

[Rezension]

## Regisseur\_innen: Genese einer Künstlerfigur

Daniele Daude

### Abstract

Welche Erkenntnisse kann ein Soziologe über die Arbeit von Regisseur\_innen gewinnen, fragte sich die Theaterwissenschaftlerin, die ich bin. Denis Hänzi entgeht diese Problematik, denn ihm geht es weniger um die künstlerische Arbeit als vielmehr um deren Auffassung und Bewertung im Hinblick auf historisch-gesellschaftliche Aspekte.

Eine Rezension von Denis Hänzis 2013 erschienener Studie *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*.

### Forschungsgegenstand Regie

Ziel der Studie ist es, „die Entwicklung des Theaterregisseurs zur distinkten Künstlerfigur“ (24) zu vermitteln. Unter dem vierfachen Gesichtspunkt der Kultur-, Geschlechter-, Berufs-, und Kunstsoziologie sucht Hänzi „jene überindividuellen Logiken“ (26) greifbar zu machen, die dem Theater zugrunde liegen. Angelehnt an Bourdieus Habitus- und Feldkonzepte untersucht der Autor den Regieberuf als wechselseitige Bedingtheit zwischen dem Feld Theater und den einzelnen primärsozialen Positionierungen der Regisseur\_innen, das heißt etwa, wie sie situiert werden und sich selbst im Hinblick auf soziale Kategorien verhalten (zum Beispiel Klasse, Rasse, *gender*, Alter etc.). Ausgehend von der These, dass der Regieberuf eine „intermediäre[] Position“ im Feld Theater einnimmt, arbeitet Hänzi heraus, das was er „Strukturierungsmomente“ (24) nennt. Es sind jene historischen Zeitspannen

und Wellen, in denen das künstlerische System Theater, wie es heute in Erscheinung tritt, als normatives beziehungsweise normierendes Regelungsensemble hervorgebracht und stabilisiert wird. Dieses System nannte er „die Ordnung des Theaters“ (24). Angelehnt unter anderem an Ilse Seglows Beitrag „Work at a research program“ (1977) und Bourdieus *Die Regeln der Kunst* (1992) fragt Hänzi nach den feldrelevanten Kapitalien und habituellen Eigenschaften von Regisseur\_innen im Kampf um künstlerische Anerkennung. Diese Fragen sind insofern von besonderer Relevanz, weil sie sich zum einem auf weitere elitär gewordene Kunstbereiche wie Tanztheater, Musiktheater, Performance Art oder bildende Künste anwenden lassen und zum anderen Erkenntnisse der Tanz-, Musik- und Theaterwissenschaft ergänzen beziehungsweise deren analytische Instrumentarien erweitern.

Hänzi teilt seine Studie in vier Felder, die jeweils weniger eine Problematik als vielmehr eine Perspektive darstellen. Im ersten Teil „Entwicklung und Verworrenheiten der Theaterregie“ analysiert er die Herausbildung des „idealen Regisseurs“ und fasst Tendenzen des Regietheaters seit dem zweiten Weltkrieg zusammen, bevor im zweiten Teil „Spielfeld, Spielgeld & Co“ auf die konkreten Schaffens- und Produktionsbedingungen eingegangen wird. Im dritten Teil „Geheiligt werde Dein Name“ fragt der Autor nach den institutionellen Logiken und konsekrativen Vorgängen, nach denen Regiearbeit und Regisseur\_innen sakralisiert werden. Im vierten und letzten Teil „Disposition und Passungsverhältnisse“ führt Hänzi Interviews mit 22 zeitgenössischen Theaterregisseur\_innen des deutschsprachigen Raums. Hier wird der Frage nachgegangen, wie soziale und familiäre Herkunft, (Aus-)Bildungswege und Anfangskontext die künstlerische Praxis prägen.

### **Historiographie der Regie und der Produktion**

Für ein Fachpublikum dürfte der erste und zweite Teil am wenigsten erkenntnisreich sein. Gestützt auf Arbeiten von unter anderem Dorothea Kraus, Christopher Balme, Andreas Kotte und Erika Fischer-Lichte rekonstruiert Hänzi eine Chronologie der prägnanten Regisseur\_innen seit 1800. Ausgehend von zwei Figuren jeweils um 1800 und um 1900 untersucht der Autor parallel laufende Entwicklungen im Westen und Osten Deutschlands bis zur Wiedervereinigung. Als erste Figuren distinguert Hänzi den „Ordnungshüter“, die „Autorität verströmende Persönlichkeit“ und das „männliche Originalgenie“ (Gründgens) einerseits, und den „Tyrann“ oder die „Erlöserfigur“ mit

seinem Gefolge (Piscator, Reinhardt), die es verstand Person und Werk eng miteinander zu verkoppeln (Jessner) andererseits. In den 50er-Jahren garantiert Gründgens in Düsseldorf für die personale und künstlerische Kontinuität mit der Theaterpraxis der NSDAP. Hier treten die Begriffe *Werktreue* und *Kunstfreiheit* jeweils als Inszenierungspraxis und ostentative formale Abgrenzung gegenüber den Interessen des Staates hervor. In den 60er-Jahren grenzt sich eine neue Generation von dieser Theaterauffassung ab. Persönlichkeiten wie Stein, Neuenfels, Zadek oder Löffler knüpfen an Ansätze von Brecht, Jessner und Piscator an und politisieren das Feld Theater durch gezielte Themenauswahl, kollektive Arbeitsweise und neuartige Inszenierungspraktiken. In den 70er-Jahren findet ein exponentielles Wachstum von so genannten gesellschaftlichen Themen statt. Theaterhäuser und Regisseur\_innen beider Seiten suchen sich durch Themenfelder, Ensemble oder Arbeitspraktiken zu profilieren. Kanonisierungsprozesse finden durch eine wachsende Personifizierung und Spezifizierung der Regisseur\_innen statt, die den eigenen Stil weniger durch künstlerische Autonomie als vielmehr über die Abgrenzung zu den Kolleg\_innen beziehungsweise über Selbstreferenzialität erwerben.

Im zweiten Teil untersucht der Autor die Bedingungen und Strukturen der Kulturproduktion. Dabei stellt er drei Fragen: Wie entsteht die Hierarchisierung der Spielorte? Welche strukturellen Veränderungen finden im spezifischen deutschsprachigen Theater statt? Und: Welchen Einfluss üben Schulen aus? (25). Auch wenn keine neuen Erkenntnisse skizziert werden, dienen der erste und zweite Teil als informative Einführung in die Welt des Regietheaters. Ergänzend dazu sei an dieser Stelle der neu erschienene Band *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, herausgegeben von Wolfgang Schneider (2013), erwähnt.

### **Charisma versus Präsenz**

Mit Blick auf das Feld des Theaters kann etwa in der Institutionalisierung einer Schule, die auf einer mit einer konkreten charismatischen ‚Stifterpersönlichkeit‘ verbundenen Idee dessen beruht, was *wahres* Schauspiel oder *richtige* Regie ausmacht, als Herausbildung eines solchen sozialen „Dauergebildes“ begriffen werden. (35)

Angelehnt unter anderem an Theorien von Max Weber („charismatische Herrschaft“ 1988 [1922]), Winfried Gebhardt („institutionalisiertes Charisma“ 1993), Ulrich Oevermann („Quelle zur Krisenlösung“, „Handlungsinstanz“ 1999) und Peter Schallbergers („charismatische Grundstruktur“ 2004) versteht Hänzi unter Charisma „eine spezifische habituelle Disposition, deren Genese und Entfaltung von bestimmten Bedingungen und Prozessmustern der Individuation abhängt“ (41). Gestützt auf Schallbergers Motivlagen am Beispiel von Denk- und Handlungsstilen junger Unternehmensgründer\_innen – nämlich „eine subversive, autonome, kompensatorische, explorative, narzisstische Motivelage“ und eine „rein charismatische Handlungsorientierung“ (41) – fragt sich Hänzi warum der Regieberuf vom Typus des „kompletten Charismatiker[s]“ (41) absorbiert sei. Von dorthin untersucht der Autor zum einen unter welchen Bedingungen ein ausgeprägtes charismatisches Selbstvertrauen ausgebildet wird und zum anderen wie „die Aneignung eines spezifischen handlungsleitenden [...] Wissens und mögliche Arten und Formen des ‚Einsatzes‘ spielrelevanter Ressourcen“ (42) entstehen kann.

Die Einführung des soziologischen Begriffs „Charisma“ erweist sich aus theaterwissenschaftlicher Sicht als interessante Kategorie um Subjekte auf historisch-gesellschaftlicher Ebene einerseits und phänomenologisch-performativer Ebene andererseits aufzufassen. Dadurch wird eine Brücke zwischen dem phänomenologisch-performativen Begriff der *Präsenz* und dem soziologisch-habituellen Positionierungsbegriff geschlagen. Denn obwohl Erika Fischer-Lichtes beziehungsweise Sibylle Krämers dreiteilige Auffassung der leiblichen Präsenz als *das schwache Konzept von Präsenz* (der Körper als Quelle für die Wirkung der Aufführung, wobei von einem Verführungsverhältnis zwischen Zuschauer\_innen und Schauspieler\_innen ausgegangen wird), *das starke Konzept* (in Bezug auf die besondere Beherrschung des Raumes, wodurch Schauspieler\_innen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen) und *das radikale Konzept* (der Moment, an dem Körper und Geist als *embodied mind* vereinigt in Erscheinung treten) eine theaterbezogene Bedeutungserzeugung zu erklären vermag, ist der Begriff im Bezug auf gesellschaftliche Positionierungen – Klasse, Rasse, *gender*, Alter – unbrauchbar.

### **Sakralisierung: Prozesse und Hintergründe**

Im Gegensatz zu dem ersten und zweiten Teil, die an ein soziologisches beziehungsweise theaterinteressiertes Publikum adressiert sind, dürften sich der dritte und vierte Teil sowohl für versierte Praktiker wie Sänger\_innen, Schauspieler\_innen, Tänzer\_innen, Performer\_innen als auch für Kunst-, Kultur- und Theaterwissenschaftler als besonders erkenntnisreich erweisen. In „Geheiligt werde Dein Name“ zeigt der Autor institutionelle Hierarchisierungs-Mechanismen auf. Am Beispiel von Auszeichnungen für Schauspiel, Regie und Theaterhäuser sowie Studiengänge und Nachwuchsförderung werden Strukturierungsprinzipien wie Geltungsproduktion, Formen der Huldigung und Kriterien der künstlerischen Qualität offengelegt. Ohne die künstlerische Arbeit auf ausschließlich soziokulturelle Kriterien reduzieren zu wollen, schafft der Autor einen eingängigen Überblick über Grundstrukturen und Prozesse der Sakralisierung.

Es ging mir bei der Auswahl der Interviews [...] darum, anhand exemplarischer Fälle in Erfahrung zu bringen, inwieweit unterschiedliche familiale und milieuspezifische Sozialisationsbedingungen und also disparate herkunftsbedingte Startausstattungen mit die Art und Weise zu erklären vermögen, wie sich die Regisseurinnen und Regisseure in dem künstlerisch-beruflichen Bewährungsuniversum des Theaters bewegen und wie sie – unter Einsatz welcherart feldrelevanter Ressourcen – ihren künstlerischen Ambitionen nachgehen. (342)

So eröffnet der Autor den letzten und interessantesten Teil seiner Abhandlung, „Disposition und Passungsverhältnisse“. Ausgehend von den sozialen Unterschieden von 22 interviewten Regisseur\_innen arbeitet Hänzi zwei differenzierende Kategorien heraus: Klasse und *gender*. Am Beispiel von Heribert Stark und Dagmar Kleinfeld zeigt er, wie Regisseur\_innen aus einer „bäuerlich geprägte[n] Familie“ über ein „ausgeprägtes Autonomiestreben“ verfügen und schließt auf ihre besondere Fähigkeit zum *zweifachen Blick*, der zum einen in einer konkreten „Arbeiterinnensicht“ und zum anderen einer abstrakten „Künstlerinnenperspektive“ (349) bestünde. Zur Illustrierung von Regisseur\_innen aus Akademiker- und Unternehmer- Familien stützt er sich auf Gilles Flink, Ingeborg Nagel, Greta Hopf und Clemens Kirch. Hier schließt der Autor auf eine „habituelle Gelassenheit und konversationelle Sicherheit“(360) sowie auf eine größere Definitionsmacht der Männer.

Zum Schluss fasst Hänzi Wandlungstendenzen der heutigen Ordnung des Theaters zusammen als eine Ersetzung der Bewahrung von Kunstschaffen durch „aufmerksamkeitsökonomische Aspekte“ (415). Hier herrscht die Erfolgskultur „aus der Welt der Kulturindustrie, des Spitzensports oder der Finanzwirtschaft“ (416) und alteriert sowohl die Produktion als auch die Auffassung von Theater – zum Beispiel „Jugendwahn“ im Hinblick auf Wettbewerbsfähigkeit, Flexibilität, Kreativität oder Bewunderungskultur. Seit den 90er Jahren nehmen „originelle“ Regiegenerationen die Form eines *Showrooms* an, „bevor sie sich überhaupt als legitime Künstlerinnen und Künstler hätten unter Beweis stellen können“ (416). Regie-Wettbewerbe und -Preise dienen dabei als stabilisierende und normierende Instanzen, indem sie Kriterien und die „Logik einer Konsekration“ (416) festlegen.

### **Bilanz**

Hänzis Arbeit weist problematische Aussagen auf (etwa die Teilung zwischen Arbeiter\_innen-Sicht und Künstler\_innen-Perspektive wobei Arbeiterschichten das Abstraktionsvermögen scheinbar selbstverständlich abgesprochen wird, oder etwa der Untertitel „Wer hat Angst vor dem dicken, fetten Regisseur“ in Anlehnung an ein fragwürdiges Spiel aus der Kolonialzeit Deutschlands). Die Schlüsseltermini sind leider oft unzureichend erläutert. So kommt die *Ordnung* fast ohne Foucault aus, der ideologielastige Begriff der *Disposition* wird nicht kontextualisiert, der Begriff *Positionierung* wird ohne Rekurs auf die aktuelle Forschungslage behauptet, sodass prägende Erkenntnisse unter anderem aus der kritischen Weiß-Sein-Forschung und Intersektionalität schlicht ausgelassen wurden.

Anders die Erkenntnisse zur Konstitution des Regieberufs als steter Re-Charismatisierung viriler Genialität in Abgrenzung zum parallel konstruierten Bild einer essentialisierten reproduktiven „ewige[n] Schauspielerin“ (150). Gelungen ist, dass die Erkenntnisse dieser Abhandlung sowohl für ein Fachpublikum als auch für ein interessiertes Laienpublikum von Relevanz sein können. Gut dokumentiert, klar strukturiert, auf viele anerkannte Referenzen rekurrierend, informative Fußnoten, sorgsame Übergänge und Zusammenfassungen am Ende jedes Teils: Denis Hänzis Dissertationsarbeit entspricht formal geradezu musterhaft der Regel einer

akademischen Arbeit. Die schlichte Sprache macht die anspruchsvolle Abhandlung doch zugänglich und für ein breites theaterinteressiertes Publikum lesenswert.

***Denis Hänzi. 2013. Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie. Bielefeld: Transcript.***

Daude, Daniele: „REZENSION | Regisseur\_innen: Genese einer Künstlerfigur“, in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *theôria* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 102-108, DOI 10.21248/thewis.5.2014.64