

Dispositionen und Passungsverhältnisse

11 Startausstattungen und Lernorte

In diesem und dem nächsten Kapitel wird eine akteurszentrierte Perspektive eingenommen. Es soll begreifbar gemacht werden, inwieweit sich die Frage nach den seitens je bestimmter Theaterschaffenden sozialisatorisch *so und nicht anders* erworbenen Startausstattungen (im Sinne habituellder *Dispositionen* und der Verfügbarkeit bestimmter Kapitalien) im Hinblick darauf als aufschlussreich erweisen kann, wie sich eben diese Kulturproduzierenden im Feld des Theaters zu bewegen und mittels ihrer spezifischen künstlerischen *Positionierungen* gleichsam einen je unverwechselbaren Ort, also eine je bestimmte *Position* in demselben zu verschaffen wissen. Dies werde ich entlang exemplarischer Passagen aus den mit zeitgenössischen Regisseurinnen und Regisseuren geführten Interviews tun. Welche habituellen Grunddispositionen also lassen sich unterscheiden? Mit welchen Karten bringen sich die einzelnen Regisseurinnen und Regisseure in das ernste Spiel des Theaters ein?

Wenn auch dort nicht explizit gemacht, dürfte sich im *Präludium* dieser Studie gezeigt haben, dass Emmy Werner auf ihrem Weg von der jungen Schauspielerin und Mitarbeiterin ihres Ehemanns (hinter der Bühne) hin zur Regisseurin sowie Produktionsleiterin an einem Kleinkunst-Theater und schließlich in die Position der Direktorin des über 1.000 Plätze bietenden Wiener Volkstheaters gleich mehrere stechende Trümpfe in der Hand hatte.¹ Sie ist getragen von einer unbändigen, in frühester Kindheit entwickelten Spiellust, die ihr in dem theatralisch geprägten Milieu, in dem sie aufwächst (und in welchem künstlerische Berufsambitionen geradezu den Regelfall darstellen), nie verdorben wird. Bereits in jungen Jahren reichlich ›genährt‹ an einem die Herstellungsbedingungen und Wirkweisen der Darstellenden Künste betreffenden Wissen, sollte sie gleichsam wie von selbst

1 Als Fall weist Emmy Werner gleichsam ein Höchstmaß an innerer Konsistenz auf. Sie ist ein soziologischer ›Glückstreffer‹ insofern, als es im Rahmen qualitativ-rekonstruktiv angelegter Untersuchungen bekanntlich eher die Ausnahme als die Regel darstellt, auf solch ›schöne‹ Fälle zu stoßen.

einen spielerisch-pragmatischen Habitus entwickeln, der – aufgrund der maximalen Tiefe seiner ontogenetischen Fundierung – sie später in ihrem zunächst schauspielerischen, dann regisseurialen und schließlich direktionsbezogenen *modus operandi* der Theaterproduktion gleichsam in der Form einer basalen *Intuition* nicht zuletzt dann anleiten sollte, wenn eher krisenhafte Entscheidungen getroffen werden mussten. Diese ›Gefühlsgewissheit‹ im Tun, welche ihr nicht zuletzt eine hohe Souveränität in der sozialen Interaktion (so auch in Kaffeehäusern) verleiht, findet – was den Modus ihrer künstlerischen *Positionierung* angeht – ihren Ausdruck gleichermaßen im ausgeprägten Spürsinn Emmy Werners für schauspielerische *Pointen* wie in ihrer Art der Spielplangestaltung als Kleintheater-Leiterin beziehungsweise Volkstheater-Direktorin: Geht ihre – schon in der Herkunftsfamilie auszumachende – fein verästelte und dabei grundtiefe sozial-räumliche Verwurzeltheit in der Stadt Wien bei Emmy Werner mit dem Anspruch der Pflege und Beförderung des kulturellen Erbes eben gerade dieser Stadt einher, so ist es der Regisseurin und Theaterdirektorin Werner, die das Wiener Publikum bestens kennen will (auch dies zweifellos eine vornehmlich gefühlte Form der ›Kenntnis‹), stets ein zentrales Anliegen, die Leute ›einzunehmen‹, ihren ›Nerv‹ zu treffen. Gerade in der *Position* der künstlerischen Leiterin des Volkstheaters mit seinen zahlreichen, langen Sitzreihen versucht Emmy Werner vor dem Hintergrund dieses Antriebs den Spagat zu machen – oder, wie sie selber sagt: den Mittelweg zu gehen – zwischen kommerziell vergleichsweise publikumssicheren Produktionen (den ›abgehangenen‹ Stücken) und eher experimentellen Aufführungen von Stücken jüngerer österreichischer Autorinnen und Autoren, die mit Blick auf den zu erwartenden Publikumszuspruch eher schwerer einzuschätzen sind.² Sie folgt damit – und dies zeigt sich in einem gewissen Sinne schon bei ihrem Theater in der *Drachengasse*, wo Emmy Werner es sich bei allem Einsatz für die Sache der Frau (entgegen der Erwartungshaltung seitens der ›rechten‹ Feministinnen) nicht verkneifen kann, es sich mit den Männern, diesem so leicht zu amüsierenden potentiellen Zuschauersegment, nicht zu verschern – einer insgesamt eher vorsichtigen kulturellen Strategie. Das Wiener Volkstheater unter Emmy Werner lässt sich als eine jener »neutralen Stätten« (Bourdieu 1999: 261) klassifizieren, in denen, gelagert zwischen den großen subventionierten Häusern und den rein kommerziellen (Musical-)Bühnen, der totale Bruch mit dem

- 2 Ach ja, à propos Zuspruch: Nicht uninteressant ist auch, wie Emmy Werner die sich bei ihr mit Fortschreiten der Karriere einstellende Veränderung in ihrer subjektiven Wahrnehmung von *Auszeichnungen* schildert. Anfänglich sind ihr die Würdigungen zuwider, erst allmählich – nachdem sie sich etabliert hat – nimmt sie solche auch gerne an. Mit Bourdieu (1999) können wir Konsekrationsakte als Zeichen des sozialen ›Alterns‹ verstehen – was eine Kulturproduzentin, die sich (noch eher am Anfang ihrer Laufbahn stehend) in solcherlei lebendige Kämpfe verwickelt sieht, bei denen jedenfalls ›Seniorität‹ kein stechender Trumpf ist, entsprechend von sich weisen muss (vgl. ebd.: 201f.).

konventionellen Theater aus Rentabilitätsabwägungen keine tragfähige Strategie wäre. Mit Blick auf den Umstand, dass gerade *sie* dieses Haus über so viele Jahre geleitet hat, können wir hier von einer derart hermetischen Form der *individuell-strukturellen* Passung sprechen, dass es im Rückblick so wirken mag, als habe diese sich ganz logischerweise oder ›selbstläufig‹ so ergeben müssen. Soziologisch besehen aber ist sie, wie ich hoffentlich deutlich machen konnte,³ äußerst voraussetzungsvoll. Nicht zuletzt sei – bevor im nun folgenden Kapitel weitere, wiederum je anders sozialisierte und habituell disponierte Regisseurinnen und Regisseure zu Wort kommen – noch auf den Umstand hingewiesen, dass in dem Interview mit Emmy Werner verschiedentlich auch vergeschlechtlichte Deutungsmuster aufscheinen, die unter Berücksichtigung der spezifischen *Art und Weise*, in der die Interviewee auf sie rekurriert, uns einen Hinweis geben darauf, wie eben in dem konkreten Fall mit dem ›Problem der Geschlechter‹ umgegangen wird. Gibt etwa Frau Werner dem Interviewer gegenüber zu verstehen, sie sei sich als Theaterleiterin zuweilen wie eine *Puffmutter* vorgekommen, um hierauf ein herzhaftes Lachen von sich zu geben und auch den Interviewer zu einem solchen hinzureißen, rekurriert sie damit (inhaltlich) auf jene zweifelhafte Konstruktion der ›ewigen‹ Schauspielerin als einer Quasi-Prostituierten, wie sie im frühen 20. Jahrhundert Konjunktur hat (vgl. Abschnitt 5.1), um sie (performativ) im Grunde genommen zu ›dekonstruieren‹. Die Pointe erweist sich hier als ein recht entwaffnendes Mittel – und bleibt doch ambivalent, wenn man bedenkt, dass Emmy Werner die ›Puffmutter-Analogie‹ vor dem Hintergrund äußert, dass es an ihrem Hause, an dem stets ein gewisses erotisches Prickeln in der Luft geflirt haben soll (was der Kunst bestimmt nicht abträglich gewesen sein wird), immer wieder zu *Liaisons* zwischen Schauspielenden gekommen sei. Unter einem berufssoziologischen Gesichtspunkt bezieht sich Frau Werner damit schlicht auf die für Schauspielerinnen und Schauspieler insgesamt nicht untypische, berufsgruppenspezifische »Binnenheiratshäufigkeit« (Clausen 1969: 422). In Bezug auf das Manko indes, welches Hungerbühler (2009) hinsichtlich Connells Theorem der ›hegemonialen Männlichkeit‹ in der aus ihrer Sicht dort unzureichend geklärten Frage betreffs der »Konzeption von Feminität« (ebd.: 130) in meinen Augen völlig zu Recht ausmacht und anmahnt (siehe Fußnote 26 in Kapitel 1), wäre die von der Theaterdirektorin herangezogene ›Puffmutter-Imago‹ dahingehend weiter zu ergründen, ob und inwiefern sich hierüber nicht eine (feld)spezifische Form der ›hegemonialen Weiblichkeit‹ reproduziert, die – ganz

3 Sonst lese man das Präludium noch einmal und achte insbesondere auf die (manifest) krisenhaften Momente im Werdegang von Emmy Werner, die der Überwindung so mancher Problemlagen, der Austragung so manchen Kampfs und dabei zweifellos einer großen Anstrengung und eines hohen Kraftaufwands bedurften. Von einer ›Selbstläufigkeit‹ ihrer Karriere ist selbstverständlich gerade unter lebenspraktischen Gesichtspunkten keinesfalls auszugehen.

wie dies in der von Bourdieu und Connell gleichermaßen formulierten, die Reproduktionslogik *männlicher* Vorherrschaft erklären wollenden Konzeption der Fall ist (vgl. Abschnitt 1.3) – ihre Potenz aus einer sowohl in der hetero- wie in der homo-sozialen Dimension strukturwirksamen Abgrenzungs- und Unterwerfungsbewegung bezöge. Zur Beantwortung dieser Frage wiederum wäre theoretisch – oder besser noch historisch-soziologisch – zu klären, ob nicht die besondere Herrschaftsform des Bordell-Matriarchats tatsächlich sowohl den (weiblichen) Prostituierten wie auch den (männlichen) zahlenden Gästen ein Moment der Gehorsamkeit abverlangt.⁴

Hier soll nun der Frage nachgegangen werden, auf der Basis welcherart habituellen Dispositionen verschiedene Kulturproduzentinnen und Kulturproduzenten, von denen einige – wie Hans Peter Thurn in Anlehnung an Max Weber festhält – ihrer *inneren Berufung* selbst dann folgen, wenn sie von dem »Erlös« (vgl. Thurn 1997: 120) ihres Schaffens gar nicht leben können, sich in welcher konkreten Art und Weise in ihrem Bewährungsuniversum *als* Künstlerinnen und Künstler zu behaupten trachten. Als ein mögliches Unterscheidungskriterium mag man heranziehen, dass die Weigerung seitens von Kulturschaffenden, Kunst als »Beruf im neuzeitlichen Sinn einer kalkulierbaren, durch die Ausrichtung von Werten auf Zwecke rational dosierbaren Erwerbstätigkeit aufzufassen und zu vollziehen« (ebd.: 105), im Einzelfall unterschiedliche Grade aufweisen kann. Oder aber man geht – in einer etwas generelleren Perspektive – davon aus, dass sich die mit Blick auf verschiedene Habitusformationen von Kunstschaffenden bestehenden Differenzen durch unterschiedliche Glaubenshaltungen erklären lassen, die ihrerseits zu variierenden Graden mit einer Tendenz zur »Selbstaubeutung« einhergehen. Pidoux et al. (2004) etwa schreiben in ihrer Studie über die beruflichen Überlebensstrategien junger Schauspielerinnen und Schauspieler sowie Musikerinnen und Musiker:

»Pour se maintenir dans ce monde, il faut des convictions et même la foi. Il semble bien que l'on ne puisse, sans elles et sans un certain consentement à l'exploitation et à l'auto-exploitation, supporter ces métiers aux rémunérations chaotiques, irrégulières et principalement non monétaires.« (Ebd.: 32)

Allein schon die in der vorliegenden Studie bis hierhin erwähnten, unter verschiedenen Gesichtspunkten zur Erläuterung bestimmter Strukturierungsmomente im Feld des Theaters exemplarisch herangezogenen Fälle mögen deutlich gemacht

4 Da der Autor der vorliegenden Studie in dieser Hinsicht über keinerlei Feldwissen verfügt, will er von einer diesbezüglichen Einschätzung absehen (wobei er sich insgeheim ausmalt, dass so manch ein sich als »maskulin« begreifendes Individuum angesichts der geballten »Feminität« einer Puffmutter zur Einnahme einer eher duckmäuserischen Haltung neigen dürfte).

haben, dass es *die* Theaterregisseurin oder *den* Theaterregisseur nicht gibt.⁵ Gälte es an dieser Stelle einer bohrend nachfragenden Person gegenüber *unbedingt* eine Charakteristik zu nennen, die der Autor bei sämtlichen Interviewees gleichermaßen ausgemacht zu haben meinte, es bliebe ihm nichts anderes, als auf den allerseits anzutreffenden ›Kunstwillen‹ hinzuweisen – und hinzuzufügen, dass dieser indes von Fall zu Fall doch sehr verschiedener Couleur sein und zu je unterschiedlichen Graden als ihnen selbst *selbstverständlich* gelten kann. Gerade mit Blick auf ihr jeweiliges Selbstverständnis als Künstlerin oder Künstler nämlich weisen die Regisseurinnen und Regisseure beachtliche Unterschiede auf: Einigen scheint dieses wie angeboren, anderen eher allmählich erwachsen zu sein⁶ – und nochmals andere wollen vorgeblich nie wirklich zu einem solchen gefunden haben. Im Folgenden wird versucht, entlang zweier Dimensionen (und dabei jeweils anhand exemplarischer Fälle) eine Reihe solcher *Disparitäten* zwischen Regisseurinnen und Regisseuren verschiedenen Alters und Geschlechts, verschiedener sozialer Herkunft und Generationslagerung soziologisch begreifbar zu machen, die sich im Zuge der Einzelfallrekonstruktionen als hinsichtlich der Frage nach typisierbaren beruflichen Bewährungsstrategien als entscheidend herausgestellt haben. Unter Abschnitt 11.1 liegt der Fokus dabei auf den herkunftsspezifischen Gegebenheiten kontrastiv herangezogener Interviewees und also der Frage, inwieweit und in welcher konkreten Hinsicht je bestimmte *primärsozialisatorische Konstellationen* von je besonderer Bedeutung für den Beginn und den weiteren Fortgang einer künstlerischen ›Karrie-

-
- 5 Auf *Jolanda Meissner* wurde unter Punkt 8.1.1 im Zusammenhang mit der Schweiz als ›Gagen-Paradies‹ sowie – dort kontrastiv zur gekränkten Novizin *Hella Nussbaum* – unter Punkt 9.1.3 mit Blick auf ihre kritisch ablehnende, ja konfrontative Haltung gegenüber Regie-Nachwuchs-Wettbewerben und Regieausbildungsstätten eingegangen. *Pia Lamnek* kam unter Punkt 8.1.2 als eine über einen ausgeprägten Verhandlungssinn verfügende Repräsentantin solcher Stadt- und Staatstheater-Regisseurinnen zu Wort, die primär im Gastregie-Vertragsverhältnis arbeiten. Der Kontrast eines einmal *innen*-theatralischen und einmal *extra*-theatralischen regisseurialen ›Konfliktmodells‹, wie es exemplarisch bei *Alain Henricke* respektive *Greta Hopf* vorzufinden ist, wurde unter Punkt 8.1.4 aufgezeigt. Anhand des vornehmlich in der Freien Szene sich bewegenden Projektemachers *Lars Wellersdorf* schließlich konnte unter Punkt 8.2.3 ein recht genuin selbstcharismatischer *modus operandi* der Theaterproduktion rekonstruiert werden, der seinen Boden im 17. Jahrhundert zu haben scheint.
 - 6 Am Fall *Hella Nussbaum* konnte gezeigt werden, wie fragil das künstlerisch-berufliche Selbstvertrauen in der Phase der Sekundärsozialisation sein kann beziehungsweise wie hart die im Feld des Theaters institutionalisierten Nachwuchs-Konsekrationsakte eine solche sich in Entwicklung befindende Novizin, bei der zumal ein auf *Vergemeinschaftung* abhebender *modus operandi* sich herausbilden beziehungsweise verfestigen möchte, treffen können (vgl. Punkt 9.1.3).

re< sein mögen. Auf diesem Hintergrund widmet sich Abschnitt 11.2 sodann dem Umstand, dass habituell unterschiedlich disponierte (angehende) Regisseurinnen und Regisseure nicht zuletzt dazu neigen, je andere künstlerische *Lernorte* anzupeilen beziehungsweise bestimmte solche wie selbstverständlich zu finden. Hier wird wiederum angestrebt, anhand von Kontrastfällen darzulegen, welche Implikationen dieses Phänomen mit Blick auf die ›Ordnung des Theaters‹ hat.

11.1 PRIMÄRSOZIALISATORISCHE AUSGANGSLAGEN

Liegt für Pierre Bourdieu eine Besonderheit künstlerischer Felder in der »hohen Durchlässigkeit ihrer Grenzen und der extremen Diversität in der Definition der von ihnen gebotenen *Posten*« (Bourdieu 1999: 358), so konstatiert er mit Blick auf die Eigenschaften der Akteure, dass diese »weder über ebenso viel ererbtes ökonomisches Kapital verfügen müssen wie im ökonomischen Feld, noch über ebenso viel Bildungskapital wie im universitären Feld oder auch in Sektoren des Macht-Felds wie dem hohen Beamtentum« (ebd.). Ob diese Diagnose auch für das Feld des Theaters zutrifft, wird hier nicht beantwortet werden können. Die vorliegende Studie erhebt gar nicht erst den Anspruch, eine im quantitativen Sinne verallgemeinerbare Aussage darüber machen zu wollen, über welcherart Kapitalien die im deutschsprachigen Theaterfeld tätigen Regisseurinnen und Regisseure ›verteilungsmäßig‹ verfügen. Es ging mir bei der Auswahl der Interviewees vielmehr darum, anhand exemplarischer Fälle in Erfahrung zu bringen, inwieweit unterschiedliche familiäre und milieuspezifische Sozialisationsbedingungen und also disparate herkunftsbedingte Startausstattungen mit die Art und Weise zu erklären vermögen, *wie* sich die Regisseurinnen und Regisseure in dem künstlerisch-beruflichen Bewährungsuniversum des Theaters bewegen und *wie* sie – unter Einsatz welcherart feldrelevanter Ressourcen – ihren künstlerischen Ambitionen nachgehen. Stellt Pierre Bourdieu (1982; 1992) immer wieder heraus, Kunst sei keine Frage der individuellen Begabung, sondern eine des *kulturellen Erbes* und – dann eben doch auch – der *Bildung*, so ist nebst dem Umstand, dass nicht alle Familien gleichermaßen in der Lage sind, ihren Mädchen und Buben eine »Bildungsvertrautheit« (Schmeiser 2003: 44) zu vermitteln, dasselbe auch mit Blick auf die primärsozialisatorisch begünstigte (oder eben nicht begünstigte) Genese einer gewissen ›Kunstvertrautheit‹ zu sagen. Im folgenden Abschnitt werde ich nun zunächst auf einen Regisseur eingehen, der in dieser Hinsicht einen Extremfall darstellt: den in einem von der Welt der hohen Bildung und der schönen Künste meilenweit *entlegenen* Milieu aufgewachsenen Regisseur und Künstler Heribert Stark⁷, der (um 1940 herum in eine bäuerlich geprägte Familie hineingeboren und sodann auf dem

7 Zu Heribert Stark siehe auch Fußnote 39 in Kapitel 8.

Dorf groß geworden) noch heute zutiefst daran zweifelt, ob denn diese Theaterkunst, die er da über Jahrzehnte gemacht hat und auch immer noch produziert, überhaupt einen Sinn ergibt – geschweige denn, dass sie anderen etwas bedeuten könnte.⁸ Der Fall Stark kann im Übrigen, um dies hier vorausszuschicken, als in mehrfacher Hinsicht typisch gelten für aus bildungs- und kunstfernen Milieus stammende Regisseurinnen und Regisseure, denen die Domäne des Theaters eine gänzlich außeralltägliche, ja gegenweltliche Sphäre ist, die ein emanzipatorisches Potential birgt. In der Regel beschreiben gerade diese Kunstschaaffenden nachdrücklicher und in einer gewissen Weise auch ›authentischer‹ als andere den Weg in den künstlerischen Beruf (beziehungsweise überhaupt in die Sphäre theatralischen Schaffens) als einen krisenhaften Suchprozess. Vor allem die Männer dieses Gepräges übrigen neigen sodann – auf dieser dispositionalen Grundlage – zu mehr oder minder radikal unorthodoxen *modi operandi* der Theaterregie.⁹

8 Diese gleich am Anfang des Interviews durchschlagende Problematik ist ambivalent: Zum einen nämlich mag man in der Selbststilisierung als *Artiste maudit*, dem die Maxime des *L'art pour l'art* alles und die Frage der sozialen Geltung und ökonomischen Sicherheit nichts ist, ein konstitutives Moment des künstlerischen Selbst sehen. Die Selbstcharismatisierung (eine Art ›Selbstverrätzelung‹) des Regisseurs hat in dieser Sicht gleichsam den Charakter einer Selbststigmatisierung, was kunstsoziologisch besehen gerade für Künstler, die als »Medien der Innovation« (Lipp 1985: 22) gelten wollen, eine nicht untypische Konfiguration ist. Zum anderen aber ist dabei unbedingt mit zu berücksichtigen, dass die Selbststigmatisierung in (mindestens) zweierlei Formen auftreten kann: Entweder ist sie das *Privileg* eines gehobenen künstlerischen – sozial und ökonomisch nicht selten vergleichsweise sicheren – Standes, dem es nur billig sein kann, sich den Mantel einer irgendwie ›grenzwertigen‹ Existenz auch noch anzulegen, um möglichst von sich reden zu machen; oder aber sie erwächst der tatsächlichen gesellschaftlichen Randständigkeit des betreffenden Individuums (beziehungsweise seines Herkunftsmilieus) und ist dann als ein habituell verinnerlichter Ausdruck der Reproduktion eines tradierten, in die künstlerische Identität transponierten, ungleich fundamentaleren *Notstands* zu sehen (was nicht heißen will, dass die Oszillation von Selbstcharismatisierung und Selbststigmatisierung im erstgenannten Sinne keine Notlage kennen würde; sie ist dann nur freilich anders gelagert – siehe hierzu die unter Punkt 11.1.2 vorgestellten Fälle).

9 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass ich, wenn ich hier zunächst die Strukturkategorie der sozialen Herkunft als die gleichsam *entscheidende* einführe, mir der Problematik dieser Entscheidung bewusst bin: Sie setzt – im Sinne möglicher sozialisatorischer ›Einflussgrößen‹ – formal das Milieu über das Geschlecht, die Generationslagerung (etc.). Das hat pragmatische Gründe. Selbstredend finden die im Zuge der Fallrekonstruktionen gewonnenen Einsichten in unterschiedliche Varianten der ›intersektionalen Konfiguriertheit‹ habituellem Dispositionen und *modi operandi* der Theaterregie (etc.) Eingang in die hier folgenden Darstellungen. In diesem Sinne schicke ich hier voraus, dass sich

11.1.1 Eben noch auf dem Bauernhof ...

Heribert Stark stammt aus einem Milieu, in welchem Kunst *keinen* festen lebensweltlichen Stellenwert geschweige denn eine berufliche Tradition hat, wie dies – maximal kontrastiv hierzu – bei Emmy Werner der Fall ist. Um 1940 herum geboren, wächst er in einem agrarisch geprägten Vorort einer kleineren Stadt auf. Die Großeltern sind Bauern und angestellte Handwerker, der Vater ist Handelsvertreter, die Mutter Verkäuferin in einem kleinen Laden für Güter des täglichen Bedarfs. »Kunst gab es überhaupt nicht dort« – so gibt Stark im Interview zu verstehen – »also gar nix. Es war Bauernhof. Noch von den Großeltern, also Selbsternährer und das alles«. Auf dieser Folie macht er sich im Interview daran, seine »Entwicklungsgeschichte« zu erzählen – eine Formulierung, die so von keinem und keiner anderen Interviewee meines Samples verwendet wird. Ist es auch für einige Regisseurinnen und Regisseure anderer primärsozialisatorischer Milieus durchwegs typisch, den eigenen Weg ins Theaterfeld und zum »Regieberuf« als eine längere, von vielerlei Unwägbarkeiten geprägte Suchphase zu beschreiben, in welcher nichts Geringeres auf dem Spiel steht als die Ausbildung einer eigenen (unverwechselbaren) künstlerischen Identität, so zeichnet die Fälle aus bildungs- und kunstfernen Milieus zuweilen eine gewisse *Radikalität* aus, mit der – um der eigenen (persönlichen, künstlerischen) Entwicklung willen – ein *Bruch* gegenüber der Herkunftsfamilie und dem Herkunftsort vollzogen wird. Bei Stark, der als Heranwachsender auf dem großelterlichen Bauernhof mitunter für die Schweinemast zuständig ist, kommt die Dringlichkeit der entsprechenden Fluchtbewegung sehr plastisch zum Ausdruck:

»Ich stellte bei mir fest, dass ich den Bauernhof gehasst habe. Ich fühlte mich nur wohl in der Stadt, ich war immer *weg*, wenn ich das nur kriegen konnte, ich hatte nur den Drang *weg* von dort, *weg weg weg*, das war das Einzige, was ich wusste, wohin *nicht*, ich wusste einfach, das wird nicht mein Leben sein, das Schweineschlach- *Wüöööh* {Ausdruck des Ekels}.«¹⁰

insbesondere seitens der Herkunftsfamilien der etwas *älteren* (vor und bis etwa 1960 geborenen) Fälle meines Samples, die sich dieser recht heterogenen Gruppe, welche ich als »bildungs- und kunstfern« apostrophiere, zuordnen ließen, ein geringes Volumen an entsprechenden Kapitalsorten auszumachen ist. Die jüngeren Fälle, deren Eltern oftmals einen sozialen Aufstieg realisiert haben, treten demgegenüber – jedenfalls »formal« – ein größeres Erbe an (ohne als zu einem bildungsbürgerlichen Milieu zugehörig betrachtet werden zu können).

- 10 Die spezifische Art und Weise, wie er diesen Rückblick formuliert (»stellte bei mir fest, dass ich...«), ist als ein erster Hinweis darauf zu lesen, dass für Heribert Stark die eigene »Entwicklungsgeschichte« den Charakter eines »reflexiv intendierten Selbstentfaltungsprojekt[s]« hat, wie Claus Ulrich Schüngel (1996: 223) es etwa auch bei bestimmten »freien« Puppentheater-Spielern ausmachen konnte. Diesen, denen daran gelegen war,

Die Drohkulisse besteht für Heribert Stark – als Teenager – in der Aussicht, auf Lebzeiten Schweine mästen und schlachten zu müssen; Anziehungs- und Fluchtpunkt ist ihm die Stadt. Seinen Leidensdruck (dessen hoffnungsvolle Kehrseite – wie sich gleich zeigen wird – die Sehnsucht nach einer irgendwie ›künstlicheren‹ Welt zu sein scheint) macht er nicht zuletzt an der in der Herkunftsfamilie vorherrschenden bauerlichen Subsistenzlogik fest: »Wir hatten große Gärten, Felder, da kam nur *Selbst*gemachtes auf den Tisch, weißt du? Konfitüre, selbst gemacht, nich?«, gibt er zu verstehen und hebt davon seine in dieser Zeit ungleich ›moderner‹ Marmelade-Vorliebe ab: »Und ich hatte nur Sehnsucht nach der knallroten, die's im Laden gab, in einem Eimer, die du offen kaufen konntest damals noch, und nach der knallgelben, weißt du?«¹¹ Die Sehnsuchtsgetriebenheit ist in der lebensgeschichtlichen Erzählung Heribert Starks – auch jenseits seiner kindlichen Gelüste nach möglichst knalligen Konfitüren – ein zentrales Motiv. Dies vor allem mit Blick auf die ersten Jahre nach Schulabschluss (Stark ist im Übrigen einer unter den nur vereinzelt Regisseuren meines Samples, die *kein* Abitur machen): In dieser Lebensphase wird er, nachdem er als 16-Jähriger umgehend das elterliche Haus verlässt, in einer größeren Stadt (an einer frisch eröffneten Schauspielschule) zunächst eine Schauspielausbildung absolvieren.¹² Was dort »gelehrt oder gemacht« wurde, habe ihn indessen damals persönlich »nicht sehr« interessiert, stellt er rück-

sich »bewusst sozialer Kontrolle und Zwängen« zu entziehen, diene dieses selbstreflexive Denkmuster nicht zuletzt dazu, »Kontinuität in der eigenen Person festzumachen« (ebd.).

- 11 An der Marmeladen-Metapher scheint jenes im landwirtschaftlichen Milieu angesichts gesellschaftlicher Strukturumbrüche besonders akut werdende Spannungsverhältnis von Tradition und Modernisierung auf, wie Hildenbrand (1988) es eben just anhand der bauerlichen Esskultur erhellt.
- 12 Für Clausen (1969) stellt sich Ende der 1960er Jahre, da im Theaterfeld sich ein ›Überschuss‹ an Schauspielern und insbesondere an Schauspielerinnen abzeichnet (vgl. hierzu Abschnitt 7.3), die Frage, ob nicht »die Vorstellungen vom Schauspielerberuf den Macht-Gedankenspielen entgegenkommen«, die gerade in der »Zeit der ›Jugend‹ zur Selbststabilisierung und Außendruckabwehr oft nötig werden« (ebd.: 423). Auch führt er im Rahmen seiner berufssoziologischen Perspektivierung des Theaters ins Feld, gerade das »weibliche Geschlecht« (ebd.) wähle öfter das »Theater als Ausbruchsberuf« (ebd.), und dies nicht nur im Schauspiel, sondern zunehmend auch im Bereich Bühnenbild. Der Fall Heribert Starks stellt jedenfalls in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar: Er sieht – als Angehöriger der männlichen Genusgruppe – in der Schauspielerei, der er sich zunächst widmet, offenbar tatsächlich einen Ausbruchsberuf (ob er sich bei dieser Entscheidung von irgendwelchen ›Machtphantasien‹ hat leiten lassen, lässt sich hier nicht sagen; begreift man die Flucht aus dem Schweinestall als ein Moment der Selbstermächtigung, kann man dies indes durchaus so sehen).

blickend fest – und es sei auch nicht wirklich das gewesen, was er eigentlich gesucht habe: »Was ich suchte, konnte ich nicht benennen«, gibt er im Interview zu verstehen.¹³ Hierin manifestiert sich eine die gerade anfänglich stark explorative Phase des künstlerischen Werdegangs kennzeichnende persönliche und berufliche Orientierungslosigkeit, wie sie besonders scharf auch bei anderen aus relativ kunstfernen (und zumal nicht-bildungsprivilegierten) Milieus stammenden Theaterschaffenden meines Samples auszumachen ist. Die subjektive Ungewissheit oder Ahnungslosigkeit im Hinblick darauf, wohin der eingeschlagene Weg eigentlich führen soll und wird, ist – wobei eine solche im Prinzip bei *allen* interviewten Regisseurinnen und Regisseuren festzustellen ist, denn das Feld des Theaters bietet *insgesamt* keine vorgezeichneten ›Laufbahnen‹ – bei ihnen, die über die geringsten Feldkenntnisse und meist keinerlei ›geltende Vorbilder‹ verfügen, am größten beziehungsweise umfassendsten. Mehr oder weniger deutlich (und auch zu unterschiedlichen Graden der Explizitheit) tritt in den Interviews mit in solchen Milieus aufgewachsenen Regisseurinnen und Regisseuren darüber hinaus hervor, dass sie, indem sie sich von ihrem typischerweise ländlich oder jedenfalls ›kleinräumig‹ geprägten Herkunftskontext lösen, um sich – ohne dass diese in der Familie je eine *Bedeutung* gehabt hätte – der Welt des Theaters zuzuwenden, eine gewisse Entfremdungserfahrung machen.

Am pointiertesten stellt sich dieser Zusammenhang bei der Ende der 1950er Jahre geborenen Dagmar Kleinfeld dar,¹⁴ deren Großeltern (wie jene Heribert Starks) Landwirtschaft betreiben und deren Eltern – der Vater ist als Handelsreisender für Lebensmittel, die Mutter in der Textilverarbeitung tätig – schon darin keinen Sinn erkennen können, dass ihr Kind, ja ausgerechnet die *Tochter* Abitur machen will und wird. In der Rede über sich selbst einer versozialwissenschaftlichen Argumentationsweise sich bedienend¹⁵ und dabei mitunter eine nachhaltige Identifikation mit ihrer ›Klassenlage‹ an den Tag legend, umreißt die Regisseurin in einem auffallend kurzen Bogen den inneren Zusammenhang zwischen ihrer herkunftsspezifischen Ausgangssituation und dem Umstand ihres ›verzögerten‹ Erstkontakts mit der Theaterkunst:

13 Wie sich im weiteren Interviewverlauf zeigt, sollte sich für Heribert Stark der Kontakt zur *alternativen Theaterszene* als zentrales Moment der ›Selbstfindung‹ erweisen.

14 Interview geführt am 20.10.2007.

15 Auch hierin manifestiert sich ein gesteigerter Grad der ›Selbstreflexion‹. Wie die unten stehende Interviewsequenz aufscheinen lässt, herrscht in dem primärsozialisatorischen Kontext Kleinfelds ein Denkstil vor, der nicht unwesentlich von der stetig wiederkehrenden Frage gekennzeichnet ist, was man sich in dieser Welt ›erlauben‹ darf und was *nicht*, wie sie sich – Bourdieu (1985) zufolge – in jenen Milieus am allgegenwärtigsten stellt, in denen die Lebensbedingungen die rigidesten sind (vgl. ebd.: 9ff.).

»Also ich, äh, komm vom Dorf, hm, bin ein Arbeiterkind, also Unterschicht, und bin die erste, also ja das, die erste in der Familie gewesen, die Abitur machte, was ein großer, 'n großen Eklat gab, weil ich kein Junge war, also weil eigentlich soll, sollte, *wenn* jemand Abitur macht, sollte es doch bitte schön ein männlicher Angehöriger sein, und bin deswegen aufgrund von dieser Geschichte sehr spät erst das erste Mal ins Theater gekommen.«

Wie die Fallrekonstruktion erwiesen hat, verleiht die Tatsache, dass sie sich durch den Besuch des Gymnasiums in einem den Eltern fremden »Gefilde« bewegt, Dagmar Kleinfeld eine gewisse Immunität gegenüber deren Erwartungen. Einem »Marsmännchen« nicht unähnlich, ist sie in einem entlegenen »Territorium« unterwegs, das den Eltern »so unbekannt und so fremd« ist, dass diese zu den weiteren beruflichen Richtungsentscheidungen der Tochter – sie wird ein Studium der Theaterwissenschaften in Angriff nehmen, dieses aber bald wieder abbrechen, um sich der Schauspielerei zuzuwenden – »nix groß sagen« können. Zwar hätten die Eltern sie vielleicht lieber als »Ärztin oder irgend so was« gesehen, räumt Dagmar Kleinfeld ein, oder sonst in einem Beruf, der mehr »Sicherheit« verspricht, doch sei sie »einfach zu selbständig« gewesen, als dass diese ihre Entscheidung hätten beeinflussen können: 17-jährig verlässt sie das elterliche Haus. Die letzten drei Semester am Gymnasium habe sie – wie sie sehr distanzierend sagt – schon nicht mehr »bei denen gelebt« und dann auch das Abitur »selbständig gemacht«. Einen auf die Berufswahl bezogenen »Ratschlag« der Eltern hätte sie da also sowieso nicht mehr »zugelassen«. Wie schon im Fall von Heribert Stark ist auch bei Dagmar Kleinfeld ein ausgeprägtes Autonomiestreben auszumachen. In verschiedener Hinsicht löst sie sich als Bildungsaufsteigerin aus den Begrenzungen ihres Herkunftskontexts. Die mit diesem »Milieusprung« verbundene Überwindung herkunftsspezifischer Normalitätsvorstellungen, Denkmöglichkeiten und Handlungsroutrinen deutet Dagmar Kleinfeld indes in ambivalenter Weise: Zum einen eignet sie sich im sekundärsozialisatorischen Kontext von Gymnasium und Studium Kompetenzen an, die den im Elternhaus angelegten Horizont deutlich sprengen: Sie spreche »'ne andere Sprache« als ihre Eltern, gibt sie im Interview etwa zu verstehen: »Der Wortschatz zum Beispiel von, von meiner Herkunftsfamilie, ist vielleicht, mm, 'n Siebel von dem, den ich benutze.« Gleichzeitig wird Kleinfeld auf ihrem weiteren Weg, der sie über das Schauspiel in den Regieberuf führt, das Gefühl nie loswerden, auch *selber* – aufgrund der Bildungs- und Kunstferne ihres primärsozialisatorischen Milieus – über gewisse Äußerungs- und Souveränitätsdefizite zu verfügen. Wiewohl es sicher auch »Leute aus, aus anderen Schichten« gibt, die »auch unsicher sind«, denke sie manchmal, es liege wohl schon an ihrer Herkunft, dass sie immer »so 'ne Schwel-lenangst« habe, sich im Feld auch richtig »zu verkaufen«. Immer wieder stellt sich ihr, vor allem in ihren beruflichen Anfängen, die Frage: »Bin ich überhaupt schon gut genug?« Gerade im Rahmen ihrer theaterbezogenen »Ausbildungen« – nach Abitur und abgebrochenem Studium wird Kleinfeld an verschiedenen – zunächst

eher in der Alternativszene situierten, später staatlichen – Ausbildungsstätten Schauspiel und schließlich Regie studieren – hat sie lange Zeit ein auf ihre Wissensressourcen bezogenes defizitäres Selbstbild. »Ich *weiß* noch nicht genug«, so habe sie immer das Gefühl gehabt: »Ich *kann* noch nicht inszenieren, weil ich *weiß* noch nicht genug.«¹⁶

Nebst dem Umstand, dass sowohl Stark wie Kleinfeld über ein ausgeprägtes *Autonomiestreben* verfügen, welches sie zum ›Ausbruch‹ aus ihren rigiden Herkunftsmilieus antreibt, um sich – im Falle Starks direkt; im Falle Kleinfelds nach abgebrochenem Universitätsstudium – in der Schauspielerei zu versuchen, ist diesen beiden ›Bauern(groß)kindern‹ nicht zuletzt ein sich in ihren jeweiligen Werdegängen als Regisseur beziehungsweise Regisseurin manifestierender ›Wille‹ zur »Unabhängigkeit von institutionellen Anbindungen« (Schüngel 1996: 223) gemeinsam: Beide werden sich nie für längere Zeit fest an eine bestimmte Spielstätte binden (können).¹⁷ Schließlich sei erwähnt, dass man seitens Dagmar Kleinfeld mütterlicherseits von der Transmission einer ›Werksinnigkeit‹ sprechen kann, die sich mit einem gewissen ›Frauen‹-Berufsstolz verbindet. Während die Beziehung zum Vater problematisch ist, scheint Kleinfeld sich ihrer Mutter – die, wie eingangs erwähnt, einem handwerklichen Beruf nachgeht – auch nach dem Bruch mit dem Herkunftsmilieu für längere Zeit recht verbunden, ja in einer bestimmten Hinsicht künstlerisch ›verpflichtet‹ zu fühlen:

»Und, lange Zeit hab ich immer überlegt, also so in den *Endproben*, mir das Ganze noch mal durch die Augen meiner Mutter angeguckt, ob sie das verstehen könnte. Weil es ja sehr abstrakt zum Teil ist, was ich mache, oder auch *abstrus* jetzt für, für, für, für einen Menschen, der so ganz, normal ist.«

16 Die Strategie, sich durch das Absolvieren fachbezogener Studiengänge für die Herausforderungen des Regieberufs ›fit‹ zu machen, findet sich recht exklusiv bei den Regisseurinnen meines Samples. Ist sie bei Dagmar Kleinfeld durch das Gefühl eines *wissensbezogenen* Mankos (und also von der Idee her *sachhaltig*) motiviert – ihr geht es darum, die Basis ihrer regisseurialen Praxis substantiell zu erweitern –, so ist bei jüngeren Regisseurinnen eher ein Hang dazu auszumachen, sich für die ernsten Spiele des Wettbewerbs im Feld der Theaterregie qua Erwerb von Regie-Diplomen und also spezifischen *Titeln* zu rüsten (was eher der Idee einer *formalen* Statusaufwertung entspricht). Vgl. hierzu Abschnitt 11.2; dort exemplarisch den Fall Widmann.

17 Heribert Stark ›zelebriert‹ diese seine Nicht-Passung in den festen Theaterbetrieb im Interview. Dagmar Kleinfeld bemüht sich demgegenüber – je älter sie wird beziehungsweise je länger sie im Geschäft ist – zunehmend darum, endlich (doch) eine längerfristige Anbindung an eine Spielstätte zu finden (indes der Tendenz nach *à contrecœur*).

Mit dem Absprung Dagmar Kleinfelds aus ihrer ›normalen‹ Familie und ihrem Eintauchen in das außeralltäglich-künstlerische Produktionsuniversum des Theaters löst sich also ihr Sinn für die in ihrem angestammten Milieu herrschenden Sicht- und Wahrnehmungsweisen nicht in Luft auf. Vielmehr scheint die Regisseurin nunmehr über eine Fähigkeit zum *zweifachen Blick* zu verfügen, der zum einen in einer konkreten ›Arbeiterinnensicht‹ und zum anderen einer abstrakten ›Künstlerinnenperspektive‹ besteht.¹⁸

11.1.2 ... schon im Raum des Möglichen

Bei den im Folgenden betrachteten Regisseurinnen und Regisseuren handelt es sich um solche, die – im Vergleich mit Heribert Stark und Dagmar Kleinfeld – herkunftsbedingt über ungleich mehr, nämlich reichlich kulturelles Kapital verfügen und auch relativ bis sehr viel ökonomisches Kapital im Rücken haben. Sie stammen aus Akademiker- sowie Unternehmerfamilien, in denen die Künste insgesamt, teils auch insbesondere die Bühnenwelt einen festen Stellenwert haben in aller Regel insofern, als die Hinwendung an diese einen nicht unwesentlichen Teil des hier üblichen Bildungs- und Unterhaltungsprogramms ausmacht. Diese Fälle kommen biografisch früh, meist bereits im Kindesalter mit Kunst beziehungsweise Theater in Berührung und lernen (wie selbstverständlich) davon auszugehen, dass dieser sozialen Sphäre in der Erwachsenenwelt ein spezifischer Eigenwert beigemessen wird. Mit anderen Worten werden sie im Zuge ihrer Primärsozialisation in jenen ›Raum des Möglichen‹ (Bourdieu 1999: 371) eingeführt, von dessen Inhalten, Aufteilungen und Flurstücksgrenzen Kenntnis zu haben – und handele es sich dabei um ein implizites oder explizites Wissen – heißt, sich ein Bild dessen machen zu können, was in der Theaterkunst als ›relevantes Problem‹ gelten kann.¹⁹ Unter diesem Gesichtspunkt wird im Folgenden auf vier Fälle – zwei Regisseurinnen und zwei Regisseure – eingegangen, die zwischen etwa 1950 und der zweiten Hälfte der 1960er Jahre geboren und in (groß)städtischen Kontexten aufgewachsen sind. Auch sei an dieser Stelle vorausgeschickt, dass diese Kulturproduzierenden zu jenen

18 Wie die Fallanalyse gezeigt hat, sieht sich Dagmar Kleinfeld, da sie die Rezeptionsgewohnheiten eines ›normalen‹ Publikums zu antizipieren nicht umhinkann, bei ihrem Schaffen als Regisseurin zu einer fortwährenden Rekalibrierung ihres künstlerischen *modus operandi* veranlasst. Ihre imaginären *Klientinnen und Klienten* sind sozusagen die ›kleinen Leute‹, deren Wahrnehmungsroutinen man – so ihre latente Hintergrundüberzeugung – nicht allzu sehr strapazieren darf.

19 Selbstverständlich, so ist hier noch vor auszuschicken, existiert auch bei den oben bereits genannten Heribert Stark und Dagmar Kleinfeld in ihrer jeweiligen Kindheit und Jugend ein ›Raum des Möglichen‹ – nur öffnet sich dieser für sie zu der *Kunst* hin biografisch ungleich später und unter Verwendung anderer *Schlüssel* (vgl. Abschnitt 11.2).

Fällen meines Samples gezählt werden können, deren *Namen* im Laufe ihrer ›Regiekarrieren‹ mittels solcher feldspezifischer Konsekrationsakte geheiligt werden sollten, deren Nobilitierungsmacht in der deutschsprachigen Theaterlandschaft die schlagendste ist (vgl. Kapitel 10). Gleichzeitig wissen sich diese Regisseurinnen und Regisseure im Theaterfeld prominente, in verschiedener Hinsicht ›privilegierte‹ Positionen an solchen staatlich getragenen Häusern zu verschaffen, von denen ihrerseits einer große ›Strahlkraft‹ ausgeht (vgl. Abschnitt 7.1).

Auch für die Regisseurinnen und Regisseure aus solchen sozialen Herkunftsmilieus, in denen also die (Theater-)Kunst eine vergleichsweise hohe Bedeutung hat (und welche damit die Möglichkeit der Entwicklung einer selbstverständlichen ›Loyalität‹ ihrer *illusio* gegenüber ungleich offenkundiger in sich bergen als jene oben umrissenen Herkunftskontexte Starks und Kleinfelds), ist der Weg in den künstlerischen Beruf verschiedentlich mit Such- und Emanzipationsbewegungen verbunden. Ein erster Fall, auf den ich hier unter dem Vorzeichen *Kunst als Raum des (produktiv) Möglichen* eingehen möchte, ist der um 1950 herum geborene Gilles Flink.

Zu Beginn des Interviews nimmt Flink²⁰ eine milieubezogene Selbstverortung vor und zeigt sich bemüht, mögliche Zusammenhänge auszuleuchten zwischen seiner sozialen Herkunft und dem Umstand, Theaterregisseur geworden zu sein. Er komme zwar, so stellt er zunächst fest, nicht aus einer Theaterfamilie und auch nicht aus einer, in der »das Theater extrem im Vordergrund gestanden hätte« – wohl aber »aus einem bildungsbürgerlichen Hintergrund«. Da sei eher die *Musik* vorherrschend gewesen, und man könne sagen, dass es daheim insgesamt »eine gewisse Kunstsinigkeit« gegeben habe. Dass »es« ihn in einen künstlerischen Beruf »hinführen« würde, habe er sich als Kind und Jugendlicher indessen nie ausgemalt. Als kaufmännischer Direktor führt der Vater in dritter Generation ein mittelständisches Familienunternehmen. Die Mutter – im Interview spricht Flink kaum von ihr – ist Hausfrau. Was beide Elternteile auszeichnet, ist ihr »großes soziales Engagement« für »alle möglichen Leute aus sozial schwächeren oder benachteiligten Zusammenhängen«. Der Familienbetrieb hat über 100 Mitarbeitende: »Also der hat diverse Familien ernährt.« Nicht zuletzt werden vor, während und insbesondere auch nach dem Zweiten Weltkrieg zahlreiche Flüchtlinge aufgenommen: »Es war ein Betrieb, der sehr viel herhalten musste«, konstatiert Flink. Die Familie also, in welcher Gilles Flink aufwächst, zeichnet sich durch eine ausgeprägte Orientierung am Gemeinwohl aus.

Ob nicht vorgesehen gewesen sei, dass *er* den Familienbetrieb dereinst übernehmen würde, will der Interviewer nun von Flink wissen. Dieser verneint: Die Eltern seien stets »liberal« gewesen, und dass eines der Kinder – Flink hat mehrere Geschwister – das Unternehmen weiterführen sollte, sei nie Thema gewesen. »Es

20 Interview geführt am 14.04.2008.

war eine sehr aufgeklärte Familie. Das muss man sagen«, fügt er hinzu, und »überhaupt nicht repressiv«.

Vor allem vom Vater erzählt Gilles Flink im Laufe des Interviews immer wieder – und die entsprechenden Passagen lassen aufscheinen, dass es sich um eine liebevolle, indes von gewissen Formen einer ›sanften Gewalt‹ gekennzeichnete Beziehung gehandelt haben dürfte. Für diese interaktiv sich herstellende Form symbolischer Herrschaft ist es Pierre Bourdieu (1997) zufolge geradezu konstitutiv, dass sie ›verkannt‹ – und also nicht gesehen – werden will; Flinks betonter Hinweis auf den *nicht-repressiven* Interaktionsmodus in seiner Herkunftsfamilie kommt so besehen einer Invisibilisierungsstrategie der milden (väterlichen) Herrschaft gleich, welche sich – wie der folgende Zusammenhang zu verdeutlichen vermag – durch einen ›spielerischen‹ Charakter auszeichnet: Der Vater, so porträtiert Gilles Flink ihn im weiteren Verlauf etwas näher, »interessiert sich extrem für historische Zusammenhänge« und schreibt »immer ganz viel«. Auch für »soziologische Zusammenhänge«, so gibt Gilles Flink dem Interviewer gegenüber zu verstehen, habe sich der Vater sehr interessiert: »Statistiken, Prozent, so.« Während der Schulzeit ist für Flink immer schon vorweg klar, mit welcher ›soziologischen‹ Statistikaufgabe der Vater am Abend des ersten Schultags nach den Sommerferien aufwarten würde: »Dann kam dann die Frage: ›Wie viel Prozent der Mitschüler waren in Italien?‹ oder so.«

Als Gilles Flink Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre im Ausland weilt, um eine Fremdsprache zu lernen, findet er Anschluss an ein Studententheater. Hier wird er für sich beschließen, länger als vorgesehen zu bleiben, um Regie zu studieren.²¹ Das sei für ihn eine »existentielle Entscheidung« gewesen, sagt Flink im Interview. Und er musste ein Stück weit Mut fassen, seinen Beschluss daheim kundzutun: »So, ich schreib das meinen Eltern«, habe er sich dann gesagt und in dem Brief argumentiert, man hätte zuhause doch »nur noch Kunst konsumiert« – wohingegen er das »Gefühl« habe, es gebe da etwas, was ihn interessiere und was er gerne »machen« möchte. Die mit einem kritischen Wink aus der Ferne verbundene Mitteilung fiel ihm selbst nicht ganz leicht. Wiewohl sein Vater und seine Mutter immer »sehr liberale, tolerante Eltern« gewesen seien, habe er sich damals gedacht, es würde »vielleicht schwierig« – und entsprechend angespannt war dann auch das Warten auf die Antwort: »Damals gab's noch kein E-Mail und keine Faxe und gar nichts«, erinnert sich Flink: »Briefe waren mindestens 'ne Woche unterwegs.« Dann endlich die Reaktion der Eltern: »»Ja, wenn du meinst, das ist richtig, dann machst du das. Wir können dir da aber nicht helfen, wir kennen uns da nicht aus.« Ganz zweifellos zeugt die Antwort von einem grundsätzlich unterstützungswilligen Elternhaus.

21 Im deutschsprachigen Raum sind Regiestudiengänge zu dieser Zeit noch kaum institutionalisiert (siehe hierzu Abschnitt 7.3).

Ist im Fall Gilles Flinks davon auszugehen, dass die in seiner Herkunftsfamilie vorhandene ›Kunstsinnigkeit‹ den Rahmen abgibt,²² sich – nicht zuletzt mit einem *konsumkritischen* Impetus – an die Erschließung der *Kunst als Raum des (produktiv) Möglichen* zu machen, so haben wir es bei einer zweiten Regisseurin mit einem ähnlich ›weiten‹ Zugang zu tun.²³

Im Folgenden geht es um Ingeborg Nagel,²⁴ eine Ende der 1940er Jahre geborene Theaterschaffende, deren Ausgangslage ich mit *Raum als Raum des Möglichen* apostrophieren möchte. Sie komme »halt aus 'm Elternhaus«, so gibt Nagel eingangs des Interviews zu verstehen, was »natürlich so 'n bürgerliches« gewesen sei: Der Vater ist Universitätsprofessor und die Mutter – ihrerseits »aus einer *Künstlerfamilie*« stammend – hat ein Kunsthandwerk gelernt. Nagel also umschreibt ihr Herkunftsmilieu wie folgt:

»Literatur und Kunst spielte 'ne Rolle, aber überhaupt kein Theater bis dahin also, also kein, es gibt keinen, der Theater machte, und ich hab, irgendwie, ich weiß wirklich nicht mehr, wie's kam, als ich beim Abitur dann sagen musste, was ich gern werden möchte, hab ich gesagt Bühnenbildnerin. Und ähm, also wie gesagt, wusste wirklich nicht genau, wie's entstand, aber ich hab, bin natürlich ins Theater gegangen, sagen wir mal so, und hab unglaublich immer gemeckert, also ich war immer, ich war *sehr* kritisch und oft unzufrieden.«

Zwei Aspekte, die sich an dieser Passage rekonstruieren lassen, seien hier herausgestellt. Zum einen der Umstand, dass Ingeborg Nagel in der Formulierung ihrer sozialisatorischen ›Startsituation‹ einer binnenkünstlerischen Distinktionslogik folgt: Die erste gewesen zu sein, die sich dem *Theater* als Bewährungsfeld hinwenden sollte, gilt ihr vor dem Hintergrund ihrer nicht nur der Kunst zugewandten, sondern – mütterlicherseits – auch traditionell kunstberuflich tätigen Familie sozusagen als ein ›Alleinstellungsmerkmal‹, über welches sie sich besondern kann.²⁵

22 An dieser Stelle sei auch gesagt, dass dieser *Kunstsinn* sich im Fall Gilles Flink – im Sinne einer später auch seinen regisseurialen *modus operandi* prägenden habituellen Gesamtdisposition – durchaus mit einem ausgeprägten *Unternehmergeist* sowie nicht zuletzt der in seiner Herkunftsfamilie stark ausgeprägten *Gemeinwohlorientierung* verbindet.

23 Die anderen beiden Fälle zeichnen sich, wie anschließend dargelegt wird, demgegenüber durch vergleichsweise ›enge‹ Formen des Bezugs auf den Raum des Möglichen aus.

24 Interview geführt am 21.01.2007.

25 Wir haben es hier mit einer ›feinen‹ Distinktionslogik zu tun, wie sie für in kunstberuflichen, aber auch kunstnahen und kunstaffinen Familien aufgewachsene Theaterschaffende meines Samples insgesamt typisch ist: Von solchen Interviewees wird – nachdem etwa davon erzählt wurde, in der Familie habe man viel Wert auf (klassische) Musik gelegt oder im erweiterten Familienkreis gebe es durchaus einige Künstlerinnen und Künstler – nachdrücklich konstatiert, dass indessen in diesem Herkunftskontext noch nie jemand ei-

Zum anderen fällt die Art und Weise auf, wie Ingeborg Nagel ihre kindlich-jugendliche Haltung zum Theater charakterisiert: Zu meckern heißt, in tendenziell unverständlicher, aber desto penetranterer Weise seiner Unzufriedenheit Luft zu machen. Wer meckert, der argumentiert nicht. Wer meckert, dem liegen keine bestimmten Worte auf der Zunge – vielmehr kommen diese gleichsam ungefiltert aus dem Bauch heraus. Die Unzufriedenheit, der Ingeborg Nagel in der Zeit ihrer Jugend bei Theaterbesuchen zunächst nicht recht konkret Ausdruck zu verleihen vermag (im weiteren Interviewverlauf wird sie immer wieder darauf zu sprechen kommen, sie habe lange Zeit und bis ins Erwachsenenalter Mühe gehabt, ihre *Meinung* zu artikulieren), bezieht sich – um es im übertragenen Sinne zu sagen – auf am Theater vorherrschende Arten der ›Raumaufteilung‹: Ihr Missbehagen gilt nicht dem Umstand, dass diese oder jene Schauspielerin die eine Rolle falsch auffasst oder dieser oder jener Regisseur das eine Stück schlecht inszeniert – Ingeborg Nagel sieht zuvorderst den theatralischen (Zeit-)Raum vor sich, die Ordnung der *Dinge* gewissermaßen. Mit deren Umordnung und Neuordnung wird sie sich denn auch – zunächst den Beruf der Bühnenbildnerin ergreifend und in diesem Sinne an die künstlerisch-kunsthandwerkliche Tradition mütterlicherseits anschließend – im Feld des Theaters ausgesprochen ›erfolgreich‹ zu bewähren verstehen: Ihre Kunst wird es sein, sich innerhalb des den *konkreten* theatralischen Raum – das Bühnenbild – betreffenden Raums des Möglichen mittels ihres *modus operandi* des Raumbaus eine distinkte Position zu verschaffen. Die ihr aufgrund ihrer Herkunft früh ermöglichten *Ansichten* dieses die Räumlichkeit des Theaters betreffenden Möglichkeitsraums scheinen ihr bei alledem nicht zum Nachteil gereicht haben.

Im Folgenden ziehe ich zwei weitere Fälle – Greta Hopf und Clemens Kirch – heran, um zu verdeutlichen, dass der im jeweiligen kunstaffinen, akademisch-bildungsnahen Herkunftsmilieu im Sinne einer beruflichen ›Potentialität‹ angelegte künstlerische Raum des Möglichen, der in den bereits dargestellten Fällen Flink und Nagel sich als vergleichsweise ›weit‹ herausgestellt hat, zuweilen ungleich ›enger‹ oder auch *stärker präformiert* – beziehungsweise, wie sich im Fall Hopf zeigen wird: stärker *negativ* eingegrenzt – sein (respektive werden) kann.

nen *Theaterberuf* ergriffen hätte. Quasi notwendigerweise ›größer‹ – und in einem gewissen Sinne im Grundtenor auch antagonistischer – erscheinen entsprechende Praxen der Unterscheidung und Selbst-Besonderung bei in relativ kunstfernen Milieus aufgewachsenen Regisseurinnen und Regisseuren, die auf der Basis einer eher spärlichen Startausstattung an spezifischen kulturellen Kapitalien es im Theaterfeld zu einer ansehnlichen Position ›gebracht‹ haben. Hier nimmt der Umstand, nicht aus einer ›Künstlerfamilie‹ zu stammen, tendenziell den Charakter einer Kapitalsorte für sich an. Im Sinne einer relativ ›radikalen‹ Art der Selbstabhebung *ex negativo* transportiert sich dort ungleich stärker das Bild eines *Self-made-artist* (vgl. hierzu Punkt 11.1.3).

Die Eltern der Mitte der 1950er Jahre in der DDR geborenen Greta Hopf²⁶, die ich hier unter dem Signum *Literatur als (alternativer) Raum des Möglichen* in den Blick nehmen will, haben im pädagogischen Feld der DDR höhere leitende Funktionen inne.²⁷ Es ist in ihrem Fall also primär ein hohes Volumen an Bildungskapital vorhanden, aber auch Theater spielt eine Rolle – man geht da regelmäßig hin und Hopf spielt als Kind in einer Laientheatergruppe mit. Gleich eingangs des Interviews führt sie ins Feld, Theater habe für sie »schon immer dieses berühmte Fluidum und diese Aura« gehabt, die sie immer »irgendwie angezogen« habe. Ihrem dieser Faszination entsprechenden, zuallererst – bereits in der Kindheit – formulierten Wunsch, die Welt der Bühne sich zu einer beruflichen machen zu wollen, sollte indes seitens der Eltern ein Riegel vorgeschoben werden: »Wie jedes kleine Mädchen wollte ich Tänzerin werden«, so erinnert sich Hopf und fügt nicht ohne Pfeffer im Unterton hinzu: »Das haben meine Eltern mir vermasset.« Obwohl sie an der Tanzschule ihrer Träume schon angenommen worden war, also die Aufnahmeprüfung erfolgreich bestanden hatte, durfte sie nicht hin.²⁸

Das Zuhause von Greta Hopf ist, wie sie im Interview zu verstehen gibt, ein »sehr, sehr gebildeter Haushalt«. Lachend skizziert sie knapp das Bild eines quasi »bildungsbürgerlichen« Milieus: »Also man ging ins Theater, in die Oper, man las, der Thomas Mann stand in der Bibliothek.« In ihrer Jugend liest Hopf alles, »was so erreichbar war im Osten«, will heißen »die russische Literatur« – sie nennt Dostojewski – und »dann Else Lasker-Schüler, dann die ganzen Expressionisten,

26 Siehe zu diesem Fall auch Punkt 8.1.4.

27 Auf die Frage des Interviewers, ob sie in den Anfängen ihres beruflichen Wegs »Rückhalt aus dem näheren Umfeld« erhalten habe und von ihren Eltern »gestützt« worden sei, gibt Greta Hopf zu verstehen: »Ich wollte gar nicht gestützt werden, das wollte ich alleine machen« – konkret: »ohne Beziehungen«. Die, wie weiter oben gesagt, von Fall zu Fall varierende Logik der Abgrenzung gegenüber den Eltern kennt bei Hopf, die im Interview zu verstehen gibt, ihr Vater sei »ja sehr einflussreich [gewesen] im Osten«, gleichsam ein zusätzliches Moment. Wird sie wenig später im Interview zudem feststellen, sie sei, indem sie schließlich eine Theaterlaufbahn einschlagen sollte, mit Blick auf ihre Herkunftsfamilie »eher aus der Art geschlagen« insofern, als sie jedenfalls »aus keiner Theaterfamilie« komme, so erweist sich in ihrem Fall die Notwendigkeit einer *doppelten* Besonderung gegenüber dem Elternhaus. Hopf ist denn auch unter den vier hier herangezogenen (mit Bildungs- und Kulturkapital reich ausgestatteten) Theaterschaffenden jene, die tendenziell – jedenfalls was die Radikalität des Bruchs mit der Herkunftsfamilie angeht – zu den unter Punkt 11.1.1 erwähnten Fällen Stark und Kleinfeld neigt. So meint sie im Interview etwa auch, die »Entfernung von zu Hause« sei ein »wichtiger Schritt«.

28 Die Gründe hierfür lassen sich anhand des Interviewprotokolls nicht abschließend eruieren; es macht den Anschein, dass die Eltern – sich der hohen Risiken einer Tanzkarriere bewusst – sie damit der Absicht nach »schützen« wollten.

Trakl, Heym, die lagen dann auf'm Schreibtisch«. Haben wir es mit Blick auf die in ihrem Elternhaus geltende *doxa* gleichsam mit der Devise ›Lesen statt Tanzen‹ zu tun, so sollte Greta Hopf, die nach dem Abitur (und ihrer dezidierten Abwendung von den Eltern) zunächst einige Jahre als Requisiteurin an einem Theater arbeiten wird, um hierauf ein Germanistikstudium in Angriff zu nehmen, welches sie – ins Studententheater ungleich mehr Energie investierend – recht lustlos absolviert,²⁹ im Zuge ihrer nach Abschluss der Uni an Fahrt gewinnenden Regiekarriere diese ihre beiden Leidenschaften zunehmend integrieren können: Ihr *modus operandi* wird der

-
- 29 Wiewohl die Universität für Greta Hopf ein Ort ist, an dem sie – wie sie im Interview sagt – ihre Weltsicht erweitern kann, wird sie das Gefühl nicht los, dort nicht wirklich hinzupassen. In der Wissenschaft sei man »mit Emotionalität gestraft«, zeigt sie sich überzeugt. So sei ihr an der Universität beispielsweise immer »bescheinigt« worden, dass sie »zu emotional« sei und ihre Kleist-Interpretationen »nicht ins literaturwissenschaftliche Bild passten«. Gerade wenn es um »bestimmte Analyseverfahren« ging – »so Induktion, Deduktion oder so solche Methoden« – sei sie stets »sehr eigenwillig« gewesen: »Man bescheinigte mir immer: ›Was Sie da geschrieben haben, ist äußerst originell‹«, resümiert sie im Interview lachend. Den Abschluss ihres Studiums kriegt sie gerade so hin: Beim ersten Anlauf fällt Hopf bei den Abschlussprüfungen durch, weil sie »vorher Premiere hatte an der Studentenbühne« und diese »dem vorgezogen« hatte. So muss sie halt – in einer »Sonderprüfung beim Professor« – das »Staatsexamen« wiederholen: »Ich hab einfach die Prioritäten für mich gesetzt, Studium nebenbei und Studentenbühne hatte wirklich eine solche Sogkraft.« Diese Art der Priorisierung (lieber Theater zu *machen* als an der Uni müde zu werden) hat sich als recht typisch erwiesen für jene Interviewees, welche – da ihr Herz bereits fürs Theater schlägt, nachdem sie im Kontext erster Produktionserfahrungen gleichsam Blut geleckt haben – aufgrund (verinnerlichter) elterlicher Bildungserwartungen sozusagen ›vernünftigerweise‹ ein Studium aufnehmen, sich mit diesem aber (zumal angesichts der Massen an Studierenden, mit denen sie die Hörsäle teilen müssen) nicht zu identifizieren vermögen. Mit den in kleineren, diffus strukturierten Gruppen gemachten (lustvollen) Theatererfahrungen verbindet sich für solche Fälle also eine Art *Praxis-sog* – ein Begriff, den ich Claudia Scheid, Hannes Ummel und Ingo Wienke zu verdanken habe: In ihrer professionalisierungstheoretisch angelegten Untersuchung der Frage, inwieweit es angehenden Lehrpersonen, die im Rahmen ihrer tertiarierten Ausbildung mit soziologischen Konzepten vertraut gemacht werden, gelingt, im Rahmen eines Settings zur handlungsentlasteten Reflexion des eigenen beruflichen Tuns die dem Theorie-Praxis-Hiatus innewohnende Spannung auszuhalten, kommen sie unter anderem zu dem Schluss, dass die »berufspraktische Position« der zu diesem Zeitpunkt längst pädagogisch *tätig gewesen*en Lehrkräfte bei diesen einen »Sog« entwickelt, im Strudel dessen die bereits gemachte praktische Erfahrung letzten Endes das »Deutungsmonopol« übernimmt beziehungsweise behält (vgl. Scheid et al. 2006: 4478).

eines tänzerischen Literaturtheaters oder, wenn man so will, eines literarischen Tanztheaters sein.

Die zweite Variante eines vergleichsweise »engen« – oder zumindest auf eine bestimmte Dimension hin »verengten« – Raums des Möglichen, wie sie sich aufgrund spezifischer primärsozialisatorischer Gegebenheiten in kunstnahen, bildungsprivilegierten Milieus ergeben kann, werde ich nun noch am Beispiel des in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre geborenen Clemens Kirch³⁰ umreißen. Wenige Zeilen weiter unten wird sich bereits zeigen, weshalb ich seinen Fall unter der Formel *Namen als Raum des Möglichen* rubriziere.

Auf die Eingangsfrage des Interviewers – Wie sind Sie zu diesem Beruf gekommen? Weshalb sind Sie ausgerechnet Theaterregisseur geworden und nicht etwas anderes? – erklärt Kirch in ganz ähnlicher Form wie weiter oben Ingeborg Nagel, indes einem *expliziter* versozialwissenschaftlichten (und der Tendenz nach der Logik eines Eingeständnisses) Duktus folgend:

»Ja, es ist schon Sozialisation bei mir, weil meine Eltern sind so typische gutbürgerliche Akademikerschicht, Stuttgart, also aus Norden kommend, aber nach Süddeutschland gegangen, Professor, [*nähere Berufsbezeichnung*] und Professor und Lehrerin sozusagen und, äh, und Theaterabonnenten, linke Theaterabonnenten in den 70er Jahren in Stuttgart von Peymann, so Peymann-Fans. Und da war natürlich das Theater immer Thema, und ich bin dann als Jugendlischer da auch mitgegangen o- oder auch schon mal ins Kindertheater. Wie man das halt so macht {belustigt} als aufgeschlossene, gebildete Eltern, nimmt man seine Kinder natürlich mit und so. Insofern ist mir das Theater da, ganz normal, als Teil eines, wie auch immer, Bildungs- oder Freizeitprogramms ans Herz gewachsen.«

Gerade in jener Stadt also, in der Clemens Kirch – ein Kind theaterbegeisterter, gutbürgerlicher und gleichzeitig politisch-kritischer Angehöriger der Bildungselite – seine Kindheit und Jugend verbringt, hat zu just dieser Zeit *der* Regietheater-Regisseur die Intendanz des dortigen Staatstheaters inne, welcher diesem damals zu höchsten feldspezifischen Konsekrationen verhilft und also zu einer Berühmtheit weit über die Landeshauptstadt Baden-Württembergs hinaus: In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre wird das Stuttgarter Staatstheater unter Claus Peymann in drei aufeinanderfolgenden Jahren – 1976, 1977 und 1978 – von der Fachzeitschrift *Theater heute* zum »Theater des Jahres« gekürt (vgl. Punkt 7.2.2). Kurzum: Der *Name* des Regisseurs *steht* für etwas – und dieses Wissen nicht nur um die bloße Existenz, sondern Gefolgschaft bindende Kraft bestimmter »geltender Vorbilder« verinnerlicht Clemens Kirch (wie er überhaupt das Theater ebenso herzlich wie

30 Interview geführt am 02.05.2008.

selbstverständlich inkorporiert) bereits als Jugendlicher.³¹ Als ›Fans‹ des großen Regisseurs vermitteln ihm die Eltern – ob nun implizit oder explizit – gleichsam eine Idee davon, dass man in diesem Beruf es durchaus zu Reputation und Bewunderung bringen kann. Argumentiert Clemens Kirch im Anschluss an die oben zitierte Stelle, er habe indes »eigentlich nicht, äh, dran gedacht«, diesen »Beruf irgendwie zu machen«, um hierüber zu der Feststellung zu gelangen, er habe »typisch, wie alle« Individuen seiner Generation »so 'ne große Freiheit gehabt« und entsprechend zunächst mal »rausfinden [müssen], was man selber eigentlich will«, so liest sich dies als Indiz für jenes von Schmeiser (2003) sehr schlüssig beschriebene »Reproduktionsdilemma von Akademikerfamilien« (ebd.: 40). Dieses, wenngleich es sich hinter dem Motiv der »vielen Möglichkeiten« (ebd.: 51) und der Idee der Selbstverwirklichung zu kaschieren neigt, entbindet den Akademiker-Nachwuchs jedenfalls *nicht* vom in der Herkunftsfamilie herrschenden *Erwartungsdruck*, dereinst eine dem elterlichen Status (mindestens) entsprechende berufliche Position zu erreichen. Clemens Kirch wird dieses Dilemma – und hieran zeigt sich abermals der quasi-sozialwissenschaftlich-selbstreflexive Denkstil des Regisseurs – recht konkret beim Namen nennen, wenn er schließlich konstatiert:

»Dieser Druck von ›Du kannst alles machen, was du willst, aber du musst halt rausfinden, was dich wirklich interessiert‹, der ist ja, der war ja immens, ne? Diese scheinbare Freiheit, die zu so 'nem großen Erfolgs- und, und Entscheidungsdruck wird.«

Das ›Reproduktionsdilemma von Akademikerfamilien‹ zeichnet sich dadurch aus, dass eben solche Familien, die in höchstem Maße dazu disponiert sind und über die entsprechenden Ressourcen verfügen, ihre Kinder mit den für den Stuserhalt erforderlichen (kulturellen, ökonomischen, sozialen, symbolischen) Kapitalien auszurüsten, gleichzeitig am meisten zu ›verlieren‹ haben. Im Rückgriff auf Bour-

31 Wenn Clemens Kirch davon spricht, er sei »dann als Jugendlicher da auch mitgegangen« (also mit den Eltern ans Staatstheater), so erscheint dies angesichts dessen, dass er zu dieser Zeit vielleicht gerade mal zehn, höchstens zwölf Jahre alt gewesen sein dürfte, erklärungsbedürftig. Das Mitgehen – alternativ könnte man mit Blick auf die hier geschilderten Umstände auch davon sprechen, *mitgenommen* worden zu sein – mag er als eine seinerseits freiwillig gewählte und also aktive Begleitung seiner Eltern deshalb empfunden haben, weil diese ihm schon in der Kindheit einen autonomen Status, ein gewisses Erwachsensein attestieren. In der gleichzeitig leicht distanzierenden Art und Weise wiederum, wie er sagt, »da auch mitgegangen« zu sein, manifestiert sich implizit seine (heutige) innere Abgrenzung gegenüber dem elterlichen Peymann-Kult. Seine Distanzierung gegenüber dem elterlichen ›Geschmack‹ geschieht so besehen über den *Namen* des Starregisseurs. Kirchs Bewährungsproblem wird folglich der Tendenz nach mit beinhalten, sich selbst einen solchen zu ›machen‹.

dieu (1982) erinnert Schmeiser (2003: 47) daran, dass die Bildungsexpansion eine Inflation der Bildungstitel mit sich gebracht hat und daher unter ihrem Eindruck eine ganze Generation davon ausgehen musste, bei – intergenerationell betrachtet – *gleichem* Bildungserfolg letztlich *weniger* Aussicht auf eine adäquate Remuneration zu haben. Nicht selten wenden sich daher die Abkömmlinge (bildungs)bürgerlicher Milieus solchen Tätigkeiten zu – und dies trifft hier im Grunde genommen nicht nur auf Clemens Kirch zu, sondern (in je etwas anderer Ausprägung) auch mit Blick auf die Konstellationen bei Ingeborg Nagel und Greta Hopf –, in denen sich insbesondere das erworbene kulturelle Kapital maximal profitabel einsetzen lässt.³² Bourdieu (1982) spricht in dem Zusammenhang von der Einnahme »halb-bürgerlicher Stellungen« (ebd.: 249) – wie sie in bürokratisch *unverfestigten* Berufsfeldern zu finden sind – als einer Möglichkeit, der sozialen Deklassierung zu entkommen. Nicht zuletzt in gewissen »Sektoren der Kultur- und Kunstproduktion« (ebd.: 251), in denen sich der Zugang über Kooptation, soziale Beziehungen und Affinitäten des Habitus regelt, erkennt Pierre Bourdieu ein solches »Refugium« (ebd.). So besehen sind die vier Varianten von (künstlerischen, räumlichen, literarischen und theatralisch-namentlichen) *Räumen des Möglichen*, die den hier exemplarisch herangezogenen, aus akademischen beziehungsweise unternehmerischen und von einer ausgeprägten Kunstsinnigkeit gekennzeichneten Herkunftsfamilien stammenden Individuen primärsozialisatorisch eröffnet werden, als *mögliche Refugien* einer beruflichen Bewährung zu sehen, die hinreichend eine Chance in sich bergen, den familial gegebenen Status auf »alternativem« Wege zu reproduzieren. Dass im Feld des deutschsprachigen Theaters *zu der Zeit*, in welcher die hier diskutierten Fälle sich im Sinne ihrer jeweiligen Individuation und Autonomisierung beruflich zu positionieren haben (also zwischen etwa 1970 und 1985), das sogenannte *Regietheater* – und also die schillernde Figur des Regisseurs – einen seither nicht wieder erreichten gesellschaftlichen Geltungsklimax erreicht hatte (vgl. Kapitel 4), dürfte im Einzel-

32 Der Fall Gilles Flink ist nochmals etwas anders gelagert: Bei ihm haben wir es gewissermaßen mit dem strukturell nicht unähnlichen »Reproduktionsdilemma von Unternehmerfamilien« zu tun. Wie sich im weiteren Interviewverlauf herausstellen sollte, musste der Familienbetrieb – angesichts einer ökonomisch zunehmend angespannten Gesamtwetterlage – verkauft werden, als Flink rund 30 Jahre alt ist. In diesem Sinne hat er, indem er sich der Welt des Theaters zugewandt hat, statt das industriell-unternehmerische Erbe des Vaters anzutreten, gleichsam intuitiv eine »objektiv« richtige Entscheidung getroffen. Nicht zuletzt sei hier auch erwähnt, dass Flink als einer von nur vereinzelten Fällen meines Samples – und hierin manifestiert sich sein im Vergleich mit anderen Regisseurinnen und Regisseuren deutlich stärker ausgeprägter *unternehmerisch-kosmopolitischer* Habitus – mit seinen *opera operata* auch fernab Europas gastieren (beziehungsweise solche dort erarbeiten) wird.

fall der Verlockung, sich gerade *diesen* Raum des Möglichen anzueignen, noch zusätzliche Attraktivität verliehen haben.

Bei den vier vorgestellten Fällen Flink, Nagel, Hopf und Kirch lässt sich von künstlerischen ›Karrieren‹ sprechen. Insbesondere im Falle der beiden Männer, Flink und Kirch, sollten sie in die privilegiertesten, mit der größten Definitionsmacht verbundenen Regiepositionen führen, die das deutschsprachige Theaterfeld zu bieten hat (ich schreibe *zu bieten hat*, weil sie diese Positionen nicht neu schaffen, sondern sie einnehmen). Dies verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass sie als Regisseure entweder erfolgreich eine sie maßgeblich tragende ›Theaterfamilie‹ zu gründen wussten (wie allen voran Kirch dies tun wird) oder aber Anschluss an mehr oder weniger *langfristig* verbindliche Seilschaften zu finden vermochten, an deren erster Position je ein solcher ›amts-charismatischer‹ Intendant steht, dem es immer wieder ›gelingt‹, gerade *durch* das Engagement bestimmter Regisseure die Zeit seiner Intendanz an einem – zumeist so schon nicht ganz unbedeutenden – Haus zu einer ›Ära‹ werden zu lassen (vgl. hierzu die Punkte 7.2.4 und 8.1.3).³³

- 33 Unter dem ersten Punkt wird, daran sei hier erinnert, die Logik der laufend in *Umordnung* sich befindenden Brennpunkte im Theaterfeld umrissen. Vor diesem Hintergrund wird auch begreifbar, weswegen (unter anderem) die ›Karriere‹ von Greta Hopf, die in einer ersten Phase sich ihren Weg als Theaterregisseurin unter den in der DDR herrschenden Produktionsbedingungen erkämpft, im Vergleich mit denjenigen ihrer in Westdeutschland tätigen Berufsgenossen ungleich *diskontinuierlicher* verläuft: Einer Formierung anhaltender künstlerisch-kritischer ›Verbindungen‹ wird in der DDR seitens der Behörden entgegengewirkt. Dies mit der Folge, dass zwar zeitlich begrenzte und räumlich punktuelle ›Eskalationen‹ möglich sind, kaum aber längerfristige theatralische ›Bewegungen‹: Die charismatischen Anfänge eben solcher haben unter dem DDR-Regime wenig Aussicht darauf, sich zu institutionalisieren. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass im Unterschied zu dem das westdeutsche Theaterfeld kennzeichnenden Strukturierungsmoment des (symbolischen) theatralischen *Generationenkonflikts* man mit Blick auf die DDR ein solches nicht gleichermaßen ausmachen kann. Wiewohl etwa Hopf im Interview den ›explosiven‹ Charakter der Schaffensbedingungen an den Theatern in der DDR wiederholt daran festmacht, an diesen habe jeweils eine »Karambolagemischung« allein schon dadurch geherrscht, dass dort »alt und jung aufeinander« getroffen seien und man also »unglaublich gekämpft, sich gestritten« habe – und zwar bis es »kracht« –, unterstreicht sie doch gleichzeitig, die Situation sei »sehr produktiv« gewesen: »Da blühte das Haus.« Für dieses Phänomen scheint mir der Begriff des *kurzzeitig-konkret-heftigen ›Generationenkrachs‹* angezeigt. Der typisch westdeutsche, *langatmig-abstrakt-laue ›Generationenkonflikt‹* mutet auf dieser Folie dann eher öde an. Anhand von im Jahre 1991 verfassten Aufsätzen aus der Feder von Thüringer Schülern konstatiert Engler (2002), dass man in deren lebensweltlichen Schilderungen »ernstliche Kollisionen, Brüche zwischen ihnen und ihren Eltern« (ebd.: 69) vergebens suche: »Offenbar«, so

Insbesondere mit Blick auf die beiden hier exemplarisch herangezogenen Männer (Gilles Flink und Clemens Kirch) ist im Übrigen – und dies gilt denn auch für weitere Regisseure, die vergleichbare Sozialprofile und Werdegänge aufweisen – eine mehr oder weniger unerschütterliche (cholerische Ausbrüche indessen nicht *a priori* ausschließende) habituelle Gelassenheit und konversationelle Versiertheit auszumachen. Gerade bei den jüngeren Fällen dieser herkunftsspezifischen Prägung (Geburtsjahrgänge ab Mitte der 1960er Jahre), für welche hier idealtypisch Clemens Kirch steht, ließen sich zuweilen an Virtuosität grenzende Formen des Denkens und Argumentierens in maximal disparaten inhaltlichen Zusammenhängen rekonstruieren. Mit Bittlingmayer (2004) könnte man sagen, dass diese aus akademisch-künstlerisch gelagerten Herkunftsfamilien stammenden Regisseure einer jüngeren Generation über ein »modernisiertes kulturelles Kapital« (ebd.: 52) verfügen im Sinne einer in der sozialen Interaktion einsetzbaren *Ressource*, die auf dem (mehr oder minder weltgewandten) »Esprit« aufzuruhen scheint, den man den alten hochkulturellen Eliten gerne zuspricht.³⁴

11.1.3 Zwei ungleiche Kinder der technischen Intelligenz

Wie der Fall Dagmar Kleinfeld (siehe Punkt 11.1.1) zeigt, besteht seitens ihres Elternhauses – wenn schon die Tochter unbedingt Abitur machen will – eine Erwartungshaltung an ihre berufliche Positionierung, die sich an der Maxime der Erwerbssicherheit orientiert. Auch in solchen relativ kunstfernen Herkunftsfamilien einer *jüngeren* Generation von Interviewees (mit Geburtsjahrgängen in den 1970er Jahren), in welchen indes – im Vergleich mit Stark und Kleinfeld – ungleich mehr Bildungskapital vorhanden ist, sind solche elterlichen Lebensführungs- und Positionierungserwartungen auszumachen, die der Ambition ihres Sohnes oder ihrer Tochter, einen künstlerischen Weg einzuschlagen (und auch nach ersten Rückschlägen hartnäckig weiter zu verfolgen), mehr oder weniger radikal entgegenstehen: Die »brotlosen Künste« gelten den Eltern hier in doppelter Hinsicht, nämlich mit Blick auf die »Vernünftigkeit« der Lebensführung gleichermaßen wie auf die Einkommenssicherheit als ein allzu aussichtsloses Betätigungsfeld. Bei den betreffenden Fällen schlägt sich die – zuweilen mit einer Zäsur zum Elternhaus verbundene – Missachtung beziehungsweise Überwindung der im Herkunftsmilieu herrschenden *doxa*, die wesentlich auf dem elterlichen ökonomischen Umsetzungser-

folgt der Autor, »schweift der Außendruck, der die familiäre Sphäre umgibt, Ältere und Jüngere zusammen und verhindert, wie schon zu DDR-Zeiten, dass der unvermeidliche häusliche Zwist zum Generationsstreit eskaliert« (ebd.).

34 Bittlingmayer (2004) nennt als Merkmale für diese Form eines modernisierten Kulturkapitals nebst dem »nunmehr selbstverständlichen Besitz von Bildungspatenten« etwa auch die »hohe Bereitschaft zu räumlicher und »kognitiver« Mobilität« (ebd.: 52).

folg selbst erworbener Bildungstitel ruhen dürfte, als integraler Bestandteil einer ausgeprägt *selbstcharismatischen* Motivlage nieder. Bei den zwei Fällen, im Zuge deren Rekonstruktion sich diese Konfiguration am deutlichsten herausgestellt hat, handelt es sich interessanterweise um eine Regisseurin und einen Regisseur, die aus Herkunftsmilieus der ›technischen Intelligenz‹ stammen.

Bei der in der DDR geborenen, zum Interviewzeitpunkt rund 30-jährigen Regisseurin Jolanda Meissner³⁵ besteht väterlicherseits eine gewisse Traditionslinie: Der Großvater ist in der Elektroindustrie als Techniker tätig, der Vater als Ingenieur in der Elektrochemie. Auch die Mutter ist Ingenieurin. Aus dem Interview geht hervor, dass Jolanda Meissner mit den Eltern *bricht*, als sie nach dem Abitur – mit Anfang 20 – zunächst ein geisteswissenschaftliches Studium und dann auch eine Schauspielausbildung aufgibt, um sich dem Regiestudium zu widmen. Für die abermalige Umorientierung ihrer Tochter zeigen die Eltern kein Verständnis: »Um Gottes Willen«, so hätten sie gesagt, »du fängst alles an und nix machst du zu ende«. Unmissverständlich wollen sie ihr zu verstehen geben, das Leben sei »kein Spiel« und sie müsse »jetzt mal ranklotzen«. Rückendeckung erhält Jolanda Meissner in dieser Zeit von ihrem Freund, mit dem sie seit dem Teenageralter in fester Beziehung steht. Während sie »all diese andern« – die Eltern, aber auch weitere Bezugspersonen im persönlichen Umfeld, die ihre Unstetigkeit kritisieren – habe »wegtreten« müssen, lässt dieser ihr in dieser Zeit »viel Luft«.

Als von ungleich weniger dramatischen Begleiterscheinungen gekennzeichnet erscheint die Entscheidung, sich entgegen der an materieller Sicherheit und lebenspraktischer Vernunft ausgerichteten Grundorientierung in der Familie auf einen *künstlerischen* Weg zu machen, im Fall des um 1970 herum in einer schweizerischen Kleinstadt geborenen – und sodann auch dort aufgewachsenen – Lars Wellersdorf.³⁶ Hier ist der Vater ebenfalls als Ingenieur, die Mutter in der Medienbranche³⁷ tätig. Soweit sich dies aus dem Material erschließen ließ, geht die Hinwendung zum künstlerischen Beruf hier – anders als bei Jolanda Meissner – ohne Zäsur in der Beziehung zu den Eltern vonstatten. Doch skizziert auch Wellersdorf sein Herkunftsmilieu unter dem Hinweis, er komme »nicht aus einer Künstlerfamilie«, und entsprechend hätte seitens seiner Eltern das »grundsätzliche Wissen« darum,

35 Siehe zu diesem Fall auch die Punkte 8.1.1 und 9.1.3.

36 Siehe zu diesem Fall auch den Punkt 8.2.3.

37 Es finden sich in der jüngeren Generation der für die vorliegende Studie interviewten Regisseurinnen und Regisseure (Geburtsjahrgänge ab Mitte der 1960er Jahre) gleich mehrere Fälle, bei denen ein Elternteil im Presse- oder Rundfunkbereich tätig ist. Man kann hier von Milieus sprechen, in denen – als eine Form kulturellen Kapitals – ein ausgeprägter ›Mediensinn‹ vorhanden ist. Auf Pia Lamnek, deren Mutter als Theaterkritikerin arbeitet und bei der demgegenüber von einem *spezifischen ›Theatersinn‹* im Elternhaus gesprochen werden kann, wird unter dem Punkt 11.1.4 näher eingegangen.

dass das Unterfangen einer künstlerischen Karriere durchaus auch mit Blick auf die Sicherung des eigenen Lebensunterhalts gut ausgehen kann, gefehlt. Jedenfalls wäre es den Eltern im Grunde genommen lieber gewesen, hätte Wellersdorf etwas ›Richtiges‹ studiert und einen ›seriösen‹ Beruf ergriffen. Mit einem solchen nämlich würde er später seine »Hobbies« auch wirklich selber finanzieren können (als solche fassen die Eltern seine künstlerischen Tätigkeiten zunächst auf). Nicht etwa, so will der Regisseur es verstanden wissen, dass sich die Eltern da jetzt »irgendwie gegen *gesperrt*« hätten, dass ihr Sohn Kunst macht: Vielmehr seien sie einfach besorgt gewesen darüber, dass er sich damit »irgendwie nicht ernähren« können würde. Ein gewisses »Vertrauen« in ihn und seine Sache sollten die Eltern gewinnen, nachdem Lars Wellersdorf aus der konsequenten Verfolgung seiner ›Hobbies‹ heraus einen Tonträger produziert, aus welchem sich – da er recht guten Absatz findet – Kapital schlagen lässt: »Ah, da kommt auch wieder was zurück«, hätten sich Vater und Mutter da gesagt, »da kann der Lars vielleicht tatsächlich irgendwie ein bisschen von leben«. Für ihn selbst wiederum bringt der erste künstlerische und gleichzeitig pekuniäre Erfolg einen gewissen Autonomiegewinn: »Andererseits konnte ich auch selber so ’n bisschen sagen ›Jetzt bin ich ’n bisschen unabhängig‹.«

Diesen zwei ›technisch intelligenten Kindern‹ ist im Übrigen gemeinsam, dass sie beide mit ihrem je spezifischen regisseurialen Schaffensmodus eine (hinsichtlich der ›Ordnung des Theaters‹) *häretische* Strategie verfolgen werden. Ihre Produktionsweisen differieren aber gleichzeitig – und hierin kommt der oben konstatierte, die Härte beziehungsweise Sanftheit des Bruchs mit der Herkunftsfamilie betreffende Unterschied wieder zum Ausdruck – darin, dass sie als recht grundverschieden motiviert zu sehen sind: Während der sich in einem regressiv-progressiven (und dabei versöhnlichen) Sinne an seinem ingenieurialen Vater ›rächende‹ Projektmacher Wellersdorf gleichsam *mit* seiner Produktionsart auf ein ›Ganzes‹ abzielt – ihm ist an einer ›Vermittlung‹ von Theater und Welt in einem vergemeinschaftenden Sinne gelegen –, scheint Jolanda Meissner eher *für* ihre Schaffensweise auf die Hinterbeine zu gehen: Ungleich stärker als Wellersdorf begibt sie sich im Sinne eines *Befreiungsschlags* ins künstlerische Feld, um dort gegen alle (zuweilen etwas konstruiert wirkenden) Widerstände *ihr Ding* durchzuziehen.³⁸

11.1.4 Ordnungssuche versus Professionalität

Bei Lars Wellersdorf und Jolanda Meissner lassen sich deren Positionierungen als *häretisch* bezeichnen in dem Sinne, als sie – aus Milieus der technischen Intelligenz kommend – zu neuen theatralischen *modi operandi* neigen, die man als ›postdrama-

38 Mit Blick auf Lars Wellersdorf kann von einer *konsensual-häretischen Strategie* (siehe Punkt 8.2.3 und Abschnitt 12.3) gesprochen werden, während wir es bei Jolanda Meissner mit einer *konfliktiv-häretischen Strategie* zu tun haben (vgl. Abschnitt 12.4).

tisch« benennen mag. Bei den zwei folgenden, hierzu (und gleichzeitig untereinander) kontrastiven Fällen, die – ebenfalls beide der jüngeren Generation zuzurechnen – zu eher *orthodoxen* Schaffensweisen tendieren werden, haben wir es mit solchen zu tun, für welche aufgrund je besonderer primärsozialisatorischer Bedingungen das Bewährungsfeld des Theaters als ein ›Raum des (beruflich) Möglichen‹ *a priori* ungleich näher lag.

Beim ersten Fall handelt es sich um den Ende der 1970er Jahre in ein reichlich spannungsvolles, als wenig konsolidiert erscheinendes Milieu hineingeborenen Nils Germund.³⁹ Er wisse nicht, so meint dieser jüngste Regisseur meines Samples zu Beginn des Interviews in rhetorisch fragender Weise, ob dies den Interviewer interessiere: was »psychologisch sozusagen« ihn – im Sinne eines Prozesses – zu der Regietätigkeit geführt habe. Als der Interviewer zu verstehen gibt, ihn interessiere prinzipiell *alles*, was mit seinem Werdegang zu tun habe, macht sich Germund an eine ausführliche Schilderung seiner primärsozialisatorischen Ausgangslage: Sein Vater komme eigentlich aus dem »Arbeitermilieu«, führt er zuallererst ins Feld, um dann zu spezifizieren: »Also seine Eltern waren Berg-, äh, Bauern.« Ob man nun Bergbauern dem Arbeitermilieu zuschlagen will oder nicht, ist für die *Spannung*, die Nils Germund hier aufzuziehen beginnt, letztlich irrelevant. Wie sich zeigen wird, geht es ihm vielmehr darum, sich selbst gleichsam am explosiven Brennpunkt divergierender ›Strebungen‹ zu verorten: Die Mutter nämlich komme – gänzlich anders als der Vater – »aus 'nem bürgerlichen Milieu« (sie arbeitet im Verlagswesen). Und wie sich wenig später herausstellt, ist der Vater ein Bildungsaufsteiger – er ist Mediziner, »also Psychiater«. Vor diesem Hintergrund nun unternimmt der junge, zum Zeitpunkt des Interviews vor Abschluss seines Regiestudiums⁴⁰ stehende Regisseur den Versuch, dem Interviewer gegenüber seine innere künstlerische Antriebsstruktur begreifbar zu machen:

»Ich meine, die, äh, Konstellation ist ja schon ziemlich bezeichnend, also Literatur und irgendwie Psychologie und so was. Und, ähm, ich glaub, dass ich einfach, durch, äh, verschiedene Probleme, aber auch durch irgendwelche Sachen, die mir meine Eltern *mitgegeben* haben, äh, 'n extremes Mitteilungsbedürfnis sozusagen entwickelt hab.«

Nils Germund zeigt sich überzeugt davon, dass die spezifische, als problematisch apostrophierte primärsozialisatorische »Konstellation« von »Literatur und irgend-

39 Interview geführt am 18.03.2008.

40 Germund absolviert sein Regiestudium an einer jener traditionellen Stätten, die am orthodoxen Pol des Ausbildungsfelds zu verorten sind (vgl. Abschnitt 7.3). Auch ist hier zu erwähnen, dass er seine Schulzeit an einer als antiautoritär sich verstehenden Bildungsinstitution verbrachte, an der ein Schwerpunkt in musisch-künstlerischen Fächern – und so auch im Theater – liegt.

wie Psychologie und so was« sich in eigentümlicher Weise auf die Herausbildung seines spezifischen Habitus ausgewirkt hat. Anders als Regisseurinnen und Regisseure einer älteren Generation, die sich – sich selbst wie dem Interviewer gegenüber – der Tendenz nach als von bestimmten (sei es nun gnädigen oder aber himmel-schreienden) *sozialen* Verhältnissen geprägt verstehbar zu machen suchen, begreift der zum Interviewzeitpunkt rund 30-jährige Regienovize sich zuvorderst als Leidtragender ›innerer Verhältnisse‹, die ihm aus der konkreten Mutter-Vater-Kind-Triade beziehungsweise den in diese eingelagerten professionell-disziplinären Charakteristika seiner beiden Elternteile erwachsen. Diese Konstellation jedenfalls erzeugt seinem Verständnis nach gleichsam eine subjektive ›Not‹, sich künstlerisch zu artikulieren.⁴¹

»Das ist auch eine familiäre Sache, dass eben Sprache, einfach nur diese, das, ich weiß nicht, das Wort sozusagen, das gesprochene Wort *nicht*, oder das geschrieben-, äh, das ist noch mal was anderes, aber das gesprochene Wort mir manchmal nicht ausreicht, um mich zu erklären, oder Dinge, die ich wahrnehme, zu erklären, und ich habe aber das Bedürfnis, irgendwie das zu analysieren für mich selber und anderen sozusagen zur Diskussion zu stellen.«

Theater zu machen (Nils Germund wird schon während der Schulzeit – in Jugendclubs – bei Aufführungen die ›Regie‹ übernehmen) hat für ihn eine Art »Ventilfunktion« (Schüngel 1996: 233), was gerade für solche Theaterschaffende typisch ist, die sich der Kontrolle übergeordneter Instanzen (und sei es ein besonders stark ausgeprägtes Über-Ich) zu entziehen suchen. Germund also ist es – wie er im weiteren Interviewverlauf erläutert – eine innere Notwendigkeit, solcherlei »Dinge«, die von sich aus irgendwie ›raus‹ wollen, »als Message sozusagen hinzuschmeißen, um das diskutiert zu haben«. Gerade in der letzteren Aussage manifestiert sich eine

41 Wie die im Zuge der hier vorliegenden Untersuchung vorgenommenen Fallrekonstruktionen zutage gefördert haben, scheinen – insgesamt betrachtet – allen voran junge, habituell (noch) eher ungefestigte Männer auf dieses Motiv einer sie zur Kunst drängenden, ja zwingenden ›inneren Instanz‹ (ein ausbrechen wollender *Genius*) zu rekurrieren, wenn sie sich und anderen gegenüber den eingeschlagenen künstlerischen Weg zu begründen suchen. In einigen Fällen lassen sich dabei auch Züge einer ›narzisstischen Motivlage‹ (vgl. Schallberger 2004: 25ff.) ausmachen. Dies im Sinne einer narzisstisch unterfütterten Form der Selbstcharismatisierung, die zuweilen mit Omnipotenzphantasien und einer hohen Umtriebigkeit einhergeht (vgl. ebd.). Auch finden sich unter den Interviewees vereinzelt (junge) Frauen, die auf das Motiv eines inneren *Genius* zurückgreifen: Im Falle von Jolanda Meissner (vgl. die Punkte 9.1.3 und 11.1.3; siehe auch Abschnitt 12.4) lässt sich ein narzisstisch gewendetes Autonomiestreben insofern ausmachen, als ihre *opera operata* im Grunde genommen Ergebnis eines ›verspielten Dilettantismus‹ sind (vgl. hierzu Schallberger 2004: 26).

latent messianistische, indes von einem gewissen Dilettantismus geprägte, im Kern selbstcharismatische Motivlage: Sein Handeln ruht auf der (wiewohl unsicheren) Hintergrundüberzeugung auf, mit seinen Entäußerungen letzten Endes mehr ›Stimmigkeit‹ – oder wie sich im weiteren Interviewverlauf zeigen sollte: mehr ›Ordnung‹ – in die Welt zu bringen.⁴² So jedenfalls habe er irgendwann für sich entschieden, dass dies ›halt‹ für ihn ›im Theater gut funktioniert, und im Inszenieren‹. Was es dazu braucht, diese Ordnung in die Welt zu bringen, führt er gleich im Anschluss aus: Beim Inszenieren funktioniere dies für ihn besonders gut, weil er »da eben mehrere Aspekte, ähm, zusammenbringen kann, also Bühne, Licht und Ton und, äh, Schauspieler und so weiter«. So können Nils Germund zufolge Dinge entstehen, wo man »weiter gehen« könne als mit dem bloß »gesprochenen Wort«.⁴³ Indem er sich dem Theater als einem *Raum einer möglichen (inneren) Ordnung* verschreibt, macht Germund sich im Grunde genommen daran, eine bereits in früher Kindheit gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder entwickelte, eskapistische Praxisform allmählich zu ›professionalisieren‹: Mit ihm nämlich habe er sich »früher als Kind immer irgendwelche Phantasiegeschichten ausgedacht«, gibt er später im Interview zu verstehen. Bis etwa zu seinem 14. Lebensjahr redet er mit dem Bruder »die ganze Zeit über so 'ne andere Welt«, in der es »extrem viele Figuren« gibt. Die gemeinsam konstruierte und brüderlich geteilte Phantasiewelt ist Außenstehenden – allem voran den Eltern – nicht zugänglich: »Kein Mensch« habe da »einsteigen« können, erzählt der Interviewee amüsiert: »Und alle waren auch genervt, weil wir saßen immer am Tisch und haben uns nur, äh, Geschichten erzählt.« Die erdachte Welt kennt vielerlei Charaktere – und über deren Interaktionen wird

42 Schallberger (2004) zufolge ist die charismatische Motivlage des Typs ›Messianismus‹ dadurch gekennzeichnet, dass der betreffende (Kultur-)Produzent mit seinen *opera operata* den bereits existierenden Dingen und Ideen »nicht bloss eine zusätzliche Variante« hinzufügen will als vielmehr den »Raum dessen, was zu einem bestimmten Zeitpunkt möglich ist, mittels Innovation« zu erweitern trachtet (ebd.: 18).

43 Folgt man Max Weber (1972 [1922]), dann steht die Formel: »Es steht geschrieben, ich aber sage euch« (ebd.: 47) exemplarisch für die Traditionsungebundenheit (genuin) prophetischen Charismas. Interessanterweise folgt die Argumentation Nils Germunds nun einer strukturell nicht unähnlichen Logik: ›Es wird gesagt, ich aber zeige euch‹. Bedenkt man, dass sich die Besonderung Germunds als Künstler – wie oben deutlich geworden sein dürfte – recht zuvorderst als Versuch der Emanzipation vom (seitens seiner Eltern) *gesprochenen Wort* begreifen lässt, so wird abermals deutlich, dass die von ihm ausgerufene ›Not‹ im Grunde genommen die Form eines an die Gefolgsleute (die Schauspielenden) gerichteten Befehls hat (denn er schmeißt seine ›Message‹ hin, »um das diskutiert zu haben«; vgl. oben), man möchte sich an der Lösung seines subjektiven Leidens – im Sinne der Herstellung einer irgendwie erträglicheren ›inneren Ordnung‹ – gefälligst beteiligen.

die Story gleichsam selbstläufig in eine offene Zukunft hinein weiterentwickelt: »Was machst du? Was macht der jetzt?« und, äh, »Der macht jetzt das« »Ah, ja gut, dann passiert das« und, und immer so weitergesponnen.« Dem weiter oben skizzierten Fall Kirch (vgl. Punkt 11.1.2), der im Interview in quasi sozialwissenschaftlicher Perspektive auf den *äußeren Erwartungsdruck* zu sprechen kommt (der aus dem sein akademisches Herkunftsmilieu kennzeichnenden »Reproduktionsdilemma« erwächst), nicht unähnlich, wird Nils Germund schließlich einen Zusammenhang herstellen zwischen dem eben geschilderten, einst brüderlich geteilten Eskapismus in eine (der Kontrolle der Eltern entzogene) Phantasiewelt und dem Umstand, dass er heute als angehender Berufsregisseur äußerst produktiv sei:

»Ich glaub, das ist einfach so 'ne Art von auch vielleicht 'n bisschen so 'ne Realitätsflucht irgendwo vielleicht, oder auch 'ne Suche nach irgendwas Parallelem sozusagen, wo man sich drin gut, äh, versteht und wo man viel mehr machen kann als in der {lachend} Wirklichkeit, wo man halt irgendwie Superhelden hat und, äh, und irgendwie selber irgendwie König von irgend 'nem Dings ist und lauter so 'n Zeug, und ich glaub, das ist eigentlich, äh, so 'n bisschen auch geblieben, also, dass ich sozusagen, deswegen mach ich auch so *viel*.«

Tatsächlich scheut der von einem ausgeprägten *inneren Ausdrucksdruck* angetriebene Nils Germund – zunächst vor und später auch nebst dem Regiestudium, in dessen Rahmen ebenfalls Inszenierungen erarbeitet werden – keine Mühen, im Eiltempo eine Theaterproduktion nach der anderen auf die Beine zu stellen. Was an seinen Schilderungen dieser Arbeitszusammenhänge auffällt, ist, dass er sich in einer ersten Phase primär *Freunde* zusammensucht, um solche Produktionen zu realisieren. Erst nach und nach, sozusagen mit allmählichem Zugewinn an innerer regisseurialer Sicherheit, wird er vermehrt auch ausgebildete – und in diesem Sinne »routinierte« – Schauspieler hinzuziehen (was dann indes, wie weiter unten noch zu zeigen ist, gewisse Dissonanzen hervorruft). Am Beispiel einer seiner ersten Arbeiten, die der angehende Regisseur Germund im Rahmen einer »Regie-Werkstatt« an einem Stadttheater »ganz frei« und ohne »Präsentationszwang« machen kann, nachdem er an dem Haus hospitiert hatte, zeigt sich exemplarisch die strukturell hohe Krisenanfälligkeit, von welcher Theaterproben gerade dann gekennzeichnet sein können, wenn eine Gruppe – zumal eine aus zueinander in diffusen Sozialbeziehungen stehenden Anfängern – neu zusammenkommt. Nils Germund darf sich die Leute aussuchen, mit denen er das Stück macht: Er wählt drei Gleichaltrige, die alle »mehr oder weniger Freunde« von ihm sind, dazu kommt ein Studienkollege. Man habe »Diskussionen bis zum Gehtnichtmehr« gehabt darüber, »was eigentlich meine Funktion ist, was die Funktion der Schauspieler ist«, konstatiert er im Rückblick. Bei den Proben jedenfalls sollte es zu »ziemlich vielen, äh, Crashes« kommen und »nach jeder Probe immer Krisengespräche« geben: »Was ist jetzt los?« »Warum hast du jetzt rumgeschrien?« und, äh, das und das, und »Ist der

Regisseur irgendjemand, der motivieren muss oder nicht? Oder muss der Schauspieler sich selber motivieren?« Becker (1997 [1974]) beschreibt einleuchtend, dass Individuen, die es im Rahmen eines *institutionalisierten* künstlerischen Produktionszusammenhangs der gemeinsamen Schaffung eines Werks wegen miteinander zu tun haben, nicht immer alles von Grund auf neu entscheiden müssen, weil sie sich auf den Usus, also gebräuchlich gewordene frühere Übereinkünfte verlassen können, die »Teil eines Kanons von Konventionen innerhalb einer bestimmten Kunstrichtung« (ebd.: 29) geworden sind. Dagegen stellt gerade die »Gründung einer neuen Theatergruppe« (ebd.) für den Kunstsoziologen einen *exemplarischen* Fall dar, in dem zunächst – im Sinne einer ›funktionierenden Kooperation‹ unter den Beteiligten – über eine Vielzahl unterschiedlichster Fragen verhandelt werden muss. Gibt Nils Germund im Interview zu verstehen, er habe in solcherart Zusammenhängen »die Grundsteine« für seine weitere Arbeit gelegt, so verweist dies auf die oben angesprochene zunehmende ›Verberuflichung‹ seines *modus operandi* der theatralisch vermittelten Herstellung einer (inneren) Ordnung, wie er sie im Grunde genommen mit seinem jüngeren Bruder im Sinne einer kindlich-spielerischen – und tendenziell eskapistischen – Praxisform entwickelt hatte.⁴⁴ Die erwähnte Regie-Werkstatt, in deren Rahmen er sich mit Freunden frei und ohne ›Präsentationszwang‹ an die Erarbeitung eines Stücks machen kann, wird ihm nicht zuletzt in dieser Hinsicht »'ne Sache« gewesen sein, in der er »das sehr, sehr gut ausprobieren konnte«. Charismatheoretisch besehen ist hierbei von nicht zu unterschätzender Bedeutung, dass gerade dem Einüben der *ernsten Spiele des Inszenierens* im Schoße einer primär aus ›Kumpels‹ bestehenden Gruppe das Moment der Gefolgschaftsbildung eigentlich konstitutiv innewohnt: Der angehende Regisseur kann sich hier – bei allen Crashes und Krisendiskussionen – vergleichsweise sicher sein, dass die versammelte Crew ›mitgehen‹ wird.⁴⁵ Besonders auffallend ist im Falle Germunds,

44 Später im Interview verwendet Germund – unvermittelt, also ohne Zutun des Interviewers – explizit den Begriff der Ordnung: Dies sei, wie er glaube, »auch 'n ganz wichtiger Punkt«, weshalb er »Regie gemacht« habe: »Weil ich nach 'ner bestimmten Art von Ordnung, ist eigentlich das falsche Wort, aber irgendwie was, was ja 'ne Ordnung ist, die über 'ne die normale Ordnung hinausgeht, *suche* und, und immer total {amüsiert} glücklich bin, wenn ich die herstelle, weil ich dann merke, ich hab irgendwie *doch*, ich, äh, ich, es ist doch nicht alles so chaotisch, wie ich mir das vorstelle.« Auf den Begriff wird er im weiteren Interviewverlauf wiederholt rekurren: Er wisse nicht, ob es damit zu tun habe, wie er »mit der Realität klarkomme oder nicht klarkomme«, so mutmaßt Germund – jedenfalls wenn er sich seine selbst inszenierten »Stücke« anschau, dann finde er jeweils »das gut«, wenn er »fühle, dass da 'ne bestimmte Ordnung besteht«.

45 Wie die weiteren Fallrekonstruktionen erwiesen haben, ›vermögen‹ es die einzelnen Regisseurinnen und Regisseure meines Samples zu variierenden Graden und mittels unterschiedlicher impliziter Strategien, diese von *diffusen Beziehungen* gekennzeichnete

dass er diese schrittweise ›Professionalisierung‹ seines regisseurialen Tuns – was mit seinem psychiatrisch-literarisch geprägten Elternhaus zusammenhängen dürfte – ungleich expliziter als andere *in actu* als Lernprozess reflektiert: Wenige Monate vor dem Zeitpunkt des Interviews hatte er von einem Intendanten das Angebot erhalten, an dessen Haus ein bestimmtes Drama zu inszenieren. Umgehend flicht Germund diesen einer Entscheidung bedürftigen Moment – wofür ihm das Interview die Gelegenheit bietet – in den Gesamtzusammenhang seiner künstlerisch-beruflichen Entwicklung ein: »Ich dachte, es wär ja gar nicht so schlecht«, so begründet Germund seine *Zusage* zu dem Angebot, »mich mal damit auseinanderzusetzen, was mach ich, wenn ich ein Stück kriege, was ich nicht unbedingt machen will? Also auch einfach um das zu lernen.« Der Übergang aus den ihm geläufigen ›losen‹ und dort maßgeblich von *ihm* bestimmten Schaffensbedingungen unter Freunden in den Kontext des betrieblichen Produktionszusammenhangs eines festen Hauses ist offenbar nicht ganz ohne: Es sei »einfach alles ziemlich krass an so 'nem Stadttheater«, meint Germund und erläutert: Dort sei es »dann nicht so, dass die Schauspieler mit dir nachts bis irgendwann proben, sondern die, äh, proben acht Stunden, und, wenn sie abends Aufführung haben, am Morgen vier, und dann nicht mehr, und auf gar keinen Fall irgendwie sonntags«. Insgesamt »halt alles einfach Bedingungen«, die »total bekloppt« seien. Im Anschluss wird er ein konkretes ›Stadttheater-Phänomen‹, welches ihn nachdrücklich irritiert hat, etwas näher umreißen. Wie an der entsprechenden Passage deutlich wird, hält Germund nicht zuletzt gerade solche Stadttheater-Schauspieler für tendenziell ›bekloppt‹, die bekunden, ihm nicht unbedingt Gefolgschaft leisten zu wollen:

»Ich kam da rein und hab ges-, äh, und ich hatte keine Besetzung vorgeschlagen, ich kannte aber die Leute auch nicht, ich dachte, die haben das besetzt. Und dann, äh, hab ich gefragt, wie die Besetzung ist, am Tag, als ich da ankam. ›Buuuh {Geräusch der Gleichgültigkeit} steht noch nicht fest, musst du selber.« Und dann hab ich gedacht, ähm, ›Ja, was mach ich jetzt?‹ Dann bin so hingegangen und hatte mir vorher schon überlegt, wie ich's ungefähr machen würde, hab ich gesagt, ›Du spielst den, du spielst den‹. Und, und der, der die Hauptrolle spielen sollte, hat dann gesagt, ›Nee, ich seh mich doch nicht so in der Hauptrolle‹. [...] Und dann hab ich gedacht, ›Der will nicht die Hauptrolle spielen? Was denn hier los?«

Produktionslogik, von welcher die Schaffenszusammenhänge insbesondere bei ihren allerersten regisseurialen Gehversuchen gekennzeichnet sind, in ihre spätere ›professionelle‹, ab einem gewissen Zeitpunkt in den Stadt- und Staatstheaterbetrieb eingebettete Praxis zu überführen. Oder mit anderen Worten: Einigen ›gelingt‹ es eher als anderen (beziehungsweise es scheint ihnen mehr daran ›gelegen‹ als anderen), dafür zu sorgen, dass gerade angesichts des ›Anpassungsdrucks‹ an die alltäglich-institutionellen Anforderungen im betrieblich organisierten Berufstheater diese diffusen Anteile nicht verloren gehen. Siehe hierzu Kapitel 12.

Ja, was denn hier los? Becker (1997 [1974]) unterscheidet grob zwei Möglichkeiten, die dem Künstler offenstehen, wenn es um die Realisierung eines Werks unter *Kooperation mit anderen Individuen* geht: Entweder er orientiert sich – im Sinne einer Anpassung – an den eingeschliffenen künstlerisch-beruflichen Routinen und Fähigkeiten der anderen in die Produktion Involvierten und geht also die Dinge im Grunde genommen so an, wie sie die »etablierte[n] Gruppen des unterstützenden Personals auszuführen vermögen« (ebd.: 28). Oder aber der Künstler kann, wenn er zu solchen Konzessionen nicht bereit ist, probieren, die ihm eigene »Vorgehensweise durchzusetzen« (ebd.).

Folgt man Becker weiter, so bieten sich dem individuellen Künstler – hier: Germund, dem Regisseur – mit Blick auf diese letztere Variante wiederum zwei Möglichkeiten: Entweder er macht sich daran, die anderen Beteiligten »in seiner Technik zu unterrichten« – oder aber er entscheidet sich dafür, die Sache kurzerhand »selbst [zu] machen« (ebd.). Anders als die allererste Variante – von den gegebenen Produktionsroutinen des künstlerischen Personals auszugehen und auf dieser Grundlage zu arbeiten – kosten die beiden letztgenannten Optionen (die als eher charismatisch motivierte *modi operandi* zu sehen sind), wie Becker argumentiert, »zusätzliche Zeit und Energie« (ebd.). Germund jedenfalls (hier zweifelsohne etwas ins kalte Wasser geworfen) hatte in der oben geschilderten Situation – und also konkret bei dem Versuch, die Rollenbesetzung zu klären – weder sich besonders viel Zeit noch einen besonderen Kraftaufwand auf sich genommen und offenbar (was einem *adaptiven* Vorgehen gleichgekommen wäre) auch weder damit gerechnet noch darauf vertraut, dass die Schauspielenden ihrerseits über gewisse – vielleicht ja durchaus hilfreiche – Routinen in Rollenbesetzungsangelegenheiten verfügen. Dieser Weg wäre ihm, um es in der Kosten-Metapher Beckers zu formulieren, dann wiederum zu »billig« gewesen.⁴⁶

Aus Neugierde für den weiteren Verlauf der Werdegänge der für die vorliegende Studie interviewten »Nachwuchsregisseure« hat der Autor gelegentlich sich im

46 Folgt man Peter Löffler (1966) – dem in Zürich abgesägten Theaterdirektor (vgl. Punkt 4.2.2), der sich maßgeblich für die Autonomie des Regisseurs einsetzte –, so ist die Rollenbesetzung mit Blick auf die Erarbeitung einer Inszenierung schon ein »entscheidender Teil der *Interpretation*« (ebd.: 328), welche er als »Synthese von geistiger, personeller, optischer und akustischer Akzentsetzung« begreift. Eine der »wesentlichsten Voraussetzungen der Regieführung« sieht er darin, dass der Regisseur sich sein »Team« möglichst selber zusammenstellen kann: »Alle Intelligenz, aller Kunstverstand, Stil- und Wirkungssicherheit und alle Pädagogik [...] sind Talentproben am falschen Objekt, wenn das Team den Intentionen des Regisseurs nicht entspricht.« Gibt er abschließend zu bedenken, für ein funktionierendes »Team« sei ganz entscheidend, »dass man sich gut kennt« (ebd.), so ist hierin eine Voraussetzung zu sehen, die im Falle des Gastregie-Auftrags von Nils Germund gerade *nicht* gegeben war.

Internet ein Bild davon zu machen versucht, was denn in der Zwischenzeit – nach gut drei, in manchen Fällen mehr als vier Jahren – eigentlich (nicht zuletzt in positionaler Hinsicht) aus diesen jungen Theaterschaffenden geworden ist. Bei Nils Germund, dessen habituelles Widerstreben gegen eine An- oder Einpassung an beziehungsweise in gegebene institutionelle Strukturen, die einem tiefen *inneren Ausdrucksdruck* und einer der Tendenz nach narzisstisch unterfütterten, selbstcharismatischen Motivlage erwächst, welche die Schauspielenden recht zwingend vor die Entscheidung stellt, sich dem Versuch der künstlerischen Objektivation *seiner* subjektiven Ordnungssuche so und nicht anders anzuschließen (oder eben nicht), haben wir es mit einem solchen Fall zu tun, der insofern sich mit eben diesem *modus operandi* offenbar *durchzusetzen* verstand, als ihm jüngst (unter mehreren Dutzend Bewerberinnen und Bewerbern) die künstlerische Leitung eines Stadttheaters übertragen wurde. In diese Position eskortiert wird er – wie der entsprechenden Medienmeldung zu entnehmen ist – von fünf *plus ou moins* gleichaltrigen Theaterschaffenden, die ihrerseits an dem Haus neu für die Dramaturgie, die Ausstattungslitung (etc.) zuständig sind: Manche von ihnen kennt Germund aus dem Kontext seines Regiestudiums – mit einem unter ihnen teilt er die Suche nach einer anderen (inneren) Ordnung schon viel länger.

Kann nun Nils Germund – vor dem Hintergrund dieses zusätzlichen Kontextwissens – als ein exemplarischer Fall für die Institutionalisierung des (narzisstisch) individuell-selbstcharismatischen *modus operandi* eines jungen Regisseurs gelten, dem es offenbar gelungen ist, eine kleine ›Theaterfamilie‹ (im Sinne der engsten Gefolgsleute) zu begründen und an ein Haus mitzunehmen,⁴⁷ so ist ein anderer Fall, auf den ich nun noch kurz eingehen werde, in vielerlei Hinsicht als maximal kontrastiv zu eben diesem zu sehen: Es wird nun um Pia Lamnek gehen, die weiter oben als eine gewiefte Verhandlungsführerin in Sachen Gastregie-Engagements charakterisiert werden konnte (vgl. Punkt 8.1.2). Wie Nils Germund Ende der 1970er Jahre geboren, haben wir es bei ihr – was die Ausstattung an kulturellen Kapitalien, den professionellen Status und die Typik der Berufe ihrer beiden Elternteile angeht – mit einer recht ähnlichen Ausgangslage wie bei Germund zu tun: Auch in ihrem Fall geht der Vater einer klassischen Profession nach, auch in ihrem Fall ist die Mutter beruflich mit dem geschriebenen Wort befasst.

47 Das Phänomen »informale[r] Kompetenz- und Gruppenbildungen« ist, wie Hänseroth (1974: 287) konstatiert, für das »Berufsschicksal eines Bühnengehörigen« von entscheidender Bedeutung – ein zuweilen die ›Karrieren‹ nicht nur einzelner Theaterschaffender, sondern ganzer *Gruppen* eben solcher bestimmendes Phänomen, für das sich aus der Sicht Hänseroths, dem die Binnensicht theatralischer Schaffenszusammenhänge versperrt ist, empirische Belege einzig in den gelegentlich in der Presse anzutreffenden Meldungen über »Cliquesbildung« (ebd.: 288) fänden.

Ein erster, recht zentraler Aspekt, der anhand der folgenden Eingangspassage rekonstruiert werden konnte – und den Pia Lamnek wiederum mit dem weiter oben skizzierten Clemens Kirch, dem Sohn zweier ›Peymann-Fans‹, teilt (vgl. Punkt 11.1.2) –, besteht darin, dass die Interviewee schon im Kontext ihrer Primärsozialisation in *spezifischer* Hinsicht mit dem theatralischen ›Raum des Möglichen‹ in Berührung kommt:

»Also, ich komm aus 'ner äh, klein- kleineren Stadt, äh, bei [Stadtname] und bin da geboren und meine, mein Vater ist [Profession] und meine Mutter ist Journalistin und hat für die [Zeitungstitel] die Theaterkritiken im Lokalteil geschrieben, und infolgedessen waren wir immer sehr viel im Theater, also ich hab sie einfach sehr viel immer begleitet und wollte dann, so als ich, weiß ich nicht, klein war, wollte ich immer Schauspielerin werden und hab dann aber, ähm, hab auch immer gespielt selber und hab dann, als ich so 18 war und als es so darum ging, ›Geh ich jetzt auf die Schauspielschule?‹, als ich Abitur gemacht habe und, äh, ›Geh ich jetzt auf die Schauspielschule oder nicht?‹, hab ich mich auch beworben.«

Gibt Pia Lamnek zu verstehen, ihre Mutter bei der Arbeit als Theaterkritikerin »einfach sehr viel immer begleitet« zu haben, so finden wir hierin jene Argumentationsstruktur wieder, wie wir sie bei Clemens Kirch als indexikal dafür ausmachen konnten, dass ihm im Zuge seiner Individuation seitens der Eltern als Kind schon der Status einer ›vollen‹ (und entsprechend ernstzunehmenden) Person zugestanden worden sein muss. An der Äußerung Lamneks ließ sich dies gleichermaßen rekonstruieren: Auch sie wird nicht etwa ins Theater ›mitgeschleppt‹ (oder Ähnliches), sondern erscheint als eine autonome Begleiterin der Mutter. *Anders* als Kirch jedoch, der seinen gutbürgerlich-politisch-links-theateraffinen Eltern in ihrer Huldigung an einen bestimmten, großen Regisseur folgt, eskortiert Pia Lamnek ihre Mutter im Kontext deren *professioneller Tätigkeit* als Theater rezensierende Journalistin – eine Mutter-Tochter-Beziehung, in deren Rahmen sie sich, wie die Feinanalyse dieser Stelle erwiesen hat, gleichsam als eine *Assistentin* begreifen kann. Kurzum: Die Regisseurin erfährt zu einem biografisch frühen Zeitpunkt – und in dieser Hinsicht ist sie wiederum Emmy Werner nicht unähnlich⁴⁸ –, dass das institutionelle Theater ein mögliches (und dabei recht ›alltägliches‹) berufliches Bewährungsfeld ist. Die weitere Interviewanalyse sollte im Fall Lamnek ein Berufsverständnis zutage fördern, auf dessen Folie theatralisches Schaffen den Charakter einer ›normalen‹ Erwerbstätigkeit hat.

Ein bestimmter – eben hiermit in innerem Zusammenhang stehender – habituel-ler Zug, der in dem oben stehenden Zitat zwar nur anklingt, indessen bei der Analy-

48 Der Unterschied zwischen Emmy Werner und Pia Lamnek besteht freilich darin, dass der ersteren gleichsam von Kindesbeinen an eine *Binnensicht* des Theaters ermöglicht wird, während letztere das Theater zunächst von *außen* kennenlernt.

se auch weiterer Interviewstellen sich als eine mit Blick auf das (spätere) individuell-strukturelle berufliche Passungsverhältnis Pia Lamneks entscheidende Eigenheit herausstellen sollte, ist darin zu sehen, dass ihr die *Bewerbung*, der formale Akt, sich an einer Schauspielschule offiziell als Anwärtin anzumelden, ein wichtiger Moment ist. Ich hebe dies nicht zuletzt deshalb hervor, weil hierin ein Phänomen zu sehen ist, das sich recht geschlechtsexklusiv unter – nicht nur, aber vor allem – den *jüngeren Regisseurinnen* meines Samples findet.⁴⁹ Die Ungewissheit in der Frage, ob man von institutioneller Seite auf Anerkennung stoßen wird (beziehungsweise die Hoffnung auf eine eben solche Form der Akzeptanz) scheint *als solche* die Positionsanwärterinnen der Tendenz nach stärker umzutreiben, als dies bei den Positionsanwärtern der Fall ist.⁵⁰ Spitzt man dies noch etwas zu, so lässt sich sagen, dass insbesondere jene sogenannten Nachwuchsregisseurinnen, die ab Mitte der

49 Ein in den Interviews mit Regisseurinnen wiederkehrend auftauchendes, auf diese Relevanzstruktur hinweisendes Motiv ist etwa jenes der künstlerischen *Bewerbungsmappe*: Ingeborg Nagel (vgl. Punkt 11.1.2) schildert im Interview rückblickend die Umstände ihrer Entscheidung für das Studium an einer Kunstakademie. Ihrer damaligen Orientierungslosigkeit Ausdruck verleihend, meint sie, das Einzige, was sie damals gewusst hätte, sei gewesen: »Ich muss jetzt erst mal 'ne Mappe zusammenstellen und mich an der [*Ausbildungsstätte*] bewerben.« Bei den Regisseurinnen einer jüngeren Generation (mit Geburtsjahrgängen ab den späten 1960er Jahren), deren Weg in den Regieerberuf über die im Feld ab den 1990er Jahren vermehrt institutionalisierten Regieschulen führt, hat *die Mappe* zuweilen den Charakter eines ›Schlüsselnarrativs‹. So erzählt Hella Nussbaum (vgl. Punkt 9.1.3): »Als ich in [*Stadt*] war, hab ich ganz spontan eigentlich, ähm, mich entschlossen, meine Bewerbung zu schreiben für die [*Ausbildungsstätte*]. Und dann hat meine Mitbewohnerin mir alle Sachen von zu Hause geschickt, und dann hab ich meine Mappe da gemacht.« Eine andere junge Regisseurin – Lena Widmann (vgl. Abschnitt 11.2) –, die mit ihrer Bewerbungsmappe von einer Ausbildungsstätte bereits für das weitere Aufnahmeverfahren angenommen worden war, zählt darauf, durch das Einsenden ihrer Mappe an eine weitere Institution sich eine zusätzliche Selbstvergewisserung ›holen‹ zu können: So habe sie sich gedacht, um »in diesem Aufnahme-Rhythmus zu bleiben, bewerbe ich mich einfach mal bei der [*Ausbildungsstätte*] in [*Stadt*]. Aber *nur*, um so 'ne Bestätigung zu bekommen, irgendwie, vielleicht, dass die die Mappe wieder nehmen«.

50 Es sei damit nicht gesagt, dass die jungen Regisseure um die Aufnahme-prozedur nicht auch eine ›Sache‹ machen. Typischerweise deuten sie den damit verbundenen Aufwand aber eher als ein notwendiges Übel. Zuweilen mokieren sie sich auch explizit über die formalen Anforderungen, ja brüsten sich – gewissermaßen ihrem anti-institutionellen Impuls ostentativ Ausdruck verleihend – damit, grundlegende Spielregeln des Bewerbungs- und Prüfungsverfahrens missachtet zu haben. So konstatiert Nils Germund im Interview, die Prüfungssituation an einer Regieschule schildernd: »Ich kam erst mal 20 Minuten zu spät.«

1990er Jahre vermehrt – aus staatlichen Ausbildungsstätten kommend (vgl. Abschnitt 7.3) – sich in die ernsten Spiele des Wettbewerbs einklinken, sich in einer Art und Weise an den »Möglichkeiten der existierenden Institutionen« (Becker 1997 [1974]: 28) orientieren, die sich durch eine relativ ausgeprägte Haltung des Respekts – zuweilen auch der Ehrfurcht – eben diesen Institutionen gegenüber auszeichnet.⁵¹

Folgt man Pia Lamneks Schilderung des Hintergrunds ihres Werdegangs weiter, so ist zunächst eine Ähnlichkeit mit der Argumentationslogik des oben porträtierten Nils Germund insofern festzustellen (und hierin ist vielleicht ein Generationsspezifikum zu sehen), als auch sie – nachdem sie erwähnt hatte, sich bei der Schauspiel-schule beworben zu haben – sich als Leidtragende ihrer damaligen familialen Verhältnisse zu erkennen gibt:

»Zu dem Zeitpunkt haben sich aber meine Eltern getrennt, und ich hab es irgendwie dann nicht mehr ertragen, so auf der Bühne zu stehen und so dieser Kritik also, äh, an den Aufnahmeprüfungen sind ja so 'ne, im Schauspiel auch für Frauen sind ja extreme Situationen, und dann hab ich das irgendwie nicht so geschafft.«

Stellt Nils Germund die von ihm als irgendwie »schräg« stilisierte Mutter-Vater-Kind-Triade als eine seine künstlerische Antriebsstruktur maßgeblich dynamisierende, weil Spannung erzeugende Konstellation dar, so erscheint in der Darstellung Pia Lamneks der Riss des elterlichen Bands als ein Moment, welches sich auf ihren künstlerischen Werdegang hemmend auswirkt. Da sie nun, nachdem sie an der Schauspiel-Aufnahmeprüfung nicht reüssiert hat, erst mal nicht weiß, was sie »werden sollte«, ihr aber gleichzeitig klar ist, dass sie »irgendwas mit Theater machen möchte«, wählt sie – ganz wie Greta Hopf, welcher die Eltern die *Tanzkarriere* im Ansatz vermasset hatten (vgl. Punkt 11.1.2) – als Zugang zum beruflichen Feld des Theaters den Weg über die Arbeit an einem Haus: Ein Jahr lang, so gibt Lamnek im Interview zu verstehen, habe sie dann also »am [Stadttheater] gearbeitet, so hospitiert und souffliert und assistiert und in der Requisite gearbeitet«. Wie Greta Hopf – und eben anders als Nils Germund, der sich bis in die Zeit seines Regiestudiums hinein primär mit Freunden umgeben und diesen regisseurial seine innere Ordnungssuche aufoktroieren wird – lernt Pia Lamnek, an dem Stadttheater in diver-

51 Mit Blick auf die weibliche Genusgruppe stellt Jolanda Meissner hierzu einen *Maximalkontrast* dar (vgl. Punkt 11.1.3). Bei dieser noch in der DDR geborenen jungen Regisseurin hat das Motiv des Kampfs gegen die Institutionen den Status eines zentralen handlungsleitenden Credos, was sich nicht nur in ihrem Verhältnis zur eigenen Regieschule (vgl. Punkt 9.1.3), sondern auch in ihrem konfliktiv-häretisch strukturierten künstlerischen *modus operandi* und ihrer Haltung gegenüber der Theaterkritik manifestiert (vgl. Abschnitt 12.4).

sen Bereichen und Funktionen tätig, die theatralische Produktionsstätte von der Pike auf kennen.⁵² Im weiteren Interviewverlauf wird sie den Vorteil herausstellen, den man als Berufsanwärterin hat, sobald man in einem Haus einmal *drin* ist. Zugang zu jener Spielstätte, an der sie ihr Lehrjahr absolvieren sollte, hatte Pia Lamnek in ihrer Adoleszenz über einen Jugendclub gefunden: In dessen Kontext konnte sie – als Laienschauspielerin – an einer quasi-professionellen Produktion teilnehmen, die an eben dem Haus erarbeitet und aufgeführt werden sollte. Gleichsam um die Seriosität der damaligen Sache zu unterstreichen, führt Pia Lamnek ins Feld, dieser Jugendclub sei »aber so strukturiert« gewesen, dass man »'n Casting durchlaufen« musste, »wo 40 Leute waren«. Über Sein oder Nichtsein in der Produktion des Jugendclubs entscheidet dessen Leiter: »Zwei Wochen ging dieses Casting, und dann hat er ausgesucht, wen er nimmt, und die Leute hat er dann besetzt.« Lamnek wurde genommen. Unter »richtigen Theaterbedingungen« sei dann – »acht Wochen lang«, was der traditionell üblichen Probenzeit an Stadttheatern entspricht – »'n Stück erarbeitet« und schließlich »richtig im Spielplan regulär gespielt worden«. In diesem Rahmen also ist die Interviewee bereits vor Antritt ihres Praxisjahrs tätig und somit in dieses Haus »im Grunde genommen schon eingebunden« – was nicht zuletzt mit sich bringt, dass sie da »auch die ganzen Abteilungen« schon kennenlernt. Für sie ein entscheidender Vorteil:

-
- 52 Von Greta Hopf wiederum unterscheidet sich Pia Lamnek in der folgenden Hinsicht: Wie weiter oben dargelegt, hat für die Mitte der 1950er Jahre geborene Hopf das Theater von Anfang an ein gewisses »Fluidum«, eine faszinierende Aura. Nach dem Abitur und – was hier auch erwähnt sei, weil es die den Werdegang betreffende Ähnlichkeit mit dem Fall Lamnek verdeutlicht – nachdem sie sich an mehreren Schauspielschulen beworben hatte, aber nirgends aufgenommen worden war, arbeitet Hopf zunächst drei Jahre im Ausstattungsbereich eines kleinstädtischen Theaters: »Drei Jahre echte Requisite«, so sagt sie im Interview mit dem für sie typischen Berufsstolz. In dieser Zeit habe sie »Theater so von unten auf gesehen« – das seien denn auch »die eigentlichen Lehrjahre« gewesen. »Von der Pike auf lernen« heißt für sie: »An der Seite sitzen und zuschauen.« Ein Stück weit, so räumt Greta Hopf sodann ein, sei diese Erfahrung »desillusionierend«: Oft habe man beim Theaterberuf nämlich anfangs »so 'n Schleier«, der dann bald mal falle, »wenn man plötzlich als Requisiteuse an der Seite sitzt«. Und dennoch, so stellt sie schließlich fest: »Das Flair erhält sich.« Empfindet Hopf also im Kontext ihrer beruflichen Anfänge am Theater ein gewisses – ein Stück weit schmerzliches – Schwinden des außeralltäglich-schleierhaften Charakters dieser künstlerischen Domäne, so ist seitens Pia Lamnek eine entsprechenden Entmystifizierungserfahrung nicht auszumachen: Für sie, die schon während ihrer Kindheit und Jugend (als Quasi-Assistentin ihrer als Theaterkritikerin tätigen Mutter) das Theater in einem »nüchtern-professionellen« Sinne exploriert, wird die Welt des Theaters einen solch »verklärten« Anstrich gar nie gehabt haben.

»Natürlich, wenn man erst mal im Theater drin ist, ist es ja auch ganz leicht irgendwie zu fragen, äh, kann ich da hospitieren oder kann ich da soufflieren, und dann hab ich eben auch in der Requisite gejobbt und dann, dann in dem Moment, ich finde, in dem Moment, wo man einmal in so 'nem Haus drin ist, und, ist es ja auch leicht, sich darin zu bewegen.«

Auf die Rückfrage des Interviewers, ob man sich denn in einem Haus nicht auch »blöd anstellen« könne, bestätigt Pia Lamnek kurz und bündig: »Ja das kann man auch, auf alle Fälle.« Für sie indes gebe es, was die eigene Verhaltensweise in der Institution angeht, »'ne Grundregel«:

»Wenn man hospitiert am Anfang, kennt man niemanden, und dann st-, geht man erst mal hin und stellt sich vor und sagt, wer man ist, wozu man gehört, und sagt, dass man jetzt auch öfter vorbeikommt, und versucht einfach 'n persönlichen Kontakt herzustellen, also jetzt, aber ich meine das, [I.: {Schmunzeln}] ja, ja, es ist ganz einfach.«

Daran, dass die Regisseurin an der Stelle noch hinzufügen sollte, diese Regel gelte doch im Prinzip »in jedem Beruf«, erweist sich abermals die mit ihrer »professionellen« Orientierung einhergehende Auffassung von Theaterschaffen als einer recht alltäglichen Erwerbstätigkeit: Dass man sich im Rahmen einer solchen Berufsausübung den funktionsteiligen Strukturen seitens der jeweiligen Institution entsprechend zu verhalten hat, gilt ihr als »einfach« selbstverständlich – was wiederum seitens des Interviewers, der im Zuge der Interviewerhebung auch schon gänzlich *andere*, ungleich komplizierter anmutende Konzeptionen dessen zu Ohren bekommen hatte, was die Arbeit an staatlich getragenen Spielstätten angeht, ein Schmunzeln evoziert.

Auch im Fall Lamnek bietet es sich an, an dieser Stelle noch kurz auf den weiteren Verlauf ihres Werdegangs einzugehen: Nach dem einen Jahr an dem Stadttheater wird sie zunächst ein Studium der Dramaturgie aufnehmen, dieses indes – vom »Praxissoj« längst ergriffen (vgl. Fußnote 29 in diesem Kapitel) – recht umgehend wieder fallenlassen,⁵³ um abermals eine Reihe von Hospitanzen an einem Stadttheater zu machen. Diese absolviert sie – zum einen – bei einem zu diesem Zeitpunkt

53 Auf diesen Studiengang sei sie damals aufmerksam geworden, weil ihr eine Broschüre des entsprechenden Instituts »in die Hände gekommen« sei. So verschlägt es sie dahin, wo sie – da die Dramaturgie-Ausbildung in Kooperation mit der Universität angeboten wird – »im Grundstudium mit 200 Theaterwissenschaftlern« sitzen wird: für Lamnek »der totale Flop«. Die Vorlesungen seien »schon zehn Jahre alt« gewesen und »auch wirklich vorgelesen« worden – aus ihrer Sicht eine »völlig veraltete Form« von Lehre. Und zumal sie ja »aus der Praxis« gekommen war, sei sie dort »total eingegangen«. Schon nach einem Semester sollte sie für sich feststellen: »Oh Gott, ich muss hier weg, ich muss sofort wieder, äh, ans Theater.«

hoch gehandelten Nachwuchsregisseur, was sie »so ganz toll« findet, dass sie kurzerhand beschließt: »Ich geh einfach mit dem mit.« Eine zweite und eine dritte Hospitanz bei dem *Newcomer* sollten folgen. Zum anderen hospitiert Pia Lamnek in dieser Zeit aber auch bei einem etablierten Regisseur, der alsbald die Intendanz eines sehr renommierten Hauses übernehmen sollte. Durch die zusätzlich gewonnenen Kontakte und Arbeitserfahrungen ermutigt und bestätigt, entscheidet sich Lamnek schließlich – im Interview darauf hinweisend, dass sie bis dahin selber »noch keine Regie geführt« hatte – für ein Regiestudium: »Ach, ich probier es mal.« Sie sei dann »zum Glück genommen worden«.⁵⁴ Ihre theaterpraktischen Kenntnisse, die sie im Rahmen ihrer Tätigkeiten als Hospitantin, Souffleuse sowie in der Requisite sich hatte aneignen können, würden – so die damalige Hintergrundüberzeugung Lamneks – für eine Regielaufbahn nicht ausreichen: »Ich brauch das auch«, habe sie sich zum Zeitpunkt ihrer Bewerbung um einen Platz an der Regieausbildungsstätte gesagt.

Beim Übergang von der Regieschule zu ersten Engagements als Regisseurin sollte der etablierte Regisseur und spätere Intendant, bei dem Pia Lamnek vor dem Regiestudium bereits hospitiert hatte, eine zentrale Rolle spielen: Nunmehr in der künstlerischen Verantwortung stehend, realisiert sie mit ihm eine erste eigene Produktion, um sodann – und seither (auch als dieser später die Intendanz eines *anderen* Hauses übernimmt) immer wieder – für weitere Inszenierungen an dessen Haus geholt zu werden. »Ich empfinde das als totales Privileg«, so gibt Lamnek im Rückblick auf diesen »sanften« Wechsel vom Regiestudium in die Regiepraxis zu verstehen, ohne dabei sich der Vergangenheitsform zu bedienen: Inzwischen, also zum Zeitpunkt des Interviews, arbeite sie ja seit rund sieben Jahren als Regisseurin – und habe insgesamt das Gefühl, sie sei am Theater »gut behütet, in 'ner gewissen Weise, aufgewachsen«.

Auch mit Blick auf den Fall Lamnek fördert die Recherche ihrer späteren Position im Theaterfeld (rund vier Jahre nach dem Zeitpunkt des Interviews) Interessantes zutage: Arbeitete Pia Lamnek nach Abschluss des Regiestudiums zunächst während rund zehn Jahren an verschiedenen Häusern als Regisseurin im Gastregie-Verhältnis (siehe hierzu Punkt 8.1.2 zu ihrer Strategie bei Vertragsverhandlungen), so hat sie neuerdings den Posten einer fest angestellten Hausregisseurin inne: an einer staatlichen Spielstätte, die der Tendenz nach zu den »Leuchttürmen« im Feld des deutschsprachigen Theaters gezählt werden kann.

54 Pia Lamnek absolviert den Regiestudiengang an einer jener Stätten, welche einer mittleren Lage im Feld der Regieausbildung zuzuordnen sind (vgl. Abschnitt 7.3).

11.2 WER HAT ANGST VOR DEM DICKEN, FETTEN REGISSEUR?

Wie am Fall Nils Germund deutlich geworden sein dürfte, vermögen biografisch früh (schon während des Regiestudiums oder noch früher) geknüpft, tendenziell diffus strukturierte künstlerische Freundschaften – *gerade* bei aller charismatisch anti-institutionellen Impulsivität – ein tragfähiges Fundament abzugeben, wenn es darauf ankommt, sich als Regisseur im Feld des Theaters eine mehr oder minder abgesicherte Position zu verschaffen, in welcher der jeweilige *modus operandi* örtlich auf Dauer gestellt werden kann.⁵⁵ Und wie der Fall Pia Lamnek gezeigt haben sollte, erweist sich eine eher nüchtern-pragmatische, biografisch früh adaptierte ›professionelle‹ Orientierung – in Kombination mit der Aneignung spezifischer Kenntnisse der Produktionsbedingungen des institutionellen Berufstheaters und dem Abschluss eines Regiestudiengangs – nicht zuletzt dann als eine gute Voraussetzung für die Einnahme eines festen Postens im Theaterfeld, wenn man im richtigen Moment den richtigen Regisseur, den richtigen Intendanten kennenlernt, um mit ihm ›mitzugehen‹ beziehungsweise von ihm mitgenommen zu werden. Spielten vor allem in den 1960er Jahren die universitären Studentenbühnen Westdeutschlands eine zentrale, langfristig tragende künstlerische Verbindungen ermöglichende Rolle (siehe Punkt 4.2.1), so scheinen seit spätestens Mitte der 1990er Jahre insbesondere die Regieausbildungsstätten des orthodoxen und des eine Mittellage einnehmenden Typs (siehe Abschnitt 7.3) dafür zu sorgen, dass da zusammenkomme, wer zusammengehört, auf dass an entsprechende Positionen ins Feld entsandt (beziehungsweise geholt) werde, wem eine entsprechende Position gebührt.⁵⁶ Zu dieser Einsicht gelangt man über die Betrachtung *vom Feld her* (siehe die Punkte 7.3.4 sowie 9.1.1) genauso wie aus der *Akteursperspektive* (wenn man sich etwa die Fälle Germund und Lamnek vor Augen führt). Weil dieses Strukturierungsmoment – die berufsbiografische Passage über einen bestimmten *Lernort* – mit Blick auf die ›Ordnung des Theaters‹ insgesamt von primordialer Bedeutung zu sein scheint, wird unter den folgenden drei Punkten versucht, anhand von Kontrastfällen einige typische Zusammenhänge zwischen primärsozialisatorisch erworbenen Dispositionen und der Affinität zu diesem oder jenem Kontext für erste künstlerische beziehungsweise regisseuriale Schritte dingfest zu machen. Weil die Figur des

55 In seinem Fall handelt es sich um die Position der künstlerischen Leitung an einem im Feld eher peripher situierten Stadttheater. Die Entourage, die ihn in diese Stellung begleitet, gehört (spätestens) seit dem Regiestudium zu seiner engeren Gefolgschaft.

56 Hier sollte abermals deutlich geworden sein, dass die oberflächlich betrachtet spezifisch strukturierten (und sich zuweilen als ›meritokratisch‹ organisiert verstehenden) Regiestudiengänge althergebrachte Formen der Kooptation und Platzierungsmacht – im Sinne familialistisch-diffuser Logiken der Nachwuchsrekrutierung – keineswegs ersetzt haben.

›idealen‹, ›starken‹ oder eben auch ›dicken, fetten‹ Regisseurs im Sinne eines (potentiellen) Lehrmeisters in den Interviews immer wieder zentral aufgetaucht ist, wenn es um die Frage der Aneignung regiepraktisch relevanten Wissens und Könnens ging, wird diese nun als Ausgangspunkt der folgenden Fallvergleiche genommen.

11.2.1 Starke Regisseure? Non merci!

Heribert Stark – man wird sich vielleicht an ihn erinnern, wenn ich die selbst gemachte Marmelade oder das Schweineschlachten erwähne im Sinne zweier Bilder, auf die er im Interview rekurriert, um dem Leiden an den Unannehmlichkeiten seines für ihn allzu bäuerlich-subsistenzwirtschaftlich geprägten Herkunftsmilieus Ausdruck zu verleihen (vgl. Punkt 11.1.1) –, Heribert Stark also entkommt in den späten 1950er Jahren dem Bauernhof in Richtung Schauspielschule, wo er indes nicht recht glücklich wird: Er findet dort nicht, was er sucht – und kann gleichzeitig nicht benennen, *was* er denn eigentlich sucht. Das ändert sich für ihn ein Stück weit, als er im Sommerurlaub in Frankreich – zufällig – einen etwa gleichaltrigen Künstler trifft, der sich zu der Fluxus-Bewegung zählt: Man habe dann »ziemlich viel dort gesoffen« miteinander, und die Überzeugungen des anderen hätten ihn umgehend »sehr angesteckt«, erzählt Stark im Interview. Einmal zurück an der Schauspielschule, bringt man für seine neu gewonnenen Ideen, die er flugs einzubringen versucht, indes »kein Verständnis« auf: »Im Gegenteil, man hat es mir verboten.« In der Konsequenz sucht er – aus einer gewissen Befürchtung heraus, dass das mit der Ausbildung »nicht zusammengeht« – zu den Fluxus-Leuten keinen weiteren Kontakt. Nach Abschluss der Schauspielschule wird Stark zunächst »normales Stadttheater« machen – um indes auch dort zu realisieren, dass ihn das »im tiefsten Innern *nicht* interessiert«. Und doch sollte er – wiewohl seine ersten Engagements an festen Häusern ihn »nicht sehr glücklich« machen – »sehr hart« arbeiten und sich reinknien »in das Zeug«: Irgendwann müsse man ja dabei bleiben, »wenn man sich mal entschieden hat«, so habe er sich damals gedacht – und halt »irgend einen Scheiß gespielt«. Das wird er bis zu dem Moment tun, als für ihn »das große Erlebnis« kommt: Mit Erscheinen der Bücher von Grotowski, Brook und Barba (vgl. Abschnitt 8.2), die für die Theaterschaffenden der Off-Szene richtungsweisend werden sollten, kommt Heribert Stark recht unvermittelt zur Einsicht, ja zu einer Art Eingebung: »Es *gibt* etwas anderes oder es *gibt* mehr Leute auf der Welt, die etwas anderes suchen.« Auf die Idee indessen, sich dieser für ihn faszinierenden Bewegung unmittelbar anzuschließen, also etwa direkt »zu Grotowski zu gehen oder zu Brook«, sei er »damals überhaupt nicht gekommen« – dass »so etwas, äh, möglich wäre«, war schlicht außerhalb des für ihn Denkmöglichen. Nichtsdestoweniger sollte dieses Moment der ›Erweckung‹ dem bis dahin recht orientierungslos

Suchenden die *Richtung* weisen: Heribert Stark klinkt sich in der Folge aus den staatlich getragenen Stadttheatern aus, um sich von nun an in der ›freien‹ Kleintheater-Szene zu bewegen – die ihm nicht zuletzt »regiemäßig« besser entspricht:

»Ich *suchte* keine starken Regisseure, also das heißt, ich habe gesehen Zadek, all die Leute wie Peymann, die aus der Generation hervorgegangen sind, aber ich wollte *nie* mit ihnen arbeiten. Ich wollte meine Visionen verwirklichen, also, dass ein Regisseur an mir herumpult, hat mich überhaupt nicht interessiert, konnte er noch so, äh, ich fand die Aufführungen *doll*, die sie oft gemacht haben mit den Schauspielern, aber ich wollte *nie* dabei sein, ich wollte *das* machen, was *ich* machen wollte.«

An den Off-Bühnen genießt Heribert Stark – immer noch als Schauspieler – Freiheiten, die er bis dahin so noch nie hatte. Und dass er, der an dem einen Kleintheater, welches für eine ganze Weile sein neues künstlerisches Zuhause sein sollte, meistens Regie führt, eigentlich gar »kein Regisseur« ist, sondern immer nur da sitzt und gelegentlich verlauten lässt: »»Find ich gut, das weniger gut«, passt ihm dabei ganz besonders: »Das war das, was ich angestrebt habe« – und so sei er denn auch »sehr sehr glücklich« gewesen dort. Dazu, dass Stark auf einmal *selber* die Regie einer Produktion übernimmt, kommt es – wie er im Interview betont – »aus Not«: Es ist in der Gruppe, der er angehört (und die sich als ein Kollektiv begreift), schlicht kein Geld da, um Regisseure von außen zu holen – und so übernimmt man abwechselnd mal die und mal jene Aufgabe. Stark macht etwa auch Bühnenbilder, ist zuweilen fürs Kostüm verantwortlich (etc.): »Dieses *alles*, das fand ich einfach großartig, dass es alles umfasst.« Lassen auch weitere Interviewstellen auf eine Antipathie Heribert Starks gegenüber strikt funktionsteiligen (und zumal hierarchisch strukturierten) Produktionszusammenhängen schließen, so wird auf dieser Folie nicht zuletzt sein innerer Widerstand gegenüber der Möglichkeit einer ›professionellen‹ Regielaufbahn verständlich, wie sie – gerade zu seiner Zeit noch – traditionellerweise die Assistenz bei einem anderen Regisseur voraussetzte.

Ein nicht unähnliches *Desinteresse* an starken Regievorbildern, das typischerweise mit einem ausgeprägten Selbstbehauptungsstreben einhergeht, welches seinerseits überhaupt nur einen autodidaktischen *modus operandi* zuzulassen scheint, konnte auch bei einigen jüngeren Interviewees ausgemacht werden.⁵⁷ Typischer-

57 Im Prinzip gilt dies auch für den Fall Nils Germund, der sich eher an seinem inneren Ordnungsruf orientiert und diesem eine theatralische Form zu geben sucht, als dass er sich außerhalb seiner selbst nach großen Männern umschaute, um sich von diesen formen zu lassen (vgl. Punkt 11.1.4). Das ausgeprägte Selbstbehauptungsstreben ist in einigen Fällen – so etwa bei dem weiter unten exemplarisch herangezogenen Stefan Grogg – *kompensatorisch* motiviert insofern, als es in (im primärsozialisatorischen Kontext gemachten) Erfahrungen der Benachteiligung oder ungenügenden Anerkennung gründet.

weise erblicken solche Fälle – aus wenig konsolidierten und eher kunstfernen sozialen Aufstiegsmilieus stammend – im Theater, zu dem sie nicht selten erst finden, nachdem sie bereits einen normalberuflichen Weg eingeschlagen hatten (Berufslehre, nichtkünstlerisches Studium), eine gänzlich außeralltägliche ›Parallelwelt‹, welche für sie *die* Möglichkeit der Selbstverwirklichung und Selbstbestätigung verheißt. Am Beispiel von Stefan Grogg⁵⁸, einem Mitte der 1970er Jahre geborenen, zum Interviewzeitpunkt recht ausschließlich in der Freien Szene tätigen Regisseur, der – als Sohn beiderseits aus dem Arbeitermilieu aufgestiegener Eltern, die pädagogischen Berufen nachgehen – nach einer mehrjährigen Lehre in einem sozialen Beruf die Schauspielschule besucht (ein Regiestudium wird er nicht absolvieren), um hierauf eine eigene ›freie‹ Gruppe zu gründen, lassen sich in zuspitzender Weise einige zentrale Merkmale dieser Konfiguration erhellen.

Ein erstes solches ist in dem *Motiv der inneren Berufung* zu sehen (wie er im Fall Nils Germund als ›innerer Ausdrucksdruck‹ beschrieben werden konnte): Auch für Stefan Grogg ist, wie er gleich zu Beginn des Interviews zu verstehen gibt, schon »von früh her« klar, dass er »irgend ein Ventil [werde] *finden*« müssen, um »Dampf abzulassen«, um seine ihm innewohnende, nach außen drängende »gestalterische Energie« kreativ umsetzen zu können. Der »künstlerische Beruf« im Sinne einer inneren Empfindung sei also früh schon präsent gewesen – wofür er im Übrigen zweierlei Erklärungen sieht: Entweder sei das »genetisch« bedingt oder aber aus seiner spezifischen »Familienkonstellation« heraus zu begreifen, denn wenn man der Jüngste in der Familie sei, so ist Grogg überzeugt, müsse man in *besonderem* Maße eine »Eloquenz in der Sprache und im Ausdruck finden«, um sich überhaupt »behaupten zu können«. Das Motiv der inneren Berufung geht, wie sich wenig später im Interview zeigen sollte, mit einem Selbstverständnis als besonders verletzbare Person einher: Stecke man beim künstlerischen Schaffen »extremes Herzblut« in die Sache und kehre gleichsam »das Innerste nach außen«, so sterbe man gleichzeitig »70.000 Tode aus Angst« und setze sich »einer extremen Verletzlichkeit aus«.

Eng hiermit verbunden ist ein *zweiter Aspekt*: Wie auch bei weiteren ähnlich gelagerten Fällen (aus der Arbeiterschaft oder einem Handwerksmilieu hervorgehende Bildungsaufsteiger), die sich, einem genuin ›schöpferischen‹ und in diesem Sinne häretischen Theaterverständnis verpflichtet, zunächst vornehmlich in der Freien Szene bewegen, ist bei Grogg ein stark ausgeprägter *Werksinn*⁵⁹ auszumachen. Dieser manifestiert sich in einer *konzentrierten Hingabe an die Sache* und findet – worin ein *drittes*, hiermit abermals eng verknüpft Moment zu sehen ist – in einem *modus operandi* seinen Ausdruck, den wir als eine Form der *kontrollierten Regression* (Oevermann 2003) begreifen können. Stefan Grogg gibt im Interview zu ver-

58 Interview geführt am 25.11.2006.

59 Siehe Fußnote 16 in Kapitel 1.

stehen, mit seinem regisseurialen Schaffen – in recht expliziter Abgrenzung zu einer Produktionsweise, die sich etwa daran orientiere, ob etwas gerade »*en vogue* oder in Mode« sei und also bloß darauf abziele, im Feld als »ein großer Hirsch« zu gelten – immer wieder den Versuch zu unternehmen, »mit einer gewissen Präzision«, einer gewissen »Liebe oder Bewusstheit« ein »Ding« zu erzeugen. Führt er gleichzeitig ins Feld, dass es ihm dabei stets zentral darauf ankomme, sich innerlich tunlichst »von allen angelernten Dingen« zu befreien, so folgt sein *modus operandi* im Grunde genommen dem für genuin künstlerische Produktion konstitutiven Moment, »sich möglichst weit von der begrifflichen Vorstrukturiertheit der Wahrnehmungsgegenstände zu befreien und die Ursprünglichkeit der sinnlichen Erscheinungen der erfahrbaren Welt vor sich zu bringen« (Oevermann 2003: 138).

Im Falle Groggs weist nicht zuletzt die wiederholt im Interview anzutreffende Deutung seines regisseurial erschaffenen Werks als »Spielzeug« auf diese habituelle Disposition hin: »Ich möchte mir ein Spielzeug bauen und möchte das dann angucken«, so umreißt er in einer knappen Formel seine basale künstlerische Antriebsstruktur.⁶⁰ Folgt man Oevermann (2003) weiter, so bedarf indessen ein solcher *modus operandi*, der impliziert, in einen »quasi kindlichen Zustand der sich entwickelnden Wahrnehmungsorganisation zurück zu gelangen« (ebd.: 138), gleichzeitig »erhebliche[r] Gegengewichte der Souveränität« (ebd.: 139). Im Zuge der Fallrekonstruktion Stefan Groggs (und dabei insbesondere im Kontrast mit anderen Fällen) sollte sich abzeichnen, dass diese »Gegengewichte« bei ihm vergleichsweise schwach ausgeprägt sind – worin wiederum eine Erklärung dafür zu sehen ist, dass für ihn – der habituell immer wieder zwischen Omnipotenzphantasien und Klein-

60 Der Interviewer – ob dieses Bildes den Eindruck gewinnend, dass es sich dabei um eine recht »selbstgenügsame« Konzeption künstlerischen Schaffens handelt – sollte an dieser Stelle nachfragen, ob Stefan Grogg denn primär für *sich* Theater mache. »Ja«, so entgegnet ihm dieser hierauf, »schäbigerweise« sei dem tatsächlich so. Eigentlich würde er »diese Dinge« ganz gerne einfach für sich »bauen«, so konstatiert er und fügt hinzu: Und »dann würde ich Premiere machen, und nur ich sitze drin, ich genieße es, weil's funktioniert hat«. Mit dieser Haltung verbindet sich im Fall Groggs die Vorstellung, Theater sei »möglicherweise [...] ein gutes Auffangbecken für Existenzen, mit denen sich sonst die Psychiatrie beschäftigen müsste«. Damit rekurriert Grogg auf jene Ambivalenz von Selbstcharismatisierung und Selbststigmatisierung, wie sie auch mit Blick auf den Fall Heribert Stark auszumachen war (siehe Fußnote 8 in der Einleitung des Abschnitts 11.1). Insgesamt haben die Fallrekonstruktionen erwiesen, dass je stärker das Theaterschaffen für einen konkreten Regisseur (selbst)therapeutische Züge hat, als desto schwächer sich dessen Orientierung an der Bildung einer äußeren Gefolgschaft – seitens des Publikums – erweist. Stefan Grogg gibt im Interview zu verstehen, er habe »überhaupt nicht das Gefühl«, als Künstler eine »missionarische« Funktion zu haben und schon gar nicht, »den Leuten etwas beibringen« zu müssen.

mut schwankt – seine eigens gegründete, männlich-homosexuelle Theatergruppe von besonders stabilisierender Bedeutung ist (siehe weiter unten).⁶¹

Ein vierter Aspekt ist im *subjektiven Erleben institutioneller Inkompatibilität* zu sehen, vor deren Hintergrund – gleichsam als einzig möglich erscheinende Alternative – die Gründung einer eigenen Theatergruppe angestrebt wird. Stefan Grogg schildert im Interview den Kontext, in dem seine ›freie‹ Gruppe ins Leben gerufen wurde, interessanterweise nicht ohne Rekurs auf jene althergebrachte, weiblich-vergeschlechtlichte Codierung der Schauspielerei als einer Form von *Prostitution*, wie sie unter Abschnitt 5.1 der vorliegenden Studie als ein zentrales Diskurselement in der im frühen 20. Jahrhundert parallel zur Überhöhung des ›idealen Regisseurs‹ zu beobachtenden Fixierung der Frau auf den Status einer ›ewigen Schauspielerin‹ und damit ihres (nicht nur symbolischen) Ausschlusses aus den ersten regisseurialen Spielen des Wettbewerbs im Feld des Theaters rekonstruiert werden konnte:

»Wir waren, als wir [*Gruppenname*] gegründet haben, waren wir vorher alle an festen Häusern und hatten alle das Gefühl, dass wir uns zu 80 Prozent prostituiert haben und, äh, Theatersprachen auf der Bühne vertreten hatten, die uns eigentlich völlig gegen den Strich gingen. Und da war so die Sehnsucht, lass uns, äh, lass uns zusammenkommen, lass uns eine, eine Family gründen und eine gemeinsame Sprache finden.«

61 Ulrich Oevermann (2003) sieht in dem, was »der Künstler mit der schutzlosen Selbst-Auslieferung an seine infantile Vergangenheit aus der Tiefe fördert und stellvertretend für uns als unsere eigene Vergangenheit vor uns bringt«, das »tendenziell universale Gemeinsame unseres krisenhaften Lebens« (ebd.: 151). In meinem Sample findet sich der Fall eines (Stefan Grogg habituell verwandten) Regisseurs – es handelt sich um den um 1950 herum in eine Familie selbständiger Handwerker geborenen Kurt Aufdermauer –, welcher es als das größte ihm je zugetragene Kompliment sieht, dass einst eine Theaterbesucherin, nachdem sie eines seiner Stücke gesehen und dieses »goutiert« hatte, an ihn herantrat und meinte, sie hätte dieses wie eine Reise »in eine Kindheit zurück« erfahren. Folgt auch der regisseuriale *modus operandi* Aufdermauers der Logik einer »kontrollierten Regression«, so mag es sich aus seinem schon etwas vorgerückteren Alter erklären, dass in seinem Fall die für ein solches künstlerisches Handeln konstitutive »widersprüchliche Einheit von Regression und [...] gesteigerter bewusster Kontrolle« (Oevermann 2003: 142) im Sinne eines in sich antinomischen »Verfahren[s] der methodisch kontrollierten Herstellung von Spontaneität« (ebd.: 143) im Interview ungleich *expliziter* Erwähnung findet als bei Stefan Grogg. Kurt Aufdermauer ist diese Spannung klarer bewusst: Regisseuriale Praxis heißt für ihn, eine »Erfindung« zu machen – was »eine strenge Arbeit« sei gerade deshalb, weil man hierfür unter den Schauspielenden stets eine »Stimmung behalten« müsse derart, dass »man in einer Lust blödeln kann«. Das Interview mit Kurt Aufdermauer wurde am 11.07.2007 geführt.

Der Gruppe, welche Stefan Grogg mit einer Handvoll Schauspielkollegen gründet – im Interview spricht er von einer »Formation«, die aus »Freunden« bestehe –, wohnt nun selbst eine Tendenz zur »Veralltäglichung« inne. Schon nach wenigen Projekten kommt beim Regisseur das Gefühl auf, die ganze Sache werde »klastrophobisch«, ja »inzestuös«, weil man sich »nur im eigenen Saft« drehe. Er sei sich also der »Halbwertszeit« seiner Formation bewusst, gibt Grogg zu verstehen. Entsprechend müsse man immer aufpassen, dass man nicht irgendwann »in Routine verfällt«, weil sich alles allzu sehr »eingespielt hat« und »sich schon von selbst versteht«. Charakterisiert der Interviewee das Moment der *Routinebildung* im Sinne der Etablierung von durch den wiederholten gemeinsamen Schaffensprozess »gebräuchlich gewordene[n] Übereinkünfte[n]« (Becker (1997 [1974]: 29) zum einen als »todbringend« für die Gruppe (mit Erreichen der »Halbwertszeit« vermag sie sinnbildlich gesprochen zusehends weniger Strahlkraft zu entwickeln), so betont er zum anderen jedoch auch, dass es gerade mit dem »Kern« der Formation, der aus »vier Jungs und ein, zwei Musikern« bestehe, eben in besonderem Maße möglich sei, »sehr präzise [zu] arbeiten«.

Mit Blick auf seine längerfristige künstlerisch-berufliche Bewährung als Regisseur scheint Stefan Grogg zu dem Zeitpunkt des Interviews insoweit an einem »heiklen« Punkt zu stehen, als er seine nunmehr seit mehreren Jahren bestehende Formation der Tendenz nach in die Reproduktion eines immer Gleichen abrutschen sieht.⁶² Gibt er schließlich dem Interviewer gegenüber zu verstehen, momentan sei die Gruppe aber durchaus noch »vital«, »aktiv« und »virulent«, so manifestiert sich hierin nicht zuletzt die Identität stabilisierende Bedeutung seiner Formation in ihrer Anlage als »homosoziale Männergemeinschaft«: Dass jedenfalls, wie Meuser (2001) schreibt, die unterschwellige Funktion von geschlechtsexklusiv männlich sich zusammensetzenden Gruppen als Orte der wechselseitigen Selbstvergewisserung desto »effektiver« zum Tragen kommt, »je weniger es den Beteiligten bewusst ist, dass die Gemeinschaft genau diese Funktion erfüllt« (ebd.: 8), wird im Fall Groggs offensichtlich, wenn man seine Replik auf die verwunderte Feststellung des Interviewers sich vor Augen hält, in seiner Formation befänden sich ja »nur Männer«. In

62 Wie sich anhand des Interviews mit Stefan Grogg erschließen lässt, verspürt dieser als Regisseur einen beträchtlichen beruflichen Bewährungsdruck. Dieser manifestiert sich etwa darin, dass er sich mit gleichaltrigen »Berufskollegen« vergleicht, die im Theaterfeld Positionen an festen Spielstätten einnehmen. Mit Blick auf diese nun spricht Grogg von »Parallelkarrieren«, die zurzeit an verschiedenen Orten »unterwegs« seien. Im Grunde genommen, so gibt er auf der Folie dieser Karrieren-Komparatistik zu verstehen, wäre es schon vor fünf Jahren sein »Job« gewesen, »daran zu bauen«, dass er »von der freien Szene auch an feste Häuser« kommt. Gleichzeitig bestehe bei ihm indes »eine fürchterliche Angst«, im Falle von Engagements »in dieser Institution« – dem Stadttheater – »nicht mehr die Freiheit zu haben«, über die er im Kontext seiner Gruppe verfügt.

der Tat bestehe der »feste Kern«, so räumt der Regisseur ein, aus »vier Jungs« – was aber überhaupt »nicht geplant« gewesen sei, sondern sich einfach »so ergeben« habe. Und hätte er mehr Geld zur Verfügung, so ergänzt er schließlich, würde er auch »versuchen, das auszugleichen«. Hierauf der Interviewer: Ob es denn nicht schlicht »einfacher« sei, ausschließlich »mit Männern zu arbeiten«? Und Grogg: »Könnte sein, könnte sein« – es gebe ja schon »manchmal das Gefühl unter Männern«, dass es einfacher sei ohne Frauen, weil »weniger geizt« werde und man es mit ungleich »weniger Stutenbissigkeit« zu tun habe. Dass die ›Virulenz‹ seiner Männerformation eine vergeschlechtlichte Dimension haben könnte, sieht er indes nicht:

»Und bei meinen vier Jungs jetzt, ja, wir sind zusammen, weil das sehr einfach ist und es überhaupt nicht darum geht, äh, äh, wenn der andere 'ne halbe Stunde an der Rampe ist und Solo macht, dann freut mich das, äh, wenn er geil ist, freut mich das geradeso, weil es ist mein Stück, ich bin in dem Stück, äh, und es kommt nicht drauf an, ob ich da an der Rampe bin oder er. Aber das hat, äh, hoff ich doch, nichts, äh, nicht mit dem Geschlecht zu tun {lacht} [I.: {lacht}].«

Pidoux et al. (2004) zufolge haben kleine Künstlergruppen – »comme cela semble assez souvent le cas au théâtre« (ebd.: 22) – einen ambivalenten, der Entwicklung von Einzelkarrieren der Tendenz nach *abträglichen* Charakter insbesondere dann, wenn sie von engen, diffus strukturierten Beziehungen gekennzeichnet sind (in dem Fall wirkten sie sich nicht selten als ein »frein à l'extension du réseau de sociabilité professionnelle« (ebd.) aus, als Hemmschuh also hinsichtlich der Vergrößerung des künstlerisch-beruflichen Netzwerks der einzelnen Gruppenmitglieder). Dieser Zusammenhang mag vor dem Hintergrund des hier herangezogenen Beispiels Stefan Groggs als vielleicht insbesondere für solche Fälle zutreffend gelten, in welchen sich eine die (mehr oder minder kontrollierte) Regression konstitutiv beinhaltende künstlerische Disposition mit einer gewissen Sehnsucht nach männlich-homozöialer Aufgehobenheit und Selbstvergewisserung verknüpft (die soziale Bindekraft dieser Konfiguration scheint recht beträchtlich zu sein).

Nun zeigen andere Fälle meines Samples, dass eine von einem ausgeprägten Werksinn getragene habituelle Disposition zu einem schöpferischen, kontrolliert-regressiven *modus operandi* (der gerne mit einem gewissen anti-institutionellen Impuls einherzugehen scheint) eine ›singuläre‹ Regiekarriere im Feld der staatlich getragenen Theater nicht zwingend ›verhindern‹ muss: Wie die Rekonstruktion des Stefan Grogg in vielerlei Hinsicht ähnlichen Falls Kurt Aufdermauer erwiesen hat (vgl. Fußnote 61 in Kapitel 11), kommt es dabei – nicht nur, aber doch ganz entscheidend – auf bestimmte Formen *sozialen Kapitals* an. Um in den Genuss privilegierter, weil ›Extrafreiheiten‹ gewährender Produktionsbedingungen an (zumal nicht unbedeutenden) Häusern zu kommen, scheint die persönliche Beziehung zu

entsprechenden Intendanten von unschätzbarem Wert. Aufdermauer – Sohn eines Handwerksmeisters –, der für zeitaufwändige, kostspielige Theaterschöpfungen bekannt ist, deutet den Umstand, dass er immer wieder von »gescheiterten Intendanten« eingeladen wird, an ihren Spielstätten ein Werk zu erarbeiten, vor dem Hintergrund, dass im Theater der Gegenwart eine inflationäre Kultur der »Virtuosität« vorherrsche, die als »eine Perversion«, ja eine »Krankheit« zu sehen sei. Gerade weil nun die Intendanten ihm »den Platz einräumen«, seine – wie er im Interview immer wieder betont: qualitativ *soliden* – Sachen zu machen, obwohl diese (da nicht fürs Massenpublikum gemacht) finanziell wenig einträglich sind, sieht er sich als Regisseur in einem »Luxusberuf«. Solange das Interesse kluger Intendanten da ist, kann man in dieser Position gut und gerne bis ins höhere Regisseursalter ein bisschen Bub bleiben:

»Man macht so eine Welt, die fast eine Kinde-, fast ein Sandhaufen, fast ein Sandkasten, wo man, wo man spielt, und wenn einen etwas nicht mehr interessiert, geht man dort hin, dann geht man da hin, und mit der *Zeit* gibt das aber *eins*, nämlich ein Denken, und, und eine A-, eine Konzentration.«

11.2.2 Abarbeiten an geltenden Vorbildern

Im Folgenden komme ich – im Sinne eines maximalen Kontrasts zu den oben skizzierten, in kunstfernen Milieus aufgewachsenen Fällen, die von großen Regisseuren im Grunde genommen nichts wissen wollen – auf den Mitte der 1960er Jahre in eine traditionell-bildungsbürgerliche, akademisch geprägte Familie hineingeborenen Regisseur Alain Hennis zurück, mit Blick auf welchen unter Punkt 8.1.4 (zur Auffassung der Intendanz) ein »binnen-theatralisches Konfliktmodell« auszumachen war.⁶³ Im Zuge der historisch-genetischen Rekonstruktion des »idealen Regisseurs« hat sich als ein zentrales Strukturierungsmoment die Vorstellung einer typischerweise antagonistischen Mentor-Zögling-Beziehung herausgestellt (vgl. Kapitel 3). Wie gezeigt werden konnte, sollte diese Imago sodann mit dem Siegeszug des Regietheaters gleichsam eine Renaissance erleben, um sich von da ausgehend (in der verallgemeinerten Form der »Generationsfrage«) als ein die Sicht auf das Theaterfeld und seine Protagonisten entscheidend beeinflussendes Wahrnehmungs- und Unterscheidungsprinzip zu verselbständigen (vgl. Abschnitt 4.2 sowie 10.2). Am

63 Für Alain Hennis stellt sich das unter Punkt 11.1.2 erwähnte Reproduktionsdilemma, in dem Akademikerfamilien stecken, (mindestens) gleichermaßen wie im Fall Clemens Kirchs, an dem es dort exemplarisch aufgezeigt werden konnte. Da der primärsozialisatorische Hintergrund Alain Hennicks in einer »Dynastie« von Professionsinhabern besteht, dürfte der heimliche Erwartungsdruck an seine berufliche Positionierung besonders ausgeprägt gewesen sein.

Beispiel Alain Hennickes nun lässt sich verdeutlichen, dass dieses althergebrachte Bild in bestimmten Fällen nicht nur überlebt hat, sondern in reflexiv eingeholter Weise reproduziert wird. Hennicke kann in dieser Hinsicht als exemplarisch gelten für aus konsolidierten, hohe Volumina an Bildungs- und Kulturkapital bereitstellenden Milieus einer ›staatstragenden‹ Oberschicht stammende Regisseure mit Geburtsjahrgängen um die Mitte der 1960er Jahre, welche im Theaterfeld ab Mitte der 1990er Jahre – nicht zuletzt vermittelt entsprechender feldspezifischer Konsekrationsakte (vgl. Abschnitt 9.1) – es zu ›Berühmtheit‹ bringen und in der Folge recht rasch bedeutende Positionen einnehmen sollten.

Diese Fälle stehen – im Vergleich mit den oben skizzierten Fällen Stark und Grogg – insofern in einem gänzlich anderen Verhältnis zu ›großen‹ Regisseuren, als sie mit diesen einen recht unverkrampften, ja kompetitiv-spielerischen Umgang pflegen. Im Interview schildert Hennicke – der übrigens ganz wie Grogg anfänglich eine eigene Theatergruppe gründet (und mit dieser an den Off-Bühnen einer deutschen Großstadt auf sich aufmerksam zu machen versteht), ohne indessen dieser allzu lang treu zu bleiben – seine Beziehung zu den namhaften Regietheater-Regisseuren, die an der Ausbildungsstätte, an welcher er in den 1990er Jahren ein Regiestudium absolviert, prominent das ›Curriculum‹ prägen:⁶⁴

»Hier in [Stadt] war es dann vor allen Dingen der [Regisseur A], eigentlich so als, als so 'ne positive Seite und [Regisseur B] im Grunde auf so 'ner negativen Seite, weil ich mich dann doch sehr mit'm [Regisseur B] eigentlich auch immer gerieben hab und gestritten hab auch und so und, äh, was aber für die Arbeit eigentlich ganz gut war. Also in ihm dann auch irgendwie so 'n Feindbild sagen wir mal, wo man gesagt hat ›Nee, also genau so werde ich eben nicht inszenieren‹, ja? und ›So will ich's nicht machen und so will ich auch nicht werden‹ {lacht}, ja?«

Die beiden Regisseure, bei denen Hennicke für seine eigene Arbeit lernt, dienen ihm gleichsam als *Sparringspartner*. Seinen eigenen ›Stil‹ entwickelt er auf der Folie des Bilds, das er sich von zwei (offenbar disparaten) geltenden Vorbildern im Rahmen des Studiums recht hautnah machen kann. Als in dieser Hinsicht bestimmend betont er dabei allem voran das Moment der dezidierten Abgrenzung gegenüber dem *modus operandi*, ja der regisseurialen *Persönlichkeit* des einen Ziehvaters – des Regisseurs B – als eines »Lehrer[s]«, den er im Interview als »Prototypen der Achtundsechziger« charakterisiert: Insbesondere an diesem habe er sich während des Studiums »abarbeiten« können – und dies nicht allein auf der Ebene der konkreten interindividuellen Interaktion, sondern »auch innerhalb der Arbeiten«. Fügt

64 Hennicke studiert an einer Regieausbildungsstätte des eine Mittellage im Feld der Ausbildung einnehmenden Typs, die als eine ›Schule‹ machende Schule identifiziert werden konnte (siehe Punkt 7.3.4).

Alain Hennieke schließlich hinzu, in diesem Sinne sei es auch »mehr« gewesen als »nur ein Lehrer-Schüler-Konflikt«, so deutet sich hierin an, dass das Strukturierungsmoment der regisseurialen »Partnerschaft-Gegnerschaft« in seinem Denken (wiewohl dieses immer eines konkreten »Feindbildes« bedarf) letztlich von *abstrakter* Bedeutung und also in einem umfassenderen Sinne für seine Schaffensweise maßgeblich bestimmend ist. Im weiteren Interviewverlauf taucht diese Interpretationsfigur denn auch immer wieder auf. Zum einen strukturiert sie etwa seine Auffassung der Position des Intendanten (vgl. Punkt 8.1.4), zum anderen aber auch – wenn nicht zuvorderst – seinen künstlerischen *modus operandi*. Alain Hennieke geht es beim Inszenieren wesentlich darum, dramatische Texte »herauszufordern«. Diese personalisierend, setzt er ihnen seine eigene Haltung entgegen und hofft dabei auf Gegenwehr. Weil diese nicht so schnell aufgeben, sieht er in den »Klassikern« die tauglichsten Opponenten:

»So richtig leiden tu ich eigentlich nur, wenn die, wenn die Wand wegbricht oder wenn der Text, ähm, mir Recht gibt in meinem Einwand. Es ist oft so, wenn ich 'n, die sind ja immer berechtigt diese Einwände, aber die Texte lassen sich dann immer was ganz Gutes einfallen, weil wenn sie gut sind, dann widerlegen sie den Einwand, und das will ich eigentlich haben, also ich will einen starken, im Grunde einen starken Mann, {lacht} ja, so irgendwie als Gegner haben.«

In der Regiekonzeption Alain Hennickes, die sich nicht zuletzt im Zuge seines bei richtungsweisenden Repräsentanten des Regietheaters der 1970er Jahre absolvierten Regiestudiums verfestigt haben dürfte, reproduziert sich jenes am Prinzip der *Satisfaktionsfähigkeit* orientierte, dominant maskulin codierte Strukturierungsprinzip, wie es als am schlagendsten die geschlechtsexklusive Konsekrationslogik der Männer machenden Mythenfabrik »Bayreuth« kennzeichnend rekonstruiert werden konnte (vgl. Abschnitt 9.3). Auch mit Blick auf weitere, bezüglich ihres Sozialprofils und ihrer Generationslagerung mit Hennieke vergleichbare Fälle fällt auf, dass sie eine Art »guten Riecher« zu haben scheinen dafür, jene Lernorte im Feld des Theaters anzupeilen, deren *Passage* die höchsten Aussichten darauf birgt, bereits vorhandenes (modernisiertes) Kulturkapital recht gezielt um solcherart zusätzliche Fähigkeiten und (soziale) Kapitalien zu erweitern, die für die Umsetzung der ersten in künstlerischen »Erfolg« gerade noch gefehlt haben beziehungsweise ihrer Lenkung in »professionelle« Bahnen bedurften.

Einen solchen »Spürsinn« legt etwa Clemens Kirch – Sohn zweier Peymann-Fans (vgl. Punkt 11.1.2) – an den Tag, wenn er sich nach dem Abitur dafür entscheidet, an der Universität just einer *jener* vergleichsweise peripher gelegenen Städte im Westen Deutschlands ein geisteswissenschaftliches Studium in Angriff zu nehmen, die theatergeschichtlich besehen bei der damals maßgeblich von Studentenbühnen ausgehenden Herausbildung des Regietheaters in den 1960er Jahren eine

entscheidende Rolle gespielt hatten. Im Interview sollte die spezifische historische Bedeutung dieser Universität indes nicht zur Sprache kommen: Die Wahl seines Studienorts begründet Kirch schlicht damit, »absichtlich in so 'ne kleine Stadt« gegangen zu sein, weil sich dort »eben wirklich interessante Leute« versammelten. Im Kontext des Studententheaters, dem sich Kirch dort ganz unverzüglich anschließt, sollten einige langfristig tragende künstlerische Freundschaften entstehen:

»Das war so 'n Sammelsurium von, fand ich, sehr spannenden Leuten, in so 'ner total langweiligen Stadt, wo es eigentlich nur diese Leute gab. Und dadurch sind ganz viele Verbindungen entstanden, die auch bis heute noch, äh, Bestand haben. Ich hab meine Kostümbildner da kennengelernt [...] und meinen Bühnenbildner da kennengelernt.«

Nun ist ja ein ausgeprägter »Riecher« für den einer (klassischen) Regiekarriere förderlichen Lernort zweifellos keine Frage der olfaktorischen Wahrnehmung. Dass die Ausbildung eines solchen Sinns vielmehr wesentlich davon abhängt, ob im jeweiligen Herkunftsmilieu ein entsprechendes Orientierungswissen vorhanden ist oder dann eben nicht, soll im Folgenden anhand eines exemplarisch herangezogenen Falls – nun kontrastiv *ex negativo* – noch etwas verdeutlicht werden.

11.2.3 Vorauseilende Distanzierung

Lena Widmann – wie der Projektemacher Lars Wellersdorf und die kämpferische Jolanda Meissner (vgl. Punkt 11.1.3) und wie auch der nach innerer Ordnung suchende Nils Germund und die professionelle Pia Lamnek (vgl. Punkt 11.1.4) in den 1970er Jahren geboren – wächst in einem Beamtenmilieu auf. Der Vater arbeitet im Finanzbereich beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk, die Mutter als Verwaltungsangestellte – man wohnt auf dem Land. War auch mit Blick auf Söhne und Töchter der technischen Intelligenz sowie weitere Fälle aus *vergleichsweise* kunstfernen, jedenfalls nicht-bildungsbürgerlichen Herkunftskontexten festzustellen, dass diese sich typischerweise mit elterlichen Lebensführungs- und beruflichen Positionierungserwartungen konfrontiert sehen, die sich zuvorderst am Primat der Erwerbssicherheit orientieren, so gilt dies hinsichtlich der in der Familie von Lena Widmann herrschenden *doxa* in besonders pointierter Weise. Gerade der Vater, der das Konzept der beruflichen »Laufbahn« – die heute *hier* unten anfängt, um irgendwann *dort* oben zu enden – fast idealtypisch verkörpert, zeigt für die anfänglichen Suchbewegungen seiner Tochter, die nach dem Abitur im weit verzweigten Feld des Theaters erst allmählich Orientierung finden wird, wenig Verständnis und drängt nicht böswillig, aber doch kontinuierlich darauf hin, sie solle endlich Nägel mit Köpfen machen.

Die in ihrem Herkunftsmilieu vorherrschende Ausrichtung an Gesichtspunkten der materiellen Sicherheit, die mit einem fehlenden Orientierungswissen bezüglich der relevanten *Unterschiede* potentieller Lernorte im Theaterfeld einhergeht, findet ihren Ausdruck in der konkreten Art und Weise der ersten Annäherung Lena Widmanns an das (vielleicht mögliche) berufliche Bewährungsfeld Theater. Im Interview schildert sie diesen Moment wie folgt:

»Und dann bin ich, äh, nach [Stadt] gegangen und, äh, wollte da [Fachrichtung] studieren und, ähm, hab mich beworben, äh, an Theatern, an drei Theatern, am [Spielstätte] natürlich, ähm, dann an 'ner kleinen Bühne, äh, wo ich mich beworben hab, weil die Leitung 'ne Frau war, was ich damals toll fand {lachend} [...], und das dritte war ein Boulevardtheater, was ich aber nicht so kapiert hab, ähm, das war einfach das zweitgrößte Haus. Und dann sagten die beim Boulevardtheater ›Ja, du kannst 'ne Hospitanz machen‹, und, äh, die waren halt auch die einzigen, die was bezahlt haben, und dann hab ich gesagt ›Gut, dann geh ich da hin‹.«

Konnte am Fall Clemens Kirchs (vgl. die Punkte 11.1.2 und 11.2.2) der wegweisende, ja im Grunde genommen kanalisierende Charakter aufgezeigt werden, den das seitens eines spezifisch theaterinteressierten Elternpaares vorhandene Wissen hinsichtlich erster künstlerisch-beruflicher Richtungsentscheidungen eines Positionsanwärters haben kann, so macht das oben stehende Zitat deutlich, wie wenig vorstrukturiert der theaterbezogene ›Raum des Möglichen‹ (vgl. Abschnitt 11.1) in einem kunstfernen, über ein solches Orientierungswissen nicht verfügenden Milieu sein kann: Ob nun Boulevardtheater oder Kunsttheater – was hier primär zählt, ist die Größe des Hauses und die Frage, ob denn für die ›Arbeit‹ auch etwas bezahlt wird. Bezeichnenderweise verweist Lena Widmann im Anschluss an diese Interviewsequenz – dem Umstand Ausdruck verleihend, damals selber recht überrascht gewesen zu sein ob der Erkenntnis, um *was* für ein Haus es sich da eigentlich handelte, an dem sie nun also eine Hospitanz machen konnte – als Referenzrahmen der ihr bis dato bekannten Theaterform auf die öffentliche Schule und das Bild, welches sie sich in deren Rahmen von dieser Kunstgattung gemacht hatte:

»Das war witzig, also weil, ähm, du gehst natürlich, hörst mit 18 mit der Schule auf und denkst, du machst jetzt nur Stücke, leere Bühne, *schwarz*, alle sind irgendwie existenzialistisch, und auf einmal steh ich irgendwie, äh, in 'nem Theater, wo es 20 Türen gibt und sieben Schreckpistolen {lacht}.«

Auch im weiteren Interviewverlauf thematisiert Lena Widmann wiederholt berufsbioграфische Momente und Zusammenhänge, in denen es für sie – aufgrund eines fehlenden feldspezifischen Hintergrundwissens – zu solchen (jeweils mehr oder minder witzigen) Überraschungsmomenten kam. Um deren allzu üble zu verhindern, beschließt sie in ihren frühen Zwanzigern – nachdem sie im Anschluss an die

Boulevardtheater-Erfahrung sich »noch mal so andere Dinge« angeguckt und »zwei Jahre lang Fernsehen [...] und Hörfunk und *Werbung*« gemacht hatte –, sich um einen Platz an einer Regie-Ausbildungsstätte zu bewerben: dies, wie sie im Rückblick feststellt, um sich »'ne gewisse *Souveränität* [zu] erarbeiten«. Nicht uninteressant ist nun an dem Begründungszusammenhang ihrer Studiumsentscheidung, dass Lena Widmann, um diesen dem Interviewer gegenüber plausibel zu machen, ein quasi doppelt vergeschlechtlichtes Szenario heranzieht, dessen Ursprungskontext historisch recht weit zurückliegt: jene um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert anzutreffende und noch vom Theatersoziologen Julius Bab (1974 [1931]) mit kolportierte karikatureske Bildkonfiguration nämlich, in welcher die Theaterkünstlerin angesichts eines als durch und durch lustgesteuert gedachten Intendanten-Urtyps als ein primär nach den »sexuellen Reizen« (ebd.: 103) beurteiltes Wesen erscheint:

»Es war sozusagen die Überlegung, also ich mein, es gibt, gab natürlich damals immer so die Sache ›Okay du machst, fängst jetzt an als feste Regieassistentin, machst das fünf Jahre und dann darfst irgendwann mal deine Inszenierung machen‹, aber ich dachte immer, ich wollte, äh, mir war so wichtig, ein Wissen zu haben, also weil ich dachte, ich fang, äh, jetzt nicht an, ähm, da zu assistieren, und irgendwann sitzt irgendwie nach fünf Jahren der dicke, fette Regisseur vor mir und sagt {mit tiefer Stimme} ›M- Schatz, wir können gern heut Abend essen gehen, und dann können wir mal überlegen, ob du die Inszenierung machst‹. Also ich hab gedacht, ich brauch so 'n, ich brauch so 'ne Stärke, die vielleicht aus 'ner Ausbildung heraus kommt.«

Die Logik, welcher die Begründung Widmanns für ein Studium – und *gegen* den beruflichen Weg über eine Regieassistentz bei einem dicken, fetten Regisseur – folgt, ist dabei nicht unähnlich jener, die als einer Befreiungserzählung von Stefan Grogg innewohnend rekonstruiert werden konnte (vgl. Punkt 11.2.1): Seinerseits greift er – um seinem Unmut gegenüber den allzu massiven Autonomieeinschränkungen Ausdruck zu verleihen, die er als Stadttheater-Schauspieler erlebt hatte – auf die althergebrachte, weiblich-vergeschlechtlichte Imago der sich quasi prostituierenden ›ewigen Schauspielerin‹ zurück und stilisiert sich auf dieser Folie als erfolgreicher Gründer einer ›freien‹ Theatergruppe. Die beiden ›feldfremden‹ Fälle Widmann und Grogg kommen also gewissermaßen nicht umhin, sich im Zuge ihrer Emanzipationsnarrationen (wenn auch abgrenzend) an der diskursiven Reproduktion jener vergeschlechtlichten Deutungsmuster zu beteiligen, deren ›Opfer‹ sie im Grunde genommen zu sein behaupten. Dies scheint mir nicht zuletzt deshalb als ein mit Blick auf die (symbolische) ›Ordnung des Theaters‹ interessantes Phänomen, als im Falle von Regisseuren, die sich aus eher privilegierten (akademisch geprägten, kunstnahen) primärsozialisatorischen Ausgangslagen kommend ins Bewährungsfeld des Theaters begeben, solche ›negativen‹ Bezugnahmen nicht gleichermaßen anzutreffen sind: Ja gerade umgekehrt – wenn man so will – stellt ihnen das

eben so und nicht anders gewordene diskursive theatralische Glaubensuniversum eine ganze Reihe historisch nicht weniger althergebrachter Deutungselemente zur Verfügung, auf welche sie durchwegs *positiv* referieren können. So greift etwa der weiter oben erwähnte Alain Hennicke auf das männlich-vergeschlechtlichte Motiv einer – als künstlerisch fruchtbar betrachteten – Konfliktkonstellation zwischen Regie-Mentor und Regie-Zögling zurück, um sich hierüber als ein satisfaktionsfähiger Regisseur zu stilisieren. Dass dieses phantastische Bild im Raum des für die Beamtentochter Lena Widmann (Denk-)Möglichen keinen Platz hat, müsste hier deutlich geworden sein.

Zu guter Letzt sei noch darauf hingewiesen, dass Lena Widmann ihr Regiestudium schließlich an einer jener Ausbildungsstätten absolvieren sollte, die am *häre-tischen* Pol des Ausbildungsfelds zu situieren sind – ein Studiengang, der sowohl in inhaltlich-qualifizierender Hinsicht wie auch mit Blick auf die Quote der zum Studium zugelassenen Bewerberinnen und Bewerber relativ ›offen‹ ist, gleichzeitig aber – im Vergleich mit den Regie-Studiengängen an den Schulen des orthodoxen und des mittleren Typs (vgl. Abschnitt 7.3) – auch am wenigsten verheißt, seine Absolventinnen und Absolventen konkret auf eine ›professionelle‹ Regielaufbahn im Feld des Theaters vorzubereiten.

12 Positionierungen und Positionen

Verschiedentlich wurde schon unter einzelnen Abschnitten der Kapitel 8 und 9 zu den Arbeitsbedingungen und Konsekrationsinstanzen im Theaterfeld, dann aber vor allem in Kapitel 11 zu den Startausstattungen und Lernorten der hier interessierenden Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure auf deren *modi operandi* Bezug genommen im Sinne unterscheidbarer Affinitäten zu je bestimmten Formen der künstlerischen Positionierung. Erinnert sei etwa an die »Projektemacherei« von Lars Wellersdorf (Punkt 8.2.3), die Strategie des »politischen Kuscheins« im Fall Hella Nussbaums (Punkt 9.1.3) oder den unter Punkt 11.1.4 aufgemachten Kontrast zwischen einer Schaffensweise, der ein anti-institutioneller Impuls inhärent ist (Fall Germund), und einer solchen, die sich durch einen pragmatischen, eher adaptiven Institutionsbezug auszeichnet (Fall Lamnek). Anhand der unter den Abschnitten 11.1 zu den milieuspezifischen Ausgangslagen und 11.2 zur Frage nach etwaigen Vorlieben für – und vor allem auch Abneigungen *gegen* – »fette« Regie-Lehrmeister dürfte deutlich geworden sein, zu welchem Grade und in welcher differenter Weise primärsozialisatorisch (nicht) erworbene kunstbezogene und bildungsmäßige, kulturelle und symbolische Kapitalien sowie verinnerlichte Denkmuster nicht nur die ersten Schritte ins Bewährungsuniversum des Theaters zu strukturieren, sondern insgesamt den für den betreffenden Regisseur, die betreffende Regisseurin bestehenden »Raum des Möglichen« in seinen (im Einzelfall eine je mehr oder minder klare Orientierung erlaubenden) Grundkoordinaten zu bestimmen vermögen. Stellt nun Grunert (2002) in seinen Erörterungen zur *Theaterpraxis zu Beginn des 21. Jahrhunderts* fest, die »Regie der Gegenwart« sei heute kaum mehr nach »konsistente[n] Richtungen« (ebd.: 31) einzuteilen, so mag man ihm hierin insoweit beipflichten, als es im Zuge der auf den Siegeszug des Regietheaters der 1970er und 1980er Jahre folgenden – mitunter der künstlerischen Distinktion um der künstlerischen Distinktion Willen intensivierten – Ausdifferenzierung sogenannter »Regiestile« (vgl. hierzu Punkt 4.3.2) ganz unzweifelhaft zu einer explosionsartigen Erweiterung des Universums geltender oder Geltung erlangender *opera operata* (Inszenierungen als regisseuriale Werke) kam, die es zusehends erschwert, irgend-

wo noch eine (ästhetische) Ordnung zu sehen.¹ Im Folgenden wird nun der Versuch unternommen, die im Zuge meiner Fallrekonstruktionen gewonnenen Einsichten in den – je typisierbaren – inneren Zusammenhang zwischen bestimmten den *modi operandi* zeitgenössischer Regisseurinnen und Regisseure zugrundeliegenden Strukturierungsprinzipien und bestimmten Stellungen im Theaterfeld in zuspitzen-der Weise wiederzugeben. Hierfür werden *vier Quadranten* gebildet, nach denen sich die *Passungsverhältnisse* zwischen individuell-regisseurialen Schaffensweisen (künstlerischen Positionierungen) und strukturell-feldspezifischen, mehr oder weniger institutionalisierten Schaffensorten (mehr oder minder definitionsmächtigen Positionen) im Wesentlichen unterteilen lassen. In die theatralischen Definitionskämpfe stark involvierte und in der eben diese strukturierenden *illusio* besonders unentrinnbar befangene Expertinnen und Experten mögen einen solchen Versuch als unzulässig grob kritisieren. Aber das haben soziologische Typisierungen halt nun mal an sich. Wie schon Max Weber feststellt, kann »durch einseitige *Steigerung eines* oder *einiger* Gesichtspunkte und durch Zusammenschluss einer Fülle von [...] *Einzelerscheinungen*, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen« (Weber 1988 [1904]: 191), von konkreten Einzelfällen zu abstrakten Typen gefunden werden. Die in den folgenden Abschnitten 12.1 bis 12.4 zur Darstellung kommende Zuspitzung der rekonstruktiv erschlossenen Passungsverhältnisse und deren Unterscheidung nach vier Quadranten ist dabei indes nicht bloß als Abstraktion von der Komplexität einzelner Fälle zu begreifen – vielmehr werden diese gleichzeitig verdichtet: Zwar wird in jedem einzelnen Quadranten von sich ähnelnden individuell-strukturellen Passungen abstrahiert, gleichzeitig werden diese aber auch »runtergekocht« insofern, als dass – wiewohl jeweils ein »Referenzfall« (Giegel et al. 1987: 410) herangezogen wird, der sich zur Exemplifizierung bestimmter Aspekte besonders eignet – kein Einzelfall die den Quadranten kennzeichnende Typik »vollkommen« zu repräsentieren vermag (siehe hierzu Gerhardt 1991: 437).

12.1 KONSENSUAL-ORTHODOXE PASSUNG

Nimmt man das Theaterfeld als ein Universum möglicher individuell-struktureller Passungsverhältnisse in den Blick, so kann als ein *erster Quadrant* in dieser Sphäre jener gelten, in welchem sich Regisseurinnen und Regisseure aufhalten und »erfolgreich« bewegen, die bei dem Unterfangen, mittels ihrer künstlerischen Produktionen (Positionierungen) sich eine Stellung (Position) im Theaterfeld zu verschaffen, implizit einer *konsensual-orthodoxen* Bewährungsstrategie folgen.

1 Diese »wissenschaftlich« in den Griff zu bekommen, sei gerne der Theatersemiotik überlassen, die hierin ein bevorzugtes Beschäftigungsfeld gefunden hat (vgl. Punkt 4.3.4).

Der in diesem Quadrant typischerweise anzutreffende Regisseur, die hier typischerweise anzutreffende Regisseurin verfügt von Haus aus über ein hohes Volumen an Bildungs- und (verschiedentlich spezifisch *theaterbezogenem*) Kulturkapital.² Man entstammt einem insgesamt recht traditionell (bildungs)bürgerlichen (oder unternehmerischen), akademisch geprägten und der Kunst allgemein, zuweilen auch dem Theater konkret zugeneigten Milieu, in dem das Humboldt'sche Bildungsideal ebenso hoch hängt, wie die Bücherregale mit (klassischer) Dramenliteratur dicht bestückt sind.

Die *Werdegänge* von in diesem Teil des theatralischen Glaubens- und Bewährungsuniversums beheimateten Kulturproduzierenden führen auf zwei unterschiedliche Weisen in relativ kontinuierliche, also mehr oder weniger beständig wiederkehrende Inszenierungsmöglichkeiten an festen Häusern (regelmäßige Gastregie oder Anstellung als Hausregisseur, Hausregisseurin), die sich in aller Regel dem Umstand verdanken, dass man in der Seilschaft eines Intendanten, einer Intendantin (den beziehungsweise die man aus frühen Lehrjahren oder der Zeit am Studententheater kennt) eine nicht allzu periphere Position einnimmt. Der erste – nicht nur, aber vor allem für Repräsentantinnen der *weiblichen* Genusgruppe typische – Weg führt von dem anfänglichen Erlernen des Theaterhandwerks sowie der an staatlich getragenen Häusern herrschenden Produktionsbedingungen im Rahmen unterschiedlicher subalternen Funktionen (Dramaturgie, Requisite, Hospitantz/Assistenz) und über sich hieraus ergebende Möglichkeiten zu ersten eigenen Inszenierungen. Der zweite – nicht nur, aber allem voran für Repräsentanten der *männlichen* Genusgruppe typische – Weg hat seinen Ausgangspunkt im Kontext eines germanistischen/theaterwissenschaftlichen Studiums, gegebenenfalls gefolgt von einem (*vor* den 1990er Jahren absolvierten) Regie-Studium, wo erste Inszenierungserfahrungen im universitären Studententheater gesammelt werden. In aller Regel zeichnen sich die Karrieren von Regisseurinnen beziehungsweise Regisseuren des ersten Quadranten durch eine vergleichsweise rasche Adaption eines *professionellen* beruflichen Selbstverständnisses, nicht aber unbedingt einer ebenso rasch sich einstellenden Selbstauffassung als Künstlerin respektive Künstler aus. Den *positionalen Fluchtpunkt* solcher beruflich-künstlerischer Werdegänge markiert zumeist die Festanstellung als Hausregisseurin, Hausregisseur (oder Schauspielleiterin, Schauspielleiter), wobei sich Phasen des festen Engagements und solche, in denen primär im Gastregie-Verhältnis gearbeitet wird, meist abwechseln (vgl. hierzu Abschnitt

-
- 2 Zuweilen verfügen Regisseurinnen und Regisseure dieses Quadranten nebst einem hohen Volumen an Bildungs- und Kulturkapital auch über unternehmerische Qualitäten oder Züge einer ›weltlichen‹ Führungsperson, die der Transmission entsprechender habituellen Dispositionen von einem Elternteil (typischerweise dem Vater) sich verdanken, der beruflich eine Leitungsfunktion an der Spitze eines Unternehmens innehatte.

8.1). Karrierehöhepunkt ist die Einnahme einer Intendanz an einem (traditionell) renommierten Haus.

Der idealtypische Regisseur, dessen »häusliche« Passung sich einem konsensual-orthodoxen *modus operandi* verdankt, geht in seiner Inszenierungsarbeit vom dramatischen Text aus und bemüht sich um eine Interpretation desselben, von der er glaubt, dass sie dem Publikum mit Blick auf gegenwärtig gesellschaftlich sich stellende Fragen etwas zu sagen hat (diesem Primat folgen am strengsten jene Regisseurinnen und Regisseure innerhalb dieses Quadranten, die an kleineren Häusern in der Provinz tätig sind). Der hier dominierenden Auffassung nach hat Theater einen auf das Gemeinwohl³ bezogenen und dabei konkrete lokale oder regionale Gegebenheiten zu berücksichtigenden Auftrag:

»Wir sind ja jetzt nicht so 'n überregionales RTL, wo in jeder Stadt irgendwie das gleiche ist. Also ich finde es ja schon ganz schön, wenn es immer noch wieder Intendanten gibt, die ganz *entschieden* versuchen, *für* eine Stadt mit der spezifischen regionalen Identität, die so 'ne Stadt auch noch haben kann, zu arbeiten. Sonst ist ja letzten Endes das Theater am Ende auch nur noch durchglobalisiert und überall sind die gleichen Regisseure am Start.«⁴

Der konsensual-orthodox orientierte Regisseur nimmt den Stückautor – aus einer vergleichsweise nüchternen, distanzierten Perspektive – ernst und investiert reichlich Zeit in die Vorbereitung auf eine Inszenierung:

»Ich mach das erst mal richtig akademisch, so wie ich das an der Uni gelernt habe, ich, äh, ich *les* unheimlich viel erst mal dazu, also rund um das Stück, alles was interessant sein könnte. Dinge, die meinerwegen unmittelbar nur das Thema betreffen, äh, können aber genauso gut historische Sachen sein zu dem Autor oder dem Stück.«

Bei und mit ihren Inszenierungen gehen die insgesamt auf Tradition bedachten Regisseurinnen und Regisseure dieses Quadranten, die »mit den existierenden Konventionen angemessen um[z]ugehen« wissen (Becker 1997 [1974]: 35), keine allzu großen Risiken ein. Vom Anspruch auf Verständigung und dem Interesse an einer längerfristigen Zusammenarbeit mit einer möglichst gleichbleibenden Truppe geleitet, legen sie auch mit Blick auf die Schauspielenden eine konsensuale Strategie an den Tag. Eine Regisseurin, Greta Hopf, gibt im Interview nachdrücklich zu

3 Die Orientierung am Gemeinwohl geht verschiedentlich mit dem Denken entlang eines *extra-theatralischen* Konfliktmodells einher im Sinne der Auffassung, durch Theater zur Behebung sozialer Missstände beitragen zu können (ja zu müssen). Siehe hierzu Punkt 8.1.4. Typischerweise erhöht ein negativer politischer Außendruck auf das institutionelle Theater (Eingriffe in die Kunstfreiheit) die Binnensolidarität innerhalb desselben.

4 Interview mit Bernd Ulrich, geführt am 06.09.2007.

verstehen, am Theater gehe es um »verbindliche Beziehungen« (was aber »nichts mit 'ner Schweizer Bank« zu tun habe): Man hänge sich einfach »sehr weit aneinander«, gehe es doch darum, eine »gemeinsame Sprache« zu finden – was »etwas sehr gemeinschaftlich Kollektives« sei.⁵ Die Arbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern ist an der Idee des *Ensembles* orientiert, wobei der einer konsensual-orthodoxen Bewährungsstrategie folgende, an einem festen Haus tätige Regisseur sich der Gefolgschaft des künstlerischen Personals relativ sicher sein und auf dessen Professionalität sich stützen kann.⁶ Wiewohl nun die Gefolgschaftssicherung im »Binnenraum« der theatralischen Produktion (vgl. Abschnitt 1.2) gleichsam institutionell verbürgt ist, stellt doch jede frisch zu erarbeitende Inszenierung den Regisseur, die Regisseurin wieder vor die Aufgabe, die Schauspielenden für den gemeinsamen Schaffensprozess, die theatralische Produktion eines künstlerisch *Neuen* zu gewinnen:

»Es ist mir wichtig, dass Künstler geschützt sind, äh, dass sie das Gefühl haben, man, sie werden verstanden, dass sie selber eine künstlerische Verantwortung übernehmen können für das, was sie machen. Weil wir Regisseure, wir kommen dann mit fertigen Konzepten auf die erste Probe, da gibt's schon 'n Bühnenbildmodell und so weiter, möglicherweise wird's auch schon gebaut, ähm, Kostüme und so weiter. Man weiß immer schon so vieles, und die fangen dann erst an. Und *die* in dieses Boot reinzuholen, dass man gemeinsam auf eine Reise geht und dass die bei all ihren Fähigkeiten, die sie haben, eine Verantwortung, eine künstlerische mittragen können, das ist mir ganz wichtig.«

5 Siehe zu diesem Fall auch die Punkte 8.1.4 sowie 11.1.2.

6 Die professionellen Schauspielenden sind dem »weisungsbefugten« Regisseur im Prinzip vertraglich zur Gefolgschaft verpflichtet. Clausen (1969) weist indes – insgesamt einleuchtend – auf einige Mechanismen der regisseurialen »Autoritätssicherung« (ebd.: 416) hin, welche diese rein formale Dimension gleichsam in »menschlicher« Hinsicht überlagern: So sei etwa der »dem Genie zugebilligte rituelle Wutanfall« (ebd.) ein typisches Moment, über welches sich – so es denn zu einem Schiefstand gekommen ist – das Verhältnis zwischen dem charismatischen Kopf und der Gefolgschaft interaktiv wieder einrenkt. Auch würden, wie Clausen weiter meint, Versuche der Auflehnung gegen den Regisseur durch den »hohen Wert ›Kunst‹ erschwert« (ebd.). Dieser halte die Schauspielenden davon ab, erlittenes Unrecht formal anzufechten: »Gegen ›Kunst‹ beruft man sich nicht auf ein Stück Papier (den Arbeitsvertrag)« (ebd.), so Clausen. Dieser Logik entsprechend würden Schauspielerinnen und Schauspieler ihrem Unmut in der Beziehung zum Regisseur denn auch eher in der Gestalt eher verstohlener Proteste Ausdruck zu verleihen suchen – der Autor nennt etwa die Bekundung von Unwilligkeit durch »Maulen« oder das Aufbauen von »Allüren« (vgl. ebd.).

Konsensual-orthodox verfahrenende Regisseurinnen und Regisseure greifen typischerweise auf *dialogische* Verfahren zurück, um das »kreative Potential« aller an der Produktion Beteiligten im Sinne des Ganzen künstlerisch fruchtbar zu machen. Die den »Ensemble-Charakter« eines »häuslichen« Produktionszusammenhangs kennzeichnende Spannung – »unter Voraussetzung größter Individualität« einen gemeinsamen »Nenner« zu finden, »ohne dass man Individualität abschafft« – in einer der *Sache*, nämlich der in einem *bestimmten* (sei es nun individuellen oder kollektiven) Sinne motivierten Inszenierung eines konkreten Stücks dienenden Art und Weise aufzufangen ist dem Regisseur, der Regisseurin dieses Quadranten ein zentrales Anliegen. Wie die Fallrekonstruktionen gezeigt haben, existiert hier ein geschlechtsspezifischer Unterschied: Während Regisseure diese Spannung eher in einem quasi-paternalistischen Modus zu »lösen« neigen (sie unterstreichen dies gern als eine der besonders schönen Seiten des Regieberufs: »dass man bei jeder Produktion zu 'ner Art Familie wird«, ohne sich dabei der herrschaftlichen Dimension dieser Konstellation wirklich gewahr zu sein), tendieren Regisseurinnen eher dahin, im Zweifelsfall an die allseitige Professionalität der Beteiligten zu appellieren (und im Krisenfall auf den Vertrag zu verweisen oder zur Schlichtung den Intendanten beizuziehen).⁷

Von nicht geringerer Bedeutung ist dem typischen Regisseur, der typischen Regisseurin des konsensual-orthodoxen Quadranten die längerfristig tragende Gefolgschaft seitens der *Öffentlichkeit*. Eine professionell-seriöse, »neutrale« (sachlich berichtende) Theaterkritik wird besonders gern gesehen, ja persönlich wertgeschätzt (zuweilen kennt man sich seit längerer Zeit). Höchst ablehnend steht man hier einer Theaterkritik gegenüber, die einen auf »Journaille Kanaille« macht, um sich selber zu profilieren. Der aufmerksamkeitsökonomischen Logik, wonach auch ein gelegentlicher Totalverriss – nach dem Motto: Hauptsache, man ist im Feuilleton präsent – etwas Gutes habe, können konsensual-orthodox orientierte Regisseurinnen und Regisseure nichts abgewinnen (das manchmal von »sarkastischen Intendanten« – in tröstender Absicht – herangezogene Argument: »Seien Sie doch froh, wenn Sie in der *FAZ* verrissen werden. Ist doch 'n gutes Zeichen!« zieht hier nicht wirklich).

Wie die auf Einzelfallrekonstruktionen beruhende Kontrastbildung erwiesen hat, kann mit Blick auf die Frage nach der habituellen »Passfähigkeit«, über welche die hier zu verortenden Regisseurinnen und Regisseure im Sinne eines gelingenden Umgangs mit den (*immer* mehr oder minder hierarchischen) Betriebsstrukturen der öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheater verfügen, zuspitzend gesagt werden, dass eine solche insbesondere jenen (typischerweise der männlichen Genusgruppe

7 Ulrich Khuon (2008) zufolge ist zum einen »der einzelne Schauspieler vielleicht abhängig von seinem Regisseur« (ebd.: 54), zum anderen sei dieser aber wiederum »absolut abhängig vom Ganzen seines Ensembles« – worin er einen Grund sieht, »weshalb manche Regisseure sich häufig mit ihren »Schauspieler-Familien« umgeben« (ebd.).

angehörenden) Fällen am besten *gegeben* zu sein scheint, welche *mit versöhnlichem Blick* auf eine in einem der Tendenz nach patriarchalisch strukturierten, jedenfalls nicht herrschaftsfreien Zuhause verbrachte Kindheit und Jugend zurückschauen können (beziehungsweise müssen). Auffallend ist darüber hinaus, dass wiederum jene Fälle unter den *Regisseurinnen*, die sich als am ›passfähigsten‹ erweisen, sich an den festen staatlichen Häusern zu bewähren, die eben diese Fähigkeit voraussetzenden habituellen Dispositionen eher über die *mütterliche* Linie vermittelt zu bekommen haben scheinen (Transmission spezifisch theaterbezogenen Kulturkapitals oder eines in einem künstlerischen oder kunstnahen Gewerbe entwickelten professionellen Habitus).

Eine weitere Binnendisparität dieses Quadranten besteht darin, dass die der weiblichen Genusgruppe angehörenden Fälle zum Theaterregieberuf typischerweise – und in diesem Sinne kompensatorisch – vor dem Hintergrund einer verhinderten oder in ihren Anfängen gescheiterten Karriere als darstellende Künstlerin kommen. Der männlichen Genusgruppe angehörende Fälle entscheiden sich dagegen ungleich direkter für den Regieberuf (oder zunächst: die Assistenz bei einem etablierten Regisseur).

Nicht zuletzt sei an dieser Stelle erwähnt, dass feldspezifische Konsekrationsakte den Regisseur, die Regisseurin dieses Quadranten typischerweise erst zu einem (berufs-)biografisch vergleichsweise späten Zeitpunkt treffen – im Grunde genommen, wie es sich gehört, erst *nachdem* man sich längerfristig bewährt hat. Repräsentanten der *männlichen* Genusgruppe kommen dabei bevorzugt in den Genuss feldspezifischer Akte der Nobilitierung. Bei Mehrung eben solcher und also dem Erreichen eines höheren heiligen Scheins wechseln diese konsensual-orthodoxen Regisseure gerne ins Opernfach, wo das akkumulierte feldspezifische Konsekrationskapital weiter aufgewertet beziehungsweise – gerade auch monetär – verwertet werden kann.

12.2 KONFLIKTIV-ORTHODOXE PASSUNG

Die im Folgenden zur Darstellung kommende Art der individuell-strukturellen Passung ist in dem Sinne – wie die soeben unter Abschnitt 12.1 umrissene – als von einem Hang zur theatralischen Orthodoxie gekennzeichnet zu begreifen, als auch sie im Grunde genommen sich aus der Reproduktion der vom Drama ausgehenden, wesentlich an den Häusern des institutionellen Stadt- und Staatstheaters ausgetragenen ernsten Spiele des Wettbewerbs im Theaterfeld speist. Und auch was die Herkunftsmilieus der Repräsentantinnen und Repräsentanten dieses Quadranten angeht, bestehen im Wesentlichen keine größeren Unterschiede zu jenen des ersten, konsensual-orthodoxen Typs: Es sind die Söhne und Töchter akademisch gebilde-

ter, zuweilen künstlerisch tätiger oder die Künste hochhaltender Eltern einer ›staats-tragenden‹ Oberschicht. Indes besteht ein Generationsunterschied: Die konfliktiv-orthodox tickenden Regisseurinnen und Regisseure haben typischerweise Geburtsjahrgänge ab etwa Mitte der 1960er Jahre. Im Vergleich mit den in der Regel etwas älteren Fällen des ersten Quadranten verfügen sie über Formen modernisierten kulturellen Kapitals, insbesondere eine hohe ›kognitive Mobilität‹ (vgl. Bittlingmayer 2004: 52), die sich in einem eklektisch auf Begriffe und semi-theoretische Versatzstücke aus verschiedensten (wissenschaftlichen) Diskursfeldern zurückgreifenden Denken manifestiert.

Der in dieser Sphäre des theatralischen Glaubens- und Bewährungsuniversums anzutreffende Regisseur (Regisseurinnen finden sich hier kaum, aber wenn, dann gilt Analoges auch für sie) gründet in der Regel – um hier kurz den typischen Werdegang zu umreißen – recht bald nach seinem mit großer Selbstverständlichkeit absolvierten Abitur eine eigene Theatergruppe; dies entweder bereits vor oder spätestens am Anfang des Regiestudiums, für welches er sich – wiewohl angesichts der zahlreichen und vielseitigen künstlerischen Begabungen und Talente, derer er sich gewiss ist, eigentlich auch alternative Betätigungsfelder in Frage kämen⁸ – recht gezielt entscheidet und das er an einer jener Ausbildungsstätten absolviert, die einer Mittellage oder dem orthodoxen Pol im Feld der Regieschulen zuzuordnen sind (vgl. Abschnitt 7.3). Von der habituellen Disposition eines Tausendsassas, verlässt der konfliktiv-orthodox orientierte Regisseur die eigens gegründete Theatergruppe, sobald diese erste Erfolge verbuchen und im Theatergefüge der Großstadt, in welches die entsprechende Off-Bühne eingebettet ist, eine gewisse – primär ihm gelende – Aufmerksamkeit erzeugen konnte. Im Rahmen seines Regiestudiums realisierte Inszenierungen (Erfahrungen als Souffleur, in der Requisite oder einem anderen subalternen Arbeitsbereich innerhalb des institutionellen Theaterbetriebs sammelt dieser Regisseur im Regelfall keine) haben gute Aussichten, an nicht unbedeutenden Häusern des Theaterfelds – darunter auch Partnerinstitutionen der jeweiligen Ausbildungsstätte – gezeigt zu werden. Typischerweise folgen recht umgehend erste Akte der feldspezifischen Vorschuss-Konsekration (vgl. hierzu Punkt 9.1.1).

Vermittels des im Kontext der Regieschule erworbenen Sozialkapitals – bei den Dozenten handelt es sich in der Regel um etablierte ›Großregisseure‹ oder auch Intendanten-Regisseure – sowie aufgrund der aus der eben erwähnten Heiligsprechung auf Kredit erwachsenden Aufmerksamkeit, die dem frisch gebackenen Positionsanwärter nicht zuletzt seitens nach ›Nachwuchstalenten‹ Ausschau haltender

8 Im Vergleich mit den Fällen, die dem ersten Quadranten zuzuordnen waren und die zu dem Selbstbild, *Kunstschaffende* zu sein, in der Regel erst allmählich gelangen, fällt es den Regisseurinnen und Regisseuren dieser Prägung ungleich leichter, sich (auch zu einem berufsbiografisch frühen Zeitpunkt) als legitime Künstlerinnen und Künstler zu begreifen.

Intendanten zuteil wird, bieten sich dem Novizen recht unverzüglich Möglichkeiten, im Gastvertrags-Verhältnis auch größere Bühnen zu bespielen. Diesem von Beginn weg temporeichen Modus der künstlerischen Bewährung entsprechend, macht der in diesem Quadranten sich bewegende Regisseur typischerweise eine regisseuriale Jet-Set-Karriere (vgl. Punkt 4.3.3).

Anders als die vergleichsweise ›statischen‹ Regisseurinnen und Regisseure des ersten Typs, die es vornehmlich wiederholt mit denselben festen Ensembles zu tun haben (so sie nicht eine ›Theater-Familie‹ gegründet haben, mit welcher sie dann in aller Regel arbeiten), trifft der einem konfliktiv-orthodoxen *modus operandi* folgende Regisseur dieses Quadranten an den zu bespielenden Häusern auf immer wieder andere institutionelle und personelle Gegebenheiten (Schauspielende, Bühnenbild, Dramaturgie etc.). Gleichsam aus der Not eine Tugend machend, erkennt er in der ›Anomie‹ dieser Situation ein Moment, das künstlerisch produktiv gemacht werden kann: Das Krisenhafte an der je wieder anders, je wieder neu sich stellenden Konstellation wird gleichsam zum Prinzip erhoben – Krisen im künstlerischen Schaffensprozess sollen nicht ›aufgefangen‹, sondern *à fond* ausagiert werden:

»Ich arbeite zum Beispiel viel über Krisen, also ich gerate dann echt in persönliche Krisen, ist auch noch mal im Hinblick auf das Ensemble ganz interessant, ziehe das Ensemble in diese Krisen übrigens mit rein {schmunzelt}, so [I.: {schmunzelt}] und dadurch, dass man dann gemeinsam so 'ne Krise durchlebt, entsteht was. So.«

Hat beim konfliktiv-orthodox gepolten Regisseur die Krise also gewissermaßen ›Methode‹, wenn es um die Arbeit mit dem künstlerischen Personal geht – wobei er seine regisseuriale »Autorität« darin sieht, dass die Schauspielerinnen und Schauspieler »dann abhängig [sein] im Grunde von [s]einen Befindlichkeiten« (ebd.) –, so ist auch mit Blick auf seinen Begriff der dramatischen Vorlage einer Inszenierung, ja hinsichtlich seiner Regiepraxis überhaupt von einem entgrenzten beziehungsweise entgrenzenden *modus operandi* zu sprechen. Dies in einem zweifachen Sinne: Zum einen sieht sich der Regisseur dieses im Universum des Theaters vergleichsweise jungen Quadranten als den Gesetzen des *Kunstmarkts* unterworfen (eine Deutung, gegen die sich die Protagonisten des ersten Quadranten wehren würden), zum anderen sucht er künstlerische Geltung im Theaterfeld zu erlangen gerade dadurch, dass er das althergebrachte *kunstimmanente* »Spiel an und mit den Grenzen eingelebter Semantiken« (Thurn 1997: 107) in maximal virtuoser Weise (strategisch) perfekt reproduziert.

Alain Hennis, der nicht nur in dieser Hinsicht als *der* Referenzfall dieses Quadranten zu sehen ist, stellt im Interview etwa fest, es sei ja so, dass man im Theater »in einem Betrieb« sei und dieser Betrieb »bestimmte Erwartungen an einen« habe. Konkret: »Ich soll das Stück so machen, wie Alain Hennis das

macht.« Diese Erfahrung mache er immer wieder, »dass man sagt: ›Ja wir wollen jetzt, wir würden gerne [*Drama*] sehen, aber natürlich interessiert uns das eigentlich nicht. Wir wollen das natürlich sehen, wie *du* das machst!«. In einer Zeit – so Hennickes Hintergrundüberzeugung –, in der das Theater zusehends nach Marktprinzipien funktioniert (für die ein sachlich entleerter Regisseurkult typisch ist), hat das zu inszenierende Stück selbst an Bedeutung verloren; was vielmehr zählt, ist, dass die Art und Weise seiner Inszenierung möglichst authentisch die Marke ›Hennicke‹ repräsentiert. Nun geht diese recht entzauberte, für Regisseure dieses Quadranten nicht untypische Sicht im Fall Hennickes mit einem ausgeprägten künstlerischen ›Spielsinn‹ insofern einher, als dieser es quasi meisterlich versteht, althergebrachte (männlich vergeschlechtlichte) Logiken regisseurialer Bewährung zu adaptieren. So etwa, wenn er über jenes spannungsvolle, einer Konstellation der Partnerschaft-Gegnerschaft entsprechende Verhältnis von gegebener dramatischer ›Partitur‹ und eigenem *modus operandi* spricht, das als zentrales Moment des *doing masculinity* im Regieberuf ausgemacht werden konnte (mit Blick auf das in dieser Hinsicht besonders stark männlich dominierte Musiktheater siehe Abschnitt 9.3). Der Regisseur also gibt im Interview zu verstehen, dass er »über so 'ne Gegenenergie arbeite zu den Stücken«, über »so ein sich *Reiben* an Autoritäten«, wobei er unter den letzteren »diese Granitblöcke« begreift – »da diese *Klassiker*« namentlich. Der Deutungszusammenhang entbehrt nicht des Rekurses auf jene *Kampfmetapher*, wie sie als ein die ernstesten Spiele des regisseurialen Wettbewerbs um 1900 herum wesentlich kennzeichnendes Motiv ausgemacht werden konnte (vgl. Abschnitt 3.2 der vorliegenden Studie). Hennicke zufolge sei das immer »'n ziemlich starker Kampf mit diesen Texten«, und folglich entwickle er mitunter »große Aggressionen« diesen gegenüber. Neigt also der Regisseur des konfliktiv-orthodoxen Quadranten gerade angesichts im Feld (seinerseits eigens) beobachteter Ökonomisierungstendenzen zu quasi-archaischen, ihn *als* Regisseur re-maskulinisierenden Deutungen, so ist – ambivalenterweise – gleichzeitig der Grad der Aufgeklärtheit seines Denkens hoch genug, um eben der inneren Widersprüchlichkeit dieses Interpretationsmusters auf die Schliche zu kommen. Die ironisierend-reflexive Brechung seiner eigenen Argumentation jedenfalls folgt auf dem Fuße, wenn Hennicke lachend hinzufügt: »Vielleicht spielt man da ja immer wieder irgendwelche, so irgendwelche pubertären Befreiungskämpfe durch.«

Nicht zuletzt in diesem Sinne haben wir es bei dem typischen Repräsentanten eines im konfliktiv-orthodoxen Quadranten situierten Regisseurs im Grunde genommen mit dem *Enfant terrible* unter den Künstlern im Theaterfeld zu tun. Dass die Entwicklung eines solchen *modus operandi* einer konfliktiv strukturierten Lehrzeit bei bestimmten Mentoren (künstlerischen Vätern als symbolische Partner-Gegner) bedarf, konnte unter dem Punkt 11.2.2 zum Modus des ›Abarbeitens an geltenden Vorbildern‹ im Rahmen des Regiestudiums bereits dargelegt werden. Was die individuell-strukturelle Passung des konfliktiv-orthodoxen Regisseurs

angeht, bleibt festzuhalten, dass dessen hochfrequentielle Zirkulation im Theaterfeld auf der Basis von Gastregie-Aufträgen, die ihn auch immer wieder an den ›Leuchttürmen‹ unter den Stadt- und Staatstheatern arbeiten lässt (vgl. Punkt 7.2.2), mit der kurzfristigen Einnahme von zwar hoch reputierlichen, dabei aber eher unsicheren Positionen einhergeht insofern, als die Frage, ob er diese auch immer wieder auszufüllen versteht, in nicht geringem Maße davon abhängt, ob er längerfristig die hierfür nötige (physische und psychische) ›Befindlichkeit‹ aufzubringen weiß. In einem gewissen Sinne steckt der lose operierende Jet-Set-Regisseur dieses Quadranten in einem individuell-strukturellen Dilemma, weist er doch ein inneres Widerstreben gegen die Einnahme eines festen Postens auf:

»Der ganze *Rahmen*, also auch der Rahmen, Staatstheater überhaupt, ja? Also diese und die *Stücke*, was man machen muss, alles, womit ich dann so hadere, ja? Wo ich denke, was ist das eigentlich für 'ne bürgerliche Veranstaltung, in der ich mich bewege die ganze Zeit? Da hab ich den Eindruck, dass das für die Arbeit 'ne ganz produktive Energie ist. Also wenn ich jetzt, deswegen werde ich, bin ich im Moment noch kein Intendant geworden. Oder noch in keiner wirklich leitenden Position in so 'nem Haus, weil ich denk, dann *hätt* ich das nicht mehr, dann wäre ich nur noch mein eigener Gegner, ja?«

Die ›Tollheit‹ des *Enfant terrible* lässt sich nicht zuletzt damit erklären, dass sich innerhalb des Felds des Theaters spätestens seit den 1980er Jahren ein (vordergründig marktförmig anmutendes, indes in mancherlei Hinsicht als unmittelbar der künstlerischen Ausdifferenzierung des Theaterfelds geschuldet zu begreifendes) neues Strukturierungsprinzip zu etablieren beginnt – ein Strukturierungsprinzip, das aus den in diesem Glaubensuniversum stattfindenden, in den 1960er und 1970er Jahren noch (mehr oder minder ›politisch‹) sachhaltig rückgebundenen Definitionskämpfen zusehends eine Form des Schlagabtauschs werden lässt, welcher sich nurmehr um die (rein ›ästhetische‹) Frage nach der rätselhaftesten regisseurialen ›Handschrift‹ dreht. In diesem Kontext scheint sich die Spirale der künstlerischen Selbstreferentialität (vgl. die Punkte 4.3.2 und 9.2.1) und – so könnte man ergänzen – Selbstkonfliktivität immer noch weiter hochzuschrauben (um jene zu belohnen, die dieses Spiel besonders virtuos beherrschen).

12.3 KONSENSUAL-HÄRETISCHE PASSUNG

Bei dem idealtypischen Regisseur des dritten Quadranten haben wir es mit einem Künstler zu tun, der ungleich mehr Boden unter den Füßen hat als der oben charakterisierte konfliktiv-orthodoxe Typ. Aus einem *relativ* wenig Bildungs- und Kulturkapital vermittelnden, in aller Regel kunstfernen Herkunftsmilieu etwa bäuerlicher,

handwerklicher oder ingenieurler Prägung stammend – von dessen zuweilen rigiden Verhältnissen und doxischen Setzungen sich zu lösen ein konstitutives Moment in der künstlerischen Identitätsfindung des jeweiligen Positionsanwärters ist (ohne freilich dass dieser sich der in diesem primärsozialisatorischen Kontext verinnerlichten Denk- und Handlungsdispositionen kurzum entledigen könnte) –, folgt der konsensual-häretische Regisseur einer Bewährungsstrategie, einer Logik der künstlerisch-beruflichen Positionierung, die sich im Kern durch zweierlei Besonderheiten auszeichnet.

Zum einen tendiert er – gerade aufgrund seiner herkunftsbedingten ›Feldfremdheit‹ – dazu, die im Produktionsuniversum des Theaters strukturell vorhandenen (dabei aber gerade jenen, die einer orthodoxen Strategie folgen, aufgrund ihrer traditionalistischen Benommenheit nicht zugänglichen) Potentialitäten aufzugreifen und also der Theaterkunst selbst bis dato »unvertraute Möglichkeiten« (Thurn 1997: 107) hinzuzufügen. Im Rahmen experimentell angelegter, schwach institutionalisierter und formal wenig organisierter Settings macht sich der konsensual-häretische Regisseur – dabei typischerweise einem *vergemeinschaftenden* Schaffensmodus folgend – daran, vermittelt mit Blick auf den theatralischen Raum des Möglichen mehr oder minder *transgressiver*, genuin ›schöpferischer‹ Positionierungen die im Feld vorherrschenden Sichtweisen dessen anzufechten, was als legitime Theaterkunst zu gelten habe und was nicht, wer als legitimer Regisseur zu betrachten sei und wer nicht. Die an der Öffnung und Erweiterung des theatralischen Möglichkeitsraums interessierte Kritik an der »bestehende[n] Statusstruktur« (Becker 1997 [1974]: 35) kann dabei mitunter so weit gehen, dass dem Künstler allein schon die Bezeichnung ›Regisseur‹ zu eng gefasst ist:

»Was du mir grad vorhin noch erzählt hast, ›Was ist eigentlich eben, äh, was führt zu einem, zu einem Beruf? Was führt zum Komponisten oder was führt zum, zum, äh, äh, Regisseur?« [I.: Mhm] Und, äh, ich hab's vorhin gedacht, als du erzähltest von diesen, oder es sind ja dann auch, das Wort ›Regisseurin‹, ›junge Regisseurin‹, ›alte Regisseurin‹, äh, ›Regisseur‹, äh, das sind ja auch, ich merke dann, das sind ja dann auch eine Art Schubladen, die es gar nicht, die also, dieses Wort ›Regisseur‹ ist ja, also ist für mich ein, eigentlich ein *ganz* ein *weites* Gebiet, das hat eigentlich mit dem Theater, das Theater ist *eine* Form möglicher Regieführung. Also das ist, äh, das ist eigentlich was ganz Interessantes. Ich bin gar nicht ein, ich bin eigentlich gar nicht ein, so ein *Fachmann*.«

Zum zweiten neigt der Bewohner dieses dritten Quadranten – radikal anders insbesondere als die Regisseurinnen und Regisseure des ersten, konsensual-orthodoxen Quadranten, denen im Wesentlichen an der »Routine und Routinisierung« (Bourdieu 1996: 63) gelegen ist – in seiner Schaffensart zur »Rückkehr zu den Ursprüngen, zur ursprünglichen Reinheit« (ebd.). *Wo* diese ›Ursprünge‹ jeweils genau liegen und *was* unter ›Reinheit‹ im Einzelnen zu verstehen ist, hängt von den je spezi-

fischen Sozialisationserfahrungen eines Kulturproduzenten ab. Wie im Fall von Lars Wellersdorf – dem Sohn eines Ingenieurs – gezeigt werden konnte, kehrt dieser mit seinem *modus operandi* etwa zu den Ursprüngen der erfinderischen ›Projektemacherei‹ zurück (vgl. Punkt 8.2.3). Ein anderer Fall, Kurt Aufdermauer, Sohn eines Handwerksmeisters, geht, wenn er sich an eine neue Produktion macht, noch einen ganzen Schritt weiter zurück:

»Wenn ich dort hinhocke und das anfangs, dann fängt ein anderes Leben an. Das weiß ich, oder? Und dann kommt man nicht mehr raus, und das ist, das ist eine grausame Sache. Ob man das jetzt schon das zehnte Mal erlebe oder nicht. Und das ist aber auch das *Tolle*, weil, das ist natürlich wie eine Geburt, und das finde ich natürlich in einem Leben, wenn man jetzt so schaut, in der Lebensqualität eines Menschen natürlich toll, wenn er die Geburt, äh, äh, noch mal erleben kann, oder?«

Was auch immer im Einzelfall vom konsensual-häretischen Regisseur ›geboren‹ wird: Recht durchgehend verfügen die diesem Schaffensmodus folgenden Kulturproduzenten über einen ausgeprägten ›Werksinn‹ und investieren viel Zeit und Mühe in die qualitativ gute, material stimmige Machart ihrer Produktionen. Beseelt von einer bestimmten, für Außenstehende typischerweise zunächst ›irrational‹ wirkenden Idee, einem künstlerischen *Projekt* im genuin charismatischen Sinne des Begriffs, sind sie (ungleich stärker als die Repräsentanten des ersten und zweiten Quadranten, die sich im Rahmen des professionellen Berufstheaters zumindest der Gefolgschaft im theatralischen ›Binnenraum‹ – seitens des Ensembles – vergleichsweise sicher sein können) zwingend darauf angewiesen, jene Individuen, derer die Realisierung der Produktion im konkreten Fall bedarf, vom Sinn ihres Engagements für die projektierte, in ihrem Ausgang zukunfts offene Sache zu überzeugen. Dies zumal dann, wenn – wie exemplarisch bei Wellersdorf – mit nichtprofessionellen Protagonistinnen und Protagonisten (Repräsentierenden bestimmter Berufsgruppen) gearbeitet wird:

»Proben sind bei uns oft lange Verhandlungen, Denkprozesse, in denen, ja, die anderen dann auch, die oft nie im Theater waren, zum Beispiel [*Berufsgruppe*], die noch nie vorher Stücke auf der Bühne gesehen oder vielleicht Kindertheater mal oder so, aber sozusagen, sie können sich in dem Theater gar nicht etwas vorstellen, was mit ihnen etwas zu tun gehabt hätte oder so. Und in dem Prozess können die mir nur glauben, dass es Leute gibt, die das interessiert. Und das Vertrauen müssen sie finden.«

Was nun die Frage der individuell-strukturellen Passungsverhältnisse und also die *Positionen* angeht, die die Regisseure des konsensual-häretischen Schaffentyps einnehmen können beziehungsweise sich zu verschaffen wissen, haben wir es mit

einer Varianz zu tun, die breiter kaum sein könnte. Gerade dies ist denn auch das Charakteristische an diesem Quadranten, dessen Repräsentanten sich allem voran in der (netzwerkartig strukturierten) Freien Szene bewegen: Von den prekärsten künstlerischen Existenzen überhaupt bis hin zu solchen, die von sich – nicht zuletzt aufgrund wiederkehrender, gut bezahlter Engagements an höchst renommierten Spielstätten des öffentlich getragenen Theaters, welche sich den gelegentlichen Glanz des konsensual Häretischen gerne etwas kosten lassen – behaupten können, einen »Luxusberuf« zu haben, bieten sich in ihm vielerlei strukturelle Nischen im Kontext kultureller Institutionen, die typischerweise in Grenzbereichen zu anderen künstlerischen Gattungen situiert sind. Insgesamt scheint es jenen Regisseuren dieses Quadranten am ehesten zu »gelingen«, sporadisch relativ privilegierte Positionen im Theaterfeld – sei es in der Freien Szene (die auch ihre Zentren hat; vgl. Punkt 8.2.1), sei es im Feld der Stadt- und Staatstheater – einzunehmen, die bei allen »regressiven« Anteilen ihres *modus operandi* doch gleichzeitig über eine ausgeprägte habituelle Souveränität verfügen. In diesem Punkt zeichnet sich denn auch eine Kontrastlinie ab, die den konsensual-häretischen Quadranten in zwei Subquadranten zu scheiden scheint: Während die einen Regisseure dieses Typs (auf die hier bislang rekuriert wurde) zu ausgreifenden Bewährungsstrategien neigen in dem Sinne, als sie mit ihren Positionierungen das bisher im Theaterfeld Gegebene deziert durch etwas radikal *Neues* zu erschüttern beabsichtigen (wofür sie auf die Gefolgschaft der Öffentlichkeit zählen; vgl. hierzu Punkt 8.2.3), neigen andere Regisseure in diesem Quadranten zu eher introvertierten, (selbst)therapeutisch sich verstehenden *modi operandi*.

Nicht zuletzt vor dem Hintergrund des mit Blick auf den konfliktiv-orthodoxen Quadranten ausgemachten »Problems« einer zunehmenden Selbstreferentialität theatralischen Schaffens im Feld der staatlich getragenen Häuser sei an dieser Stelle noch erwähnt, dass als der »erfolgreichste« *modus operandi* in der Freien Szene gegenwärtig jener zu sehen ist, dem Theater dadurch zu neuer Außeralltäglichkeit zu verhelfen, indem gerade das *Alltägliche* auf die Bühne geholt wird.

12.4 KONFLIKTIV-HÄRETISCHE PASSUNG

Mit Blick auf den vierten und letzten Quadranten ein typisches Herkunftsmilieu identifizieren zu wollen, macht wenig Sinn. Es scheint sich bei dem Phänomen der konfliktiv-häretischen Kulturproduktion eher um eine generationsspezifische und vielleicht auch geschlechtsspezifische Angelegenheit zu handeln. Als Referenzfall dieses Quadranten wird im Folgenden Jolanda Meissner herangezogen (vgl. Punkt 9.1.3). Unter meinen Interviewees finden sich weitere »Nachwuchsregisseurinnen«, die ebenfalls zu dem konfliktiv-häretischen Bewährungsmodus neigen, dabei aber

immer wieder in Richtung Konsensorientierung ›kippen‹. Unter den ›Nachwuchsregisseuren‹ meines Samples hingegen ließ sich keiner in diesem Quadranten verorten – auch nicht als ›Kippfall‹.⁹ In den späten 1970er Jahren geboren und gegen Ende der Schulzeit mit dem institutionellen Berufstheater in Kontakt gekommen, neigt die typische Repräsentantin dieses Quadranten zu einer starken Identifikation mit dem, was sich ihr an diesem Ort offenbart. Die Spielstätte – hier konkret ein sich in dieser Zeit zu ›postdramatischen‹ Produktionsweisen hin öffnendes Stadttheater – hat für sie einen wundersamen, ja sakralen Charakter:

»Ich fand das irgendwie 'n ganz heiligen Ort, also ich weiß, dass ich das irgendwie, ich war da und dachte ›Was ist das für ein Ort?‹, ja, von dem ich vorher nie wusste, dass es den gibt.«

Die allgemeine Sogwirkung, welche der als gänzlich außeralltäglich empfundene Theaterkontext auf die Adoleszente ausübt, verbindet sich dabei mit der Admiration für eine konkrete Person, die dann wiederum als ›Schlüsselfigur‹ zum theatralischen Erfahrungsraum insgesamt fungiert:

»Ich bin dann so Theaterjunkie geworden, erst mal so Stadttheaterjunkie halt, und bin dann da immer reingelaufen, und, äh, irgendwann hab ich dann, also dadurch, dass ich halt da so 'n, so 'n Schauspieler dann ganz toll fand und dann natürlich in allen, also den gestalkt hab und in eine Vorstellung nach der nächsten bin, hab ich dann, äh, auch kontroverse Regien, äh, gesehen, ja? Vorher war ich ja nur im Musical, und dann, plötzlich bin ich dann so ins moderne Drama gegangen, und da hab ich dann so Inszenierungen von [Regisseur X] zum Beispiel damals gesehen und, und [Regisseur Y], und [Regisseur Z] war damals auch da, von dem hab ich aber nix gesehen, aber es waren da irgendwie irre Leute da, und die haben abgefahrene Inszenierungen gemacht.«

Der Raum des künstlerisch Möglichen nun, den die spätere – zu dem Zeitpunkt hier noch theatralisch ›naive‹ – Regiestudentin vor sich sieht, ist derjenige widerstrebender, als antagonistisch wahrgenommener *modi operandi* der Theaterregie, die sich je mit einem konkreten Namen verbinden. In der Entwicklung einer eigenen Schaffensart wird die einer konfliktiv-häretischen Bewährungsstrategie folgende Regisseurin zuvorderst hierauf bedacht sein: sich durch eine möglichst ›abgefahrene‹ Art der künstlerischen Positionierung von den Produktionsweisen anderer Positionsanwärterinnen und Positionsanwärter zu unterscheiden. In einem gewissen Sinne kann mit Blick auf die diesem Quadranten entspringende Regisseurin von

9 Ob es sich hier um einen geschlechtsspezifischen Typus handelt, kann nicht abschließend gesagt werden. Nichtsdestotrotz verzichte ich bei der Beschreibung dieses Quadranten, da er ausschließlich auf der Basis von der weiblichen Genusgruppe angehörenden Fällen gebildet wurde, auf die männliche Schreibweise.

einem *Enfant terrible* jener *Enfants terribles* gesprochen werden, die sich in dem (in den 1990er Jahren sich in dieser Gestalt herausbildenden) Quadranten der konfliktiven Orthodoxie aufhalten.¹⁰ Dass nun hinsichtlich der Protagonistinnen dieser abermals neuen ›Regie-Generation‹, welche den vierten Quadranten besiedeln, von einer *orthodoxen* Prägung nicht mehr die Rede sein kann, hat mehrere Gründe. Einer ist darin zu sehen, dass sie – im Unterschied zu den Vertretern des konfliktiv-orthodoxen Typs, welche sich in einer reflexiv eingeholten, virtuellen Spielart qua Bezug auf den althergebrachten Dichter-Regisseur-Kampf zu charismatisieren bemühen – von einem potentiell theatralische Spannung erzeugenden Verhältnis zwischen dramatischer Vorlage und regisseurialer Bearbeitung, ja Herausforderung derselben nicht im Geringsten ausgehen:

»Ich hab am liebsten wenig Text und, und arbeite sozusagen assoziativ drum rum. Das' ja eigentlich auch nicht die Art und Weise, wie die meisten arbeiten, aber, also ich komm mit drei A4-Seiten und drei Wochen zu 'nem anderthalbstündigen Abend, äh, weißt du so? Ich, äh, ich, ich brauch nicht so 'n Fünzigseitenklopper irgendwie, durch den ich mich acht Wochen durchbeißen muss oder so, das ist mir dann, also ich muss, da bin ich auch, da bin ich, glaube ich, dann auch wieder zu ungeduldig, weil dieses Bearbeiten, auch dieses minimale Bearbeiten mir dann irgendwann nicht mehr reicht oder so. Ich hab das Gefühl, ich brauch da größere Energiestöße, so, irgendwie.«

Der Umstand, dass sie sich als Repräsentantin einer ›postdramatischen‹ Schaffensweise versteht, dient der Regisseurin des konfliktiv-häretischen Typs primär als Mittel der Distinktion gegenüber den *modi operandi* anderer Regisseure, die aus ihrer Sicht sich dem Dichterwerk subordinieren:

»Ich hab kein Verhältnis, äh, ich hab nicht so 'n devotisches Verhältnis zum Text wie viele andere, äh, Regisseure. Ich hab da überhaupt kein' Respekt, null. Der Text ist nur so viel wert, wie er mir sagt. Das ist, glaub ich, der, zum Beispiel so 'n Punkt. Was mir nix sagt, ist kein Text und gehört nicht in meine Inszenierung.«

Die konfliktive, *strategisch*-häretisch anmutende Grundstruktur im Denken und Handeln der hier herangezogenen Regisseurin Jolanda Meissner zieht sich durch ihre gesamte (berufs-)biografische Erzählung. Kaum einer Institution im Feld des Theaters wird nicht eine im Grunde genommen ›feindliche‹ Gesinnung zugeschrieben. Konflikten mit anderen Akteurinnen und Akteuren im Feld wird nicht nur nicht ausgewichen – gelegentlich werden sie geradezu provoziert. Nach Abschluss

10 Die von der Interviewee in dem oben stehenden Zitat erwähnten Regisseure entsprechen denn auch alle drei der für den konfliktiv-orthodoxen Quadranten typischen Generationslagerung.

ihres Regiestudiums wird Meissner verschiedentlich als Gastregisseurin an Stadttheatern engagiert. In einem Fall wird ihr angetragen, den Text eines jungen deutschsprachigen Gegenwartsdramatikers – ein typisches »Bürgersöhnchen« sei der, so meint Meissner im Interview – zu inszenieren. Dass sie »den Text machen musste«, empfindet sie noch zum Interviewzeitpunkt als eine regelrechte »Freiheit«. Offenbar hatte es eine »Rangelei« mit der Theaterleitung gegeben, jedenfalls habe sie damals im voraus schon angekündigt beziehungsweise »denen eindeutig gesagt: ›Wenn ich das mache, wird euch das nicht gefallen‹«. Der *Dissens* wird gleichsam antizipiert – und so sollte es denn auch kommen.

Natürlich habe sie schlussendlich, wie Meissner im Interview belustigt zu verstehen gibt, seitens der lokalen, regionalen und überregionalen Theaterkritik »drei Verrisse bekommen« – wovon einer wirklich äußerst »vernichtend« gewesen sei: »Da werd ich für die nächsten 30 Jahre in den Kerker gewünscht ja? Aber wirklich richtig massiv.« Für die Regisseurin des konfliktiv-häretischen Typs scheint das eher ein sie in ihrem *modus operandi* bestärkendes Kompliment denn ein bedenkenswertes Feedback zu sein: Da könne »zehnmal stehen ›das sind Regieeinfälle‹ oder so«, sie jedenfalls sei mit ihrer Arbeit am Ende »wirklich zufrieden« gewesen, zumal sie »im Verhältnis zum Theater irgendwie standgehalten« habe – mögen sich alle noch so »das Maul zerfetzen und sagen ›Furchtbar, so geht’s nicht!‹«.

Dass es genau so – in gewisser Weise – eben *doch* geht, erweist sich im Umstand, dass diese konfliktiv-häretisch orientierte Regisseurin zum Interviewzeitpunkt kurz davor stand, an einem im Theaterfeld nicht unbedeutenden Haus die künstlerische Leitung der Nebenspielstätte zu übernehmen. Die Position wurde ihr nicht zuletzt angeboten, damit sie – gemeinsam mit einer Handvoll von ihr frei wählbaren Theaterschaffenden – ihren *modus operandi* weiterentwickeln kann:

»Das ist zum Beispiel ’ne neue Arbeitsweise, die wir da probieren wollen: wie das ist, wenn wir ’ne Premiere haben und sagen ›Hey, jetzt hätte ich gern noch zwei Wochen Probe, ja? Äh, ob man dann einfach noch zwei Wochen probieren kann, und dann wie also diese veränderte Aufführung zeigen kann und so weiter, also da wirklich noch mal ganz frisch zu gucken wie, wie ist eigentlich, also gibt’s eigentlich wirklich diesen Tag, wo Theater fertig ist, ja? Oder ist das nicht so?«

Ob man hierin nun primär einen häretischen Angriff auf die Konzeption der Theaterszenierung als abgeschlossenes ›Werk‹ sehen mag oder aber eher den materialen Ausdruck einer Bewährungsstrategie, der ein ausgeprägter Widerwille gegen jedwede ›Verbindlichkeit‹ innewohnt, bleibe dahingestellt.

