

Zur Anlage der Studie

1 Fragestellung und theoretische Einbettung

»Einen rätselhaften Beruf hat der Regisseur: Er zieht viele Wochen in leidlich geheizte, große und meistens etwas heruntergekommene Räume und treibt eine Schar unterschiedlichster, zum Teil divenhafter, zum Teil liebenswerter Menschen zu bestimmten Lebensäußerungen.« (Stegemann 2009: 38)

Das Berufsbild des Theaterregisseurs, wie Bernd Stegemann¹ es in dem 2009 im Verlag *Theater der Zeit* erschienenen Band *Lektionen 2 – Regie* neckisch umreißt, entbehrt nicht jenes Rekurses auf »physisches Ungemach« (Glauser 2009: 95), dessen sich bei der Beschreibung künstlerischer Schaffenszusammenhänge – ob nun absichtlich klischeehaft zugespitzt oder nicht – gern bedient wird: In der Rede von kalten, verlotterten Proberäumen transportiert sich ein Bild des Regisseurs², der »Unannehmlichkeiten verschiedenster Art in Kauf zu nehmen bereit ist, um seine Mission verfolgen und seiner ›Berufung‹ nachgehen zu können« (ebd.: 104). Unter kunstsoziologischen Gesichtspunkten rührt Stegemann damit direkt an die für einen künstlerischen Beruf zentrale Eigenschaft als »*zweigeteilte Profession* aus ›innerer Berufung‹ und ›äußerem‹ Beruf« (Thurn 1997: 107). Der Regisseur erscheint als Künstler, der – mit Max Weber ganz wie der Wissenschaftler – sich in der »Hingabe an die Aufgabe und nur an sie« (Weber 1995 [1919]: 16) zu bewähren trachtet. Ist in der inneren Berufung ein Kernmotiv des idealtypisch verstandenen Künstlers zu sehen, so steht die Realisierung des Werks im Mittelpunkt seines »künstlerischen Wollens« (Gerhards 1997: 14). Indessen kommt auch oder eben *gerade* der mit dem

1 Bernd Stegemann ist Professor für Dramaturgie und Theatergeschichte an der Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ in Berlin und seit der Spielzeit 2009/2010 Chef dramaturg an der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz.

2 Dort, wo dies einen Satz nicht über Gebühr unlesbar macht, wird in der vorliegenden Studie bei der Bezeichnung von Akteurinnen und Akteuren – der Absicht nach – immer sowohl die männliche als auch die weibliche Schreibweise verwendet. Dass dies nicht durchgehend der Fall ist, sei dem Autor verziehen.

stärksten inneren Schaffensdrang beseelte Künstler nicht umhin, sich mit seiner Außenwelt – und seien es die zum Teil divenhaften Individuen, die er als Regisseur anzutreiben hat – in einer für ihn sinnvollen Art und Weise zu arrangieren: Der »hybride Charakter der Künstlerrolle« (ebd.), so fasst es Gerhards im Rückgriff auf Erving Goffman, konstituiert sich aus der »spannungsreichen Mischung von innerer Berufung einerseits und äußeren Anforderungen andererseits« (ebd.). Just dies mag es sein, was Stegemann veranlasst hat, den Regieberuf als rätselhaft zu apostrophieren: dass, soll der Regisseur als Künstler gelten, man nicht nur seinem Kunstwerk selbst, sondern auch dem zu ihm führenden *Prozess* – hier: die unter räumlich (schlecht) isolierten Bedingungen stehenden, mehrwöchigen Probearbeiten mit einer heterogenen Menschenschar – einen »Rätselcharakter« (Thurn 1997: 107) attestieren muss.

Der Fokus der vorliegenden Studie liegt auf dem traditionell dominant männlich konnotierten, geschlechtlich nach wie vor stark segregierten Beruf der Theaterregie. Wenn auch die Untersuchung keineswegs den Anspruch erhebt, das Rätsel des Regieberufs irgendwie »lösen« zu wollen, so speist sich doch ihr allgemeines Interesse aus einer spezifischen Neugier für alles, was seine Rätselhaftigkeit aus soziologischen Gesichtspunkten ausmacht. Wie etwa ist zu erklären, dass es – wenn wir an die Worte von Emmy Werner denken – zum einen die Auffassung gibt, bei der Theaterregie handle es sich um ein *Handwerk*, während andere – wie exemplarisch Bernd Stegemann – den Regisseur als *Künstler* sehen wollen? Allein schon dieser vielleicht unscheinbar wirkende Definitionsunterschied birgt jede Menge Sprengstoff, wenn man voraussetzt, dass es sich beim Feld des Theaters – wie bei jedem Feld der kulturellen (Re-)Produktion – um ein spezifisch strukturiertes soziales Universum handelt, in dem die Anerkennung eines Kulturproduzenten als *Künstler* alles andere als selbstverständlich ist. Becker (1997 [1974]) sieht einen zentralen Unterschied zwischen verschiedenen »Kunstwelten« (ebd.: 25) in der jeweiligen »Art, wie sie den Titel »Künstler« vergeben, und in den Mechanismen, die darüber entscheiden, wer den Titel »Künstler« erhält und wer nicht« (ebd.).

Die Entwicklung des Theaterregisseurs zur distinkten Künstlerfigur als eine Art »historisch stufenweise voranschreitende sozio-kulturelle Entrückung« (Thurn 1997: 107) verstehbar zu machen, wie sie mit der Genese und Ausdifferenzierung der Regie zu einer eigenen, relativ autonomen künstlerischen Domäne einhergeht (und dabei durchaus auch regressive Momente kennt), ist ein erstes Ziel der vorliegenden Studie. Dieser den Entwicklungen und Verworrenheiten der Theaterregie geltende erste Teil umfasst zunächst zweierlei historisch-soziologisch angelegte Rekonstruktionsversuche: Zum einen wird die Herausbildung des »idealen Regisseurs« als eines Musters verberuflichter Männlichkeit im Zuge der allmählichen Autonomisierung der Regiekunst nachgezeichnet (Kapitel 3), zum anderen die Art und Weise zu erhellen versucht, in der »die Frau« am Theater seitens einer männlichen Autorenschaft diskursiv auf ihren »natürlichen« Status als gleichsam *ewige*

Schauspieler:in festgenagelt wurde (Kapitel 5). Das umfassendste Kapitel dieses Teils setzt sich zuvor unter verschiedenen Gesichtspunkten mit dem Siegeszug des sogenannten ›Regietheaters‹ auseinander (Kapitel 4): Hier steht die Frage nach – mitunter in sich widersprüchlichen – dominanten Entwicklungstendenzen und konkurrierenden Deutungen der Regiekunst im Zentrum, wie sie sich seit Ende des Zweiten Weltkriegs und bis in unsere Tage ausmachen lassen. In Kapitel 6 schließlich wird erörtert, inwieweit Regisseur:innen und Regisseure als eine distinkte ›Population‹ im Feld des Theaters überhaupt fassbar sind.

In einer zweiten, das theatralische Spielfeld und das in diesem gehandelte ›Spielgeld‹ beleuchtenden Perspektive werden des Weiteren die ›objektiven‹ Strukturen und künstlerisch-beruflichen Handlungsbedingungen erhellt, mit denen es die in der vorliegenden Studie interessierenden Kulturproduzent:innen und Kulturproduzenten zu tun haben: Welcherlei Spielorte lassen sich unterscheiden und in welchem (hierarchischen) Verhältnis stehen diese zueinander? Von welchen strukturellen Veränderungen ist das Gefüge der deutschsprachigen Theaterlandschaft gekennzeichnet und welche Implikationen hat dies für die Theaterregie? An welcherlei ›Schulen‹ schließlich (und unter Zugrundelegung welcher Ansätze) wird die Regiekunst heute eingeübt? Diese und weitere hieraus ableitbare Fragen werden in Kapitel 7 untersucht. Kapitel 8 wiederum geht den konkreten Schaffensbedingungen nach, in welche das beruflich-künstlerische Handeln von Regisseur:innen und Regisseuren eingebettet ist beziehungsweise mit denen sich die Theaterschaffenden konfrontiert sehen: dies sowohl mit Blick auf die festen, staatlich getragenen Häuser wie auch das (Sub-)Feld der ›freien‹ Theaterszene und ihre eher netzwerkartigen Arbeitsstrukturen.

Betitelt mit ›Geheiligt werde Dein Name‹, mutet der dritte Teil der Studie zweifelsohne recht religiös an. Das soll auch so sein – wird hier doch die Frage verfolgt, nach welchen institutionellen Logiken im Theaterfeld die Inszenierungen von Regisseur:innen und Regisseuren ›geheiligt‹ und damit der letzteren Namen ›gemacht‹ werden (Kapitel 9) beziehungsweise welchem Konstruktionsmuster der Bau jener konsekrativen, aus Porträtbänden, (Auto-)Biografien (etc.) bestehenden ›papierernen Ruhmeshalle‹ folgt, in welche die geltenden Vorbilder und richtungsweisenden Persönlichkeiten der Regiekunst Eingang finden.

Auf der Grundlage von 22 (berufs-)biografischen Interviews, die in Deutschland, Österreich und der Schweiz mit zeitgenössischen Theaterregisseur:innen und Theaterregisseuren geführt wurden, geht es sodann im vierten Teil (Kapitel 11 und 12) um eben deren Dispositionen, Positionierungen und Positionen. Hier wird anhand exemplarischer Fälle erörtert, ob und inwieweit je differente primärsozialisatorisch erworbene Kapitalien, Denk- und Handlungsroutinen sowie Lernorte und erste theatralische Produktionserfahrungen die unterschiedlichen Logiken zu erhehlen vermögen, denen die künstlerischen Positionierungen zeitgenössischer Regisseur:innen und Regisseure folgen. Inwieweit also prägen die soziale und familiäre

Herkunft, der (Aus-)Bildungsweg und Anfangskontext künstlerischer Praxis den jeweiligen *modus operandi* der Inszenierungsarbeit einer Regisseurin, eines Regisseurs? Nicht zuletzt kann in diesem Teil deutlich gemacht werden, dass auch die Position eines Kulturproduzierenden im Gefüge des Theaterfelds als ein je spezifisches individuell-strukturelles *Passungsverhältnis* zu begreifen ist.

Das übergeordnete Erkenntnisinteresse der Studie, dem diese Vierfachperspektive geschuldet ist, besteht darin, unter einem kombiniert kultur-, geschlechter-, berufs- und kunstsoziologischen Gesichtspunkt jene (mehr oder minder dynamischen) überindividuellen Logiken begreifbar zu machen, die der ›Ordnung des Theaters‹ insgesamt strukturierend zugrunde liegen. Es wird hierbei davon ausgegangen, dass der Regieberuf und die ihn ausübenden Akteurinnen und Akteure, da sie im *Feld* des Theaters eine *intermediäre* Position einnehmen, mit Blick auf dessen Reproduktion beziehungsweise Transformation von zentraler Bedeutung sind. Gleichzeitig bestehen zwischen den oben genannten Einzelaspekten – ich werde in der Studie von ›Strukturierungsmomenten‹ sprechen – enge Zusammenhänge und wechselseitige Bedingtheiten. Im Sinne eines konzisen begrifflichen Instrumentariums, das sich gerade für eine solche *relationale* Perspektivierung eignet, lehne ich mich daher an das Habitus- und Feldkonzept Pierre Bourdieus (1985, 1993, 1996) im Allgemeinen sowie insbesondere dessen Untersuchung zur Genese und Struktur des literarischen Felds in Frankreich (1998, 1999) und den in dieser erarbeiteten *Grundlagen einer Wissenschaft von den Kulturprodukten* an. Im Folgenden werden einige für die vorliegende Untersuchung zentrale Implikationen dieses theoretisch-konzeptionellen Zugangs dargelegt (Abschnitt 1.1). Hierauf folgt ein Vorschlag, wie Bourdieus Ansatz zur Analyse der Strukturierungsprinzipien künstlerischer Felder und der in diesen sich bewegenden Akteurinnen und Akteure charismatheoretisch erweitert und handlungstheoretisch präzisiert werden kann (Abschnitt 1.2). Schließlich wird das in der vorliegenden Studie mitlaufende geschlechtertheoretische Interesse erläutert (Abschnitt 1.3).

1.1 DIE ›ORDNUNG DES THEATERS‹

Mit Bourdieu ist von einer Untergliederung der sozialen Welt in voneinander relativ unabhängige Felder auszugehen, denen – ohne dass sie absolut autonom wären – eine je spezifische »Logik« (Bourdieu 1996: 127) eigen ist.³ Hat sich etwa die öko-

3 Schon Ferdinand Tönnies weist in seinem Geleitwort zu einer Studie von Julius Bab (1974 [1931]) – der mit seiner Arbeit über *Das Theater im Lichte der Soziologie* als erster den Versuch unternimmt, eine Soziologie des Theaters zu begründen – auf die relative Autonomie der Künste beziehungsweise konkret: des Theaters hin. Unter der Vorbemerkung, dass er eigentlich »kein Freund der Soziologien mit dem Genitiv« sei, schreibt

nomische Sphäre als das »Feld des ›Geschäft ist Geschäft‹« (ebd.) herausgebildet, so folgt die Entstehung des Felds der *Kunst* historisch einer Logik der »Ablehnung bzw. Umkehrung des Gesetzes des materiellen Profits« (ebd.). Das heißt nun aber nicht, dass nicht auch im künstlerischen Feld bestimmte »Währungen« gehandelt werden, die sich – wenn es darum geht, sich als Akteurin, als Akteur ins »Spiel« (ebd.: 128) zu bringen – als stärker oder schwächer erweisen können. Wie in jedem sozialen Feld hängt die »Position« (ebd.) eines Akteurs auch in der künstlerischen Sphäre von den feldrelevanten Ressourcen ab, die dieser zu mobilisieren⁴ vermag. »Ein Kapital oder eine Kapitalsorte«, so Bourdieu, ist »das, was in einem bestimmten Feld zugleich als Waffe und als umkämpftes Objekt wirksam ist« (ebd.). Die *Struktur* eines Felds bestimmt sich über den historisch je konkreten »Stand der Machtverhältnisse zwischen den Spielern« (ebd.) und hat den Charakter einer »Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen« (ebd.: 127).

Einen der Bourdieu'schen Theorie künstlerischer Felder nicht unähnlichen Ansatz formulierte – in seinen Grundzügen – schon die Soziologin und Schauspielerin (und später insbesondere im Bereich der Gruppenanalyse tätige Psychoanalytikerin) Ilse Seglow. Ende der 1920er Jahre beginnt sie in Frankfurt am Main ein Soziologiestudium und nimmt, betreut von Norbert Elias und Karl Mannheim, eine (meines Wissens leider nie fertiggestellte) Doktorarbeit in Angriff. In ihrem Beitrag *Work at a research programme* (1977), erschienen in dem anlässlich des 80. Geburtstags von Elias herausgegebenen Sammelband *Human Figurations*, skizziert sie rückblickend – nebst den zu dieser Zeit im »Frankfurt circle« (ebd.: 17) vorherrschenden, für sie äußerst anregenden Arbeitsbedingungen und Formen des Austausches gerade auch in den »Cafe-houses« (ebd.: 16) – ihr damaliges Projekt über die

Tönnies: »Obschon [...] das Studium der Kunst und der Künste, ihres Wesens und ihrer Wirkungen, ihrer Entwicklung und ihrer Geschichte eine Sache für sich ist, viele Kenntnisse und viele (sic!) Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, so sind doch eine Fülle von Beziehungen offenbar vorhanden zwischen den allgemeinen Erscheinungen des sozialen Lebens und den Künsten. ›Die Kunst geht nach Brot‹ ist ein altes Wort und es gibt ›brotlose Künste‹; diese Sätze weisen schon auf die Verbindung der Künste mit der wirtschaftlichen Seite des Lebens hin. Auch die Zusammenhänge mit dem politischen Leben sind bedeutend. [...] Die soziologische Bedeutung des Theaters hat in vielen Hinsichten ein besonders starkes Interesse.« (Tönnies 1974 [1931]: s.p.)

- 4 Der Begriff der *Mobilisierung* von Ressourcen scheint mir – aufgrund seiner doppelten Bedeutung von »zum-Einsatz-Bringen« von Kapital einerseits und »in-Bewegung-Versetzen« desselben andererseits – gerade mit Blick auf das Feld des Theaters treffender als der von Bourdieu (1996) zumeist herangezogene Terminus der »Investition« (ebd.: 128), da hier etwa der Publikumszulauf oder der Grad der Aufmerksamkeit seitens der Theaterkritik, den die Inszenierung eines Regisseurs zu generieren vermag, als eine Kapitalsorte – unter anderen – begriffen werden kann.

Berufsbedingungen und Karriereverläufe von in Deutschland tätigen Schauspielerinnen und Schauspielern. Sie erinnert sich an eine Unterredung mit Elias:

»We soon agreed that one had to envisage actors throughout the country as forming a special kind of society – an ›actor's society‹. In a way all actors in Germany were linked to each other by a single status order, all of them striving to get from the less high ranking to the highest ranking theatres. In that sense every actor had within his own class competitors in many other theatres.« (Seglow 1977: 18)

Wie Bourdieu begreift Seglow das Feld des Theaters als eine Art »Mikrokosmos« (Bourdieu 1998: 62) im Sinne eines Raums, in dem die Positionen der miteinander konkurrierenden Akteurinnen und Akteure relational zu bestimmen sind. Geht die Autorin nun von einer *single status order*, also gewissermaßen einer eindimensional-hierarchischen Struktur des Felds aus, die sie in einer von ›eher unten‹ bis ›ganz oben‹ reichenden Statusordnung der Theater objektiviert sieht, so gilt ihr als ein dynamisches Moment in diesem Mikrokosmos das Streben aller Schauspielenden, Engagements an statusbezogen möglichst hochrangigen Häusern zu erhalten. Dass diese Annahme so zu wenig differenziert ist, um die *actor's society* soziologisch erhellen zu können, ist Seglow klar. Im Anschluss skizziert sie daher zwei weitere aus ihrer Sicht unabdingbare analytische Schritte: Zum einen gelte es, die Struktur des Felds – bei ihr primär im Sinne der objektiven Beziehungen zwischen Theaterhäusern mit Blick auf deren unterschiedliche Reputation im Feld – einer historisch-genetischen Analyse zu unterziehen.⁵ Zum zweiten seien die spezifischen »›relations of dependence‹ (Abhängigkeitsverhältnisse)« (ebd.: 20) in den Blick zu nehmen, in denen sich die interessierenden Akteurinnen und Akteure befinden: »e.g. dependence on producer, director, manager, colleagues, technical personnel, public (unevenly reciprocal relations of dependence) and critics (more onesided relation of dependence)« (ebd.). Über die so zu gewinnende Einsicht in die (historische Genese der) Relationen, die zwischen den Positionen seiner Akteure und Institutionen herrschen, wird es für Seglow möglich, die insgesamt »highly specific and rather complex structure« (ebd.: 19) des Theaterfelds begreifbar zu machen.

Mit der von ihr – vermutlich in den frühen 1930er Jahren – entwickelten Perspektive nimmt Ilse Seglow einige analytische Ansatzpunkte vorweg, wie Pierre Bourdieu sie mit Blick auf die Frage nach den in einem Feld der Kulturreproduktion herrschenden Ordnungsdynamiken erst Jahrzehnte später insbesondere in *Die Regeln der Kunst* (1999) ausformulieren wird. Mit dieser Studie bietet Bourdieu ein analytisches Instrumentarium zur soziologischen Untersuchung künstlerischer

5 Seglow selbst tut dies in ihrem Beitrag nur ansatzweise. Nichtsdestotrotz sind ihre kurssrischen Ausführungen etwa zur Problematik der Unterscheidung von Hauptstadt- und Provinztheatern sehr hilf- und aufschlussreich (vgl. hierzu Punkt 7.2.2).

Felder und ihrer Akteurinnen und Akteure, das einer strukturdeterministischen Engführung ebenso trotz wie einem einseitig subjektivistisch-intentionalistischen Zugriff.⁶ Er tut dies, indem er der bereits erwähnten Analysekategorie der »Positionen« (ebd. 365) zwei weitere an die Seite stellt: diejenige der »Positionierungen« und die der »Dispositionen«. Soll das Feld der Kunst – hier: des Theaters – als eine »Arena« (ebd.: 368) begreifbar gemacht werden, in der Konkurrierende um die Bewahrung oder Veränderung von Kräfteverhältnissen, um die Durchsetzung künstlerischer Geltungsansprüche, ja um die nackte Existenz *als* Künstlerinnen und Künstler ringen, so bedarf dies eines analytischen Zugriffs, der nicht nur das Terrain des Wettbewerbs selbst (die sich auf ihm bietenden, mehr oder weniger »aus-sichtsreich« gelegenen *Positionen*) in den Blick nimmt, sondern auch die Art und Qualität der Waffen, die (in der Gestalt von *Positionierungen*) zum Einsatz kommen, sowie die »Kondition« (die habituellen *Dispositionen*) derjenigen, die in die Kämpfe involviert oder an deren Teilnahme interessiert sind. Von den unterschiedlichen *Positionen* nun, die Akteurinnen und Akteure im Feld einnehmen, hängen auch die jeweiligen Strategien ab, die diese (unbewusst) verfolgen, um ihre Existenz im Feld zu sichern oder um sich in ihm künstlerisch Geltung zu verschaffen. Bourdieu unterscheidet im Wesentlichen zweierlei solche Strategien, die in ihrer Gegensätzlichkeit als »Motor des Wandels« (Bourdieu 1999: 329) in einem Feld wirksam sind: die Strategie der »Verteidigung der Routine und der Routinisierung« einerseits, der »an der bestehenden symbolischen Ordnung« gelegen ist (Orthodoxie), und die Strategie der »Kritik an bestehenden Formen«, die zum »häretischen

-
- 6 Auch ist man, indem man sich an Bourdieu und damit an einen in sich konsistenten analytischen Rahmen hält, weitestgehend davor gefeit, jenem soziologisch wenig produktiven Taumeln zwischen ökonomischem Determinismus und behavioristischem Subjektivismus anheimzufallen, wie wir es in jenen sich auch das Feld der Kunst zum Gegenstand nehmenden Untersuchungen vorfinden, die sich an dem Konzept des »Arbeitskraftunternehmers« (vgl. Pongratz/Voß 2003) orientieren: Doris Eikhof und Axel Haunschild (2004) etwa sehen in den – gerade auch am Theater tätigen – »künstlerisch Kreativen« (ebd.: 95) den eigentlichen Prototyp des »Arbeitskraftunternehmers«. Allein schon ihre Fragestellung: »Wird das »Egomodell Künstler« nicht nur Leitfigur des neoliberalen Zeitalters, sondern Standardmodell unserer Arbeitswelt?« (ebd.: 96) ist in dem Sinne höchst subsumtionslogisch (und also erkenntnislogisch gesehen: verkehrt herum gestellt), als die Autorin und der Autor *a priori* von in vorbildlicher Weise ökonomisch determinierten Theaterschaffenden ausgehen, um alsbald immer dann auf (in ihren Augen erstaunliche) Unterschiede zum Arbeitskraftunternehmer-Typus hinzuweisen, wenn die Äußerung eines Falls sich gerade *nicht* in dieses im Grunde genommen ökonomisch-deterministisch-behavioristische Konstrukt hineinzwängen lässt. Darüber hinaus lässt der Titel ihres Beitrags – *Arbeitskraftunternehmer in der Kulturindustrie* – eine Weltanschauung erahnen, in der die Künste offenbar gar keinen Platz mehr haben.

Bruch« und zum »Sturz der geltenden Vorbilder« neigt (Häresie). Als Waffen wiederum, die im Feld – sei es nun defensiv oder offensiv – zum Einsatz kommen, gelten in Bourdieus Konzeption die (stilistischen, thematischen etc.) *Positionierungen*, wobei es sich primär um »künstlerische Werke« (Bourdieu 1999: 366), aber auch um »politische Handlungen und Reden, Manifeste oder polemische Schriften usw.« handelt beziehungsweise handeln kann. Ihren »distinktiven Wert« (ebd.: 368) bezieht eine jede Positionierung dabei aus ihrer »negativen Beziehung zu gleichzeitig bestehenden Positionierungen, auf die sie objektiv bezogen ist« (ebd.). Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang auch vom »Raum des Möglichen« (ebd.: 371) als jener Sphäre des Denkmöglichen, die einer Kulturproduzentin, einem Kulturproduzenten als von bereits realisierten Positionierungen »ausgefüllt« (ebd.) erscheint: Es geht hier sozusagen um das Spektrum all dessen, was einem Akteur, einer Akteurin im Feld als relevantes Problem, als sinnvolle Option und machbares Unterfangen vorkommen kann. Wie im Prinzip schon von Ilse Seglow vorgeschlagen (siehe oben), streicht Bourdieu – mit Blick auf das Feld des Theaters – die Notwendigkeit einer historisch-genetischen Analyse dieses Raums des Möglichen hervor:

»Um zum Beispiel die Optionen der zeitgenössischen Theaterregisseure zu verstehen, [...] muss [man] sich auf die gesamte Geschichte des Theaters seit 1880 beziehen, in deren Verlauf sich, als Universum der *zur Diskussion stehenden Punkte* und als Ensemble der wesentlichen Bestandteile einer Aufführung, die spezifische Problematik entwickelt hat, zu der ein Regisseur, der dieses Namens würdig ist, Stellung beziehen muss.« (Bourdieu 1998: 55)

Wie ein »Koordinatensystem« im Kopf bietet der Raum des Möglichen den in den aktuellen Wettstreit um künstlerische Reputation involvierten Theaterregisseurinnen und Theaterregisseuren bestimmte Orientierungspunkte – etwa die für bestimmte »Stile« der Theaterregie stehenden »Namen von richtungsweisenden Persönlichkeiten« (ebd.) –, auf die sie zusteuern oder von denen sie sich abgrenzen können, wodurch die Kulturschaffenden letztlich, »auch wenn sie sich nicht bewusst aufeinander beziehen, objektiv durch ihr Verhältnis zueinander bestimmt sind« (ebd.). Nun wird dieser Möglichkeitsraum nicht von allen Akteurinnen und Akteuren gleich wahrgenommen. Was nämlich im Einzelfall als der Problematisierung würdig erscheint und bei wem mit Blick auf welche inhaltlichen, stilistischen, formalen oder technischen (etc.) Optionen der künstlerischen Einmischung ein ausgeprägtes Sensorium (oder aber: ein blinder Fleck) besteht: Dies alles hängt vom *Habitus* des jeweiligen Individuums ab, der als ein System »dauerhafter und übertragbarer Dispositionen« (Bourdieu 1993: 98) dessen Denken und Handeln strukturiert. Will man also sich einem besseren Verständnis dessen nähern, was es ausmacht, dass eine bestimmte Akteurin, ein bestimmter Akteur sich im konkreten Fall *so* und *nicht anders* (künstlerisch) zu artikulieren weiß, so gilt es zu berücksichtigen, dass die Entwicklung je spezifischer habitueller Dispositionen auf Konditionie-

rungeu beruht, die an bestimmte gesellschaftliche »Existenzbedingungen« (ebd.: 99) gebunden sind. In diesem Sinne werden die Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure, für die sich die vorliegende Studie interessiert, als je spezifisch sozialisierte Subjekte in den Blick genommen: Die unterschiedlichen Ausprägungen von kognitiven und motivierenden Strukturen, die ihren jeweiligen Bewährungsstrategien und handlungsleitenden Deutungsmustern ordnend zugrunde liegen, werden auf ihre familialen und milieuspezifischen (primären) Sozialisationsbedingungen hin befragt.⁷ Davon ausgehend, dass der Habitus »wirkende Präsenz« (ebd.: 105) der gesamten Vergangenheit ist, die ihn erzeugt hat, wird gleichzeitig die Bedeutung sekundärsozialisatorischer Instanzen und Kontexte erörtert, mit denen die (künftigen) Regisseurinnen und Regisseure es auf ihrem Weg in den Regieberuf zu tun haben und die ihre Schaffensaffinitäten und Sichtweisen, das heißt nicht zuletzt ihre Wahrnehmung des Raums des Möglichen mit beeinflussen: prägende Personen und Erfahrungen im Schul- oder Studententheater etwa, an Regieschulen oder auch in sozialen Zusammenhängen *außerhalb* des Theaters (siehe Kapitel 11).

Es wird hier aber keineswegs angenommen, dass eine erfolgreiche Bewährung als Regisseur, als Regisseurin sich allein durch das Vorfinden eines bestimmten Habitus erklären lässt. Vielmehr gilt meine Aufmerksamkeit immer auch den institutionell-feldspezifischen Bedingungen des beruflichen Universums der Theaterregie beziehungsweise der Frage, inwieweit und in welcher konkreten Hinsicht die habituellen Dispositionen eines Regisseurs, einer Regisseurin zu diesen »passen« (und umgekehrt). Dies unter der Annahme, dass die *Institutionen* im Feld – gerade im Hinblick auf ihre mit der höchsten Reputation verbundenen Positionen – auf habituell dergestalt geformte Akteurinnen und Akteure angewiesen sind, welche die mit ihrer Aufrechterhaltung verbundenen Anforderungen auch tatsächlich zu stemmen wissen. Eine jede Institution nämlich – heiße sie nun *Volkstheater Wien*, *Berliner Schaubühne* oder *Theaterhaus Gessnerallee* – ist, mit Bourdieu gesprochen, »nur dann vollständig und richtig lebensfähig, wenn sie dauerhaft nicht nur in Dingen, also in der über den einzelnen Handelnden hinausreichenden Logik [...] objektiviert ist, sondern auch in Leibern, also in dauerhaften Dispositionen« (Bourdieu 1993: 108). Mit anderen Worten ist im Hinblick auf jene Akteurinnen und Akteure eines Felds, die wie prädestiniert erscheinen, ihren Beitrag zum Fortbestand seiner Institutionen leisten zu können, davon auszugehen, dass sie die hier geltenden Regeln kennen und auch ein entsprechendes »Regelbewusstsein« verinnerlicht haben. Eine Bedingung für diese Form der »Passung« ist freilich, dass die betreffenden Individuen und die jeweiligen Institutionen weitestgehend »dieselbe Geschichte

7 Die hier gewählte Vorgehensweise einer qualitativen, sequenzanalytisch verfahrenen Fallrekonstruktion erlaubt es, wie Schallberger (2003: 25ff.) in kritischer Auseinandersetzung mit Bourdieu konzis beschreibt, bei der Interpretation »zum Habitus selbst vorzudringen« (ebd.: 26). Vgl. auch Punkt 2.2.4 der vorliegenden Studie.

verkörpern« (ebd.): Wo dies gleichsam ›randlos‹ der Fall ist, sind die habituell »erzeugten Praktiken unmittelbar den Strukturen angepasst« (ebd.). In Kapitel 12 wird die Frage nach unterschiedlichen Varianten eines solchen Verhältnisses der individuell-strukturellen Passung erörtert.

Nun wäre es zweifelsohne sehr verhängnisvoll, ja geradezu tödlich für die Domäne des Theaters als einer *künstlerischen* Sphäre, würden sich in ihr nur solche Kulturproduzentinnen und Kulturproduzenten bewegen und zu bewähren trachten, die, indem sie ihren institutionellen Strukturen (sofern man sich diese wiederum als statisch vorstellt) maximal angepasst wären, zur Reproduktion des immer Gleichen neigten. Die »Dynamik künstlerischer Produktion« (Gerhards 1997: 11), die sich aus dem für die Künste konstitutiven »Gebot der Neuschöpfung« (ebd.) ergibt, käme bald einmal zum Stillstand.⁸ So gesehen trägt der Umstand, dass wir mit Blick auf künstlerische Felder von vergleichsweise »unsicheren Orte[n]« (Bourdieu 1999: 358) des sozialen Raums sprechen können, deren Positionen vage und eben »eher zu gestalten als schon fertig ausgestaltet« (ebd.) sind, gerade umgekehrt zum Erhalt ihrer dynamischen Grundlogik bei. Erst aufgrund dieser relativ großen Unsicherheit (nicht zuletzt auch mit Blick auf berufliche Zukunftsaussichten) sowie Gestaltungsoffenheit im Feld (im Sinne der prinzipiell gegebenen Möglichkeit, sich eine spezifische Position in diesem erst zu *erschaffen*), so Bourdieu, »verlockt und absorbiert [dieses] Akteure, die sich im Hinblick auf Eigenschaften und Dispositionen, also auch Ambitionen, stark voneinander unterscheiden« (ebd.: 359). Eine der in der vorliegenden Studie sich stellenden Fragen ist daher: Welchen impliziten Strategien folgen habituell unterschiedlich disponierte Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure bei dem Kampf um künstlerische Anerkennung in ihrem Bewährungsfeld? Mittels welcher Positionierungen – also Produktionstypen und Werkleistungen – gelingt es ihnen, bestimmte Positionen im Feld einzunehmen beziehungsweise sich zu verschaffen (siehe Kapitel 12)?⁹ Es wird davon ausgegangen,

8 Freilich kann, was in einem bestimmten Feld der Kulturproduktion als ›Neuheit‹ gelten will oder soll, immer nur ›neu‹ sein vor dem Hintergrund dessen, was zuvor schon da war: »Allein das, was im Horizont der eigenen Kunsttradition neu ist, hat Chancen, Anerkennung zu finden«, schreibt Gerhards (1997: 11) sehr einleuchtend.

9 In keiner anderen Sphäre sei »die Konfrontation zwischen Positionen und Dispositionen durchgängiger und ihr Ausgang ungewisser als im [...] künstlerischen Feld«, so konstatiert Bourdieu (1999: 406) und stellt heraus: »Wenn es zutrifft, dass der Raum der zur Verfügung stehenden Positionen dazu beiträgt, über die von den möglichen Bewerbern erwarteten, ja geforderten Eigenschaften zu entscheiden, [...] so hängen doch die Wahrnehmung des Raums der Positionen und der hier möglichen Karrieren sowie die Einschätzung des Wertes, den jede durch ihren Platz in diesem Raum erhält, von den Dispositionen der Akteure ab; weil auf der anderen Seite die von ihm gebotenen Positionen wenig institutionalisiert [...], also symbolischer Infragestellung stark ausgesetzt und auch

dass den interessierenden Akteurinnen und Akteuren (bei allen Unterschieden in ihren habituellen Dispositionen) etwas gemeinsam ist: dass ihnen, wollen sie sich in dem Feld des Theaters bewähren, die Realisierung des *Werks* – welcher Gestalt dieses auch sein mag und welchen Weg der ›Herstellung‹ desselben sie auch immer favorisieren – ein zentrales, ja eigentlich *das* zentrale Motiv sein muss.

Nun ist – wie für alle Felder der Kultur(re)produktion – auch mit Blick auf das Feld des Theaters¹⁰ davon auszugehen, dass der eigentliche »Produzent des *Werts des Kunstwerks*« (Bourdieu 1999: 362; Hervorhebung im Orig.) in einem gewissen Sinne nicht der Künstler selbst ist, sondern das Feld als »Glaubensuniversum« (ebd.). Erst dieses erzeugt, indem es an die »schöpferische Macht des Künstlers« glaubt, den Wert des Kunstwerks. Auf das Theater bezogen heißt dies: Die *Inszenierung* eines Regisseurs, einer Regisseurin existiert als Kunstwerk – und damit als ein wertvolles symbolisches Objekt – nur dann, wenn sie auch als solche »gekannt und anerkannt, das heißt [...] gesellschaftlich als Kunstwerk instituiert ist« (ebd.). Gleichzeitig existiert der Regisseur als Künstler seinerseits nur dann, wenn die Inszenierung (oder welcher Gestalt die jeweilige Positionierung auch immer sein mag) auch tatsächlich als *sein* Werk begriffen wird.¹¹ Erst die »Übertragung von der Sache auf die Person« (Thurn 1997: 107) verleiht dem Regisseur »das ›Charisma‹, das den Künstler verrätselt und kenntlich macht« (ebd.). Da haben wir es wieder, das Rätsel des Theaterregisseurs! Wenngleich nicht von der Hand zu weisen ist, dass das »unsagbare Charisma« (Bourdieu 1999: 273) des Künstlers in dem »schrittweise sich institutionalisierenden Spiel-Raum« (ebd.) des Felds und in der »besonderen Form von Glauben« (ebd.) *an* den Künstler zu suchen ist, der in eben diesem Raum erst erzeugt wird (vgl. hierzu insbesondere die Kapitel 3, 4 und 9), so vernachlässigt eine ausschließlich von der Logik des Felds ausgehende Betrachtungsweise doch tendenziell die Frage nach dem praktisch tätigen Künstler beziehungsweise der praktisch tätigen Künstlerin als *Handlungsinstanz*. Ich möchte im Folgenden darlegen, inwieweit Charisma als eine für die soziologisch interessierte

nicht erblich sind, [...] stellt das Feld der kulturellen Produktion für die Kämpfe um die Neudefinition von ›Posten‹ ein exemplarisches Terrain dar.« (Ebd.)

- 10 Bourdieu versteht die Sphäre des Theaters als ein »Unterfeld« (Bourdieu 1996: 135) des *literarischen* Felds. Ob diese Verortung im Feld der Künste mit Blick auf den gegenwärtigen Stand der Autonomisierung des Theaterfelds adäquat ist, erscheint mir als empirisch zu klärende Frage. In der vorliegenden Studie wird das Feld des Theaters zunächst allgemein als ein relativ autonomes Feld der Kultur(re)produktion in den Blick genommen.
- 11 Sehr treffend beschreibt schon Arnold Hauser (1974) in seiner *Soziologie der Kunst* diese Relation: »Das Theater- oder Konzertpublikum ist ein Produkt der Werke, deren Aufführung es, Beifall oder Ablehnung bezeugend, beiwohnt [...]. Indem aber das Publikum dermaßen das Erzeugnis des Künstlers ist, ist das Werk zugleich auch die Schöpfung des Publikums.« (Ebd.: 523)

Untersuchung künstlerischer Felder *und* künstlerischer Praxis zentrale Analysekatgorie herangezogen werden kann, die es erlaubt, den Künsten eigene Strukturierungsprinzipien sowohl auf der institutionellen als auch auf der individuellen Ebene, ja letztlich in ihrem inneren Zusammenhang verstehbar zu machen. Eine Möglichkeit, die ›Ordnung des Theaters‹ als Ausdruck des dynamischen Zusammenspiels von Struktur und Praxis zu begreifen, sehe ich darin, die aus der Herrschaftssoziologie Max Webers ablösbare Analysekatgorie des Charismas mit Pierre Bourdieus Habitus- und Feldkonzept zu verknüpfen.

1.2 CHARISMA ALS ANALYSEKATEGORIE

In seiner Darstellung der Entwicklungslinien einer an das Charisma-Konzept Max Webers anschließenden Theoriebildung und Forschung in den Sozialwissenschaften hebt Winfried Gebhardt (1993a) insbesondere die Arbeiten von Friedrich Tenbruck (1975), Constans Seyfarth (1979) und Wolfgang Schluchter (1979; 1988) hervor. Während Tenbruck das Verdienst zukomme, das Konzept des Charismas aus der Verengung auf die Frage nach dem charismatischen Führertum befreit zu haben, streicht Gebhardt mit Blick auf Seyfarth dessen Konzeption von Charisma als eines Idealtypus heraus, auf dessen Folie die inneren Dynamiken spezifischer historischer Lebensformen verstehbar gemacht werden können. In Schluchters Beiträgen wiederum erblickt Gebhardt (1993a) die umfassendste Auslegung des Konzepts Max Webers, ja eine »universale Theorie des Charisma« (ebd.: 6). Schluchter befasst sich mit dem schon für Weber zentralen Prozess der *Veralltäglicung* des ›reinen‹ Charismas insbesondere auf der strukturellen Ebene, so etwa mit der Frage nach verschiedenen Stadien des Veralltäglicungsprozesses charismatischer Bewegungen sowie nach verschiedenen Formen der Stabilisierung genuinen Charismas (vgl. ebd.). Diese und weitere Auseinandersetzungen hätten, so Gebhardt, deutlich werden lassen, dass »Weber selbst Begriff und Theorie des Charisma nicht auf eine Theorie des charismatischen Führertums beschränkt wissen wollte, sondern in ihm ein grundlegendes, alles menschliche Handeln durchziehendes soziales Grundmuster gesehen hat, das im dauernden Wechselspiel mit dem ihm entgegengesetzten Moment des Alltags das soziale Fundament menschlicher Lebensführung, gesellschaftlicher Ordnung und sozio-kulturellen Wandels bildet« (ebd.: 4).

Gebhardt selbst legt mit seinem Beitrag eine Typologie von »Formen des institutionalisierten Charisma« (ebd.: 8) vor. Auch er geht mit Max Weber von dem Sachverhalt aus, dass jede ursprünglich ›rein‹ charismatische Erscheinung – als »eine spezifische, weil außeralltägliche Kraft oder Zuständlichkeit, die bestimmten Personen, Gegenständen oder Ideen zugesprochen wird« (Gebhardt 1993b: 50) – dazu tendiert, sich zu veralltäglichen. Weber bezeichnete diesen Prozess als Verall-

täglichen des Charismas und prägte für die aus diesem Prozess sich herauskristallisierenden gesellschaftlichen Ordnungen und Institutionen den Begriff der »Alltagsformen des Charisma« (vgl. ebd.: 47). Solche *Alltagsformen des Charismas* zeichnen sich, wie Gebhardt unterstreicht, dadurch aus, dass in ihnen die Kraft, die Aura der charismatischen Anfänge »gezähmt erhalten« (ebd.: 50) bleibt und sie also »im Alltag Außeralltägliches präsent halten« in einer Art und Weise, »dass es die bestehende Ordnung nicht gefährdet« (ebd.). Dies erfüllen die unterschiedlichen Formen des institutionalisierten Charismas, so Gebhardt, »mit je unterschiedlicher Intensität« (ebd.). Zentral ist ihm dabei der Gedanke, dass Charisma in seiner institutionalisierten Form »dem Alltag nicht mehr feindlich gegenüber[steht]«, sondern sich mit diesem »arrangiert« (ebd.: 52). Entstehung und Bestand institutionellen Charismas hängen dabei von der Schaffung sozialer »Dauergebilde« (ebd.: 54) ab, die einen Prozess der »Entpersönlichung« des genuinen, an eine konkrete Person gekoppelten Ursprungscharismas durchlaufen haben. Als eine besondere Form des institutionalisierten Charismas nennt Gebhardt die Veralltäglichen und Versachlichung charismatischer *Ideen*, die zumeist in Verbindung mit bestimmten Stifterfiguren auftreten (vgl. ebd.: 58), wobei das Charisma der »Idee« und das personale Charisma seines Urhebers, seiner Urheberin eine unauflösliche Einheit bilden. Mit Blick auf das Feld des Theaters kann etwa in der Institutionalisierung einer Schule, die auf einer mit einer konkreten charismatischen »Stifterpersönlichkeit« verbundenen Idee dessen beruht, was *wahres* Schauspiel oder *richtige* Regie ausmacht, als Herausbildung eines solchen sozialen »Dauergebildes« begriffen werden.¹²

Eine weitere, etwas anders gelagerte Art der Institutionalisierung von Charisma erkennt Gebhardt im *Fest*. Bei Festen (der Autor nennt mittelalterliche Narrenfeste, Karneval und Fastnacht, aber auch »moderne« Veranstaltungen wie Happenings und Alternativfeste) werde nicht versucht, das Charisma in die Alltagsinstitutionen einzufügen, sondern hier würden »spezifische, d.h. zeitlich oder räumlich begrenzte Institutionen geschaffen, die das »reine« Charisma erhalten sollen, um seine legitimatorische Kraft wach zu halten und auf Dauer zu stellen« (ebd.: 61). Fordern, wie Gebhardt weiter schreibt, manche Feste »gerade dazu auf, im festlichen Vollzug eine mit utopischen Momenten durchzogene Gegenwelt zu konstruieren« (ebd.), so drängt es sich – gedankenexperimentell – auf, auch *Theater* als eine solche Form institutionalisierten Charismas in den Blick zu nehmen:

12 Ein Beispiel hierfür ist etwa das *Max Reinhardt Seminar* in Wien, ein an das Charisma seines Gründers erinnerndes Institut für Schauspiel und Schauspielregie, welches am »orthodoxen« Pol im Subfeld der Regieausbildung zu verorten ist (Punkte 7.3.2 und 7.3.3). Zur Bedeutung Max Reinhardts für die Charismatisierung des Regieberufs siehe auch die Ausführungen unter Abschnitt 3.2.

»Das Fest [...] hält das ›reine Charisma‹ [...] in einer institutionellen Ordnung präsent, ohne daß es zwangsläufig zur Gefahr für diese wird. Es bietet nicht nur ein Ventil, das es ermöglicht, [...] Leidenschaften auszuleben, sondern hält darüber hinaus auch noch bestimmte Ideale (und damit vielleicht auch bestimmte Alternativmodelle gesellschaftlicher Ordnung) wach, die dem alltäglichen Handeln Perspektive und ›Sinn‹ geben können.« (Gebhardt 1993b: 62)

Fassen wir Theater – idealtypisch betrachtet – als einen spezifischen, immer zu einem gewissen Grad außeralltäglichen und in verschiedenen institutionellen Formen (eine Theatergruppe, ein Festival, eine bestimmte Spielstätte etc.) existierenden »Ort für Kritik und das Ausleben von Utopien« (ebd.) auf, dessen Geltungsanspruch als solcher sich kraft *institutionalisierten Charismas* reproduziert, so ist zu bedenken, dass auch dieses sich – wiewohl es durch seinen Charakter eines tendenziell auf Dauer angelegten Gebildes »»enttäuschungssicherer«« (ebd.: 65) ist als das ›reine‹ Charisma – über kurz oder lang bewähren muss: »Die legitimatorische Kraft des institutionalisierten Charisma ist [...] nicht von ›Ewigkeit«« (ebd.: 64), konstatiert Gebhardt. Mit anderen Worten kann auch der »charismatische Glanz« (ebd.: 65) eines Theaters – im Zuge seiner sukzessiven Veralltäglichung etwa durch Reproduktion des künstlerisch immer Gleichen – schlicht »verblasen« (ebd.). Diese »Gefahr« besteht dem Autor zufolge insbesondere dann, wenn im Zuge kultureller Prozesse der Ausdifferenzierung und des Wandels der Mentalitäten bestimmte Überzeugungen unsicher und die Institutionen, an die vielleicht lange geglaubt wurde, nunmehr hinterfragt und kritisiert (man könnte auch sagen: »entzaubert«) werden – ja »man ihrer ›müde‹ wird« (ebd.). In der Folge können solche Formen des institutionalisierten Charismas (und auch Theater ist hiervor nicht gefeit) ihre »Ausstrahlung« und ihre »Anziehungskraft« verlieren respektive einbüßen: »[F]eierliche Akte« etwa, so schreibt der Autor, verlaufen dann »ohne ›innere Anteilnahme« der Beteiligten (ebd.). Gleichzeitig steige in solchen Zeiten und unter bestimmten Umständen wiederum »die Chance für ›neue‹ charismatische Einbrüche« – dies »insbesondere dann, wenn die ›alten‹ Institutionen nicht mehr die Kraft aufbringen, sich zu erneuern« (ebd.). Entsprechend will Winfried Gebhardt sein Theorem des ›institutionalisierten Charisma‹ nicht als *statisch* verstanden wissen. Vielmehr weist er abschließend auf das »dynamische Potential« hin, das den Prozessen der Institutionalisierung von Charisma innewohne und diese zu einem bevorzugten Gegenstand der Analyse sozialen *Wandels* mache, weil ein solcher »als das vielschichtige Ergebnis konkreter menschlicher Handlungen« (ebd.) zu begreifen sei.

Geht man nun in Anlehnung an Gebhardt davon aus, dass wir auch hinsichtlich der Ordnungsprinzipien im Feld des Theaters – mit seinen Häusern, den sich in ihm bietenden Positionen, seinen Ausbildungsstätten (etc.) – von Prozessen »der Veralltäglichung, der Versachlichung und der Institutionalisierung des Charisma« (Geb-

hardt 1993a: 8) reden können, wobei jede »erfolgreiche Institutionalisierung« (Gebhardt 1993b: 49) ihrerseits »neuen charismatischen Herausforderungen ausgesetzt« (ebd.) ist – ja eigentlich: in einem als spiralförmig zu denkenden Ablaufmuster selbst solche neuen Herausforderungen evozieren kann –, so bedarf die Institution (und Praxisform) *Theater*, will sie ihre Aura und Anziehungskraft (sprich: ihre soziale Geltung als außeralltäglicher Ort einer besonderen Interaktion) nicht verlieren, ihrer steten *Re-Charismatisierung*. Unentwegt muss Theater, um sich als eine besondere Institution im sozialen Universum zu behaupten, seine (zu einem gewissen Grade: veralltäglichte) Außeralltäglichkeit unter Beweis stellen – dies nicht zuletzt dadurch, dass es in Form spezifischer *Werke*, also Inszenierungen oder sonstiger künstlerischer Manifestationen, immer wieder etwas unvorhersehbar Neues in die Welt zu setzen versteht. Wiewohl ich mit Gebhardt (1993b) darin übereinstimme, dass den Prozessen der Veralltäglichung und Institutionalisierung von Charisma ein dynamisches Moment eigen ist, dessen Erhellung helfen kann, sozialen Wandel – hier exemplarisch: die Persistenzen und Wandlungstendenzen eines spezifischen Felds der Kulturproduktion – als »Ergebnis konkreter menschlicher Handlungen« (ebd.: 65) begreifbar zu machen, ist festzustellen, dass seiner Konzeption eine *praxeologische* Fundierung doch eigentlich fehlt. Um aber erörtern zu können, inwieweit der Berufsgruppe¹³ der Regisseurinnen und Regisseure in dem die ›Ordnung des Theaters‹ kennzeichnenden (in sich eigentlich widersprüchlichen) Prozess der Institutionalisierung von Charisma eine zentrale Bedeutung zukommt und inwieweit gerade *diese* Theaterschaffenden – aufgrund ihrer intermediären Situiertheit im institutionellen, symbolischen und personellen Gefüge des Theaters – gleichsam ›zentral‹ dafür zu sorgen und zu bürgen haben, innerhalb dieses gleichermaßen von Dynamik und Rigidität geprägten Felds jene fortwährende Re-Aktualisierung des Moments von Außeralltäglichkeit – sprich: des *Charismas* – sicherzustellen, bedarf es einer handlungstheoretischen Perspektive. Erst eine solche eröffnet die Möglichkeit, die von Winfried Gebhardt beschriebenen Prozesse von der konkreten *Praxis* beziehungsweise von den mit diesen Prozessen verbundenen *Handlungsproblemen* und darauf bezogenen *Bewältigungsstrategien* der Akteurinnen und Akteure her zu begreifen, um sie so auf der Folie feldspezifisch-

13 Wenn ich hier von einer ›Berufsgruppe‹ spreche, so bin ich mir dessen bewusst, dass sich – wie Seyfarth (1989) im Rekurs auf Max Weber feststellt – so etwas wie ein »Beruf« (ebd.: 377) erst im Zuge der »Veralltäglichung des ursprünglichen Charismas« (ebd.) in Richtung eines *Berufsstandes* ergibt. Nun scheint es ein konstitutives Merkmal der Theaterregie zu sein, dass sie sich einer solchen Entwicklung tendenziell ›verweigert‹ (siehe hierzu Punkt 8.1.2). Nichtsdestoweniger verwende ich in der vorliegenden Schrift den Begriff des *Regieberufs* im Sinne einer künstlerischen, im konkreten Einzelfall mehr oder weniger Existenz sichernden Tätigkeit, die von Individuen ausgeübt wird, die sich in dem Feld des Theaters *durch* ihr Tun zu bewähren trachten.

institutioneller Handlungsbedingungen soziologisch verstehbar zu machen. Einen nicht zuletzt in dieser Hinsicht vielversprechenden Ansatz finden wir bei Ulrich Oevermann (1999), der das Moment der »Charismatisierung« als eine »pragmatische Ablauffigur im Prozess der Erzeugung des Neuen« (ebd.: 294) versteht.

Wie Gebhardt rekurriert auch Oevermann auf das aus dem herrschaftssoziologischen Rahmen herausgelöste Charisma-Konzept Max Webers. Anders als Gebhardt aber kocht er dieses gleichzeitig auf die handlungstheoretische Ebene herunter. Unter Charisma begreift Oevermann zunächst allgemein die »Quelle« (ebd.), aus der angesichts einer »Krise« eine »überzeugende Krisenlösung entspringt« (ebd.), und in der *Charismatisierung* erkennt er – wie eben gesagt – eine »pragmatische Ablauffigur« (ebd.), die durch fünf ineinandergreifende Momente gekennzeichnet ist:

Erstens muss – sozusagen als Anfangspunkt der Genese eines Neuen – von den beteiligten Akteurinnen oder Akteuren »eine Krise erfolgreich als Krise konstatiert« werden (ebd.). Diese kann entweder als eine tatsächlich vorliegende Krise identifiziert oder aber erfolgreich herbeigeredet werden. Für Oevermann ist hierbei zweierlei denkbar: dass eine Einzelperson qua »Charisma der Überzeugungskraft« (ebd.) die Krise feststellt/mit Erfolg herbeiredet oder aber eine *kollektive* Krisendiagnose im Rahmen einer »von der Krise betroffenen Gemeinschaft«, die also die Krise konsensual – und ohne eigentlichen Anführer – konstatiert oder heraufbeschwört. Bezieht man die Bedeutung dieses ersten Moments (hier zunächst nur gedankenexperimentell) auf die Praxis der Theaterregie, so stellt sich zwangsläufig die Frage nach der *Art* von Krise, die hier – vom Regisseur selbst oder von einer wie auch immer sich zusammensetzenden Gemeinschaft, in die er eingebettet ist – ausgemacht oder herbeigeredet wird. In theoretischer Hinsicht ist in diesem Zusammenhang die Feststellung von Seyfarth (1989: 379) hilfreich, der von einer »ungeheuer[n] Vielfalt« (ebd.) dessen spricht, »[w]as ›Not‹ für die einzelnen Berufe alles bedeuten kann« (ebd.). Eine erste empirisch zu klärende Frage ist folglich die nach dem Krisenbezug oder genauer: nach *unterschiedlichen* Krisenbezügen von Regiepraxis. Welcher Gestalt sind die »Nöte«, auf die Regisseurinnen und Regisseure sich beziehen, wenn sie sich daran machen, sich mittels einer neuen Inszenierung oder einer sonstigen Manifestation im Sinne einer künstlerischen »Positionierung« (Bourdieu) Geltung und Anerkennung zu verschaffen?

Das *zweite* Moment in der Ablauflogik des Prozesses der Erzeugung eines (künstlerisch) Neuen besteht für Oevermann (1999) darin, dass eine Krisenlösung in Aussicht gestellt, ja »propagiert« (ebd.: 294) wird. Mit Blick auf unser Feld hieße dies: Ein Regisseur, eine Regisseurin muss explizit machen, ja gleichsam »verkünden«, *was* nun angesichts der tatsächlichen oder behaupteten »Notwendigkeit« einer künstlerischen Positionierung konkret gemacht werden soll (das kann etwa die zu begründende Wahl eines zu inszenierenden Stoffs betreffen), *wie* dies zu tun ist und

tendenziell auch: wieso man sich bei dem Unterfangen ausgerechnet auf *ihn* beziehungsweise *sie* verlassen möge.¹⁴

Aufs engste damit verbunden ist das *dritte* Moment, das in einer erfolgreichen »Gefolgschaftsbildung« (ebd.) besteht: Der propagierten Krisenlösung muss von anderen eine Chance eingeräumt werden, sich »als das inhaltlich Neue« (ebd.) zu bewähren. Auch dieses Moment können wir auf die Regiepraxis beziehen: Ruht nämlich Charisma – wie Max Weber schreibt – in seiner Wirkmächtigkeit »auf der emotionalen Überzeugung von der Wichtigkeit und dem Wert einer Manifestation [...] künstlerischer, wissenschaftlicher, politischer oder welcher Art immer« (Weber 1980 [1922]: 657), so bedarf der Theaterregisseur mit seiner Idee des künstlerisch Neuen – als erstmal nur potentiell sich dereinst als gültig erweisende Antwort auf eine wie auch immer begründete Krise oder Notlage – einer *Gefolgschaft*, die ihrerseits bereit ist, diese Idee »auszuprobieren«. Oevermann (1999) weist in diesem Zusammenhang auf das ambivalente Verhältnis zwischen Charismatiker und Gefolgschaft hin: Der Träger des Charismas hebt sich von der Gefolgschaft dadurch ab, dass er über die »Macht der Gefolgschaftsbildung [...] und der Erneuerung« verfügt. Gleichzeitig teilt er mit der Gefolgschaft die Hingabe und Bindung an »ein Drittes, Allgemeines« im Sinne einer »Macht der Geltung von Ideen des Guten« (ebd.: 295). So gesehen setzt der Charismatiker sein Krisenlösungscharisma stets »im Namen eines Allgemeinen« ein (ebd.: 296). Empirisch zu klären ist vor diesem Hintergrund zum einen die Frage nach den impliziten *Strategien*, vermittels welcher sich Regisseurinnen und Regisseure um die Sicherung einer Gefolgschaft bemühen, zum anderen die nach dem jeweiligen Bezug auf ein »Allgemeines«, in dessen Namen der Regisseur, die Regisseurin künstlerisch tätig ist.

In der Frage der tatsächlichen praktischen *Bewährung* der Krisenlösung sieht Oevermann das *vierte* Moment der Ablauffigur. Ob der Regisseur sich die Gefolgschaft anderer *längerfristig* zu sichern vermag, entscheidet der künstlerische Erfolg. Folgt man Max Weber, so werden die, an die sich der Regisseur mit seiner »Sendung« (Weber 1980 [1922]: 655) wendet, dieselbe nur solange als gültig anerken-

14 Hier ist an das Insistieren Emmy Werners gegenüber ihren zweifelnden Schauspielern und anderen an der Produktion Beteiligten zu denken, wenn es darum geht, den »Nerv« der Theaterbesucherinnen und Theaterbesucher zu treffen. Sie gibt sich als jene Instanz zu erkennen, die über einen untrüglichen Sinn für kostbare Pointen und den humoristischen Anspruch ihres Wiener Publikums verfügt. In ihrem Fall ist die »Notwendigkeit« der (komödiantischen) künstlerischen Positionierung dabei nicht zu trennen vom für sie unerlässlichen Primat, die Ränge des Hauses voll zu bekommen. Interessanterweise versteht sich Emmy Werner dabei gerade *nicht* als Regisseurin von Beruf, da ihr hierfür die Vision, der große formale Wurf fehle (worin charismatheoretisch die »Propagierung« einer noch nie dagewesenen Krisenlösung zu sehen wäre). Stattdessen setzt sie auf ihre erfahrungsgesättigte Intuition dafür, »was den Leuten gefällt«.

nen, als sie sich in der Praxis auch wirklich bewährt. Mit Blick auf die Theaterregie haben wir es nun gewissermaßen mit einer multiplen Bewährungsprobe auf (mindestens) zweierlei Ebenen zu tun: Zum einen muss sich die propagierte Art der Krisenlösung – wir können im Kontext der Theaterregie von einem Positionierungsversuch sprechen – im Schaffensprozess selbst, also im ›Binnenraum‹ der künstlerischen Produktion mit all ihren Beteiligten (am Theater insbesondere das Ensemble der Schauspielenden) bewähren, zum anderen aber auch gegenüber jenen Dritten, welche über die künstlerische Geltung der ›Sendung‹ des Regisseurs, der Regisseurin – also seine beziehungsweise ihre Inszenierung – gleichsam von ›außen‹ urteilen (die Theaterkritik, das Publikum).

Erweist sich die Krisenlösung längerfristig als erfolgreich, so setzt ein Prozess ihrer ›Routinisierung‹ (Oevermann 1999: 296) ein: Es kommt (und hierin besteht für Oevermann zugleich das *finfte* Moment) zur ›Konventionalisierung und Normierung‹ der Krisenlösung – was Weber, so Oevermann, als ›Veralltäglicung des Außeraltäglichen des Charisma‹ (ebd.) bezeichnet. Der charismatische Erneuerungsablauf ist dabei als ein zentraler ›Mechanismus der Pluralisierung in der Geschichte‹ zu sehen. Im Moment der Veralltäglicung oder Routinisierung einer ursprünglich ›rein‹ charismatischen Manifestation nämlich gewährleistet dieser Vorgang einen ›sachhaltigen Prozess der Geltungssicherung‹ (ebd.: 297): Das ›emergente Neue‹ durchläuft – sozusagen in der Gestalt einer in der Realität angelegten Tauglichkeitsprüfung – einen ›materialen Bewährungsprozess‹ (ebd.), wobei es das Althergebrachte dauerhaft nur dann zu ersetzen vermag, wenn es sich als ›wirklich besser‹ (ebd.) erweist (dies schließt aus Oevermanns Sicht indes vorübergehende ›Regressionen oder Umwege‹ keineswegs aus). Hinsichtlich der Regiepraxis kann eine Form der Routinisierung sich etwa darin manifestieren, dass (auf der Ebene des ›Binnenraums‹ der theatralischen Produktion) die Probenarbeiten eines Regisseurs, einer Regisseurin mit den Schauspielenden in ihrer akuten Krisenhaftigkeit durch zunehmend ›eingespielte‹ Vorgänge der Bewältigung von sich im Schaffensprozess stellenden Problemen abgefedert werden: Man ist sich mit der Zeit einig darüber, dass bei der Erarbeitung einer neuen Inszenierung etwas *so* und *nicht anders* zu handhaben ist. Sprich, es etabliert sich eine Art ›Arbeitsmethode‹. Eine andere Art der Konventionalisierung mag wiederum (auf der Ebene des ›Außenbezugs‹ theatralischer Produktion) darin zu sehen sein, dass der Inszenierungsstil eines Regisseurs aufgrund des wiederholten Zuspruchs, den er seitens des Publikums oder auch der Theaterkritik erfährt, dazu neigt, sich zu entpersönlichen und ›Schule‹ zu machen, ja Nachahmerinnen und Nachahmer zu generieren.

Auf der Ebene der autonomen Lebenspraxis (vgl. Oevermann 1993), also mit Blick auf die konkrete *Handlungsinstanz*, verläuft – wie Oevermann (1999) argumentiert – die allgemeine ›Ablauffigur charismatischer krisenhafter Erzeugung von Neuem‹ (ebd.: 295) in der Gestalt eines ›inneren Dialog[s]‹ (ebd.): Das betreffende Individuum vertraut angesichts einer bestimmten ›Not‹ auf sein eigenes ›Krisen-

lösungscharisma« (ebd.). Spricht Oevermann in dem Zusammenhang auch von Formen »selbst-charismatisierte[r] Habitusformationen« (ebd.), so stellt sich damit die Frage nach den *sozialisatorischen* Grundlagen der Herausbildung einer entsprechenden Charakterstruktur: Charisma ist dann als eine spezifische habituelle *Disposition* zu verstehen, deren Genese und Entfaltung von bestimmten Bedingungen und Prozessmustern der Individuation abhängt. Es besteht, was eine solche – nämlich: charismatheoretisch an der konkreten Handlungsinstanz interessierte – analytische Perspektivierung beruflicher Akteurinnen und Akteure angeht, ein großer Forschungsbedarf. Wegweisend auf diesem empirisch noch kaum erschlossenen Gebiet ist die Studie von Peter Schallberger (2004) zu den Denk- und Handlungsstilen junger Unternehmensgründerinnen und Unternehmensgründer.¹⁵ Ausgehend von der Frage nach der Bedeutung individueller Handlungsorientierungen bei der Entstehung von etwas *Neuem*, legt Schallberger eine anhand von Einzelfallrekonstruktionen gebildete Typologie von sechs »Motivlagen« (vgl. ebd.: 18ff.) der Unternehmensgründung vor, denen allen eine »charismatische Grundstruktur« eigen ist. Neben einer subversiven, einer autonomen, einer kompensatorischen, einer explorativen und einer narzisstischen Motivlage stieß Schallberger dabei auch auf eine sozusagen »rein« charismatische Handlungsorientierung. Bei diesen Akteurinnen und Akteuren ist die Unternehmensgründung durch den Willen motiviert, »in der Konfrontation mit neuen Herausforderungen als ganzer Mensch an Profil, an Erfahrungsreichtum oder an Überzeugungskraft zu gewinnen« (ebd.: 18). Interessanterweise erweist sich die charismatische Motivlage insofern als »sozial freischwebend«, als ihre Entwicklung an kein spezifisches sozialmoralisches Herkunftsmilieu gebunden ist. Als ein typisches und also verallgemeinerbares Merkmal dieser Handlungsorientierung streicht Schallberger heraus, dass die entsprechenden Akteurinnen und Akteure – mit Blick auf die Bedingungen ihrer Primärsozialisation – in ihrer kindlichen Hingabe an eine sie interessierende Sache von ihren Eltern unterstützt wurden, was der Entwicklung eines gesteigerten charismatischen Selbstvertrauens und eines ausgeprägten »Werksinns«¹⁶ förderlich (oder zumindest nicht hinderlich) ist.

Wenn es nun zutrifft, dass das *Feld des Theaters* (wie Bourdieu dies für künstlerische Felder allgemein formuliert) als ein vergleichsweise unsicherer Ort des sozia-

15 Vgl. auch Schallberger (2007).

16 Schallberger entlehnt diesen Begriff der Entwicklungspsychologie von Erik H. Erikson (1973 [1956]), der damit die frühadoleszente Lust bezeichnet, in schöpferischer Tätigkeit eigene »Werke« schaffen zu wollen (vgl. Schallberger 2004: 18). Sämtliche der von Peter Schallberger untersuchten Fälle, die dem Typus der *genuin* charismatischen Motivlage zugeordnet werden konnten, waren »bereits in einer frühen Entwicklungsphase gleichsam mit einem Überschuss an kultivier- und bearbeitbarer Materie konfrontiert« (Schallberger 2007: 65).

len Raums dazu neigt, Akteurinnen und Akteure anzuziehen und zu vereinnahmen, die »oft genug mit genügend Selbstsicherheit und anderen Sicherheiten ausgestattet sind« (Bourdieu 1999: 359), um sich den in ihm herrschenden »ernsten Spiele[n] des Wettbewerbs« (Bourdieu 1997: 203) zu stellen, so erwachsen hieraus mit Blick auf die sich in ihm bietenden – oder zu erschaffenden – künstlerisch-beruflichen Positionen der *Theaterregie* zwei Fragen. Inwieweit absorbiert dieser künstlerische Beruf eben gerade solche Akteurinnen und Akteure, die dem Typus des »kompletten« Charismatiker[s]« (Schallberger 2007: 66) entsprechen oder zumindest insofern nahe kommen, als ihre Handlungsdispositionen sich durch eine »charismatische Grundstruktur« (ebd.) auszeichnen? Zum anderen wird dann auch zu klären sein, über welcherart »andere Sicherheiten« – im Sinne feldrelevanter Kapitalien oder habitueller Eigenschaften, die im Kampf um künstlerische Anerkennung wie Trümpfe zu stechen beziehungsweise eine gewisse Trittfestigkeit zu verleihen vermögen – die Regisseurinnen und Regisseure im Einzelfall verfügen. Sowohl im Hinblick auf die Ausbildung eines ausgeprägten charismatischen Selbstvertrauens wie auch die Aneignung eines spezifischen handlungsleitenden (mehr oder weniger impliziten) Wissens um mögliche Arten und Formen des »Einsatzes« spielrelevanter Ressourcen wird hierbei nach den begünstigenden primär- und auch sekundärsozialisatorischen Bedingungen und Erfahrungsräumen zu fragen sein.

1.3 DAS THEATER MIT DEM GESCHLECHT

Zweifelsohne mag der Titel dieses Unterkapitels suggerieren, dass es sich beim Autor dieser Studie um einen der Geschlechterforschung längst überdrüssigen Soziologen handelt, der alle Fragen, die irgendwie mit »Geschlecht« zu tun haben, als nur *scheinbar* echte, als gleichsam *inszenierte* und daher nicht weiter verfolgungswürdige Problemstellungen abzutun geneigt ist und der dem ewigen Theater, das da um die Kategorie »Geschlecht« veranstaltet wird, ein baldiges Ende wünscht. So ist es nicht. Es ist hier vielmehr von der zweiten, konkurrierenden Lesart auszugehen: dass dem Theater ein Geschlecht eigen ist, dass Theater *vergeschlechtlicht* ist. Wir haben es bei dem beruflichen Handlungsfeld der Theaterregie mit einer traditionellen *Männerdomäne* zu tun. Wiewohl sich an den renommiertesten Häusern des deutschsprachigen Sprechtheaters seit den 1990er Jahren erstmals auf breiterer Ebene eine Generation erfolgreicher Regisseurinnen etablieren konnte – die Karrieren etwa von Barbara Frey, Karin Henkel, Tina Lanik, Christiane Pohle und Barbara Weber zeugen davon –, stellt dieses doch nach wie vor ein Feld der Kulturreproduktion dar, in dem die »ernsten Spiele des Wettbewerbs« (Bourdieu 1997: 203) zuvorderst unter Männern ausgetragen werden. Dies lässt sich exemplarisch an der Online-Publikation *50 Regisseure* des Goethe-Instituts – einer virtuellen »Konsekra-

tionsinstanz« im Feld des Kulturschaffens – veranschaulichen. Unter den 50 hier Porträtierten finden sich gerade mal zehn Regisseurinnen, wovon wiederum nur deren drei über 45 Jahre alt sind.¹⁷

Ihre Stärke und ihr Beharrungsvermögen scheint die dominant männliche Struktur dieses Felds aus einer historisch gewachsenen und kulturell verfestigten Normalitätsvorstellung zu beziehen, die dem modernen Regieberuf seit seiner Herausbildung im 19. Jahrhundert eingeschrieben und bis in unsere Tage wirkmächtig ist: dass es sich beim wahrhaft genialen Regisseur nur um einen wahrhaft genialen *Mann* handeln könne.

In Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit wird nachgezeichnet, inwieweit die Repräsentation der Figur des Theaterregisseurs in theaterhistorischen, teils feuilletonistischen Texten aus dem 19. und 20. Jahrhundert mit der Konstruktion eines spezifischen Typs ›verberuflichter‹ Männlichkeit einhergeht, die nicht nur auf einer Abgrenzungslogik gegenüber der Frau beruht, sondern ebenso sehr von einem homo sozial strukturierten Konstitutionsmodus getragen wird. Damit spreche ich einen Aspekt an, der – wie Michael Meuser (2006) feststellt – den Männlichkeitskonzepten von Raewyn Connell¹⁸ und Pierre Bourdieu¹⁹ gemein ist: dass Männlichkeit sich über »eine doppelte, die hetero- wie die homosoziale Dimension umfassende Distinktions- und Dominanzlogik« reproduziert (ebd.: 161). Es wird daher zum einen nachgezeichnet, inwieweit eine geschlechtertheoretisch sensible Re-Lektüre der Geschichte der Theaterregie als eines sich allmählich herausbildenden distinkten künstlerischen Berufs, in dem sich lange Zeit ausschließlich Männer als Konkurrenten gegenüberstehen, für das Verstehen der das Theater als dominant *männlich* codiertes künstlerisches Feld strukturierenden Prinzipien produktiv gemacht werden kann.

Zum anderen wird im Kapitel 5 erörtert, inwiefern Durchschlagskraft und Persistenz dieser Codierung nicht zuletzt daher rühren, dass sich parallel zum ›kanonischen‹ Schreiben über den wie selbstverständlich männlichen Theaterregisseur ab etwa 1900 eine Tradition der gesonderten Verhandlung des ›weiblichen Geschlechts am Theater‹ formiert und durchsetzt, die – wenn auch anders motiviert – bis in unsere Tage anhält: nicht zuletzt in der Gestalt mehr oder weniger explizit feministisch sich verstehender Beiträge, die sich mit ›Theaterfrauen‹ in emanzipatorischer Absicht befassen. Eine geschlechtertheoretisch angelegte Aufarbeitung der *männlichen* oder *maskulin codierten* Seite der Welt der Bretter, die die Welt bedeuten wollen, steht noch weitestgehend aus. Wird auch hier und da konstatiert, gerade beim Regieberuf handle es sich um eine Domäne »heavily influenced and dominated by male artists« (Daniels 1996: 1), und konkret vorgeschlagen, die Geschichte

17 Siehe Link 01 in der Linkliste.

18 Vgl. Connell (1993; 2000) sowie Connell/Messerschmidt (2005).

19 Vgl. Bourdieu (1997; 2005).

des Theaters sei als eine »man-made history« (Aston 1995: 15) zu dekonstruieren, so fehlt es bislang an Studien, die dieser Programmatik auch tatsächlich folgen. Mit der vorliegenden Studie ist zumindest von der Stoßrichtung her die Hoffnung verbunden, zur Schließung dieser Forschungslücke ein Stück weit etwas beizutragen.

Ein theoretischer Ansatz, der sich hier – da wir es mit einem dominant maskulin konnotierten Feld zu tun haben – fast aufdrängt, ist in dem auf Raewyn Connell zurückgehenden Konzept der »hegemonialen Männlichkeit« zu sehen. Im Folgenden möchte ich kurz umreißen, inwieweit ich dieses Konzept als fruchtbar erachte, wenn es darum geht, den »idealen Regisseur« als ein Männlichkeitsmuster von normativer Geltungskraft begreifbar zu machen, über welches sich im Feld des Theaters – nicht nur auf der Ebene der »symbolischen Ordnung«, sondern im Wechselspiel von Wissen, Praktiken und Strukturen – eine männliche Dominanz reproduziert. Hierfür ziehe ich die von Michael Meuser (1998; 2006) und Sylka Scholz (2004) an Connell formulierte und deren Konzept weiterentwickelnde Kritik heran.

Beide diagnostizieren eine inhaltliche Unterdeterminiertheit und konzeptionelle Unschärfe der Connell'schen Begrifflichkeit und schlagen vor, hegemoniale Männlichkeit auf ihre Qualität als »generatives Prinzip« (Meuser 2006: 161; Scholz 2004: 40) hin zu untersuchen. In der Analyse der historischen und kulturellen Variabilität hegemonialer Männlichkeit sieht Meuser ein Hauptdesiderat der Männlichkeitsforschung. Scholz wiederum bringt in Anschlag, dass eine je spezifische hegemoniale Männlichkeit in je spezifischen kulturellen Vorstellungen und Leitbildern – also etwa, und dies ist für die vorliegende Studie besonders interessant, in einer bestimmten Konstruktion eines »beruflichen Ideals« (Scholz 2004: 39) – objektiviert ist. Weiter nimmt die Autorin an, dass von »verschiedenen kontextgebundenen Versionen hegemonialer Männlichkeit« auszugehen ist, die miteinander konkurrieren und »insgesamt eine männliche Hegemonie in der Gesellschaft« reproduzieren (ebd.: 41). Vor diesem Hintergrund schlägt sie vor, nach verschiedenen Versionen von Männlichkeit zu fragen, die »in konkreten sozialen Praxen hegemonial« (ebd.: 42) sind.

Mit anderen Worten geht es hier um historisch variable, in sozialer Praxis produzierte und Gesellschaft strukturierende *Männlichkeitsmodelle*, die in unterschiedlichen – gerade auch beruflichen – Kontexten den Status normativer Orientierungsschemata haben. So gesehen haben sie den Charakter von kulturellen *Deutungsmustern*.²⁰ Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit und der auf Ulrich Oevermann zurückgehende Deutungsmusteransatz berühren sich denn auch an einem kniffligen Problempunkt: in der geteilten Frage nämlich, auf welcher *Ebene* sozialer Wirklichkeit hegemoniale Männlichkeit respektive kulturelle Deutungsmuster zu lokalisieren sind. Unter hegemonialer Männlichkeit kann, wie Sylka Scholz feststellt, ganz Verschiedenes gefasst werden: eine Funktionsweise männlicher Herr-

20 Vgl. Oevermann (1973), Honegger (1978).

schaft, ein konkretes Männlichkeitsmuster – oder aber ein typisch hegemonial-männlicher Sozialcharakter (vgl. Scholz 2004: 42). In Connells Schriften finde sich ›Männlichkeit‹, wie die Autorin schreibt, nicht allein auf der individuell-persönlichen Ebene, sondern »auch auf den Ebenen Institution, Kultur, Milieu« (ebd.: 36). Auf Hearn (2004) rekurrierend, unterstreicht auch Meuser, dass die Frage, in welcher Dimension sozialer Realität hegemoniale Männlichkeit zu verorten ist, alles andere als geklärt sei: »Geht es um kulturelle Repräsentationen, um Alltagspraktiken oder um institutionelle Strukturen?« (Meuser 2006: 160f.) Ganz ähnliche Problematisierungen finden sich in den theoretischen Reflexionen zu Oevermanns Deutungsmusteransatz, wie sie vermehrt seit den 1990er Jahren anzutreffen sind.²¹ Herrscht hier weitestgehend Einigkeit darin, dass es sich bei Deutungsmustern um eine Form von »implizitem Wissen« (Oevermann 2001: 55) handelt, das einem sozialen Bewährungs- und Routinisierungsprozess unterliegt und das – einmal subjektiv angeeignet – »in die Praxis strukturierend eingeht« (ebd.: 56), so bleiben im Rahmen jedweder Deutungsmusteranalyse stets zwei Fragen virulent: erstens die nach dem *Status* der Bewusstheit beziehungsweise Nicht-Bewusstheit eines Deutungsmusters, das heißt nach seiner Qualität und Wirkmächtigkeit als *kognitiver* (und damit eher reflexiv verfügbarer) oder aber *habituel* (also eher unbewusst operierender) Wissensbestand. Gerade die Abgrenzung des Deutungsmusteransatzes vom Konzept des Habitus²² stellt – so Oevermann (2001: 47) – ein ungelöstes Problem dar, das auf weitere »empirisch gestützte Klärungen« angewiesen ist.²³ Eine zweite Knacknuss besteht in der Frage nach der *Reichweite* eines je zur Diskussion stehenden Deutungsmusters, das heißt nach seiner Qualität als eine Form überindividuellen Wissens, welches sich in einem milieuspezifischen Denkstil (oder Habitus) genauso manifestieren kann wie einem berufsgruppenkulturell eingeschliffenen und institutionell verbürgten Deutungsschema oder einem epochalen, quasi gesamtgesellschaftlich wirksamen Interpretationsmuster.²⁴

Aus dem Vergleich der dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit und dem Deutungsmusteransatz gleichermaßen impliziten erkenntnislogischen Schwierigkeiten wird deutlich, dass es, wenn nach dem ›hegemonialen‹ Charakter eines bestimmten Männlichkeitsmusters gefragt wird, in Rechnung zu stellen gilt, dass es sich hierbei um einen mehr oder minder unbewusst operierenden und gesellschaftlich mehr oder weniger weit reichenden Sinngehalt normativer Geltungskraft handelt. In der vorliegenden Studie stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, inwieweit wir es bei der Theaterregie mit einer bestimmten Art ›verberuflichter‹

21 Siehe Lüders (1991), Meuser/Sackmann (1992), Oevermann (2001), Honegger (2001).

22 Vgl. Bourdieu (1979; 1993).

23 Oevermann (2001) selbst versteht den Unterschied als in einem graduellen Sinne von der Tiefe seiner »biografisch-ontogenetischen Verankerung« (ebd.: 46) abhängig.

24 Hierzu ausführlicher Streckeisen et al. (2007: 62ff.).

Männlichkeit zu tun haben, über die sich – im Sinne eines Strukturierungsprinzips – die Ordnung des Theaters reproduziert. Ihre Beantwortung bedarf der Berücksichtigung zweier Annahmen: *erstens*, dass das Männlichkeitsmuster beziehungsweise das männlich-vergeschlechtlichte berufliche Ideal der Theaterregie kein überzeitliches, sondern ein *historisch* gewachsenes soziales Konstrukt ist. In Kapitel 3 wird daher zunächst versucht, die Genese des ›idealen Theaterregisseurs‹ als Herausbildung und kulturelle Verfestigung eines spezifischen Typus ›verberuflichter‹ Männlichkeit nachzuzeichnen. *Zweitens* ist zu berücksichtigen, dass dieses berufliche Ideal *sozial* nicht freischwebend ist. Seine Verbreitung im Feld dürfte vielmehr davon abhängen, ob und inwieweit es von gesellschaftlich je unterschiedlich gelagerten Akteurinnen und Akteuren – wenn überhaupt – in je differenter Art und Weise ›verkörpert‹ wird. Folglich wird zu eruieren sein, inwieweit Theaterregie als männlich-vergeschlechtlichtes berufliches Ideal das Denken und Handeln *welcher* zeitgenössischen Regisseurinnen und Regisseure strukturiert (und zu welchem Grade es im Einzelfall tatsächlich unbewusst operiert).

Um also dem Status und der Reichweite dieses männlich-vergeschlechtlichten beruflichen Ideals auf die Spur zu kommen, ist empirisch von kontrastiven Einzelfällen auszugehen: von Regisseurinnen und Regisseuren, die sich hinsichtlich bestimmter Divergenzlinien – Generation, Geschlecht, soziales Milieu – voneinander unterscheiden.²⁵ In diesem Sinne wird hier der *Interdependenz* von Geschlecht Rechnung getragen,²⁶ ohne dabei aber ein bestimmtes geschlechtertheoretisches Paradigma absolut zu setzen. Für manche mag dies den Eindruck theoretischer Unverbindlichkeit erwecken, und man möge dies auch bemängeln. Dem kann ich nur entgegenhalten, dass mir ein insgesamt explorativer Zugang, der es erlaubt, sich von der sinnstrukturierten sozialen Realität selbst und den eigensinnigen Materialien, welche diese zu bieten hat, als Forschender anleiten, überraschen und korrigieren zu lassen, allemal lieber ist als das fokussierte Verfolgen eines bestimmten Ansatzes, dessen Applikation auf den ›Forschungsgegenstand‹ zumeist denselben eher totschießt, als dass er ihn verstehbar machen würde. Aus diesem Grund versteht sich die vorliegende Studie nicht zuletzt als ein Versuch, das den künstlerischen Beruf und das Glaubensuniversum der Theaterregie strukturierende »Geschlechterwissen« (Wetterer 2008: 25) – und also nicht nur ›hegemoniale Männlichkeit‹ – in seinen verschiedenen Ausprägungen und Manifestationen als ein zugleich objektives, subjektives und feldspezifisches Wissen zusammen zu denken.

25 Vgl. Punkt 2.2.1 zur in der vorliegenden Untersuchung vorgenommenen Fallauswahl.

26 Siehe hierzu Meuser (2006) und Walgenbach (2007). Ersterer argumentiert sehr einleuchtend, dass die Beforschung hegemonialer Männlichkeit einer ›konfigurativen‹ Betrachtungsweise bedarf. Darüber hinaus teile ich auch die von Hungerbühler (2009) schlüssig hergeleitete Diagnose einer in Connells Theorie bestehenden Schwachstelle »hinsichtlich der Konzeption von Feminität« (ebd.: 130).

Beispiele hierfür sind einige – insbesondere jüngere – Studien, die sich mit der Problematik der androzentrischen Strukturlogik des *wissenschaftlichen Felds* aus einer Perspektive auseinandersetzen, in der das Ineinandergreifen und der interaktive Modus der (Re-)Produktion geschlechtlich codierter Wissensbestände in ihren unterschiedlichen Aggregatzuständen verstehbar werden. Nimmt etwa Sandra Beaufaÿs (2003) an, dass »Leistung nicht unabhängig von der Anerkennung der im [wissenschaftlichen; D.H.] Feld etablierten Akteure als funktionales, ›objektives‹ Prinzip existiert, sondern innerhalb sozialer Prozesse individuell zugeschrieben wird« (ebd.: 239), so setze ich mit Blick auf die Frage nach den Strukturierungsprinzipien, die im Feld des Theaters dafür sorgen, dass die Schaffung eines Werks, einer Inszenierung (im Sinne der theatralischen ›Leistung‹ des Regisseurs, der Regisseurin) in künstlerische *Geltung* umschlägt, nicht minder voraus, dass diese von bestimmten – empirisch bestimmbaren – gesellschaftlichen Prozessen der Zuschreibung gekennzeichnet sind. Und sehen Heintz et al. (2007) in der *Interaktion* einen zentralen »Mechanismus«, über welchen »geschlechtliche Asymmetrien« (ebd.: 263) im Feld der Wissenschaft (re)produziert werden, so wird sich hinsichtlich der hochgradig interaktiven Praxis der Theaterregie nicht zuletzt die Frage ihrer vergeschlechtlichten und vergeschlechtlichenden Typik stellen.

2 Verfahren und Darstellung

Der dieser Studie zugrunde liegende Forschungsprozess lässt sich nicht als eine strikte Abfolge voneinander getrennter Vorgänge der ›Datengewinnung‹ und der ›Datenauswertung‹ beschreiben. Die Erhebung und Analyse von insgesamt 22 (berufs-)biografischen Interviews verlief vielmehr in einer Pendelbewegung zwischen der Durchführung und Auswertung erster Interviews, der Formulierung fallbezogener Hypothesen und der Bestimmung von Vergleichsdimensionen, der Erhebung weiterer Fälle und der Herausarbeitung von Fallkontrasten. Parallel dazu habe ich mich dem Phänomen der Theaterregie im Laufe des Projekts auch auf anderen Wegen angenähert, um mein den ›Untersuchungsgegenstand‹ betreffendes Wissen zu erweitern und allmählich zu vertiefen. Hierauf werde ich zuerst kurz eingehen (Abschnitt 2.1). Danach folgen Erläuterungen zur Fallauswahl, zur Kontaktaufnahme mit den Regisseurinnen und Regisseuren, zu den Austragungsorten und zum Verlauf der Interviews, zur Problematik der Anonymisierung sowie zur Analysemethode und zur Darstellungsform der Ergebnisse (Abschnitt 2.2).

2.1 ANNÄHERUNGEN AN DAS SPIELFELD

Eine erste Form der Annäherung an das Bewährungsuniversum der Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure bestand in der Aufarbeitung theaterhistorischer, theatersoziologischer und theaterwissenschaftlicher *Literatur* zum Untersuchungsfeld allgemein sowie konkret zum Regieberuf. Auch habe ich während des Projekts eine unsystematische Sammlung *naturwüchsiger Felddokumente* angelegt, die solch heterogene Materialien zum Feld des Theaters und zur Theaterregie umfasste wie: Theaterkritiken und andere den Regieberuf tangierende Presseerzeugnisse und Online-Publikationen, Theaterprogramme, (Auto-)Biografien und Porträtbände von respektive zu Theaterschaffenden, Festival- und Theaterfachzeitschriften sowie Broschüren und andere, teils nur im Internet zugängliche Veröffentlichungen und *Newsletter* etwa von Theaterverbänden, Förderinstitutionen und Regieausbildungs-

stätten. Diese Felddokumente dienten zum einen schlicht als Informationsquellen (dies auch mit Blick auf die Auswahl möglicher Interviewpartnerinnen und Interviewpartner) und zum anderen als eine Form *protokollierter sozialer Wirklichkeit*, die über den jeweils konkreten manifesten Inhalt eines Dokuments hinaus auf übergeordnete feldspezifische Problemzusammenhänge verweist. Aus forschungspragmatischen Gründen konnten indes nicht alle Materialien einer gleichermaßen eingehenden Analyse unterzogen werden. Zuweilen handelt es sich bei der Darstellung von Befunden, die auf solchen Dokumenttypen basieren, eher um eine Form der Paraphrase im Sinne einer ›dichten Beschreibung‹ (Geertz 1983), zuweilen wiederum eher um die Präsentation von Einsichten in latente Bedeutungsstrukturen, die sich anhand kürzerer Textpassagen sequenzanalytisch erschließen ließen.¹ Die – so oder so – anhand dieses heterogenen Materialkorpus gewonnenen Erkenntnisse fließen zuvorderst in jene Teile der vorliegenden Studie ein, in denen die Entwicklung des Regieberufs und die Frage nach den der ›Ordnung des Theaters‹ zugrunde liegenden Strukturierungsprinzipien aus der *Feldperspektive* erörtert werden (dies gilt insbesondere für Kapitel 4 sowie die Kapitel 7 bis 10). Um eben dieses Feld, in dem sich die interessierenden Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure bewegen, in seiner personellen und institutionellen Größenordnung und Ausdehnung abstecken zu können, wurde darüber hinaus auf einige Daten *statistischer Art* zugegriffen (vor allem für Kapitel 6). Gelegentlich werden auch Ergebnisse eigener kleinerer ›Auszahlungen‹ referiert (so in Kapitel 6 und unter einzelnen Punkten der Kapitel 7 und 10). Dazu sei angemerkt, dass ich es hier mit anhand quantitativer Daten gewonnenen Einsichten insgesamt recht ähnlich halte wie Claus Ulrich Schüngel (1996) in seiner biografieanalytisch angelegten Studie zum Beruf der Puppen- und Figurentheater-Darsteller: Auf Befunde quantitativen Gepräges wird rekuriert, »um Dimensionen auszuleuchten, nicht um damit quantitativ vergleichend zu argumentieren« (ebd.: 84).

In zwei relativ formellen und weiteren informellen *Expertengesprächen* mit Personen aus der Theaterpraxis fand ich einen weiteren Zugang zu erfahrungsgesättigtem Feldwissen. Für die beiden eher offiziell gerahmten Gespräche hatte ich einen Leitfaden vorbereitet, der Fragen zu gegenwärtigen Strukturproblemen des Theaters sowie zum Regieberuf und zur Regieausbildung enthielt. Das eine Gespräch konnte ich – am 23. November 2006 in Bern – mit Leonie Stein, der Leiterin des Fachbereichs Theater an der Hochschule der Künste Bern sowie der Konferenz Theaterhochschulen Schweiz führen, das andere – am 21. Januar 2008 in Berlin – mit dem Dramaturgen und Theaterhistoriker Klaus Völker, der bis 2005 Rektor der

1 Zur so verfahrenen, sich an der Objektiven Hermeneutik orientierenden Interpretationsmethode, wie ich sie in der vorliegenden Untersuchung insbesondere bei der Interviewauswertung angewandt habe, siehe Punkt 2.2.4.

Schauspielschule ›Ernst Busch‹ in Berlin war.² Die Expertengespräche entwickelten rasch eine starke Eigendynamik. Da es so ganz selbstläufig zu für mich interessanten Perspektivierungen der Theaterregie kam, erübrigte sich die Bezugnahme auf den Leitfaden weitgehend. Als nicht minder aufschlussreich erwiesen sich verschiedene informelle Gespräche mit feldkundigen Personen – nicht zuletzt mit Schauspielerinnen und Schauspielern, die mir gleichsam ›frisch von der Bühne weg‹ ihre Sicht auf die Theaterregie schilderten.

Eine weitere Art der Annäherung an den Gegenstandsbereich der Regie bestand in verschiedenen *Feldaufenthalten*. Neben zahlreichen Theatergängen selbst, bei denen ich mir ein möglichst vielseitiges Bild von Inszenierungen beziehungsweise Aufführungsformen und Theaterprojekten machen wollte,³ besuchte ich etwa implizit oder explizit den Regieberuf betreffende Symposien und Podiumsdiskussionen, Theaterjubiläen und Feste zur Saisoneroöffnung sowie sogenannte Regienachwuchswettbewerbe. Im Kontext solcher Anlässe erstellte Beobachtungsprotokolle finden vereinzelt Eingang in Kapitel 9 (Punkte 9.1.3 und 9.2.2). Auch konnten im Rahmen solcher Veranstaltungen Kontakte geknüpft werden, die sich als für die Gewinnung von Interviewpartnerinnen und Interviewpartnern wertvoll erweisen sollten. In einzelnen Fällen bot sich bei Feldaufenthalten auch die Möglichkeit, eine Regisseurin, einen Regisseur spontan anzufragen und direkt ein Interview zu führen. Schließlich konnte ich gelegentlich *Theaterproben* mitverfolgen und also Einsicht in die konkrete Arbeit von Regisseurinnen und Regisseuren mit ihren Schauspielerinnen und Schauspielern und weiteren an der Produktion beteiligten Personen (Hospitanten, Bühnentechniker etc.) nehmen. Im Zuge dieser multiperspektivischen Annäherung an das Feld des Theaters und den Regieberuf entstanden heterogene Dokumenttypen wie Gesprächsnotizen, schematische Übersichtslisten, Beobachtungsprotokolle (etc.), auf die ich im Forschungsprozess wieder rekurrieren konnte: Im Rahmen der Analyse der (berufs-)biografischen Interviews dienten die so gewonnenen Feldkenntnisse als Kontext- und Reflexionswissen.

-
- 2 Ich danke Frau Stein und Herrn Völker an dieser Stelle nochmals bestens für die zwar schon länger zurückliegenden, aber doch unvergessen spannenden Gespräche.
 - 3 Die besuchten Produktionen und Produktionsstätten unterschieden sich zum einen in *sozialräumlicher* Hinsicht (vom Neujahrsschwank an einem baden-württembergischen Dorftheater über Vorstellungen an kleinstädtischen Bühnen bis zu Aufführungen und Theaterprojekten in Großstädten), zum anderen mit Blick auf ihre *institutionelle Einbettung* und *Trägerschaft* sowie ihre Situiertheit zwischen Laientheater und Berufstheater, also hinsichtlich ihres *Grades der Professionalisiertheit* (von der Produktion des Inhaftierten-Ensembles einer Justizvollzugsanstalt, einer im universitären Kontext entstandenen *Genderperformance* und Aufführungen an Theaterfestivals bis zu Theaterprojekten der Off-Szene und Inszenierungen an den von der öffentlichen Hand getragenen Stadt- und Staatstheatern).

2.2 ERHEBUNG UND ANALYSE (BERUFS-)BIOGRAFISCHER INTERVIEWS

Um die der ›Ordnung des Theaters‹ zugrunde liegenden Strukturierungsprinzipien und die den Regieberuf kennzeichnenden Eigenheiten aus einer material gesättigten Akteurinnen- und Akteursperspektive erschließen zu können, wurden für die vorliegende Studie insgesamt 22 nichtstandardisierte (berufs-)biografische Interviews geführt (und dabei digital aufgezeichnet), vollständig transkribiert und in Anlehnung an die Interpretationsmethodik der Objektiven Hermeneutik sequenzanalytisch ausgewertet. Im Folgenden zeichne ich die einzelnen Schritte dieses empirischen Teils der Arbeit nach.

2.2.1 Zur Fallauswahl

Die Interviewpartnerinnen und Interviewpartner wurden – soweit praktisch möglich; zum Problem der Kontaktherstellung siehe weiter unten – gemäß dem Prinzip des *selektiven Sampling* (vgl. Kelle/Kluge 1999: 46ff.) entlang der Divergenzlinien Generation, Geschlecht, soziales und sozialräumliches Herkunftsmilieu ausgewählt. Dieses Auswahlprinzip sollte gewährleisten, dass mir mit Blick auf die primärsozialisatorischen ›Existenzbedingungen‹ der Regisseurinnen und Regisseure möglichst unterschiedliche Fälle vorliegen, anhand derer erörtert werden kann, inwieweit welche typisierbaren generations- und milieuspezifischen Sozialisationsbedingungen – gegebenenfalls in Verbindung mit geschlechtsspezifischen Eigenheiten des Individuationsprozesses – die Art und Weise zu erklären vermögen, wie jemand sich (auf der Grundlage spezifischer habitueller *Dispositionen*) im Feld des Theaters bewegt, welches seine Auffassung des ›Raums des Möglichen‹ ist und welche feldrelevanten Ressourcen er in dem Kampf um künstlerische Anerkennung zu mobilisieren vermag. Dieses Kriterium konnte weitgehend erfüllt werden: Es wurden zehn Frauen und zwölf Männer interviewt, deren Geburtsjahrgänge – grob gesagt – zwischen 1940 und 1980 liegen. Zum Zeitpunkt der Interviews, die in drei Erhebungsphasen zwischen August 2006 und Mai 2008 geführt wurden,⁴ war der jüngste Interviewpartner gegen 30, der älteste knapp 70 Jahre alt. Mit Blick auf die Herkunftsmilieus finden sich nebst zwei ›reinen‹ Künstlerfamilien vor allem Kon-

4 Die Erhebungsphasen ließen sich nur schwer planen, da das Zustandekommen der Interviews von diversen das Untersuchungsfeld kennzeichnenden Unwägbarkeiten abhing (siehe weiter unten). Hieraus resultierten die folgenden, eher flachen Erhebungswellen: eine erste von August 2006 bis Januar 2007 (sechs Interviews), eine von Juli bis Oktober 2007 (sechs Interviews) und schließlich eine dritte von Januar bis Mai 2008 (zehn Interviews).

stellationen, in denen *ein* Elternteil einer klassischen Profession angehört oder einen anderen akademischen Beruf (meist geisteswissenschaftlicher Richtung) ausübt, während der *andere* Elternteil einen kunstnahen/künstlerischen und/oder pädagogischen Beruf hat. Einen solchen akademisch-künstlerischen/pädagogischen Hintergrund haben insgesamt zehn der interviewten Regisseurinnen und Regisseure. Je zwei Theaterschaffende stammen aus unternehmerischen Milieus (Familienunternehmen, eigener Handwerksbetrieb) und dem Milieu der technischen Intelligenz (Ingenieure). Neben drei weiteren Interviewees, die in einem landwirtschaftlich geprägten Kontext aufgewachsen sind, haben vereinzelt Regisseurinnen und Regisseure aus dem Arbeiter- und aus dem Angestelltenmilieu Eingang ins Sample gefunden. Die Befragten stammen mehrheitlich aus Deutschland (16 Fälle), wobei drei Theaterschaffende in der ehemaligen DDR aufgewachsen sind. Fünf Regisseurinnen und Regisseure kommen aus der Schweiz, eine Interviewpartnerin ist aus Österreich. Auch enthält das Sample einen Regisseur mit Migrationshintergrund.

Als reichlich knifflig stellte es sich heraus, die Regisseurinnen und Regisseure – nebst den bereits genannten Divergenzlinien – *gleichzeitig* auch kontrastiv nach dem Kriterium ihrer jeweiligen Position im Feld auszuwählen. Zum einen war meist nicht von vornherein klar, welcherart Position ein möglicher Interviewpartner, eine mögliche Interviewpartnerin im Feld einnimmt oder gerade daran ist, sich zu schaffen. Zum anderen unterliegt die Frage, *ob* jemandem überhaupt eine Position in dieser von Grenzziehungen und Definitionskämpfen geprägten Arena zugestanden wird, von der Logik des Theaterfelds selbst ab. Vielleicht hielt ich mich daher ein Stück weit zu sehr auf der sicheren Seite auf, umfasst das Sample doch allem voran Regisseurinnen und Regisseure, die primär an ›festen Häusern‹, also an den öffentlich getragenen Stadt-, Landes- und Staatstheatern inszenieren (13 Fälle). Ein zweiter Teil der Regisseurinnen und Regisseure bewegt sich demgegenüber ausschließlich (zwei Fälle) oder vornehmlich (fünf Fälle) in der sogenannten ›Freien Szene‹, an mehr oder weniger stark institutionalisierten Off-Theatern und anderen Gastspielstätten ohne festes Ensemble. Regisseurinnen und Regisseure hingegen, die hauptsächlich an Privattheatern arbeiten, haben nur vereinzelt Eingang in mein Sample gefunden (zwei Fälle).

2.2.2 Kontaktherstellung und Durchführung der Interviews

Die Kontaktaufnahme und Vereinbarung von Interviewterminen mit Theaterregisseurinnen und Theaterregisseuren erwies sich als ein in mehrfacher Hinsicht schwieriges, von vielen Unwägbarkeiten geprägtes Unterfangen. Jedenfalls stellte es sich als komplett unrealistisch heraus, das Sample vorab (theoretisch) am Reißbrett entwerfen zu wollen, um es dann – mittels einiger freundlicher Telefonanfragen oder E-Mails – mit entsprechenden Fällen ›auffüllen‹ zu können. Beim Versuch

der Kontaktherstellung und Terminfindung bestand nämlich zum einen das Problem, dass diese in vielen Fällen – insbesondere wenn es sich um frei arbeitende Regisseurinnen und Regisseure handelte – keine oder nur eine lose institutionelle Anbindung hatten von der Art, dass man den Weg einer formellen Anfrage hätte gehen können. Eng damit verbunden ist eine gewisse Flüchtigkeit insbesondere solcher räumlich höchst mobiler Regisseurinnen und Regisseure, die in der ›obersten Liga‹ mitspielen: Wer alle paar Wochen oder Monate an einem anderen Haus in einer anderen Stadt (in einem anderen Land) inszeniert, ist schwer für ein Interview zu erhaschen. Mehrmals wurde mir, nachdem ein entsprechender Kontakt erst einmal hergestellt war, angeboten, ich möge doch dann und dann an dieses oder jenes Theater in der und der Stadt kommen – nicht selten mit dem Hinweis, dass es aber keine Gewähr dafür gebe, dass sich dann auch wirklich Zeit für ein Interview findet. Wo hingegen eine mehr oder weniger feste institutionelle Anbindung vorhanden war – beispielsweise wenn ich von einem potentiellen Interviewpartner wusste, dass er regelmäßig an einem bestimmten Haus inszeniert (oder an einem solchen Hausregisseur ist) –, galt es erst mal den guten Willen von Personen etwa im künstlerischen Betriebsbüro (möglichst jenen der Chefdisponentin, das erwies sich mehrmals als hilfreich) oder in der Dramaturgie (meist etwas weniger hilfreich) zu gewinnen.

Zum anderen erwies sich die Rekrutierung von Interviewees als eine zuweilen penible Angelegenheit auf der Ebene persönlicher, ja vielleicht berufstypischer Idiosynkrasien. So merkte ich bald, dass die (Nicht-)Bereitschaft zum Interview insbesondere von Regisseuren stark von deren aktueller Gemütslage abhing. Wie sich mir in manchen Fällen, die *keinen* Interviewtermin zu vereinbaren bereit waren, erst im Nachhinein anhand von zum Zeitpunkt der Anfrage aktuellen Theaterkritiken erschloss, war die ablehnende Haltung – zumindest teilweise – im Zusammenhang kürzlich erlittener künstlerischer Misserfolge zu sehen (die Regisseurinnen zeigten sich in dieser Hinsicht insgesamt als weit weniger fragil). Auch formulierten einige Regisseurinnen und Regisseure zunächst eine grundsätzliche Bereitschaft zum Interview, die indes alsbald sich mäßigte oder gar ganz verschwand, nachdem klar wurde, dass dieses im Kontext eines Forschungsprojekts stattfinden und nicht in einen Hochglanz-Porträtband einfließen sollte. Die Bereitschaft insbesondere etablierter Regisseurinnen und Regisseure, mit einem Interview zur Studie beizutragen, wuchs hingegen sozusagen exponentiell, als bereits Interviews mit anderen, renommierten ›Berufskollegen‹ geführt worden waren. Erst nachdem ich jeweils im Moment der Anfrage drei, vier Regisseurinnen und Regisseure nennen konnte, mit denen ich bereits ein Interview geführt hatte und die im *Feld* einen ›Namen‹ haben (denn nach solchen wurde oftmals explizit gefragt, im Sinne von: ›Mit wem haben sie denn schon?‹), stieß ich bei Anfragen auf offenere Ohren und eine höhere Interviewbereitschaft. Jüngere, aufstrebende Regisseurinnen und Regisseure (gerade auch solche aus der ›Freien Theaterszene‹) waren demgegenüber fast

immer umgehend zum Interview bereit – und dies, wie mir schien, recht unabhängig vom Verwertungszweck desselben.

Eine zuweilen gut funktionierende Strategie zur Kontaktherstellung und Vereinbarung von Interviewterminen bestand – immer eingedenk der oben genannten Schwierigkeiten – darin, über Bekanntschaften (die sich teils im Rahmen von Feldaufenthalten, teils durch eher private Beziehungen ergaben) der Mobiltelefonnummer einer Person X habhaft zu werden, die eine Person Y kennt, die womöglich den Regisseur Z persönlich kennt. Auch die direkte Interviewanfrage im Kontext von Feldbesuchen selbst erwies sich als recht erfolgreich. Bei einigen der Interviewees, die so gewonnen werden konnten, handelt es sich in einer gewissen Hinsicht um einen besonderen Typus: ein Regisseur etwa, den ich – beispielsweise – im Anschluss an seine Teilnahme an einer Podiumsdiskussion ansprechen konnte. Fälle wie dieser sind der Tendenz nach als »spezialisierte Wortführer« (vgl. Bourdieu 2000: 47ff.) zu sehen, die über vergleichsweise viel Definitionsmacht im Feld und über dieses hinaus verfügen (dass sie als Diskutanten an einem feldspezifisch-öffentlichen Podium teilnehmen, ist zugleich Bedingung wie Ausdruck dieser spezifischen Macht).

Schließlich ersuchte ich jeweils zum Ende eines Interviews die betreffende Regisseurin, den betreffenden Regisseur um die Angabe von Kontaktdaten weiterer möglicher Interviewpartnerinnen oder Interviewpartner. In den meisten Fällen wurde nur zögerlich und etwas widerwillig der eine oder andere Name genannt und in Aussicht gestellt, man würde die entsprechenden Angaben später per E-Mail nachreichen – was überhaupt nie erfolgte. Diese Zurückhaltung, sich über das konkrete, die eigene Person betreffende Interview hinaus in irgendeiner Form zu »verpflichten«, mag im Einzelfall unterschiedlich motiviert gewesen sein. Allgemein liegt sie vielleicht nicht zuletzt begründet in der Ähnlichkeit des sozialwissenschaftlichen Interviews mit einem »Gespräch, das man mit irgend jemandem auf der Parkbank oder im Zugabteil führt« (Bude 1995: 8): Beide Interaktionssituationen – das Forschungsinterview wie das zufällig zustande gekommene Gespräch mit einer fremden Person im Stadtpark – zeichnen sich durch eine gewisse »Punktualität und Flüchtigkeit der Begegnung« (ebd.) aus, die es erlaubt, sich als Person ganz und vergleichsweise unverhüllt zu äußern. Implizite Bedingung hierfür ist indes, dass die Beteiligten von der Einmaligkeit des Zusammentreffens ausgehen können müssen. Dem Interviewer zu einem späteren Zeitpunkt zum Kontakt mit persönlich bekannten »Berufskollegen« zu verhelfen hätte diesem Moment der Unverbindlichkeit entgegengestanden.

Die *Austragungsorte* der Interviews wurden ausnahmslos von den Interviewpartnerinnen und Interviewpartnern selbst gewählt beziehungsweise vorgeschlagen. Als einziges Kriterium meinerseits nannte ich jeweils, dass der Ort möglichst ruhig sein sollte, was – aufgrund tageszeitbedingt variierender Höhe des Lärmpegels in bestimmten Lokalitäten – in fünf Fällen nicht wirklich zutraf. Die meisten Inter-

views fanden in Cafés, Bars oder Restaurants statt (elf Interviews), die sich in zwei Fällen in unmittelbarer Nähe zu Theaterspielstätten befanden, an denen die betreffenden Interviewees gerade zu tun hatten, sowie in einem Fall im Café eines Kunstmuseums. Ein zweiter Teil der Interviews wurde an Theaterhäusern selbst abgehalten (sechs Interviews), das heißt etwa im Foyer oder in der Theaterkantine, in Proberäumen und Sitzungszimmern von Spielstätten, an denen die Interviewees zu dem Zeitpunkt gerade inszenierten oder in naher Zukunft arbeiten sollten. Die restlichen Interviews fanden in den Wohnungen (teils in privaten, wohnungsähnlichen Ateliers) der betreffenden Interviewpartnerinnen und Interviewpartner (vier Interviews) oder aber an einem Arbeitsplatz *außerhalb* des Theaterzusammenhangs (ein Interview) statt. Ohne Erhebung der objektiven Daten (siehe unten) dauerten die meisten Interviews zwischen 60 und 80 Minuten – das kürzeste eine Dreiviertelstunde, das längste eine Stunde und 45 Minuten.

Der Ablauf der Interviews folgte jeweils dem folgenden Grundmuster: Beim Zusammentreffen mit dem oder der Interviewee wurde zunächst – in der überwiegenden Zahl der Fälle – nochmals der Hintergrund der Studie erläutert, wobei ich als Hauptinteresse herausstrich, den Regieberuf soziologisch erhellen und hierfür individuelle Werdegänge und unterschiedliche Regiekonzeptionen rekonstruieren zu wollen. Meistens entzündete sich hieran eine rege Diskussion, sei es im Sinne einer umgehend auf Vergemeinschaftung zielenden, recht kollegial-diffusen Unterhaltung, sei es im Sinne eines eher distanzierenden Modus des (distinktiven) Positionsbezugs. Während es im letzteren Fall vergleichsweise leicht fiel, geordnet zum ›offiziellen‹ Teil des Interviews überzugehen, musste im Falle eines bereits lebhaften Vorgesprächs jeweils ein Weg gefunden werden, diesen Übergang herzustellen, ohne der narrativen Dynamik der Situation Abbruch zu tun. Das hieß dann etwa bei der *Formulierung der Eingangsfrage* auf bereits Gesagtes zu rekurren und dies mit derselben zu verknüpfen.

Die für die Interviews gewählte Eingangsfrage sollte den Regisseurinnen und Regisseuren möglichst breiten Raum lassen, zunächst auf all die Dinge zu sprechen zu kommen, die aus ihrer Sicht mit Blick auf ihre Hinwendung zur Regietätigkeit und den eigenen Werdegang von Gewicht sind. Sie zielte darauf ab, beim Gegenüber eine längere (berufs-)biografische Erzählung auszulösen und wurde nach Möglichkeit immer gleich gestellt. Inhaltlich galt die Frage dem Hintergrund und den Beweggründen der Ergreifung des Regieberufs: Wie sind Sie zu diesem Beruf gekommen? Weshalb sind Sie ausgerechnet Theaterregisseur(in) geworden – und nicht etwas anderes? Wiewohl die Eingangsfrage mit Blick auf die konkrete Formulierungsweise des Interviewers⁵ von Fall zu Fall variierte, erwiesen einige exempla-

5 Die Interviews wurden alle vom Autor der Studie geführt. Wenn in der vorliegenden Studie vom ›Interviewer‹ in der unpersönlichen Form die Rede ist, so deshalb, weil im Rahmen einer objektiv-hermeneutisch vorgehenden Untersuchung künstlich eine Haltung

rische Analysen derselben, dass ihr (dem latenten Sinn nach) fast durchgehend die Unterstellung inhärent war, die Hinwendung zur Tätigkeit beziehungsweise die Ergreifung des Theaterregieberufs gehe notwendigerweise mit der Überwindung von Restriktionen und Unwegsamkeiten einher. Darüber hinaus konnte rekonstruiert werden, dass der Interviewer dem Theater insgesamt und konkret der Theaterregie den Charakter eines gänzlich »außeralltäglichen« Phänomens beziehungsweise Berufs zuschreibt. Regisseur(in) geworden zu sein wird von ihm als höchst erklärungsbedürftiger Umstand stilisiert, der sich einer rationalen Erklärung tendenziell entzieht und den Anstrich des (suspekt) Außeralltäglichen hat. Die Interviewees wurden also gewissermaßen dazu aufgefordert, etwas eigentlich Unerklärliches zu erhellen⁶ – was bei fast allen Regisseurinnen und Regisseuren eine längere Haupterzählung auslöste.

Als Gedankenstütze für den *weiteren Interviewverlauf* habe ich, auf der Basis der in den ersten drei (sozusagen »freihändig« geführten) Interviews gewonnenen Einsichten, einen Leitfaden ausgearbeitet. Dieser enthielt – erstens – Fragen, die beim Gegenüber Äußerungen evozieren sollten, die ich als für die Rekonstruktion und Kontrastierung der Habitusformationen der Interviewees aufschlussreich erachtete (dieser Komplex beinhaltete etwa die Frage nach besonders prägenden lebensweltlichen oder einschneidenden beruflichen Erlebnissen und konfrontative Fragen

der Naivität eingenommen wird, die sich auch auf den Interviewer selbst bezieht: Bei den Analysen wird so getan, als ob es sich bei diesem um einen Unbekannten handle. Dies nicht zuletzt deshalb, weil es bei der Interpretation des Interviewprotokolls nicht um den gemeinten Sinn, sondern die latenten Bedeutungsstrukturen des Gesagten geht. Diese Einnahme einer »befremdenden« Attitüde insbesondere auch sich selbst gegenüber (wenn die analysierende Person selbst im Protokoll als Akteurin auftaucht) kommt einem Kunstgriff gleich, der einen dagegen feilt, bei der Interpretation auf die Ebene subjektiver Aussagemotive zu rutschen. Eine glänzende Studie, die keinen Zweifel an der Machbarkeit und Aufschlusskraft dieses Vorgehens bestehen lässt, legt Rychner (2006) vor.

- 6 Einen Antworttyp kennen wir bereits: Für Emmy Werner (vgl. Präludium), die in eine Familie hineingeboren wird, die sich seit (mindestens) zwei Generationen schon mit künstlerischen und kunstnahen Tätigkeiten und Berufen den Lebensunterhalt verdient, ist der eigene Werdegang wenig »zauberhaft« und der Theaterberuf gerade *nicht* außeralltäglich: Sie sei einmal gefragt worden, so erklärt sie im Interview, ob sie das Theater liebe. Das habe sie mit »Nein« beantwortet, »weil der Fisch liebt auch nicht das Wasser, sondern es ist seine Lebens-, äh, Existenzbegründung, das Wasser« – und wie der Fisch mit dem Wasser, so habe sie es mit dem Theater. Gleichzeitig stellt sie die Außeralltäglichkeit des Theaters und des Berufs der Theaterregie nicht *prinzipiell* in Abrede: Die Erklärung dafür, eine »Theaterfrau« geworden zu sein, sei nur in *ihrem* konkreten Fall eine »etwas unromantische«.

der Art, ob man für die Ausübung der Regietätigkeit eigentlich über künstlerisches ›Genie‹ verfügen müsse).

Zweitens hatte ich im Leitfaden Punkte notiert, die mir für die Frage nach den beruflichen Bewährungsmustern zentral erschienen (Wie kommen Sie eigentlich immer wieder zu Regieaufträgen? Wie kriegt man ein Ensemble zusammen und was heißt es, dieses anzuführen?). Beim dritten Schwerpunkt handelte es sich um vergleichsweise abstrakte Fragen etwa nach dem Klientenbezug der Regiearbeit (Für welches Publikum machen Sie Theater?) und nach der gesellschaftlichen Funktion und Bedeutung des Theaters der Gegenwart. Die im Leitfaden festgehaltenen Fragen wurden nach Möglichkeit jeweils dann eingestreut, wenn es sich vom Verlauf des Interviews her anbot.

Das für qualitative Forschungsinterviews zentrale Gebot, sich als Interviewer mit intervenierenden Fragen und Themensetzungen zurückzuhalten, um dem Gegenüber möglichst viel Raum zu geben, die eigenen Relevanzstrukturen darzulegen, erwies sich im Rahmen der Interviews mit den Theaterregisseurinnen und Theaterregisseuren in zweierlei Hinsicht als schwer zu befolgen: Für einen kleineren Teil der Fälle, so erhielt ich den Eindruck, hatte das Interview der Tendenz nach den Charakter eines journalistischen Interviews. Diese Interviewees (es handelte sich bei ihnen vor allem um im Feld etablierte, sich als ›professionell‹ verstehende Regisseurinnen und Regisseure) schienen über eine gewisse Routine in der ›Beantwortung‹ von Fragen zu ihrer Person als Künstlerin beziehungsweise Künstler zu verfügen – und ließen gegenüber dem Interviewer eine Erwartungshaltung erkennen, nun eine Frage nach der anderen gestellt zu bekommen. Hier sah ich mich gleichsam gezwungen, das Interview im Sinne der Etablierung und Aufrechterhaltung eines funktionierenden Arbeitsbündnisses auch tatsächlich in dieser Logik zu ›führen‹. Der weitaus größere Teil der Fälle neigte demgegenüber dazu (und der Interviewer war dem sicherlich auch nicht ganz abgeneigt), die Interviewsituation geradezu als Anlass zur Exploration neuer Perspektiven auf sich selbst und den Regiebetrieb, das Theater und die Welt zu nutzen. Solche Interviews verliefen in einem stärker assoziativen, improvisatorischen Modus und hatten oftmals – über die sich dem konkreten Regisseur, der konkreten Regisseurin bietende Gelegenheit zur biografischen Erfahrungsrekapitulation hinaus – den Charakter einer dialogischen »Transgression« (Thurn 1997: 107) eingeschliffener Sichtweisen und Semantiken.

Drei Interviews wurden im schweizerdeutschen Dialekt geführt, die restlichen in ›Hochdeutsch‹. Bei der Übertragung des Schweizerdeutschen ins Hochdeutsche im Zuge der Transkription wurden die mundartsprachliche Satzstellung und andere Helvetismen beibehalten, um bei der Analyse den dialektalen Wortlaut sich einfach wieder vergegenwärtigen zu können.⁷

7 Es entsteht so eine Schriftsprache, die eigentlich keine ist. Solange es sich aber bei der Person, die sich mit diesem Text dann im Zuge seiner objektiv-hermeneutischen Analyse

Im Anschluss an das Interview wurde zusammen mit der interviewten Person ein Kurzfragebogen primär zu ihrem sozialen Hintergrund und den Eckdaten ihrer (Aus-)Bildungs- und Berufslaufbahn ausgefüllt.⁸ Später, im Zuge einer ersten Grobanalyse, wurde für jeden Fall eine Auflistung seiner bis zum Interviewzeitpunkt realisierten Theaterinszenierungen und -projekte erstellt. Hierfür stützte ich mich zum einen auf diesbezügliche Angaben im Interview selbst sowie – je nach Quellenlage – auf ergänzende Informationen im Internet (Kurzporträts der Regisseurinnen und Regisseure auf den Webseiten von Spielstätten) oder in Druckerzeugnissen (Porträtbände, Werkverzeichnisse in Broschüren, Festivalzeitungen etc.).

2.2.3 Zum Problem der Anonymisierung

Eine Anonymisierung der Interviews wurde den Interviewees aus zweifachem Grund bewusst *nicht* zugesichert: *Zum einen* gab es im Vorfeld der Erhebung Bedenken, dass die Regisseurinnen und Regisseure in der in Aussicht gestellten Anonymisierung – also gewissermaßen in der Entkoppelung der Sache, die in die Studie einfließen würde, von ihrer konkreten Person – ein entscheidendes Kriterium sehen könnten, in das Interview gar nicht erst einzuwilligen. Ich ging davon aus,

(vgl. weiter unten) befasst, um eine handelt, die des Schweizerdeutschen und des Hochdeutschen mächtig ist, stellt dies kein Problem dar. Vielmehr ist es erfahrungsgemäß bei der sequentiellen Analyse eines solchen Protokolls geradezu hilfreich, dass bei der Bildung und Explikation von Lesarten gedankenexperimentell immer in zwei Richtungen hin gestoßen werden kann, da sich potentiell an jeder Sequenzstelle die doppelte Frage stellt, welchen latenten Sinn die betreffende Äußerung denn nun in schweizerdeutscher Mundartsprache und welchen sie demgegenüber in hochdeutscher Schriftsprache hat respektive hätte. Oftmals treten hierbei Bedeutungsnuancen an den Tag, die der analytischen Trennschärfe zumindest nicht abträglich sind. So besehen handelt es sich bei der »Rückübersetzung« (Schmeiser 2003: 54) von im Dialekt geführten Interviews ins Hochdeutsche nicht etwa nur um eine bloße »Gepflogenheit, wie sie bei Interpretationsveranstaltungen der objektiven Hermeneutik gebräuchlich ist« (ebd.), sondern – darüber hinaus – insofern um einen auch unter methodologischen Gesichtspunkten sinnvollen Schritt, als er die betreffenden Forschenden, die sich bei der anschließenden Sequenzanalyse auf eine doppelte Sprachkompetenz abstützen können und müssen, zu einer Art mundart-schriftsprachlich-dialektischen Auslegepraxis anhält.

- 8 Der Fragebogen zur Erhebung der objektiven Daten enthielt die Punkte: Geburtsjahr und -ort, Konfession, Familienstand, Wohnsitz(e), (Aus-)Bildungsweg/Berufsabschluss (inklusive Jahreszahlen), Kinder (inklusive Geburtsjahre), Mitgliedschaften (Akademien, Berufsverbände etc.). Zudem wurden die Geburtsjahre und Berufe/Tätigkeiten der Eltern, der Großeltern sowie der Geschwister notiert.

dass den Regisseurinnen und Regisseuren das Moment der ›Entpersönlichung‹ besonders zuwider sein dürfte, weil dieses dem ihm entgegengesetzten Moment der (Selbst-)Charismatisierung das Fundament entziehen würde.⁹ *Zum anderen* war für mich anfänglich (und noch über weite Strecken des Forschungsprozesses) unklar, wie ich die Erkenntnisse der Studie tatsächlich zur Darstellung bringen würde: ob in der Form soziologischer Porträts ›ganzer‹ Einzelfälle mit ihrer je konkreten inneren Struktur oder aber in einzelnen Kapiteln zu fallübergreifenden – vergleichsweise abstrakten – Aspekten, die sich vor dem Hintergrund der Fragestellung der Studie als aufschlussreiche Vergleichsdimensionen herausgestellt haben würden. Nun hätte die erstgenannte Variante, so meine Überlegung, erhebliche Anonymisierungsschwierigkeiten mit sich gebracht: So sind es etwa die je konkreten Positionierungen eines Regisseurs (die Inszenierung *bestimmter* Stücke *bestimmter* Autoren oder auch die Durchführung *bestimmter* Theaterprojekte), die ihn zu dem Künstler machen, der er heute ist. Auch die spezifische Abfolge der jeweiligen Spielstätten oder sonstigen Produktionsorte, an denen eine Regisseurin, ein Regisseur im Laufe der Zeit tätig war, steht in engem Zusammenhang mit der ›Besonderung‹ des Falls – wie schließlich auch ganz *bestimmte* Wegbereiter und Wegbegleiter für den je konkreten Werdegang kennzeichnend sind: Regisseure, bei denen man Regieassistenten absolviert, Intendanten, von denen man einen Inszenierungsauftrag erhalten hat, oder Dramaturgen und Bühnenbildner (etc.), mit denen man zusammengearbeitet hat. Dass ich den Interviewees zum Interviewzeitpunkt keine Anonymität garantiert habe, ist somit auch dem Umstand geschuldet, dass ich prospektiv davon ausgehen musste, dieses Versprechen letztlich nicht einhalten zu können, würde ich mich dereinst für die Darstellung der Forschungsergebnisse in Form der Präsentation von Einzelfällen in ihrer ›Ganzheit‹ entscheiden. Wiewohl ich nun einen anderen Weg gegangen bin, um der Anonymität der Interviewees, wie sie im Kontext qualitativ-sozialwissenschaftlicher, fallrekonstruktiv verfahrenender Untersuchungen geboten und auch üblich ist, Rechnung zu tragen (siehe weiter unten), wird es – zumal feldekundigen Personen – dennoch an manch einer Stelle möglich sein, das konkrete Individuum hinter dem Fall zu erkennen.

-
- 9 Hier ist anzumerken, dass diese Bedenken zunächst rein intuitiv waren und nicht, wie es hier nun den Eindruck erwecken könnte, auf charismatheoretischen Überlegungen beruhten. Meine Einschätzung beruhte schlechterdings auf einer ›Alltagstheorie‹ des Künstlercharakters – das heißt ich unterstellte den potentiellen Interviewees recht pauschal einen ausgeprägten Egozentrismus und hielt es mit Blick auf deren Teilnahmebereitschaft für wenig aussichtsreich, sie um ein persönliches Interview zu bitten, um im gleichen Atemzug sie darauf hinzuweisen, dass ich die Interviewprotokolle aber so weit zu anonymisieren beabsichtigte, dass in der Darstellung der Untersuchungsergebnisse ein Rückschluss auf ihre konkrete Person gar nicht mehr möglich sein würde.

2.2.4 Materialauswertung und Darstellung der Befunde

Bei der *Auswertung insbesondere des Interviewmaterials* orientierte ich mich an der Interpretationsmethode der Objektiven Hermeneutik, deren Gegenstand die durch soziales Handeln hervorgebrachte sinnstrukturierte Welt ist.¹⁰ Wie ich im Abschnitt 1.1 ausgeführt habe, wird die Sphäre des Theaters hier als ein relativ autonomes Spielfeld in den Blick genommen, in welchem Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure um ihre Existenz *als* legitime Regisseurinnen und Regisseure ringen und sich – vermittelt künstlerischer *Positionierungen* – als solche Geltung zu verschaffen suchen. Sie bewegen sich auf einem historisch gewachsenen, spezifisch (sinn)strukturierten Terrain, das unterschiedlich »aussichtsreiche« und mit mehr oder weniger Definitionsmacht verbundene *Positionen* bereithält (beziehungsweise potentiell in sich birgt), um deren Einnahme (respektive Schaffung) gekämpft wird. Die »Kondition« wiederum, in der sich die einzelnen in diese Kämpfe involvierten oder an deren Teilnahme interessierten Regisseurinnen und Regisseure befinden, bestimmt maßgeblich deren Konkurrenzfähigkeit: Es sind die je unterscheidbaren *habituellen Dispositionen* der Akteurinnen und Akteure, von denen wesentlich abhängt, welcherart Möglichkeiten der künstlerischen Positionierung sie wahrzunehmen tendieren, welche Ressourcen sie zu mobilisieren vermögen und über welche Trümpfe – oder sonstige Karten – sie in den Spielen des Wettbewerbs um beruflich-künstlerische Anerkennung verfügen. Diese Wahrnehmungsschemata und impliziten Handlungsstrategien von Regisseurinnen und Regisseuren verstehbar zu machen heißt, sie als Ausdruck und konstitutive Momente eines bestimmten *Habitus* zu erschließen. Ähnlich wie Pierre Bourdieu, der den Habitus als Wahrnehmungs- und Handlungsgrundlage menschlicher Praxis auf der Ebene von »Spontaneität ohne Willen und Bewußtsein« (Bourdieu 1993: 105) verstanden haben will, begreift Ulrich Oevermann unter *habituellen Dispositionen* »jene tiefliegenden, als Automatismus außerhalb der bewussten Kontrollierbarkeit operierenden und ablaufenden Handlungsprogrammierungen [...], die wie eine Charakterformation das Verhalten und Handeln von Individuen kennzeichnen und bestimmen« (Oevermann 2001: 45). Entgegen einer deterministischen Sichtweise begreift Oevermann diese Programmierungen nicht als bloße »Sedimente oder auf Internalisierungsprozesse zurückgehende »Niederschläge« sozialer Lebenswelten oder Handlungsmuster« (Oevermann 2000: 123). Genauso wenig sieht er sie indes – kehrseitig – als Gebilde »ohne jede Durchdrungenheit von den sozialisatorisch prägenden Milieus« (ebd.). Vielmehr fasst er Habitusformationen »als je eigenlogische [...] Muster der Lebensführung und Erfahrungsverarbeitung« (ebd.) auf, die zwar soziale Einflüsse in sich

10 Vgl. Oevermann (1991; 1993; 2000).

aufnehmen, nicht aber ein für alle Mal durch diese festgelegt sind.¹¹ Das sequenzanalytische Verfahren der Objektiven Hermeneutik erlaubt es, auf diese je eigenlogischen Praxis- und Deutungsmuster selbst zuzugreifen und deren innere Struktur zu erschließen. Pierre Bourdieu, auf den das hier herangezogene *Habituskonzept* zurückgeht, bietet demgegenüber für die Rekonstruktion habituellen Dispositionen kein eigentliches methodisches Instrumentarium. »Ein nicht ganz unerhebliches Defizit von Bourdieus eigenen Bestrebungen, Habitusformationen empirisch fassbar zu machen, besteht darin«, so konstatiert Schallberger (2003), »dass mittels der von ihm gewählten statistischen Verfahren nicht diese selbst, sondern ausschließlich die durch sie generierten [...] Urteilsformen sowie die aus ihnen resultierenden ›Lebensstile‹ erfasst werden können« (ebd.: 28).

In Anlehnung an Schallberger werden die für die hier vorliegende Studie geführten Interviews (im Sinne ausschnittshafter Protokolle sinnstrukturierter sozialer Wirklichkeit) als Ausdrucksgestalten aufgefasst, in denen sich das Denken und Handeln, die Lebenspraxis der interviewten Regisseurinnen und Regisseure *selbst* dokumentiert. Den Interviewanalysen liegt die Annahme zugrunde, dass diese Praxis im Einzelfall einer bestimmten inneren – prinzipiell zukunftsffenen – Gesetzmäßigkeit folgt: Die habituellen Dispositionen und handlungsleitenden Hintergrundüberzeugungen dieses oder jenes Regisseurs finden ihren Ausdruck darin, *wie* er im Interview (inter)agiert, sowie in der Art und Weise, *wie* er – um einen bestimmten Argumentationszusammenhang herzustellen – Wörter und Sätze aneinanderreihet und damit Sinn produziert. Nun geht es hierbei indes nicht etwa »nur« um auf der manifesten Ebene formulierte Meinungen und Ansichten oder explizit geäußerte Intentionen. Im Unterschied zu einer (wie auch immer gearteten) »Nachvollzugs-Hermeneutik« taucht die objektiv-hermeneutische Sequenzanalyse vielmehr auf die tiefer liegende Ebene der Regelgeleitetheit von Äußerungs- und Handlungsverläufen ab: »Die Differenz zwischen der Ebene der objektiven latenten Sinnstrukturen und der Ebene der subjektiv-intentionalen Repräsentanz ist für die objektive Hermeneutik entscheidend.« (Oevermann et al. 1979: 380) Gilt dem Forschenden ein Interviewtext als schriftliches Protokoll von Lebenspraxis, anhand dessen sich die diesem ordnend zugrunde liegenden habituellen Dispositionen rekonstruieren und verstehbar machen lassen, so stellt sich die Frage, was denn »Lebensvollzug« in diesem analytischen Rahmen eigentlich heißt. Für Oevermann konstituiert sich der Vollzug autonomer Lebenspraxis in einer in sich widersprüchlichen Verknüpfung von »Entscheidungszwang und Begründungsverpflichtung« (Oevermann 1993: 179). Der Entscheidungszwang ergibt sich gleichsam notwendigerweise daraus,

11 Habituelle Dispositionen konstituieren sich für Oevermann (2000) »in einer schon immer vorausgesetzten und gegebenen Sittlichkeit und Sozialität, aber sie eröffnen immer wieder von neuem mit ihrer eigenen Zukunft auch die Zukunft der sozialen Allgemeinheit und der Gesellschaft« (ebd.: 123).

dass jedes Subjekt in bestimmten krisenhaften Situationen immer auch solche Entscheidungen fällen muss, für die ihm zu diesem Zeitpunkt (noch) keine begründbaren Lösungen – im Sinne eingeschliffener Handlungsroutrinen – zur Verfügung stehen: »Dennoch müssen diese Entscheidungen [...] unter den Anspruch einer Vernunft beanspruchenden Begründbarkeit gestellt sein, obwohl diese Begründetheit im Moment des Entscheidungszwanges gerade nicht zur Verfügung steht.« (Ebd.) Nun hat für den objektiv-hermeneutisch Forschenden der im Interviewprotokoll dokumentierte praktische Lebensvollzug eines Falls insofern den Charakter einer sequentiellen Bewältigung sich ihm stellender Krisen, als der Krisenbegriff hier nicht im alltagssprachlichen Sinne verwendet wird: In der handlungsentlasteten Situation der Auslegung gilt dem Forschenden jede Sequenzstelle als ein »krisenhafter« Moment mit offenem Ausgang. Das konkrete Analyseverfahren besteht alsdann in der Explikation der potentiellen Bedeutungsgehalte dieser Sequenzstelle und der sich damit eröffnenden Anschlussmöglichkeiten (was über die Bildung konkurrierender Lesarten geschieht; vgl. hierzu instruktiv Wernet 2000: 39ff.). Mit anderen Worten wird gedankenexperimentell ausformuliert, was an der betreffenden Stelle – vor dem Hintergrund der gebildeten Lesarten – alles getan werden könnte. Diese hypothetischen Realisierungen werden im nächsten Schritt mit der tatsächlich verwirklichten Praxis, wie sie in der Folgesequenz zutage tritt, konfrontiert. Hieraus kristallisiert sich, indem man dieses Vorgehen Sequenz für Sequenz weitertreibt, die dem Handlungsverlauf inhärente Strukturlogik heraus. Die im transkribierten Interview protokollierten Äußerungs- und Handlungsverläufe werden somit als eine Abfolge von Selektionen betrachtet und analysiert, die »jeweils an jeder Sequenzstelle, d.h. an einer Stelle des Anschließens weiterer Einzelakte oder -äußerungen unter nach gültigen Regeln möglichen sinnvollen Anschlüssen getroffen worden sind« (Oevermann 1991: 270). Damit lassen sich nach und nach die *Dispositionen* bestimmen und material gesättigt beschreiben, die der jeweiligen Lebenspraxis des analysierten Falls zugrunde liegen.

Nun werden die im Rahmen der Untersuchung interviewten Regisseurinnen und Regisseure zum einen als solche Einzelfälle, zum anderen aber auch als Repräsentantinnen und Repräsentanten der künstlerischen Domäne, ja des Berufs der Theaterregie betrachtet: Neben dem, was die einzelnen Theaterschaffenden voneinander unterscheidet, interessiert auch das, was sie als Ausübende einer distinkten künstlerisch-beruflichen Tätigkeit verbindet. Für Max Weber (1988 [1904]) ist der »Ausgangspunkt des sozialwissenschaftlichen Interesses« (ebd.: 172) ganz unzweifelhaft die »individuelle Gestaltung des uns umgebenden sozialen Kulturlebens« (ebd.). In diesem Sinne interessiert sich auch die vorliegende Studie für die individuellen berufsbezogenen Deutungen und habituell differenten Strategien der künstlerischen Positionierung je konkreter zeitgenössischer Regisseurinnen und Regisseure – als Einzelfälle. Gleichzeitig ist nun aber die individuelle »Gestalt« immer auch in ihrem »Gewordensein aus anderen, selbstverständlich wiederum individuell

gearteten, sozialen Kulturzuständen heraus« (ebd.) zu begreifen. Die konkrete Ausformung der habituellen Dispositionen, berufsbezogenen Deutungen und Bewährungsstrategien eines Regisseurs, einer Regisseurin ist also nicht etwa losgelöst von übergeordneten Strukturzusammenhängen, sondern – nebst der Berücksichtigung ihrer Prägung durch milieu- und generationsspezifische Bedingungen – immer auch im Lichte historisch gewachsener *berufsspezifischer* Ordnungs- und Bedeutungsstrukturen zu sehen. So ist davon auszugehen, dass sich in jeder beruflichen Einzelkarriere eines Regisseurs, einer Regisseurin – in unterschiedlicher Hinsicht und also immer nur partiell – auch die Geschichte der Herausbildung und Autonomisierung des Regieberufs selbst manifestiert: »Die berufliche Veralltäglichen der außeralltäglichen Leistungen findet in der Karriere jedes einzelnen Berufspraktikers, in jedem einzelnen Beruf und in der historischen Berufsentwicklung insgesamt statt, ohne daß der ›charismatische‹ Ursprung ganz verschwinden würde.« (Seyfarth 1989: 392) Auch bei den zuweilen eingehenderen Analysen sonstiger für die vorliegende Studie herangezogener (Feld-)Protokolle sozialer (Theater-)Realität – siehe Abschnitt 2.1 zu den Formen der Annäherung an das hier interessierende Spielfeld – habe ich mich auf die Interpretationsmethode der Objektiven Hermeneutik gestützt. Ganz im Sinne der oben stehenden Erläuterungen zum Unterfangen einer materialgesättigten Habitusrekonstruktion sind im Grunde genommen auch meine in vorliegender Arbeit unternommenen Bemühungen zu sehen, anhand solcher ›naturwüchsiger‹ Felddokumente (etc.) einzelne der der ›Ordnung des Theaters‹ zugrunde liegenden Strukturierungslogiken dingfest und in ihrer Interdependenz begreifbar zu machen: Jeder materialen Ausdrucksgestalt der sinnstrukturierten Welt (meinem Einkaufszettel genauso wie dem Programmheft zu einer Theaterproduktion) wohnt eine prinzipiell rekonstruierbare *Fallstrukturgesetzlichkeit* (Oevermann) inne.

Solche einem je spezifischen Muster folgenden Fallstrukturen mit Blick auf verschiedene Typen etwa von Spiel- und Ausbildungsstätten (Abschnitte 7.2 und 7.3) oder Konsekrationsinstanzen (Kapitel 10) im Feld des Theaters hin aufzuschließen war gleichermaßen Ansinnen dieser Untersuchung wie die Rekonstruktion der habituellen Dispositionen, Deutungsmuster und künstlerischen Schaffensaffinitäten der nach kontrastiven Gesichtspunkten ausgewählten Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure (Kapitel 11 bis 13).

Die auf der Auswertung der (berufs-)biografischen Interviews beruhenden Befunde werden, wiewohl in Einzelfallanalysen gewonnen, nicht in der Form ›ganzer‹ Fälle präsentiert, sondern entlang der drei analytischen Dimensionen: Dispositionen, Positionierungen und Positionen (vgl. hierzu die einleitenden Abschnitte 1.1 und 1.2) je anhand exemplarischer Besonderheiten sich unterscheidender Fälle aufgespannt. Hierfür also wird auf die Aufschlusskraft der Kontrastierung vertraut. Verschiedentlich finden Interviewpassagen und an kürzeren Sequenzen derselben gewonnene Einsichten indes auch Eingang in Kapitel, in denen nicht die interview-

ten Regisseurinnen und Regisseure selbst (und ihre Eigenheiten), sondern einzelne im Feld des Theaters auszumachende Strukturierungsprinzipien im Vordergrund stehen, welche mit dem soziologischen ›Rätsel des Regieberufs‹ in engem Zusammenhang stehen – so beispielsweise ist dies der Fall in Abschnitt 7.1 zu den diversen Typen von Spielstätten und Produktionsorten im Feld des Theaters, in Abschnitt 8.1 zu den Bedingungen des Gastregie-Engagements, unter dem Punkt 8.2.3 zur Logik der ›Projektemacherei‹ in der sogenannten ›freien‹ Theaterszene sowie unter den Punkten 9.1.2 und 9.2.1 zu dem Phänomen der Regienachwuchs-Festivals beziehungsweise der Konsekrationsmacht der Fachzeitschrift *Theater heute*.

Das Datum der Durchführung und Aufzeichnung des Interviews wird jeweils bei der erstmaligen Erwähnung und Zitation eines Interviewees, einer Interviewee angeführt und also nicht jedes Mal erneut angegeben, wenn derselbe Fall erneut zu Wort kommt. Aus ästhetischen Gründen und solchen des Leseflusses wurden die in der Arbeit wiedergegebenen Interviewpassagen leicht bereinigt: Die Bestätigungsemphasen des Interviewers – [I.: Ja], [I.: Mhm] – habe ich weitestgehend eliminiert. Auch verzichte ich in der vorliegenden Buchpublikation darauf, bei Zitaten aus dem Interviewmaterial jeweils die Transkriptseite der entsprechenden Textstelle anzuführen.

Drei weitere formale Hinweise noch zu den Interviewziten: In geschwungenen Klammern wird Bemerkenswertes auf der Ebene der Performanz kenntlich gemacht, also zum Beispiel, wenn eine oder ein Interviewee bei der Aussprache eines Satzes {amüsiert} ist. Sind einzelne oder auch mehrere Worte in Kursivschrift gehalten, so will damit gesagt sein, dass an der betreffenden Stelle mit besonderer Betonung – also mit einem gewissen *Nachdruck* – gesprochen wurde. In eckigen Klammern finden sich zuweilen Platzhalter für Ortsangaben, also beispielsweise [*Name der Stadt*]. Dies ist dem Anspruch geschuldet, die Interviewees weitestgehend zu anonymisieren. In einzelnen Fällen, wenn etwa der Name eines spezifischen Ortes besonders erklärungsrelevant ist, ist dies aus inhaltlichen Gründen nicht möglich.

