rekurriert hier auf ein im Feld der »freien« Theaterproduktion zunehmend mit Blick auf die Einwerbung von »Drittmitteln« wichtig werdendes – zuweilen offenbar vor der Frage des künstlerischen Ansinnens selbst stehendes – Kriterium: Wer Fördermittel einheimsen will, muss zuallererst einen (möglichst illustren) Kooperationspartner vorweisen können. Die Logik eines »Wer mit wem?« nimmt so besehen gegenüber jener des »Was und wie?« überhand.

52 Nicht uninteressant ist vor dem Hintergrund, dass Lars Wellersdorf im Interview angibt, er habe ursprünglich *Schriftsteller* werden wollen, aber keinen Verlag gefunden. So habe er denn halt auf eigene Faust Lesungen durchgeführt, die »zunehmend szenisch« geworden seien.

Dass bei dem Projektemacher (»subjektiv«) eine im Grunde genommen *charismatische* Konzeption dieses (»objektiv«) formalen Akts vorliegt, erweist sich daran, dass er das Verfassen eines Fördermittelantrags – gleich im Anschluss an dieser Interviewstelle – als *Versuch* apostrophiert, »Leute zu überzeugen, das mitzutragen«. Im Denken Lars Wellersdorfs geht es nicht einfach darum, Geld für sein Projekt zu »kriegen« oder Mittel dafür zu »bekommen« – vielmehr sollen die Förderinstitutionen, möglichen Projektpartner (etc.), an welche er sich mit seiner Idee wendet, ihm – so das zugrundeliegende Deutungsmuster – aus *Überzeugung* Gefolgschaft leisten. Das wiederum impliziert freilich eine bestimmte Auffassung derselben: Potentielle Geldgeber und sonstige Partner erscheinen im Denken des Projektemachers Wellersdorf nicht als technokratisch-bürokratische Akteure, sondern als »Gläubiger« in einem tendenziell vormodernen Sinne. Interessanterweise wird nun der einer Projektemacherei – wie sie weiter oben unter Rekurs auf Torka (2009) als historischer Urahn projektförmigen Schaffens umrissen werden konnte (vgl. Punkt 8.2.2) – strukturlogisch recht erstgradig verwandte *modus operandi* von Lars Wellersdorf, wie die Analyse weiterer Interviewsequenzen zutage gefördert hat, seinerseits (auf der habituellen Ebene) von einem tiefsitzenden *strukturellen Optimismus* getragen. Dieser erst erlaubt es dem Regisseur, selbstcharismatisch bei der Realisierung von Projekten – die sich, was hier auch erwähnt sei, nicht selten durch ein Höchstmaß an sowohl personellem wie auch räumlich-organisatorischem Koordinationsbedarf und einen massiven (finanziellen) technischen Aufwand auszeichnen – große Risiken einzugehen.⁵³

Im weiteren Interviewverlauf also kommt Wellersdorf auf das Moment der akuten *Gefährdetheit* eines seiner bislang aufwändigsten, logistisch kompliziertesten Projekte zu sprechen, in welchem er sich in erwartet-unerwarteter Weise mit einer brenzigen Situation konfrontiert sah:

53 Der Projektemacher Wellersdorf zeichnet sich darüber hinaus dadurch aus, dass er (formal wie inhaltlich) ganz *unterschiedliche* Ideen – und also Vorhaben – verfolgt. Für ihn gibt es da im Grunde genommen keine »Regel«. So spricht der Regisseur, vom Interviewer darum gebeten, ihm seine Werke begreifbar zu machen, davon, es handle sich dabei um »Projekte, die so weit auseinander liegen«, dass er sie »nicht mit einem Satz, äh, gleich abdecken« könne. Nun wird man vielleicht einwenden, es sei vom Interviewer auch etwas viel verlangt, einen Künstler um die Erhellung seiner eigenen *opera operata* anzuhalten. Der Einwand mag nicht unberechtigt sein. Interessant ist aber zu sehen, dass gerade viele der im Feld der öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheater tätigen Regisseurinnen und Regisseure auf eben diese Frage durchaus eine (sozusagen präformierte) Antwort parat haben. Manche verweisen kurzerhand auf ihre – seitens der Theaterkritik als solche beglaubigte – »Inszenierungshandschrift«.

»Dort waren einfach, äh, schon relativ viele Gelder halt geflossen gewesen also von irgendwelchen Stiftungen oder so, was aber daran geknüpft war, dass ich die Premiere auch einhalten kann, und dann hat halt beim Umbau irgendwie sich immer mehr rausgestellt, dass es teurer wird, und wir waren ganz nah dran, die Premiere einfach abzus- also einfach zu sagen, wir können das Projekt nicht machen. Und aber das Geld war sozusagen zur Hälfte verbraten, und, ja, weil ich weiß nicht, was es letztendlich rechtlich wie genau bedeutet hätte oder so, aber, also, hätte sein können, ja, dass ich da irgendwie, weiß nicht genau, wie ich's, wie sich's gelöst hätte oder so.«

An verschiedenen Stellen dieses Zitats, welches nicht zuletzt aufscheinen lässt, dass der *modus operandi* dieses Regisseurs so etwas wie einen ›Plan B‹ gar nicht erst beinhaltet, zeigt sich die habituelle Gelassenheit und strukturelle Zuversichtlichkeit Lars Wellersdorfs: So stellt es sich »halt« heraus, dass das Projekt massiv teurer wird als ursprünglich (vielleicht) gedacht. Am deutlichsten erweist sich sein profunder Optimismus indes im letzten Satz: Dass er in dieser Äußerung von der Frage, wie *er* das Problem gelöst hätte, zu der Frage umschwenkt, wie dieses *sich* gelöst hätte, verweist auf einen tief verinnerlichten Glauben daran, dass im Zweifelsfalle die Sache schon gut ausgehen wird: Irgendwie – so die latente Unterstellung – hätte sich das Problem dann schon gelöst.⁵⁴

Ein weiterer Argumentationszusammenhang, an den das oben stehende Zitat in der Sequenzialität anknüpft, fördert schließlich zutage, dass Lars Wellersdorf, dem die Theater-Projektemacherei insgesamt – wie er sagt – als ein »Risikogeschäft« gilt, sich mit seiner spezifischen Schaffensweise in einer Traditionslinie mit den charismatischen Theatergründern des frühen 20. Jahrhunderts sieht:

54 Ein pikantes, abstrahierbares ›Detail‹ in diesem Zusammenhang: Der Tendenz nach gilt Wellersdorf, worin sich ein Strukturierungsmoment der im (Sub-)Feld der Freien Szene *insgesamt herrschenden illusio* ausdrückt, eine längerfristig angelegte öffentliche Subventionierung als Makel. Wirklich bewähren tut sich in dieser Sinnprovinz nur, wer – wie der olle Projektemacher im 17. Jahrhundert – gerade in der Flüchtigkeit, von welcher das Hangeln von Projekt zu Projekt gekennzeichnet ist, immer wieder seinen ›Mann‹ zu stehen weiß: Über eine regional bekannte ›freie‹ Theatergruppe sagt Wellersdorf, sich innerlich hiervon distanzierend: »also [*Name der Gruppe*] zum Beispiel hat so 'ne Dauerförderung glaube ich«. Interessanterweise nimmt der Regisseur und ›Kopf‹ der Gruppe, von welcher hier die Rede ist, im (Sub-)Feld der Freien Szene (in welcher er sich primär bewegt) verglichen mit Wellersdorf eine *relativ* marginale, mit vergleichsweise wenig Deutungsmacht verbundene Position ein. Da dieser sich zufälligerweise auch unter den Interviewees dieser Untersuchung findet – es handelt sich um den Fall Stefan Grogg –, können an anderer Stelle einige Kontraste zwischen diesem und Lars Wellersdorf aufgezeigt werden (siehe hierzu Punkt 11.2.1).

»Diese Kosten sind einfach extrem explodiert dann, und das war da sozusagen ein richtiges, da hat man noch mal so 'n bisschen was von dem gespürt, was, jetzt wird ja das 100-jährige Jubiläum sein vom Hebbel-Theater,⁵⁵ und da hab ich mal so 'n bisschen in die Geschichte reingeguckt, und es war natürlich, am Anfang des 20. Jahrhunderts war das ja immer so 'n, waren das Leute, die eben so Haudegen waren, die haben gesagt, ich finde irgendwie, ich glaube ans Theater, zack und ich bau das auf, und das waren so Private, die haben das so, wie sich halt jetzt Leu-, heute irgendwie Leute auf den Aktienmarkt werfen oder so, und irgendwie sagen, ich kauf jetzt hier [I.: {schmunzelt}] {lacht} und ich glaube daran, dass es das wird, und dann entweder gewinnen sie alles oder sie verlieren alles. Und ähm, beim Hebbel-Theater {belustigt} haben die meisten verloren aber [I.: Ah ja?], also von den Investoren von den privaten schon. Aber die haben, die sind natürlich dann irgendwie, was weiß ich, andere sind dafür sozusagen in die Annalen der Theatergeschichte eingegangen, und so ist es manchmal schon auch, also, jetzt grad bei [*Projektbezeichnung*] konkret hätt ich mich, also war's haarscharf dran, dass ich mich total verschuldet hätte irgendwie.«

Abgesehen davon nun, dass in dieser gewisse Analogien herstellenden Schilderung Wellersdorfs hintergründig die Vorstellung anklingt, er selbst werde wohl dereinst Eingang in die Annalen der Theatergeschichte finden (was sich angesichts der heute schon »prominenten« Diskursivierung seiner *opera operata* auch tatsächlich einstellen dürfte), ließ sich an der oben stehenden Interviewpassage auch die seinem *modus operandi* ganz allgemein zugrunde liegende Strukturdynamik rekonstruieren. Stellt Hans-Peter Müller (2007) – unter Rekurs auf Max Weber – fest, mit der Herausbildung einer Mittelklasse im Zuge des Wandels von einer ständisch geprägten zu einer (funktional ausdifferenzierten) bürgerlichen Gesellschaftsordnung habe sich die dominierende soziale »Konfliktlogik« (ebd.: 232) vom Prinzip der *Revolution* (mit ihrem dynamisierenden Moment des »Alles oder Nichts«) hin zum Prinzip der *Reform* (die der vergleichsweise moderaten Dynamik eines »Mehr oder Weniger« folgt) gewandelt, so lässt sich sagen, dass die beruflich-künstlerische Denk- und Produktionsweise Lars Wellersdorfs gleichsam eine solch vormodern-revolutionäre Strukturlogik aufleben lässt: *Aut Caesar, aut nihil – all or nothing!* Mit anderen Worten: Dieser Regisseur macht nicht »ein bisschen so und ein bisschen so« Theater – vielmehr geht er *aufs Ganze*. Dies in vielerlei Hinsichten, die hier nicht alle expliziert werden können. Jedenfalls als zentral hervorzuheben ist der Umstand, dass Wellersdorf *nicht* dazu neigt – wie ich dies an anderer Stelle am Beispiel zweier kontrastierender Fälle und deren Auffassungen der Theaterinten-

55 Anfang 2008 feierte das Berliner Hebbel-Theater sein 100-jähriges Bestehen und war entsprechend zu dem Zeitpunkt des Interviews mit Lars Wellersdorf in aller Theaterleute Munde.

danz ausformuliert habe⁵⁶ –, seinem künstlerischen Schaffen einseitig entweder ein *binnen*-theatralisches oder aber ein *extra*-theatralisches ›Konfliktmodell‹ (im Sinne einer basalen Denk- und Handlungsorientierung) zugrunde zu legen. Vielmehr – und auch in dieser Hinsicht hebt er eben *aufs Ganze* ab – verfolgt er dezidiert den Anspruch – wie er im Interview sagt – »Spiel-Formen zu finden«, welche »gleichzeitig Gesellschaft und Theater befragen«. Wie kaum ein anderes der im Kontext der vorliegenden Studie (kontrastiv ausgewählten) interviewten Individuen lässt sich Lars Wellersdorf in seiner Theaterpraxis von der Motivation leiten, Theater auf die Welt zu beziehen und *gleichzeitig* die Welt ins Theater zu holen. Dass diese seinen *modus operandi* strukturierende Motivation auf einem ›visionären‹ habituellen Grundzug aufbaut, wird nicht zuletzt daran deutlich, dass er Theater als »eine Art Feldstecher fürs Leben« begreift. In der Feldstecher-Metapher wiederum wird in verdichteter Form die gleichzeitig binnen-theatralisch *und* extra-theatralisch *entgrenzende* Dynamik seiner Produktionsweise manifest: Indem Wellersdorf – wobei er von sich behauptet, über einen »ethnologischen Blick« zu verfügen – sich mit seiner Projektemacherei (aus einer theatralisch-alltagsweltlichen Perspektive heraus) etwa solcher Phänomene annimmt, die um das Verhältnis von Globalisierung, interkulturellen Narrationen und internationalen Arbeitsbezügen zirkeln, sprengt er (inhaltlich) nicht nur ›weltliche‹ Grenzen, sondern er unterwandert beziehungsweise übergeht damit – quasi formal – gleichzeitig eine Vielzahl der im Feld des Theaters herrschenden ›professionellen‹ Spielregeln, indem er bei alledem konkrete Berufsmenschen und deren Erzählungen ins Zentrum seiner *opera operata* rückt und nicht etwa klassisch ausgebildete Schauspielerinnen und Schauspieler.⁵⁷ Diese seinen künstlerischen *modus operandi* kennzeichnende Eigenheit, mit der er – verstehe man darunter nun eine regisseuriale ›Handschrift‹, wogegen sich Wellersdorf vermutlich wehren würde – im Feld des Theaters (und dabei nicht ›nur‹ in

56 Siehe hierzu den Punkt 8.1.4, wo aufgezeigt wird, dass mit der Affinität zu dem einen oder anderen Konfliktmodell eine je bestimmte Auffassung der Theaterintendanz einhergeht – einmal ist es die eines heimlichen ›Partner-Gegners‹, einmal die eines Deckung gebenden ›Patrons‹.

57 Über professionelle Schauspielerinnen und Schauspieler sagt Wellersdorf im Interview recht knapp und trocken: »Mich inspirieren sie erst mal nicht.« An dieser Stelle sei auch angemerkt, dass Wellersdorf, der seinerseits – nach einer anfänglich rein autodidaktisch-experimentellen Phase der künstlerischen Produktion – an einer jener Stätten studiert hat, die an dem häretischen Pol im Feld der Regieausbildung zu verorten waren (siehe Abschnitt 7.3), gerade an jenen *Regieschulen* im Feld des Theaters, die sich am entgegengesetzten Pol (der Orthodoxie) befinden, scharfe Kritik übt: Die an den traditionellen Schauspielschulen angesiedelten Regielehrgänge charakterisiert er als »irgendwie selbst-reproduzierend«, was für ihn – der sich demgegenüber eher dafür interessiere, »was Theater sein *kann*« – schlicht »widerlich« sei.

der Freien Szene) es zu beträchtlicher Reputation gebracht hat,⁵⁸ geht nun interessanterweise mit einem ausgeprägten inneren Widerstreben seitens dieses Projekt-machers einher, sich irgendwie zu ›professionalisieren‹ – ja, was noch schlimmer wäre – ein Fachmensch zu werden. Als der Interviewer von ihm wissen will, worin denn sein besonderes Talent bestehe, gibt Wellersdorf zu verstehen:

»Was wäre mein Talent? [I.: Ja] Ich glaube mein Talent ist genau, dass ich kein Talent, äh, äh, entwickelt habe, dass ich mich nicht darauf, äh, festgelegt habe, ein ein, etwas, bis zur Meisterschaft, äh, äh, auszuüben. Also heute müsste ich ja sozusagen, in meiner Position [...] sozusagen ein M- ein Meister meines, äh, *Fachs* sein, und {amüsiert} genau das bin ich sozusagen nicht geworden.«

In einem gewissen Sinne ist also davon auszugehen, dass der Regisseur Wellersdorf es irgendwie verstanden hat und versteht, einer Verfachmenschlichung seiner selbst weitgehend zu ›widerstehen‹ (was freilich eines eben solchen charismatischen Urvertrauens bedarf, wie es bei dem Projektemacher in der Tat auszumachen ist; die Interviewanalyse hat nicht zuletzt auch erwiesen, dass Wellersdorf habituell – bei aller heldenhaft anmutenden Risikofreudigkeit, die seine Projektemacherei kennzeichnet – über eine gute Portion lebendiger kindlicher Naivität verfügt, die sich immer wieder zu ›reaktivieren‹ und so seiner Praxis – gerade dann, wenn es brenzlich wird – ein Moment der Unbekümmertheit zu bescheren scheint). Auf dieser Folie ist denn auch seine recht fundamentale Kritik am in seinen Augen allzu starren System der öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheater zu begreifen, welche aus seiner Sicht – *à la longue* – in ihrer gegenwärtigen Struktur nicht werden weiter ›funktionieren‹ können. Es gebe im Stadttheaterbetrieb, so moniert Lars Wellersdorf, einfach allzu viele »antiquarische Prozesse« und insbesondere auch überholte »Berufsbilder«, die »im 17. Jahrhundert« entstanden seien – so beispielsweise den »Farbenmischer« oder den »Steigbügelhalter«. Und schließlich charakterisiert Wellersdorf, dieser häretische ›freie‹ Regisseur, exemplarisch den Theaterintendanten eines sehr bedeutenden Stadttheaters im deutschsprachigen Raum als eine Person, die »so 'ne Art Königsprinzip« praktiziere und »so 'ne Art Hofstab von Leuten« um sich habe, welche ihm das Denken und die Entscheidungen abnehmen würden, weil dem Intendanten selbst der hierfür nötige Intellekt fehle. Hieran zeigt sich nicht allein, dass Wellersdorf wohl seine Mühe damit hätte, etwa als fest angestellter Regisseur unter einem solchen ›König‹ zu leben – geschweige denn, sich durch diesen als potentieller ›Partner-Gegner‹ herausgefordert zu sehen –, sondern allem voran erweist sich auch, wo letztlich der blinde Fleck des *Projektemachers* zu

58 Längst wurden seine Projekte verschiedentlich an Häusern gezeigt, die zu den ›Leuchttürmen‹ unter den öffentlich getragenen Häusern im deutschsprachigen Theaterfeld zählen (vgl. Punkt 7.2.2).

sehen ist: dass auch er, nicht anders als der Farbenmischer und der Steigbügelhalter, im Grunde genommen ein Kind des 17. Jahrhunderts ist.

Nun ist die ›visionäre‹ Art und Weise der Theaterproduktion und also der entgrenzend *aufs Ganze* gehende und dabei zwischen ›Welt‹ und ›Theater‹ gleichsam vermittelnde, mit Blick auf vielerlei (veralltäglichte) theatralische Traditionen häretische⁵⁹ *modus operandi*, der sich durch einen ausgeprägten Mut zum Risiko und eine hohe Affinität für logistisch-technische Herausforderungen gleichermaßen auszeichnet wie durch ein starkes Interesse an anderen (Berufs-)Menschen und deren Arbeitsrealitäten im (Krisen-)Zeitalter der ›Globalisierung‹, dem Projektmacher Wellersdorf ja keineswegs zugeflogen. Vielmehr gründet er in spezifischen habituellen Dispositionen, die ihrerseits in Relation zu den *Ausgangsbedingungen* ihrer Genese stehen. So ist mit Blick auf das primärsozialisatorische Milieu des Regisseurs festzustellen,⁶⁰ dass wir es in seinem Fall zum einen mit der Transmission einer relativ spezifischen Sorte kulturellen Kapitals zu tun haben: Die Mutter arbeitet im *journalistischen Bereich* (was Wellersdorf nicht allein darin geholfen haben wird, einen ausgeprägten ›Mediensinn‹ zu entwickeln, sondern auch ein alertes Sensorium für ›alltäglich-außeralltägliche‹ Zusammenhänge in der sozialen Welt). Zum anderen können wir im Vater, einem Repräsentanten der in der Schweiz besonders hoch angesehenen *technischen Intelligenz*, jene Sozialisationsinstanz sehen, die bei Wellersdorf mit Blick auf die Ausbildung eines starken technischen Interesses sowie des Ansporns, für schwierige Probleme ›schöne‹ Lösungen zu finden, eine zentrale Rolle gespielt haben dürfte. Nicht uninteressant scheint mir schließlich auch, dass der Vater Wellersdorfs – ein Ingenieur, um etwas konkreter zu werden – im Grunde genommen ja genau einer jener Gilden angehört, welche im Zuge der zunehmenden ›Professionalisierung‹ bestimmter Tätigkeiten (im Kontext allgemeiner gesellschaftlicher Rationalisierungstendenzen) seinerzeit den *Projektemacher* als allzu dubiosen Pächter des Erfindergeistes hatte obsolet werden lassen (vgl. Punkt 8.2.2). In diesem Sinne ›rächt‹ sich der ›freie‹ Theaterschaffende Lars Wellersdorf – im frühen 21. Jahrhundert – an seinem Vater dafür, dass dessen Ingenieurkollegen einst – im späten 17. Jahrhundert – der *Projektemacherei* den Garaus

59 Wie wir gesehen haben, hindert diese grundlegende Skepsis Wellersdorfs gegenüber allem orthodox Traditionellen und Festgefahrenen ihn indessen nicht daran, sich just da als in einer (männlichen) Genealogie – und also doch einer bestimmten Tradition – stehend zu sehen, wo punktuell in der langen Geschichte des Theaters personales Stifter-Charisma aufscheint (vgl. seine Bezugnahme auf die Gründer des Hebbel-Theaters).

60 Hier wird auf die Herkunftskonstellation Lars Wellersdorfs nur grob Bezug genommen. Auf weitere Eigenheiten, die seinen (primär)sozialisatorischen Kontext kennzeichnen, wird im Kapitel 11 eingegangen.

hatten machen wollen (was ihnen offensichtlich – zumindest in der Eidgenossenschaft – doch nicht ganz gelang).⁶¹

Abschließend sei – was jetzt beinahe untergegangen wäre – noch kurz auf die dritte Stufe der Entwicklung der ›Projektfigur‹ in der Darstellung von Torka (2009) hingewiesen, die erst in jüngerer Vergangenheit zu beobachten sei. Diese vorläufig letzte Etappe zeichne sich, so der Autor, durch eine *Generalisierung* eben dieser Figur aus in dem Sinne, als das Konzept des ›Projekts‹ nunmehr als ein »übergreifendes kulturelles Muster« (ebd.) verhandelt werde. Und in der Tat mögen heutzutage überall (vielleicht so unentwegt wie nie zuvor) Projekte ›geplant‹ und ›durchgeführt‹ werden – eine solche Art der *Projektemacherei* hingegen, bei der auch tatsächlich etwas Neues entsteht, lässt sich ungleich seltener beobachten. Am besten guckt man sich danach wohl in der ›freien‹ Theaterszene um – und dabei nicht zuletzt in der Schweiz (oder wo auch immer sich eidgenössische Projektemacher umtreiben mögen).

61 Diese ›Rache‹ kann durchaus auf der Ebene des für alle Individuen bestehenden Bewährungsproblems gesehen werden, sich – unter anderem – gegenüber den eigenen Eltern in beruflicher Hinsicht hinreichend unterscheiden und also derart absetzen zu müssen, dass der Anspruch auf eine autonome Form der Lebensbewältigung als erfüllt gelten kann. Im Falle des Projektemachers Wellersdorf scheint dies in mehrfacher Hinsicht ›geklappt‹ zu haben. Dieser Zusammenhang entbehrt nicht einer gewissen Verallgemeinerungsfähigkeit: Die vorgenommenen Fallrekonstruktionen legen insgesamt den Schluss nahe, dass solche Kulturproduzierende, die aus *vergleichsweise* bildungs- und kunstfernen Milieus stammen – im Sinne familialer Kontexte, in denen der Kanon bildungsbürgerlicher Tugenden *relativ* weit weg ist –, typischerweise zum *extra*-theatralischen Vatermord neigen und also ihre Autonomie zuvorderst vermittlels ihrer gegenüber dem Vater so schon ›abgewigigen‹ beruflichen Positionierung zu behaupten suchen. Jene Theaterschaffenden hingegen, die mit einem hohen Volumen an (in einem akademisch-bildungsbürgerlichen, künstlerischen oder kunstaffinen Milieu erworbenem und zumal spezifisch literatur-/theaterbezogenem) kulturellem Kapital ausgestattet sind, versuchen eher einen *binnen*-theatralischen Vatermord zu begehen und mühen sich also – gewissermaßen stilistisch – an ihren künstlerischen Ziehv Vätern und/oder den Dramatikern und/oder Komponisten ab (die ›leiblichen‹ Väter wiederum erscheinen dort nicht selten als recht unschlagbar).

