

Geheiligt werde Dein Name

9 Konsekrationsinstanzen

»Damit die Erfolgslotterie auf dem Kulturmarkt glaubwürdig bleibt [...], muss die Faszination für eine unendliche Differenzierung der kulturell konsumierbaren Inhalte und Talente verstärkt und möglichst ausgeweitet werden.«

PIERRE-MICHEL MENDER (2006)

Gegenstand dieses Teils der Arbeit sind die Instanzen der ›Heiligsprechung‹ und die Mechanismen der Geltungsproduktion im Feld des Theaters beziehungsweise der Theaterregie. In diesem sowie dem folgenden Kapitel 10 (zu den bestehenden und laufend im Bau befindlichen *papierenen Ruhmeshallen* des theatralischen Produktionsuniversums) geht es um die Frage, wie im Theaterfeld mittels spezifischer Techniken, die sich in eben diesem zu unterschiedlichen Zeitpunkten entwickeln, die *Namen* von Künstlerinnen und Künstlern produziert werden. Mit Blick auf die Frage nach den der ›Ordnung des Theaters‹ zugrunde liegenden Strukturierungsprinzipien wird sich dabei gerade eines als aufschlussreich erweisen: dass wir es hinsichtlich dieser Mechanismen der Geltungsproduktion und Formen der Huldigung mit bestimmten *Wandlungstendenzen* zu tun haben.

Ist die Geltungshöhe einer bestimmten Position im Feld des Theaters recht unmittelbar an das Ausmaß und die Dauerhaftigkeit der *Anerkennung* gekoppelt, die der eben diese Position bekleidenden Person und ihren Werken (oder anderen Positionierungen) entgegengebracht wird, so ist mit Blick auf den Theaterregisseur, die Theaterregisseurin der Frage nachzugehen, wie es zu einer Objektivation dieser Anerkennung überhaupt kommen kann. Als *leibhaftige Person* bleibt der Regisseur für die Öffentlichkeit weitgehend unsichtbar: Am ehesten kennen vielleicht die Stadttheaterbesucher ›ihren‹ Hausregisseur *de vue* – ansonsten weiß das Publikum meist nur seinen Namen. Aber was heißt hier ›nur‹? Beim Kunstmaler etwa oder beim Wissenschaftler lassen sich deren Produkte in aller Regel ihnen direkt zuschreiben, weil sie (in der Gestalt eines Gemäldes oder Buchs) unmittelbar physisch

in der Galerie hängen respektive in der Bibliothek offen einsehbar sind. Dagegen bleibt im Falle der Theaterkunst letztlich immer im Dunkeln, inwieweit die Gestalt eines theatralischen Werks, die Qualität einer Aufführung tatsächlich und primär der Arbeit des *Regisseurs* zuzuschreiben oder aber nicht vielmehr dem Ensemble (ja einzelnen starken Schauspielerinnen oder Schauspielern) zu verdanken ist. So dürfte eben dies, was Pierre Bourdieu als eine für die Gewinnung und Sicherung von *Bedeutung* im künstlerischen Glaubensuniversum unabdingbare »Treuhandwährung« (Bourdieu 1999: 364) bezeichnet hat, für das Erlangen von Reputation in der Domäne der Theaterregie ganz *besonders* entscheidend sein: dass bestimmte Konsekrationsinstanzen im Feld des Theaters mittels des Akts der »Heiligsprechung« dafür sorgen, dass die *Namen* von Regisseurinnen und Regisseuren bekannt (und damit einprägsam) werden, ja dass manche von ihnen zeitweise schillernder klingen als andere und einige sich für immer in die Ruhmeshallen der Regiekunst einschreiben.

Davon ausgehend, dass diese institutionalisierten Praxen der Namensproduktion mit Blick auf die »Ordnung des Theaters« von eminenter Bedeutung sind, stellt sich zuallererst die Frage nach dem historischen Kontext, in dem sich im Feld des Theaters solcherart »spezifische Konsekrationsinstanzen« (ebd.: 86) herausbilden, die für sich die Definitionsmacht über die Güte von Manifestationen der *Theaterregie* – als eines speziellen Bereichs künstlerischen Schaffens – beanspruchen.

9.1 AUSZEICHNENDE UND AUSGEZEICHNETE

Wie im *Präludium* der vorliegenden Untersuchung dargelegt, erlangte die Regisseurin und Volkstheater-Direktorin Emmy Werner, der Stadt Wien – ihrem geliebten »Nest« – ebenso eng verbunden wie der österreichischen Dramatik treu verpflichtet, im Laufe ihrer Karriere die höchsten weltlichen Ehren. Und kann sie sich – als eine der ersten Theaterintendantinnen im Feld des deutschsprachigen Theaters überhaupt – nebst all den Ehrenmedaillen, Ehrenkreuzen und Ehrenzeichen für ihre Verdienste um die Stadt Wien, das Land Wien und die Republik Österreich schließlich auch einer eher charismatischen Form der Würdigung ihres Schaffens erfreuen, die ihr mit dem »Wiener Frauenpreis« zuteil wird, so bleibt Emmy Werner eine im engeren Sinne *feldspezifische* Heiligsprechung weitestgehend vorenthalten: Der *Karl-Skraup-Preis*, den sie 1993 für ihre Regiearbeit erhält – und bei dem es sich am ehesten um einen solchen Akt der Konsekration handelt –, würdigt ihre Leistung als *Künstlerin des Wiener Volkstheaters* und ist also gewissermaßen »hausgemacht« (entsprechend begrenzt der Radius seiner Strahlkraft angesichts der Weite des gesamten Glaubensuniversums des deutschsprachigen Theaters). Im Hinblick auf die Frage, wie im Feld des Theaters Namen gemacht und – damit verknüpft – künstleri-

sche Persönlichkeiten geheiligt werden, zeigt uns der Fall Emmy Werner zum einen, dass die Erlangung weltlicher Ehren durch *künstlerisches* Engagement recht unmittelbar an das Kriterium der (längerfristigen) beruflich-künstlerischen Bewährung an eben dem entsprechenden *Ort in der Welt* gekoppelt ist: Wer sich *als* Wienerin *in* Wien *um* Wien verdient macht, hat – zugespitzt gesagt – bessere Aussichten, die Ehrenmedaille der Stadt Wien einzuheimsen, als der, der etwa darum bemüht ist, sich als Innsbrucker in Sevilla um Rotterdam verdient zu machen. Zum anderen verweist ihr Fall – wie oben bereits angedeutet – darauf, dass eine eben solche Form der Konsekration nicht unbedingt mit entsprechend hohen symbolischen Remunerationen im Sinne aus dem künstlerischen Feld *selbst* hervorgehender Auszeichnungen einhergehen muss: Weltliche Ehrwürdigkeit und feldspezifische Anerkennung können also weit auseinanderklaffen.

In diesem Abschnitt stehen nun die *spezifischen Konsekrationsakte* im Vordergrund, wie sie sich im Feld des Theaters herausgebildet haben. Solche Preise, die im Feld des Theaters von spezifischen Konsekrationsinstanzen verliehen werden, lassen sich nach den verschiedenen an der Theaterkunst beteiligten Produzenten unterscheiden: Neben *Darstellerpreisen* zur Auszeichnung einzelner Schauspielerinnen und Schauspieler gibt es Preise für *Dramatik*, mit denen also die Arbeiten von Theaterautorinnen und Theaterautoren gewürdigt werden, sodann Preise für *Bühnenbildnerinnen und Bühnenbildner* sowie solche, die an *Regisseurinnen und Regisseure* verliehen – beziehungsweise für deren *Inszenierungen* vergeben – werden. Darüber hinaus existieren Preise, mit denen ganze *Spielstätten* ausgezeichnet werden. Um einige Eigenheiten herausdestillieren zu können, von denen die Konsekrationslogik im Theaterfeld (und ihr Wandel über die Zeit) gekennzeichnet ist, bietet es sich an, bei den *traditionellsten* Auszeichnungen anzusetzen: Im Falle der künstlerischen Domäne des Theaters finden sich diese unter den *Darstellerpreisen*. Verglichen zu ihnen ist, wie sich zeigen wird, die institutionalisierte Lobpreisung von Regisseurinnen und Regisseuren ein recht junges Phänomen.

9.1.1 Nobilitierung auf Lebenszeit – Konsekration auf Kredit¹

Die beiden ältesten und in einem doppelten Sinne *traditionellsten* im Theaterfeld an Schauspielerinnen und Schauspieler verliehenen Auszeichnungen sind der *Iffland-Ring* (ihn gibt es seit ca. 1815) und der *Louise-Dumont-Goldtopas* (seit 1932). Doppelt traditionell sind die beiden Auszeichnungen, welche – entsprechend ihrer

1 Die im Folgenden wiedergegebenen Informationen zu den diversen Preisen wurden größtenteils mittels Recherchen im Internet – auf den Seiten der sie stiftenden beziehungsweise verleihenden Institutionen sowie der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* – zusammengetragen. Aus pragmatischen Gründen (und auch, um hier keine wüste Weblinkschlacht zu veranstalten) wird auf die Nennung aller Einzelnachweise bewusst verzichtet.

Bezeichnung – die physische Gestalt eines *Schmuckstücks* haben, insofern, als es sich bei ihnen zum einen (wie gesagt) um die ältesten Schauspielpreise überhaupt handelt und zum anderen ihre Vergabe der Logik einer *Erbschaft* folgt. So wird der auf Lebenszeit verliehene Iffland-Ring von einem Träger an den nächsten weitergereicht: Sein jeweils aktueller Träger hat *testamentarisch* festzulegen, an wen der Ring dereinst – nach dem eigenen Ableben – zu übergeben ist. Als Kriterium gilt, dass es sich bei dem Mann, der das Erbe des Rings antritt, um den (der Meinung seines gegenwärtigen Trägers nach) *würdigsten* deutschsprachigen Schauspieler handeln soll.² Auch der *Louise-Dumont-Goldtopas* wird auf Lebenszeit verliehen. Anders als der Iffland-Ring indes wird dieses Schmuckstück – ein in Perlen gefasster Edelstein mit Halskette, den die Ehefrau des Schauspielers Gustav Lindemann offenbar von der Königin Charlotte von Württemberg, der diese freundschaftlich verbunden gewesen sein soll, erhalten hatte – *nicht* persönlich vererbt: Hier verfügt nicht die aktuelle Trägerin testamentarisch darüber, an welche Schauspielerin der Goldtopas nach ihrem Tod gehen soll, sondern – qua Mehrheitsbeschluss – das Kuratorium des Dumont-Lindemann-Archivs in Düsseldorf (ob man der ausgezeichneten Schauspielerin eine vernünftige Nachfolgeregelung nicht recht zutraut?).³ Zwei weitere – allerdings erst Jahrzehnte später lancierte – ›schmuck‹ Darstellerinnenpreise dieses traditionellen Typs, die ebenfalls auf Lebenszeit zuerkannt werden, sind im *Tilla-Durieux-Schmuck* (der seit 1967 verliehen wird) und im *Alma-Seidler-Ring* (seit 1978 vergeben) zu sehen. Hat bei der Verleihung des Tilla-Durieux-Schmucks – einem aus 32 in Platin gefassten Zirkonen bestehenden Art-Déco-Collier, das ursprünglich ein Geschenk Paul Cassirers an seine Frau gewesen sein soll – nunmehr das Votum der aktuellen Preisträgerin einen gewissen Einfluss, wenn es um die Nachfolgeregelung geht,⁴ so versteht sich der Alma-Seidler-Ring sogar ganz explizit als eine Auszeichnung, die als ›weibliches‹ Gegenstück zum Iffland-Ring gestiftet wurde (analog zu diesem wird denn auch der Alma-Seidler-Ring von seiner jeweiligen Trägerin testamentarisch auf Lebenszeit vererbt).⁵

Knüpft schließlich ein weiterer Darstellerinnenpreis, der *Gertrud-Eysoldt-Ring* (seit 1986 verliehen), insofern *symbolisch* an die bereits genannten an, als es sich

- 2 Aktueller Träger des Iffland-Rings ist übrigens – seit 1996 – der 1941 in Zürich geborene Bruno Ganz. An ihn war der Ring von Josef Meinrad (geboren 1913 in Wien) vererbt worden, der ihn seinerseits von 1959 bis zu seinem Tod im Jahre 1996 getragen hatte.
- 3 Gegenwärtige Trägerin des Louise-Dumont-Goldtopas ist die 1920 in Berlin geborene Maria Becker. Vor ihr hatte ihn die 1911 in Dresden geborene Maria Wimmer getragen (bis 1996).
- 4 Die Schirmherrschaft über den Preis liegt bei der Akademie der Künste in Berlin.
- 5 Gestiftet wurde der Alma-Seidler-Ring, mit dem die bedeutendste Bühnenkünstlerin des deutschsprachigen Theaters gewürdigt werden soll, anno 1978 von der österreichischen Bundesregierung.

auch bei ihm um ein *Schmuckstück* handelt, so kennzeichnen diesen gleichzeitig zwei Eigenschaften, die als Ausdruck einer in den 1980er Jahren einsetzenden Veränderung der die Schauspielkunst betreffenden Konsekrationslogik zu sehen sind: Zum einen wird dieser Ring nicht auf Lebenszeit, sondern *jährlich* vergeben (wir haben es also mit einer ungleich höheren Konsekrationsfrequenz zu tun); zum anderen ist seine Verleihung mit einer pekuniären Remuneration verbunden, der Preis also mit einem bestimmten Geldbetrag dotiert⁶ (wir haben es also nicht mehr mit einer rein symbolischen Form der Würdigung zu tun). Diese beschleunigte und nicht mehr nur symbolische Logik der Konsekration kennzeichnet auch die 1981 ins Leben gerufenen Auszeichnungen *Boy-Gobert-Preis* und *O. E. Hasse-Preis*, die (dotiert mit 10.000 beziehungsweise 5.000 Euro) ihrerseits ein weiteres Novum aufweisen: Es sind dies Auszeichnungen, die sich explizit als *Förderpreise* verstehen. Der Boy-Gobert-Preis und der O. E. Hasse-Preis werden Jahr für Jahr an als besonders herausragend geltende Nachwuchsschauspielerinnen oder -schauspieler der Hamburger Bühnen respektive (jährlich alternierend und in Form von Stipendien) an Absolvierende der Berliner Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ beziehungsweise der Münchner Otto-Falckenberg-Schule verliehen.⁷

Eine wahre Welle an neuen Schauspielpreisen flutet sodann in den 1990er Jahren das Theaterfeld. Die meisten von ihnen sind – wie der Boy-Gobert-Preis und der O. E. Hasse-Preis – *Förderpreise* und werden in der Regel jährlich an einzelne, sich durch ›hervorragende künstlerische Leistungen‹ auszeichnende Schauspiel-schülerinnen und Schauspielschüler in Deutschland (*Förderpreis für Schauspielstudenten*, seit 1990), Österreich (*Max-Reinhardt-Preis*, seit 1993), der Schweiz (*Vontobel-Preis*, seit 1997) oder im deutschsprachigen Raum insgesamt (*Alfred-Kerr-Darstellerpreis*, von 1991 bis 1994, dann wieder ab 1999 im Rahmen des Berliner Theatertreffens) vergeben. Der *Förderpreis für Schauspielstudenten* wird vom deutschen Bundesministerium für Bildung und Forschung BMBF (dem einstigen Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie) verliehen. Er ist mit 20.000 Euro dotiert und soll den Auserkorenen den ›Übergang in die künstlerische Praxis‹ erleichtern. Der *Max-Reinhardt-Preis* (dotiert mit 10.000

6 Im Falle des Gertrud-Eysoldt-Rings, der jährlich ›für herausragende schauspielerische Leistungen‹ verliehen wird, beträgt das Preisgeld gegenwärtig 10.000 Euro.

7 Der erstgenannte Preis wird von der Körber-Stiftung mit Sitz in Hamburg, der letztere von der O. E. Hasse-Stiftung vergeben (um deren Geschicke sich die Berliner Akademie der Künste kümmert). Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang, dass wir es bei den Ausbildungsstätten, deren Schauspielstudierende für den O. E. Hasse-Preis in Frage kommen, mit zwei Institutionen zu tun haben, die sich – jedenfalls aus heutiger Sicht – dem ›orthodoxen‹ Pol des Ausbildungsfelds innerhalb des Theaterfelds zuordnen lassen (vgl. Abschnitt 7.3). Diese Schulen stehen somit am Ausgangspunkt des Trends zum Nachwuchspreis, der seine Blütezeit in den 1990er Jahren erreichen wird.

Euro) ist vom österreichischen Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur gestiftet. Alternierend zu der Verleihung des von der Zürcher Vontobel-Stiftung ausgelobten *Vontobel-Preises* (dotiert mit 10.000 Schweizer Franken) wird mit ihm alle zwei Jahre die jeweils beste künstlerische Leistung eines Schauspielstudenten, einer Schauspielstudentin im Rahmen des jährlich stattfindenden Treffens deutschsprachiger Schauspielschulen ausgezeichnet, das gemeinsam von der Kongregation der Schauspielschulen (›Ständige Konferenz Schauspielausbildung‹ SKS) und der Europäischen Theaterakademie ›Konrad Ekhof‹ organisiert wird. Hält man sich die der Tendenz nach ›entgrenzenden‹ Kräfte vor Augen, die das Feld der Darstellenden Künste in den 1990er Jahren – da auf den Siegeszug des Regietheaters in den 1970er und 1980er Jahren hin auch eine gewisse Konjunktur ›postdramatischer‹ Theaterformen eingesetzt hatte⁸ – prägen, so ist nicht zuletzt die Art und Weise interessant, wie etwa der Zweck des Vontobel-Preises im Jahre 1997 umrissen wird:

»Der ›Vontobel-Preis‹ wird zur Förderung des Ensembledankens an Schauspielstudierende vergeben, die durch ihre Arbeit deutlich sichtbar werden lassen, dass die intensive künstlerische Zusammenarbeit in der Realisierung eines dramatischen Textes oder einer anderen Form der Theaterarbeit, über die stilisierende Funktion hinaus, den qualitativen Kern der Theaterkunst ausmachen.«⁹

Auch wird in den 1990er Jahren eine Reihe weiterer Schauspielpreise ins Leben gerufen, welche (wie der seit 1981 existierende, an die Hamburger Bühnen gekoppelte *Boy-Gobert-Preis*) lokal oder regional verwurzelt beziehungsweise an eine konkrete Spielstätte gebunden sind, so etwa der *Oberhausener Theaterpreis* (seit 1994), der *Rita-Tanck-Glaser-Schauspielpreis*, der ebenfalls an Schauspielerinnen und Schauspieler vor allem der Bühnen in Hamburg verliehen wird (seit 1996), oder der *Kurt-Meisel-Preis* des bayerischen Staatsschauspiels (seit 1997).

Am *Oberhausener Theaterpreis* lässt sich exemplarisch ein weiteres Novum aufzeigen, das vielen der in den 1990er Jahren gestifteten Schauspiel- und Theaterpreise gemeinsam ist: Die Neuigkeit besteht darin, dass zusehends das *Konsekrationswesen* im Theaterfeld sich mit der Logik privatwirtschaftlichen *Kultursponsorings* verbindet. Nicht selten wird die in Form der Dotierung eines Preises geleistete Unterstützung eines Theaters (und seiner Künstlerinnen und Künstler) durch lokal, regional oder überregional bedeutende Unternehmen mit einer ›freundschaftlichen Verbundenheit‹ zu der Spielstätte begründet. So stellt man etwa beim Theater Oberhausen im Hinblick auf den Theaterpreis des Jahres 2009 fest, mehrere Ober-

8 Siehe hierzu auch Punkt 4.3.1 zu den verschiedenen Ebenen der die Theaterregie betreffenden (Un-)Gläubigkeit.

9 Siehe Link 23.

hausener Unternehmen hätten »dankenswerter Weise wieder für gute Dotierungen gesorgt«, womit sie ein »unübersehbares Zeichen für die Wertschätzung ›ihres‹ Theaters setzen« würden.¹⁰ Neben drei Jury-Preisen – à einmal 3.000, einmal 2.000 und einmal 1.000 Euro, gestiftet von der MAN TUROBO AG, den Wirtschaftsbetrieben Oberhausen GmbH respektive dem mittelständischen Handwerksbetrieb Nockmann & Gerstberger – wird auch ein mit 2.500 Euro dotierter, von der Stadtparkasse Oberhausen gestifteter Publikumspreis verliehen (hier also können die Theaterbesucherinnen und Theaterbesucher »Ihren Lieblingsschauspieler oder Ihre Lieblingsschauspielerin wählen«).

Zwei weitere in den 1990er Jahren lancierte Auszeichnungen mit *städtischem* Bezug wiederum sind nicht *per definitionem* Schauspielpreise, sondern können auch an Repräsentantinnen und Repräsentanten anderer Kunstsparten im Bereich der Darstellenden Künste (Dramaturgie, Bühnenbild, Gesang, Tanz, Kabarett etc.) verliehen werden: Dies gilt für den *Theaterpreis Würzburg* (seit 1995) sowie den *Merkur-Theaterpreis* der Zeitung Münchner Merkur (seit 1996). Ihnen ist gemeinsam, dass sie seit einigen Jahren – zusätzlich zum Hauptpreis – ebenfalls einen *Förderpreis* ausloben. Eine Eigenheit des *Merkur-Theaterpreises* besteht darin, dass er auf die Initiative eines *nicht* feldspezifischen Mediums zurückgeht. Eine zweite, ebenfalls wesentlich von einem »weltlichen« Massenmedium ausgehende Auszeichnung ist in dem vom Magazin *Stern* gemeinsam mit Akteurinnen aus dem Theaterfeld ins Leben gerufenen *Ulrich-Wildgruber-Preis* zu sehen, der im Jahr 2000 erstmals verliehen wurde.¹¹ Auch im frühen 21. Jahrhundert scheint sich der spätestens seit Mitte der 1990er Jahre zu beobachtende, zuweilen inflationär wirkende »Preisschub« im Theaterfeld ungebrochen fortzusetzen: Anno 2005 werden der *Bochumer Theaterpreis* und – in der Schweizer Bundeshauptstadt – der *LOEB Schauspielpreis* gestiftet. Geht der erstere an Künstlerinnen oder Künstler, die am Schauspielhaus Bochum tätig sind (wobei auch hier neben dem Hauptpreis ein Nachwuchspreis vergeben wird; beide Auszeichnungen sind mit 3.000 Euro dotiert), so wird der vom traditionsreichen Berner Warenhaus LOEB gestiftete Preis in Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Theater der Hochschule der Künste Bern an eine Absolventin oder einen Absolventen des an eben diesem angesiedelten Studiengangs Schauspiel verliehen. Seit dem Jahr 2007 schließlich existiert der von der lokalen Kreissparkasse gestiftete *Nordhäuser Theaterpreis* (dotiert mit 1.000 Euro),

10 Siehe Link 24.

11 Dieser ebenfalls zur Förderung *junger* Schauspielender ins Leben gerufene Preis war zunächst mit der Vergabe eines einjährigen Stipendiums (monatlich 500 Euro) verbunden. Seit 2007 wird er von der Nordmetall-Stiftung getragen, welche ihn in jüngster Vergangenheit mit jährlich 10.000 Euro dotiert. Die Auszeichnung wird in Zusammenarbeit mit dem Förderkreis des Hamburger St. Pauli Theaters verliehen.

der an eine Künstlerin, einen Künstler des Theaters Nordhausen – meist an eine Schauspielerin oder einen Schauspieler – geht.

Die Betrachtung der im Feld des Theaters verliehenen Darstellerinnen- und Darstellerepreise und ihrer im Laufe der Jahrzehnte sich ändernden Charakteristika förderte – so lässt sich resümieren – einige Wandlungstendenzen in der in dieser Sphäre der Kultur(re)produktion herrschenden Konsekrationslogik zutage: Nebst einer beachtlichen Beschleunigung der *Frequenz*, in welcher Künstlerinnen und Künstler geheiligt werden, und einem zunehmenden Ineinandergreifen von künstlerischer Konsekration und privatwirtschaftlichem Sponsoring ist die durchgängigste und auch schlagendste Veränderung darin zu sehen, dass insbesondere die *Auszeichnung von Novizinnen und Novizen* im Feld des Theaters forciert wird. Vor allem seit den 1990er Jahren werden mehr und mehr Preise ausgelobt, welche nicht die Verdienste längerfristig *bewährter* Kunstschafter, sondern besondere »künstlerische Leistungen« von *Positionsanwärterinnen* und *Positionsanwärtern* würdigen und diese entsprechend mit dem Etikett des Hervorragenden, ja der Aura einer außeralltäglichen Erscheinung versehen (sollen). Es handelt sich um eine Form symbolischen Kapitals, die – im Sinne eines objektivierten Zeichens der Anerkennung – in den ernstesten Spielen des Wettbewerbs im Feld des Theaters sich als wertvolle Startausstattung erweisen kann, wenn es darum geht, (dereinst) innerhalb der »actor's society« (Seglow 1977: 18) einen privilegierten Platz einzunehmen. Nun tritt damit in der Richtung sowie der Art und Weise, wie sich die Konsekrationslogik im Feld des Theaters verändert, eine gewisse Homologie zutage mit dem historischen »Wandel in den Vererbungsprinzipien«, wie ihn Martin Schmeiser (2003: 42) – aus sozialhistorisch-soziologischer Sicht – mit Blick auf die Reproduktionsstrategien qua familial-intergenerationeller »Platzierungsmacht« (ebd.: 43) beschreibt: Mit der Ablösung des Prinzips des Erstgeborenenrechts durch dasjenige der egalitären Erbteilung (entsprechend dem *Code civil*) verschieben sich im 19. Jahrhundert – nicht zuletzt unter dem Eindruck der Einführung der allgemeinen Schulpflicht, welche die Problematik der familialen Statusreproduktion zu einer Frage des guten Bildungsabschlusses werden lässt – der Zeitpunkt und die Logik der Weitergabe von Kapital von der »lebenszeitlich erst spät erfolgenden, »posthumen« Vererbung« hin zur »möglichst frühzeitige[n] Investition verfügbarer Mittel in die nachwachsende Generation« (ebd.). Im übertragenen Sinne gilt dies auch für das hier betrachtete Theaterfeld: Das ursprünglich dominierende Prinzip einer traditionellen »Heiligung auf Lebenszeit«, von der die *Vererbung* solcher Auszeichnungen wie des *Iffland-Rings* oder des *Louise-Dumont-Goldtopas* von einem bestimmten Würdenträger (einer bestimmten Würdenträgerin) auf den nächsten (die nächste) gekennzeichnet ist, wird zusehends von einer Logik der »Konsekration auf Kredit« abgelöst, von welcher die Künstlerinnen und Künstler – jedenfalls *manche* von ihnen – zu einem ungleich früheren biografischen Zeitpunkt erfasst werden.

Gerade an dem Einschub, dass nur *einige* Novizinnen oder Novizen solche Akte der Konsekration erfahren, wird der kompetitive und im Grunde genommen prekäre Charakter derselben deutlich: Die Vergabe von ›Heiligkeit auf Vorschuss‹ kommt einem Mechanismus des *selektiven Einschlusses* gleich, der denjenigen der neu ins Feld strömenden Akteurinnen und Akteure, denen dieser Schein verliehen wird, gleichsam eine legitime, ja prominente Feldzugehörigkeit attestiert, tendenziell *ohne* dass diese mittel- oder längerfristig unter Beweis gestellt worden wäre.¹² Und schließlich: Spricht Pierre Bourdieu (1999) mit Blick auf die zahlreichen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu ins Feld der Literatur drängenden Theater-schriftsteller von »sanften Mechanismen des Ausschlusses« (ebd.: 195), die »der geschlossene Klub der Theaterdirektoren, der Stammautoren und Kritiker den Prä-tentionen der Neuankömmlinge entgegensetzt« (ebd.), so sieht die Situation von jungen Theaterkünstlerinnen und Theaterkünstlern anfangs des 21. Jahrhunderts in eben dieser Hinsicht gänzlich anders aus: Der an allen Ecken und Enden grassie-renden Mode der Verleihung von Nachwuchspreisen scheint es um die Rekrutie-rung exklusiver Neulinge durch einen – meist zwar ›öffentlich‹ gemachten, indes-sen kaum als ›offen‹ ausgetragen zu bezeichnenden – Inklusionswettbewerb zu gehen. Allein der im Feld des Theaters heute nicht unübliche Begriff des künstleri-schen ›Nachwuchses‹ verrät, dass mit Blick auf die eigene Kunstgattung – das Theater – von einer reproduktiven Ungewissheit ausgegangen wird und es also deren Gedeihen, ja ihr Überleben zu sichern gelte. Auch hierin mag ein Grund für den beschriebenen Wandel der Konsekrationslogik liegen.

Eine verwandte, parallel dazu stattfindende Entwicklung konnte – wie unter Punkt 7.3.4 grob nachgezeichnet – im Prinzip auch mit Blick auf die *Regie-Studiengänge* ausgemacht werden, die ebenfalls vornehmlich seit den 1990er Jahren an Bedeutung und strukturierender ›Ordnungskraft‹ im Feld gewinnen: Folgte – was die intergenerationelle Transmission jener Kapitalien und Fähigkeiten zum künstlerischen Stellungsbezug angeht, die für die positionale Landnahme im Feld

12 Wir haben es hier sozusagen mit einer Form der forciert ›institutionell-kontrollierten‹ (Pseudo-)Charismatisierung zu tun. An der *Charismatisierung* als Ablauffigur der Erzeu-gung des Neuen kann als spannungsvoll gelten, dass zum einen die Charismatisierung der ›Inanspruchnahme einer Glaub- und Vertrauenswürdigkeit auf Vorschuss‹ (Oevermann 1999: 296) bedarf – womit sie »gemessen an formalen und standardisierbaren Kriterien unbegründet und irrational« erscheinen muss –, sie zum anderen aber die unabdingbare Voraussetzung dafür ist, »dass neue Ideen die materiale Chance erhalten, an der Realität geprüft zu werden und sich zu bewähren« (ebd.). Die im Theaterfeld um sich greifende, zusehends rationalisierte und institutionell beförderte Logik einer gezielt bestimmten ›Nachwuchstalenten‹ geltenden Konsekration auf Kredit stellt eben diese Ablauffigur im Grunde genommen von den Füßen auf den Kopf, um damit die Chance der Entstehung eines *wirklich* Neuen tendenziell zu unterlaufen.

unabdingbar sind – die Reproduktion der Struktur des Felds bis in die 1980er Jahre vornehmlich einem ›familialen‹ Sukzessionsmodus vom Ziehvater und Mentor (Intendant und/oder etablierter Regisseur) auf den Lieblingssohn und Zögling (vielversprechender Assistent), so kristallisiert sich – diesen Modus nicht ersetzend, wohl aber *überformend* und ein Stück weit *rationalisierend* – mit der Institutionalisierung der Regieausbildung an Schulen (mit ihren stärker formalisierten Prozeduren der Kompetenzvermittlung) eine vergleichsweise ›technokratische‹ Reproduktionslogik heraus, welche indessen (wie exemplarisch am Beispiel der Hamburger Schule gezeigt werden konnte) die Logik der ›familialen‹ Platzierungsmacht keineswegs tilgt.

9.1.2 Preiset den Regisseur!

Ergibt sich in jedwedem künstlerischen (Sub-)Feld, welches Institutionen herausbildet, die untereinander in Konkurrenz um die Durchsetzung der legitimen Sichtweise auf die betreffende Kunstgattung stehen, eine auf Dauer gestellte ›Anomie‹ (Bourdieu 1999: 364), welche die Künstlerinnen und Künstler einem nie aufhören den Kampf um Anerkennung, Geltung und also Definitionsmacht ausliefert, die ihrerseits »nur noch im Kampf selbst und durch ihn erworben und bestätigt werden kann« (ebd.), so ist mit Blick auf das Theaterfeld zu konstatieren, dass entsprechend ›offizielle‹ Instanzen, welche die ernstesten Spiele des Wettbewerbs unter Regisseurinnen und Regisseuren im genannten Sinne verschärfen und perpetuieren würden, sich erst relativ spät herausbilden: Typischerweise werden Regisseurinnen und Regisseure zunächst – und bis tief in die 1980er Jahre hinein – nicht mit eigens zur Auszeichnung von Angehörigen der Gilde der *Regiekunst* geschaffenen Preisen geehrt (eine solche Gilde existiert ja auch gar nicht), sondern mit solchen, die in einem weiteren Sinne an Personen gehen, die sich um das Theater *insgesamt* verdient gemacht haben. Hierin ist ein deutlicher Unterschied zu den mitunter bereits im 19. Jahrhundert gestifteten Schauspielpreisen (vgl. oben) zu sehen: Hat sich der ›Beruf‹ des Schauspielers, der Schauspielerin ungleich früher ausdifferenziert und an relativer Autonomie gewonnen als jener der Theaterregie, so bilden sich eigens auf Regisseurinnen und Regisseure zielende Formen der institutionalisierten ›Heiligsprechung‹ auch erst entsprechend spät heraus. Nicht zuletzt hierin gründet der Umstand, dass die historisch ersten quasi-offiziellen Konsekrationen einzelner Regisseure im Rahmen von spartenübergreifenden Preisverleihungen stattfinden. Relativ frühe Beispiele hierfür sind in den beiden von der Stadt Wien gestifteten Auszeichnungen *Josef-Kainz-Medaille* (1958 lanciert) und *Johann-Nestroy-Ring* (1976)¹³ sowie etwa im *Grillparzer-Ring* (seit 1965) zu sehen, der in der Träger-

13 Die beiden Auszeichnungen werden 1999 aufgelöst. Seit dem Jahr 2000 wird stattdessen der vom ›Verein Wiener Theaterpreis‹ in enger Zusammenarbeit mit der Stadt Wien lan-

schaft des österreichischen Unterrichtsministeriums steht. In der Eidgenossenschaft schließlich existiert ein entsprechend ›breit‹ gefasster Preis, der sich als Anerkennung für ›hervorragende Verdienste‹ um das Theater in der Schweiz begreift, in der Gestalt des – vom gleichnamigen Winterthurer Mäzen gestifteten – *Hans-Reinhart-Rings*. Seit 1957 wird dieser jährlich von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur verliehen. In der Person Leopold Lindtbergs wurde mit diesem Preis – nach zunächst zahlreichen Schauspielenden – im Jahr 1969 erstmals ein Regisseur ausgezeichnet, und 2011 konnte – *enfin* – Christoph Marthaler ihn sich an den Finger stecken.

In den späten 1980er Jahren sind sodann zwei neue Preise auszumachen, die sich – wiewohl explizit als *allgemeine* Theaterpreise konzipiert – insgeheim als eigentliche Regieauszeichnungen entpuppen. Ihnen ist gemeinsam, dass sie nicht auf einen bestimmten städtischen oder nationalen Raum begrenzt, sondern auf das ganze deutschsprachige Theaterfeld bezogen sind. Zum einen ist dies der 1987 von Erhard Friedrich, dem Mitbegründer und Verleger der Zeitschrift *Theater heute* (siehe Abschnitt 9.2) gestiftete *Fritz-Kortner-Preis*. Der in Gedenken an den Schauspieler und Regisseur Fritz Kortner (1892-1970) gegründete Preis sollte »jährlich einmal einen deutschsprachigen Theaterkünstler auszeichnen, dessen Wagemut, Wahrhaftigkeit und ästhetische Neugier zeigen, dass Kortners Beispiel fortwirkt«. ¹⁴ Diese Auszeichnung hält die Erinnerung an einen jener *richtungsweisenden Künstler* aufrecht, die als ›ganze Theaternänner‹ Eingang in die papierernen Ruhmeshallen der Theaterregie gefunden haben (siehe hierzu Abschnitt 10.1). Und geht der Preis bei seiner erstmaligen Verleihung 1987 an eine Regisseurin – Andrea Breth –, so werden in den folgenden Jahren (mit einer Ausnahme: 1997 erhalten ihn Christoph Marthaler und die Bühnenbildnerin Anna Viebrock gemeinsam) ausschließlich *Regisseure* mit ihm ausgezeichnet: 1988 geht er an Peter Zadek, 1990 an Einar Schleaf und B. K. Tragelehn, 1991 an Kurt Hübner, 1994 an Frank Castorf, 1995 an Klaus Michael Grüber, 1996 an Peter Stein und 1999 schließlich – bei seiner letzten Verleihung – an Ivan Nagel. Nur vereinzelt werden mit dem Fritz-Kortner-Preis nicht Regisseure gewürdigt: 1989 und 1992 geht er an Schauspielende, 1993 an den Dramaturgen Dieter Sturm. Seit dem Jahr 2000 wird das Geld, das die Friedrich-Stiftung für den Preis zur Verfügung stellt, zur Nachwuchsförderung eingesetzt.

cierte und organisierte *Nestroy-Theaterpreis* verliehen, der unzählige Preiskategorien kennt: Nebst den Rubriken ›Beste deutschsprachige Aufführung‹ und ›Beste Regie‹ werden hier auch die ›Beste Ausstattung‹, die ›Beste Schauspielerin‹ und der ›Beste Schauspieler‹, die ›Beste Nebenrolle‹ und der ›Beste Nachwuchs‹, die ›Beste Off-Produktion‹ und das ›Beste Stück‹ (u.a.m.) gewürdigt. Und: Bei alledem wird viel Wert auf die *Publikumswirksamkeit* der Konsekration gelegt – die als *Show* inszenierte Verleihungszeremonie wird vom österreichischen Staatsfernsehsender ORF übertragen.

14 Siehe Link 25.

Ein zweiter solcher Quasi-Regiepreis ist in dem 1988 von der Berliner Stiftung Preußische Seehandlung gestifteten *Theaterpreis Berlin* zu sehen, mit dem Künstlerinnen und Künstler geehrt werden sollen, die für das deutschsprachige Theater »Herausragendes geleistet« haben. Auch dieser Preis geht überwiegend an Regisseure: In der ersten Auslobung wird George Tabori ausgezeichnet, im Jahr darauf Peter Stein. 1991 wird Peter Palitzsch Preisträger, 1995 dann Claus Peymann und 1996 Heiner Müller. 1998 wird Luc Bondy auserkoren, im Jahr 2000 Frank Castorf, 2005 der Opernregisseur Peter Konwitschny und 2011 schließlich Dimitter Gotscheff. Auch in diesem Siegertableau bricht einzig Andrea Breth als Preisträgerin – sie wird 2006 gekürt – die recht geschlossene Regie-Männerriege.¹⁵ Gelegentlich werden auch »Künstler-Duos« von der Konstellation Regie/Bühnenbild ausgezeichnet. 2004 etwa geht der Theaterpreis Berlin an den Regisseur Christoph Marthaler und die Bühnenbildnerin Anna Viebrock,¹⁶ im Jahr 2009 an Jürgen Gosch (Regie) und Johannes Schütz (Bühnenbild). In den 1990er Jahren erlebt die Tanzsparte eine kurzzeitige Konjunktur. 1990 geht der Berliner Theaterpreis an den Choreographen Johann Kresnik, und mit der Choreographin Pina Bausch, der Direktorin des nach ihr benannten Tanztheaters Wuppertal, wird im Jahr 1997 – in der zehnten Ausgabe des Preises – überhaupt erstmals eine Frau gekürt, die nicht Schauspielerin ist: 1992

-
- 15 Auf einen kurzen Auszug aus der Laudatio, die der Regierende Bürgermeister von Berlin, Klaus Wowereit, auf die Regisseurin hielt, wird weiter unten eingegangen.
- 16 Als eines der von Christina Haberlik (2004) in der gleichnamigen Publikation porträtierten *Theaterpaare* findet das Gespann Marthaler/Viebrock auch Eingang in eine das Theater betreffende papierene Ruhmeshalle der besonderen Art. Mehr als in jedem anderen künstlerischen Feld seien im Theater, so schreibt die Autorin im Vorwort des Porträtbands, »Paarbildungen die Keimzelle künstlerischer Prozesse: Sei es die Bindung eines Regisseurs zu seiner Lieblingsschauspielerin, mit der er besondere Ergebnisse auf der Bühne erzielt, sei es die ideale Kombination eines Bühnenbildners mit einem Regisseur oder eines Schauspielerpaares, das sich gegenseitig in unübertroffener Weise ergänzt und womöglich auch im Leben ein (Ehe-)Paar ist« – stets seien »die kreativen Prozesse, die aus der jeweiligen Paarung entstehen, konstituierend für ein besonderes künstlerisches Ergebnis« (ebd.: 6). Ist nun, wie ich dies in der Einleitung der vorliegenden Studie dargelegt habe, das Moment der »Verrätselung« geradezu konstitutiv dafür, dass Kulturproduzenten als *Künstler* und ihre Arbeiten als künstlerische *Werke* wahrgenommen werden, so greift die Autorin des Bands *Theaterpaare* in ihrem Vorwort interessanterweise just auf dieses Deutungsmuster zurück, um die *künstlerische Besonderheit* der von ihr porträtierten Duos und deren Arbeiten hervorzuheben. Sie »verrätselt« die Paare kurzerhand: Nicht immer sei es nämlich möglich, den Paaren »ihr Geheimnis zu entlocken« (ebd.: 7) – ja oftmals bleibe für die Künstlerinnen und Künstler selbst im Dunkeln, weshalb sie »ausgerechnet mit ihrem jeweiligen Theaterpartner wesentlich bessere Arbeitsergebnisse erzielen als mit anderen« (ebd.). Das Künstlerpaar: Mysterium hoch zwei!

war der Preis an Jutta Lampe gegangen. Weitere ausgezeichnete Schauspielende sind Bernhard Minetti (im Jahr 1994), Bruno Ganz (2001), Ulrich Matthes (2007), Josef Bierbichler (2008) sowie Margit Bendokat (2010). In jüngerer Zeit geht der Theaterpreis Berlin also vermehrt an (männliche) Schauspielende. Bei der Verleihung 2011 wurden mit Almut Zilcher, Samuel Finzi und Wolfram Koch gleich mehrere solche ausgezeichnet. Vereinzelt war der Preis auch schon an einen Dramatiker (1993 an Botho Strauß) oder einen Theaterkritiker (1999 an Henning Rischbieter) gegangen. Eigens, explizit und ausschließlich als *Regie-Preise* sich verstehende Auszeichnungen entstehen im Grunde genommen erst im Zuge der zunehmenden Fokussierung auf den ›Regienachwuchs‹ in den 1990er Jahren. Wurden mit dem Fritz-Kortner-Preis beziehungsweise werden mit dem Theaterpreis Berlin – als im Grunde genommen noch ›unspezifischen‹ Regiepreisen – die Namen solcher Künstlerinnen und Künstler geheiligt, die sich in ihrem Schaffen bereits längerfristig bewährt haben, so zeichnen sich die in den 1990er Jahren aufkommenden, nunmehr konkret auf die Regiekunst bezogenen Konsekrationsakte in ihrer Gestalt als ›Förderpreise‹ oder ›Nachwuchspreise‹ von vornweg durch jene Strukturlogik einer Verleihung von ›Heiligkeit auf Vorschuss‹ aus, wie sie auch mit Blick auf das Subfeld des Schauspiels in dieser Zeit um sich zu greifen beginnt.¹⁷

Anno 1991 von der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste lanciert, wird der sogenannte ›Förderpreis für Regie‹ jährlich – anlässlich der Verleihung des Gertrud-Eysoldt-Rings (siehe Punkt 9.1.1) – an einen jungen Regisseur oder eine junge Regisseurin vergeben.¹⁸ Als Juror der mit 5.000 Euro dotierten Auszeichnung wirkt jeweils *ein Mann*: Im Stiftungsjahr 1991 war dies der Schauspieler, Regisseur und Intendant *Hans Lietzau* (1913-1991), von 1992 bis 2006 dann der gleichermaßen ›ganze Theatermann‹ *Kurt Hübner* (1916-2007) und seit 2007 schließlich steht der Dramaturg, Theaterhistoriker und ehemalige Rektor der Berli-

17 Interessanterweise ist parallel hierzu in jüngerer Vergangenheit auch eine Wiederbelebung beziehungsweise forcierte öffentliche Promotion von ›umfassenden‹ Theaterpreisen zu beobachten. Dem weiter oben erwähnten, im Jahr 2000 in Wien lancierten *Nestroy-Theaterpreis* nicht unähnlich (siehe Fußnote 13), wird 2006 in Deutschland der nationale Theaterpreis *Der Faust* ins Leben gerufen. Jährlich werden mit ihm Theaterschaffende in den Kategorien ›Regie Schauspiel‹, ›Regie Musiktheater‹ und ›Regie Kinder- und Jugendtheater‹ sowie ›Darsteller/in Schauspiel‹, ›Darsteller/in Tanz‹ und ›Sängerdarsteller/in Musiktheater‹ und schließlich ›Choreografie‹ und ›Ausstattung Bühne/Kostüm‹ gewürdigt. Die vom Deutschen Bühnenverein, der Deutschen Kulturstiftung der Länder und der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste veranstaltete Preisvergabe soll nicht zuletzt auf die »große Leistungskraft« der staatlichen Bühnen Deutschlands aufmerksam machen (siehe Link 26).

18 Hie und da wird diese Auszeichnung auch ›Kurt-Hübner-Förderpreis für junge Regisseure‹ oder kurz ›Kurt-Hübner-Preis‹ genannt.

ner ›Ernst-Busch‹ Schule *Klaus Völker* (*1938) in dieser Funktion. Der Umstand, dass wir es bei diesem Konsekrationsakt mit einer Form der Erteilung legitimer Zugehörigkeit zum Feld der Theaterregie zu tun haben, die auf dem Verdikt eines singulären, mit einer geballten Ladung Definitionsmacht ausgestatteten Entscheidungsträgers beruht, lässt in zugespitzter Art und Weise deutlich werden, wie *personenabhängig* die Frage von Sein oder Nichtsein in diesem künstlerischen Subfeld mitunter sein kann. Drei Dinge fallen auf, wenn man sich die Liste der bisherigen Preisträgerinnen und Preisträger anschaut.

Erstens sticht ins Auge, dass – mit je einer Ausnahme – der Förderpreis in den ersten Jahren zunächst quasi ausschließlich an Jungregisseure geht (so in den Jahren 1991 bis 1998; mit Ausnahme von 1992) und danach eine Weile lang fast ausschließlich an Jungregisseurinnen (1999 bis 2004; Ausnahme 2003). Erfahren also ab den späten 1990er Jahren zunehmend Regie-*Novizinnen* eine ›Konsekration auf Kredit‹ (vgl. den Punkt 9.1.1), so scheinen indes von 2005 bis 2010 schon wieder eher die jungen Männer *en vogue* zu sein. Abgesehen von 2007 (Preisträgerin: Jette Steckel) geht der Förderpreis in diesen Jahren – und damit in jüngster Zeit – wieder recht ausschließlich an *männliche* Positionsanwärter der Theaterregie. *Zweitens* fällt auf, dass offenbar bestimmte Städte oder konkrete Spielstätten die Konsekrationsmacht – längerfristig oder zumindest phasenweise – stärker an sich zu ziehen vermögen als andere. Auffallend oft werden Positionsanwärterinnen und Positionsanwärter geheiligt, deren Inszenierungen in München – und dort insbesondere an den Kammerspielen – erarbeitet und aufgeführt wurden: Mit der allerersten Ausgabe des Preises von 1991 wird Anselm Weber für seine *Minderleister* an den Münchner Kammerspielen ausgezeichnet. Eine richtiggehende München-Konjunktur ist dann in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts zu verzeichnen: 2001 erhält Monika Gintersdorfer den Preis für ihre Walsh-Inszenierung *Bedbound* an den Münchner Kammerspielen; 2002 Tina Lanik für ihre *Tropfen auf heiße Steine* am Bayerischen Staatsschauspiel München; 2003 Florian Fiedler für *Nieder Bayern!* am Volkstheater München und 2004 schließlich Daniela Kranz für *Mein junges idiotisches Herz* an den Kammerspielen. Mitte der 1990er Jahre lassen sich zwei weitere solche ›Hotspots‹ ausmachen: Zum einen kommen mehrere Preisträger vom Staatstheater Stuttgart (1993 wird Martin Kušej für seine dortige Inszenierung von *Kabale und Liebe* ausgezeichnet; 1995 Elmar Goerden für *Blunt oder der Gast* und 1998 schließlich Elias Perrig für *Das Wehr*), zum anderen vom Staatsschauspiel Hannover (1996 erhält Erich Sidler den Preis für seine dortige Inszenierung der *Marquise von O.* und 1997 bekommt Armin Holz ihn für *Die falsche Zofe*). *Drittens* ist festzustellen, dass nur vereinzelt Regisseurinnen und Regisseure für eine Inszenierung ausgezeichnet werden, die an einer Spielstätte der Freien Szene und also nicht an einem Stadt- oder Staatstheater erarbeitet wurde. Erstmals ist dies 1995 der Fall: In diesem Jahr erhält Pit Holzwarth den Preis für seine drei Inszenierungen *Perikles*, *Wie es Euch gefällt* und *Die lustigen Weiber von Windsor*, welche er an der Shake-

speare Company – einem selbstverwalteten Theaterkollektiv in Bremen – erarbeitet hatte. Elias Perrig wiederum wird 1998 – nebst seinem Stuttgarter *Wehr* – auch für das Theaterprojekt *Der letzte Henker* ausgezeichnet: eine Koproduktion der freien Theater Winkelwiese Zürich, Tuchlaube Aarau und Schlachthaus Bern. Mit Christiane Pohle erhält im Jahr 2000 auch erstmals eine Regisseurin den Förderpreis für eine Off-Produktion: Sie wird für ihre Inszenierung *Sitzen in Hamburg* (nach Tschechows *Drei Schwestern*) am freien Theater ›Laborlavache‹ in Hamburg ausgezeichnet. Ein weiteres Novum ist schließlich in der Verleihung von 2005 zu sehen: In diesem Jahr wird mit Sebastian Schug, der die Auszeichnung für seine Lorca-Inszenierung *Sobald fünf Jahre vergehen* am Studiotheater der ›Ernst-Busch‹ Schule erhält, erstmals ein Novize frisch von seiner Regieausbildungsstätte weg mit dem Förderpreis versehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der *typischerweise* mit dem Regie-Förderpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste auf Kredit geheiligte Nachwuchstheaterschaffende ist – sieht man von der insgesamt kurzen Novizinnen-Konjunktur um den Wechsel vom 20. zum 21. Jahrhundert ab – *männlich* und inszeniert zumeist an einem im Süden Deutschlands gelegenen *staatlich getragenen Haus*, welches sich – entsprechend der Logik der steten Umordnung des Theaterfelds hinsichtlich seiner künstlerischen Brennpunkte (siehe hierzu Punkt 7.2.4) – gerade einer *Phase erhöhter Aufmerksamkeit und Geltung* erfreut. Selbstredend lässt sich dieser Zusammenhang – da hier nicht eine bestimmte Kausalitätsrichtung unterstellt werden soll – auch umgekehrt formulieren: Der männliche Nachwuchsregisseur, dem es gelingt, mit seinem irgendwie besonderen *modus operandi*, also seiner eigenen Art der künstlerischen Positionierung zur Re-Charismatisierung eines bestimmten (zumal süddeutschen) Staatstheaters beizutragen, hat typischerweise die besten Aussichten darauf, die mit dem ›Förderpreis für Regie‹ verbundene Konsekrationsmacht an sich zu binden. Welche Rolle bei alledem möglicherweise *persönliche* Beziehungen oder ›künstlerische Freundschaften‹ spielen, die etwa zwischen dem *Juror* des Regie-Förderpreises (von dem allein ja abhängt, auf wen der Konsekrationsakt zielt) und dem jeweiligen *Intendanten* eines Hauses (dessen *Schützling* die Konsekration trifft) bestehen, kann an dieser Stelle nicht eruiert werden. Wollte man solcherart Verbindungen dingfest zu machen versuchen, so wäre hierfür eine recht komplexe Netzwerkanalyse nötig. Eine simple Probe aufs Exempel jedenfalls zeigt, dass sich der Preisrichter und der Mentor des Preisempfängers mitunter schon recht lange kennen: So vergibt Kurt Hübner den ›Förderpreis für Regie‹ in den Jahren 1993, 1995 und 1998 sukzessive gleich an drei junge Regisseure – Kušej, Goerden und Perrig –, deren Inszenierungen am Staatstheater Stuttgart erarbeitet wurden (siehe oben). Und just ab 1993 waltet dort ein gewisser Friedrich Schirmer zunächst als Schauspielregisseur und ab 1996 als Intendant des Schauspiels: jener Schirmer, den Hübner 1973 als Dramaturg an die Freie Volksbühne nach Berlin geholt hatte. Dass dieser Konsekrationsakt die Chancen auf eine

›Karriere‹ im Feld des Theaters zumindest nicht schmälert, zeigt sich an den weiteren Werdegängen der drei Auserkorenen: 2005 wird Martin Kušej (*1961) Schauspielregisseur der Salzburger Festspiele, seit 2011 ist er Intendant des Münchner Residenztheaters; Elmar Goerden (*1963) wird 2005 Intendant des Schauspielhauses Bochum und Elias Perrig (*1965) ist seit 2005 Schauspielregisseur am Theater Basel.¹⁹

Abschließend sei noch auf eine Instanz der Novizinnen- und Novizen-Konsekration hingewiesen, die in *direkter* Verbindung steht mit der verstärkt formalisierten *Regieausbildung*, wie sie im Feld des Theaters seit den 1990er Jahren auszumachen ist (siehe hierzu Abschnitt 7.3). Es ist nämlich so, dass seit nun bald einem Jahrzehnt sich alljährlich einer Auswahl von Studierenden der elf staatlichen Regieausbildungsstätten in Deutschland, Österreich und der Schweiz die Möglichkeit bietet, sich im Rahmen eines eigens hierfür ins Leben gerufenen Theaterfestivals direkt unter- oder aneinander zu messen.²⁰ Es handelt sich bei diesem einwöchigen Anlass um das ›Körper Studio Junge Regie‹, ein seit 2003 von der Universität und dem Thalia Theater Hamburg in Kooperation mit der in Hamburg ansässigen Körper-Stiftung organisiertes Festival, zu dessen Abschluss jeweils (von einer aus Theaterfachleuten zusammengesetzten Jury) die ›beste Nachwuchsinszenierung‹ erkoren und ausgezeichnet wird. Die obsiegende Regisseurin, der obsiegende Regisseur erhält von der 1959 gegründeten, nach dem Hamburger Unternehmer Kurt A. Körper benannten Stiftung eine Förderung in der Höhe von 10.000 Euro, welche für die Erarbeitung einer Inszenierung ›an einem renommierten Stadt oder Staatstheater‹ oder aber für die Entwicklung eines ›Projekts in der Freien Szene‹ eingesetzt werden kann.²¹

Schaut man sich die Gewinnerinnen und Gewinner der bisherigen acht Wettbewerbe an, so ist festzustellen, dass wir es bei diesen mit drei jungen Männern und vier jungen Frauen zu tun haben. Einmal kam auch ein ›Team‹ aus zwei Männern und einer Frau aufs oberste Siegertreppchen: 2010 holten Kristofer Gudmundsson, Gesine Hohmann und Stephan Stock den Preis nach ›Hildesheim‹. Damit machten an dem Festival erstmals Studierende einer Ausbildungsstätte das Rennen, welche am ›häretischen‹ Pol im Feld der Regieausbildung situiert ist (siehe hierzu die Punkte 7.3.2 und 7.3.3). Überhaupt fällt auf, dass es sich bei den Regieschulen, aus

19 »Sie alle verdanken der Talentpöppelung Schirmers viel«, so fasst es der Kulturjournalist Till Briegleb 2004 in einem *Newsletter* des Goethe-Instituts, in welchem er das Staatstheater Stuttgart als *Wiege des deutschen Regie-Nachwuchses* beschreibt. Siehe Link 27.

20 Ähnlich angelegt ist auch das am Münchner Volkstheater beheimatete Festival ›Radikal jung‹, auf welches ich indes erst weiter unten – im Zusammenhang mit der Produktion der papierernen Ruhmeshallen der Theaterregie, die allmählich zu *showrooms* mutieren (vgl. Abschnitt 10.2) – näher eingehe.

21 Siehe Link 28.

denen die Gewinnerinnen und Gewinner dieser Nachwuchsregie-*competition* stammen, kaum je um solche handelt, die sich am ›orthodoxen‹ Pol des Ausbildungsfelds befinden. Einzig Agnes Hansch – die Gewinnerin von 2004 – absolvierte ihr Regiestudium an einer solchen Stätte, nämlich der ›Ernst-Busch‹ Schule in Berlin. Zumeist, ja recht exklusiv machten bislang die Studierenden zweier Regiestudiengänge das Rennen, die in der oben angesprochenen Typologie einer ›Mittellage‹ zuzuordnen sind. Am häufigsten kommen die Siegerinnen und Sieger dabei aus Zürich: Wie schon der allererste Gewinner, David Bösch, der den Preis 2003 einheimste, studierten auch die Bestplatzierten in den Jahren 2005 (Seraina Maria Sievi), 2008 (Heike M. Götze) und 2009 (Daniel Pfluger) Regie an der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK. Und zweimal konnten mit Julia Hölscher (Siegerin 2007) beziehungsweise Gernot Grünewald (Sieger 2011) Regiestudierende der Theaterakademie Hamburg den Preis abräumen. Ob und inwieweit dieser auf Vorschuss Geltung verleihende Konsekrationsakt sich dauerhaft strukturierend auf die ›Ordnung des Theaters‹ auswirken wird, bleibt abzuwarten.

9.1.3 Kränkung, Kuscheln? Kampfansage!

Es bietet sich an, an dieser Stelle auf das Interview mit einer jungen Regisseurin einzugehen, dessen Zustandekommen von allen für die vorliegende Studie geführten Interviews am *dramatischsten* war. Der Interviewer war in eine deutsche Großstadt gereist, um einem dort stattfindenden Nachwuchs-Regie-Wettbewerb beizuwohnen und nach möglichen Interviewpartnerinnen und Interviewpartnern Ausschau zu halten. Weil er etwas früh dran war, begab er sich auf dem Weg zu der Spielstätte, an der gemäß Programm bald die nächste Inszenierung eines der an der Ausmarchung teilnehmenden Positionsanwärter gezeigt und einer Jury-Bewertung unterzogen werden sollte, in ein Kaffeehaus, das ihm von außen nett zu sein schien. Einmal Platz genommen und die Zigarette angezündet, ward er sogleich einer jungen Frau (zwei Tische weiter) gewahr, die – ganz offensichtlich von zwei, drei ihr vertrauten Personen umgeben – ganz bitterlich weinte, fast so, als sei eine Welt untergegangen. Selbstverständlich ließ sich der Forscher angesichts dieses nicht zuletzt insoweit außeralltäglichen Phänomens, als eine solch ungenierte, in lauten Schluchzern sich manifestierende Offenbarung tiefster Traurigkeit an einem *lieu public* in unseren Tagen und Breitengraden doch eher zu den selteneren Erscheinungen zählt, zu einer Art Anteil nehmenden Beobachtung der Situation hinreißen. Bald sollte sich als Grund des Jammers herausstellen: Der jungen Frau war – aus ihrer eigenen Sicht wie auch aus jener der sie umgebenden Gefolgsleute, die sie nach bestem Willen zu trösten suchten – Unrecht getan worden. Ja, wo wohl? An dem Regie-Nachwuchs-Wettbewerb! Wie sich dem Interviewer allmählich erschließen sollte, war ihre Inszenierung bereits aufgeführt, in einer Diskussionsrunde

reflektiert und – gerade eben – in einer die mehrtägige Konkurrenz begleitenden, eigens hierfür hergestellten kleinen ›Zeitung‹ kritisch besprochen worden (eine Prozedur übrigens, der alle an dem Wettbewerb teilnehmenden *opera operata* unterzogen werden; offenbar sollen hierdurch möglichst ›realitätsnahe‹ Verhältnisse geschaffen werden). Und in eben dieser Kritik (Oder war es in der Diskussionsrunde? Oder gar in beidem?) hatte sich die Regie-Novizin mit ihrem Werk so überhaupt nicht treffend wiedergefunden, so ganz und gar nicht verstanden gefühlt. Nachdem jedenfalls in dem Kaffeehaus sich die Lage etwas beruhigt, ja die junge Künstlerin – von ihrer Entourage immer wieder aufs Liebste umarmt – ihr Lächeln wiedergefunden hatte, traute sich der Interviewer schließlich vor, um sie um ein Interview zu bitten. Ohne Zögern sagte sie zu, und also konnte ein Termin vereinbart werden.

Die Art der Kränkung, welche die Nachwuchsregisseurin im Rahmen dieses Wettbewerbs, dessen richtende Instanzen (die Kritikerinnen und Kritiker, die Jury) mit Blick auf den beruflich-künstlerischen Werdegang der durch sie Beurteilten zweifellos »ein Stück Karriere in der Hand« (Luhmann 2004 [1986]: 32) halten,²² bedenkt man die im Falle eines *positiven* Urteils sich einstellende Nobilitierung des betreffenden, an den Namen der Künstlerin, des Künstlers gekoppelten Werks (und sei es auch nur eine auf Vorschuss vollzogene Konsekration; vgl. Punkt 9.1.1), erlitten hat, sollte sich dem Forscher in ihrer *soziologischen* Dimension erst im Zuge der Analyse des Interviewprotokolls ganz erschließen.

Wir haben es bei der fraglichen Interviewee, Hella Nussbaum, mit einer in einem behüteten, indessen vergleichsweise kunst- und bildungsfernen, jedenfalls relativ wenig spezifisches Kulturkapital bereitstellenden Milieu ländlicher Prägung aufgewachsenen jungen Regisseurin zu tun, die unmittelbar nach Abschluss des Abiturs (welches sie mit Bravour bewältigt derart, dass den familialen Erwartungsstrukturen nach sie hierauf eigentlich hätte ein prospektiv Wohlstand sicherndes und Reputation verheißendes Studium in Angriff nehmen müssen) in maximaler Aufbruchstimmung vom Dorf in die Großstadt zieht. Dort absolviert sie zunächst ein geisteswissenschaftliches Bachelor-Studium, und hierauf nimmt sie – damit nun etwas unternehmend, was die in ihrem primärsozialisatorischen Kontext bestehenden Grenzen des Wünschbaren unterminieren sollte –, sich über die anfänglichen Bedenken ihrer Eltern hinwegsetzend, ein Studium der Theaterregie auf. Nun hat die Auswertung des Interviewprotokolls – von weiteren Aspekten abgesehen, auf die an dieser Stelle aus Gründen der Reduktion der Komplexität des Falls nicht

22 Es ist hier von einer gewissen strukturellen Verwandtschaft zwischen den Selektionsinstanzen im Feld des öffentlichen Bildungswesens – als eines ›Berechtigungswesens‹ (Meyer 1977) – und dem selektiven Charakter solcher Nachwuchs-Wettbewerbe im Feld des Theaters auszugehen. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum Wandel der ›Platzierungsmacht‹ unter Punkt 9.1.1.

eingegangen werden kann – zutage gefördert, dass in der um 1980 herum geborenen Hella Nussbaum²³ eine junge Künstlerin zu sehen ist, für welche das Moment der *Vergemeinschaftung* im Rahmen des Regiestudiums²⁴ von eminenter Bedeutung war (an dem Nachwuchs-Wettbewerb nimmt sie gleichsam zum *Abschluss* des Studiums teil). Und dies, wie an ihrer Schilderung insbesondere der Anfangszeit an der Regieschule deutlich werden sollte, in doppelter Hinsicht:

»Erst mal find ich, wenn man da ankommt, ist, ähm, ja es ist 'ne verrückte Zeit, also, ich finde, ganz wichtig sind so die Kommilitonen am Anfang, weil man so weiß, okay, mit euch fünfen, oder vier, wir waren nachher nur noch vier, ähm, verbringe ich jetzt irgendwie die nächsten zwei Jahre, also das ist wie heiraten oder so.«

Der Übergang der Interviewee vom noch vergleichsweise ›normalen‹ Bachelor-Studium – sie belegt zunächst eine Kombination geistes- und kulturwissenschaftlicher Fächer – zu dem eher außeralltäglichen Studium an der Regieschule wird (vor allem anfänglich) begleitet von Momenten größerer akuter Unsicherheit, die wesentlich aufgefangen werden dadurch, dass Hella Nussbaum in dieser Phase der biografischen Umorientierung in ihren Mitstudierenden eine verschworene, diffus strukturierte Gruppe findet, die sie *stante pede* ›ehelicht‹. Zum einen also bietet sich in dieser Clique – gerade angesichts der Verrücktheit, von der die Zeit insbesondere des Studienbeginns für Nussbaum gekennzeichnet ist – die Möglichkeit der gegenseitigen Selbstvergewisserung: Die junge – in ihrem Fall studentische²⁵ – »Künstlergemeinschaft« (Schüngel 1996: 234) hat – ganz wie Claus Ulrich Schüngel dies in seiner äußerst lesenswerten Studie über Puppentheater-Spieler mit Blick auf deren Situation zu Beginn des Prozesses der Verberuflichung ausmachen konnte – als eine Art reziproker »Stabilitätsfaktor« für die Novizin ein »erhebliches identitätssicherndes Gewicht« (ebd.). Aufs Engste damit verbunden, gibt – zum anderen – die Gruppe aber auch wesentlich jenen Rahmen ab, in dem die Regie-Positionsanwärterin ihren künstlerischen *modus operandi* zu entwickeln beginnt. Ein Aspekt erwies sich in dieser Hinsicht im Fall Nussbaum als zentral: Habe sich

23 Interview geführt am 18.03.2008.

24 Hella Nussbaum absolviert den Regiestudiengang an einer Schule desjenigen Typs, der eine Mittellage zwischen dem ›orthodoxen‹ und dem ›hätetischen‹ Pol des Ausbildungsfelds einnimmt (vgl. die Punkte 7.3.2 und 7.3.3).

25 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass – im Unterschied zu anderen, vorwiegend der männlichen Genusgruppe angehörenden Theaterschaffenden, die sich der Regietätigkeit zunächst in einer Phase des (kollektiv-)autodidaktischen Experimentierens *außerhalb* eines institutionellen Kontextes (etwa mit Freunden in irgendwelchen Partykellern etc.) annähern – die im engeren Sinne so zu verstehende ›künstlerisch-berufliche‹ Sozialisation Hella Nussbaums erst an der Regie-Ausbildungsstätte selbst beginnt.

ihr »Jahrgang« – also die Gruppe von anfänglich fünf, später noch vier Regie-Studierenden –, wie sie im Interview zu verstehen gibt, »wahnsinnig viel ausgetauscht« über Fragen zuvorderst von der Art: »Wie politisch kann Theater sein?«, so verweist dies darauf, dass Hella Nussbaum und ihre Kommilitonen sich (charismatheoretisch besehen) in ihrer anfänglichen künstlerischen Orientierungsphase von einer Theaterkonzeption haben leiten lassen, die sich durch einen *gesellschaftlichen* Krisenbezug auszeichnete (vgl. Abschnitt 1.2).²⁶ Und lässt sie den Interviewer schließlich wissen, sie und ihre Mitstudierenden seien »von Anfang an 'ne super Konstellation« gewesen, die denn auch an der Regieausbildungsstätte nicht nur »als der politische Jahrgang«, sondern gleichzeitig »als der Kuscheljahrgang« von sich reden machen sollte,²⁷ so mag man darin letztlich einen Ausdruck des inneren Zusammenhangs der beschriebenen Momente – diffus strukturierte Logik der Selbstvergewisserung und identitären Stabilisierung einerseits, auf die Frage nach sozialen »Nöten« ausgreifende Theaterkonzeption andererseits – erkennen. Vor diesem Hintergrund erst scheint mir die eingangs beschriebene Kränkungserfahrung verstehbar, wie sie die frischgebackene Positionsanwärterin Hella Nussbaum an dem Regie-Nachwuchs-Wettbewerb machen musste.

Ist allgemein mit Blick auf Neulinge, die sich daranmachen, in einer spezifischen Domäne der Kultur(re)produktion Tritt zu fassen, typischerweise – und dabei »gerade in Kombination mit familialen Abnabelungs- und personalen Suchprozessen« (Schüngel 1996: 228) – eine gewisse »Hinwendungsverstärkung« (ebd.) an die *Sache* zu beobachten, vermittelt welcher erst es möglich wird, zu einer mehr oder minder tragfähigen künstlerischen Identität zu gelangen, so ist im Fall von Hella Nussbaum die vergemeinschaftende Dimension ihres Regiestudiums von im besten Sinne des Wortes *grundlegender* Bedeutung. Und erkennt etwa Clausen (1969) in

26 Siehe hierzu auch Punkt 8.1.4. Dort wird anhand zweier Kontrastfälle zwischen einem *binnen*-theatralischen und einem *extra*-theatralischen »Konfliktmodell« im Sinne einer basalen, das künstlerische Schaffen anleitenden Denk- und Handlungsorientierung unterschieden. Nicht uninteressant mit Blick auf die Herkunftskonstellation Hella Nussbaums ist in diesem Zusammenhang, dass diese bei der Erhebung der objektiven Daten im Anschluss an das Interview den Interviewer davon in Kenntnis setzt, ihre Mutter sei politisch (links) engagiert.

27 Offenbar werden an der Ausbildungsstätte, an welcher Hella Nussbaum ihr Regiestudium absolvierte, die einzelnen Studierenden-Jahrgänge nach besonderen Merkmalen klassifiziert. Strukturell entspricht diese Praxis jener Logik der in jüngerer Zeit inflationäre Ausmaße annehmenden Ausrufung abermals neuer »Regie-Generationen«, wie ich sie als ein sich seit dem kollektiven künstlerischen Durchbruch der »Regietheater«-Protagonisten in den frühen 1970er Jahren (vgl. Abschnitt 4.2) zunehmend verselbständigendes Prinzip der Konstruktion papierener Ruhmeshallen beziehungsweise *showrooms* der Theaterregie rekonstruieren konnte (vgl. Abschnitt 10.2).

der Strategie des »Zusammenglucken[s]« (ebd.: 422) einen »hilfreichen Sozialmechanismus« (ebd.: 422), der es Schauspielerinnen und Schauspielern ermögliche, berufliche und persönliche Unsicherheiten zu ertragen, so scheinen wir es bei der seitens der jungen Regisseurin auszumachenden Kuschelstrategie mit einem durchaus vergleichbaren Mechanismus zu tun zu haben. Aus charismatheoretischer Sicht mag nun die Praxis des ›politischen Kuschels‹ (um die beiden einander bedingenden Momente hier einmal begrifflich zusammenzuführen) durchaus als eine Art der – gleichsam hautnahen, recht unmittelbaren – Gefolgschaftsbildung und -bindung aufgefasst werden. Fragwürdig indes bleibt dann, ob und inwieweit dieser Praxis auch ein solches *Versprechen* innewohnt, angesichts einer tatsächlich gegebenen oder auch nur heraufbeschworenen – sei es nun gesellschaftlichen oder künstlerischen – Krise eine adäquate Lösung herbeiführen zu können, das Aussicht darauf hat, bei einer hinreichend tragfähigen Gefolgschaft auf Glaubenzuspruch zu stoßen.²⁸ An besagtem Regie-Nachwuchs-Wettbewerb jedenfalls, diesem zwecks selektiver Vorschusskonsekration besonderer Regietalente arrangierten »Kräftemessen« (Menger 2006: 58), dürfte just dies von den Positionsanwärterinnen und Positionsanwärtern verlangt worden sein – und offenbar stieß Nussbaum, die sich nicht nur mit ihrem *modus operandi* stark persönlich identifiziert, sondern auch die Nachwuchs-Konkurrenz recht ernstnimmt – es liegt bei ihr (sozusagen: tragischerweise) ein vergleichsweise ausgeprägter Glaube an die Legitimität und Wichtigkeit dieser Institution vor –, bei den urteilenden Instanzen nicht auf das richtige Gehör.

Abschließend sei – im Sinne eines Kontrastfalls gerade mit Blick auf diesen letzteren Aspekt des Glaubens an die institutionellen »Spielregeln« – noch kurz auf eine gleichaltrige »Kollegin« Nussbaums, also eine andere junge Regisseurin eingegangen: die unter Punkt 8.1.1 bereits zu Wort kommende, in der DDR geborene Jolanda Meissner. Sie, die im Übrigen – verglichen mit Hella Nussbaum – sich habituell durch einen ungleich stärker egozentrisch strukturierten *modus operandi* der Kunstproduktion auszeichnet, der mit einer Disposition der ›instrumentell-zweckrationalen‹ Weltaneignung einherzugehen scheint,²⁹ erfährt eine erste kleinere (weniger explizit als Wettbewerb konzipierte) feldspezifische Form der Konsekration bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt ihres künstlerischen Werdegangs: Gleich mit ihrer ersten Inszenierung, die sie im Rahmen eines Theater-Jugendclubs und also in einem lose institutionalisierten Zusammenhang erarbeitet, wird sie – da das Stück, so Meissner, »sehr gefragt« gewesen sei – zu mehreren Jugendtheatertagen

28 Um ein mögliches Missverständnis gleich auszuräumen: Es soll hier keinesfalls unterstellt werden, politisch motiviertes Kuscheln stelle *a priori* kein aussichtsreiches Krisenlösungsversprechen dar.

29 Während bei Nussbaum, wie die Fallrekonstruktion zutage gefördert hat, im Grunde genommen eine Orientierung am *Ensemble*-Prinzip auszumachen ist, begreift Meissner sich in ihrem theatralischen Schaffen eher als »Solitär« (Thurn 1983: 287).

eingeladen. Gegenüber solchen Formen der Vorschuss-Nobilitierung aber, wie sie seit den 1990er Jahren im Feld des Theaters installiert werden, um qua eines Mechanismus des selektiven Einschlusses alljährlich die ›Regisseure von morgen‹ zu küren, zeigt sie sich dezidiert kritisch. So hält sie etwa das Regienachwuchs-Festival *Radikal jung* (vgl. Abschnitt 10.2) für »ganz gefährlich«: Was sie an diesem stört, ist, dass dort nicht die Positionsanwärterinnen und Positionsanwärter *selbst* die Definitionshoheit darüber haben, was ›radikales Jungsein‹ denn eigentlich heißt, als vielmehr irgendwelche anderen (alten) Personen, deren Interessen sie als primär darin bestehend entlarven will, dem längst erschlafenen Organismus der öffentlich getragenen Theater vermittelt solcher Nachwuchs-Wettbewerbe die nötige Infusion frischen Blutes zu besorgen. Meissner stellt es in einen übergeordneten Zusammenhang: Überhaupt ziehe die Gesellschaft sich gegenwärtig »alles rein«, was ursprünglich mal »subversiv funktioniert« habe, mache es damit »zu ’ner Oberfläche« und etikettiere es dann auch noch »als ›radikal jung‹«. Das passt ihr, die sich als eine *echte* Häretikerin – und also keine Blutkonserve – begreift, ganz und gar nicht. Sie nämlich beansprucht diese Definitionsmacht für *ihre* Generation: »Wir sagen jetzt, wer ist hier radikal jung.« Des Weiteren führt Jolanda Meissner – womit sie, stellt man die unter Abschnitt 10.2 festgestellte Prädominanz bestimmter ›Herkunftshäuser‹ der zu dem Festival geladenen Novizinnen und Novizen in Rechnung, wohl nicht ganz unrecht hat – ins Feld, die Konsekration qua Regienachwuchs-Festival folge doch eigentlich einer Logik der Günstlingswirtschaft, mit welcher zumal eine bevorzugte Behandlung braver, angepasster Nachwuchsregisseurinnen und -regisseure einhergehe:

»Radikal jung ist ganz gefährlich, also das find ich zum Beispiel so, was ja, wo man wirklich sieht, wie das funktioniert, also da werden Stücke beim Theatertreffen protegirt, die kriegen da ’n Chefdramaturgen in die Hand, die geben das dann *den* Leuten, wo sie sagen, *das* sind jetzt hier junge Regisseure, die wollen wir in unserem Theater haben, das sind Leute, die machen dann kleine feine runde Inszenierungen, ja? *Hu-aah* {Ausdruck der Langeweile}, so, und das, äh, das ist halt *null* Risiko, nää?«

Vor dem Hintergrund ihrer Kritik an der Logik, mit welcher vermittelt solcher Konsekrationsakte wie desjenigen an dem Festival *Radikal jung* die Namen und Karrieren von aus ihrer Sicht im Grunde genommen risikoscheuen Jungregisseurinnen und Jungregisseuren produziert beziehungsweise befördert werden, nimmt Jolanda Meissner auch die *Regieausbildungsstätten* – gleichwohl sie selber (nach einem abgebrochenen Universitätsstudium und einer abgebrochenen Schauspiel-ausbildung) an einer solchen studiert³⁰ – und deren geltungsproduktive Funktion ins

30 Meissner absolviert den Regiestudiengang an einer am ›orthodoxen‹ Pol des Ausbildungsfelds situierten Stätte, wo sie auf den ersten Blick nicht hinzupassen scheint. Und

Visier. Und auch hier sieht sie jene als ›systemkonform‹ apostrophierten Regiestudierenden bevorzugt, die mit der betreffenden ›Schule‹ gewissermaßen *auf Linie* sind:

»Wer zum Beispiel anerkannter Regisseur wird oder nicht, das geht ja schon in, lustigerweise in der Schule los, also es geht ja schon damit los, dass in der Schule halt, äh, Menschen d-, äh, oder Studenten, die konform sind, die Sachen machen, äh, wie sie ihnen aufgetragen werden, die nicht gegen den, versuchen, gegen den Apparat zu arbeiten, sondern in den Apparat rein, dass die dann zu den ganzen Studententheatertreffen geschickt werden und andere *nicht*, die Probleme machen und die sich selbständig irgendwo andere Spielstätten suchen oder so, ja?«

Dies nämlich habe sie immer wieder erlebt: dass, wer an solche Regie-Nachwuchswettbewerbe – also »da zu diesen einschlägigen Veranstaltungen« – geschickt werde, im Grunde genommen durch das »Prüfsiegel« legitimiert sei, welches einem in Form des *Namens* der Ausbildungsstätte anhafte. Mit diesem versehen, könne man dann natürlich an »ganz andere Theater« gehen. Auf die Frage des Interviewers, ob sie denn *kein* solches Siegel trage, gibt Jolanda Meissner kurzerhand zu verstehen, sie habe das »sozusagen unfreiwillig« bekommen, allein schon aufgrund ihres Abschlussdiploms. Und das sei denn auch immer das Erste, so moniert sie schließlich, was in auf ihre Inszenierungen bezogenen Theaterkritiken thematisiert werde: ihre ›Herkunft‹ von der betreffenden Ausbildungsstätte – dabei würde sich die betreffende Schule, wie Meissner meint, mit ihr eigentlich »überhaupt nicht identifizieren«.

Anhand des Kontrasts zwischen Hella Nussbaum und Jolanda Meissner sollte deutlich geworden sein, wie unterschiedlich ›nachwachsende‹ Regisseurinnen mit den im Feld des Theaters herrschenden, zum gegenwärtigen historischen Zeitpunkt als institutionell *forciert* zu bezeichnenden wettbewerblichen Bedingungen umzugehen wissen. Während die in behüteten Verhältnissen aufgewachsene Nussbaum – sich der Tendenz nach um einen gemeinschaftlich strukturierten *modus operandi* theatralischen Schaffens bemüht – an der Nachwuchs-Konkurrenz recht jäh die Härte der ersten Spiele des Wettbewerbs zu spüren bekommt, was sie in ihrem auf

wie im Interview verschiedentlich deutlich wird, bestehen tatsächlich während des Studiums gewisse Spannungen *vis-à-vis* dieser Institution. Gleichzeitig verfügt sie als Studentin, was hier nicht unwichtig erscheint, bereits über ein ansehnliches Volumen an theaterrelevantem Sozialkapital (Kontakte zu Regisseuren, die in dieser Zeit im Theaterfeld zentrale, vielbeachtete Positionen einnehmen). Insoweit stehen ihr einige gute ›Anwälte‹ zur Seite, welche – ob nun symbolisch oder faktisch und abgesehen davon, dass Meissner über ein unschlagbar anmutendes, fast überschießendes habituelles Selbstvertrauen verfügt – ihren kritischen Status an der Regieschule nicht unwesentlich rückversichert haben dürften.

›politischem Kuscheln‹ basierenden Fundament (zumindest in dem konkreten Moment, da sie der Schlag der *Kritik* trifft) recht tiefgreifend erschüttert, begegnet Meissner – vor habituellem Selbstvertrauen strotzend und dies zuweilen auch ostentativ zur Schau stellend³¹ – jedweder institutionellen ›Anmaßung‹ von vornweg mit einer Kampfansage.

»Gleichviel«, so schreibt Pierre Bourdieu (1999), ob Konsekration »auf gehobene soziale Herkunft, besondere Diplome oder [...] auf den Beifall aus Kollegenkreisen zurückzuführen ist« (ebd.: 413) – auf jeden Fall erleichtere sie derjenigen Person, die sie erfährt, den »Zugang zu den seltensten Möglichkeiten« und verstärke »über die damit verliehene *Sicherheit* die subjektive Fähigkeit, sie praktisch in Anspruch zu nehmen« (ebd.). Gesetzt den Fall, das Feld des Theaters habe inzwischen einen Zustand angenommen, in welchem für bestimmte Novizinnen und Novizen die Frage des (einmaligen) ›Erfolgs‹ an einem Regie-Nachwuchswettbewerb gleichsam zu einer *existenziellen* wird, so wäre Bourdieus Argument dahingehend zu ergänzen, dass ein (konkret situatives) *Ausbleiben* dieser so verheißungsvollen Konsekration unter eben solchen Umständen eine womöglich bereits bestehende, ja im Falle eines sozialisatorisch ›genuin‹ zur Kunst disponierten Individuums im Grunde genommen notwendigerweise vorhanden sein müßende Unsicherheit recht nachhaltig verstärken dürfte.

9.2 MASCULINITY MEETS CRITICS

Ist der Beruf der Theaterregie seit seiner Herausbildung zu einer distinkten künstlerischen Schaffensdomäne dominant männlich besetzt (vgl. Kapitel 3), so gilt dies nicht minder für denjenigen der Theaterkritik: Im Laufe des 18. Jahrhunderts bildete sich – im Gefolge der durch die *Presse* mit beförderten Entwicklung einer ›kritischen Öffentlichkeit‹ – allmählich das Genre der Theaterkritik, der Theaterrezension heraus (vgl. Brauneck/Schneilin 2007 [1986]: 1067). In Gotthold Ephraim Lessing, der zu seiner Zeit am Hamburger Nationaltheater (vgl. hierzu Abschnitt 3.1) wertende Aufführungsbesprechungen veröffentlichte, wird der erste Theaterkritiker gesehen. Ende des 18. und im frühen 19. Jahrhundert verstetigt sich die Praxis

31 Die Kindheit und Jugend Jolanda Meissners ist von vergleichsweise krassen Unstetigkeiten und abrupten Wendepunkten gekennzeichnet. Nicht zuletzt sieht sie sich etwa angesichts des Mauerfalls und der Wiedervereinigung Deutschlands (zur ›Wende‹ steckt Meissner mitten in der Schulzeit) in einem durchaus selbstcharismatisierenden Sinne ›genötigt‹, nochmals ganz von vorn zu beginnen. Wie die Fallrekonstruktion gezeigt hat, gründet das schlagende Selbstvertrauen der jungen Künstlerin ganz wesentlich in einer selbstcharismatischen (Hyper-)Kompensation primärsozialisatorischer Desintegrations- und Anomieerfahrungen.

theaterjournalistischen Schreibens,³² wobei sich erste prominente, als besonders einflussreich geltende Kritiker einen Namen machen – so etwa Ludwig Tieck (1773-1853), der für die Dresdner Abendzeitung schrieb, Ludwig Börne (1786-1837) mit seiner politisch unterfütterten Theaterkritik oder Heinrich Laube (1806-1884), einem der »Wortführer des ›Jungen Deutschland‹« (vgl. ebd.: 1068). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts differenzieren sich sodann zusehends die Sprechtheater- und die Musiktheaterkritik aus. Als bedeutendster Verfechter eines neuen, naturalistischen Sprechtheaters gilt der Kritiker und Theaterleiter Otto Brahm (1856-1912).³³ Begegnen sich im frühen 20. Jahrhundert – wie im Abschnitt 3.2 gezeigt – Theaterregisseure zusehends als direkte *Kontrahenten* in dem Kampf um den legitimen Begriff und *modus operandi* ihrer Kunst, so beziehen in dieser Epoche auch die *Theaterkritiker* zunehmend Position gegeneinander³⁴ und setzen sich dabei mitunter anwaltschaftlich für bestimmte Regisseure ein: Herbert Ihering (1888-1977) beispielsweise unterstützte zuvorderst Bertolt Brecht und Erwin Piscator (vgl. ebd.). Auch wird in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Theaterzeitschriften gegründet: 1909 erscheint erstmals *Die Deutsche Bühne* als *Amtliches Blatt des Deutschen Bühnenvereins*;³⁵ 1911 lanciert das Deutsche Theater Berlin seine *Blätter des Deutschen Theaters* – ein Programm-Periodikum, das (mit mehreren Unterbrechungen) bis 1992 erscheint; von 1911 bis 1933 existiert in Berlin die von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände edierte Monatszeitschrift *Die Scene*, in welcher nicht zuletzt auch Fragen der Theaterregie behandelt werden; 1924 schließlich wird in Österreich erstmals der Titel *Die Bühne* gedruckt, der bis heute als auflagenstärkstes österreichisches Theater- und Kulturmagazin gilt.³⁶ Nach Ende des Zweiten Weltkriegs – unter der national-sozialistischen Herrschaft war die Theaterkritik »durch ›Kunstabstrachtung‹ ersetzt«

32 In dieser Zeit werden auch die ersten Theaterzeitschriften lanciert. Friedrich Schiller etwa ruft 1784 – zu diesem Zeitpunkt als Theaterdichter am Theater Mannheim angestellt – die Zeitschrift *Thalia* ins Leben. Adolf Bäuerle gründet 1806 die *Wiener Theaterzeitung* (erscheint bis 1860), ein in Österreich vielbeachtetes Druckerzeugnis zur Kunst und zum gesellschaftlichen Leben.

33 Brahm gilt als Ziehvater Max Reinhardts (vgl. Abschnitt 3.2).

34 Alfred Kerr (1867-1948) und Karl Kraus (1874-1936) etwa sollen sich wiederholt ganz arg in die Haare geraten sein (vgl. ebd.: 1068).

35 *Die Deutsche Bühne* gilt als das älteste sich allen künstlerischen Sparten des Theaters widmende Theatermagazin in Deutschland. Seit 1956 erscheint es monatlich. Herausgeber ist der Deutsche Bühnenverein als Arbeitgeberverband der Theater und Orchester. Seit 2007 hat die Zeitschrift ein kleines Geschwister, nämlich das – auch vom Bühnenverein publizierte – einmal jährlich erscheinende Jugend-Theatermagazin *Junge Bühne*.

36 *Die Bühne* wird vom Wiener Bühnenverein herausgegeben und nebst dem freien Verkauf im Zeitschriftenhandel an Theaterabonnentinnen und Theaterabonnenten vertrieben.

(vgl. ebd.: 1068) worden – entwickelt sich in der regionalen und überregionalen Tages- und Wochenpresse ein insgesamt als *dezentral* zu bezeichnender Theaterjournalismus, wobei sich im Theaterfeld selbst – bald – zwei Fachzeitschriften etablieren sollten, die eine vergleichsweise konzentrierte, hohe spezifische Definitionsmacht für sich beanspruchen können. Dies ist zum einen das 1946 in Ostdeutschland gegründete Monatsperiodikum *Theater der Zeit* und zum anderen die ebenfalls monatlich erscheinende Zeitschrift *Theater heute*, welche 1960 als westdeutsches Pendant beziehungsweise Gegenstück zur erstgenannten lanciert wurde.³⁷ Es kann im Rahmen der vorliegenden Studie nicht darum gehen, das Wesen der Theaterrezension soziologisch eingehend auszuleuchten. Nichtsdestoweniger lassen sich vier hinsichtlich der hier fraglichen, die ›Ordnung des Theaters‹ kennzeichnenden Strukturierungsprinzipien zentrale Eigenschaften der Theaterkritik herausstellen. Nebst dem eingangs erwähnten Umstand, dass diese journalistische Subdomäne seit den Tagen ihrer Stifter-Väter und in gewisser Hinsicht bis heute (vgl. Punkt 9.2.1) von Männern dominiert wird, sind drei weitere solche Strukturierungsmomente auszumachen.

Ein erster Aspekt ist, dass Theaterkritik – ganz im Sinne der unter Punkt 4.3.1 herausgearbeiteten ›Ebenen der (Un-)Gläubigkeit‹, auf denen sich die Produktion der Geltung der Theaterregie und ihrer Repräsentantinnen und Repräsentanten abspielt – als eine *Glaubensangelegenheit* zu begreifen ist. Wird etwa in dem Lexikon von Brauneck/Schneilin (2007 [1986]) die Theaterrezension als »Teil der literarischen Kritik« (ebd.: 1067) verstanden, so zeigt sich auch an weiteren Stellen des betreffenden Eintrags, dass den Herausgebern dieses offiziellen Nachschlagewerks im Grunde genommen ein ›Literaturtheater‹ (oder allenfalls ein ›Regietheater‹), keinesfalls aber ein ›postdramatisches‹ Theater vorschwebt: Der Theaterkritik nämlich gehe es um die »Erläuterung und Darstellung sowohl der literarischen Vorlage, der Absicht des Autors als auch der theatralischen Realisierung und deren Absicht« (ebd.). Dass Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker sich mitunter auch solchen theatralischen Produktionen widmen, die *ohne* dramatische Vorlage auskommen, wird in dem Lexikon nicht erwähnt. Die hohe ›Glaubensaffinität‹ der Theaterrezension scheint nun wesentlich darin zu gründen, dass gerade mit Blick auf *theatralische* Werke – nicht zuletzt aufgrund ihres ephemeren Charakters (vgl. hierzu Fußnote 37 in Kapitel 4) – äußerst schwerlich von der Möglichkeit einer irgendwie ›objektiven‹ Beurteilung die Rede sein kann.³⁸ Clausen (1969) zufolge verfügt die

37 In der *Opernwelt* wiederum, einer ebenfalls seit 1960 erscheinenden Fachzeitschrift, ist sozusagen das Musiktheater-Pendant zu *Theater heute* zu sehen. Auf die konsekrative Bedeutung von *Theater heute* wird weiter unten (Punkt 9.2.1) näher eingegangen.

38 Für die Theaterkritik ist ihre gleichzeitig informierende *und* Meinungs äussernde Form konstitutiv. In dem von Brauneck/Schneilin (2007 [1986]) herausgegebenen Theaterlexikon wird *Theaterkritik* definiert als »beschreibender, interpretierender, einordnender und

Institution der Theaterkritik über keine »konsistente[n] Maßstäbe der Theaterleistung« (ebd.: 416).³⁹ Auch bewerteten die Kulturjournalisten – die der Autor übrigens als »Lückenbüßer« (ebd.) im Pressebetrieb apostrophiert – insofern immer eine »verzerrte Arbeitsleistung« (ebd.), als sie zumeist nur die *Premiere* besprechen und also spätere Aufführungen nicht mehr berücksichtigen würden. Beklagt Clausen Ende der 1960er Jahre (aus einer dem Theater äußerlichen, berufssoziologischen Perspektive) noch das Fehlen verbindlicher Bewertungskriterien in der Domäne der Theaterkritik, so werden in jüngerer Zeit – da das »Regietheater« längst seinen Siegeszug hinter sich hat und die *modi operandi* der Theaterregie zu einer Frage der individuellen künstlerischen »Signatur« sich gemauert haben (siehe Punkt 4.3.2) – feldintern Stimmen laut, welche feststellen wollen, dass die Theaterkritik sich just diese *Wertfreiheit* und *Unverbindlichkeit* zu ihrem eigentlichen Leitprinzip gemacht habe: Glaubt man etwa Adolf Dresen (2001), so hat »unsere neue Kritik« (ebd.: 28) es sich zu eigen gemacht, gleichsam absichtlich »nicht-normativ« zu verfahren: »Sie hasst das Konservative, Konventionelle, sie fordert Innovationen, Revolutionen, sie stützt die Avantgarde. Sie hat höchstens noch eine Norm: keine Norm mehr zu haben.« (Ebd.)

Ein zweites Moment, welches hinsichtlich der Rolle der Theaterkritik bei der (Re-)Produktion der im Feld des Theaters herrschenden Relevanzstrukturen und Geltungshierarchien von Bedeutung ist, ist in dem zunächst vielleicht trivial wirkenden Umstand zu erblicken, dass das Theaterrezensionswesen aufgrund seines Status einer nur *relativ autonomen* Subdomäne im Feld des Journalismus nicht nur von der Organisationsrationalität dieser ihrerseits nur relativ autonomen Sphäre im Feld der Kultur(re)produktion geprägt ist, sondern insbesondere auch deren übergreifenden Entwicklungs- und Wandlungstendenzen unterliegt. In dem Eintrag zur »Theaterkritik« bei Brauneck/Schneilin (2007 [1986]) findet sich der Hinweis, es handele sich bei dieser um eine *journalistische Tätigkeit*, und somit sei sie auch »deren Gesetzen unterworfen« (ebd.: 1067). Zu diesen Eigengesetzlichkeiten werden dann gezählt: dass die Länge des Berichts meist vorab festgelegt sei; dass sich die Rezension sowohl an Laien als auch an Fachleute richte (und der Theaterkritiker sich daher um einen verständlichen, »feuilletonistischen« Stil zu bemühen habe); und schließlich, dass das »Niveau der Argumentation« von dem »intellektuellen Level des auftraggebenden Organs« abhängt (ebd.). Gerade mit Blick auf die jüngere, von der zunehmenden Digitalisierung der Presseberichterstattung geprägten

wertender, auch glossierender Bericht über einen abgeschlossenen, nur bedingt wiederholbaren Vorgang auf der Bühne nach subjektiven Kriterien für Presse, Funk oder Fernsehen« (ebd.: 1067).

39 Clausens Argument ist im Zusammenhang seines Versuchs zu sehen, die Unmöglichkeit der Zurechnung theatralischen Erfolgs als konstitutives Problem des *Schauspielberufs* verstehbar zu machen.

Vergangenheit lassen sich nun reichlich tiefgreifende Transformationen des Wesens der Theaterkritik ausmachen. In einem *Newsletter* des Goethe-Instituts beschreibt der freie Theater- und Literaturkritiker Jürgen Berger,⁴⁰ wie »das Internet die Theaterkritik verändert«. Berger geht von einer unaufhaltsamen Verlagerung von Teilen der Theaterkritik ins Internet aus, die nicht zuletzt eine Dynamisierung der Rezensionsspraxis mit sich bringe:

»Nicht nur die Theater erfinden sich permanent neu, auch die Theaterkritik ist einem Wandel unterworfen. In Printmedien wird ihr immer weniger Platz zugebilligt, gleichzeitig gibt es im Internet aber neue Plattformen, auf denen die Theaterkritik eine ungeahnte Beschleunigung erfährt.« (Vgl. ebd.)

Fünf Trends macht der Autor aus: erstens einen *Schwund* theaterkritischer Beiträge allem voran in der Regionalpresse. Theaterredaktionen regionaler Tageszeitungen beschränkten sich, so Bergers Diagnose, zusehends auf die journalistische Begleitung des Theaterschaffens im Verbreitungsraum des jeweiligen Mediums. Gleichzeitig sei – zweitens – insgesamt eine Fokussierung der Theaterkritik auf die Produktionen an den größten Stadt- und Staatstheatern auszumachen, also eine gewisse Zentralisierungstendenz der Aufmerksamkeit auf die ›Leuchttürme‹ im Feld des Theaters (vgl. hierzu Punkt 7.2.2). Die »Theater jenseits der Metropolen« – Spielstätten in kleineren (Provinz-)Städten – tauchten demgegenüber immer seltener im Feuilleton auf. Drittens beobachtet Berger, dass Wochenzeitungen beziehungsweise -zeitschriften wie *DIE ZEIT* oder der *Spiegel* praktisch gar keine Theaterkritiken mehr bringen. Die »ganze Bandbreite der deutschsprachigen Theater« werde im Grunde genommen – und hierin ist der vierte Trend zu sehen – nur noch von monatlich erscheinenden Fachzeitschriften (Berger nennt explizit *Theater heute*) sowie überregionalen Zeitungen wie der *Süddeutschen*, der *FAZ* und der *Frankfurter Rundschau* in den Blick genommen. Fünftens schließlich sieht Berger in der Gründung von immer mehr Internetportalen, die sich »ausschließlich oder in großem Maß dem kritischen Format verschreiben«, eine Parallelentwicklung zu diesem »partiellen Rückzug der Theaterkritik« aus den Printmedien: Pionierin dieser Entwicklung ist die in Berlin ins Leben gerufene Seite *nachtkritik.de*, zu der sich nunmehr das von *Theater heute* installierte Portal *kultiversum* sowie das Münchner Digitalfeuilleton *kultur-vollzug* gesellen. Berger schildert die Arbeitsweise dieser Plattformen wie folgt: Wie bei Tages- und Wochenzeitungen existiert jeweils eine Redaktion, die um die Auftragsvergabe und Betreuung der eingehenden Kritiken besorgt ist. Als wesentlichen Unterschied nennt er, dass die Internetportale nicht an Redaktionszeiten gebunden sind, wie dies bei Presseerzeugnissen – im Sinne eines »insgesamt komponierten Mediums« mit seinen verschiedenen Ressorts – der Fall

40 Siehe Link 29.

ist. Aufgrund dieses Umstands funktionieren die digitalen Theaterkritiken ungleich schneller. Berger diagnostiziert eine »rasante Beschleunigung« theaterkritischer Berichterstattung: Im *World Wide Web* gebe es »kein Warten auf den Redaktionschluss und die Drucklegung des Mediums« – folglich könnte (zumindest theoretisch) »der Online-Kritiker im Prinzip schon während einer Premiere schreiben, seinen Text direkt aus dem Theater online stellen und im Zweifelsfall sogar schneller als der Kollege vom Funk sein«. Jürgen Berger hegt Zweifel an Sinn und Wünschbarkeit einer solchen Beschleunigung der Theaterkritik, laute doch »eine goldene Regel der Zukunft«, der Kritiker sollte »seine Eindrücke eine Nacht ruhen lassen«, bevor er über das Stück schreibt. Bei dem Portal *nachtkritik* indes müsse der Rezensent, die Rezensentin den Beitrag über die (allermeist ja spätabendlich stattfindende) Vorstellung schon zum frühen Morgen am Tag danach eingereicht haben – und weil die »Gnade der schnellen kritischen Sturzgeburt« nicht allen gegeben sei, schwanke die Qualität dieser Online-Kritiken stark, so Berger. Oftmals würden Inszenierungen »lediglich deskriptiv angerissen und pauschalisierend in den Blick genommen« – an eingehenden Besprechungen fehle es weitgehend. Eine andere aus seiner Sicht bedenkliche Entwicklung, die mit der Verlagerung der Theaterkritik ins Internet einhergeht, erkennt Jürgen Berger darin, dass der Theaterrezensent mehr und mehr zum »stationären Kritiker« werde. Wie die regionalen Printmedien, die ihre Theaterredakteurinnen und -redakteure aus Kostengründen kaum mehr in die Weiten der Theaterlandschaft entsenden können, verfügen auch die Internetportale nicht über die Mittel, ihre Schreibenden auf Inszenierungs-Erkundungstouren durch verschiedene Städte beziehungsweise deren Spielstätten zu schicken. Zumeist lassen die digitalen Plattformen ihre Theaterrezensionen von ortsansässigen Autorinnen und Autoren schreiben. Dabei ist für Berger *eines* absolut zentral beim Kritikerberuf: »Er muss reisen« – stehe und falle die Qualität einer Theaterrezension doch »mit dem Horizont und den Vergleichsmöglichkeiten des Kritikers«. ⁴¹

41 Berger fokussiert auf die *produktionsseitigen* Veränderungen, die mit der Verlagerung der Theaterkritik von der Presse ins Internet einhergehen. *Rezeptionsseitig* ist diese Verlagerung auch dahingehend zu reflektieren, dass sich das Schreiben über Theater damit zusehends aus einem *allgemein* informierenden Medium verabschiedet, um in einem *spezialisierten* Gefäß stattzufinden. Stößt man als Zeitungsleserin, als Zeitungsleser auch mal beiläufig auf eine Theaterkritik und nimmt diese (womöglich dann erst: interessiert) zur Kenntnis, so bedingt der Besuch eines theaterbezogenen Internetportals ungleich stärker, dass dieses von einer *bereits theaterinteressierten* Person gezielt angesteuert wird. Theaterkritik wird damit der Tendenz nach zu einer *Insider*-Angelegenheit. Wiewohl das Internet gerne als maximal offener Raum beschrieben wird, könnte man also auch von einer Schließungsbewegung sprechen: Auf der Seite der Öffentlichkeit schrumpft Theaterkritik, so betrachtet, zur Sache von Theaterkennerinnen und Theaterkennern zusammen.

Diese von Berger – sicherlich etwas zugespitzt – umrissenen Entwicklungstendenzen, denen im Grunde genommen die Diagnose einer De-Professionalisierung der Theaterkritik inhärent ist, entbehrt nicht einer gewissen Brisanz, wenn man sich nun noch den *dritten*, im Hinblick auf die ›Ordnung des Theaters‹ besonders relevanten Aspekt des Theaterrezensionswesens vor Augen führt: dass nämlich die Theaterkritik als eine *Ordnungskraft* im Feld des Theaters zu begreifen ist. Brauneck/Schneilin (2007 [1986]) wollen in ihrer Definition der Theaterkritik konstatieren, diese sei von zwar »unbestreitbarem, aber oft überschätztem Einfluss auf Karrieren, Besucherzahlen der Theater und Erfolg von Theaterstücken« (ebd.: 1067). In dem Lexikoneintrag heißt es sodann, die Theaterkritik habe eine »Kunstrichterfunktion«, deren Wirkung vom »Renommee des Theaterkritikers und des Publikationsorgans« abhängt (ebd.). Erinnern wir uns an die oben angeführte Diagnose Jürgen Bergers, wonach ein umfassender Theaterjournalismus heutzutage fast nurmehr in Fachperiodika und einigen wenigen überregionalen Pressetiteln stattfindet, so ist in der *konzentrierten Konsekrationsmacht*, welche die Zeitschrift *Theater heute* – wie im unten stehenden Punkt 9.2.1 gleich dargelegt wird – den Theaterkritikern (und auch einigen Theaterkritikerinnen) einräumt, vielleicht nicht zuletzt eine feldinterne ›Kollektivlösung‹ des Problems der insgesamt abnehmenden Präsenz und Relevanz theaterjournalistischer Beiträge in der allgemein informierenden Presse zu sehen.

9.2.1 Die Konsekrationsmacht der Fachzeitschrift

Eine Fachzeitschrift, die im Feld des Theaters über eine zentrale ›theaterkritische‹ Definitionshoheit und entsprechend viel Konsekrationsmacht verfügt, ist – wie oben erwähnt – in dem Periodikum *Theater heute* zu sehen. Im Zusammenhang mit der Frage nach feldspezifischen Mechanismen der ›Heiligsprechung‹ von Theaterschaffenden sind zuvorderst die ›Jahrbücher‹ von *Theater heute* von Interesse, welche – seit Mitte der 1970er Jahre – eine ›Kritikerumfrage‹ enthalten: Zwischen jeweils etwa 35 und 45 Theaterjournalistinnen und Theaterjournalisten werden von der Redaktion dieser Fachzeitschrift alljährlich angehalten, in verschiedenen Rubriken – darunter die *Inszenierung beziehungsweise der Regisseur, die Regisseurin des Jahres*⁴² – ihre Favoritinnen und Favoriten der vergangenen Spielzeit zu nennen

42 Die weiteren Rubriken sind: Theater des Jahres, Schauspieler und Schauspielerin des Jahres, Dramaturg des Jahres, Bühnenbildner/in des Jahres, Kostümbildner/in des Jahres, Deutschsprachiges Stück des Jahres sowie Ausländisches Stück des Jahres. Wie weiter unten noch gezeigt wird, stellt die Kategorie *Inszenierung des Jahres*, bei der oftmals auch vom *Regisseur des Jahres*, von der *Regisseurin des Jahres* die Rede ist, der Tendenz nach die Königsdisziplin dieser Konkurrenz dar. Auch werden im Rahmen der ›Kritikerumfrage‹ von *Theater heute* seit einiger Zeit – ganz im Sinne der unter Punkt 9.1.1

(auf der Grundlage der eingehenden Voten werden dann für jede Kategorie die meistgenannten Personen oder Werke ermittelt). Guckt man sich die Namen der als Umfrageteilnehmende angeführten Kritikerinnen und Kritiker sowie deren jeweilige Anbindung an einen Verlag beziehungsweise ein Medium an, wie ich dies exemplarisch anhand einiger Jahrbücher (mit Erscheinungsjahren zwischen 1980 und 2009) getan habe, so zeigt sich, dass die Jahresenquete von *Theater heute* von einer zweifachen Dominanzstruktur geprägt ist: Sie ist traditionell *männlich* und dabei – was die räumliche Verteilung der von den Kritikerinnen und Kritikern repräsentierten Medien auf den deutschsprachigen Raum angeht – überaus *deutsch*. Seit jeher sind Theaterkritikerinnen bei der Umfrage ungleich weniger zahlreich vertreten als ihre männlichen Berufskollegen. In dem *Theater heute*-Jahrbuch von 1980 finden sich unter den insgesamt 31 Befragten gerade mal vier Frauen. Dieses Verhältnis bleibt bis in die frühen 1990er Jahre in etwa gleich. Im Jahr 1993 sind es dann acht Kritikerinnen, allerdings bei total 40 Befragten. Bis in unsere Tage hat sich an der Unterrepräsentanz von Frauen in dieser Umfrage kaum etwas geändert: Sind 2001 erstmals mehr als zehn Journalistinnen an ihr beteiligt (elf von insgesamt 41 Befragten), so werden es – von insgesamt immer etwa um die 40 Befragten – auch bis ins Jahr 2009 letztlich nie mehr als deren zwölf sein.⁴³ Und, wie gesagt, die befragten Kritikerinnen und Kritiker repräsentieren recht exklusiv *deutsche Medien*: Von den im Jahr 1985 insgesamt 33 Befragten ist dies bei 31 Theaterjournalistinnen und Theaterjournalisten der Fall – nur je ein Journalist beziehungsweise eine Journalistin schreibt für ein alpenländisches Publikationsorgan (die *Basler Zeitung* respektive das österreichische Nachrichtenmagazin *profil*). Diese relativ marginale Involviertheit seitens für schweizerische oder österreichische Medien arbeitender Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker bleibt über die Jahrzehnte konstant: Sowohl bei der Umfrage von 1995 als auch bei jener von 2005 stellen die Medien der Schweiz und Österreichs zusammen gerade mal *vier* der insgesamt 42 respektive 39 befragten Journalistinnen und Journalisten (vgl. *Theater heute* 1985; 1995; 2005).⁴⁴

erörterten Logik einer zunehmend auf Kredit gewährten Konsekration im Feld des Theaters – allerhand Nachwuchs-Theaterschaffende gekürt (siehe weiter unten).

43 Vgl. *Theater heute* (1980; 1985; 1991; 1993; 1996; 1998; 2001; 2005; 2009).

44 Zwei weitere Phänomene fallen bei Betrachtung der an der Umfrage von *Theater heute* partizipierenden Kritikerinnen und Kritiker auf: erstens, dass es über die Zeit hinweg zu gewissen Gewichtsverschiebungen zwischen den beteiligten Presstiteln kommt. Sind 1985 etwa die beiden Frankfurter Organe *FAZ* und *Frankfurter Rundschau* mit zusammen sechs Redaktionsmitgliedern – je drei – am prominentesten an der Umfrage beteiligt, so stellt 1995 die Münchner *Süddeutsche Zeitung* mit fünf Umfrageteilnehmenden (vier Kritiker, eine Kritikerin) das Schwergewicht dar: *FAZ* und *Frankfurter Rundschau* stellen in diesem Jahr nurmehr je zwei Votierende. 2005 hingegen ist keine solche (relative) Dominanz eines einzelnen Mediums mehr auszumachen, was mitunter dem zweiten zu

Die Namen jener Personen hier aufzulisten, die *als Regisseure* dadurch geheiligt worden sind, dass ihre *opera operata* mittels der Umfrage der Fachzeitschrift zu einer ›Inszenierung des Jahres‹ erhoben wurden, täte den unter Punkt 9.1.2 der vorliegenden Studie (zu den Regiepreisen) gewonnenen Einsichten kaum etwas hinzufügen. Es handelt sich bei den von *Theater heute* seit den 1980er Jahren Gewürdigten weitestgehend um genau jenes Bild einer recht exklusiven *Männerriege* – Andrea Breth umgeben von Bondy, Castorf, Dorn, Gotscheff, Grüber, Peymann, Schleef, Stein, Tabori und Zadek –, das sich bereits mit Blick auf die mit dem *Fritz-Kortner-Preis* und mit dem *Theaterpreis Berlin* Ausgezeichneten ergeben hatte. Auch die unter ebendiesem Punkt festgestellte Tendenz der in den 1990er Jahren einsetzenden Logik einer ›Vorschusskonsekration‹ junger, vornehmlich in den neuen Regiestudiengängen ausgebildeter Regisseurinnen und Regisseure ist schließlich bei der Kritikerumfrage von *Theater heute* auszumachen: Im Jahrbuch von 1987 haben die Theaterjournalistinnen und Theaterjournalisten erstmals die Möglichkeit, auch ihre Favoritinnen und Favoriten unter den Nachwuchskünstlerinnen und Nachwuchskünstlern anzugeben. Die Kategorie ist in diesem ersten Jahr allerdings noch diffus, und nur einzelne »Regie-Neulinge« erhalten auch tatsächlich Einzelvoten (vgl. Becker et al. 1987: 101). Das ändert sich Anfang der 1990er Jahre. 1990 wird »der Ostberliner Frank Castorf« explizit als der »Shooting-Star unter den jungen/jüngeren Regisseuren« hervorgehoben (er erhält vier Stimmen in der Nachwuchs-Rubrik plus eine Stimme in der Hauptkategorie; vgl. *Theater heute* 1990: 91), und 1991 findet sich erstmals die Bezeichnung »Nachwuchsregisseur des Jahres« (gekürt wird Leander Haußmann; vgl. *Theater heute* 1991: 127). Fürderhin werden einigermassen regelmäßig auch Frauen als »Nachwuchsregisseurin des Jahres« gewürdigt – so 1993 Konstanze Lauterbach, 1994 Karin Beier (als Zweitplatzierte nach Karsten Schiffler), 1999 Ute Rauwald (gleichauf mit Lars-Ole Walburg), 2003 Tina Lanik (sie teilt sich die »Ehre« mit dem »Dokumentationstheater von Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzels alias Rimini-Protokoll« (*Theater heute* 2003: 117) und 2005 Friederike Heller. 2007 schließlich wird Jette Steckel

beobachtenden Phänomen geschuldet sein dürfte: Zwischen 1995 und 2005 nimmt die Anzahl solcher an der Umfrage beteiligter Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker, die offenbar *kein bestimmtes* Presseorgan oder sonstiges Medium vertreten, markant zu. Sind 1995 (wie übrigens auch 1985 schon) gerade mal vier Befragungsteilnehmende ohne Anbindung an ein konkretes Medium zu verzeichnen (zwei Männer und zwei Frauen), so wird im Jahr 2005 bei 15 Votierenden keine spezifische Affiliation zu einem bestimmten Medium angegeben (allein sechs davon übrigens entfallen auf die insgesamt zehn in diesem Jahr an der Umfrage teilnehmenden Frauen). Die Klärung der Frage, ob und inwieweit sich in dieser punktuellen Beobachtung die im Feld der Printmedien zunehmend praktizierte Form des *freelance*-Journalismus manifestiert, bedürfte freilich einer gesonderten Untersuchung.

erkoren: »Und was macht die Zukunft? Sie drängt mit Macht heran und ist im Regiefach weiblich«, heißt es in ihrem Fall ausdrücklich (vgl. Theater heute 2007: 131).

Es bestätigen sich also im Wesentlichen in den zu beobachtenden Nobilitierungen durch die alljährliche »Kritikerumfrage« von *Theater heute* die Eigenheiten und Trends, wie sie bereits hinsichtlich anderer im Feld des Theaters sich herausbildender Konsekrationsinstanzen auszumachen waren (vgl. die Punkte 9.1.1 und 9.1.2). Dennoch erwies sich die genauere Durchsicht der Jahrbücher als aufschlussreich. Zwei in den Jahrbüchern von *Theater heute* aufscheinende Phänomene sollen im Folgenden erörtert werden: Zum einen kann anhand dieses Mediums der auf der diskursiven Ebene im Theaterfeld insgesamt zunehmend *manifest* werdende *Wettbewerbscharakter* – nicht zuletzt in seiner implizit männlich-vergeschlechtlichten Dimension – nachgezeichnet werden; zum anderen lässt sich anhand eines kleinen, ebenfalls von den *Theater heute*-Jahrbüchern ausgehenden Experiments (ich nenne es eine auf Werbeinseraten basierende Milieurekonstruktion) ein Phänomen umreißen, welches mit der Entwicklung des »Regietheaters« hin zu einer zunehmenden Selbstreferentialität (siehe Punkt 4.3.2) in einer verwandtschaftlichen Beziehung zu stehen scheint.

Das erstgenannte Phänomen: die zusehends im Feld des Theaters – hier in einem seiner zentralen Verständigungsorgane – sich durchsetzende Sichtweise der »ernsten Spiele des Wettbewerbs« als Wettbewerb, manifestiert sich in der Gestalt gewisser im Laufe der Zeit zu beobachtender semantischer Verschiebungen in der jeweiligen Überschrift der *Theater heute*-Umfragerubrik: Heißt es im Jahrbuch von 1980 noch recht unspektakulär »31 Kritiker nennen nachhaltige Eindrücke der Spielzeit 1979/80« (Friedrich/Rischbieter 1980: 12), so wird sich im weiteren Verlaufe der 1980er Jahre die – hier exemplarisch dem Jahrbuch von 1985 entnommene – Formulierung »33 Kritiker nennen Höhepunkte der Spielzeit 1984/85« durchsetzen (Becker et al. 1985: 125). Anfang der 1990er Jahre erfährt die Betitelung sodann eine Erweiterung, indem nunmehr vorangestellt wird, *worin* denn diese »Höhepunkte« bestehen: »Aufführungen und Spieler des Jahres. 34 Kritiker nennen Höhepunkte der Saison 1990/91« (Theater heute 1991: 126) heißt es jetzt. Die damit einsetzende Tendenz, in der Überschrift das *Objekt* der Heiligsprechung – Theateraufführungen und Schauspieler des Jahres – hervorzuheben, verstärkt sich zur Mitte der 1990er Jahre noch. Darüber hinaus bedient man sich nunmehr einer Semantik des Wettkampfs: So enthält die Darstellung der Umfrageergebnisse im Jahrbuch 1995 nebst ihrer üblichen Betitelung mit »Aufführungen und Spieler des Jahres« (Theater heute 1995: 127) und »42 Kritiker nennen Höhepunkte der Saison 1994/95« (ebd.: 128) neu die mittig und in dicken Lettern eingerückte Überschrift »Sieg und Platz« (ebd.: 129). In der Ausgabe von 1996 heißt es dann fast schon Oscar-verdächtig: »The winner is...« (Theater heute 1996: 95) und in jener von 1998 sportlich »Auf die Plätze, fertig – « (Theater heute 1998: 140). Auch verab-

schiedet man sich mit dem Jahrbuch zur Spielzeit 1995/1996 vom Begriff der ›Aufführung‹: Neu werden im Titel der Umfragerubrik die »Inszenierungen und Spieler des Jahres« (Theater heute 1996: 92f.) angekündigt – was insgeheim einer Aufwertung des *Regisseurs* gleichkommt (Wer hat's inszeniert?). Auch im frühen 21. Jahrhundert wird sich der Trend, die Wiedergabe der ›Ergebnisse‹ aus der Kritikerumfrage mit mehr oder weniger reißerischen Titeln zu versehen, die auf kompetitive Sphären menschlicher Praxis anspielen, fortschreiben – wobei die redaktionelle Phantasie zuweilen ungeahnte Höhen erreicht: Im Jahrbuch 2005 werden die theatralischen »Höhepunkte des Jahres« dem geneigten Leser, der geneigten Leserin als »die Spitzenleistungen der Spielzeit«, ja als die »Achttausender der Bühne!« (Theater heute 2005: 127) angekündigt.

Die hier verschiedentlich auszumachende Bezugnahme auf extra-theatralische Referenzsysteme folgt dabei gerade im Falle des letztgenannten Rekurses auf die Sphäre des *Bergsteigens* einer vergeschlechtlichten und vergeschlechtlichenden Logik: Wie Andrea Hungerbühler (2013) in ihrer Studie »*Könige der Alpen*«. *Zur Kultur des Bergführerberufs* zeigt, ist der Alpinismus »von Beginn weg eine maskulin codierte soziale Praxis« (ebd.: 312). Seit der Entstehung dieser Praxisform, die über Jahrzehnte hinweg exklusiv männlich-homosozialen Seilschaften vorbehalten war, vergewissern sich ihre Anhänger mittels des Männlichkeitsrituals ›Bergtour‹ – im Sinne einer symbolischen Eroberung des weiblich konnotierten Bergs – der Unverbrüchlichkeit ihrer Maskulinität (vgl. ebd.).

Nun ist nicht uninteressant zu sehen, dass auf die Metapher der Bergbesteigung verschiedentlich auch seitens im Rahmen der vorliegenden Studie interviewter *Regisseure* rekurriert wird, wenn diese sich daranmachen, dem Interviewer die Eigenheit des Unterfangens einer Inszenierungsarbeit oder die Besonderheit künstlerischen Schaffens überhaupt zu erhellen. Im Interview mit dem in einer Künstlerfamilie aufgewachsenen, zum Interviewzeitpunkt knapp 40-jährigen Theaterregisseur und Regiedozenten Ralph Janitzki⁴⁵ etwa erscheint das Motiv der Gipfelerklimmung im Zusammenhang mit der »Frage nach Talent, nach *Genie*«, für welche der Interviewer sich interessiert zeigt und also an sein Gegenüber »'ne Doppelfrage« richtet. Zum einen will er von Janitzki wissen, ob dieser sich »selber [als] ein Genie« begreife – und zum anderen, wie es denn mit Blick auf das allfällige Vorhandensein von Talent oder Genie seitens seiner *Studierenden* sei: »Also erkennen Sie das?« Zunächst einmal stellt der Regisseur hierauf fest, dass »wenn man selber sich für ein Genie hält«, man »alle Voraussetzungen« dafür habe, »dass man's nicht ist«. Und überhaupt sei es »mit dem Talent« – so seine Überzeugung – wie folgt:

45 Janitzki lehrt an einer am ›orthodoxen‹ Pol des Felds der Regieausbildung zu verortenden Schule (vgl. die Punkte 7.3.2 und 7.3.3).

»Das ist ja die Krone des, äh, Möglichen, aber die ist sozusagen, ist wie der Gipfelpunkt, der in den Wolken liegt. Ich glaube, wir befinden uns sowohl in der künstlerischen Produktion als auch in der Lehre immer auf dem Weg, den Berg zu ersteigen. Wer irgendwann mal die Gnade hat, den Gipfel zu erreichen, das liegt nicht in unserer Macht. Weil wir das Wetter nicht beeinflussen können, wir können nicht wissen, ob das Seil reißt, also das sind alles Sachen, die liegen außerhalb, das ist nicht in der Macht des Menschen, glaube ich.«

Im Denken des Regisseurs also scheint der absolute Kulminationspunkt künstlerischen Schaffens, an dem erst sich – so denn trotz aller Imponderabilien die Ersteigung des Bergs gelingt – Genialität oder Talent manifestieren können, letztlich im Bereich des *Transzendenten* zu liegen. Janitzki zeichnet hier das Bild der unfassbaren und auch gar nicht im Ermessen des menschlichen Subjekts liegenden Eigentümlichkeit künstlerischen Gelingens, mit welchem er zweifelsohne jenen »*Künstler-Mythos*« (Thurn 1997: 107) aufleben lässt, der bereits »in der antiken Debatte über die Geistigkeit der bildnerischen Arbeit« aufgekeimt war und »im Zuge seiner Christianisierung [...] göttliche Inspiration für sich reklamiert« hat (ebd.), um so dann »von der Renaissance an für diese (ästhetische) Divination entsprechend hervorgehobene Positionen im feudalen Weltbild und Gesellschaftsgefüge« anzumahnen (ebd.: 107f.). Das kontrastiert nun zweifellos recht krass mit der ungleich weniger inspiriert wirkenden Form, in welcher die Fachzeitschrift *Theater heute* ihrerseits bei der Ankündigung der Jahresgewinner ihrer »Kritikerumfrage« von 2005 auf die Metapher des Bergsteigens Bezug nimmt: Der künstlerische »Sieg« wird hier semantisch als das Ergebnis einer spitzenmäßigen »Leistung« apostrophiert und also – auf der impliziten Ebene – als ein wenn auch überragender, so doch eigentlich *profaner Erfolg* insoweit codiert, als die ihm ideell zugrunde gelegte Orientierung am *Leistungsprimat* schlechterdings den »Normen der bürgerlichen Erwerbskultur« (Neckel 2002: 105) entspricht. Gerade darin indes, dass ganz offensichtlich der Rekurs auf das Sinnbild der Gipfelerklimmung in solch divergierender, ja von der jeweiligen Grundlogik her besehen widersprüchlichen Art und Weise *möglich* ist, erweist sich die Potenz dieser Metapher als eines Deutungsmusters, das besonders geeignet erscheint, die Spannung zwischen der Vorstellung jenseitig verliehener (göttlicher) Gnadengabe und dem Erfordernis diesseitig auszutragender (weltlicher) Leistungswettkämpfe aufzufangen – um bei alledem die *männliche* Codiertheit regisseurialen Schaffens fortzuschreiben.

Zum zweiten Phänomen: Ist *Theater heute* als eine Zeitschrift zu begreifen, über welche – ungleich nachhaltiger als dies mittels einzelner Theaterkritiken im Feuilleton der Tagespresse möglich ist – die *Namen* bestimmter Regisseurinnen und Regisseure »gemacht« werden, so hat ein kleines Experiment, das ich anhand einer Auswahl von *Theater heute*-Jahrbüchern durchgeführt habe, eine interessante Entwicklung zutage gefördert: dass nämlich eben diese Produktion der legitimen Künstlerinnen und Künstler zusehends sich in einem Medium abspielt, das sich –

als *Medium* – von den ›weltlichen‹ Zusammenhängen des gesellschaftlichen Lebens zusehends entkoppelt und (stattdessen) zu einer theatralischen, also rein feldbezogenen Selbstreferentialität neigt. Nennen wir dieses Experiment eine auf Werbeinsertionen basierende Milieurekonstruktion: Schaut man sich die Werbeanzeigen im Jahrbuch 1980 der Zeitschrift *Theater heute* (Friedrich/Rischbieter 1980) an und geht man davon aus, dass die Inserenten bei der Schaltung ihrer Produktanzeigen von einer gewissen Zielgruppen-Relevanz ausgegangen sein dürften, so lässt sich hiervon ausgehend das folgende Porträt eines sowohl am Theater wie an den angepriesenen Waren und Dienstleistungen interessierten Ehepaares rekonstruieren (die einzelnen *Insertionen* sind in *Kursivschrift* gehalten):

Dank Bausparvertrag bei der *BHW Bausparkasse* wird sich unser Paar bald ein Eigenheim leisten können. In Vorfreude hat sie – nennen wir sie Marianne – schon mal die Wohnzeitschrift *Zuhause* abonniert. Wurde auch langsam Zeit! In der Wohnung fällt ihr manchmal fast die Decke auf den Kopf. Glücklicherweise naht der Sommerurlaub. Man ist sich nur noch nicht ganz einig: Buchen wir eine der organisierten *Städtetouren*, welche die *Deutsche Bahn* anbietet? Oder verreisen wir (selbstverständlich mit der *Lufthansa*) nicht endlich auch mal nach Übersee? Heute jedenfalls geht es ins Theater – auch eine willkommene Abwechslung. Den Bestellcoupon fürs Bühnenprogramm der *Stadt Hannover* hat Marianne (wie ihr Mann – nennen wir ihn Daniel – seinerzeit den Bausparvertrag) mit dem *Pelikan Füllfederhalter* des Modells ›Signum‹ ausgefüllt. Sie macht sich zurecht: Das Kleid riecht frühlingsfrisch nach dem Feinwaschmittel von *Henkel*, ihr Dekolleté verströmt den Duft von *4711 Echt Kölnisch Wasser* – und die grauen Haare kaschiert Madame gekonnt mit der *bellady Intensivtönung* aus dem Hause *Wella*. »Daniel, Liebling, ein Gläschen Sekt, bevor wir losfahren?« Man setzt sich auf das *intraform*-Sofa, trinkt *Fürst von Metternich*. Wäre Besuch da, so schenkte man selbstverständlich Champagner (*Charles Heidsieck*) ein und könnte auch gleich das neue Service von *Villeroy & Boch* präsentieren. Jetzt aber los! Während Marianne noch hurtig die Zähne putzt – für das strahlende Lächeln sorgt *blend-a-med* –, holt Daniel (bei dem Autohersteller im mittleren Management tätig) schon mal den *Opel* aus der Garage. Oha, Benzin ist fast alle. Also schnell noch Halt machen bei *Aral*, *Deutschlands Autopartner Nr. 1*. Einmal volltanken bitte. Schon braust man über die Autobahn und kommt gerade noch rechtzeitig zu Aufführungsbeginn beim Theater an. Das Stück gefällt. In der Pause steckt sich Daniel einen *Clubmaster Cigarillo* an (da durfte im Foyer noch geraucht werden!) und genehmigt sich ein Glas *Pommery*, derweil Marianne (ihrerseits neuerdings Nichtraucherin und Vegetarierin) ein Fläschchen *Johannis (Das stille Wasser)* bestellt. Auch die Rückfahrt wird, obwohl der Wagen schon über 150.000 Kilometer auf dem Buckel hat, problemlos verlaufen: Die *thermo-elastic* Zündkerze von *Bosch* hält eben wirklich, was sie verspricht. Einmal daheim, wird auch ein Schlummertrunk nicht schaden. Wie heißt es doch so

schön: Der Tag geht, *Johnnie Walker* kommt. Den kauft Marianne – wie auch den *Asbach Uralt* – übrigens immer bei *Riemerschmid Spezialitäten*.

Wie diese entlang der Werbeinserate im *Theater heute*-Jahrbuch von 1980 rekonstruierte Milieuskizze zeigt, geht die zu unterstellende Theaterinteressiertheit des idealtypischen Lesers, der idealtypischen Leserin (von ihr ist auszugehen, da es sich ja um eine Theaterzeitschrift handelt) einher mit der Annahme eines gewissen Faibles für Schaumwein und Champagner – und also eines ausgeprägten Sinns für den gesellig-feierlichen oder aber intim-zweisamen Moment –, der Unterstellung von Reiselust und (klein)bürgerlichem Distinktionsanspruch: Wichtige Dokumente werden mit dem Füllfederhalter des Modells *Signum* gezeichnet, Tee und Kaffee werden im Service aus einem der traditionsreichsten keramischen Werke gereicht. Und um ein wohleingerichtetes Eigenheim ist man ebenso bemüht wie um die eigene gepflegte Erscheinung. Im Jahrbuch 1980 finden sich vielerlei Werbeinserate für Produkte und Dienstleistungen des mehr oder minder alltäglichen Gebrauchs. Insgesamt deren 25 enthält das Jahrbuch – wobei alkoholische und andere Genussmittel (mit neun Inseraten) auffallend gut repräsentiert sind. Hinzu kommen in dem Jahrbuch von 1980 zehn – in die Milieuskizze nicht eingeflochtene – Inserate diverser (Theater-)Verlage, darunter etwa *Fischer*, *Hanser* und *Rowohlt*, sowie fünf Anzeigen von Theaterveranstaltern: Für sich werben die *Mülheimer Theatertage*, das *Theater Solingen*, die *Schaubühne am Halleschen Ufer* in Berlin (wo *Agamemnon* von Aischylos gezeigt wird), die *Stadt Hannover* (es inseriert das dortige Amt für Verkehrsförderung) sowie die *Bayer Kultur-Abteilung*, die einzelne Produktionen unterstützt. Schließlich finden sich im Jahrbuch 1980 auch zwei Werbungen von Theatertechnikausrüstern: *Siemens Lichtstellsysteme* und *Braun Musikanlagen*.

Nun ist interessant zu sehen, wie sich Qualität und Verteilung der Werbeinserate in den Jahrbüchern von *Theater heute* über die Zeit verändern: Fünf Jahre später, in der Ausgabe von 1985 (Becker et al. 1985), inserieren nur noch zehn Hersteller beziehungsweise Anbieter von alltagsbezogenen Produkten und Dienstleistungen (deren 25 waren es noch im Jahrbuch 1980). Darunter finden sich neuerdings auffallend viele Finanz- und Versicherungsinstitute, während Schampus und sonstige Alkoholika fast gänzlich wegfallen: Einzig *Asbach Uralt* bleibt als Inserent in der Ausgabe von 1985 treu. *Pelikan* wirbt jetzt für den Füllfederhalter mit 14-karätiger Goldfeder, und neu will der Backwarenhersteller *Bahlsen* der Leserinnen- und Leserschaft von *Theater heute* seine *Butter-Pausenkekse* schmackhaft machen. Bei den (Theater-)Verlagen hingegen nimmt das Werbevolumen zu: Die Anzahl inserierender Verlagshäuser steigt von zehn im Jahrbuch 1980 auf 17 im Jahrbuch 1985 (*Basis Verlag*, *C.H. Beck*, *DVA*, *DTV*, *Fischer*, *Hanser*, *Kiepenheuer*, *Kindler*, *Klett-Cotta*, *Konkordia*, *Litag*, *Orell Füssli*, *Reclam*, *Rowohlt*, *Sessler*, *Suhrkamp*, *Verlag der Autoren*).

Zehn Jahre darauf, im Jahrbuch von 1995 (*Theater heute* 1995), sieht alles ganz anders aus: Von Butterkekse und Bahnreisen, Weinbrand und Wohnzeitschriften,

Zahnpasta und Zündkerzen ist da – wie überhaupt von Inseraten, die ein alltagsweltlich relevantes Produkt anpreisen würden – keine Spur mehr. Vielmehr werben jetzt zahlreiche *Theaterspielstätten* – insgesamt 47 – für sich.⁴⁶ Den Großteil des Werbevolumens machen die Anzeigen deutscher Bühnen aus: Es inserieren zwölf Staats- und 22 Stadttheater, wobei neben den ganz großen Häusern – etwa dem *Deutschen Schauspielhaus Hamburg* und dem *Staatstheater Stuttgart*, dem *Schauspielhaus Bochum* und dem *Düsseldorfer Schauspielhaus* – durchaus auch mittlere Theater auf sich aufmerksam machen (beispielsweise das *Theater der Stadt Heidelberg*, die *Theater Chemnitz* und *Oberhausen* oder die *Bühnen der Landeshauptstadt Kiel*). Weiter inserieren – immer noch mit Blick auf Deutschland – vier *Landestheater* (das *Westfälische* und das *Rheinische* sowie die *Landestheater Mecklenburg* und *Sachsen-Anhalt Nord*) und drei weitere Theater mit festem Haus in diesem Jahrbuch: das *Berliner Ensemble*, das *Schlosstheater Celle* und das *Renaissance Theater Berlin*. Als einzige Spielstätte ohne festes Ensemble schaltet das *Berliner Hebbel Theater* ein Inserat. Vier Insertionen schließlich stammen aus Österreich (vom *Schauspielhaus* und dem *Volkstheater Wien* sowie dem *Schauspielhaus* und dem *Stadtpark Theater Graz*), eine einzige kommt aus der Schweiz (*Theater Neumarkt Zürich*). Dieser Trend, dass in den Jahrbüchern der Theaterzeitschrift zunehmend, ja eigentlich primär *Theater* für sich werben, wird sich im frühen 21. Jahrhundert fortsetzen: Im Jahrbuch von 2005 schalten sage und schreibe 79 Spielstätten eine Annonce. Die Anzahl der Inserate von (Theater-)Verlagen hingegen nimmt, was einer gewissen Konzentrationstendenz im Verlagswesen geschuldet sein mag, im selben Zeitraum allmählich ab: Enthielt das Jahrbuch 1985 noch 17 solche Anzeigen, so sind es im Jahrbuch 1995 noch 13 und 2005 noch deren elf. Insgesamt jedenfalls manifestiert sich in der zu beobachtenden Verschiebung der in *Theater heute* dominierenden Insertionsart ein Wandel dieses Printmediums von einer Publikumszeitschrift zu einer Fachzeitschrift.

Einen höchst verdichteten Ausdruck nun findet diese von einer verstärkten Selbstreferentialität des Theaters zeugende Entwicklung, die durchaus als Indiz auch eines »zunehmenden Auseinanderdriftens von Theater und Publikum« (Schüngel 1996: 81) begriffen werden kann, in *einem* konkreten Inserat: Im *Theater heute*-Jahrbuch von 2005 (Theater heute 2005: 129) ist eine Werbung des Zürcher Theaters am Neumarkt abgedruckt, das sich dem manifesten Sinn nach nicht etwa an die Leserinnen- und Leserschaft des Theatermagazins adressiert, sondern an Herrn Hartmann, der just auf die Spielzeit 2005/2006 hin neuer Intendant des Zürcher Schauspielhauses geworden war. »Lieber Matthias Hartmann«, lesen wir in der Annonce – die gleichsam wie ein persönlicher Brief aufgemacht ist –, »Willkommen in der Theaterstadt Zürich!«. Der Neankömmling wird begrüßt, man freut

46 Im Jahrbuch von 1985 war dies gerade mal ein einziges Haus gewesen: das *Schauspiel Frankfurt*.

sich. Das Haus, das die Anzeige aufgegeben hat, tut dies sozusagen stellvertretend für die ganze ›Theaterstadt‹ (womit unterstellt wird, es handle sich bei Zürich um eine Stadt, die nur aus Theatern bestehe oder in der zumindest das Theater eine herausragende Bedeutung habe), gibt sich damit als Gastgeber oder als eine Art Stadtherr zu erkennen und beansprucht also für sich (und sei dies auch ironisch-spaßig gemeint) die Definitionsmacht darüber, wer in eben dieser Stadt gern gesehen ist und wer nicht. Auf die Begrüßung folgt dann umgehend die Aufforderung: »Bitte merken Sie schon jetzt folgende Termine vor.« (Ebd.) Dann werden unter Angabe von vier Daten ebenso viele Stücke genannt, die in der kommenden Saison am Theater am Neumarkt gezeigt werden, darunter zwei Uraufführungen und eine Schweizer Erstaufführung. Zweierlei Strukturierungslogiken finden sich in dem Inserat verdichtet wieder: Es oszillieren hier ein Angebot zur *Vergemeinschaftung* (der neue Intendant des Schauspielhauses soll in Zürich eingemeindet werden) und gleichzeitig eine latente *Konkurrenzdeklaration* (das Theater am Neumarkt präsentiert sich als tonangebend). Dem Leser, der Leserin von *Theater heute* bleibt es überlassen, sich ob der halb ernst, halb witzig gemeinten, freundlich-konfrontativen Annonce zu erquicken und sich auf eine spannende neue Spielzeit in der Theaterstadt Zürich zu freuen – oder dann eben nicht.

9.2.2 Am Berliner Theatertreffen: Wowi und die Seelenchirurgin

Eine weitere gewichtige Institution im Feld des Theaters, bei der – wie im Falle der alljährlichen Umfrage von *Theater heute* – die Konsekrationsmacht in den Händen einer Auswahl von Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker liegt,⁴⁷ ist in dem von der Deutschen Bundeskulturstiftung geförderten Berliner Theatertreffen zu sehen:

47 Auch mit Blick auf diesen Konsekrationsakt ist von der eingangs des Abschnitts 9.2 umrissenen ›Ordnungsmacht‹ im Feld des Theaters auszugehen. In einer Reflexion auf das Berliner Theatertreffen bringt der Regisseur und Intendant Lars-Ole Walburg ihren ambivalenten Charakter wie folgt auf den Punkt: »Dort gibt es auch jedes Jahr die gleichen Diskussionen. Ist das nun wirklich die richtige Auswahl? Das ist eine subjektive Auswahl von einigen Kritikern, die inzwischen immer weniger reisen können, weil die Zeitungen immer weniger Geld haben, die immer weniger Bericht erstatten können und nur einen marginalen Ausschnitt kennen. Sie wissen auch gar nicht, was in Senftenberg gespielt worden ist und ob dort nicht eine ganz tolle Aufführung stattgefunden hat. Insofern erheischt das Theatertreffen einen guten Moment der Aufmerksamkeit, man kann letztendlich aber nicht sagen, dass das wirklich die zehn besten Aufführungen des Jahres waren.« (Vgl. Kaiser et al. 2010: 18) Verschiedentlich werden in feldinternen Diskursen die von der Kritikerjury getroffenen Entscheidungen auch unter dem Gesichtspunkt der ›Realitätsferne‹ kritisiert, was im Grunde genommen einer Kritik an der Entkoppelung dieser zentralisierten Form der Nobilitierung (durch eine Fachjury) von der Frage der tat-

»Jedes Jahr im Mai versammelt das bedeutendste deutsche Theaterfestival Theaterschaffende, Journalisten und Gäste aus der ganzen Welt in Berlin. Herzstück des Theatertreffens sind die zehn »bemerkenswertesten Inszenierungen«, die alljährlich von einer unabhängigen Kritikerjury aus rund 400 Aufführungen der Saison ausgewählt werden.«⁴⁸

Schreiben die Veranstalter, an dem Theatertreffen werde auch ein »reiches Rahmenprogramm« geboten in der Gestalt von »Diskussionen mit namhaften Gästen aus Kultur, Politik und Wirtschaft«, um hierüber »Bezüge zwischen Theater und aktuellen gesellschaftspolitischen Themen« herzustellen, so manifestiert sich hierin vielleicht nicht zuletzt eine auf das Phänomen der zunehmenden Selbstreferentialität und sozialen Entkoppelung des Theaters antwortende Bemühung, gesellschaftliche »Anschlussfähigkeit« (wieder) herzustellen.⁴⁹

Ohne hier auf die seit 1964 – dem Jahr der Erstausrtragung des Theatertreffens – alljährlich auserkorenen »zehn »bemerkenswertesten Inszenierungen«« eingehen zu können, vermittelt deren Bestimmung durch die Kritikerjury allem voran der jeweilige Regisseur, die jeweilige Regisseurin »geheiligt« wird, seien an dieser Stelle einige das Berliner Theatertreffen kennzeichnende Aspekte erwähnt, die mit Blick auf die Frage nach der im Feld des Theaters herrschenden Konsekrationslogik von Interesse sind. Ein solcher ist etwa darin zu sehen, dass erstmals 1980 die Inszenierung – beziehungsweise in dem konkreten Fall: die Choreographie – einer *Künstlerin* zu dem Theatertreffen eingeladen wird: In diesem Jahr reist Pina Bausch mit ihrem im Mai 1979 am Opernhaus Wuppertal uraufgeführten Stück *Arien* an (weitere Einladungen ans Theatertreffen erhält sie 1981 und 1985). Und wird 1983 – mit dem am Theater Bremen erarbeiteten Tanztheaterstück *Könige und Königinnen* –

sächlichen Bewährung einer Inszenierung *vor Ort* (beim eigentlichen Publikum) gleichkommt. Zentrales Argument jener, die in dieser quasi abgehobenen Konsekrationslogik eine Art »Perversion« erkennen wollen, ist dann, dass die Frage, ob eine Aufführung an einem bestimmten Theater (einer bestimmten Stadt) überhaupt ankommt, scheinbar *nichts* mehr bedeute, während einige erlesene »Experten« *alles* zu sagen hätten. So moniert etwa Dresen (2001) nicht ohne Zynismus: »Beim Berliner Theatertreffen des Jahres 2000 war ein Stadttheater eingeladen, das zu Hause nur dreißig Prozent Auslastung hat. Es kann hoffen, dass der frische Ruhm seine Auslastung verbessert.« (Ebd.: 28f.)

- 48 Die Jury setzt sich jeweils aus sieben Kritikerinnen und Kritikern zusammen, die für maximal drei Jahre ihres Amtes walten. Hierzu berufen werden sie von der Leitung des Theatertreffens sowie dem Intendanten der Berliner Festspiele (siehe Link 30).
- 49 Im Übrigen ist nicht uninteressant zu sehen, dass die Veranstalter des Berliner Theatertreffens eben dieses als »die Leistungsschau des deutschsprachigen Theaters« (vgl. ebd.) apostrophieren, um also (wie dies auch in der Fachzeitschrift *Theater heute* zu beobachten war) theatralische Produktionen als »Leistungen« und das Theatertreffen selbst als eine Art Branchenmesse oder Marketing-Veranstaltung zu codieren.

eine weitere Choreographin, nämlich Reinhild Hoffmann eingeladen, so ist in Andrea Breth, deren Freiburger *Bernarda Albas Haus* 1985 in Berlin gezeigt wird, die erste am Theatertreffen gewürdigte Sprechtheater-Regisseurin zu sehen.⁵⁰ Dass nun zunächst den Repräsentantinnen des *Tanztheaters* die Ehre zuteil wird, ihre *opera operata* am Theatertreffen zeigen zu können, mag als Hinweis auf ein allgemeines Phänomen gelesen werden: dass die Konsekrationsinstanzen im Feld des Theaters es *Frauen* zunächst recht ausschließlich dann nur zugestehen, als legitime Künstlerinnen zu gelten, wenn sie – wie dies sprichwörtlich vom Schuster verlangt wird – gleichsam bei dem ihnen zugedachten Leisten bleiben: dem *Tanz* nämlich. Unter den Darstellenden Künsten nun bildet dieser jene Sparte, die (anders als das Sprechtheater, das traditionell das *Geistige* für sich gepachtet hat) mit dem bewegten *Körper* jenes geheimnisvolle ›Objekt‹ in den Vordergrund stellt, das mit dem Durchbruch der vergleichenden Anatomie als »Basis-Wissenschaft für [...] die weiblichen Sonderanthropologien« (Honegger 1992: 8) um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zu jenem »Analogien-Operator« (Bourdieu 1982: 741) gemacht worden war, der noch in unseren Tagen recht unaufhaltsam dafür sorgt, dass der Glaube an die Existenz einer *natürlich* gegebenen ›Ordnung der Geschlechter‹ sich nicht verflüchtige.

Vor diesem Hintergrund ist wiederum nicht uninteressant zu sehen, dass wir es im Falle von Andrea Breth – als der allerersten in der ›Königsdisziplin‹ des *Sprechtheaters* mitmischenden Regisseurin, die zu dem Theatertreffen eingeladen wurde – mit einer Künstlerin zu tun haben, der im Rahmen einer anlässlich des Berliner Theatertreffens vorgenommenen Konsekration, nämlich ihrer Würdigung mit dem Berliner Theaterpreis im Jahre 2006 (vgl. Punkt 9.1.2), zugeschrieben wird, eine »Seelenchirurgin mit mikroskopisch genauen Blick« zu sein⁵¹ – also gerade *keine* Choreographin, die Körperlichkeit zur Schau stellt, sondern eine Anatomin, die »in ihren Inszenierungen die dunklen Seiten der Existenz auslotet und dabei immer auch metaphysischen Fragen nachspürt«. Als solche wird Breth (beziehungsweise ihr *modus operandi*) in einer von zweierlei Momenten geprägten Logik gewürdigt, nämlich – zum einen – im Sinne ihrer Verortung in der Fluchtlinie einer großen

50 Zwischen 1990 und 2005 erhält Andrea Breth sieben weitere Einladungen für ihre allem voran am Burgtheater Wien (1992, 2003 und 2005) sowie an der Berliner Schaubühne (1992, 1993, 1994 und 1999) erarbeiteten Inszenierungen.

51 Das Zitat entstammt der Begründung der Jury, die den von der ›Stiftung Preußische Seehandlung‹ verliehenen Theaterpreis Berlin in diesem Jahr Andrea Breth zugesprochen hat. Die Begründung wurde im Zuge der vom Regierenden Bürgermeister von Berlin – Klaus Wowereit – auf die Künstlerin gehaltenen Laudatio von eben diesem vorgelesen. Ich habe diese Preisverleihung, die am 21. Mai 2006 im Haus der Berliner Festspiele anlässlich des Berliner Theatertreffens stattfand, auf Tonband aufgezeichnet. Beim Zitat handelt es sich um einen Auszug meiner Transkription dieser Aufzeichnung.

künstlerisch-ästhetischen Strömung und – zum anderen – in Form ihrer Charakterisierung als dennoch singuläre Künstlerin. So liest Klaus Wowereit des Weiteren aus der Begründung der Jury:

»In der Tradition des psychologischen Realismus stehend, hat Andrea Breth, diese große Einzelgängerin, die ästhetischen Trends und Moden des Betriebs nie mitgemacht, sondern Theater stets als Dienst am Text betrieben, ohne dabei in konventioneller Werktreue zu erstarren.«

Die Preisverleihung an Andrea Breth ist – schließlich – auch insofern interessant, als in ihrem Zuge es zu einer diskursiven Herstellung beziehungsweise Reproduktion des Zusammenhangs zwischen einer bestimmten *Örtlichkeit* und einer bestimmten *Künstlerin* kommt. So lässt eine weitere Passage aus der Laudatio des Regierenden Bürgermeisters von Berlin auf Andrea Breth aufscheinen, dass der ›Wert‹ einer als bedeutend geltenden Theaterregisseurin für eine stets um Bedeutung bemühte Stadt mitunter erst wirklich erkannt und anerkannt wird, wenn sie sich von der letzteren abgewandt hat, um sich dem Theater einer *anderen*, zumal ihrerseits nicht unbedeutenden Stadt zu verschreiben. So sagt Wowereit, der Stadtherr, über Breth, die Regisseurin:

»Heute zeichnen wir sie mit dem Berliner Theaterpreis aus. Zu spät, könnte man einwenden, denn Andrea Breth, die fünf Jahre, von 1992 bis 1997, die Schaubühne geleitet hat, inszeniert jetzt vor allem in Wien. Wir haben es eben schon gehört. Sie hat seither in Berlin nicht mehr gearbeitet. Ich denke, das ist bis heute ein herber Verlust. {Applaus} Deshalb soll diese Ehrung auch ein Zeichen dieser Verbundenheit sein und stiftet vielleicht auch neue Verbindungen zwischen der Theaterstadt Berlin und dieser großartigen Theaterfrau. Ich darf Ihnen jetzt, liebe Frau Breth, den Theaterpreis der Stiftung Preußische Seehandlung überreichen, und bitte Sie auf die Bühne, und bitte auch Herrn Rasch⁵² und die Jury, dies ebenfalls zu tun. {Stille, Applaus, dann wieder Stille} So, Frau Breth, Sie müssen nach vorne kommen.« {Gelächter im Publikum}

Die Regisseurin ließ sich Zeit. Einmal bei *Charming Wowi* auf der Bühne des Hauses der Berliner Festspiele angekommen, meinte sie: »Immer als Regisseur hat man zwanghaft irgendetwas zu sagen. Das Licht ist leider sehr schlecht, {Lachen im Publikum} und zwar für den Sprechenden. Für das Publikum ist es, glaub ich, sehr hübsch.«

52 Adressiert wird hier Walter Rasch, Vorstandsvorsitzender der Stiftung Preußische Seehandlung.

9.3 BAYREUTH: MÄNNERMACHENDE MYTHENFABRIK

Im Abschnitt 6.4 wurde bereits auf das besonders große Beharrungsvermögen der Vorherrschaft männlicher Regisseure in der Sparte der *Oper* hingewiesen und ein Zusammenhang theoretisiert zwischen diesem Phänomen und dem Umstand, dass sich der Regisseur im Musiktheater mit einem besonders starken (symbolischen) Opponenten, nämlich dem genialen – und gleichermaßen männlich codierten – *Komponisten* konfrontiert sieht: Wird es dem Theaterregisseur im Musiktheater zugetraut (und gelingt es ihm glaubhaft zu machen), eben diesem großen Komponisten auf Augenhöhe die *Stirn* bieten zu können, so birgt diese besonders pointierte Konstellation einer künstlerischen ›Partnerschaft-Gegnerschaft‹ – im Sinne einer kompetitiv strukturierten symbolischen Beziehungsform, die der (Re-)Produktion männlicher Dominanz zuarbeitet – die Aussicht auf entsprechend hohe Anerkennung. Nun erkennt Ortrud Gutjahr (2008) in den *Bayreuther Festspielen* – in deren Rahmen Jahr für Jahr »ausschließlich die Werke Wagners auf dem Programm« stehen – jenen distinkten Ort im Gefüge des Theaterfelds, an dem das Regietheater »geradezu auf den Plan gerufen« (ebd.: 19) worden sei, weil sich dort dem Regisseur *wie kaum sonst wo* die Möglichkeit biete, »gegenüber früheren, ideologisch kontaminierten Interpretationen Stellung zu beziehen« (ebd.: 20) und den spezifischen Wert, den Geltungsanspruch der *eigenen Inszenierung* »gegenüber Musik und Text« (ebd.) zu verfechten und zu behaupten. Dem männlich-vergeschlechtlichten und gleichzeitig höchst *konskrativen Charakter* der Wagner-Festspiele soll im Folgenden etwas näher auf den Zahn gefühlt werden.

In seiner Theaterstatistik definiert der Deutsche Bühnenverein *Festspiele* als selbständige Unternehmen, die überwiegend im Sommer spielen (vgl. Deutscher Bühnenverein 2009). Hinsichtlich ihres ›Gewichts‹ im Feld des Theaters beziehungsweise in dessen Subfeld der Festspiele fallen – bemessen an den Besuchszahlen, der Anzahl Vorstellungen und der Höhe der von der öffentlichen Hand zugewiesenen Gelder – mit Blick auf Deutschland allen voran zwei solche ›Unternehmen‹ auf, die recht radikal verschiedene Positionen einnehmen: auf der einen Seite die hier interessierenden *Bayreuther Festspiele* (am Pol der ›Hochkultur‹), auf der anderen die *Karl-May-Spiele* in Bad Segeberg (am Pol der ›Massenkultur‹). Letztere – gegründet 1952 – stechen dabei primär hinsichtlich ihres Zuschaueraufgebots hervor.⁵³ Mit ihren gegenwärtig rund 8.000 Plätzen handelt es sich bei den Karl-

53 Die Veranstalter betonen zuvorderst den *Erlebniswert*, den die Karl-May-Spiele für die ganze Familie hätten: »Haben Sie schon einmal mitten in einem Indianerüberfall gesessen?«, wird man auf der Internetseite gefragt. Wer sich schon immer mal inmitten »knallender Colts, galoppierender Rothäute, großer Explosionen und packender Zweikämpfe« habe wiederfinden wollen, für den werde es Zeit, nach Bad Segeberg zu fahren: »Das alles gibt es bei den Karl-May-Spielen.« (Vgl. Link 31) Interessanterweise taucht auf den

May-Spielen um das Festspielunternehmen mit dem größten Publikumszulauf: Bei 72 Vorstellungen konnten die Spiele in der Saison 2007/2008 insgesamt fast 260.000 Besucherinnen und Besucher verzeichnen – im Mittel also rund 3.600 Zuschauerinnen und Zuschauer pro Aufführung.⁵⁴ Die Karl-May-Spiele erhalten dabei *keine* Zuweisungen staatlicher Gelder. Anders die Bayreuther Festspiele: Ihnen fließen von allen Festspielen die *höchsten* Beiträge der öffentlichen Hand zu (Bund, Land und Gemeinde). Knapp viereinhalb Millionen Euro sind es für die Spielzeit 2007/2008, während der insgesamt rund 60.000 Personen die 30 Aufführungen mitverfolgen (im Schnitt hat damit jede Aufführung knapp 2.000 Besucherinnen und Besucher).⁵⁵

Der Kontrast macht deutlich: Wiewohl es sich im Grunde genommen um zwei *Massenveranstaltungen* handelt, sieht sich die eine von ihnen – die Abenteuerhelden von *Karl May* zum Leben erweckend – dem steifen Wind des kommerziellen Erfolgsdrucks ausgesetzt, während die andere – die Werke *Richard Wagners* hochhaltend – sich auf stattlichste Staatssubventionen stützen kann. Bayreuth scheint ein Wert an sich zu sein – und wo ein Wert ist, ist der Glaube nicht fern. Freilich kann im Rahmen dieses Kapitels kein auch nur annähernd vollständiges Bild dieser »vielleicht größte[n] Mythenfabrik des Landes« nachgezeichnet werden, wie der Musikkritiker Axel Brüggemann die Wagner-Festspiele einmal genannt hat.⁵⁶ Für den Moment muss als Hintergrundanmerkung ausreichen, dass Richard Wagner manchen als »der umstrittenste Künstler aller Zeiten« (Spotts 1994: 7) gilt. Und:

Internetseiten der Karl-May-Spiele der Name des *Regisseurs*, der für das Arrangement der Indianer, die Koordination der Knalleffekte (etc.) verantwortlich zeichnet, nirgends auf. Entsprechende Recherchen brachten schließlich ans Licht, dass es sich bei dem Regisseur, der an den Karl-May-Spielen des Jahres 2009 *Der Schatz im Silbersee* inszeniert hat, um einen gewissen Donald Kraemer handelt, der von der Vermittlungsbüro Pegasus vertreten wird. Aus dessen Profil auf der Agentur-Webseite geht hervor, dass Kraemer sonst recht ausschließlich als *Filmregisseur* arbeitet. Als solcher hat er, wie unter der Rubrik »Auszeichnungen« aufgeführt wird, bereits mehrere Preise erhalten. Unter der Überschrift »Filmographie« wird eine Auswahl seines Schaffens aufgelistet: Sie umfasst 18 zwischen 1990 und 2009 realisierte Filmproduktionen. Unter der nachstehenden Rubrik »Theater« findet sich demgegenüber einzig der Eintrag zu eben seiner Inszenierung an den Karl-May-Festspielen im Jahr 2009 (vgl. Link 32).

54 Nach den Karl-May-Spielen sind die Ruhrfestspiele in Recklinghausen das Festspiel mit dem zweitgrößten Besucherzustrom. Die 233 Vorstellungen, die in der Saison 2007/2008 (verteilt auf 6 Spielstätten) gegeben wurden, haben insgesamt 77.000 Personen gesehen.

55 Mit anderen Worten: Jede der 30 Vorstellungen wird mit 150.000 Euro aus öffentlichen Geldern subventioniert. Oder nochmals anders betrachtet: Auf jeden Besucher, jede Besucherin einer Aufführung entfällt ein staatlicher Finanzierungsbeitrag von 75 Euro.

56 Siehe Link 33.

Die Geschichte Bayreuths ist eben nicht nur als die »Geschichte einer Institution« zu sehen, sondern auch als »eine Chronik der Familie Wagner« – einer deutschen Dynastie, »die Karl Marx so bizarr fand wie die Nibelungen« (ebd.).

Mit einer Inszenierung des *Ring des Nibelungen* eröffnet Richard Wagner 1876 denn auch die allerersten Bayreuther Festspiele.⁵⁷ Für die zweiten Festspiele im Jahre 1882 bringt er *Parsifal* auf die Bühne (die Inszenierung wird bis 1933 weiter gezeigt). Nach Wagners Tod 1883 übernimmt seine zweite Ehefrau, Cosima Wagner, das Szepter in Bayreuth – bis 1908 stehen die Festspiele unter ihrer Leitung – und inszeniert zwischen 1886 und 1896 zuerst *Tristan und Isolde* (1886; bis 1906 gespielt), danach den *Tannhäuser* (1891; bis 1904 aufgeführt), den *Lohengrin* (1894; bis 1909 aufgeführt) und schließlich – 1896 – den *Ring des Nibelungen* (gespielt bis 1931). Zwei weitere Regisseure inszenieren während dieser Zeit in Bayreuth: August Harlacher, der 1888 die *Meistersinger* auf die Bühne bringt (gespielt bis 1899), und Siegfried Wagner, Sohn von Richard und Cosima Wagner, der 1901 den *fliegenden Holländer* inszeniert (1902 erneut aufgeführt) und 1908 als neuer Leiter der Festspiele die Nachfolge seiner Mutter antritt. Siegfried Wagner wird – wobei in dieser Zeit neben ihm *kein anderer* Regisseur für die Festspiele arbeitet – bis 1930 noch für vier weitere Inszenierungen verantwortlich zeichnen. Von 1933 bis 1943 sollte *ein Mann* das Regiemonopol in Bayreuth innehaben: Heinz Tietjen (1881-1967) bringt acht Werke Wagners auf die Bühne. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs werden die Spiele in Bayreuth im Jahr 1951 wieder aufgenommen. In der hinsichtlich der Vergabe von Regieaufträgen äußerst »konservativen« Epoche der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte werden – abgesehen von Rudolf Otto Hartmann, der im Jahr der Wiedereröffnung die *Meistersinger* inszeniert (nur 1952 erneut aufgeführt) – bis 1968 ausschließlich die Brüder Wieland und Wolfgang Wagner als Regisseure wirken: Die beiden Söhne von Siegfried und Winifred Wagner (beziehungsweise Enkel von Richard Wagner) genießen eine künstlerische Ausbildung. Wieland (1917-1966) studiert Malerei und Musik, während Wolfgang (1919-2010) bei Heinz Tietjen an der Staatsoper Berlin – wo er Regieassistent wird – das Theaterhandwerk kennenlernt. Gemeinsam übernehmen die beiden 1951 von ihrer Mutter Winifred die Leitung der Festspiele. Nach dem Tod seines Bruders Wieland im Jahre 1966 verbleibt Wolfgang bis 2008 alleiniger künstlerischer Festspielleiter. In der Ära von 1951 bis 1968 zeichnet Wieland Wagner für elf, sein Bruder Wolfgang, der sich um das Finanzwesen der Festspiele kümmerte, für sechs Inszenierungen verantwortlich – darunter auch zwei respektive eine *Ring*-Inszenierung(en): Wieland Wagner setzt ihn 1951 (bis 1958 gespielt) und

57 Die Informationen zu den im Folgenden erwähnten Akteurinnen und Akteuren sowie deren Inszenierungen sind den Internetseiten der Bayreuther Festspiele entnommen, auf denen sich eine die Rubriken *Spielpläne* und *Mitwirkende* beinhaltende Datenbank findet. Siehe Link 34.

1965 (bis 1969 gespielt) in Szene, Wolfgang Wagner 1960 (bis 1964 gespielt). In der unmittelbaren Nachkriegszeit und bis in die späten 1960er Jahre hinein sind die Wagner-Festspiele also – gerade auch was die Regieverantwortung angeht – fest in *Familienhand*. Dies ändert sich in den 1970er und 1980er Jahren allmählich. Neben dem Stammhalter Wolfgang Wagner, der zwischen 1969 und 1989 fünf weitere Inszenierungen unternimmt (darunter seinen zweiten *Ring* im Jahr 1970, der bis 1975 gespielt wird), bringen in diesem Zeitraum auch August Everding (1928–1999), Götz Friedrich (1930–2000) und Harry Kupfer (*1935) je mehrere Werke Wagners auf die Bühne. Everding inszeniert 1969 den *fliegenden Holländer* (gespielt bis 1971) und 1974 *Tristan und Isolde*. Friedrich bringt 1972 den *Tannhäuser* (gespielt bis 1978), 1979 den *Lohengrin* (gespielt bis 1982) sowie 1982 den *Parsifal* (gespielt bis 1988) auf die Bühne. Kupfer schließlich inszeniert 1978 den *fliegenden Holländer* (gespielt bis 1985) und 1988 den *Ring des Nibelungen* (gespielt bis 1992). Vor ihm hatte 1976 Patrice Chéreau (*1944) den sogenannten ›Jahrhundertring‹ inszeniert (gespielt bis 1980) – will heißen den *Ring des Nibelungen* 100 Jahre nach seiner Erstaufführung in Bayreuth durch Richard Wagner selbst – und Peter Hall (*1930) für den *Ring* von 1983 regieverantwortlich gezeichnet (gespielt bis 1986). Zwei weitere Regisseure inszenieren in den 1980er Jahren je ein Stück: Jean-Pierre Ponelle (1932–1988) *Tristan und Isolde* (1981, gespielt bis 1987) und Werner Herzog (*1942) den *Lohengrin* (1987, gespielt bis 1993). Die 1970er und 1980er Jahre sind also von einer zunehmenden Öffnung der Bayreuther Festspiele für Regisseure geprägt, die nicht der Wagner-Familie angehören. Dabei fällt auf, dass sämtliche der aus Deutschland beziehungsweise der DDR stammenden Regisseure, die in diesen beiden Jahrzehnten in Bayreuth engagiert werden – nebst anderen Fächern und Disziplinen – Theaterwissenschaften studiert haben. Mit Chéreau, Hall und Ponelle werden in dieser Epoche zudem drei *ausländische* Regisseure verpflichtet. Abgesehen von den auch im Filmfach erfolgreichen Regisseuren Chéreau und Herzog, die in der ersten Hälfte der 1940er Jahre geboren wurden, haben die Männer, die in dieser Epoche in Bayreuth inszenieren, Jahrgänge zwischen 1928 und 1935. Und abgesehen wiederum von Chéreau, der bei seiner ersten Inszenierung gerade mal 32-jährig ist, sind die meisten Bayreuth-Regisseure zum Zeitpunkt ihres Debüts auf dem grünen Hügel zwischen Anfang und Mitte 40: Everding ist 41, Friedrich 42, Kupfer 43 und Herzog 45-jährig; etwas älter sind Ponelle mit 49 und Hall mit 53 Jahren.

Mit Blick auf die 1990er Jahre und das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts sind – nebst einem Führungswechsel der Festspiele im Jahr 2008⁵⁸ – in Bayreuth

58 Wolfgang Wagner (1919–2010) inszeniert letztmals 1996 in Bayreuth (*Die Meistersinger*, gespielt bis 2002). 2008 geht die Festspielleitung auf seine Töchter Katharina Wagner und Eva Wagner-Pasquier (zwei Halbschwestern) über. Katharina inszeniert auf dem grünen Hügel ein erstes Mal im Jahr 2007 (*Die Meistersinger*).

weitere Neuerungen zu verzeichnen. Ein erstes Phänomen ist darin zu sehen, dass an den Festspielen fortan kein Regisseur mehr als *ein Werk* auf die Bühne bringt. Mit anderen Worten: In jüngerer Vergangenheit wird für jede neue Inszenierung wieder ein *anderer* Regisseur verpflichtet. An den Wagner-Festspielen inszenieren zu können erhält damit den Charakter einer recht *einmaligen* Chance. Die zwischen 1990 und 2010 in Bayreuth verpflichteten Regisseure lassen sich ganz grob in zwei Generationen unterteilen. Tankred Dorst (*1925) und Heiner Müller (1929-1995) sind die Doyens der *älteren* Kohorte, zu der auch Dieter Dorn (*1935), Alfred Kirchner (*1937), Jürgen Flimm und Hans Neuenfels (beide *1941) gezählt werden können. Sie alle weisen im Grunde genommen dieselbe Generationslagerung auf wie jene Regisseure, die in den 1970er und 1980er Jahren in Bayreuth inszeniert hatten. Ein Novum ist indessen darin zu sehen, dass – zuvorderst mit Flimm und Neuenfels – nunmehr auch Repräsentanten der Regietheater-Avantgarde nach Bayreuth geholt werden, die als maßgebende Erneuerer des Sprechtheaters Anfang der 1970er Jahre gelten (vgl. hierzu den Abschnitt 4.2 der vorliegenden Arbeit). Der *jüngeren* Generation gehören Christoph Marthaler (*1951), Keith Warner (*1956), Christoph Schlingensief (1960-2010), Claus Guth (*1964) sowie Philippe Arlaud an. Auch Stefan Herheim (*1970) kann dieser zweiten Kohorte zugeschlagen werden – wobei sich mit ihm gewissermaßen schon eine neue Generation anzukündigen scheint. Quer zu diesen beiden Kohorten bilden sich andere Gruppierungen, wenn man das Alter der Regisseure zum jeweiligen Zeitpunkt der Aufführung ihrer Arbeit in Bayreuth betrachtet. Zu den Alten zählen dann Müller, der mit 64 in Bayreuth inszeniert, Neuenfels mit 69 und Dorst mit sage und schreibe 81 Lenzen. Eine Mittellage nehmen Dorn (55), Kirchner (57), Flimm (59), Marthaler (54) sowie Arlaud (ca. 55) ein, die also alle als Mitt- bis Endfünfziger erstmals in Bayreuth inszenieren. Vergleichsweise jung sind Herheim (38), Guth (39), Warner (43) und Schlingensief (44) – wobei dieses ›Erstinszenierungsalter‹ in den 1970er und 1980er Jahren noch geradezu die Regel gewesen war (siehe oben).

Im Vergleich mit den beiden vorangehenden Dezennien werden in den 1990er Jahren und im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts in Bayreuth also vermehrt *ältere* und bereits längerfristig bewährte (Sprechtheater-)Regisseure engagiert, wobei die Altersspanne insgesamt zunimmt: Gemessen an ihrem Alter zum Zeitpunkt ihrer Inszenierungen liegt zwischen Herheim und Dorst fast ein halbes Jahrhundert. Schaut man sich die Berufsbiografien dieser Regisseure an, so fällt wiederum auf, dass insbesondere die Repräsentanten der älteren Kohorte, die zwischen 1990 und 2010 in Bayreuth inszenieren, sich durch eine Affiliation mit diversen – zumeist gleich mehreren – Kunstakademien auszeichnen. So sind etwa Flimm und Neuenfels (die ›Ungehorsamen‹ im Theaterfeld der späten 1960er und frühen 1970er Jahre) – aber auch Dieter Dorn – Mitglied der Akademie der Künste Berlin sowie der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Auch Tankred Dorst ist Mitglied der letzteren – und darüber hinaus der Deutschen Akademie für Sprache

und Dichtung in Darmstadt sowie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur mit Sitz in Mainz. Dorn wiederum ist zudem Gründungsrektor der Stuttgarter Theaterakademie, Flimm Mitglied der Freien Akademie der Künste Hamburg sowie der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. Müller schließlich ist ab 1984 Mitglied der Akademie der Künste der DDR.⁵⁹

Nun ist mit Blick auf die Frage nach dem konsekrativen Charakter der Wagner-Festspiele nicht uninteressant zu sehen, dass – in aller Regel – die Mitgliedschaft in einer oder mehreren solchen Kunstakademie(n) dem Regie-Engagement in Bayreuth zeitlich *vorangeht*. Es ist also, wenn man so will, bei den betreffenden Regisseuren schon ein ansehnliches Volumen an symbolischem Kapital vorhanden, bevor sie auf dem grünen Hügel zur Wagner-Weihe antreten beziehungsweise »zugelassen« werden. In einigen Fällen folgen sich verschiedene Formen der Konsekration auf dem Fuße. Besonders beachtenswert ist etwa die Konsekrationsfrequenz im Fall von Hans Neuenfels, der 2005 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und im selben Jahr (von der Zeitschrift *Opernwelt*) ein erstes Mal zum »Opernregisseur des Jahres« erklärt wird. Im Jahr darauf – 2006 – wird er in die Berliner Akademie der Künste berufen, 2008 folgt sodann die zweite Auszeichnung als »Opernregisseur des Jahres« – und 2010 schließlich inszeniert Neuenfels in Bayreuth.

Auch verfügen einige Regisseure der jüngeren Generation – im Unterschied zu jenen der älteren Kohorte und denen, die in den 1970er und 1980er Jahren in Bayreuth inszenieren – über ein *Regiestudium*. Als 20-Jähriger erhält Keith Warner 1976 ein Stipendium für ein Ausstattungs- und Regiestudium bei Friedelind Wagner, der ältesten Tochter von Siegfried und Winifred (in einem gewissen Sinne ist er also zum erweiterten Kreis der Familie Wagner zu zählen); Philippe Arlaud studiert Regie und Bühnenbild an der *École Supérieure d'Art dramatique* des Straßburger Nationaltheaters; Claus Guth absolviert ein Studium der Theater- und Opernregie an der *Hochschule für Musik in München*; Stefan Herheim schließlich – der jüngste Bayreuth-Regisseur – nimmt nach einer Cello-Ausbildung und ersten Arbeiten im Regie- und Ausstattungsbereich an der Opernhochschule und der Oper Oslo ein Studium der Musiktheaterregie an der *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* in Hamburg auf.

Des Weiteren fördert ein kursorischer Blick auf die beruflich-künstlerischen Stationen der Regisseure, die in den 1990er Jahren und im frühen 21. Jahrhundert eine Inszenierungsgelegenheit in Bayreuth erhalten, einige typische »Passagen« in

59 Vor dem Zusammenschluss mit der Westberliner Kunstakademie zur *Akademie der Künste (Berlin)* anno 1993 hieß die Institution in der DDR zunächst (bis 1972) *Deutsche Akademie der Künste in Berlin (Ost)*, dann *Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik* (bis 1990) und schließlich – von 1990 und 1993 – *Akademie der Künste zu Berlin*.

deren Laufbahnen zutage. Zu den Spielstätten, an denen auffallend viele Regisseure vor ihrem Engagement an den Wagner-Festspielen tätig waren und sich Geltung zu verschaffen wussten, zählen die Münchner Kammerspiele, wo Dieter Dorn ab 1983 Intendant ist (in drei aufeinanderfolgenden Jahren – 1984 bis 1986 – werden sie von der Zeitschrift *Theater heute* zum ›Theater des Jahres‹ gekürt). Bedeutende Stationen stellen auch die Salzburger Festspiele und die Oper Frankfurt am Main dar: In Salzburg inszenieren namentlich Dieter Dorn (ab den 1980er Jahren), Claus Guth (im Jahr 2000), Hans Neuenfels und Stefan Herheim (2001 respektive 2003). Seit 2006 schließlich leitet Jürgen Flimm die Salzburger Festspiele. In Frankfurt sorgt Neuenfels 1980 mit seiner *Aida*, die er als Putzfrau zeigt, für ein Erdbeben und viel Aufmerksamkeit; Alfred Kirchner inszeniert dort den *Maskenball* (1982), *Eugen Onegin* (1984) sowie *Tosca* (2001), und Christoph Marthaler arbeitet in den Jahren 1994, 1996 und 1997 an dem Haus.

Resümierend und im Sinne einer Zuspitzung ist zu konstatieren, dass wir es im Falle der Wagner-Festspiele mit einer Verschränkung zweier Strukturierungsmomente zu tun haben: Der höchst exklusive Charakter Bayreuths (hier werden die ›Könige‹ der Regie geadelt) geht mit einer Konsekrationslogik einher, die jener der ›Heiligung auf Vorschuss‹ radikal entgegengesetzt ist. So lässt sich auch die dominant männlich-vergeschlechtlichte Dimension der Wagner-Festspiele begreifen: Dass Frauen – jedenfalls solche, die nicht zur Wagner-Familie gehören – bis dato ganz offensichtlich vom Regiepult in Bayreuth ferngehalten oder jedenfalls nicht an dieses herangelassen werden, mag sich partiell daran erhellern, dass auch mit Blick auf die Rekrutierung der Männer, die zu dieser ›einmaligen‹ Gelegenheit kommen, von einer hochgradigen Selektivität auszugehen ist. Ein Engagement auf dem grünen Hügel ist äußerst voraussetzungsreich nicht zuletzt insofern, als diesem in aller Regel bereits andere exklusive Akte der Konsekration (Mitgliedschaften in Kunstakademien, Preise, Ernennungen etc.) vorgeschaltet sind. Richard Wagner, so könnte man es auch formulieren, verlangt seitens der antretenden Regisseure also eine spezifische Satisfaktionsfähigkeit insofern, als diese bereits über hinreichend objektiviertes symbolisches Kapital (im Sinne kunstinterner ›Mittel‹) verfügen müssen, wenn sie sich daranmachen wollen, ihn und sein Werk herauszufordern. So besehen hängt die männliche Dominanz der Regie in Bayreuth wesentlich damit zusammen, dass es – bis in unsere Tage – noch kaum oder keine Regisseurinnen gibt, die über hinlänglich zahlreiche und hinreichend hohe Zeichen der Nobilität verfügten, um als legitime ›Partner-Gegnerinnen‹ Richard Wagners gelten zu können. Solange sich daran nichts ändert, wird das Festspielhaus auf dem grünen Hügel wohl jene männermachende Mythenfabrik bleiben, die es im Grunde genommen seit 1876 ist.

10 Papierene Ruhmeshallen

Die Beschäftigung mit dem Regieberuf führte mich zu gewissen Publikationsgattungen, die ich zusammengefasst als *papierene Ruhmeshallen* bezeichnen möchte: Porträtbände und Biografien, Lexika und weitere Schriften mit Nachschlagewerkcharakter, die sich explizit einer bestimmten Auswahl von Theaterregisseurinnen und -regisseuren widmen. Implizit handelt es sich auch bei den in Kapitel 3 zur Genese des ›idealen‹ Regisseurs herangezogenen regiegeschichtlichen Darstellungen um solche: Auch in ihnen tauchen jeweils nur manche Regisseure prominent auf – und andere nicht. Der wesentliche Unterschied zu den Publikationen, um die es *hier* gehen soll, besteht indes darin, dass in diesen die einzelne *Person selbst* oder aber – wie sich zeigen wird – bestimmte Gruppen, ja ganze ›Generationen‹ von Regisseurinnen und Regisseuren im Zentrum der Veröffentlichung stehen beziehungsweise überhaupt erst den Publikationsanlass geben.¹ Den Theaterschaffenden, mit denen sich solcherart Veröffentlichungen befassen, wird eine je besondere (auch über die konkrete Person hinausweisende) Relevanz beigemessen. *Ihnen* – und also *nicht anderen* – wird mit diesen Publikationen Geltung verschafft als besonderen Persönlichkeiten, deren Sein und künstlerisches Schaffen als der schriftlichen Fixierung und Überlieferung würdig erscheint. In diesem Sinne haben wir es bei solchen Schriften mit einer Form der diskursiven Herstellung von »richtungsweisenden Persönlichkeiten« (Bourdieu 1998: 55) zu tun, über welche *à la longue* so etwas wie eine *Hall of Fame* der Theaterregie entsteht. Es wäre freilich eine separate Untersuchung nötig, wollte man die Logiken der Herausbildung dieser Ruhmeshallen im Detail rekonstruieren – beispielsweise hinsichtlich der Zusam-

1 Der im Abschnitt 3.2 erwähnte *Versuch über das Wesen der modernen Regie*, den Heinz Herald (1915) unter dem Haupttitel *Max Reinhardt* unternommen hat, stellt unter den im Kapitel zum ›idealen‹ Regisseur berücksichtigten Schriften eine Ausnahme dar und verweist – als eine der frühesten von einer singulären Regiepersönlichkeit ausgehenden Darstellungen – auf die *Stiftungsfunktion*, die Reinhardt mit Blick auf die Entwicklung des modernen Theaterregieberufs im deutschsprachigen Raum zugesprochen wird.

mensetzung und der Sozialprofile der Akteurinnen und Akteure, die sich am Ausbau dieses Pantheons² und den permanenten Renovierungsarbeiten an ihm beteiligen. Insbesondere zu jenen Männern, deren Namen auch oder eben gerade *posthum* am untrennbarsten mit der Domäne der Theaterregie und deren Entwicklung verbunden werden, existiert eine kaum zu überblickende Fülle an (werk)biografisch angelegten Publikationen. So ist etwa der bereits erwähnte Max Reinhardt (1873-1943) seit Mitte der 1950er Jahre und bis in unsere Tage immer wieder Gegenstand solcher Schriften.³ Noch zahlreicher – und nicht zuletzt von internationalerer Provenienz – sind entsprechende Publikationen zum Leben und Schaffen Bertolt Brechts (1898-1956), deren Produktion ebenfalls in den (späten) 1950er Jahren einsetzt und bis heute nicht abreißt.⁴ Wiewohl ich mir also keinen vollständigen Überblick solcher Schriften zu verschaffen vermochte, über welche die »geltenden Vorbilder« (Bourdieu 1999: 329) im Feld der Theaterregie mit produziert, reproduziert oder auch infrage gestellt werden, ließen sich bei meiner zuweilen bloß groben Sichtung, teils eingehenderen Lektüre derselben doch einige diese Form der Konsekration kennzeichnende Eigenheiten und Entwicklungstendenzen ausmachen.

10.1 GANZE THEATERMÄNNER – NAMHAFTE REGISSEURE

So ist zuallererst ein Trend darin zu erkennen, dass, was die Frage nach verschiedenen Arten und Formen des Ausbaus der hier interessierenden papierenen Ruhmeshallen angeht, seit den späten 1980er, frühen 1990er Jahren an die Stelle von Por-

-
- 2 Der Begriff des Pantheons beschreibt das hier zu diskutierende Phänomen insofern nicht ganz treffend, als – wie sich zeigen wird – zunehmend noch lebende, beruflich nach wie vor aktive Regisseurinnen und Regisseure, ja gar Novizinnen und Novizen Eingang in diese *Hall of Fame* finden werden.
 - 3 Siehe etwa – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – die Darstellungen von Herald (1953), Parma (1959), Adler (1964), Braulich (1969), Thimig-Reinhardt (1975), Fiedler (1975), Styan (1982), Fuhrich/Prossnitz (1987), Fetting (1989), Funke (1996), Wetscherek (1998), Marx (2006), Kim (2006).
 - 4 Im Sinne einer Auswahl, die einen Eindruck von der *Konstanz* und dem *Ausmaß* der Arbeit an der Person Brechts geben soll, sei hier – wiederum ohne Anspruch auf Vollständigkeit – auf die Schriften von Fassmann (1958), Haas (1958), Grimm (1959), Ihering (1959), Esslin (1961), Petersen (1966), Klotz (1967), Kesting (1968), Ewen (1970), Völker (1971; 1976), Mittenzwei (1977; 1986), Hecht/Drescher (1978), Karasek (1978), Schumacher (1979; 2006), Banholzer (1981), Hayman (1983), Koopmann/Stammen (1983), Goedhart (1988), Lattmann (1988), Fuegi (1994), Mayer (1996), Hecht (2000), Dieckmann (2003), Wüthrich (2003), Jaretsky (2006), Knopf (2006), Thomsen et al. (2006) und Mumford (2009) verwiesen.

träts einzelner ›ganzer Theatermänner‹, die sich in verschiedener Hinsicht (etwa als Schauspieler, Theaterleiter *und* Regisseur) um das Theater verdient gemacht haben, vermehrt Publikationen zu Männern und Frauen treten, denen eine besondere Bedeutsamkeit primär *als* Regisseur beziehungsweise Regisseurin verliehen wird. Ein Beispiel, das gewissermaßen an der Bruchstelle dieses von einem epochalen Wandel zeugenden Trends zu verorten ist, findet sich in dem von Klaus Völker (1987) verfassten Porträt des Schauspielers und Regisseurs Fritz Kortner (1892-1970). Der Band folgt Kortners Lebens- und Schaffensweg entlang seiner Stationen zunächst nach Mannheim (1910/1911) und Berlin (wo er von 1911 bis 1913 am Deutschen Theater bei Max Reinhardt tätig ist) sowie Wien, Dresden und Hamburg (1914 bis 1919). Nach einem separaten Kapitel zu seinen Arbeiten als Filmschauspieler (1915 bis 1932) geht der Autor auf Kortners abermaliges Wirken in Berlin (von 1919 bis 1932), auf seine Zeit im Exil in London und den Vereinigten Staaten von Amerika (1933 bis 1947) sowie die Jahre nach der Rückkehr nach Deutschland (1947 bis 1949) und seine Theaterarbeit von 1949 bis zu seinem Tod im Jahre 1970 ein (ab 1952 ist Kortner fast ausschließlich als Regisseur tätig, hauptsächlich in München). Einige Kapitel, die im Sinne von Querschnitt-Themen den einzelnen Stationen untergeordnet sind, erinnern unmittelbar an die in Kapitel 3 zur Genese des ›idealen Regisseurs‹ herausgearbeiteten Aspekte. So geht Völker etwa explizit auf die ›Freunde und Feinde‹ Kortners ein – und stellt damit die Bedeutung heraus, die Partnerschaften *wie* Gegnerschaften im Kampf um künstlerische Bewährung und Anerkennung im Feld des Theaters haben – oder auch auf die ihm eigene Art der ›Arbeit mit Schauspielern‹ – womit das Moment der Gefolgschaftsbildung und Prägekraft angesprochen ist.⁵ Das Unterkapitel ›Fritz Kortner und seine Intendanten‹ wiederum zeugt, indem der Autor das besitzanzeigende Fürwort ›seine‹ verwendet, von der Vorstellung einer diffus-spezifischen, von einer gewissen Verbindlichkeit geprägten Beziehungsform des Schauspielers und Regisseurs zu den Theaterdirektoren, an deren Häusern er tätig war. Ferner rührt Klaus Völker in der Art und Weise, wie er das Porträt dieses ›ganzen Theatermannes‹ einleitet, an eine Besonderheit der Bewährungsproblematik eines jeden Regisseurs: ›Einzelne Momente von Inszenierungen Fritz Kortners‹, so schreibt der Autor, ›haben sich mir unvergesslich eingeprägt‹ (ebd.: 7). Eine Eigenheit des Berufs des Theaterregisseurs liegt darin, dass das einmal geschaffene Werk – die *Inszenierung* – so flüchtig ist wie der Moment seiner Aufführung selbst und also – im Unterschied etwa zu einer Plastik oder einem Gemälde in der bildenden Kunst – auch nicht in der Gestalt

5 Diesen Aspekt finden wir auch in jüngeren Beiträgen, die Kortner einen Platz in den ›papierenen Ruhmeshallen‹ einräumen: In dem von Manfred Brauneck und Wolfgang Beck (2007) herausgegebenen *Theaterlexikon 2* ist über ihn zu lesen, er sei ein ›Probenfanatiker‹ (ebd.: 399) gewesen, ›nie zufrieden mit der eigenen Arbeit, von großem Einfluss auf die nachfolgende Generation von Regisseuren‹ (ebd.).

eines materiellen Produkts transportier- oder konservierbar. Den Theaterintendanten und Theaterwissenschaftler Carl Hagemann (1902) treibt diese ›Flüchtigkeit‹ theatralischer Werke schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts um. Er erachtet diese als problematisch nicht zuletzt mit Blick auf eine Historiografie der Regiekunst: »Das Kapitel von der Regie als solche und in ihrem historischen Ablauf gehört insofern zu den allerschwierigsten der gesamten Kunstgeschichte, als wir für die Art und Weise der Inszenierung kein Mittel der Aufzeichnung, der Aufbewahrung haben« (ebd.: 13), so konstatiert Hagemann – und weist auf die aus seiner Sicht (zu seinen Lebzeiten) unzulänglichen technischen Möglichkeiten hin, Inszenierungen adäquat festzuhalten: »Wir sind hier noch heute einzig und allein auf meist ganz ungenügende Beschreibungen angewiesen, die durch mehr oder weniger schlecht gelungene Blitzlichtaufnahmen einzelner besonders charakteristischer Momente hier und da wenig förderlich illustriert werden.« (Ebd.: 13f.) Doch erhofft sich Hagemann eine Lösung des Problems durch technischen Fortschritt: »Vielleicht ist ein aus Kinematograph und Phonograph zusammengestelltes Instrument demnächst berufen, den kommenden Geschlechtern ein naturgetreueres Abbild des jeweils herrschenden Theaters zu übermitteln.« (Ebd.: 14)⁶ Völkers einleitender Hinweis auf einzelne unvergessene Momente der Inszenierungen Kortners trägt – implizit – genau dieser Problematik Rechnung: Das eigentliche Werk des von ihm porträtierten Regisseurs existiert nicht – oder wenn, dann nur als lückenhafte Erinnerungsspur. Vor diesem Hintergrund erscheint der Umstand, dass er Kortner, indem er dessen Leben und Wirken als Schauspieler und Regisseur in Form eines Buches würdigt, gewissermaßen ein *Denkmal* setzt, nur umso deutlicher als ein Unterfangen, das darauf abhebt, diesen ›ganzen Künstler‹ und sein Schaffen im Hier und Jetzt präsent zu halten. Dies kommt nicht zuletzt auch darin zum Ausdruck, dass die Einleitung der Publikation mit »Fritz Kortner heute« betitelt ist – womit dessen Bedeutung *in der* und *für die* Gegenwart unterstrichen wird. Ein Sprung zu den Nachbemerkungen Völkers (im Sinne jener die Gestalt schließenden Worte, die zusammen mit der Einleitung die Klammer des Porträts darstellen) fördert sodann zutage, worin er die Be-

- 6 Inwieweit dieses Problem seit der Erfindung von Tonfilm, Video (etc.) und der damit längst gegebenen Möglichkeit, Theateraufführungen ein Stück weit – im uneigentlichen Sinne des Begriffs – »naturgetreuer« aufzuzeichnen, als für die Theaterhistoriografie gelöst einzuschätzen ist (oder inwiefern dies eben gerade *dennoch* nicht der Fall ist), wäre einer eigenen Abhandlung wert und kann hier nicht erörtert werden. Immerhin sei an dieser Stelle eine Grunddifferenz zwischen *Film* und *Theater* erwähnt, wie Hauser (1974) sie konzis auf den Punkt bringt: »Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Medien ist [...] durch einen krassen Zug der Verschiedenheit gestört. Das Wesen des Theaters besteht in der aufdringlichen und unverkennbaren Zwischenmenschlichkeit des Vorgangs, in welchem Darsteller und Zuschauer [...] miteinander seelisch-körperlich verbunden sind. Beim Film kann von einer Gegenseitigkeit der Beziehung dieser Art keine Rede sein.« (Ebd.: 525f.)

deutung Kortners sieht: Hier hält der Autor fest, er habe bewusst auf eine theaterwissenschaftlich-definitiorische Bewertung und »Katalogisierung der Arbeit Kortners« verzichtet (Völker 1987: 413), die nämlich »in jeder Beziehung wesentlicher« gewesen sei »als die vorwiegend in der Presse und überraschend schnell auch in Dissertationen abgefeierten ›Stile‹ von Regisseuren« (ebd.). Den von Feuilletonisten und Doktorierenden hoch gelobten ›Regiestilen‹ von Repräsentanten eines »mehr um Effekte und Bilder bemühten Ausstattungstheatertheaters«, dem – wie er weiter schreibt – der »schöne Schein fast alles, die Durchdringung des Zuschauers mit dem beunruhigenden Geist der Dichtung fast nichts bedeutet« (ebd.), stellt Klaus Völker den substantiellen – oder essentiellen – Charakter der Arbeit gegenüber, die der von ihm als ›ganzer Theatermann‹ porträtierte Fritz Kortner geleistet habe. An der Argumentation des Autors wird exemplarisch deutlich, dass, wer sich am Ausbau der ›papierenen Ruhmeshallen‹ beteiligt, immer auch eine Form der *eingreifenden Positionierung* vornimmt in dem Kampf um die Durchsetzung der legitimen Sichtweise dessen, was einen verdienten Regisseur ausmacht. Im hier vorliegenden Fall der Völker'schen Intervention ist dies zum einen das Primat der Orientierung des Regisseurs an der dramatischen Dichtung, von der die Erregung des Zuschauers herrühren soll, und zum anderen die Hintergrundüberzeugung, wonach die Bedeutung eines Theaterschaffenden nicht ›oberflächlich‹ an dessen Inszenierungsstil zu bemessen sei, sondern von dessen längerfristigen Bewährung durch *Arbeit* – in einem umfassenderen Sinne – abhängt. Schließlich manifestiert sich in seinem Erstaunen darüber, dass sich das ursprünglich journalistische Phänomen des Zelebrierens von Regiestilen plötzlich auch in Doktorarbeiten findet, nicht nur ein gewisser Zweifel an der Wissenschaftlichkeit derselben, sondern auch ein Unbehagen angesichts des Umstands, wie rasch – ja gleichsam überstürzt – man inzwischen zu solch feierlichen ›Stilisierungen‹ von Regisseuren gelangt. In diesem Sinne kritisiert Völker (1999) auch in einem anderen, wiederum einem ›ganzen Theatermann‹ gewidmeten Buch – dieses handelt von dem Schauspieler, Regisseur und Intendanten Hans Lietzau (1913-1991) – die an kurzfristigen Konjunkturen orientierte kulturjournalistische Wertschätzungs- und Anerkennungslogik: Da der von ihm Porträtierte »ein unberechenbarer Liebhaber des Theaters« (ebd.: 7) gewesen sei und »ganz wie Kortner nicht zum ›Liebling‹ des Publikums« getaucht habe, hätten ihm »die Öffentlichkeitsarbeiter des Berliner Kulturbetriebs nie die Treue« gehalten, sondern ihn »immer nur dann [geschätzt], wenn er anderswo vehement umworben wurde oder tolle Inszenierungserfolge verbuchen konnte« (ebd.). Die eingreifende Positionierung Völkers hat somit zwei Seiten: Positiv stellt sie ein Plädoyer für die Anerkennung und Würdigung einzelner ›ganzer Theatermänner‹ dar, die ihre Arbeit konsequent in den Dienst des Theaters gestellt und sich so längerfristig, gleichsam durch ein Lebenswerk bewährt haben, ohne auf kurzfristige Erfolge geschielt zu haben; negativ ist sie zu lesen als Kritik an einer sich breit machenden ›kulturbetrieblichen‹ Aufmerksamkeitsökonomie, die sich verkürzend

an den mal hier und mal da, mal mehr und mal weniger erfolgreichen Inszenierungsstilen von Regisseuren orientiert.

Wie eingangs dieses Kapitels erwähnt, stößt man ab Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre nun vermehrt auf Publikationen zu Theaterschaffenden, die dem Leser, der Leserin nicht mehr als ›ganze Theatermänner‹, sondern zuvorderst *als Regisseure* präsentiert werden (mit einiger zeitlicher Verzögerung erscheinen vergleichbare Schriften dann auch zu Regisseurinnen; siehe weiter unten). Hier ist exemplarisch der von Wend Kässens und Jörg W. Gronius (1990) herausgegebene, auf eine Sendereihe des Norddeutschen Rundfunks zurückgehende Band *Theatermacher* zu nennen, der berufsbiografisch angelegte Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori und Peter Zadek versammelt.⁷ Mit diesem erfährt die papierene Ruhmeshalle geltender Vorbilder, wenn man so will, schlagartig einen Gruppenzuwachs.⁸ Für den hier diskutierten Zusammenhang – die

7 Siehe auch das von Sucher (1990) verfasste Buch *Theaterzauberer 2 – Von Bondy bis Zadek*, in dem 10 *Regisseure des deutschen Gegenwartstheaters* vorgestellt werden (Luc Bondy, Dieter Dorn, Jürgen Flimm, Klaus Michael Grüber, Hansgünther Heyme, Hans Lietzau, Claus Peymann, Thomas Schulte-Michels, Peter Zadek). Dem Regisseur Luc Bondy (*1948) wird auch in dem von Henrichs/Nagel (1996) herausgegebenen Band *Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies* ein Platz eingeräumt, in welchem erlesene Inszenierungen von *Vier Regisseure[n] des Welttheaters* – so der Untertitel der Publikation – beschrieben werden. Neben Bondy handelt es sich um Frank Castorf (*1951), Peter Sellars (*1957) und Robert Wilson (*1941). Dies sind zwei weitere Beispiele solcher ab etwa 1990 vermehrt anzutreffender Druckerzeugnisse, die gleich *mehreren* Regisseuren gewidmet sind. Die Anzahl der in vergleichbaren Publikationen Porträtierten wird sich ab dem 21. Jahrhundert noch stark erhöhen (siehe weiter unten). Auch sei an dieser Stelle erwähnt, dass die Produktion von Porträtbänden zu einzelnen und insbesondere auch mehreren *Schauspielerinnen und Schauspielern* zeitlich bereits viel früher einsetzt (siehe exemplarisch Bab 1908, Lemmer 1955 sowie Melchinger/Clausen 1965; mit seinem Porträtband *Theaterzauberer* verfasst auch C. Bernd Sucher (1988) zuerst eine Publikation zu – insgesamt 40 – Schauspielenden, bevor er sich mit *Theaterzauberer 2* den Regisseuren zuwendet). Wir können hier also von einer gewissen Verschiebung der Aufmerksamkeit von den darstellenden Künstlerinnen und Künstlern selbst auf die Regisseure sprechen. Einen speziell einer Auswahl zeitgenössischer *Opernregisseure* gewidmeten Porträtband legt Brug (2006) vor.

8 Interessanterweise werden gleich mehrere der in diesem Band zu Wort kommenden Regisseure sich um das Jahr 2000 herum auch *autobiografisch* betätigen und somit bei dem Ausbau der papierernen Ruhmeshallen quasi selber Hand anlegen: So publiziert Peter Zadek (1926-2009) eine auf Gesprächen mit dem Verleger Helge Malchow basierende Autobiografie in drei Bänden (vgl. Zadek 1998, 2006, 2010), von George Tabori (1914-

Frage nach Eigenheiten und Entwicklungstendenzen, welche die Konstruktion der papierenen *Hall of Fame* bedeutender Regisseurinnen und Regisseure kennzeichnen – ist nun bezeichnend, dass in diesem Fall die Herausgeber ganz unmittelbar, nämlich gleich im ersten Satz des Vorworts die Berühmtheit, das *Renommee* der von ihnen interviewten Protagonisten hervorheben: »Namhafte Regisseure« (ebd.: 7) seien es, die »in diesem Buch über ihre Arbeitserfahrungen, über ihren Lebensweg am Theater« berichten (ebd.). Der Umstand, dass es sich bei den ausgewählten Theaterschaffenden um Regisseure handelt, die sich – als solche – bereits einen Namen gemacht haben, erscheint gleichzeitig als eine Besonderung derselben (sie werden von »namenlosen« Regisseuren abgehoben) wie als ein Gemeinsamkeit stiftendes Merkmal. Im Anschluss explizieren die Herausgeber weiter, was die neun Männer verbindet: »Sie alle haben die wesentlichen Jahre ihrer künstlerischen Arbeit in den Theatern der Bundesrepublik und Westberlins verbracht. Für manche begann die Theaterbiografie im Umfeld Brechts in der DDR. In jedem Fall waren sie eingebunden in den politischen Aufbruch, der von der Studentenbewegung ausging.« (Ebd.) Die politisch-gesellschaftliche Aufbruchsstimmung in der Zeit und im Gefolge von 1968 habe, wie die Autoren dann ausführen, auch das Theater tangiert – in der Gestalt von Veränderungen auf der inhaltlichen, aber auch der strukturellen Ebene. Exemplarisch machen sie dies am »Mitbestimmungsmodell« (ebd.) fest, welches – »1971 in Frankfurt erstmals erprobt, dann auch in Berlin und Bremen« – die »künstlerische Produktivität des deutschen Gegenwartstheaters entscheidend beeinflusst« (ebd.) habe. Und wiewohl die Geburtsjahrgänge der in dem Band zu Wort kommenden Regisseure doch recht weit auseinander liegen (die beiden ältesten – Tabori und Palitzsch – sind 1914 beziehungsweise 1918 geboren; der jüngste – Bondy – 1948 und die übrigen zwischen 1926 und 1943), konstruieren die Autoren hier eine *Generation*. Als Grund hierfür nennen sie die gemeinsam geteilte Erfahrung der westdeutschen Studentenbewegung der späten 1960er Jahre, die sie gleichsam als »die ereignisreichste Zeit des deutschen Theaters nach 1945« (ebd.) charakterisieren. Vor diesem Hintergrund streichen sie sodann eine weitere Gemeinsamkeit heraus – die des *positionalen* Berufserfolgs: »Die meisten dieser Generation angehörenden Regisseure sind heute Intendanten wichtiger Stadt- und Staatstheater.« (Ebd.) Heinz Bude (1997) hat für seine Untersuchung über *Das Altern einer Generation*, nämlich jener, deren Bezeichnung »Achtundsechziger-

2007) wird im Jahr 2002 das Buch *Autodafé. Erinnerungen* veröffentlicht und von Luc Bondy (*1948) drei Jahre darauf der autobiografisch angelegte Band *Meine Dibbuks* (2005). Wiederum drei Jahre später erscheint auch eine Art Autobiografie von Claus Peymann (*1927) – in Form des einem Lexikon nachempfundenen Bandes *Peymann von A bis Z*, welches der Herausgeber Hans-Dieter Schütt (2008) als ein »Selbstbildnis von fremder Hand« charakterisiert – und abermals drei Jahre darauf – 2011 – das *Bastardbuch* von Hans Neuenfels (*1941).

Generation« (ebd.: 40) sich zu Beginn der 1980er Jahre einbürgert, Interviews mit Angehörigen der Geburtsjahrgänge 1938 bis 1948 geführt (also gewissermaßen mit Zeitgenossen der Regisseure in dem von Kässens/Gronius edierten Band), die anno 1968 zwischen 20 und 30 Jahre alt waren und in den darauffolgenden Jahren – gemeinsam mit den 30- bis 40-Jährigen – »das Kommando in den Arenen der gesellschaftlichen Selbstdarstellung« (ebd.: 42) übernehmen sollten. Es sei »unklar, was ein richtiger Achtundsechziger ist« (ebd.: 38), so rekonstruiert Bude anhand eines Falls und stellt fest, dass wir es bei der Rede von dieser Generation mit einer »offenen Zuschreibungsformel« (ebd.: 39) zu tun haben, die »mit den verschiedensten biographischen Daten gefüllt werden kann« (ebd.). Entscheidend sei letzten Endes ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Generation, die einen »historischen Bruch« (ebd.: 40) herbeigeführt hat: »Wer sich zur Achtundsechziger-Generation zählt, weiß sich als Agent eines Neuen.« (Ebd.) In diesem Sinne nehmen auch die Herausgeber der hier betrachteten papierenen Ruhmeshalle die in diese Eingang findenden Regisseure als Promotoren des Wandels in den Blick, wird doch der Band gerahmt als »Versuch einer Antwort« (ebd.) auf die Frage: »Was hat sich durch sie am Theater verändert?« (ebd.).⁹

Alles in allem haben wir es bei dem von Wend Kässens und Jörg W. Gronius herausgegebenen Band mit einer Fabrikationsweise an den papierenen Ruhmeshallen der Theaterregie zu tun, bei der die »Namhaftigkeit« als zentrales Auswahlkriterium, als Begründung für die Selektion dieser und nicht *anderer* (vielleicht ja auch ganz interessanter) Regisseure erscheint, wobei der Rekurs auf den Aspekt des von ihnen erlangten positionalen Erfolgs wiederum auf eine Deutung der jeweiligen Werdegänge als erfolgreiche »Karrieren« schließen lässt. Auch sei hier nochmals festgehalten, dass es sich bei dem Band nicht um eine Form der *posthumen* Würdigung einzelner »ganzer Theatermänner« handelt, sondern um eine Art der Geltungsproduktion, die den das Theater institutionell wie ästhetisch transformierenden Einfluss einer bestimmten, nach wie vor künstlerisch tätigen *Generation* von Regisseuren ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Das Motiv der »Regiegeneration« übrigens wird sich, wie noch zu zeigen ist, als ein den Ausbau der *Hall of Fame* strukturierendes Prinzip durchsetzen und – bis hin zu seiner eigenen Obsoleszenz – verselbständigen.

9 Als zentrale Gesprächsgegenstände werden die »Impulse ihrer Arbeit, die dramaturgischen Konzeptionen, die exemplarischen Inszenierungen, aber auch Irrtümer, Fehlschläge und Misserfolge« (ebd.) genannt. Die individuellen Zeitzeugnisse und Erfahrungsberichte der Regisseure sollen Einblick und Einsicht gewähren »in Arbeitsformen, künstlerische und politische Lernprozesse vom literarischen Theater bis zum Agitprop-Theater« (ebd.).

10.2 VON DER AHNENGALERIE ZUM SHOWROOM

Vier Jahre nach dem von Wend Kässens und Jörg W. Gronius (1990) edierten Buch *Theatermacher* erscheint im Fischer Taschenbuch Verlag der Porträtband *Junge Regisseure* von Anke Roeder und Sven Ricklefs (1994).¹⁰ Diese auf zwei am Staatstheater Hannover durchgeführte »Symposien für junge Regisseure« zurückgehende Publikation markiert gleichsam den Beginn einer aufkommenden neuen *Form* des Ausbaus der hier interessierenden *Hall of Fame*, welche darin zu sehen ist, dass zusehends solchen Regisseurinnen und Regisseuren Aufmerksamkeit verliehen wird, die noch am Anfang oder jedenfalls erst in einer frühen Phase ihrer beruflich-künstlerischen Laufbahn stehen.

So sind die in dem Band von Roeder/Ricklefs (1994) porträtierten sechs »Jungregisseure« und zwei »Jungregisseurinnen« (von einer Ausnahme abgesehen) zwischen Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre geboren – zum Zeitpunkt des Erscheinens der Publikation also Anfang oder Mitte 30.¹¹ Und auch hier wird im Vorwort, verfasst von C. Bernd Sucher, der die beiden dem Buch zugrunde liegenden Symposien geleitet hat, eine Generationen bildende Typisierung vorgenommen: »Die jungen Regisseurinnen und Regisseure gehen nicht mit Transparenten auf die Bühne, sie formulieren keine Weltbilder (wie auch, heute, da alle Ideologien desavouiert sind?!), sie formulieren ein Lebensgefühl – und zwar ein sehr subjektives« (vgl. ebd.: 12), stellt Sucher fest und gibt im Sinne einer Zuspitzung den von Anke Roeder formulierten »Konsens, der bei beiden Treffen erreicht werden konnte«, wieder: Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit »dieser Theater-Generation« stehe das *Subjekt*.

Rund zehn Jahre später erscheint – wiederum hervorgehend aus einem entsprechenden Symposium, diesmal durchgeführt 2004 am Münchner Volkstheater – unter

10 Der Band erscheint in der von Claudia Balk herausgegebenen Reihe *Regie im Theater*, in welcher von 1988 bis 1997 (in unregelmäßigen Abständen) Porträts zu einzelnen Regisseuren – und auch zwei Regisseurinnen – herauskommen. In diesen von verschiedenen Autorinnen und Autoren verfassten Publikationen werden (in der Reihenfolge ihrer Erscheinungsjahre, ohne Anspruch auf Vollständigkeit) Peter Brook, Klaus Michael Grüber, George Tabori, Hansgünther Heyme, Peter Zadek, Harry Kupfer, Ruth Berghaus, Johann Kresnik, Wolfgang Engel, Werner Schroeter, Achim Freyer, Peter Palitzsch, Anatolij Wassiljew, Jan Fabre, Andrea Breth, Jürgen Flimm sowie Robert Wilson porträtiert.

11 Porträtiert sind (*in order of appearance* in dem Band): Matthias Hartmann (*1963), Anselm Weber (*1963), Thirza Bruncken (*1958), Christian Stückl (*1961), Matthias Fontheim (*1956), Amelie Niermeyer (*1965), Andreas Kriegenburg (*1963) und Leander Haußmann (*1959).

dem Titel *Radikal jung* erneut ein solcher Band (Roeder/Sucher 2005).¹² Die wiederum acht Porträtierten sind alle in den 1970er Jahren geboren; die meisten von ihnen zum Zeitpunkt des Erscheinens der Publikation gerade so 30 oder noch nicht einmal.¹³ Das Vorwort stammt aus der Feder von Christian Stückl, der die erneute Durchführung des Symposiums initiiert hat, nachdem er einer der auserwählten Regisseure in dem vorhergehenden Porträtband von 1994 gewesen war. Zu dem Zeitpunkt damals sei er, wie er sich erinnert, »gerade seit eineinhalb Jahren an den Münchner Kammerspielen« (vgl. ebd.: 6) gewesen und habe just seine dritte Inszenierung hinter sich gehabt. Nach der ersten schon – so rekapituliert Stückl den damaligen Karriereschub – sei er »1991 als ›Nachwuchsregisseur des Jahres‹ geehrt« worden¹⁴ und nach der dritten bereits »in einem Buch verewigt« gewesen (ebd.). Die würdigende Aufnahme in die papierene *Hall of Fame* der Theaterregie hatte ihn offenbar selber überrascht, ja verdutzt: »Damals konnte ich dieses Tempo und diese mir übertrieben erscheinende Art der Anerkennung nicht verstehen« (ebd.), räumt er rückblickend ein – um im nächsten Atemzug die Legitimität des ihm Widerfahrenen zu konstatieren: »Und doch haben die Autoren des Buchs eine gute Nase bewiesen: Alle im Buch vorgestellten ›Jungregisseure‹ haben sich durchsetzen können und zum großen Teil bereits eigene Häuser als Intendanten übernommen.« (Ebd.) Als er das Vorwort schreibt, ist Stückl selbst – am Münchner

-
- 12 Im Verlag *Theater der Zeit* war schon zwei Jahre davor der ähnlich angelegte, von Anja Dürrschmidt und Barbara Engelhardt (2003) edierte Band *Werk-Stück – Regisseure im Porträt* erschienen, in welchem nicht weniger als 28 Regisseurinnen und Regisseure mit Geburtsjahrgängen zwischen 1956 und 1973 vorgestellt werden (dies mit einer auffallenden Häufung um den Jahrgang 1968 herum; mehr als die Hälfte der Porträtierten ist zwischen 1965 und 1971 geboren). Nur vier Frauen übrigens (gegenüber 24 Männern) finden vermittels dieser Publikation Eingang in die *Hall of Fame* der Theaterregie. Bei jenen hingegen, die die Porträts *verfasst* haben – vornehmlich Journalistinnen und Journalisten sowie Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker, vereinzelt auch Dramaturgen und Theaterwissenschaftler –, ist das Geschlechterverhältnis ausgeglichener: 13 Autoren und zehn Autorinnen zeichnen für die Porträts verantwortlich.
- 13 In dem Band werden im Unterschied zu demjenigen von 1994 und auch zu dem von Dürrschmidt/Engelhardt (2003; vgl. oben stehende Fußnote) Theaterschaffende beider Genusgruppen zu gleichen Teilen berücksichtigt. Porträtiert werden vier Regisseurinnen und vier Regisseure: Jorinde Dröse (*1976), Friederike Heller (*1974), Annette Pullen (*1974) und Christiane J. Schneider (*1974), David Bösch (*1978), Laurent Chétouane (*1973), Florian Fiedler (*1977) sowie Philipp Preuss (*1974).
- 14 Die Vergabe von (Regie-)Preisen als eine ›Ordnungsmacht‹ im Feld des Theaters wird in Kapitel 9 gesondert behandelt, steht aber, wie am Beispiel dieses Regisseurs deutlich wird, in einem engen Zusammenhang mit der hier erörterten Bedeutung der *papierenen Ruhmeshallen*.

Volkstheater – seit zweieinhalb Jahren Intendant. Und so wünscht er denn auch den für den neuen Porträtband ausgewählten Theaterschaffenden Entsprechendes: »Alle vorgestellten Regisseure sind außergewöhnlich talentiert, und es ist ihnen zu wünschen, dass sie in zehn Jahren ähnliche Erfolge aufweisen können wie meine, im vorangegangenen Buch porträtierte Generation.« (Ebd.: 7)

Gerade mal zehn Jahre also liegen zwischen den beiden Publikationen – und schon wieder wird eine neue Generation von Regisseurinnen und Regisseuren ausgerufen. Die hohe Frequenz, mit der hier eine Kohorte – im Sinne gestaffelt ins Feld der Theaterregie drängender Positionsanwärterinnen und Positionsanwärter – nach der anderen konstruiert wird, geht einher mit einer Inflation des Aspekts des ›Jungseins‹; nach einem Dezennium zählen die Repräsentanten der vorausgehenden Generation nicht nur bereits zu den Etablierten, sondern sozusagen schon zum alten Eisen. Interessanterweise wünscht der Autor des Vorworts dem jetzt in den Startlöchern stehenden Nachwuchs »ähnliche Erfolge« (ebd.) wie die, die seine eigene Generation verbuchen konnte. Wiewohl dem manifesten Sinn nach ermunternd gemeint, stiftet Stückl, indem er implizit auf den »Gegensatz von Positionsinhabern und entsprechenden Anwärtern« (Bourdieu 1999: 206) anspielt, objektiv eine »Spannung zwischen jenen, die [...] sich abmühen, ihre Konkurrenten zu überholen, und jenen, die dies zu vermeiden suchen« (ebd.). Allerdings entbehrt seine Gegenüberstellung der beiden ›Generationen‹ – seiner eigenen, quasi bereits etablierten, und derjenigen der (eben dieser die Positionen potentiell streitig machenden) Neuankömmlinge – jedweder Semantik des Konkurrenzkampfs oder gar der »Revolution« (ebd.: 204), wie sie Bourdieu als »das *Modell* des Zugangs zur Existenz« (ebd.) in künstlerischen Feldern beschreibt – und wie sie auch im Kapitel zur Genese des ›idealen Regisseurs‹ als zentrales Strukturierungsprinzip im Feld des Theaters rekonstruiert werden konnte (vgl. Abschnitt 3.2). In der Argumentationslogik Stückls ist demgegenüber ein Hinweis zu sehen, dass sich im Feld stattdessen die Vorstellung eines *neuen* Modells Raum schafft, wie ›Existenzen‹ produziert werden: Im direkten Anschluss an seinen Wunsch zum guten Erfolg argumentiert der Autor, dieser sei »nicht nur eine Frage der Zeit und des Talents, sondern auch der Förderung« (vgl. Roeder/Sucher 2005: 7) – und dazu solle das »vorliegende Buch [...] einen Beitrag leisten« (ebd.). Nicht mehr das Moment der ›Revolution‹ verspricht eine Existenz im Feld, sondern dasjenige der guten ›Förderung‹.¹⁵ Diesem Deu-

15 In einem von der Herausgeberin des Bands, Anke Roeder, mit der damaligen Intendantin des Frankfurter Schauspielhauses, Elisabeth Schweeger, geführten Gespräch, welches im hinteren Teil des Buchs abgedruckt ist, spricht die Interviewerin just diesen Punkt an: »Im Gegensatz zum Theater der 68er, in dem der Generationenkonflikt massiv war« (vgl. Roeder/Sucher 2005: 185), so argumentiert Roeder, sei »es heute ein eher unverkrampftes Verhältnis zwischen Alt und Jung« (ebd.). Schweeger hält entgegen: »So unverkrampft ist es nicht. Der Generationskonflikt ist nach wie vor heftig im Gange. Er wird nur heute

tungsmuster entspricht in einem gewissen Sinne auch die formale Gestaltung des Porträtbands: Im hinteren Teil des Buchs finden sich – unter der Rubrik »Biographien« – für jede und jeden der porträtierten Novizinnen und Novizen einschlägige Angaben zu Geburtsjahr und Geburtsort, zum Bildungsweg, zu absolvierten Studiengängen und durchlaufenen beruflichen Stationen (Hospitanzen, Regieassistenzen, erste Engagements als Regisseurin, Regisseur) sowie eine Chronologie bisheriger Inszenierungen und Theaterprojekte. Das Ganze erscheint in tabellarischer Form, jeweils ergänzt um eine Porträtfotografie – also insgesamt eine Form der Aufmachung, wie man sie typischerweise von *Bewerbungsunterlagen* kennt. Wir haben es also bei diesem Porträtband mit einer Art des Ausbaus der die Theaterregie betreffenden *Hall of Fame* zu tun, die weniger darin besteht, langfristig bewährten Theaterschaffenden einen ›verdienten‹ Platz in der Ahnengalerie der Erfolgreichen zu verschaffen, als vielmehr in der Herstellung einer den Erfolg bestimmter Neulinge vorausahnenden Galerie: Die papierenen Ruhmeshallen haben nunmehr den Charakter eines *showrooms*, ja der Tendenz nach eines Werbekatalogs. Davon, dass sich diese Logik des Prospektiven – die sich vom Prinzip her schon mit der von Anke Roeder und Sven Ricklefs (1994) herausgegebenen Publikation *Junge Regisseure* ankündigt – spätestens seit dem von Roeder und Sucher (2005) edierten Band verstetigt, ja quasi verselbständigt hat, zeugt eine ganze Reihe weiterer seit 2006 im Berliner Henschel-Verlag erscheinender Porträtbände, die auf das Festival *Radikal jung* zurückgehen, das seit 2005 jährlich am Münchner Volkstheater ausgetragen wird. Jahr für Jahr versprechen diese Publikationen – laut ihrem gleichbleibenden Untertitel –, dem geneigten Leser, der geneigten Leserin die *Regisseure von morgen* vorzustellen.¹⁶

Nun ist zweifellos anzunehmen, dass der Einladung gerade dieser – und eben nicht *anderer* – Neulinge zur Teilnahme an dem Festival am Münchner Volkstheater (als Voraussetzung dafür, dann auch in dem Band porträtiert zu werden) ein spezifisch strukturierter Selektionsmechanismus zugrunde liegt beziehungsweise vorgeschaltet ist. Wiewohl dieser Auswahlprozess an der Stelle nicht näher erörtert werden kann, lässt sich doch – im Sinne eines kleinen Exkurses – konstatieren, dass die erlesenen ›Jungregisseurinnen‹ und ›Jungregisseure‹ fast durchgängig eine Affiliation zu größeren, renommierten Theaterhäusern aufweisen. Insgesamt 60

anders ausgetragen.« (Ebd.) Im Anschluss macht die Intendantin, die in dem mit *Theater ist ein Denk-, Spiel- und Schutzraum* betitelten Gespräch nicht zuletzt als Förderin junger Regisseurinnen und Regisseure adressiert wird, geltend, heute herrsche »ein ästhetischer Konflikt zwischen zwei Richtungen« (ebd.: 185f.): Die eine Richtung sei »Texttreue« (ebd.: 186), die andere »alles andere« (ebd.). Man könne aber nicht »das eine gegen das andere ausspielen« (ebd.), sondern müsse »in der heutigen Welt lernen, die Unterschiede nicht nur zu tolerieren, sondern zu leben« (ebd.).

16 Vgl. Engels/Sucher (2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011).

Regisseurinnen und Regisseure beziehungsweise Inszenierungen waren an dem Festival von 2005 bis 2011 präsent. Allein zehn Teilnahmen fallen auf Produktionen, die am gastgebenden Haus selbst, dem Münchner Volkstheater, entstanden sind, gefolgt von acht Inszenierungen, die auf das Thalia Theater Hamburg, und deren sechs, die auf das Schauspiel Frankfurt zurückgehen. Damit entfällt ein gutes Drittel aller an dem Festival gezeigten Produktionen auf ›Nachwuchsregisseurinnen‹ und ›Nachwuchsregisseure‹, die an einem dieser drei Häuser tätig (gewesen) sind. Weitere neun Inszenierungen verteilen sich – mit je drei Teilnahmen – auf das Deutsche Schauspielhaus Hamburg, das Deutsche Theater Berlin sowie das Schauspiel/Centraltheater Leipzig; und nochmals deren zwölf – bei je zweimaliger Partizipation – auf das Schauspielhaus Bochum, das Schauspiel Essen, das Staatstheater Stuttgart, das Maxim-Gorki-Theater Berlin, die Schaubühne Berlin sowie das Burgtheater Wien. *Drei Viertel* aller von 2005 bis 2011 an dem *Radikal-jung*-Festival gezeigten Produktionen (oder in Zahlen: 45 von den 60 Inszenierungen) stammen somit aus einem der genannten *zwölf* Häuser. Eingedenk dessen, dass die deutschsprachige Theaterlandschaft rund 150 staatlich getragene Häuser allein in der Bundesrepublik Deutschland umfasst (vgl. Abschnitt 7.1), ist hier also eine auffallend *exklusive* institutionelle Provenienz jener Novizinnen und Novizen auszumachen, die es in die papierenen *showrooms* der Theaterregie schaffen.¹⁷

Doch nun zurück zu eben diesen selbst: »Wie sieht das Theater von morgen aus? Wer sind die wichtigen Regisseure der Zukunft?«, so fragt Kilian Engels – einer der Herausgeber – im Vorwort des auf das Festival von 2009 zurückgehenden Porträtbands (vgl. Engels/Sucher 2009: 7). Auch hier wird den insgesamt acht (drei weiblichen und fünf männlichen) Porträtierten, die inzwischen Geburtsjahrgänge zwischen 1976 und 1982 haben, ein für sie typisches *Generationsmerkmal* zugeschrieben: Sie alle seien »aufgewachsen in einer Zeit, in der Theater keineswegs mehr selbstverständlich war« (ebd.). Bewusst hätten sie sich aber für das Theater entschieden, welches »zu den neueren, schnelllebigeren Medien« (ebd.) in Konkurrenz stehe. Diese von einer »medialen Sozialisation« (ebd.) geprägte Generation

17 Die Affiliation zu einer bestimmten *Spielstätte* als mit Blick auf die Frage der Selektivität essentiell ausschlaggebend zu deklarieren, käme zweifelsohne einer verkürzten Sichtweise gleich. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Auswahl der ›geheiligten‹ Neulinge auf einem soziologisch äußerst voraussetzungsvollen, weil komplexen *Wechselspiel* von auf der strukturellen und (inter)individuellen Ebene wirkmächtigen Strukturierungsprinzipien beruht. Dessen Ausgang wiederum hängt von der jeweiligen relativen *Position* der betreffenden Häuser im Feld des Theaters genauso ab wie von den persönlichen Vorlieben, ›stilistischen‹ Affinitäten und zwischenmenschlichen Verbindungen derer, die in dem Selektionsprozess konkret ein *Wort* mitzureden haben dadurch, dass ihnen bei der Auswahl ein entscheidender Status zugesprochen wird. Siehe hierzu meine Erläuterungen zur Definitionsmacht bestimmter ›Förderpreis‹-Juroren unter Punkt 9.1.2.

erforsche nun also »die Möglichkeiten der ›alten‹ Kunstform Theater« (ebd.) im Sinne einer Herausforderung, welche sie – wie Engels konstatiert – übrigens ganz »ohne den revolutionären Gestus vorangegangener Generationen« (ebd.) annehmen würden – und dies »in den Resultaten aber gleichwohl erstaunlich« (ebd.). Vor dem Hintergrund seiner Zeitdiagnose eines allgemeinen Bedeutungsverlusts von Theater charakterisiert der Verfasser des Vorworts eben dieses – implizit – als ein *Medium* unter vielen anderen. Er stellt damit diskursiv eine neue Art der Konkurrenz her, die sich nunmehr nicht mehr innerhalb des Bewährungsuniversums ›Theater‹ selbst (zwischen Positionsinhabern und Anwärtinnen und Anwärtern) abspielt, sondern – vergleichsweise abstrakt – auf der Ebene von *Mediengattungen*, und das heißt: zwischen unterschiedlichen Subfeldern der Kulturreproduktion. Die acht in dem Band porträtierten Regie-Novizinnen und -Novizen erscheinen so besehen als Hoffnungsträgerinnen und Hoffnungsträger für die »Zukunft des Theaters« (ebd.) überhaupt.

Interessanterweise werden die ›radikal jungen‹ Regisseurinnen und Regisseure nun nicht allein als hinsichtlich des Fortbestands der darstellenden *Künste* eminent wichtige Gruppe, sondern mitunter auch als Impulsgeberinnen und Impulsgeber für wirtschaftliche Erneuerungsprozesse adressiert.

Seit 2006 wird das den Porträtbänden zugrunde liegende Festival von dem privatwirtschaftlichen Stromversorgungsunternehmen *E.ON Energie AG* in München (einer hundertprozentigen Tochter des Energiekonzerns *E.ON AG* mit Holding-Sitz in Düsseldorf) finanziell unterstützt. In Form eines »Grußworts« kommt in den Publikationen daher jeweils auch ein gewisser Hartmut Geldmacher, seit 2002 Vorstandsmitglied und Arbeitsdirektor der Münchner *E.ON Energie AG*, zu Wort. In der ersten Ausgabe, bei welcher der Stromkonzern als Sponsor fungiert, begründet Geldmacher das Engagement seines Unternehmens. An der Idee des Initiators, »junge Regisseure, Schauspieler und Inszenierungen aus ganz Deutschland zu einem Festival nach München zu holen« (vgl. Engels/Sucher 2006: 13f.), habe man deshalb Gefallen gefunden, weil sie »ein Katalysator« dafür sei, »Innovationen junger und unkonventioneller Theatermacher zum Durchbruch zu verhelfen« (ebd.). Sodann ist vom »Perspektivenwechsel« und von »Offenheit« die Rede, die es brauche, »um dem immer schnelleren Wandel in Wirtschaft und Gesellschaft gewachsen zu sein« (ebd.). Schließlich zeigt sich der Arbeitsdirektor »überzeugt davon«, dass die eingegangene »Partnerschaft« auch für sein Unternehmen »einen unmittelbar spürbaren Nutzen« (ebd.) haben werde. Wirtschaft und Kultur hätten einander nämlich »viel zu geben«: Auf der einen Seite sieht Geldmacher die »Künstler, ihr Schaffen und ihre Sicht auf die Welt«, welche »Inspiration für den ständig notwendigen Erneuerungsprozess in Unternehmen« seien – auf der anderen die Unternehmen, die wiederum den »Künstlern mehr geben [können] als die vereinbarte Sponsoringsumme – etwa durch logistische oder organisatorische Unterstützung« (ebd.).

Wie deutlich geworden sein dürfte, rekurren die vorgestellten Publikationen in quasi programmatischer Art und Weise auf die Kategorie des ›Jungseins‹ und erheben diese damit – nolens volens – zu einem zentralen *principe de vision et de division* (Bourdieu) im Feld der Theaterregie. Nun kann man sagen, dass sie insofern von einer schroffen Ambivalenz gekennzeichnet sind, als sich in den Schriften gleichzeitig solche – recht einhellige – Positionierungen finden, die der symbolischen Aufwertung des Topos der Jugendlichkeit und dessen Stilisierung als eine entscheidende Differenzachse ganz explizit kritisch-ablehnend gegenüberstehen. Es regt sich unter den Beteiligten, wiewohl sie ›objektiv‹ von dem Umstand profitieren, in diese neuartigen papierernen Ruhmeshallen aufgenommen zu werden – welche ihrerseits nicht existieren würden, herrschte das verstärkt dem Regienachwuchs geltende Interesse nicht – ein ›subjektiver‹ Widerstand gegen diese Entwicklung, welche als Ausdruck der zunehmenden Ökonomisierung des Felds entlarvt wird: So seien sich schon an dem ersten, im Jahr 1991 durchgeführten Symposium alle mit Matthias Hartmann – einem der beteiligten ›Jungregisseure‹ – einig gewesen, welcher damals argumentierte, jung zu sein sei »zu einem Markenzeichen verkommen, wie es in unserer Markenzeichenkultur üblich ist« (vgl. Roeder/Ricklefs 1994: 10). Und auch Anja Dürrschmidt und Barbara Engelhardt, die Herausgeberinnen des Porträtbands von 2003, monieren in ihrem Vorwort: »Das Regietheater ruft nach immer neuen Stilen und Handschriften, nach nachwachsenden Personen und Persönlichkeiten, beschwört Innovation und beschreitet ihr Manko allenthalben« (vgl. Dürrschmidt/Engelhardt 2003: 6), um vor diesem Hintergrund zu resümieren, dass ›Jungsein‹ inzwischen bedeute, »mit einer Art Marktindex versehen zu werden« (ebd.), und – wenige Zeilen weiter unten – festzustellen: »Naturgemäß jedoch stehen allerorten immer noch Jüngere bereit, und der deutsche Theatermarkt von Hamburg über Berlin, Hannover, Frankfurt, Stuttgart, Dresden, München bis Zürich heizt das Geschäft kräftig ein.« (Ebd.)¹⁸

18 Nicht zuletzt führen die Herausgeberinnen ins Feld, dass mit der sich beschleunigenden Logik der Nachfrage nach immer neuen, immer *noch* jüngeren Repräsentanten immer *noch* innovativerer Regie-Generationen eine Zunahme auch des künstlerisch-beruflichen *Bewährungsdrucks* einhergehe, der auf eben jenen laste, die von diesem ›System‹ bereits vereinnahmt worden sind: »Kaum eine Altersgruppe ist so schnell und quasi reibungslos in den institutionellen Theaterbetrieb aufgesogen worden, wie die heute Dreißig- bis Vierzigjährigen, die wie eine Frischzellenkur fürs deutsche Theater zelebriert wurden. Der Erwartungsdruck wiegt schwer auf manch gehyptem Talent, das nicht nur in kürzester Zeit dem Arbeitsrausch des deutschen Stadttheatersystems erliegt, sondern auch nach dreißig Inszenierungsarbeiten noch unverbraucht auftrumpfen soll.« (Vgl. Dürrschmidt/Engelhardt 2003: 6)

10.3 DER TELL UND DIE THEATER-»LANDI«

Zürich – die Stadt, die von Dürrschmidt und Engelhardt kurzerhand dem »deutschen Theatermarkt« zugeschlagen wird, ist ein gutes Stichwort, um nun noch auf eine weitere, etwas eigene Form des Ausbaus der die Theaterregie betreffenden papiernen Ruhmeshallen – respektive *showrooms* – einzugehen. Es geht hier um einen Band, der eine Reihe von Regisseurinnen und Regisseuren an *relativ* prominente Stelle rückt: Das Titelbild der 2007 im Berliner Verlag *Theater der Zeit* erschienenen Publikation zeigt den Wilhelm Tell (in rotem T-Shirt mit Schweizerkreuz und schwarzem Sakko drüber) in der Inszenierung von Samuel Schwarz 2006 am St. Galler Theater. Der Betrachter sieht den Tell von vorn, wie er mit konzentriert bohrendem Blick auf seinen – am unteren Bildrand nur verschwommen erkennbaren – Walterli zielt, der sich gerade den Apfel auf den Kopf setzt. *Eigenart Schweiz* eben – so der Titel des in Zusammenarbeit mit der Schweizer Kulturstiftung *Pro Helvetia* produzierten Arbeitsbuchs, das sich mit dem *Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren* befasst. Ihr Vorwort beginnen die Herausgeberinnen, Dagmar Walser und Barbara Engelhardt, mit der Feststellung, »Überschwang« sei »keine Schweizer Eigenart« (vgl. Walser/Engelhardt 2007: 6), um vor dem Hintergrund dieses Stereotyps es als »umso erstaunlicher« zu charakterisieren, »dass vor ein paar Jahren der Begriff des »Schweizer Theaterwunders« aufkam, selbst unter Schweizern« (ebd.). Das wundersame Phänomen sehen die Autorinnen in einem »Umbruch in der Schweizer Theaterlandschaft« (ebd.) begründet: »Christoph Marthaler hatte im Jahr 2000 mit seinem Team die Leitung des Schauspielhauses Zürich übernommen, in Luzern sorgten Barbara Mundel und ihre Leute für Aufbruch und Aufregung, am Theater Basel waren Stefan Bachmann und die Seinen schon seit 1998 am Werk.« (Ebd.) Die fast zeitgleichen Leitungswechsel an den drei Häusern des »Theaterdreieck[s] Zürich-Luzern-Basel« (ebd.) seien dabei einhergegangen mit »ästhetischen Paradigmenwechseln« und die »Grenzen zur Freien Szene und anderen Kunstformen« so durchlässig geworden wie nie zuvor – was in der Öffentlichkeit unterschiedliche Reaktionen zeitigte: »Das Publikum jubelte oder seufzte, man staunte oder erschrak über den ungewohnten Mut der Kulturpolitik, lokale Skepsis stand neben der erstarkten überregionalen Wahrnehmung des Schweizer Theaters.« (Ebd.) Das auch jenseits der Landesgrenzen gesteigerte Interesse am helvetischen Theatergeschehen brachte sodann, wie Walser und Engelhardt weiter schreiben, auch die Frage mit sich, »was dieser Erfolg mit einer spezifisch eidgenössischen Ästhetik zu tun haben könnte« (ebd.). Nun stellen es die Herausgeberinnen zum einen als »verkürzend« heraus, in unseren Tagen »Theater auf das Kriterium der Nation hin zu befragen« (ebd.) – zumal Schweizer Theaterschaffende »vernetzt« arbeiten und »eher einer deutschsprachigen Theaterlandschaft« denn einer von nationalen Grenzen bestimmten Kulturszene angehören würden (ebd.).

Daran, dass sie – zum anderen – konstatieren, »das Deutschschweizer Theater« der vergangenen Jahre habe sich durchaus »selbstbewusst in der gesamten deutschsprachigen Theaterlandschaft positioniert« (ebd.), wird die Ambivalenz deutlich, von der die Konstruktion einer das schweizerische Theaterschaffen betreffenden *Hall of Fame* gekennzeichnet ist: Der Rekurs auf die ›Selbstbewusstheit‹ der Positionierung des Deutschschweizer Theaters – und seiner Protagonistinnen und Protagonisten – in einer als ›gesamthaft‹ charakterisierten deutschsprachigen Theaterlandschaft verweist auf jene eigentümliche Logik der Produktion und Reproduktion eines typisch ›Schweizerischen‹, wie sie im Prinzip Max Weber schon 1922 beschreibt: Wie dieser argumentiert, sind die Schweizer »keine eigene ›Nation‹, wenn man auf [...] die Kulturgemeinschaft im Sinne der Gemeinsamkeit literarischer oder künstlerischer Kulturgüter sehen will« (Weber 1980 [1922]: 243f.). Dass dennoch ein »starke[s] Gemeinschaftsgefühl« (ebd.: 244) herrsche, erklärt sich für Weber durch den kollektiven Glauben an eine schweizerische »Eigenart der ›Sitten‹« (ebd.), die – bedingt durch soziale Strukturgegensätze »namentlich gegen Deutschland« (ebd.), ja überhaupt »gegen jedes ›große‹ [...] Gebilde« (ebd.) – allein »durch die Sonderexistenz garantiert erscheinen« (ebd.).

Dies ist denn auch eine Besonderheit der hier vorgestellten Publikation: Mit dem Band wird einerseits Anschlussfähigkeit hergestellt zur ›gesamten‹ deutschsprachigen Theaterlandschaft, gleichzeitig aber auch die Vorstellung von einer »Sonderexistenz« des Deutschschweizer Theaters (re)produziert. Etwas zugespitzt könnte man sagen, es handle sich bei diesem um einen gesonderten *showroom* des deutschschweizerischen Theaterschaffens. So erscheinen denn auch die in dem Band porträtierten Regisseurinnen und Regisseure, wiewohl ihnen eine gewisse Prominenz zugestanden beziehungsweise verliehen wird dadurch, dass ihre Namen auf dessen Titelseite – am rechten Bildrand, neben dem Tell – abgedruckt sind, in der Gesamtgestalt der Publikation nur als *eine* unter vielen die Eigenart des deutschschweizerischen Theaters ausmachenden ›Komponenten‹: Zwischen den insgesamt zwölf Porträts von in der Schweiz geborenen Regisseurinnen und Regisseuren – es sind dies vier Frauen und acht Männer mit Geburtsjahrgängen zwischen 1948 und 1975 –,¹⁹ auf deren Lebens- und Schaffenswege in den Beiträgen eingegangen wird, finden sich in dem Band auch drei Porträts von in Deutschland geborenen Regisseuren, die wesentliche Jahre ihrer Theaterlaufbahn in der Schweiz

19 Porträtiert sind (*in order of appearance* in dem Band): Christoph Marthaler (*1951), Meret Matter (*1965), Ruedi Häusermann (*1948), Jossi Wieler (*1951), Barbara Frey (*1963), Stefan Bachmann (*1966), Niklaus Helbling (*1959), Samuel Schwarz (*1971), Barbara Weber (*1975), Stefan Kaegi (*1972), Rafael Sanchez (*1975) sowie Barbara-David Brüesch (*1975). Die Porträts wurden hauptsächlich von Theaterkritikerinnen und Theaterkritikern sowie Dramaturginnen und Dramaturgen verfassten.

verbracht haben,²⁰ diverse themenspezifische Aufsätze zu Eigenheiten des eidgenössischen Theatersystems beziehungsweise der schweizerischen Theaterkultur²¹ sowie mehrere Beiträge, die mit in den 1990er Jahren gegründeten Theatergruppen der Freien Szene befasst sind.²²

Wir haben es bei dem Band *Eigenart Schweiz* also weniger mit einer Art des Ausbaus der papierernen Ruhmeshallen zu tun, die etwa primär der symbolischen (Re-)Produktion der ›Größe‹ einzelner Theatermacher Vorschub leistete – und schon gar nicht mit einer, die der Konstruktion einer abermals jüngeren, noch und noch innovativeren Regiegeneration diene –, als vielmehr mit einer Art ›Landesausstellung‹. Als solche ist die Publikation zum einen als ein Versuch zu sehen, dem Schweizer Theater in dem umkämpften Spielfeld des deutschsprachigen Thea-

20 Es handelt sich dabei um Sebastian Nübling (*1960), der von 2003 bis 2006 Hausregisseur am Theater Basel war, Elias Perrig (*1965), der seit 2006 als Schauspielregisseur am Theater Basel wirkt, sowie David Bösch (*1978), der von 2001 bis 2004 sein Regiestudium an der Hochschule für Musik und Theater in Zürich – der heutigen Zürcher Hochschule der Künste ZHdK – absolviert hat.

21 Tobi Müller, freier Theaterkritiker und Kulturredakteur beim Zürcher Tagesanzeiger, setzt sich in *Die Emil-Matrix* etwa mit der Frage auseinander, inwieweit das Komische im Deutschschweizer Theater mit »Mundart, Körperlichkeit, Musik und nationale[n] Typologien« zusammenhängt (vgl. Walser/Engelhardt 2007: 47ff.), und Buschi Luginbühl, freier Hörspielregisseur beim Schweizer Radio, wirft in seinem Aufsatz *Goethes Brief aus Stäfa oder Der Tell als einer von uns* einige »Schlaglichter auf die reiche Volkstheaterlandschaft in der Schweiz« (vgl. ebd.: 73ff.). Zwei Beiträge sind der Kulturförderung gewidmet: Veronika Sellier, Dramaturgin und einstige Leiterin der Abteilung Theater/Literatur bei der Direktion Kultur und Soziales des Migros Kulturprozenten, erklärt in *Den Stein ins Rollen bringen* die »Dramatikerförderung in der Deutsch- und Westschweiz« als gleichermaßen »schweizspezifisch wie erfolgreich« (vgl. ebd.: 108ff.), und Anja Dirks, ebenfalls Dramaturgin, zeichnet unter dem Titel *Im Zweifel für die Ironie* ein Bild der Freien Theaterszene in der Schweiz, die – »nicht zuletzt dank der eidgenössischen Förderpolitik« – als »blühende Landschaft« zu sehen sei (vgl. ebd.: 167ff.). Weitere thematische Aufsätze sind dem »Kindertheater in der Schweiz« (vgl. ebd.: 88ff.), dem »Tanz in der Schweiz dies- und jenseits des Röstigrabens« (vgl. ebd.: 121ff.) sowie dem »Theater(machen) im Alpenraum« (vgl. ebd.: 135ff.) gewidmet.

22 Konkret sind dies die 1991 in Basel von Christoph Frick und Jordy Haderek gegründete Gruppe »Klara«, die 1993 in Zürich entstandene »Off-Off-Bühne« um den 1964 in Prag geborenen, in der Schweiz aufgewachsenen Igor Bauersima, die beiden seit 1996 respektive 1998 existierenden Gruppen »Mass & Fieber« (um den Regisseur Niklaus Helbling) und »400asa« (mitbegründet vom Regisseur Samuel Schwarz) sowie »Schauplatz International« (gegründet 1999 in Biel) und »Rimini Protokoll« (um das Jahr 2000 herum in Gießen mitbegründet von Stefan Kaegi).

ters Geltung als ein legitimer, ernstzunehmender *player* zu verschaffen, und zum anderen (oder eher: gleichzeitig) als ein Medium der die ›national‹-schweizerische Eigenartigkeit reflektierenden Selbstvergewisserung. Somit trägt die Publikation gleichsam ein »Janusgesicht« (Ziegler 2001: 176), wie Béatrice Ziegler es als typisches Merkmal der die schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts kennzeichnenden Selbstinszenierungslogik beschreibt. Die Historikerin verweist auf die entlang der Trennlinie Wirtschaft – *big business* – und Nationalkultur konstruierte Zwiespältigkeit von »Landesausstellungen mit ›moderner‹ und ›traditioneller‹ Sphäre« (ebd.). Gerade in dieser Ambivalenz, also in dem oszillierenden Charakter von Landesausstellungen zwischen einer nach außen gerichteten Orientierung am *big business* und einer nach innen gewandten Erinnerungskultur, erkennt Ziegler jene »Figur«, welche »die nationale Darstellung als Besonderheit« (ebd.) gewährleisten soll. Wenn sie nun weiter argumentiert, dass zu der – mit einem »konfliktbestimmte[n] Ringen um [...] kollektive Identitätsgewinnung« (ebd.: 178) einhergehenden – Entwicklung einer Landesausstellung immer auch »Aus- und Einschluss-Mechanismen [gehören], in denen gesellschaftliche Kräftefelder deutlich werden« (ebd.), und anmahnt, dass eine der »zentralen Leerstellen in der Auseinandersetzung um Ein- und Ausschluss-Mechanismen generell [...] die Geschlechterordnung bzw. die Frauen« (ebd.) betreffe, so rührt Béatrice Ziegler an einen auch für die hier diskutierte Frage nach den Eigenheiten und Entwicklungstendenzen der die Theaterregie betreffenden papierenen Ruhmeshallen wichtigen Punkt, auf den ich bisher nur am Rande – in der Form entsprechender Verhältnis- oder Zahlenangaben – eingegangen bin: die relative Marginalität beziehungsweise ›Sonderexistenz‹ von *Frauen* in der *Hall of Fame* der Theaterregie.

10.4 NACHHOLENDE FABRIKATION, OFFIZIALISIERUNG UND VIRTUALISIERUNG

Bis ins erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts hinein wird Frauen kaum je oder nur vereinzelt ein Platz in den papierenen Ruhmeshallen der Theaterregie eingeräumt. Zum einen existieren kaum Schriften, in denen etwa einzelne ›große‹ Regisseurinnen von fremder Hand gewürdigt wurden – meines Wissens sind einzig zu Ruth Berghaus (1927-1996) und Andrea Breth (*1952) bereits mehrere Bücher erschienen²³ –, und zum anderen halten sich die Regisseurinnen offenbar ihrerseits zurück,

23 Zu Ruth Berghaus, die 1964 ans Berliner Ensemble kommt und dessen Intendantin sie von 1971 bis 1977 sein wird, siehe Neef (1989), Bertisch (1990), Holtz (2005) sowie Bazinga (2010). Zu Andrea Breth, von 1992 bis 1997 künstlerische Leiterin der Berliner Schaubühne und seit 1999 Hausregisseurin am Burgtheater Wien, siehe Dermutz (1995; 2004) und Bazinga (2009).

was den eigenhändigen Ausbau der *Hall of Fame* angeht (mir sind keine Autobiografien von Regisseurinnen bekannt). Erst in den Sammel-Porträtbänden, wie sie ab den 1990er Jahren vermehrt herauskommen, stoßen wir – mehr und mehr – auf Regie führende Frauen. Dies indes auch nur allmählich: Weder in dem von Kässens und Gronius (1990) herausgegebenen Buch *Theatermacher* nämlich noch unter den von Henrichs und Nagel (1996) porträtierten *Regisseure[n] des Welttheaters* findet sich eine Regisseurin – und auch in weiteren Bänden ist das Verhältnis der porträtierten Frauen und Männer anzahlmäßig zunächst noch alles andere als ausgewogen: Bei Roeder/Ricklefs (1994) etwa sind es zwei gegenüber sechs, in dem Band von Dürrschmidt und Engelhardt (2003) gerade mal vier Regisseurinnen gegenüber 14 Regisseuren, und in dem von Walser und Engelhardt (2007) edierten Arbeitsbuch zum Deutschschweizer Theater steht das Verhältnis – in dieser Hinsicht wenig eigenartig – vier zu acht. Erst von dem Moment an, so macht es den Eindruck, als die papierenen Ruhmeshallen zu *showrooms* mutieren, vermittelt welcher (unter der Chiffre der ›Förderung‹) einer abermals neuen Generation von ›Jungregisseurinnen und Jungregisseuren‹ Geltung verschafft wird, gleichen sich die Zahlen tendenziell an. In den unter der sich gleichsam selbst *ad absurdum* führenden Floskel ›radikal jung‹ erscheinenden Bänden der Jahre 2005, 2006 und 2010 sind je vier Frauen und vier Männer porträtiert, in jenen von 2007, 2008, 2009 und 2011 finden sich jeweils drei oder vier Porträts von Regisseurinnen gegenüber je fünf oder sechs Regisseurporträts.²⁴

Vor dem Hintergrund dieses nur zögerlichen – und als ambivalent zu charakterisierenden – Einzugs von Regisseurinnen in die papierene *Hall of Fame* der Theaterregie erscheint es gleichsam wie ein lang ersehntes Zeichen des endgültigen Durchbruchs, als 2010 – endlich – ein stattliches Buch herauskommt, das sich schlicht *Regie-Frauen* nennt. Unter dem (vielleicht dann doch wieder etwas utopisch anmutenden?) Subtitel *Ein Männerberuf in Frauenhand* legt Haberlik (2010) einen Porträtband vor, in welchem sie insgesamt 54 (!) Regisseurinnen vier Generationen zuordnet: Die erste nennt sie ›Pionierinnen‹ und die zweite ›Durchsetzerinnen‹, die dritte Generation bezeichnet sie fragend als ›angekommen?‹, und die vierte schließlich betitelt sie – womit wir ein gewisses *Déjà-vu* erleben – mit ›Regisseurinnen von (heute und) morgen‹.

Die Generation der ›Pionierinnen‹ (18 Porträts), die zeitlich – bezogen auf die Phase ihres künstlerischen Schaffens – »von den restaurativen Nachkriegsjahren bis zum Beginn der Jugendrevolte« (ebd.: 11) verortet wird, umfasst »die wenigen handverlesenen Frauen«, die »sich »angemaßt« hätten, einen »reinen Männerberuf – den der Theaterregie – auszuüben« (ebd.: 11).²⁵ Die Autorin beschreibt sie als

24 Vgl. Roeder/Sucher (2005), Engels/Sucher (2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011).

25 Die Porträtierten dieser Generation sind: Ida Ehre, Helene Weigel, Ruth Berlau, Joan Littlewood, Judith Malina, Ruth Berghaus, Lina Wertmüller, Franca Rame, Ruth Drexel,

»Vorkämpferinnen, denen es in der Hauptsache um die eigene berufliche Selbstverwirklichung gegangen sei und nur sekundär darum, eine Lanze für die Frauen in diesem Beruf zu brechen« (ebd.). Bei den »Durchsetzerinnen« (15 Porträts) handelt es sich sodann um in den 1950er Jahren geborene Frauen, die sich unter dem Eindruck respektive im Nachhall der Studentenrevolte, der zweiten Emanzipationswelle, der antiautoritären und der Anti-Atom-Bewegung sowie der Popkultur – also in den 1970er und 1980er Jahren – dem Beruf der Theaterregie verschreiben.²⁶ Diese Regisseurinnen seien es, so Haberlik, die »eine Akzeptanz der Regie-Frauen bewirkt« und dafür gesorgt hätten, dass »die Anliegen ihrer Vordenkerinnen aus der ersten Generation, der Pionierinnen, nunmehr noch vehementer formuliert« (ebd.: 57) worden seien. Als »Durchstarterinnen« will die Autorin diese Generation indes nicht verstanden wissen: Ihre Arbeitssituation wird als schwierig, als von – nicht zuletzt auch *binnengeschlechtlichen* – Konkurrenzverhältnissen geprägt beschrieben. In den Porträts zeige sich, wie sich diese Regisseurinnen »verhärteten, oft gar vermännlichten, auf Familie und Kinder verzichteten – und nicht selten müde oder gar krank wurden angesichts des permanenten Kampfes, mit dem sie sich konfrontiert sahen« (ebd.). Die Repräsentantinnen der dritten Generation, die Haberlik fragend mit »angekommen?« titulierte (zehn Porträts), sind mehrheitlich in den 1960er Jahren geboren.²⁷ Sie steigen zu einer Zeit in den Regieberuf ein, in der – wie die Autorin schreibt – die »Inhalte der Frauenbewegung [...] zu greifen begonnen« (ebd.: 109) hätten und auch »Quantensprünge« im Theaterbereich zu beobachten seien: so etwa eine allgemeine »Verjüngung auch an den etablierten Häusern« (ebd.). In Anlehnung an Reinhard Mohr seien sie als »Zaungäste« (vgl. Mohr 1992) zu bezeichnen und stellten also Regisseurinnen dar, die »im Schatten der spektakulären Achtundsechziger« (Haberlik 2010: 109) aufgewachsen sind und somit den Eindruck hätten, die besten Zeiten verpasst zu haben – was »naturgemäß eine gewisse Perspektivlosigkeit« (ebd.) impliziere. Gleichzeitig wird ihnen eine an sich komfortable Ausgangslage zugeschrieben, befänden sie sich doch »bereits in der »besseren Welt« und müssten »nur noch« das Vorgedachte zur Durchsetzung bringen« (ebd.). Alles in allem eine spannungsvolle Situation: Zum einen würden diese Regisseurinnen »als profillos geächtet« – zum anderen als »Hoffnungs- und Ver-

Brigitte Soubeyran, Emmy Werner, Brigitte Fassbaender, Barbara Bilabel, Ariane Mnouchkine, Reinhild Hoffmann, Maria Reinhardt, Annegret Ritzel, Christine Mielitz.

26 Zu dieser Generation zählt die Autorin: Astrid Jacob, Elizabeth LeCompte, Anne Bogart, Anna Badora, Anna Viebrock, Annegret Hahn, Andrea Breth, Emily Mann, Gabriele Jakobski, Elke Lang, Antje Lenkeit, Katharina Thalbach, Konstanze Lauterbach, Karin Neuhäuser und Doris Dörrie.

27 Es sind dies: Isabella Gregor, Barbara Frey, Katie Mitchell, Karin Beier, Amélie Niermeyer, Christiane Pohle, Simone Blattner, Christina Paulhofer, Karin Henkel, Tina Lannik.

antwortungsträger« (ebd.) angesehen. Bei der vierten und jüngsten Generation schließlich, den »Regisseurinnen von (heute und) morgen« (elf Porträts), handelt es sich um Regie-Frauen, die – geboren in den 1970er Jahren – »schon heute sehr erfolgreich in ihrem Beruf« (ebd.: 153) wirkten und von denen zu erwarten sei, dass man »noch lange von ihnen hören« (ebd.) werde.²⁸ Auch diese Frauen profitierten davon, so die Autorin, dass ihre Vorgängerinnen ihnen den Weg in die Regie geebnet hätten. Gleichzeitig fehle ihnen aber oft ein Bewusstsein gerade für die Problemlagen, mit denen ihre älteren Berufsgenossinnen noch zu kämpfen gehabt hätten. Diese letzte Generation bezeichnet Haberlik daher als »postfeministisch« – und skizziert vor diesem Hintergrund einen ambivalenten Ausblick: Man könne in dieser Entwicklung einerseits den »Erfolg einer Emanzipationsbewegung« (ebd.) sehen, andererseits indes auch die Gefahr erblicken, dass »die aufgrund des mangelnden »Geschichtsbewusstseins« nicht als solche wahrgenommenen Errungenschaften schnell wieder verloren gehen« (ebd.).

Schließlich, im Sinne eines Ausblicks, stellt die Autorin in Hinsicht auf die *Regie-Frauen* der jüngsten Generation zwei das Feld des Theaters aktuell prägende Tendenzen heraus, die sich in ihren Augen als *Fallen* für diese erweisen könnten. Zum einen moniert sie, dass »der Markt immer rascher immer neue Talente« (ebd.) fordere, was gelegentlich bedeute, »entdeckt – verheizt – entsorgt« (ebd.) zu werden.²⁹ Zum anderen habe das »Medium« Theater an Bedeutung verloren, die einstige »Kulturnation Deutschland« sei in vielerlei Hinsicht »geistig, moralisch und ethisch ein führerloses Schiff oder besser: ein Vergnügungsdampfer geworden« (ebd.). Im Hinblick auf die jüngeren und jüngsten Frauen könne dies nun heißen, dass man sie bloß deshalb »in die Regie vordringen« lasse, weil »das Theater seinen hohen Stellenwert eingebüßt« (ebd.) habe.

Alles in allem handelt es sich bei dem Band *Regie-Frauen* um eine Art nachholende Fabrikation, um einen (vergleichsweise spät erst realisierten) speziell den Frauen gewidmeten Ausbau der papierernen Ruhmeshallen der Theaterregie. Auffallend ist, dass die Autorin insofern der Konstruktionslogik der übrigen in diesem Kapitel betrachteten, mehrere Theaterschaffende gleichzeitig in die *Hall of Fame* einschreibenden Porträtbänden folgt, als auch sie, um die von ihr porträtierten Regisseurinnen in eine Ordnung zu bringen, auf die Strukturkategorie der »Generation« zurückgreift – was hier (abgesehen von dem Band zur eigenartigen Schweiz) als ein

28 Porträtiert sind Friederike Heller, Hanna Rudolph, Felicitas Brucker, Barbara Weber, Bettina Bruinier, Yael Ronen, Jorinde Dröse, Christine Eder, Mareike Mikat, Katharina Wagner und Jette Steckel.

29 »Wer nie die Chance hatte«, so Haberlik (2010), »sich in der Provinz oder an kleineren Bühnen auszuprobieren, sondern von der Regieklasse weg direkt mit großen Stars an Spitzenhäusern gearbeitet hat, der hatte kaum Gelegenheit, sein Können wirklich zu überprüfen« (ebd.: 153).

durchgängiges, wenn auch zunehmend fragwürdiges Baumuster identifiziert werden konnte. Eine architektonische Eigenheit dieses Erweiterungsbaus der papierenen Ruhmeshallen besteht indes darin, dass Haberlik die von ihr gewürdigten Regisseurinnen einerseits als Begründerinnen und Repräsentantinnen einer weiblichen Sondergenealogie – sozusagen in der Gestalt von Urgroßmüttern, Großmüttern, Müttern und Töchtern – erscheinen lässt, die sich ihren Status als legitime Künstlerinnen im Feld des Theaters eigens erkämpft haben (wobei die je nachfolgende Generation von der ihr vorausgehenden habe »profitieren« können).³⁰ Andererseits werden sie von ihr als Nutznießerinnen einer von ihnen unabhängig stattfindenden Entwicklung beschrieben, die sich auf der Ebene des Berufsfelds und der in diesem herrschenden, sich zu ihren Gunsten verändernden Anerkennungskultur abspielt: So schreibt Haberlik in ihrem Vorwort, die Untergliederung des Bands in vier Generationen ergebe sich aus einer »von außen bedingte[n] Veränderung der Stellung der Frau in diesem Beruf« (ebd.: 7), nämlich aus der zunehmenden »Akzeptanz weiblicher Regisseure« (ebd.).³¹

Abschließend sei noch auf eine letzte Form des Ausbaus der die Theaterregie betreffenden *Hall of Fame* hingewiesen, die (zeitlich) parallel zu den bisher behandelten sich entwickelt. Ab Ende der 1980er Jahre halten Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure zunehmend Einzug in Lexika und weitere Publikationen mit Standardwerk-Charakter, also gewissermaßen in eine Art papierener Ruhmeshallen, die den Anstrich der »Offizialität« haben. Diese variieren allerdings hinsichtlich ihres Anspruchs, als richtungsweisend geltende Persönlichkeiten ein für alle Mal dem »Kanon« der Theaterregie einschreiben zu wollen. Während etwa Shomit Mittler und Maria Shevtsova (2005) in der Einführung zu dem von ihnen herausgegebenen Nachschlagewerk *Fifty Key Theatre Directors* explizit zu verstehen geben, es gehe ihnen nicht darum, »to generate a definitive list that claims somehow to enshrine for all time the achievements of those who are in at cost of those who are out« (ebd.: xvii),³² reklamiert der von Manfred Brauneck (1988) edierte Band *Klassiker*

30 So schreibt Haberlik, es handle sich bei der »Genesis« von Frauen im Regieberuf« insgesamt um eine »logische Entwicklung« (ebd.: 153), die mit den »Pionierleistungen« der ersten Generation beginne, dann in Form des »allmählichen Erobern[s] des Berufes« von der zweiten Generation fortgesetzt werde, um schließlich – mit Blick auf die dritte Generation – in ein gewisses berufliches »Selbstverständnis« zu münden, das sich nicht zuletzt in den »einigen (wenigen) weiblich besetzten Intendantenposten« (ebd.) manifestiere.

31 Wie sich anhand von für die vorliegende Studie geführten Interviews rekonstruieren ließ, strukturiert die Vorstellung von – und Hoffnung auf – »Akzeptanz« im Feld des Theaters nicht zuletzt das *institutionsbezogene Denken* von (jungen) Regisseurinnen (siehe hierzu den Punkt 11.1.4).

32 Der international angelegte und (wie der Titel verheißt) nicht weniger als 50 »Schlüsselregisseuren« Platz einräumende Band ist – beginnend bei André Antoine (1858-1943) und

der Schauspielregie mit seinem Titel ganz explizit zeitlose Geltung für die in ihm eingetragenen Regisseure.³³

Theaterlexika, in denen sich Informationen zu einzelnen Regisseurinnen und Regisseuren nachschlagen lassen, erscheinen vermehrt seit den 1990er Jahren. Von dem erstmals anno 1953 von Wilhelm Kosch herausgegebenen *Deutsche[n] Theater-Lexikon* etwa, das unter anderem die Lebensdaten ausgewählter Dramatiker und Regisseure, Schauspieler und Sänger enthält, erscheint 1960 der zweite Band – die restlichen fünf folgen ab 1992. Drei weitere Lexika, die ebenfalls über eine Vielzahl von Regisseurinnen und Regisseuren und deren berufliche Stationen, Arbeitsbündnisse, Regiekonzeptionen und ›Schlüsselinszenierungen‹ (etc.) Auskunft geben, werden von Sucher (2010)³⁴ im Henschel-Verlag, von Brauneck/Beck (2007)³⁵ bei

endend mit dem 1963 geborenen Calixto Bieito – entlang der Geburtsjahrgänge der Porträtierten aufgebaut, ohne in Generationen untergliedert zu sein. Es finden sich in ihm auch einige dem deutschsprachigen Theater zuzuschlagende Regisseure – konkret sind dies Max Reinhardt (1873-1940), Erwin Piscator (1893-1966), Bertolt Brecht (1898-1956) und Peter Stein (*1937) – sowie die mit dem von ihr geleiteten Tanztheater Wuppertal weltbekannt gewordene Tänzerin, Choreographin und Ballettdirektorin Pina Bausch (1940-2009).

- 33 Zu den Klassikern rechnet Brauneck, diese in der Reihenfolge ihrer Geburtsjahrgänge porträtierend, die folgenden 16 Regisseure: Otto Brahm (1856-1912), Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863-1938), Edward Gordon Craig (1872-1966), Max Reinhardt (1873-1943), Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold (1874-1940), Leopold Jessner (1878-1945), Jewgeni Bogrationowitsch Wachtangow (1883-1922), Alexander Jakowlewitsch Tairow (1885-1950), Berthold Viertel (1885-1953), Jürgen Fehling (1885-1968), Louis Jouvet (1887-1951), Erich Engel (1891-1966), Fritz Kortner (1892-1970), Erwin Piscator (1893-1966), Bertolt Brecht (1898-1956) sowie Gustaf Gründgens (1899-1963). Klassikerinnen der Schauspielregie sind diesem Band zufolge inexistent.
- 34 Die der Information über *Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker* dienende Publikation von 2010 basiert auf bereits in den 1990er Jahren, ebenfalls von C. Bernd Sucher – damals im Münchner Deutschen Taschenbuch Verlag – herausgegebenen Lexika (vgl. Sucher 1995; 1999).
- 35 Es handelt sich hierbei um das *Theaterlexikon 2*, welches den 1986 erstmals erschienenen und seither mehrmals neu aufgelegten ersten Band ergänzt. Im Unterschied zum *Theaterlexikon 1* (vgl. Brauneck/Schneilin 2007 [1986]), das sich als Nachschlagewerk für *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* versteht, informiert der zweite Band über einzelne Personen, nämlich *Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*. Dass Manfred Brauneck, nachdem er Mitte der 1980er Jahre zunächst ein primär sachbezogenes Lexikon herausgibt, sich irgendwann entschließt, ein einzelnen Künstlerinnen und Künstlern gewidmetes Nachschlagewerk *nachzulegen*, mag sich aus einem gewissen Zugzwang erklären, welcher sich nicht zuletzt aus der ab Ende

Rowohlt und von Kotte (2005b)³⁶ im Chronos-Verlag herausgegeben. Im Vorwort zu dem von ihm edierten Lexikon greift C. Bernd Sucher (2010) eine jüngere, die papierenen Ruhmeshallen konkurrierende Entwicklung auf: Er erachtet es als ein »besonderes Wagnis« (ebd.: 7), im Zeitalter des Internets noch ein gedrucktes Theaterlexikon zu veröffentlichen, wo doch das weltweite Netz vor »Fakten, Fakten, Fakten, Daten, Daten, Daten, Namen, Namen, Namen« (ebd.) nur so überquillt. Den Mehrwert des von ihm herausgegebenen Nachschlagewerks sieht Sucher – angesichts der Konkurrenz durch das von Information strotzende *world wide web* – darin, dass die in seinem Lexikon versammelten Namen, Daten und Fakten von Experten bewertet, gewichtet und kommentiert werden: »Kritiker, Autoren, Dramatiker kommen zu Wort, um Stücke, Regisseure, Bühnenbildner, Schauspielerinnen und Schauspieler kritisch zu würdigen.« (Ebd.) Tatsächlich existieren seit einigen Jahren zunehmend auch auf dem Internet basierende, quasi virtuelle Ruhmeshallen der Theaterregie, die – wie die gedruckten Nachschlagewerke – eine gewisse »Offizialität« verheißen. So hat beispielsweise 2004 das Goethe-Institut die Webseite *50 Regisseure im deutschsprachigen Theater* aufgeschaltet, von der ausgehend der geneigte Internet-Surfer, die geneigte Internet-Surferin sich durch die Kurzbiografien, journalistischen Porträts sowie Angaben zu einer Auswahl an Inszenierungen von 40 Regisseuren und zehn Regisseurinnen klicken kann,³⁷ und das Online-Theaterportal *nachtkritik.de* (vgl. hierzu auch Abschnitt 9.2) führt seit einiger Zeit ein eigenes, als laufend aktualisiertes Schlagwortverzeichnis konzipiertes Online-Lexikon,³⁸ in welchem sich bereits heute unzählige Einträge zu insbesondere auch jüngeren Regisseurinnen und Regisseuren finden. Vor diesem Hintergrund ist nicht nur von einer zunehmenden »Offizialisierung« der *Hall of Fame* der Theaterregie zu

der 1980er Jahre verstärkt wahrzunehmenden Tendenz der »Personalisierung« theaterbezogener Diskurse ergeben haben dürfte.

- 36 Das von Andreas Kotte (2005b) publizierte *Theaterlexikon der Schweiz* (auch: *Dictionnaire du théâtre en Suisse. Dizionario teatrale svizzero. Lexicon da teater svizzer*) ist integral viersprachig gehalten – die meisten Beiträge sind auf Deutsch verfasst, je ein kleinerer Teil in französischer, italienischer und rätoromanischer Sprache. Anders als die beiden erstgenannten Lexika von Brauneck/Beck (2007) und Sucher (2010) ist dieses dreibändige Nachschlagewerk – wiewohl die Einträge zu einzelnen Künstlerinnen und Künstlern, Theaterleiterinnen und Theaterleitern (etc.) auch hier das Gros ausmachen – nicht rein personenbezogen angelegt, sondern dokumentiert die Geschichte und Gegenwart des Theaterschaffens in der Schweiz auch entlang von Spielstätten, Theatergruppen und Theaterformen sowie Verbänden und spezifischen Ereignissen. Damit weist das Lexikon – ähnlich wie der weiter oben genannte Band *Eigenart Schweiz* – eine weit weniger »subjektivistische« Anlage auf als seine Artgenossen aus Deutschland.

37 Siehe Link 35.

38 Siehe Link 36.

sprechen, sondern gleichzeitig von einer Tendenz der ›Virtualisierung‹ derselben. Letztere Entwicklung wiederum geht, da Artikel in Online-Nachschlagewerken potentiell im Minutentakt hinzugefügt, modifiziert oder auch gelöscht werden können, mit einem gewissen Verbindlichkeitsverlust einher (was heute noch gilt, muss morgen nicht mehr stimmen) und steht somit in einem widersprüchlichen Verhältnis zu dem ›offiziellen‹ – im Sinne von: längerfristig Gültigkeit versprechenden – Charakter, den ein Lexikon gemeinhin für sich zu beanspruchen behauptet.

Eine wiewohl singuläre, nichtsdestoweniger interessante Beobachtung betrifft schließlich den Umstand, dass Theaterlexika betreffende Definitionskämpfe mitunter *intermedial* ausgetragen werden: In dem oben bereits erwähnten, über ein eigenes Online-Lexikon verfügenden Portal *nachtkritik.de* rezensiert Dirk Pilz die beiden 2007 von Brauneck/Schneilin (2007 [1986]) beziehungsweise Brauneck/Beck (2007) neu aufgelegten respektive neu herausgegebenen Bände *Theaterlexikon 1* und *Theaterlexikon 2*. Diese zwei »Schwarten« seien, so der Theaterkritiker, zwar »durchaus nützlich: reich an Wissen, dienlich bei der raschen Orientierung und freundlicherweise mit Stichwortverzeichnis samt Länder- und Städteübersicht ausgestattet. Ein ordentliches Lexikon eben«.³⁹ Sodann aber zeigt sich Pilz, die mangelnde Aktualität der beiden Bände monierend, doch etwas ungläubig: Mit Blick auf das *Theaterlexikon 1*, welches *Begriffe[n]* und *Epochen, Bühnen und Ensembles* gewidmet ist, stellt er fest: »Glaubt man diesem Lexikon, dann hat sich in Sachen ›realistisches Theater‹ in den letzten Jahrzehnten nichts Nennenswertes mehr getan; die Literaturhinweise enden 1981.« Auch habe das »Nachdenken über ›Regietheater‹« offenbar »mit Günther Rühles Überlegungen von 1982 [...] aufgehört«. An dem zweiten Band wiederum, der über *Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner* zu informieren verspricht, kritisiert der häretische Online-Rezensent insbesondere und nachdrücklich den Umstand, dass es »die jüngere Theatergeneration« nur bedingt »zwischen die Buchdeckel geschafft« habe: »Pollesch? Fehlt. Barbara Frey, Sebastian Nübling, Johan Simons? Alle noch zu jung, oder nicht bedeutend genug.« Michael Thalheimer hingegen – wie Pollesch, Frey und Nübling in den 1960er Jahren geboren – sei »drin«, und dies »pikanterweise mit dem Eintrag eines Dramaturgen vom Deutschen Theater Berlin, dessen Leitender Regisseur wiederum Thalheimer ist«, so konstatiert Pilz mit detektivischem Spürsinn und schließt bissig: »Aber gut. Dafür beschränkt sich dieses Lexikon gottlob nicht allein aufs deutschsprachige Theater und vergisst nie, die Großen und Größten der Geschichte zu erwähnen.«

39 Siehe Link 37.