

„Was machte die Regisseurin da jetzt eigentlich?“

Der Regisseur – Analyse und Kritik eines mächtigen Narrativs

Bachelorarbeit von Meera Theunert

Matrikelnummer: 12753

vorgelegt am 21.09.2020

Betreuende Dozierende

1. Sven Zedlitz

2. Katharina Alsen

Hochschule für Musik und Theater Hamburg
Theaterakademie
Studiengang Schauspiel Regie

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: „Was machte die Regisseurin da jetzt eigentlich?“ – die öffentliche Jurydiskussion beim Körber Studio Junge Regie 2019	S. 3
1. Was macht <i>der Regisseur</i> eigentlich?	S. 4
1.1. Aus Liebe zur Ordnung: Das Hoftheater und <i>der Regisseur</i>	S. 4
1.2. Genialer Einzelkämpfer: <i>Der Regisseur</i> um 1900 und seine Rolle in einem Theater von <i>Weissen</i> für <i>Weisse</i>	S. 7
2. Die Herrschaft von Künstler*innen über Künstler*innen a.k.a. Das System	S. 14
2.1. Autorität als legitime und illegitime Form von Macht	S. 16
2.2. Sichtbare und unsichtbare Arbeit: eine Frage von <i>Autorschaft</i>	S. 21
3. Ordnung ohne Herrschaft – Kunst ohne Herrschaft a.k.a. Die Künstler*innen	S. 26
3.1. Freiheit, Macht und Kreativität	
3.1.1. Freiheitsbegriffe im anarchistischen Kontext	S. 27
3.1.2. Macht als Kontinuitätsherstellung nach Byung-Chul Han	S. 28
3.1.3. Psychologischer Exkurs: Motivation und Selbstbestimmung und deren Bedeutung für kreative Prozesse	S. 30
3.2. <i>Der Regisseur</i> als Vertreter des individualistischen Freiheitsbegriffs	S. 32
3.3. <i>Das Kollektiv</i> – Elemente eines Gegennarrativs auf Basis des kollektivistischen Freiheitsbegriffs	S. 34
3.3.1. Die Auflösung der strukturellen Machtposition <i>Regie</i>	S. 35
3.3.2. Die Auflösung der künstlerischen Machtposition der <i>Regie</i>	S. 36
Fazit: Der Tod <i>des Regisseurs</i>	S. 39
Quellenverzeichnis	S. 41

Einleitung: „Was machte die Regisseurin da jetzt eigentlich?“ – die öffentliche Jurydiskussion beim Körber Studio Junge Regie 2019

„Was machte die Regisseurin da jetzt eigentlich?“¹ fragte sich der Theaterkritiker Falk Schreiber letztes Jahr während der öffentlichen Jurysitzung des *Körber Studios Junge Regie*, als es zu der Besprechung meines Stückes *leck mir die wunden* kam. Er stellte diese Frage, weil er sich nicht vorstellen konnte, dass es neben den beiden Performern, die im Programmheft auch unter den Credits für Text und Musik standen, noch eine weitere *Autorin* dieses Abends geben konnte. Die Selbstverständlichkeit, mit der er mir als Regisseurin die *Autorschaft* an unserem Stück absprach, hatte mich irritiert – nicht nur, weil die Frage nach *Autorschaft* bei Stückentwicklungen normalerweise nicht in dieser Simplizität gestellt wird. Er setzte meine gesamte Arbeit mit meinem für ihn identifizierbaren Anteil am Schreibprozess gleich – was er meines Erachtens nur tun konnte, weil er ein ganz bestimmtes Regie-Verständnis teilt, das neben *dem Regisseur* keinen weiteren *Autor* duldet. Und damit stoßen wir auf ein Fundament des deutschen Sprechtheaters, das weit größer ist und schwerer wiegt als das literarische Talent eines Theaterkritikers: das Narrativ *des Regisseurs*.²

In dieser Arbeit skizziere ich die historischen, strukturellen und ideologischen Bedingungen, unter denen sich jenes Theaterverständnis entwickelte, das *den Regisseur* ins Zentrum stellt. Denn *der Regisseur* ist eine mächtige Figur: als bewusstes oder unbewusstes Vorbild für junge Regisseur*innen, als Funktion im Produktionsprozess und Fixpunkt der Theaterkritik. Wenn ich im Folgenden also von *dem Regisseur* spreche, geht es nicht um meine männlichen Kollegen, sondern um eine über die letzten 250 Jahre hinweg entworfene und in der Berufspraxis von Männern wie von Frauen tausendmal nachgespielte Rolle. Kern dieser Arbeit ist demnach die Identifikation der ihn definierenden und affirmierenden Strukturelemente und die Frage, inwiefern er und sein Selbstverständnis dem kollektiven kreativen Prozess am Theater gerecht wird.

Das Stadttheater spielt bei der Genese *des Regisseurs* eine entscheidende Rolle: als streng hierarchisch organisierte Struktur formte es *den Regisseur* quasi zu seinem Zwecke und stattete ihn mit immer mehr Rechten aus – bis aus ihm ein Ort exzeptioneller struktureller wie künstlerischer Machtkonzentration wurde. Ich frage in meiner Arbeit nun, wessen Geistes Kind *der Regisseur* ist und beschreibe seine Macht aus einer kritischen anarchistischen Perspektive und unter Einbezug von Erkenntnissen aus der psychologischen Kreativitätsforschung. Davon ausgehend entwerfe ich

1 „Zu lesen, dass Franz-Xaver Franz die Texte geschrieben hat, dass Martin Mutschler die Songs geschrieben hat, die er dann auch noch singt, dann stellte ich mir schon die Frage, was machte die Regisseurin da jetzt eigentlich?“ Jurymitglied Falk Schreiber, öffentliche Jurysitzung, Körber Studio Junge Regie 2019

2 Ich verwende bewusst die männliche Form und setze sie kursiv, um auf das patriarchale Konzept von Regie zu verweisen.

Grundzüge eines möglichen Gegennarrativs, dessen Kern ein erweiterter, speziell auf die kreative Arbeit am Theater bezogener Begriff von Care-Arbeit ist.

1. Was macht der *Regisseur* eigentlich?

„Die Entwicklung der Kunst der Theaterregie und des entsprechenden Berufsbildes ist den strukturellen, institutionellen und ästhetischen Veränderungen des Theaters der letzten gut 250 Jahre geschuldet.“³ Doch die Vielfalt an Theaterformen und Produktionsweisen, die sich allein im deutschsprachigen Raum in den letzten zwei Jahrhunderten entwickelten, auf einen Regiebegriff zu reduzieren, ist schier unmöglich. Fokussiert man sich allerdings auf das Stadttheater, hebt sich doch ein Regiemodell heraus, das heute noch für viele Theaterschaffende, Zuschauer*innen und Kritiker*innen „den Status [eines] normative[n] Orientierungsschemata“⁴ besitzt. Es handelt sich dabei um *den Regisseur* als Künstlertypus, der bestimmte, offenbar zeitlose Elemente patriarchaler Selbsterzählungen in sich vereint. In den beiden folgenden Kapiteln werden anhand theatergeschichtlicher Quellen jene Elemente identifiziert, die *den Regisseur* zu der populären Figur gemacht haben, die er heute am Stadttheater noch ist.

1.1. Aus Liebe zur Ordnung – Das Hoftheater und *der Regisseur*

Die institutionellen Vorläufer der heutigen Stadttheater waren die Hoftheater des 18. Jahrhunderts. In Abgrenzung zu den Wanderbühnen waren sie auf prestigeträchtiges Musiktheater fokussiert und als Teil des Fürstenhofes mehr als nur ein Ort, an dem Theater gespielt wurde. „Das Hoftheater fungierte in den [17]90er Jahren als politisches Instrument, das Untertanentreue, Fürstentugend, Aufopferung der Landeskinder, Subordination in allen gesellschaftlichen Bereichen und kirchen- und priesterkonforme Frömmigkeit auf empfindsame Weise propagierte [...].“⁵ Die Fürsten kontrollierten alles, was an den Hoftheatern gespielt wurde, auch nachdem sich einige dieser Hoftheater zu großbürgerlichen Nationaltheatern transformiert hatten.⁶ Theateraufführungen entstanden dort nicht nur unter fürstlicher, sondern auch unter ausschließlich männlicher Autorität, wie der Kultursoziologe Denis Hänzi bemerkt: „Haben Theaterprinzipalinnen zwar entscheidend zur Theaterentwicklung im 17. und 18. Jahrhundert beigetragen, so sind an den neu entstehenden Nationaltheatern Frauen in leitender Position explizit nicht zugelassen.“⁷ Es wurden feste

3 Jens Roselt (Hg.) (2015): *Regietheorien. Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*. S. 65

4 Denis Hänzi (2013): *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*. S. 44

5 Reinhart Meyer (2012): *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. S. 152

6 „Wo immer im 18. Jahrhundert von einem 'Nationaltheater' die Rede ist, steht es in institutioneller Hinsicht an zweiter Stelle. In allen Fällen sind diese Bühnen zuerst und ausschließlich Hoftheater und die diesem dann folgende Kennzeichnung als 'Nationaltheater' meint nichts anderes als das [Fehler im Orig.] auf dieser Bühne in deutscher Sprache agiert wurde.“ Reinhart Meyer (2012), S. 161

7 Denis Hänzi (2009): *Der ideale Regisseur. in Gender Scripts. Widerspenstige Aneignungen von Geschlechternormen*, Hg. Christa Binswanger et al. S. 146 f.

Ensembles installiert, was Schauspieler*innen dazu brachte, sesshaft zu werden. Und weil das Theater auch als Erziehungsanstalt galt, nahm die Kontrolle über die Aussage der einzelnen Stücke zu. Dafür wurde das unzensierbare Stegreifspiel abgeschafft und damit Schauspieler*innen ein beträchtlicher Teil ihrer künstlerischen Autonomie genommen. Es gab heftige Auseinandersetzungen zwischen Schauspieler*innen und ihren vorstehenden Regisseuren und Intendanten. Um den Entscheidungen der neuen Autoritäten eine größere Legitimation zu verleihen und auch, um die komplexer werdenden Produktionsprozesse zu regeln, wurden sogenannte Theatergesetze erlassen. Dort sollten Abläufe festgehalten, Entscheidungen nachvollziehbar gemacht werden und der an Bedeutung gewinnenden Probenarbeit selbst Regeln gegeben werden.⁸ Zudem wurde ein System immer weiter ausdifferenzierterer Arbeitsteilung verfolgt. Die Einteilung in handwerkliche, verwaltungstechnische, künstlerische und geschäftsführende Positionen hat sich bis heute erhalten. Ebenso die Fokussierung auf eine*n Intendantin*en an der Spitz.

Und was machte *der Regisseur* am Hoftheater? Das französische Wort *régie* bezeichnete ursprünglich eine indirekte Steuer, die mitte des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum eingeführt wurde und die *Regisseure* waren diejenigen, die sie eintreiben mussten. Im allgemeinen deutschen Sprachgebrauch etablierte sich nach und nach, Menschen, die mit Verwaltungs- oder Aufsichtstätigkeiten betraut sind, als *Regisseur* zu bezeichnen. Da der Fürst an seinem Theater jemanden brauchte, der die Einhaltung seiner Auflagen durchsetzte, trat der *Regisseur* dort als „disziplinierende 'Ordnungsinstanz'“⁹ auf. Der Intendant des Mannheimer Nationaltheaters beschreibt 1785 die Aufgaben des Regisseurs folgendermaßen: „auf Ordnung und Pünktlichkeit nach Vorschrift der Theater-Gesetze zu halten, und [dass] es seiner Schuldigkeit gemäß ist, alle einreißenden Mängel, Fehler, Gebrechen und Unordnungen bei Kurfürstlicher Intendanz bei Strafe der Selbsthaftung anzuzeigen.“¹⁰

Die ordnende Tätigkeit *des Regisseurs* verlagerte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehr und mehr von den Vorgängen hinter der Bühne zu jenen auf der Bühne. Oblag es bisher den Schauspieler*innen, ihre Rolle und deren Text nach eigenen Maßstäben zu interpretieren, gewann die Perspektive *des Regisseurs* und seine Auslegung des dramatischen Textes an Bedeutung. Dass dies zu Konflikten zwischen *dem Regisseur* und den Spieler*innen führte, ist nicht überraschend: „Denn wenn in der Inszenierung die eigentliche Kunst des Theaters erkannt wurde, degradierte dies

8 „Die Theatergesetze, die an den Hoftheatern erlassen wurden, regelten die Betriebsabläufe und sollten nachvollziehbare Entscheidungsstrukturen gewährleisten. An ihnen lässt sich auch erkennen, welchen Regelungsbedarf die Theaterleitungen sahen. Den Proben wird dabei auffallend viel Aufmerksamkeit zuteil.“ Jens Roselt (2015), S. 52

9 Denis Hänzi (2009), S. 146

10 Max Martersteig (Hg.) (1890): *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*. S. 290

die Darstellenden zu Instrumenten in der Hand des Regisseurs.“¹¹ Um die noch fragile Autorität *des Regisseurs* zu stabilisieren, war ein Großteil der Theatergesetze der Probenarbeit gewidmet. Vor allem widersetzten sich die Schauspieler*innen dem mehrmaligen Proben derselben Szene, „[...] da es zu ihrem Berufsethos gehörte, über meisterhafte Fähigkeiten zu verfügen und die eigenen Mittel souverän einsetzen zu können, ohne dies vorher üben oder ausprobieren zu müssen.“¹² Johann Wolfgang von Goethe hält deshalb 1793 in den Weimarer Theatergesetzen fest: „Niemand darf sich [...] ausschließen eine Stelle oder ganze Scene, wenn es zum Nuzzen des Ganzen erforderlich ist, mehrmals zu probiren.“¹³ oder, wie es an anderer Stelle heißt, wurden die Schauspieler*innen dazu aufgefordert, die Regie „als ihre Vorgesetzte anzuerkennen, und was dieselbe in Sachen, die die Bühne betreffen anordnet, mit aller Bereitwilligkeit, ohne zu murren, oder Streit zu veranlassen, zu befolgen.“¹⁴ 1844 arbeitete der zum Oberregisseur am Hoftheater Dresden ernannte Schauspieler Eduard Devrient einen Katalog mit seinen Rechten und Pflichten aus. In siebzehn Paragraphen versicherte er sich seiner den Schauspieler*innen an Rechten überlegene Position: er war künstlerisch ausschließlich der dramatischen Dichtung verpflichtet und formal nur an die Weisungen des königlichen Generaldirektors gebunden. Er war für die Gestaltung des Spielplans, für Aktualisierungen bestehender Inszenierungen, den damit einhergehenden Umbesetzungen und für Neuinszenierungen zuständig. Auch Bühnenbild, Requisiten und Kostüme fielen in seinen Gestaltungsbereich.¹⁵ Allerdings war es auch nicht unüblich, dass mehrere Regisseure an einer Produktion gleichzeitig beteiligt waren,¹⁶ und „das Ordnen des Personals und Materials zum Ganzen der Darstellung einer dram.[atischen] Dichtung.“¹⁷ gemeinsam vornahmen. Die noch umstrittene Position mehrfach zu besetzen machte durchaus Sinn, bedenkt man, dass „die Durchsetzung der neuen Position [...] keine ästhetische, sondern vor allem eine Machtfrage [war].“¹⁸

Das Nationaltheater und *den Regisseur* vereint also eine gewisse Liebe für Zucht und Ordnung. Und auch, wenn die künstlerische Tätigkeit, einen Theatertext in Szene zu setzen, sehr viel älter ist als

11 Jens Roselt (2015), S. 41

12 ebd. S. 50

13 Jutta Lindner (1990): *Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater*. S. 136

14 ebd. S. 138

15 „Als 1844 der Schauspieler Eduard Devrient in der Nachfolge Tiecks zum Oberregisseur am Hoftheater Dresden ernannt wurde, handelte er seine Dienstinstruktion monatelang vorher aus, um seine Rechte und Pflichten penibel festzulegen. [...] Eduard bekam schwarz auf weiß, dass er sich von Schauspielern nichts sagen lassen musste. [...] Auch andere Gewerke des Theaters blieben dem neuen Einfluss nicht entzogen (§9). Für ‚Decoration und Scenerie‘ war der Oberregisseur ebenso zuständig wie für Requisiten und Kostüme [...]“ Jens Roselt (2015), S. 42 ff.

16 „Für den Stil einer Inszenierung konnte ein Regisseur ohnehin nicht verantwortlich gemacht werden, weil Regie [in der ersten Hälfte des 19. Jh.] nicht personengebunden war, d.h. mehrere Regisseure konnten sich die Überwachung der Proben teilen.“ Jens Roselt in *Regie Lektionen 2*. Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann (Hg.) (2009): S. 26

17 Robert Blum (Hg.) (1841): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, vierter Band, S. 284

18 Jens Roselt (2009), S. 30

der Verwaltungsapparat eines Stadttheaters, war die bürgerliche Sesshaftwerdung des Theaters und die damit einhergehenden Regulatorien wesentlicher Nährboden für die Entwicklung *des Regisseurs* zum künstlerischen Leiter einer Theaterproduktion.

Dass sich nirgendwo eine Erwähnung der Hautfarbe der Regisseure findet, liegt keineswegs daran, dass sie keine Rolle spielte. Es ist anzunehmen, dass aufgrund der umfassenden *weißen*¹⁹ Hegemonie, die *weiße* Hautfarbe des Regisseurs vorausgesetzt wurde. Vor dem Hintergrund des wissenschaftlichen Rassismus im 18. Jahrhundert, maßgeblich vertreten durch Immanuel Kant, besteht kaum Zweifel daran, dass das unter *weißen* Fürsten stattfindende Theater ebenso rassistisch diskriminierte wie der Rest der Gesellschaft. Auch der im 18. und 19. Jahrhundert weit verbreitete Geniekult dürfte seinen Teil dazu beigetragen haben, die Theater *weiß* zu halten. Denn die Kategorie des künstlerischen *Genies* stammt ebenfalls aus der Feder Immanuel Kants, der auf David Hume referierend die rassistische These aufstellte, dass „unter den hunderttausenden von Schwarzen, die aus ihren Ländern anderwärts verführt werden, obgleich deren sehr viele auch in Freiheit gesetzt werden, dennoch nicht ein einziger jemals gefunden worden, der entweder in Kunst oder Wissenschaft, oder irgend einer andern rühmlichen Eigenschaft etwas Großes vorgestellt habe, obgleich unter Weißen sich beständig welche aus dem niedrigsten Pöbel emporschwingen [...].“²⁰ Auf die Konstruktion des Künstlers als *Genie* und dessen Bedeutung für *den Regisseur* und *seine* Theaterkultur wird im folgenden Kapitel ausführlicher eingegangen.

1.2. Genialer Einzelkämpfer: *Der Regisseur* um 1900 und seine Rolle in einem Theater von *Weissen* für *Weisse*

Das Theater kämpfte im Laufe des 19. Jahrhunderts um einen gleichrangigen Platz in den Künsten. So entwickelte sich ein Theaterverständnis in Anlehnung an die damals höher angesehenen Kunstformen Literatur, Musik und bildende Kunst. Dem Theater wurde, wie Jens Roselt schreibt, „ein spezifisches Kunstverständnis übergestülpt, das von einer individuellen Autorschaft bzw. subjektivem Künstlertum ausging. Die Eigenschaften 'der kreativen Individualität und der exponierten Subjektivität' wurden dabei auf das Berufsbild des modernen Theaterregisseurs

19 *weiß* schreibe ich hier klein und kursiv, da es sich auf „Weißsein als eine Konstruktion des Rassismus [...], als eine historisch und kulturell geprägte symbolische und soziale Position [bezieht], die mit Macht und Privilegien einhergeht und sich daher auch unabhängig von Selbstwahrnehmungen und jenseits offizieller Institutionen individuell wie kollektiv manifestiert.“ Susan Arndt (2017): *Rassen' gibt es nicht, wohl aber die symbolische Ordnung von Rasse. Der 'racial turn' als Gegennarrativ zur Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus.* in Maureen Maisha Eggers et al. (Hg.): *Mythen, Subjekte, Masken. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland.* S. 343

20 Immanuel Kant (1766): *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.* in Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.) (1905): *Kants gesammelte Schriften.* S. 253

projiziert.²¹ Dass *der Regisseur* derjenige Künstler sein soll, dessen Kreativität ein Werk entscheidend prägen und dessen originelle Einfälle die Qualität einer Inszenierung bestimmen sollen, sind die Kerngedanken der Konstruktion *des Regisseurs* als künstlerisches Genie. Im Folgenden wird der historische Kontext skizziert, innerhalb dessen sich *der Regisseur* zum genialen Einzelkämpfer entwickelte und eine Verbindung gezogen zwischen europäischem Genie-Kult Anfang des 20. Jahrhunderts und der Idee einer „deutschen Leitkultur“ hundert Jahre später.

Ging es im 19. Jahrhundert noch darum, mit einer Inszenierung einem dramatischen Text möglichst gerecht zu werden, tritt in Europa um die Jahrhundertwende eine neue Regie-Generation auf den Plan, die sich gegen das naturalistische Inszenierungsideal und für eine Loslösung der Regie vom Text wendet. Ebenso begann sich das Verhältnis zwischen Regie und Schauspiel zu transformieren, indem neue Spielweisen und Fragen der Schauspielführung in den Mittelpunkt rückten.²² In seiner Rede zum ersten deutschen Regiekongress 1913 forderte der Regisseur Leopold Jeßner von seinen Kollegen einen „energischen Kampf“²³ um das „heilige[...] Recht“²⁴ der Rollenbesetzung, das dem Regisseur als einzige Äußerung von „Egoismus“²⁵ in der sonst „selbstlosen Arbeit“²⁶ eingeräumt werden müsse. Als „erste Pflicht des Regisseurs“ formulierte er: „den vollkommenen Einklang zwischen sich und dem Schauspieler zu ermöglichen, eines Blutes mit ihm zu werden.“²⁷

Schien der grundsätzliche Konflikt mit dem Ensemble beigelegt, richteten sich die kämpferischen Energien der Regisseure nun gegen ihre älteren Kollegen. Es etablierte sich eine Kultur des „regisseurialen Vatermords“,²⁸ der sich in offen ausgetragenen Konflikten zwischen Regisseuren und ihren Mentoren ausdrückte.²⁹ Dieser patriarchal-performative Akt künstlerischer Emanzipation, den *ein Regisseur* vollziehen muss, um zu seiner eigenen, originellen Handschrift zu gelangen, gehört zur Ur-Erzählung *des Regisseurs*.

Die prominentesten Regisseure dieser Episode waren selbst Schauspieler, was sicher entscheidend für ihren Einfluss und die Akzeptanz ihrer Autorität war. Dass sich hier aber nur Männer in den ersten Reihen tummeln und die Frauen, die damals ebenso als Regisseurinnen tätig

21 Jens Roselt (2015), S. 57

22 Die neu definierte Arbeit der Regie reichte von der Anwendung einer neuen Schauspielmethode bis zur Entwicklung politisch-ästhetischer Programme. Vertreter der historischen Avantgarde waren u.a. Konstantin Stanislawski (Kunst des Erlebens), Wsewolod Meyerhold (Biomechanik), Antonin Artaud (Theater der Grausamkeit), Erwin Piscator (proletarisches Theater), Bertolt Brecht (episches Theater), Max Reinhardt (Emanzipation der Regie von der dramatischen Kunst)

23 Leopold Jeßner (1913): *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechten und Pflichten* in Manfred Brauneck, *Klassiker der Schauspielregie*, S. 194

24 ebd. S. 195

25 ebd.

26 ebd. S. 194

27 ebd.

28 Denis Hänzi (2013), S. 82

29 Ein prominentes Beispiel liefert Max Reinhardt mit seinem Mentor Otto Brahm.

waren und eigene Theater leiteten³⁰ in der theatergeschichtlichen Literatur kaum vorkommen, ist eine Nachwirkung eines zu jener Zeit verstärkt männlich-kompetitiven Berufsverständnisses *des Regisseurs*, das Frauen am Theater „auf ihr Wesen als ewige Schauspielerin fixiert[e]“.³¹ Schauspielerinnen stand der Weg als Regisseurinnen also nicht in gleichem Maße offen, wie ihren männlichen Kollegen. Und selbst in „ihrem“ Metier, hatten Schauspielerinnen kaum Handlungsmacht. 1932 erschien in der Zeitschrift „Der Weg der Frau“ unter dem Titel „Sexualstar oder gleichberechtigter Mensch“ ein Beitrag der Schauspielerin und Schriftstellerin Ingeborg Franke, in dem sie die Arbeit als Schauspielerin als „ununterbrochen[en] Raubbau an ihrem Körper und Geist“³² beschreibt. Es klingt wie ein Beitrag zur aktuellen MeToo-Debatte, wenn sie schreibt, dass „[m]an weiß, was für eine junge Schauspielerin das Direktionszimmer bedeutet, dass sie dort und beim Regisseur, überhaupt in dem ganzen Apparat ein rechtloses Geschöpf ist.“³³ Mit der ehrenhaften Vision eines „vollkommensten Einklangs“, die Leopold Jeßner knapp 20 Jahre zuvor formulierte, schien es auf struktureller Ebene nicht weit gekommen zu sein – auf jeden Fall nicht für die weiblichen Teile des Ensembles. Ingeborg Franke, Mitglied des kommunistischen Theaterkollektivs „Truppe 1931“, macht dafür das wirtschaftliche System verantwortlich, eine auf Ausbeutung und Konkurrenz basierende Produktionsweise. Sie setzte der passiven, auf ihren Sex-Appeal reduzierten Darstellerin³⁴ die aktivistische Schauspielerin entgegen, die „auf der Bühne wie im wirklichen Leben“ „für die Befreiung aller Unterdrückten kämpf[t].“³⁵

Vor dem Hintergrund der stärker werdenden Frauenbewegung und einer von „Verweiblichung“³⁶ bedroht erscheinenden Kultur wirkt der Kampf *des Regisseurs* um die Jahrhundertwende mit dem Kampf des „männlichen Subjekts“ verwandt, das um seine Bedeutsamkeit als „Träger von Kultur, Zivilisation und technischem Fortschritt“³⁷ ringt. „Die Kampfmetapher [Hervorhebung im Orig.] ist für die Codierung des Regisseurs ab 1900 kennzeichnend“ stellt auch Denis Hänzi fest und fügt hinzu: „Die Dynamik der ernsten Spiele des Wettbewerbs, die für die Konstruktion des männlichen Regisseurs von erheblicher Bedeutung sind, verstärkt sich um die Wende zum 20. Jahrhundert in mehrfacher Hinsicht: Deutlich an Virulenz

30 Zum Beispiel: Lena Ashwell (Savoy Theatre & The Kingsway, London), Annie Horniman (Abbey Theatre, Dublin & Gaiety Theatre, Manchester), Marya Chéliga-Loevy (Théâtre féministe, Paris), Edith Craig (Pioneer Players, London), Louise Dumont (Schauspielhaus, Düsseldorf)

31 Denis Hänzi (2009), S. 156

32 Ingeborg Franke (1932): *Sexualstar oder gleichberechtigter Mensch*, Neuveröffentlicht in der Zeitung *Junge Welt* am 04.01.2019

33 ebd.

34 „Andere Rechte, als schön zu sein und auf den Mann erotisch zu wirken, werden ihr [der Schauspielerin] nicht eingeräumt“ ebd.

35 ebd.

36 Hannelore Bublitz et al. (2000): *Der Gesellschaftskörper: zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900*. S. 42

37 ebd. S. 14

gewinnt die Frage nach der kulturellen Erneuerungs- und Prägekraft des Regisseurs.“³⁸

Die „sich aufweichenden Geschlechterpolarität[en]“ und der Wunsch „nach Figuren, durch die eine neue Festigung von 'Männlichkeit' begründet werden konnte“³⁹ führte laut der Kulturwissenschaftlerin Julia Barbara Köhne zu einem Wiederaufleben des Geniekults Anfang des 20. Jahrhunderts. Mit Genialität wurde neben „männlich, weiß“ und „aus europäischen oder nordamerikanischen Regionen stammend“ eine Reihe weiterer sich teilweise auch widersprechender Zuschreibungen assoziiert, wie „singulär, exklusiv, exzentrisch, asozial und zugleich charismatisch, originell, autodidaktisch, unmittelbar und quasi-göttlich [...] einsam, strukturell bisexuell, homosexuell, hyper- oder asexuell und nicht-familiär [...] tendenziell melancholisch, unglücklich, verwirrt, pathologisch auffällig bis wahnsinnig oder gar genetisch entartet oder degenerativ.“⁴⁰ Attribute wie „singulär“, „exklusiv“, „quasi-göttlich“ oder „wahnsinnig“ sind auch Teil „eines bestimmten Schöpfungsmythos, der Regie als Kunstform in Analogie zu anderen Künsten setzt und die Regisseurin oder den Regisseur als verantwortliches Künstlersubjekt stilisiert, das hinter seinem 'Werk' steht. [...] Er gilt gleichsam als Autor der Inszenierung oder als Schöpfer, der das Material des Theaters ordnet, bearbeitet und maßgeblich formt.“⁴¹ und dabei für das Publikum weitgehend unsichtbar bleibt. Dass die Unsichtbarkeit *des Regisseurs* nicht nur dem Arbeitsablauf geschuldet, sondern auch bewusste Selbstinszenierung war, zeigt sich an der 1911 im *Berufsverband der Regisseure* geführten Debatte darüber, ob ein*e Regisseur*in zum Schlussapplaus auf die Bühne kommen sollte oder nicht.⁴² Auch heute pflegen viele Regisseur*innen noch eine „pathetische Distanz zur eigenen Arbeit“⁴³ und verbringen die Zeit der Premiere in der Kantine, die sie dann oft auch für den restlichen Abend nicht mehr verlassen.

Das ebenso als genuin männlich imaginierte Künstler-Genie vereint allerdings auch weibliche Eigenschaften in sich, wie die der geistigen Gebärfähigkeit und kreativen Fruchtbarkeit. Auch die Zuschreibungen nicht-normativer sexueller und psychologischer Dispositionen kann zu der Annahme führen, *das Genie* hätte ein gewisses widerständiges Potential, es könne als anarchische Figur hegemoniale Ordnungen stören. Es lassen sich wahrscheinlich einige Abzweigungen des Genie-Narrativs in diese Richtung finden und es wäre eine eigene Forschungsarbeit wert, dieser Frage nachzugehen. Auf *den Regisseur* bezogen, lässt sich diese Annahme allerdings nicht lange halten. Denn vor dem Hintergrund, dass *der Regisseur* historisch

38 Denis Häntz (2013), S. 81

39 Julia Barbara Köhne (2014): *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*. S. 22

40 ebd. S. 28 f.

41 Jens Roselt (2015), S. 12

42 ebd. S. 12 f.

43 ebd. S. 11

institutionell tief verstrickt ist und er seine Machtposition dem normativ-patriarchalen System überhaupt erst verdankt, wirken Momente des Aufbegehrens gegen Institutionen von seiner Seite eher wie performative Akte seiner Selbstdarstellung denn als ernstgemeinte, politisch motivierte Kritik. Folgt man Köhne in ihren Ausführungen weiter, findet man auch eine Erklärung dafür, warum sich die patriarchale Konstruktion *des Genies* dem *weiblichen Anderen* bedient, ohne ihm dabei wirkliche Macht zukommen zu lassen: „Nur über den Umweg oder die Inkorporation des 'weiblichen' Elements, das in sexueller Hinsicht letztlich jedoch unbedingt sublimiert werden musste, konnte 'echte' männliche 'Genialität' respektive 'geniale Männlichkeit' erreicht werden.“⁴⁴ Es lässt sich trotz der variantenreichen Definitionen *des Genies* schlussfolgern, dass seine Entwicklung „von Normierungs-, Exklusions-, Hierarchisierungs- und Machtbildungsprozessen begleitet wurde[...].“⁴⁵

Lange wurde Genialität im Sinne Immanuel Kants als „angeborne Gemütslage“⁴⁶ definiert und damit der Ursprung von Genialität in der Natur angenommen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts trat an die Stelle der „Natur“ dann die Idee der „Rasse“.⁴⁷ Die Nähe des Genie-Gedankens zu erbbiologischen und rassenideologischen Fragen führte dazu, dass der Diskurs von Züchtungsphantasien und der Vorstellung einer „genialen Rasse“⁴⁸ durchdrungen wurde. Der bereits 1853 erschienene Aufsatz „Essai sur l'inégalité des races humaines“ (dt. „Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen“) von Joseph Arthur de Gobineau wurde nach der Übersetzung ins Deutsche im Jahr 1900 quasi zum Standardwerk des politischen und kulturellen Rassismus und Antisemitismus in Deutschland.⁴⁹ Darin „knüpfte [der Autor] an den Begriff der „Rasse“ Kategorien wie Fortschritt, Blüte, Unsterblichkeit, Gesundheit, Kreativität, Schöpferkraft sowie 'Genialität'. Die große Gefahr für diese Ordnung der Natur und damit auch die Ordnung der Gesellschaft sei 'Rassenvermischung' 'Semitisierung' und 'Degeneration', die durch imperialistische Bewegungen entstünden.“⁵⁰

Das Bild *des Regisseurs* als genialem Einzelkämpfer konnte also in der Phantasie mancher faschistoider Zeitgenossen vom avantgardistischen Freigeist in eine Art nationale Erlöserfigur

44 Julia Barbara Köhne (2014), S. 24

45 ebd. S. 29

46 Kant, Immanuel (1977 [1790]): *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe. Bd.X, WilhelmWeischedel (Hg.), S. 241f.

47 „War die wichtigste Bezugsgröße des Geniedenkens um 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Natur - 'Genie' galt als naturgegebene oder durch die Natur begünstigte Disposition im Menschen selbst -, so wurde sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts von der 'Rasse' abgelöst.“ Julia Barbara Köhne (2014), S. 370

48 Julia Barbara Köhne (2014), S. 362

49 „Besonders bedeutend waren vor diesem Hintergrund der rassistischen Argumentation die pseudowissenschaftlichen Werke des französischen Schriftstellers Arthur de Gobineau, der als Begründer der modernen 'Rassentheorie' gesehen werden kann. [...] Arthur de Gobineau kann somit als indirekter Vorläufer und Wegbereiter des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland gesehen werden.“ Johannes Zuber (2015): *Gegenwärtiger Rassismus in Deutschland*, S. 68 f.

50 Julia Barbara Köhne (2014), S. 371

kippen – so geschehen in der Publikation „Beiträge zur Technik der Bühnenregiekunst“, 1908 von Hanns Hannsen verfasst. Hannsen verknüpft das Bild des Regisseurs, dessen „Charakter, Empfindung, Erfahrung und Vermögen“⁵¹ entscheidend für die Inszenierung werden, mit der Forderung nach einer Führerfigur, die das mit sich bringt, „was unsrer germanischen Kunst not tut, um sie auch hier zum Sieger zu machen.“⁵² Hier wird explizit ein „germanischer“, also *weißer* Mann als Regisseur imaginiert und ihm die Rolle des Heerführers in einem fiktiven Kulturkampf zugeschrieben.

Dass die antisemitische Fiktion einer abgrenzbaren, germanisch-nationalen Kultur für jüdische Kulturschaffende zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine vernichtende Realität darstellte, beschreibt der jüdische Schriftsteller und Journalist Moritz Goldstein 1912 in seinem damals viel rezipierten Artikel „Deutsch-jüdischer Parnass“: „Machen wir uns doch nichts vor: wir Juden, unter uns, mögen den Eindruck haben, als sprächen wir als Deutsche zu Deutschen – wir *haben* [alle Hervorhebungen im Orig.] den Eindruck. Aber mögen wir uns immerhin ganz deutsch fühlen, *die andern fühlen uns ganz undeutsch*. Wir mögen nun Max Reinhardt heißen und die Bühne zu ungeahntem Aufschwung beflügeln, oder als Hugo von Hofmannsthal einen neuen poetischen Stil an Stelle der verbrauchten Schillerschen Bildersprache setzen oder als Max Liebermann die moderne Malerei führen: *wir* mögen das deutsch nennen, die andern nennen es jüdisch, sie hören das ‚Asiatische‘ heraus, sie vermissen das ‚germanische Gemüt‘, und wenn sie schon die Leistung – mit Vorbehalten – anerkennen müssen, *sie wünschten, wir leisteten weniger*.“⁵³ Zwanzig Jahre später war der von Goldstein beschriebene „Wunsch“ von den Nationalsozialisten in die Tat umgesetzt worden. Mit der Errichtung der Reichstheaterkammer 1933 wurde eine Zwangsmitschaft in derselben für alle Theaterschaffenden eingeführt. Damit waren automatisch alle, „denen aus ‚rassischen‘ oder politischen Gründen diese Mitgliedschaft verweigert wurde“⁵⁴ von einem Berufsverbot betroffen. Am 15. Mai 1934 wurde ein „Theatergesetz“ erlassen, das wie zur Zeit der Hoftheater dazu diente, die Theaterkunst in den von den Herrschenden definierten Schranken zu halten. Dieses Mal allerdings überstieg die NS-Kulturpolitik mit Berufsverboten „nicht-arischer“ Künstler*innen, aggressiver staatlicher Zensur und der Definition von „entarteter“ Kunst und deren gewaltsamer Verfolgung sämtliche Repressionsmethoden früherer Herrscher. Das Theater hatte wie alle Künste „keinem individuellen Anspruch zu folgen, sondern sich der 'Volksgemeinschaft' unterzuordnen und eine nationale Kunst zu sein.“⁵⁵

Ähnliche Forderungen findet man heute in kulturpolitischen Standpunkten der rechts-

51 Hannsen, Hanns (1908): *Beiträge zur Technik der Bühnenregiekunst*. Leipzig: Xenien. S. 19

52 ebd. S. 12

53 Moritz Goldstein (1912): *Deutsch-jüdischer Parnass*. in *Kunstwart*, Jg. 25, Heft 11, S. 286

54 Henning Rischbieter (Hg.) (2000): *Theater im „Dritten Reich“*, S. 27

55 Evelyn Deutsch-Schreiner (2016): *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, S. 172

populistischen Partei AfD, wie beispielsweise bei dem Landtagsabgeordneten von Sachsen-Anhalt Hans-Thomas Tillschneider, der die Aufgabe des Theaters in der Vermittlung einer „nationale[n] Identität“ sieht. Laut Tillschneider braucht eine „starke Theaterkultur“ eine „starke Nationalkultur.“⁵⁶ Damit nimmt er Bezug auf die Idee einer „deutschen Leitkultur“,⁵⁷ wie sie im kulturpolitischen Programm der AfD auftaucht. In dem Begriff der „Leitkultur“,⁵⁸ der 2000 vom CDU-Politiker Friedrich Merz in den politischen Diskurs eingebbracht wurde, spiegelt sich ein erneuter Versuch, eine normative, deutsche Identität zu behaupten, die es gegen eine fiktive Bedrohung, dieses Mal durch globale Migrationsbewegungen, zu verteidigen gelte. Susan Arndt stellt in ihrem Text „Weißsein. Die verkannte Strukturkategorie Europas und Deutschlands“ fest, dass „befördert durch die Arbeitsmigration seit den 1960er Jahren und katalysatorisch verstärkt durch 9/11 [...] die Herstellung von Deutschsein als weiß und christlich in den letzten Jahrzehnten eine Rekonturierung erfahren [hat].“⁵⁹ Davon blieb natürlich auch das Theater nicht verschont – wobei dort *Weißsein* als Norm – nicht nur für Deutsche, sondern für *den Menschen* an sich – noch nie nachhaltig gebrochen wurde. Schwarze und People of Color haben als Schauspieler*innen deshalb mit einer omnipräsenten *weißen* Vorstellungswelt zu kämpfen, in der, wie die afro-deutsche Schauspielerin Nisma Cherrat schreibt, „Hautfarbe per se als Statement angesehen wird, das sich mit vehemente Zielsicherheit an Maßstäben orientiert, innerhalb deren Grenzen sich Hingabe und Phantasie im eigentlichen Sinne niemals frei entfalten können.“⁶⁰ Im Titel ihres Essays fasst sie das Rollenangebot für Schwarze Schauspielerinnen im deutschsprachigen Theater zusammen: „Mätresse – Wahnsinnige – Hure“ und führt aus: „Meine Beobachtungen am Theater haben mich gelehrt, dass es den Schwarzen SchauspielerInnen bevorzugt Klischeerollen zugesteht, weil sie Eigenschaften bedienen, die man Schwarzen Menschen zuordnet, damit sie die gewünschte Funktion im Stück erfüllen.“⁶¹ Durch eine diskriminierende Besetzungspraxis, an der Regisseur*innen maßgeblichen Anteil haben, werden Schauspieler*innen of Color auf Funktionsträger innerhalb einer Kultur reduziert, die sich von *weißen* Visionen leiten lässt und

56 Hans-Thomas Tillschneider schreibt auf seiner Website: „Die Aufgabe des deutschen Theaters war von Beginn an die Vermittlung von nationaler Identität – daher die Bezeichnung vieler Theater als ‚Nationaltheater‘. Wenn wir eine starke Theaterkultur wollen, brauchen wir also zuerst eine starke Nationalkultur. [...] Grundlage und Ausgangspunkt jeder Kulturförderung muss vielmehr ein selbstbewusstes Bekenntnis zur deutschen Identität sein, wie es allein die AfD vertritt.“

57 Programm für Deutschland, Kurzfassung des Wahlprogramms der Alternative für Deutschland für die Wahl zum Deutschen Bundestag am 24.09.2017, S. 26

58 Der CDU-Politiker Friedrich Merz schrieb in einem Artikel in der *Welt* im Oktober 2000 über die seiner Meinung nach wichtige Rolle, die eine „freiheitliche deutsche Leitkultur“ bei der Integration von Migrant*innen spielt.

59 Susan Arndt (2017): *Weißsein. Die verkannte Strukturkategorie Europas und Deutschlands.* in *Mythen, Subjekte, Masken. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland.* Maureen Maisha Eggers et al. (Hg.). S. 25

60 Nisma Cherrat (2017): *Mätresse – Wahnsinnige – Hure: Schwarze SchauspielerInnen am deutschsprachigen Theater.* in *Mythen, Subjekte, Masken. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland.* Maureen Maisha Eggers et al. (Hg.), S. 218

61 ebd. S. 208

damit eine spezifisch *weiße* Weltsicht⁶² propagiert, genau so, wie es den Befürworter*innen einer deutschen Leitkultur vorschwebt.

Die Konstruktion *des Regisseurs* als *Genie* verfügt also über eine toxische Verbindung zu Rassenideologie und einem speziell deutschen Leitkultur-Fetisch. Er besetzt eine Machtposition innerhalb einer Theaterkultur, die sowohl auf, als auch hinter der Bühne von rassistischen Denk- und Handlungsmustern durchzogen ist und trägt an diesen Mitverantwortung – besonders bei der Wahrnehmung seines „heiligen Rechts“ der Besetzung und der Reproduktion *weißer* Wahrnehmungsweisen als „normal“, bzw. „allgemeingültig“. Rassistische Übergriffe wie Kommentare der Art „Du bewegst dich zu afrikanisch“⁶³ sind ein trauriges Zeugnis dafür, dass das deutschsprachige Theater über Jahrhunderte *Weißsein* als Norm postuliert und damit Sehgewohnheiten rassistisch kultiviert hat. Struktureller Ausschluss von People of Color aus Ausbildungs- und Arbeitskontexten, beziehungsweise die Manifestation des „Du-gehörst-nicht-wirklich-dazu“ in Gast-Verträgen für Schauspieler*innen of Color, ist Ausdruck eines impliziten Glaubens an eine „deutsche Leitkultur“ im Sinne einer Theaterkultur von *Weiß*en für *Weiß*e.

2. Die Herrschaft von Künstler*innen über Künstler*innen a.k.a. Das System

Theater bezeichnet sowohl die Kunst, als auch die Institution und das Bauwerk. Damit ist *das Theater* ein sehr verschwommener Begriff. Gleichzeitig macht er aber auch etwas deutlich: die enge Verzahnung von künstlerischen und strukturellen Aspekten des Theaters. Denn die szenischen Künste sind auf räumliche, personelle und finanzielle Ressourcen angewiesen, die Theaterinstitutionen wie das Stadttheater zur Verfügung stellen. Die Abhängigkeit Theaterschaffender von Institutionen führte im Laufe der Geschichte dazu, dass die künstlerische Zusammenarbeit von politisch motivierten Hierarchien beeinflusst wurde. *Der Regisseur* verdankt seine machtvolle Position ja maßgeblich dem Hof- bzw. Stadttheater mit seiner Tendenz, Macht zu konzentrieren. Dass mit viel Macht auch im Theater viel Raum für Machtmissbrauch entsteht, ist nun seit 2019 mit der Studie „Macht und Struktur im Theater“ von Thomas Schmidt ausführlich

62 Nisma Cherrat zitiert in ihrem Text eine Schwarze Kollegin aus einem Radiointerview mit dem Titel „Kein Klischee wird ausgelassen. Schwarze Schauspielerinnen haben es nicht leicht auf deutschen Bühnen“ (8.9.2004, WDR): „[...] also zum Beispiel eine Luise in *Kabale und Liebe* könnte ich ja nicht spielen [...] weil das ist so ein deutsches Stück, das ist deutsche Kultur. Das erzählt ja dann was ganz anderes.“ Der Tatsache, dass Schwarze Körper auf deutschen Bühnen immer noch rassistische Assoziationen beim mehrheitlich *weißen* Publikum auslösen, muss eine rassismuskritische Theaterpraxis Rechnung tragen. Ein Beispiel für eine solche Praxis ist die Re-Inszenierung des Stücks „Mittelreich“ von Anta Helena Recke, in der sie die Inszenierung von Anna-Sophie Mahler exakt kopierte, dafür aber alle Rollen mit Schwarzen Schauspieler*innen besetzte. In ihrem Text „Uh Baby it's a white world“ weist sie auf die rassifizierenden Blicke hin, gegen die Schwarze Schauspieler*innen vor einem *weißen* Publikum anspielen müssen. Sie schreibt, „[...] dass nur ein*e weiße*r Schauspieler*in das Privileg besitzt, auf der Bühne die Körperlichkeit [beispielsweise] eines Affen anzunehmen. Und dass nur ein *weißes* Publikum das Privileg besitzt, diese Nachahmung jenseits eines Rassismusdiskurses zu lesen.“ (Anta Helena Recke (2016): Uh Baby it's a white world. in Allianzen. kritische Praxis an weißen Institutionen, S. 53)

63 Erfahrungsbericht eines befreundeten Schwarzen Schauspielers

belegt: „Über 50% aller Teilnehmer*innen (56,4%) sind an ihrer aktuellen Wirkungsstätte mit [verbalem, psychischem oder körperlichem] Missbrauch in Berührung gekommen, der Anteil der Frauen liegt sogar bei knapp 60% (59,1%).“⁶⁴ Regisseure⁶⁵ stellen bei sexuellen Übergriffen die größte Tätergruppe dar.⁶⁶ Ihre Macht, die sie dabei ausspielen, wirkt dabei auch über Symbole wie den „Regietisch“.⁶⁷ Mit Bezug zu Pierre Bourdieus Konzept der „symbolischen Macht“ weist Thomas Schmidt auf die Schwierigkeit hin, diese Form von Macht zu kritisieren, da sie als Normalität auftritt. „Die symbolische Macht ist eine Macht, die in dem Maße existiert, wie es ihr gelingt, sich anerkennen zu lassen, sich Anerkennung zu verschaffen; d.h. eine (ökonomische, politische, kulturelle oder andere) Macht, die die Macht hat, sich in ihrer Wahrheit als Macht, als Gewalt, als Willkür erkennen zu lassen.“⁶⁸ Regisseur*innen, die sich selbst als *Regisseure* erzählen, nehmen dadurch eine *Autorität* an, die bereits anerkannt ist, noch bevor sie das Theater überhaupt betreten haben.

Eine Figur, die neben *dem Regisseur* mit besonderer Autorität ausgestattet ist, ist *der Autor*. Im Laufe der Geschichte war *der Autor* vielleicht die einzige Person, abgesehen vom Fürsten oder Intendanten, von dem sich *der Regisseur* etwas sagen ließ. Trotzdem verwundert es nicht, dass sich *der Regisseur* die Autorität *des Autors* auch immer wieder einverleibte. Entweder überschrieb er mit seinem Inszenierungstext den dramatischen Text bis zur Unkenntlichkeit wie im sogenannten *Regietheater* oder er hob die Differenz zwischen Dramentext und Regiebuch komplett auf, indem er den Text selbst schrieb. Aussagen wie jene des Kritikers beim Körber Studio, die eine Regie-Leistung anhand ihres identifizierbaren Anteils am Schreibprozess definieren will, zeigt, welche Bedeutung *Autorschaft* für *den Regisseur* heute noch hat.

In den folgenden zwei Kapiteln wird beschrieben, wie sich der machtzentralisierende Charakter des Stadttheatersystems in den Konzepten von *Autorität* und *Autorschaft* ausdrückt und wie mittels dieser Konzepte Macht verschleiert, beziehungsweise ungerecht verteilt wird.

2.1. Autorität als legitime und illegitime Form von Macht

Es ist einfach, Stadttheater für ihre hierarchische Organisation zu kritisieren. Ebenso einfach ist es, sie zu verteidigen. Ein beliebtes Argument ist zum Beispiel, dass “Hierarchie [...] doch dem Zweck

64 Thomas Schmidt (2019): Macht und Struktur im Theater, Asymmetrien der Macht. S. 179

65 Ich halte es für unnötig, hier auch die weibliche Form zu verwenden, denn „[d]er Anteil an Männern unter jenen, die solche Angebote unterbreitet oder Übergriffe ausgeführt haben, beträgt 96,5%.“ ebd. S. 208

66 Von insgesamt 284 sexuellen Angeboten und Übergriffen wurden bei 100 Regisseuren als Täter angegeben, was 35,2% macht. Mit 30,0% gingen von Intendanten am zweithäufigsten sexuelle Übergriffe aus. ebd. S. 312, Abb. 5.14

67 „Macht hat die Person, die hinter dem Regietisch sitzt [...]“ ebd. S. 79

68 ebd. S. 80; Originalzitat aus Pierre Bourdieu (1992): *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 82

[dient], Arbeitsteilung zu ermöglichen.”⁶⁹ Es stimmt, Hierarchie und Arbeitsteilung überschneiden sich in der Praxis oft. Doch das bedeutet noch nicht, dass Arbeitsteilung auf Hierarchien angewiesen ist oder sich der Sinn von Hierarchien in Arbeitsteilung erschöpft. Denn wird Arbeit entlang von Hierarchien organisiert, führt das dazu, dass sich Macht an einzelnen Positionen konzentriert, bzw. sich dort selbst erhält. Der Frage, wie sich Arbeitsteilung ohne Hierarchie, also im weiteren Sinne Ordnung ohne Herrschaft,⁷⁰ realisieren ließe, widmen sich seit mehr als 150 Jahren anarchistische Aktivist*innen und Theoretiker*innen in der ganzen Welt.⁷¹ Anarchistische Modelle verfolgen das Ziel, Wertschöpfung nicht auf Basis von Ausbeutung zu betreiben. Arbeitsteilung muss dafür bewusst von Hierarchien entkoppelt werden, da die Bewertung unterschiedlicher Arbeit als unterschiedlich wertvoll kapitalistische Ausbeutungsverhältnisse rechtfertigt. Insofern erfüllen Hierarchien schon mindestens einen Zweck, der über die bloße funktionale Organisation von Arbeit hinausgeht. Sie stabilisieren und produzieren zudem Autoritäten, die sich laut dem russischen Anarchisten und Revolutionär Michail Bakunin von jenen Autoritäten unterscheiden, die mit hierarchieloser Arbeitsteilung einhergehen. Gegenstand des folgenden Kapitels sind die Kriterien, nach denen Bakunin diese Unterscheidung vornimmt, sowie die Frage, auf welche Form der Autorität sich *der Regisseur* beruft und welche Rolle das Stadttheater dafür spielt.

Michail Bakunin schrieb 1871 in „Gott und der Staat“: „Wir nahmen alle natürlichen Autoritäten und Einflüsse an, die im Wesen der Sache, nicht aber im Recht liegen; denn jede im Recht liegende und daher offiziell auferlegte Autorität und jeder Einfluß dieser Art wird sofort Unterdrückung und Lüge und würde uns unfehlbar, wie ich hinreichend bewiesen zu haben glaube, Sklaverei und Unsinn aufzwingen.“⁷² Er unterscheidet hier zwischen Autoritäten, die sich auf geschriebenes Recht – und damit meint er neben dem Staat auch die Religion – stützen und jenen, die unabhängig vom Recht „im Wesen der Sache“ existieren. Letztere, die „natürlichen Autoritäten“⁷³ entstehen, wenn ein Mensch über ein besonderes Wissen verfügt, über das andere nicht verfügen. Aufgrund dieser

69 Joachim Lux, Intendant Thalia Theater Hamburg, NDR Kulturjournal, 13.1.2020, unveröffentlicht

70 Joseph Proudhon beschreibt in *Bekenntnisse eines Revolutionärs* Anarchie als ordnungsstiftend: „[...] aus der Anarchie ist die Ordnung hervorgegangen. [...] Eure Gesellschaft ist organisiert, lebenskräftig, progressiv; sie denkt, spricht, handelt wie ein Mensch, und zwar gerade darum, weil sie nicht mehr von einem Menschen repräsentiert wird, weil sie keine persönliche Autorität mehr anerkennt, weil in ihr, wie in jedem organischen und lebendigen Wesen [...] das Zentrum überall, die Peripherie nirgends ist.“ S. 146

71 Auch wenn sich nicht alle als anarchistisch bezeichnen würden, finden sich Ansätze und Realisierungen herrschaftsloser Organisation in politischen Bewegungen wie *Occupy Wallstreet* oder der Demokratiebewegung in Hongkong, in der *creative commons* Idee oder im Demokratischen Konföderalismus der autonomen Region Rojava in Nordsyrien. Des Weiteren praktizieren Theaterkollektive seit Jahrzehnten Arbeitsweisen, die ebenfalls als herrschaftslos (dabei aber keineswegs ohne Arbeitsteilung) bezeichnet werden können, zum Beispiel das Ensemble Hajusom, She She Pop oder MEINE DAMEN UND HERREN.

72 Michail Bakunin (1870/1871): *Gott und der Staat*, digitale Ausgabe von anarchistischebibliothek.org, S. 16

73 ebd.

faktischen Überlegenheit auf eine bestimmte Sache bezogen, steht es allen Menschen offen, diese*n Spezialist*in als Autorität anzuerkennen. Entscheidend hierbei ist für Bakunin, dass er einer Autorität nur dann folgt, wenn sie ihm „von niemandem aufgezwungen ist“.⁷⁴ Er erkenne „keine unfehlbare Autorität an, selbst nicht in ganz speziellen Fragen.“⁷⁵ Alle anderen Autoritäten, die ihre Macht von Staat, Kirche oder Recht verliehen bekommen, bezeichnet er als „lügenhaft, willkürlich, despotisch und verhängnisvoll.“⁷⁶ Dabei sind nicht nur diejenigen unfrei, die dieser Autorität untergeben sind, sondern auch die Mächtigen selbst: „Vorrechte [...] haben die Eigentümlichkeit, Geist und Herz der Menschen zu töten. Der politisch oder wirtschaftlich Bevorzugte ist geistig und moralisch minderwertig. Dieses soziale Gesetz kennt keine Ausnahme und passt auf ganze Nationen wie auf Klassen, auf Körperschaften und auf Individuen. Es ist das Gesetz der Gleichheit, der höchsten Bedingung der Freiheit und Menschlichkeit.“⁷⁷ Der Idealfall für Bakunin tritt ein, wenn Autorität zirkuliert: „Jeder ist abwechselnd leitende Autorität und Geleiteter. Es gibt also keine stetige und feststehende Autorität, sondern einen beständigen Wechsel von gegenseitiger Autorität und Unterordnung, die vorübergehend und vor allem freiwillig ist.“⁷⁸ Bakunins Anschauungen beziehen sich auf den Staat, die Religion und die Wissenschaft. Kunst oder Kultur wird von ihm nicht erwähnt. Ich übertrage sein Autoritätskonzept trotzdem auf den Bereich des Theaters, da das Stadttheater als Institution im deutschsprachigen Raum sowohl in seiner Entstehung, also auch in der heutigen Praxis eng mit staatlichen Strukturen verwoben ist und ich Künstler*innen ebenso wie Wissenschaftler*innen ein spezifisches Wissen unterstelle, auf das sie für ihre Kunst zurückgreifen und sie somit zu „Spezialautoritäten“⁷⁹ machen kann. Des weiteren sehe ich seine Formulierung „natürlich“ in Bezug auf Autoritäten problematisch, da der Begriff im heutigen Sprachgebrauch eine bestimmte biologische Disposition suggeriert, die der von Bakunin intendierten Bedeutung – Autorität wird ausschließlich freiwillig und jederzeit aufkündbar durch Andere verliehen – geradezu entgegen steht. Da seine Unterscheidung darauf abzielt, Autorität als berechtigt oder abzulehnend identifizieren zu können, werde ich im Folgenden statt von „natürlicher“ und „künstlicher“ von legitimer, bzw. illegitimer Autorität sprechen.

Ziehen wir nun Bakunins Vorstellung von Autorität heran, um der Frage nachzugehen, welcher Unterschied zwischen Hierarchie und Arbeitsteilung im Stadttheaterkontext besteht. Hierarchie, wie sie im Stadttheater herrscht, ist zunächst eine rechtlich festgelegte Struktur und setzt damit auf Autorität qua Position. Da quasi jeder Arbeitsplatz durch die jeweiligen Vorgesetzten

74 Michail Bakunin (1870/1871), S. 15

75 ebd.

76 ebd.

77 ebd. S. 14

78 ebd. S. 15

79 ebd.

vergeben wird, produziert die Struktur Autoritäten, die keinem Rechtfertigungzwang gegenüber Untergebenen unterliegen. Gleichzeitig werden einzelne Positionen auf sämtlichen Stufen der Hierarchie anhand spezifischer Fähigkeiten vergeben, die für die Ausführung spezieller Arbeiten benötigt werden. Das Stadttheater ist gerade durch seine ausdifferenzierte Arbeitsteilung auf hochqualifizierte Mitarbeiter*innen angewiesen, die dadurch als „Spezialautoritäten“ agieren. Wir haben es also mit einer Verschränkung von Hierarchie und Arbeitsteilung zu tun, die Autoritäten produziert, die gleichzeitig „im Wesen der Sache“ liegen und „aufgezwungen“ sind. Damit lässt sich die Frage nach der Legitimation von Autorität, also Machtausübung, im Stadttheater nicht eindeutig beantworten.

Mit welcher Autorität haben wir es nun bei *dem Regisseur* zu tun? Um diese Frage zu beantworten, werden im Folgenden die bisher gefundenen Attribute, durch welche sich *der Regisseur* definiert, mit jenen vergleichen, die Bakunin zur Definition der beiden Autoritätstypen heranzieht.

Der Regisseur ist zunächst ein Mann. In einer patriarchalen Gesellschaft erfahren Männer eine künstliche narzisstische Erhöhung, die ausgeprägter ist als bei Frauen.⁸⁰ Da alle Menschen durch den Zufall ihrer Geburt über ein biologisches Geschlecht verfügen, kann „ein Mann sein“ also nicht in den Bereich der spezifischen Fähigkeiten fallen. Insofern verfügen Menschen, die als Männer gelesen werden, in einer patriarchalen Gesellschaft grundsätzlich über eine illegitime Autorität im Sinne Bakunins. Genauer gesagt verfügen sie über einen Autoritätsvorsprung, den sie beispielsweise nutzen können, um in leitende Positionen zu gelangen.⁸¹

Zur Kategorie Zufall zählt auch die Hautfarbe eines Menschen. Doch es ist kein Zufall, dass *der Regisseur* als weiße Person imaginiert wird. In einer Gesellschaft, die von Rassismus strukturiert wird, herrscht, wie Maureen Maisha Eggers in ihrem Essay „Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland“ beschreibt, eine „rassifizierte Machtdifferenz“⁸² zwischen als weiß und als nicht-weiß gelesenen Mitgliedern. Die Verknüpfung von *Weißsein* und Macht wird durch eine „hierarchische

80 In der Studie *Gender Differences in Narcissism: A Meta-Analytic Review* fassten Emily Grijalva und ihre Kolleg*innen Studien aus 31 Jahren Narzissmusforschung mit insgesamt über 470 000 Proband*innen zusammen. Sie kamen zu dem Ergebnis, „dass Männer im Vergleich zu Frauen eher geneigt sind, andere auszubeuten und zu glauben, dass sie selbst etwas Besonderes sind und daher Anspruch auf Privilegien haben.“ (Orig.: „This result suggests that compared with women, men are more likely to exploit others and to believe that they themselves are special and therefore entitled to privileges.“, S. 280)

81 Für den Widerspruch zwischen der Geschlechterrolle Frau und der Rolle als Führungskraft s. Koenig, A. M., Eagly, A. H., Mitchell, A. A., & Ristikari, T. (2011). Are leader stereotypes masculine? A meta-analysis of three research paradigms. *Psychological Bulletin*, 137, 616–642.; Powell, G. N., & Butterfield, D. A. (1979). The “good manager”: Masculine or androgynous? *Academy of Management Journal*, 22, 395–403.

82 Maureen Maisha Eggers (2017): *Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland*. in *Mythen, Subjekte, Masken. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. S. 56

Positionierungspraxis“⁸³ permanent bestätigt und von einem *weißen* Kollektiv legitimiert, das „[s]ubalterne Kategorien, Personen und Gruppen [...] mit Eigenschaften belegt“, „die in Opposition zu den (vermeintlichen) Eigenschaften der *weißen* Gruppe stehen.“⁸⁴ Eigenschaften, die sich *Weisse* gern selbst zuschreiben, sind unter anderem Rationalität, Intelligenz und Objektivität – alles Eigenschaften, die eine Überlegenheit und damit Autorität begründen wollen. Weil „[...] *Weißsein* durch die komplementäre hierarchische Positionierung von Konstruktionen rassistisch markierter ‚Anderer‘ als unmarkiertes, normatives Zentrum hervorgebracht wird“, verfügen *Weisse* innerhalb der rassistischen Logik über eine „natürlich“ erscheinende Autorität. Diese Autorität ermöglicht es ihnen wiederum, „,rassistisches Wissen‘ (über rassistisch markierte ‚Andere‘) als Allgemeinwissen [zu verbreiten] und [...] somit institutionell abgesicherte Wissenskomplexe [zu erzeugen].“⁸⁵ Der Ausschluss von Nicht-*Weissen* aus Machtpositionen wie der *des Regisseurs* funktioniert eben unter Rückgriff auf jenes „rassistische Wissen“. Ein wesentliches Merkmal von Rassismus ist, dass er seine Phantasien als biologische Tatsachen ausgibt und bestehende Machtunterschiede vermeintlich rational und unter Verweis auf „objektive“ Kriterien begründet. Wenn also überwiegend *Weisse* in Machtpositionen am Theater sitzen, wird das mit Verweis auf das „objektive“, vermeintlich farbenblinde Kriterium der Qualifikation begründet, während bestehende Chancengleichheit in Bezug auf den Zugang zu Ausbildungsstätten ausgeblendet wird. Deshalb ist es – im Übrigen verhält es sich mit der Kategorie Geschlecht ähnlich – in der Praxis sehr schwer, legitimer von illegitimer Autorität zu trennen, beziehungsweise können die beiden Formen miteinander interagieren und so ein eindeutiges Urteil bezogen auf eine Person schwierig machen.

Wie sieht es mit der Stellung *des Regisseurs* im Theater aus? In einem Absatz des Weimarer Theatergesetzes werden die Schauspieler*innen dazu verpflichtet, den Anordnungen des Regisseurs „ohne zu murren, oder Streit zu veranlassen, zu folgen.“⁸⁶ In dieser Formulierung steckt das bis heute andauernde strukturelle Machtungleichgewicht zwischen Regisseur*in und Schauspieler*in und deutet darauf hin, dass die Autorität *des Regisseurs* an der Schwelle zum 19. Jahrhundert nicht „im Wesen der Sache“ lag, sondern explizit als Gesetz definiert werden musste. Ein halbes Jahrhundert später, als *der Regisseur* deutlich an künstlerischer Entscheidungsgewalt gewonnen hatte, stellt sich die Situation nicht wesentlich anders dar. Jens Roselt beschreibt die „neue Kompetenz“ *des Regisseurs*, in die Darstellungsweise der Schauspieler*innen einzugreifen und ihnen Vorgaben zu machen als „'von oben' übertragen.“⁸⁷ Und fügt hinzu: „Man setzte [die

83 Maureen Maisha Eggers (2017), S. 56

84 ebd., S. 57

85 ebd.

86 Jutta Lindner: *Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater*, Bonn 1990, S. 138

87 Jens Roselt (2009), S. 29

Regisseure] den Schauspielern ungefragt vor die Nase.“⁸⁸ *Der Regisseur* war also offenbar keine Autorität, die auf die Schauspieler*innen „einen natürlichen, rechtmäßigen, frei angenommenen Einfluß“⁸⁹ ausgeübt hat, sondern ihnen im Namen der Autorität eines Intendanten oder Fürsten „auferlegt“⁹⁰ wurde. Blicken wir auf die Bedeutung der Theatergesetze für die Arbeit des *Regisseurs*, auf die Machtkämpfe, die sich zwischen Regisseuren und Schauspieler*innen zutrugen und auf die strukturelle Machtkonzentration bei der Regie, lässt sich der Schluss ziehen, dass sich ein nicht unerheblicher Teil regisseurialer Autorität aus impliziten Privilegien und explizit rechtlich festgelegten Vorrechten speist und damit nach Bakunin als illegitim zurückzuweisen ist.

Doch ist *der Regisseur* in diesem Zusammenhang noch nicht hinreichend beschrieben. Denn neben all den Pseudo-Qualifizierungen Geschlecht, Hautfarbe und Regietisch gibt es auch spezifische Fähigkeiten und Talente, über die Regisseur*innen zweifelsfrei auch verfügen können und die andere Theatermacher*innen dazu veranlassen, sie als legitime Autorität anzuerkennen und mit ihnen zusammenarbeiten zu wollen. Da die Fähigkeiten, die zum Regieführen nötig sind, stark von der jeweiligen Arbeitsweise abhängen, lassen sich nur einige grundlegende Fähigkeiten benennen, die fast immer zum Einsatz kommen: die Fähigkeit, Bühnengeschehnisse zu beschreiben und Texte zu interpretieren, Rhythmusgefühl und gruppendifynamische Sensibilität. Wesentlich ist darüber hinaus der Anspruch, den ein*e Regisseur*in an die eigene Arbeit hat – sprich, ob eine politische, ästhetische oder anders begründete Haltung vertreten wird. Die Ausbildung eines derartigen Anspruchs würde ich ebenso zu den Fähigkeiten zählen, die in der Ausübung des Regieberufes heute zum Tragen kommen. In diesem Sinne kann sich *der Regisseur* auch aufgrund spezifischer Fähigkeiten – wie auch immer man diese dann genau definiert – als legitime Autorität darstellen. Doch gerade, was die zugeschriebenen Fähigkeiten angeht, war das Verhältnis zwischen Schauspieler*innen und Regisseuren im 19. Jahrhundert von einem erheblichen „Kompetenzstreit“⁹¹ geprägt. Ob nun jenes spezifische Wissen eines*r Regisseur*in seine*ihrre Autorität rechtfertigt oder nicht, hängt letztlich vom subjektiven Urteil jener ab, die mit ihm*ihr zu tun haben.

Stadttheaterstrukturen befördern durch Hierarchisierung und Arbeitsteilung die Bildung von Autoritäten. Dass diese teilweise durch spezifische Fähigkeiten gerechtfertigt sind, teilweise aber Autoritätsanmaßungen auf Basis von Geschlecht, Hautfarbe oder Posten darstellen, stellt die Praxis einer machtkritischen Arbeitsweise vor Herausforderungen. Die vielfache Verschränkung von Privilegien und Fähigkeiten und deren flexible Dynamik je nach Person und Situation macht es

88 Jens Roselt (2009), S. 29

89 Michail Bakunin (1870/1871), S. 16

90 ebd.

91 Jens Roselt (2009), S. 32

unmöglich, über die Legitimität der Regie-Autorität grundsätzlich zu urteilen. Festzuhalten jedoch ist, dass es *den Regisseur* als jener Autorität, als der er heute noch auftritt, ohne die ihn stützenden und schützenden Strukturen des Stadttheaters sehr wahrscheinlich nicht geben würde.

2.2. Sichtbare und unsichtbare Arbeit: eine Frage von *Autorschaft*

Macht zu haben bedeutet, sichtbar zu sein und gehört zu werden. Die Konzentration von Macht innerhalb eines Berufsfeldes hat also die Unsichtbarkeit all derjenigen zur Folge, die sich außerhalb dieses sichtbar machenden Machtradius befinden. Man kann sich das vorstellen wie eine leere dunkle Bühne, auf die vereinzelt Scheinwerfer-Spots gerichtet sind. Das bedeutet, unsere Blicke werden auf ein Zentrum gelenkt, das hell angestrahlt wird, während die Peripherie und alles, was sich dort abspielt, dunkel bleibt. Ein wesentliches Machtinstrument, das für die Lenkung unserer Blicke verantwortlich ist, ist dabei das Konzept von *Autorschaft*.⁹²

„Zu lesen, dass Franz-Xaver Franz die Texte geschrieben hat, dass Martin Mutschler die Songs geschrieben hat, die er dann auch noch singt, dann stellte ich mir schon die Frage, was machte die Regisseurin da jetzt eigentlich?“⁹³

Falk Schreibers Kritik geht auf die Konstruktion *des Regisseurs* als alleinigen Urheber einer Aufführung zurück. Wie beschrieben, etablierte sich Anfang des 20. Jahrhunderts ein Regieverständnis, „das von einer individuellen Autorschaft bzw. subjektivem Künstlertum ausging“⁹⁴. Im sogenannten Regietheater der 70er Jahre wurde dieses Paradigma auf einen Höhepunkt getrieben, indem der Inszenierungstext und damit *der Regisseur* als dem (klassischen) Drama und damit dem*r Autor*in überlegen angesehen wurde. Nachdem Regisseur*innen im Laufe der Theatergeschichte auch immer wieder selbst Autor*innen ihrer Stücke waren,⁹⁵ bekommt der *Autor-Regisseur* im 21. Jahrhundert besondere Aufmerksamkeit. Mit der Personalunion Regisseur*in/Autor*in geht ein großes Potential für kollektive Arbeitsweisen einher, da der*die Autor*in den Text speziell für oder auch mit den Schauspieler*innen schreiben kann. Gleichzeitig vereint der*die Regisseur*in dabei aber auch zwei Arten von Urheberschaft in sich, die seine*ihrе kreative Handlungsmacht erweitern und seine*ihrе Autorität stärken. Im Folgenden soll es darum gehen, welche Funktion *Autorschaft* für den Produktions- und Rezeptionsprozess im Theater hat.

92 An dieser Stelle verwende ich bewusst die männliche Form, da es sich hier um das patriarchale Konzept von *Autorschaft* handelt.

93 Falk Schreiber (2019): öffentliche Jurysitzung Körber Studio Junge Regie, 16.06.2019, private Audio-Aufzeichnung

94 Roselt, Jens (2015), S. 57

95 Wie zum Beispiel Molière, Heiner Müller, René Pollesch, Ingrid Lausund, Nora Abdel-Maksoud, Nino Haratischwili, Katharina Grosch

Im Verlauf der Jahrhunderte erfuhr *der Autor* mehrere Transformationen und wurde mit verschiedenen Attributen und Bedeutungen belegt. Allerdings unterstellt Michel Foucault in seinem Vortrag „Was ist ein Autor?“ jenen von der europäischen Literaturkritik vollzogenen Autor-Konstruktionen auch „eine gewisse Invarianz“⁹⁶: „[U]m den Autor im Werk ‚aufzufinden‘, verwendet die moderne Kritik Schemata, die der christlichen Exegese sehr nahe stehen, wenn diese den Wert eines Textes durch die Heiligkeit des Autors beweisen wollte.“⁹⁷ Jene Praxis der christlichen Exegese lässt sich auf den heiligen Hieronymus zurückführen, der im 4. und 5. Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung lebte. Er postulierte vier sogenannte „Authentizitätsprinzipien“, nach denen ein Autor in all seinen Werken ein einheitliches qualitatives Niveau haben, eine kohärente Meinung vertreten, in einem wiedererkennbaren Stil produzieren und sich eindeutig in einen historischen Kontext stellen lassen muss.⁹⁸ Michel Foucault spricht eine wesentliche Funktion von *Autorschaft* für Rezipient*innen im Kontext religiöser Textproduktion an: die Ermittlung des Werts eines Textes durch den Beweis der Heiligkeit des Autors. Die Person des Autors fungiert hier also als Maßstab, anhand dessen die Qualität eines Werkes bemessen werden soll. Auch wenn es sich heute nicht mehr um „die Heiligkeit des Autors“ im religiösen Sinne handelt, ist für Kritiker*innen die Frage nach dem*der Schöpfer*in eines Werkes nach wie vor von besonderer Bedeutung. Die Rückführung eines Werkes auf eine*n Autor*in, dem*der man unterstellt, dem Werk seinen Sinn zu verleihen, hilft dementsprechend auch, das Werk zu interpretieren. Oder wie Roland Barthes es formuliert: „Ist erst der Autor gefunden, dann ist auch der Text ‚erklärt‘, und der Kritiker hat gewonnen.“⁹⁹

Menschen begeben sich also nach wie vor leidenschaftlich auf die Suche nach *dem Autor* und das tun sie im Theater ebenso wie in der Literatur. Wie stark das Regie-Theater – also jenes Theaterverständnis, das den*die Regisseur*in in den Mittelpunkt stellt – von Autorschaft als patriarchalem Prinzip geprägt ist, lässt sich anhand einer Beobachtung illustrieren. Unterhalten sich Theaterschaffende übers Theater, fallen natürlich oft Namen von Kolleg*innen. Dabei fällt auf, dass sie häufig nur den Nachnamen verwenden, um über männliche Regisseure zu sprechen: *Hast du den neuen Pollesch schon gesehen?* – in Bezug auf weibliche Regisseurinnen ist das allerdings die Ausnahme. Wer sagt schon: *Die neue Steckel war grandios*. Es scheint, als reiche der Nachname einer Frau nicht aus, ihr Werk zu markieren. Der Zusatz ihres als weiblich gelesenen Vornamens hat dabei mindestens zwei Funktionen: erstens markiert er das Werk als ein Werk einer Frau und zweitens

96 Foucault, Michel (1969): *Was ist ein Autor?* in Jannidis, Fotis (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 214

97 ebd. S. 214

98 vgl. ebd. S. 215

99 Barthes, Roland (1968): *Der Tod des Autors.* in Jannidis, Fotis (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 191

verhindert er die mit „männlichen“ Nachnamen vollzogene Markenbildung – und schließt Frauen damit aus einem bestimmten Bereich des beruflichen Spielfeldes aus. Die Rede ist hier von der Kanonbildung.

In einem Interview, das Frank Castorf im Sommer 2018 in der Süddeutschen Zeitung gegeben hat, wird er darauf angesprochen, dass während seiner Intendanz an der Berliner Volksbühne kaum Frauen inszenierten. Er antwortet: „Wir haben eine Frauen-Fußballweltmeisterschaft und eine Männer-Fußballweltmeisterschaft, und in der Qualität des Spiels unterscheidet sich das schon sehr. [...] Unterm Strich: Frauenfußball interessiert mich nicht.“¹⁰⁰ Seine Meinung, Frauen würden schlechter Fußball spielen und eben auch schlechteres Theater machen als Männer, lässt sich unter anderem auf den Zirkelschluss zwischen geringer Sichtbarkeit und geringer Qualität zurückführen. Dahinter steht ein mächtiges Prinzip unserer kulturellen Praxis: das der Kanonisierung. Das lateinische Wort *Kanon* bedeutet übersetzt *Maßstab* und bezeichnet eine von der alexandrinischen Literaturwissenschaft begründete Zusammenstellung stilbildender Autor*innen.¹⁰¹ Ein Problem der Kanonisierung ist, dass sich ein Kanon permanent selbst bestätigt, es also einen Zirkelschluss zwischen Sichtbarkeit und Qualität gibt. Umso öfter ein*e bestimmt*e Autor*in erwähnt wird, desto bedeutsamer und also auch qualitativ hochwertiger scheint ihre Arbeit zu sein. Der Ausschluss von Frauen* aus der traditionell von Männern unternommenen Kanonisierung lässt sich nicht zuletzt auf die Dominanz patriarchaler Autor-Konstruktionen zurückführen. Oder wie die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Nancy K. Miller schreibt: „Es ist schließlich der Autor, der [...] durch seine (kanonische) Präsenz die weniger bekannten Werke von Frauen und Minderheiten-Schriftstellern ausschließt und der durch seine Autorität deren Ausschluss rechtfertigt.“¹⁰² Insofern bedingen sich Kanonbildung und die Stabilisierung patriarchaler Autor-Konstruktionen einander.

Dass all jene Attribute essenzieller Männlichkeit (vom Schöpfungsakt bis hin zum autoritären Führungsstil und männlichen Konkurrenzspielchen) immer noch das heutige Regieverständnis prägen wird auch in der geringeren Sichtbarkeit von Frauen* als Regisseurinnen deutlich: nicht nur an der Volksbühne, sondern in der gesamten Stadttheaterlandschaft sind Regisseurinnen unterrepräsentiert: zwischen 20% (Spielzeit 1994/1995) und 30% (Spielzeit 2013/2014).¹⁰³ Noch weniger

100 Dössel, Christine & Castorf, Frank: *Es ist so wie mit einer Liebe, die vorbei ist*. Interview in der Süddeutschen Zeitung, 28.06.2019

101 „Am Beginn des Prozesses der Herausbildung des ‚western canon‘, am Beginn europäischer Literaturgeschichte und Literaturkritik steht [...] die Sammlung, Ordnung und Bearbeitung des gesamten vorhandenen Materials. Die ‚Idee einer Repräsentation des überlieferten Wissens in Form einer idealen Bibliothek‘, wie sie in den *πίνακες*, dem über 100 Schriftrollen fassenden Bibliothekskatalog, des Kallimachos ihren Ausdruck findet, ist das Eine. Was die alexandrinischen Philologen aber zum anderen ebenso leisteten, ist die Auswahl stilbildender Autoren, die Fixierung, Kommentierung und Edition, ja letztlich eben doch die ‚Kanonisierung‘ ihrer Texte.“ Eve-Marie Becker, Stefan Scholz (2011): *Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion: Kanonisierungsprozesse religiöser Texte von der Antike bis zur Gegenwart - Ein Handbuch*, S. 258

102 Miller, Nancy K.: *Wechseln wir das Thema/Subjekt.* in Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 252

103 vgl. Frauen in Kultur und Medien S. 85

Frauen inszenieren auf großen Bühnen¹⁰⁴ – die eben auch mehr Sichtbarkeit bedeuten würden. Dort waren es 2014 nur 22%. Während der weibliche Anteil der Studierenden in den darstellenden Künsten noch bei 69% liegt, waren es zwischen 2013 und 2015 nur durchschnittlich 25%,¹⁰⁵ die es bis zum Berliner Theatertreffen¹⁰⁶ schafften. Eine für das Theatertreffen in diesem Jahr eingeführte Frauenquote von 50% hat Lob, allerdings auch viel Kritik auf sich gezogen. Kritiker*innen, unter ihnen auch die Kulturstaatsministerin Monika Grütters, vertreten die Ansicht, dass eine Frauen-Quote das Ergebnis – also die Wahl der besten Inszenierungen – verfälschen würde. In ihrer Rede während der Konferenz „Burning Issues“ im Rahmen des Berliner Theatertreffens 2019 warnte Monika Grütters vor einer „Vermischung von Qualitäts- mit Strukturkriterien“¹⁰⁷ bei der Einführung der Frauenquote. Doch es hat noch nie eine Zeit gegeben, in der jene Kriterien nicht miteinander vermischt worden wären. Es hat noch nie eine Zeit der Gleichberechtigung gegeben in einem Beruf, der von Männern für Männer erfunden wurde. Die explizit männliche Codierung des Regieberufs bewirkte nämlich, dass „um 1900 eine ontologisch gefärbte, teils gynäkologisch, teils soziologisch-essenzialistisch unterfütterte Sonderverhandlung der Frau am Theater einsetzt, in deren Fahrwasser eben diese noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auf ihr Wesen als ewige Schauspielerin fixiert bleiben sollte, während der Mann am Theater von einer explizit geschlechtertheoretischen Befragung bis in unsere Tage weitestgehend verschont geblieben ist.“¹⁰⁸ Vor dem Hintergrund, dass Frauen* seit der Etablierung der Regie als Beruf systematisch vom Spielfeld vertrieben und damit Männer bevorzugt werden, scheint es nachvollziehbar, wenn Regisseurinnen* kein Vertrauen in den vermeintlich objektiven Blick der Juror*innen für qualitativ hochwertiges Theater haben und deshalb eine Quote fordern.

Wenn es Frauen* dennoch gelingt, sich als Regisseurinnen* zu behaupten, müssen sie häufig damit kämpfen, auf ihren „Platz“ verwiesen zu werden, indem sie – wie es auch bei Frank Castorf durchklingt – als quasi eigenes Genre behandelt werden. Damit stellen ihre männlichen Kollegen sicher, sich mit ihnen nicht messen zu müssen und den Wettbewerb um den Meisterschaftspokal unter sich ausfechten zu können. Zu Recht kann hier die Frage gestellt werden, ob es ausreicht, Frauen* gleichermaßen zum Wettbewerb zuzulassen wie Männer, wenn sich der Wettbewerbsge-

104 Mit „großen Bühnen“ sind die größten Spielstätten an Stadt- und Staatstheatern gemeint, die zwischen 400 und 1200 Plätze umfassen. Sie verfügen im Vergleich mit den kleineren Bühnen über die meisten personellen und materiellen Ressourcen und bekommen vom Feuilleton die größte Aufmerksamkeit.

105 vgl. „Gender Gaps. Geschlechterungerechtigkeit im Theaterbetrieb – eine Diagramm-Serie zu den Zahlen & Fakten“ von Anne Peter, veröffentlicht am 23.08.2018 auf nachtkritik.de

106 Das Berliner Theatertreffen ist ein jährlich stattfindendes Theaterfestival, bei dem zehn „bemerkenswerte Inszenierungen“ (www.berlinerfestspiele.de) aus dem deutschsprachigen Raum eingeladen werden. Es wird im Feuilleton regelmäßig als „Besten-Schau“ bezeichnet. (s. u.a. SZ-Artikel zur diesjährigen Frauenquote: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/berliner-theatertreffen-2020-frauenquote-1.4774747>)

107 Monika Grütters, Rede bei der Konferenz Burning Issues am 19.05.2019, nachzulesen auf www.bundesregierung.de

108 Denis Hänzi (2009), S. 156

danke als solcher aus einem androzentrischen Kunstverständnis speist. Denn, wie Denis Hänzi ausführt, ist „jene den Regieberuf kennzeichnende kompetitive Struktur“ ein „konstitutives Moment des männlichen Regisseurideals“.¹⁰⁹

Autorschaft verstanden als singulärer Schöpfungsakt ist ein doppelt verneinendes Konzept innerhalb einer Theaterproduktion. Sie verneint einerseits jede*n weitere*n Autor*in neben dem „Autor-Gott“¹¹⁰ und andererseits verneint sie jede Tätigkeit innerhalb der Arbeit des*der Regisseur*in, die nicht als produktiv betrachtet wird und demnach kein Teil von *Autorschaft* sein kann. Auch im Theater herrscht die patriarchale Praxis, Produktionsarbeit höher zu entlohnern und mehr Bedeutung zuzuschreiben als sogenannter Reproduktions- oder Sorgearbeit. Dies hat zur Folge, dass eine ganze Reihe an Tätigkeiten, die wesentlich für die Entstehung einer Theaterinszenierung sind, systematisch ignoriert und diejenigen, die sie ausüben, unsichtbar gemacht werden. Dazu zählen beispielsweise die Versorgung mit Lebensmitteln während der Proben, die Sorge um die Einhaltung von Arbeitszeiten und Pausen und verschiedene Formen affektiver Arbeit, wie beispielsweise Konfliktlösung oder angstreduzierende Kommunikation. Diese Arbeiten werden zum allergrößten Teil von Assistent*innen und unbezahlten Hospitant*innen übernommen. Sie nehmen innerhalb des Teams die Rollen der Fürsorgenden ein, die praktisch immer verfügbar sein müssen,¹¹¹ die nie nein sagen dürfen, immer den Überblick haben sollen, die Kommunikation zwischen allen Gewerken und Beteiligten aufrecht erhalten müssen und dabei schlecht oder gar nicht bezahlt werden. Diese Arbeitsrealität ließe sich anhand unzähliger Erfahrungen von Assistent*innen und Hospitant*innen beleben, von denen ich beispielhaft eine Situation während einer Regiehospitanz am Staatstheater Nürnberg beschreiben möchte.¹¹²

Wir hatten heute Vormittag Bühnenprobe. Alle waren da, nur [der Hauptdarsteller] kam zu spät. Als [dem Regisseur] mitgeteilt wurde, dass [dieser] nun da sei und sich gerade sein Kostüm anzog, meinte er zu mir, ich soll ihm einen Kaffee in die Garderobe bringen. Ich fand das bescheuert, aber natürlich hab ich's gemacht. Als ich dann vor [dem Schauspieler] stand und ihm den Kaffee hinstreckte, meinte er nach einem kurzen Blick auf die Tasse zu mir: „Brauchst du Sex?“

109 Denis Hänzi (2009), ebd. S. 155

110 Barthes, Roland (1968), S. 190

111 70% der befragten Assistent*innen arbeiten mehr als acht, häufig mehr als zehn Stunden am Tag. Vgl. Müller, Thomas: Macht und Struktur am Theater, Abb. 4.4

112 Ich habe von dieser Situation ein Erinnerungsprotokoll im Sinne der gleichnamigen theaterwissenschaftlichen Methode angefertigt, das ich hier in Auszügen wiedergebe. Zur Methode des Erinnerungsprotokolls vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte (2010): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*.

Wenn der Regisseur selbst den Kaffee in die Garderobe gebracht hätte, wäre er sehr wahrscheinlich nicht mit der gleichen Frage begrüßt worden wie ich – denn Kaffee bringen als Zeichen sexueller Verfügbarkeit zu deuten lässt sich schlecht auf (männliche) Autoritäten anwenden. Allerdings hätte es für einige Irritierung gesorgt, denn eine fürsorgende Geste wie diese passt nicht ins Verhaltensrepertoire eines seriösen *Regisseur*. Es ist aber nicht so, dass Regisseur*innen keine sorgende Tätigkeiten ausführen würden – sie werden nur gemeinhin nicht als Teil der Regie-Arbeit angesehen. Denn als diejenige Person, die in der Regel viel Einfluss auf die Zusammenstellung des Teams hat, kommt ihr auch eine wesentliche Rolle bei der Herstellung sozialer Situationen und emotionaler Vermittlungsarbeit zu. Wie ein*e Regisseur*in diese affektive Arbeit wahrnimmt, ist abhängig von seinem*ihrer Arbeitsverständnis. Betrachtet man die Kommunikationslinien innerhalb eines Produktionsteams, in dem der*die Regisseur*in eine zentrale, autoritäre Position einnimmt, entsteht ein sternförmiges Muster, bei dem alle Linien zur Regieposition laufen, aber keine zwischen den einzelnen „Strahlen“. Der*die Regisseur*in vereint hier nicht nur alle Entscheidungsmacht in sich, sondern bestimmt mit ihren*seinen affektiven Zuständen auch wesentlich die Atmosphäre und beeinflusst damit die Emotionen bei allen Beteiligten. Kurz gesagt: der*die Regisseur*in verfügt von allen über die größte Bühne für ihre*seine Befindlichkeiten. Im klassisch-patriarchalen Regieverständnis ist dieser Umstand nur ein Moment mehr, in dem sich die Selbst-Bezogenheit der Regieposition ausdrückt. Die Steuerung der eigenen und fremden Emotionen ist hier ein gewaltiges Machtinstrument, das von dem*der Regisseur*in allein dazu gebraucht wird, seine*ihr Visionen zu verwirklichen. Affektive Arbeit im Sinne von Sorgearbeit widerspricht fundamental dieser männlich-essenzialisierten Vorstellung von Kunst-Produktion. Dementsprechend wird sie weder in der Ausbildung, noch in der beruflichen Praxis als etwas betrachtet, in dem sich Regisseur*innen fortbilden und weiterentwickeln könnten. Beziehungsweise lässt sich vielmehr beobachten, wie affektive Arbeit implizit im Sinne eines Angst-Regimes verstanden wird, das notwendig ist, um die Machtkonzentration bei der Regie aufrecht zu erhalten.

3. Ordnung ohne Herrschaft – Kunst ohne Herrschaft a.k.a. Die Künstler*innen

Die Assoziation mit Chaos und Regelbruch haben Kunst und Anarchismus gemein, obwohl es sich bei beiden um weitgehend geordnete und ordnende Systeme handelt. Dass der Eindruck von Chaos entsteht, liegt vielleicht daran, dass ihre Strukturierung nicht von einer einzigen, autoritären Ordnungsinstanz ausgeht, sondern dass viele verschiedene ordnende Kräfte auf komplexe Weise zusammenspielen. Vergleicht man die Organisation von Theatergruppen mit der anarchistischer Kollektive, stellt man fest, dass beide ein strukturierendes Element teilen: die Idee von Freiheit und Selbstbestimmung. Im folgenden Kapitel werden zwei wesentliche anarchistische Perspektiven auf

Freiheit beschrieben und mit einem Machtbegriff verbunden, der Macht nicht nur in ihrer repressiven Funktion, sondern auch als produktive Kraft versteht. Im Anschluss daran geht es um die Bedeutung von Freiheitsgefühl und Machtausübung für künstlerisches Schaffen und Kreativität. In Verbindung mit poststrukturalistischen Perspektiven stellen anarchistische Theorien aufgrund ihres starken Freiheitsbegriffs und ihrer machtkritischen Ansätze ein sinnvolles Werkzeug dar, um die Erscheinungsformen von Macht im Theater zu analysieren. In Kapitel 3.2. wird deshalb *der Regisseur* in seiner Funktion als ordnende Kraft im kreativen Prozess betrachtet und *sein* Freiheitsbegriff thematisiert. Im Anschluss daran werden auf derselben theoretischen Basis Elemente eines Gegennarrativs entworfen. Teil dieses Gegennarrativs ist auch ein erweitertes, speziell auf die kreative Arbeit in Theaterkollektiven bezogenes Verständnis von Care-Arbeit.

3.1. Freiheit, Macht und Kreativität

3.1.1. Freiheitsbegriffe im anarchistischen Kontext

Über Freiheit zu sprechen ohne gleichzeitig über Macht zu sprechen ist praktisch unmöglich. In der Regel wird Freiheit entweder als die Abwesenheit von Macht im Sinne von Zwang definiert (Freiheit *von*, *negative* Freiheit) oder im Gegenteil als ein Machtfeld oder besser Ermächtigungsfeld beschrieben, auf dem sich Freiheit überhaupt erst realisieren lässt (Freiheit *zu*, *positive* Freiheit). Diese Unterscheidung zu machen, hat in der Philosophie Tradition und als Analysekategorien machen *positive* und *negative* Freiheit durchaus Sinn. Allerdings verleitet sie auch dazu, eine der beiden Definitionen als wahrer oder wichtiger zu betrachten. Das passiert beinahe zwangsläufig, wenn sich konkrete Fragen für die politische Praxis stellen. So betonen anarchistische Bewegungen entweder die eine oder andere Definition der Freiheit und machen sie zur Grundlage ihres Menschenbildes, ihrer Gesellschaftsutopie und zum Ziel ihres Kampfes. Dabei orientieren sich die einzusetzenden Mittel am so definierten Weg: entweder gilt es, den Menschen von allen Abhängigkeiten zu befreien (individualistische Freiheit) oder ihn in bestimmte Abhängigkeiten zu bringen, die ihm erst ermöglichen, von seiner Freiheit Gebrauch zu machen (kollektivistische Freiheit). Die Geschichte anarchistischer Kämpfe ist durchzogen von diesen sich widersprechenden Haltungen gegenüber der Frage nach Sozialität. Der Philosoph und Sozialwissenschaftler Daniel Loick beschreibt das in seiner Publikation „Anarchismus zur Einführung“ so: „Während einige Anarchist_innen davon ausgehen, dass Herrschaft im Wesentlichen durch eine Unterdrückung des Individuums gekennzeichnet ist und eine anarchistische Gesellschaft daher die Aufgabe hat, das Individuum *von* der Gesellschaft zu befreien, sind andere im Gegenteil der Meinung, dass Herrschaft gerade in der Verhinderung echter Gemeinschaften und Zusammenschlüsse besteht, weshalb eine anarchistische Gesellschaft eine Befreiung des Individuums *zur* Gesellschaft

darstellt.“¹¹³ In der Ablehnung von Herrschaft als illegitime Machtausübung sind sich Anarchist*innen also einig und auch im Ziel der Selbstbestimmung als positive Definition von Herrschaftslosigkeit. Doch die Bedingungen, die für die Verwirklichung eines selbstbestimmten Lebens als notwendig betrachtet werden, unterscheiden sich fundamental. Individualanarchist*innen sehen den Menschen als Einzelgänger, dessen Freiheit und Selbstbestimmung mit dem Grad an Nichteinmischung durch andere wächst. Vertreter*innen kollektivistischer Ansätze beschreiben den Menschen hingegen als „irreduzibel sozial [und deshalb] muss auch die Freiheit als Praxis der Selbst-Bestimmung sozial sein.“¹¹⁴ Die grundsätzliche Zweiteilung anarchistischer Ansätze lässt sich also in folgender Frage zusammenfassen: Ist die Freiheit der Anderen Grenze oder Bedingung meiner Freiheit?

Eine Gefahr, die mit der höheren Bewertung sozialer Freiheit gegenüber individueller Freiheit auftaucht, ist die, dass die Freiheit des Einzelnen mit den Zielen der Gemeinschaft gleichgesetzt wird. Und da keine Gemeinschaft gegen die Bildung informeller Hierarchien immun ist, kann es dazu kommen, dass sich letztlich doch der Wille eines Einzelnen als vermeintlicher Konsens getarnt durchsetzt. Dem Prinzip, das dahinter steht, möchte ich im Folgenden unter Bezug auf die Analyse des Machtbegriffes durch den Philosophen Byung-Chul Han und der Self-Determination-Theory von Edward L. Deci und Richard M. Ryan nachgehen.

3.1.2. Macht als Kontinuitätsherstellung nach Byung-Chul Han

Aus den beiden Definitionen von Freiheit lassen sich auch unterschiedliche Machtbegriffe herauslesen: ein negativer, der Macht ausschließlich als repressiv betrachtet und ein positiver, der Macht auch produktiv versteht. Der Kulturwissenschaftler Byung-Chul Han beschreibt diese beiden Auffassungen allerdings als ein Kontinuum: „Die Macht als Zwang und die Macht als Freiheit sind nicht grundsätzlich verschieden. Sie unterscheiden sich nur hinsichtlich des Vermittlungsgrades. Sie sind unterschiedliche Erscheinungen der *einen* Macht.“¹¹⁵ Vermittlungsgrad bedeutet hier, dass zwischen dem Willen des einen Menschen und dem Willen eines anderen mehr oder weniger Vermittlung stattfindet. Erfolgt keine Vermittlung, setzt eine Seite ihren Willen gegen den Willen der anderen Seite durch. Dann tritt Macht als Zwang auf. Blickt man an das andere Ende des Kontinuums, wo es einen hohen Grad an Vermittlung gibt, fallen Macht und Freiheit zusammen, da die Macht „nicht gegen den Handlungsentwurf des Anderen, sondern *aus ihm heraus* wirkt. Eine höhere Macht ist nämlich die, die die Zukunft des Anderen bildet, und nicht die, die sie blockiert.

113 Daniel Loick (2017): *Anarchismus zur Einführung*, S. 11

114 ebd. S. 109

115 Byung-Chul Han (2005): *Was ist Macht?* S. 30

Statt gegen eine bestimmte Handlung *Alters* vorzugehen, beeinflußt oder bearbeitet sie das Handlungsumfeld oder -vorfeld *Alters* so, daß sich *Alter freiwillig*, auch ohne negative Sanktionen, für das entscheidet, was *Egos* Willen entspricht.^{“¹¹⁶} Dabei verliert die Macht selbst bei höchstem Vermittlungsgrad nicht ihren ipsozentrischen Charakter. Dieser stellt sich dar als eine Neigung zur „Wiederholung des Selbst und Selben“^{“¹¹⁷}, was bedeutet, dass die mächtige Person ihren Willen in der anderen verwirklicht, ohne etwas von ihr mit aufzunehmen. Das damit beschriebene Kontinuum des Selbst geht laut Han und in Anlehnung an Friedrich Nietzsche mit einem „Sinnkontinuum“ einher. Denn „Jedes Wort ist ein Macht-Wort. Die Machthaber bestimmen erst den Sinn, den Sinnhorizont, d.h. „das Wohin? und Wozu?“ der Dinge. Sie stiften ein *Sinnkontinuum*, aus dem heraus die Dinge gedeutet werden. Für den Machthaber wäre dieses Sinnkontinuum gleichzeitig ein *Kontinuum des Selbst*, in dem er *sich selbst* erblickte.“^{“¹¹⁸}

Diese Vorstellung von Macht, die ein Subjekt konstruiert, das seinen Willen durch andere verwirklicht und einen „weiten Raum des Selbst“^{“¹¹⁹} kreiert, indem es den Dingen (s)einen Sinn verleiht, liest sich übertragen auf das Theater wie eine Beschreibung der Arbeit *eines Regisseurs*, der „seine Vision“^{“¹²⁰} durch die Kontrolle und Steuerung der verschiedenen Mittel, inklusive aller Mitarbeitenden, realisiert und sich damit „Räume [verschafft], die *seine* sind, in denen er trotz der Präsenz des Anderen bei *sich selbst* zu sein vermag.“^{“¹²¹} Dieser Vorgang, die Ausübung eines Gestaltungswillens, ist möglicherweise allen kreativen Prozessen inhärent. Im Falle gemeinschaftlich geschaffener Kunstwerke stellen sich dann Fragen, wie ein gemeinsamer Gestaltungswillen gebildet werden kann und welcher Gestaltungsspielraum jedem*r Einzelnen dabei zukommt. Wenn sich Kreativität also als eine Form der Machtausübung beschreiben lässt, muss sie sich auch in Bezug auf Freiheit definieren lassen. Der folgende Abschnitt hat deshalb die Bedeutung von Freiheit für kreative Prozesse zum Gegenstand. Zudem wird Hans Konzept des Machtkontinuums mit Thesen aus der Motivationsforschung verknüpft und so ein Erklärungsansatz entwickelt, in dem Macht, Kreativität und Freiheit miteinander vereinbar sind.

116 Byung-Chul Han (2005), S. 11

117 ebd. S. 122

118 ebd. S. 39 f.

119 ebd. S. 15

120 „Wenn ein Regisseur eine Inszenierung macht, dann macht am Ende des Tages der Regisseur diese Inszenierung mit seinen Schauspielern und sein Name steht da. [...] Das heißt, es geht da am Ende dadrum, dass ein Regisseur seine Vision oder seine Lesart, seine künstlerische Handschrift zu einem Gegenstand oder zu einem Text möglichst klar formuliert.“ Joachim Lux, Interview für das NDR Kulturjournal Spezial, Januar 2020, unveröffentlichter Teil

121 Byung-Chul Han (2005), S. 14

3.1.3. Psychologischer Exkurs: Motivation und Selbstbestimmung und deren Bedeutung für kreative Prozesse

Das Gefühl, das Kreativität und Freiheit miteinander verbindet, ist das der Selbstbestimmung. Selbstbestimmt ist Verhalten laut den Psychologen Edward L. Deci und Richard M. Ryan immer dann, wenn eine Handlung intrinsisch motiviert erfolgt.¹²² Intrinsisch motiviert sind Verhaltensweisen, deren Zweck in der Handlung selbst und deren Ursprung allein in der betreffenden Person liegt. Sind externe Gründe wie Belohnung oder Bestrafung für eine Handlung verantwortlich, spricht man von extrinsischer Motivation. Dabei ist der Übergang zwischen extrinsischer und intrinsischer Motivation fließend und kann auf einem Kontinuum zwischen externer Kontrolle und absoluter Selbstbestimmtheit beschrieben werden.¹²³ Motivationslagen können sich über die Zeit allerdings auch ändern, denn Menschen sind in der Lage, von außen gesetzte Ziele in ihr Selbst zu integrieren und sie so zu ihren eigenen zu machen. Man spricht dabei von Internalisierung, die laut Deci und Ryan stark davon abhängt, ob die Umwelt den Internalisierungsprozess durch die Befriedigung der von ihnen postulierten drei Grundbedürfnisse – Autonomie, Beziehung und Kompetenz – befriedigt.¹²⁴ Legt man das von Han beschriebene Kontinuum der Macht, dessen Enden Zwang und Freiheit darstellen, auf das von Deci und Ryan formulierte Kontinuum der Motivation, deren Enden ebenfalls Zwang und Freiheit bilden, liegt die Vermutung nahe, dass es sich hier um sehr ähnliche Prozesse handelt, die nur aus verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven beschrieben werden. Da Han nicht genauer definiert, was er mit „Vermittlung“ meint, könnte man mit Deci und Ryan die These aufstellen, dass sich Vermittlung auf die Befriedigung der drei Grundbedürfnisse bezieht.

Doch in welchem Verhältnis stehen nun Kreativität und Freiheit zueinander? Die Psychologin Teresa Amabile ist eine der bekanntesten Kreativitätsforscherinnen und postulierte 1996 die „Intrinsische-Motivations-Hypothese der Kreativität“: „Intrinsic Motivation is conducive to creativity; controlling extrinsic motivation is detrimental to creativity, but informational or enabling extrinsic motivation can be conducive, particularly if initial levels of intrinsic motivation are high.“¹²⁵ Übersetzt bedeutet dies, dass Menschen umso kreativer sein können, desto selbstbestimmter sie sich einer Sache widmen. Externe Faktoren können unter gewissen Umständen auch einen informativen Charakter haben und Menschen mit hoher intrinsischer Motivation in ihrem Vorhaben bestärken. Tendenziell bedeuten sie jedoch eine Untergrabung der Motivation und damit auch des kreativen Potentials. Amabile veröffentlichte 1996 eine Liste mit positiven und

122 Deci und Ryan (2002): *Handbook of Selfdetermination Research*, S. 10

123 Deci und Ryan, *The „What“ and „Why“ of goal pursuits: human Needs and the Self-Determination of Behavior*. Psychological Inquiry, 11, 227-268, S. 237

124 ebd. S. 238

125 Teresa Amabile (1996): *Creativity in Context: Update to the Social Psychology of Creativity*. S. 119

negativen Einflüssen auf Kreativität. Zu den wichtigsten positiven Faktoren zählen Autonomie und das Gefühl der Kontrolle. Bei den Negativen steht kritische Evaluation, die Inkompetenz vermittelt, ganz oben.¹²⁶ Ebenso wirken sich von außen gesetzte zeitliche Deadlines negativ auf die Motivation aus.¹²⁷ In einem Experiment, das sich um den Einfluss von Wettbewerb auf Kreativität¹²⁸ dreht, wurden diejenigen Arbeiten der Proband*innen als kreativer bewertet, die einer unsichtbaren Konkurrenz ausgesetzt waren im Vergleich zu den Arbeiten derjenigen, die sich keiner oder einer sichtbaren Konkurrenz gegenüber sahen.¹²⁹ Es ist fraglich, ob sich diese Beobachtung einfach auf die Praxis künstlerischer Berufe übertragen lässt. Zwar ist es richtig, dass sich Regisseur*innen in der Regel in unsichtbaren Konkurrenzverhältnissen befinden, allerdings geht die Studie von Shalley und Oldham von gleichen Startbedingungen und Chancen aus, die in der Praxis zweifelsohne nicht vorliegen. Vielmehr schränken sexistische, rassistische und ableistische Strukturen von Diskriminierung betroffene Künstler*innen in ihrer Handlungsfreiheit von vornherein ein, sodass sich der informative Gehalt dieser unsichtbaren Konkurrenz durchaus auch negativ auf die Motivation und so die Kreativität auswirken könnte. Eine weiterführende Studie könnte daher unsichtbare Konkurrenz unter Berücksichtigung struktureller Diskriminierung untersuchen und fragen, unter welchen Umständen unsichtbare Konkurrenz auch einen destruktiven Charakter haben kann.

Freiheit, beziehungsweise das Gefühl, selbstbestimmt zu handeln, ist für kreatives Arbeiten also fundamental. Damit sehen sich Künstler*innen, die gemeinsam an einem Werk arbeiten, vor die Herausforderung gestellt, ihre Handlungsspielräume sensibel aufeinander abzustimmen, um für alle die größtmögliche Freiheit und damit die Möglichkeit zu schaffen, ihr kreatives Potential voll ausschöpfen zu können.

Über Regie zu sprechen, ohne gleichzeitig über Macht zu sprechen, ist also auch unmöglich. Regisseur*innen wird gemeinhin die machtvollste Position von allen am Probenprozess Beteiligten zugeschrieben. Weil ihrer Kreativität eine Aura des Genialen anhaftet, wird ihnen vom System größtmöglicher Handlungsspielraum eingeräumt, damit sie ihrer Kreativität ungehindert freien Lauf lassen können – soweit die strukturelle Ausgangsposition. Die entscheidende Frage in der

126 ebd. S. 120

127 „This study demonstrates that an externally imposed deadline for completion of a task can result in a decrement in subsequent intrinsic interest in that task.“ Amabile et al. (1976): *Effects of Externally Imposed Deadlines on Subsequent Intrinsic Motivation*. S. 97

128 „The basic argument here is that when individuals are competing with others, they are likely to focus their attention on the goal of winning the competition rather than on the task itself.“ Shalley & Oldham (1997): *Competition and Creative Performance: Effects of Competitor Presence and Visibility*. S. 337 f.

129 „This study examines the possibility that the effects of competition on creative performance depend on the relative salience of its controlling and informational aspects. Results provide support for the utility of the informational-controlling distinction. Scores on three creativity measures (fluency, flexibility, and overall creativity) were higher in two conditions when the informational aspect of competition should be high [...] than in a condition when the controlling aspect was expected to be high [...].“ ebd. S. 343

künstlerischen Praxis ist dann, ob sie die Kreativität der Anderen als Grenze oder als Bedingung ihrer eigenen Kreativität ansehen. Denn so wie Anarchist*innen individualistische oder kollektivistische Aspekte der Freiheit betonen müssen, um Strategien für die politische Praxis zu entwickeln, hängen die Methoden, die Regisseur*innen in der Probenarbeit einsetzen maßgeblich davon ab, ob sie Kreativität individualistisch oder kollektivistisch verstehen.

3.2. *Der Regisseur* als Vertreter des individualistischen Freiheitsbegriffs

Ein individualistisches Kreativitätsverständnis ist kein historisches Phänomen aus der Zeit des romantischen Geniekults. Vielmehr lässt sich beobachten, dass singuläres künstlerisches Schaffen konstitutiver Teil jenes Regieverständnisses ist, das in seiner Manifestation im *Regisseur* seit gut 200 Jahren die deutschsprachige Theaterwelt entscheidend prägt. Joachim Lux, Intendant des Thalia Theaters Hamburg, formulierte es in einem Interview im Januar 2020 so: „Wenn ein Regisseur eine Inszenierung macht, dann macht am Ende des Tages der Regisseur diese Inszenierung mit seinen Schauspielern und sein Name steht da. Wenn es eine wirkliche Kollektivarbeit wäre, dann steht da kein Name des Regisseurs. Das heißt, es geht da am Ende dadrum, dass ein Regisseur seine Vision oder seine Lesart, seine künstlerische Handschrift zu einem Gegenstand oder zu einem Text möglichst klar formuliert. Das ist seine Aufgabe. Oder seine Sehnsucht.“¹³⁰ Joachim Lux als Vertreter der Institution Stadttheater sieht die „Aufgabe“ eines*r Regisseur*in also in der Verwirklichung ihrer individuellen „Vision“. Darauf, dass das auch von Seiten des*der Regisseur*in selbst so gewollt werden kann, verweist sein Zusatz „Oder seine Sehnsucht“. Das heißt, sowohl auf Seiten der Institution Stadttheater als auch auf Seiten der Regisseur*innen finden sich Hinweise auf ein individualistisches Kreativitätsverständnis. Dass dieses für den *Regisseur* tatsächlich kennzeichnend ist, wird im Folgenden dargelegt. Im Anschluss daran werden auf Basis der im vorhergehenden Kapitel vorgestellten Theorien von Freiheit, Macht und Kreativität mögliche Elemente eines Gegennarrativs umrissen.

Im ersten Kapitel wurden die Kämpfe skizziert, die *der Regisseur* im Laufe seiner historischen Genese führte. Diese Kämpfe haben sein Selbstverständnis über Jahrzehnte hinweg geprägt. Die Annahme liegt deshalb nahe, dass es ein individualistisches Kreativitätsverständnis sein muss, das *den Regisseur* immer wieder dazu brachte, sein künstlerisches Territorium gegen den Einfluss anderer Künstler*innen zu verteidigen. Speziell dem Kampf zwischen ihm und „seinen“ Schauspieler*innen wurde in der Theatergeschichtsschreibung besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Vorstellung, die Kreativität von Regisseur*innen und Schauspieler*innen würden

¹³⁰ Joachim Lux, Interview für NDR Kulturjournal Spezial im Januar 2020, teilweise unveröffentlicht

sich gegenseitig ausschließen oder zumindest im Wege stehen, bildet die Grundlage dieses historischen Machtkampfs, der sich durch sämtliche Schulen hindurch und bis heute vor allem in streng hierarchisch organisierten Arbeitszusammenhängen wie dem Stadttheater fortsetzt.¹³¹

Es ist nicht verwunderlich, dass das Stadttheater zentraler Schauplatz jenes Machtkampfs ist. Das Stadttheater war und ist für *den Regisseur* identitätsstiftend, weil es ihn in seinem Selbstverständnis als Einzelkünstler bestärkt, indem es ihn der Öffentlichkeit ungebrochen als wichtigsten Künstler innerhalb einer Theaterproduktion vorstellt. Das Stadttheater-Publikum hat so im Laufe der Geschichte gelernt, dass die wichtigste Frage, die es sich beim Besuch eines Theaterabends zu stellen hat, ist: Was will uns *der*die Regisseur*in* sagen?¹³² Oder anders formuliert: Wie hat *der*die Regisseur*in* seine*ihr Lesart „formuliert“ und wie originell ist er*sie dabei?

Die Rede vom „Regieeinfall“,¹³³ die Anfang des 20. Jahrhunderts aufkam, ist in diesem Zusammenhang eine besonders aufschlussreiche Beobachtung. Denn hier spiegelt sich die übergeordnete Stellung der Kreativität *des Regisseurs* wider, was die „Einfälle“ aller anderen Beteiligten in den Hintergrund treten lässt. Entscheidend für die Qualität jener „Regieeinfälle“ war ihr Grad an Originalität. Dies „brachte einen zeitgenössischen Beobachter 1927 dazu, vom ‚Kommunismus des Regieeinfalls‘ zu sprechen, womit gemeint war, dass ‚das originale Produkt eines erstmaligen Regieeinfalls gegen Entlehnern, Abschreiben, Übernehmen, kurz: gegen das Freibeutertum in der Regie‘¹³⁴ nicht gewappnet war.“¹³⁵ 1913 war bereits auf dem ersten Deutschen Regiekongress in Berlin über die Frage diskutiert worden, „inwiefern die Arbeit eines Regisseurs – wie die eines Dramatikers – urheberrechtlich geschützt werden könnte.“¹³⁶ In dieser Frage spiegelt sich das Bild *des Regisseurs* als Autor, inklusive aller traditionell mit Autorschaft verbundenen Ansprüche wie jenem des Urheberschutzes.

Natürlich stellen Theaterinszenierungen mit ihrer spezifischen Zeit- und Ortsabhängigkeit

131 In der 2015 von mir durchgeführten *Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen kreativem Schaffen und Erwerbsarbeit am Beispiel von Schauspieler_innen an deutschen Stadttheatern* wurde von den befragten Schauspieler*innen als wichtigster Faktor ihrer Arbeitszufriedenheit beschrieben, „dass ein_e Regisseur_in [ihnen] Raum und Zeit lässt, ihre eigene Phantasie zu entwickeln und auszuprobieren und ihnen ein Mitspracherecht bei der Gestaltung der Inszenierung einräumt.“ Viele setzten hinzu: wenn sie Glück hätten, geschehe dies einmal pro Spielzeit, selten häufiger. Meera Theunert (2015), S. 28

132 „Die Blicke der Zuschauer schienen am Regisseur nicht mehr vorbeizukommen, obwohl dieser in aller Regel leibhaftig gar nicht auf der Bühne in Erscheinung trat. [...] So umstritten die Leistungen einzelner Regisseure seitdem auch sein mögen, so unumstritten ist doch der Regisseur oder – seit Ende des 20. Jahrhunderts – die Regisseurin zur beherrschenden Figur des Theaters geworden.“ Jens Roselt (2015), S. 64 f.

133 „Heute gehört der Begriff Regieeinfall zum selbstverständlichen Vokabular eines Publikums, das daran gewöhnt ist, an Inszenierungen vor allem ihre innovativen Aspekte zu würdigen oder abzulehnen. Den Theatermachern im 19. Jahrhundert stand der Begriff nicht zur Verfügung.“ Jens Roselt (2015), S. 60

134 Jens Roselt zitiert hier Rudolf Frank: *Das moderne Theater*, Berlin 1927, S.49

135 Jens Roselt (2015), S. 62

136 ebd. S. 55

einmalige Kunstwerke dar. Doch lässt sich angesichts des grundlegend kollektiven Moments jeder Theaterproduktion die Möglichkeit und Sinnhaftigkeit einer eindeutigen Zuordnung des Werkes zu einer Person, namentlich zu jener des Regisseurs, bezweifeln.¹³⁷ Und nicht nur, dass es sich beim Theater um eine ihrem Wesen nach kollektive Kunstform handelt, die ein *Genie* in ihrer Mitte deplatziert erscheinen lässt – der Geniebegriff verlor seinen Realitätsbezug auch aufgrund der Erfahrung im Laufe der Moderne, „dass die Kategorie der Individualität [...] im gleichen Maße an Substanz verliert, wie sie zum Markenzeichen und Massenartikel wird.“¹³⁸ Nichts desto trotz arbeiten junge Regisseur*innen immernoch wie besessen an einer individuellen „Handschrift“ als Markenzeichen, um sie auf einem auf Einzelkünstler*innen ausgerichteten Markt zu einem möglichst hohen Preis verkaufen zu können. Regisseur*innen lassen sich somit ihr Kreativitätsverständnis von den kapitalistischen Dynamiken des Marktes diktieren. Denn sie müssen, um mitspielen zu können, den Freiheitsbegriff einer auf Konkurrenz basierenden Produktionsweise verinnerlichen, der mit Karl Marx gesprochen „jeden Menschen im andern Menschen nicht die Verwirklichung, sondern vielmehr die Schranke seiner Freiheit finden [lässt].“¹³⁹ Da Freiheit für Kreativität grundlegend ist, kann man zu folgendem Fazit kommen: Regisseur*innen, deren künstlerisches Selbstverständnis auf singulärem Schaffen beruht, finden in der Kreativität jedes „andern Menschen nicht die Verwirklichung, sondern vielmehr die Schranke“ ihrer eigenen Kreativität. Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, wenn in ihnen die „Sehnsucht“ aufkommt, ihre „Vision [...] zu einem Gegenstand [...] möglichst klar [zu formulieren]“ – ohne dabei von „murrenden“ Schauspieler*innen gestört zu werden.

3.3. Das Kollektiv – Elemente eines Gegennarrativs auf Basis des kollektivistischen Freiheitsbegriffs

Die bisherigen Ausführungen zusammenfassend kann festgehalten werden: Regisseur*innen besetzen eine machtvolle Schlüsselposition innerhalb eines Theatersystems, das durch Machtkonzentrationen Machtmisbrauch begünstigt, auf individuelle Kreativität basierende Arbeitsweisen favorisiert und diskriminierende Normvorstellungen – wie zum Beispiel die der „neutralen“ weißen Hautfarbe – vertritt. Die Kritik am *Regisseur* gilt daher nicht primär seiner künstlerischen Tätigkeit, sondern in erster Linie seiner Funktion für die Durchsetzung und Aufrechterhaltung einer patriarchalen, *weißen* Hegemonie im deutschsprachigen Theatersystem. In diesem Sinne geht es bei der Entwicklung eines Gegennarrativs nicht darum, die künstlerische

137 „Das Wort [Regieeinfal] vermochte den komplexen Produktionszusammenhang des Theaters zu binden und zugleich dessen kollektive Dimension rhetorisch zu kaschieren.“ Jens Roselt (2015), S. 58

138 Hajo Kurzenberger (2009): *Der kollektive Prozess des Theaters*, S. 182

139 Karl Marx, *Zur Judenfrage* in Karl Marx/Friedrich Engels – Werke. Dietz Verlag, Berlin. Band 1. Berlin/DDR. 1976. S. 347-377. S. 364

Funktion des*der Regisseur*in zu verneinen, sondern um die strukturelle und ideelle Auflösung der Machtposition Regie. Da *der Regisseur* eine Schlüsselfigur innerhalb der Machtstrukturen im deutschen Theater ist, besteht die Hoffnung, dass durch sein Verschwinden Machtmisbrauch verringert und künstlerisches Potential frei gelegt werden könnte, das unter der klassischen regisseurialen Autorität keine Chance hätte, sich zu realisieren.

3.3.1. Die Auflösung der strukturellen Machtposition *Regie*

Um die Machtposition Regie strukturell aufzulösen, muss die vom Theatersystem geschaffene Autorität *des Regisseurs* untergraben werden. Hierfür lässt sich an Kapitel 2.1. anknüpfen und mit Michail Bakunin weiter denken. Er beschreibt in „Gott und der Staat“ nicht nur unterschiedliche Erscheinungsformen von Autorität, sondern geht auch auf den Idealfall arbeitsteiliger Prozesse ein, wo „[j]eder [...] abwechselnd leitende Autorität und Geleiteter [ist]. Es gibt also keine stetige und feststehende Autorität, sondern einen beständigen Wechsel von gegenseitiger Autorität und Unterordnung, die vorübergehend und vor allem freiwillig ist.“¹⁴⁰ Danach sind zwei Schlussfolgerungen für ein autoritätskritisches „Regie-Theater“ denkbar: Erstens, die Regieposition ist mit einer permanenten, allen anderen übergeordneten Autorität ausgestattet und unter den Personen, die diese Position besetzen, gibt es einen „beständigen Wechsel“. Es wäre aber auch vorstellbar, dass alle Beteiligten fixe Positionen innehaben, dabei aber jede einzelne Position mit dem gleichen Maß an Autorität ausgestattet wäre, was dazu führen würde, dass alle – gerade wegen ihrer fachspezifischen Fähigkeiten – „abwechselnd leitende Autorität[en] und Geleitete[...]“ wären. Ein erster Schritt, um die Machtzentrale bei der Regie aufzulösen, wäre also, dass niemand die Autorität der Regie dauerhaft für sich in Anspruch nehmen würde, beziehungsweise alle Beteiligten einem „beständigen Wechsel von gegenseitiger Autorität und Unterordnung“ folgen würden und jede Autorität nur solange Bestand hätte, wie sie von allen anderen „freiwillig“ angenommen wird.

Mit dem Verschwinden der singulären Autorität würde auch einer singulären Autorschaft der Boden entzogen. Welche Folgen hätte das für die Produktion und die Rezeption von Theater? Für die Beantwortung dieser Frage lohnt sich ein Blick in die Literaturwissenschaft, in der schon seit langem „Der Tod des Autors“¹⁴¹ verhandelt wird. Da *Autorschaft* als Teil des hier verhandelten Regiebegriffs aus der Literatur entlehnt ist, werde ich im Folgenden *Autorschaft* in literaturwissenschaftlichem Sinne ohne weitere Erklärung auf *regisseuriale Autorschaft* übertragen.

Der Schriftsteller und Philosoph Roland Barthes spricht als Vertreter des

140 Michail Bakunin (1870/1871), S. 15

141 „Der Tod des Autors“, Orig. „La mort de l'auteur“ ist ein 1968 erschienener Essay des französischen Literaturwissenschaftlers Roland Barthes

Poststrukturalismus vom Text als einem „vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [...], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen.“¹⁴² und weiter: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“¹⁴³ Damit macht er zwei Punkte: einmal ist es grundsätzlich gar nicht möglich, dass ein*e Autor*in ein originelles, wirklich neuartiges Werk schafft, da aller Text „Zitat“ ist. Der Zweite ergibt sich aus dem ersten, und zwar finden sich – auch, wenn ein Text aus der Feder eines einzigen Menschen kommt – „verschiedene Schreibweisen“ in einem Werk wieder, genauer gesagt „vereinigen und bekämpfen“ sie sich. Entscheidend für Barthes Kritik am *Autor* ist, dass diese Kollision verschiedener Schreibweisen nicht im Kopf des*der Autor*in stattfindet, sondern in dem des*der Leser*in. „Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben [...]“¹⁴⁴ Damit liegt die Interpretation letztlich und grundsätzlich beim Leser und seiner individuellen „Lesart“ – die sich um das, was der Autor sagen wollte, nicht zu kümmern braucht. Wenn also die allumfassende Autor-Autorität *des Regisseurs* als Bezugspunkt für Interpretation und Kritik eines Theaterstückes wegfallen würde und auch sonst niemand seine Stelle einnehmen würde, sähe sich der*die Zuschauer*in einer diffusen, kollektiven Autorschaft gegenüber, die sich eindeutigen Antworten entzöge. Die individuelle Rezeption durch den*die Zuschauer*in rückte in den Mittelpunkt und er*sie würde zu dem „Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine [Inszenierung] zusammensetzt, einschreiben.“

Das gegenseitige Kopieren und Zitieren, was mit der Formulierung „Kommunismus des Regieeinfalls“ von einem Anhänger des künstlerischen Geniekults einst beklagt wurde, stellt sich aus poststrukturalistischer Perspektive als unausweichlich dar. Für Roland Barthes ist „keine einzige [Schreibweise] originell“ und Michel Foucault sieht im Autor sogar ein „bestimmtes Funktionsprinzip, [...] mit dem man die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion behindert.“¹⁴⁵

3.3.2. Die Auflösung der künstlerischen Machtposition der *Regie*

Die Konstruktion *des Regisseurs* als alle beeinflussend und dabei von niemandem beeinflusst, alle Disziplinen des Theaters durchschreitender genialer Autor wirkt heute also ziemlich anachronistisch, da kaum noch bezweifelt werden kann, dass „Kunst und Kreativität sozial verankert sind“¹⁴⁶ und daher „der antigesellschaftlich konzipierte Inspirationstopos, der zur

142 Roland Barthes (1968), S. 190

143 ebd.

144 ebd. S. 192

145 Michel Foucault (1969), S. 228

146 Hajo Kurzenberger (2009), S. 182

Grundausstattung des Genies gehört, obsolet geworden ist und neu bedacht werden muss [...]“¹⁴⁷ Kreativität neu, also kollektiv zu denken bedeutet, Ideen zum Zwecke der gegenseitigen Inspiration zu teilen, quasi zu vergemeinschaften, wodurch eine „freie Zirkulation“ von Ideen nicht mehr vom Besitzanspruch *eines Autors* behindert werden kann. Dafür ist ein großes Maß an Vertrauen und Offenheit notwendig – und ein hoher Grad an „Vermittlung“, will man verhindern, dass sich informelle Hierarchien als Kreativitätshemmer einschleichen. Denn es ist unmöglich, Kunst und Kreativität ohne Machtausübung, also ohne die „Fortsetzung eines Selbst im Anderen“ bzw. „im Raum“, ja eben im Kunstwerk zu denken. Denn etwas zu gestalten bedeutet immer, über Gestaltungsmacht zu verfügen und gemeinsame Gestaltung fordert dementsprechend auch die Fähigkeit und Bereitschaft, sich diese Gestaltungsmacht zu teilen. Da also Kunst und Kreativität nicht ohne Machtausübung denkbar sind, stellt sich nun die Frage, wie eine machtkritische Arbeitspraxis aussehen kann, die die Machtkonzentration beim *Regisseur* auch auf künstlerischer Ebene auflöst.

Für Byung-Chul Han stellen „Gewalt und Freiheit die beiden Endpunkte einer Macht-Skala“¹⁴⁸ dar. Wo eine Machtbeziehung oder ein Machtgeschehen auf dieser Skala verortet wird, hängt vom Grad der Vermittlung ab, die zwischen den Akteur*innen stattfindet. Vermittlung bedeutet hier Kommunikation, die im besten Fall dazu führt, dass eine Entscheidung von allen Beteiligten als ihr eigener Willen wahrgenommen wird. Dabei spielt gegenseitiges Vertrauen eine große Rolle und „Vertrauen [reduziert] die Komplexität, was den Entscheidungsprozeß positiv beeinflusst.“¹⁴⁹ Eine „kommunikative Atmosphäre von Vertrauen und Anerkennung“ wirkt also „[p]roduktivitätssteigernd“ in dem Sinne, dass der Internalisierungsprozess aller Beteiligten gefördert wird und so eine Gruppe gemeinsam und zwanglos handeln kann. Vermittlungsarbeit tritt demnach als Kommunikationsarbeit auf, die die Internalisierung von Motivation notwendigen Grundbedürfnisse Kompetenz, Autonomie und Beziehung befriedigt. Kurz gesagt: „Selbstbestimmung ist keine individuelle, sondern eine kommunikative Praxis.“¹⁵⁰ Dafür braucht die Gruppe einen Ort, den sie einnehmen kann und ein ausreichendes Maß an Zeit, denn „[d]ie Macht beruht [im Gegensatz zum Zwang], so gesehen, auf einem Mehr von Raum und Zeit.“ Entscheidend für die Entwicklung neuer Gedanken, sprich die Voraussetzung für Originalität (sofern es sie gibt), ist, dass der Raum ein angstfreier Raum ist, denn „der mit Angst erfüllte Raum der Macht ist kein positiver Handlungsraum. Damit wirklich ‚etwas Neues‘ entstehen kann, muß jenes ‚Spielen‘ [...] einen wirklichen *Spiel-Raum* [Hervorhebung im Orig.] voraussetzen, der

147 Hajo Kurzenberger (2009), S. 182

148 Byung-Chul Han (2005), S. 15

149 Byung-Chul Han (2005), S. 24

150 Daniel Loick (2017), S. 135

strategische Möglichkeiten zuließe.“¹⁵¹ Denn die Macht mit ihrer Eigenschaft zur „Wiederholung des Selbst und Selben“ kann allein aus sich selbst heraus nichts Neues schaffen. Es bedarf also mehr als nur der Aufteilung von Gestaltungsmacht innerhalb einer Gruppe.

Gestaltungsmacht bezog sich in der bisherigen Ausführung auf den Bereich der Hervorbringung von Ideen, also der produktiven Arbeit. Wie in Kapitel 2.2. ausgeführt, lassen sich aber auch im Theater Arbeiten identifizieren, die unter einen erweiterten Begriff der reproduktiven Arbeit oder Sorgearbeit fallen. Diese Form der Arbeit stellt den Schlüssel einer machtkritischen Arbeitsweise dar, betrachtet man sie nicht nur als Sorge um die physischen Voraussetzungen zur Arbeit, sondern als Sorge um die Grundbedürfnisse Autonomie, Kompetenz und Beziehung, deren Befriedigung grundlegend für intrinsisch motiviertes, also selbstbestimmtes Handeln ist. Vor dem Hintergrund, dass intrinsisch motiviertes Verhalten die höchste Form selbstbestimmten Handelns ist und nach Teresa Amabile Kreativität fördert, kreiert diese Form der Sorge-Arbeit gleichzeitig einen machtkritischen und kreativitätsfreundlichen Raum.

Sorgearbeit wirkt als Vermittlungsarbeit allerdings nur dann einer Machtkonzentration entgegen, wenn sie sich um die Vermittlung zwischen allen Beteiligten gleichermaßen sorgt und damit die Bildung von Peripherien verhindert. Sie kann jene „extrinsische“¹⁵² Qualität [Hervorhebung im Orig.]“ sein, die nach Byung-Chul Han „nicht der Macht zuzurechnen wäre, [und ihr gerade dadurch] [...] zu einem weiten, langen, freundlichen Blick [verhülfe]“, sie also aus ihrer zwanghaften Wiederholung des Selbst herausreißen könnte. Denn „[d]ie Gerechtigkeit erzeugt, genau besehen, eine Bewegung, die der Versammlungsstruktur der Macht entgegengesetzt ist. [...] So geht von ihr [der Macht] keine Freundlichkeit gegenüber dem Vielen, dem Vielfachen, dem Vielfältigen, dem Danebenliegenden oder dem Abdriftenden aus.“¹⁵³ Eine machtkritische künstlerische Theater-Praxis sieht sich also vor die Aufgabe gestellt, einen „offene[n] Spielraum [...]“¹⁵⁴ zu kreieren, der „das Vereinzelte oder das *Danebenliegende* nicht ausschließlich auf die Kontinuität des Einen hin wahrnimmt, daß er es auch in seinem *So-sein* [alle Hervorhebungen im Orig.] leuchten läßt.“¹⁵⁵ Ob nun „das Eine“ *der Regisseur* oder seine „Vision“ ist, ist dabei gleichgültig. Entscheidend ist, einen gemeinsamen Spiel-Raum als „Raum des Unberechenbaren“ zu kreieren, in dem „Fiktion“ „frei zirkulieren“ kann und so eine Vermehrung von Sinn möglich gemacht und „Entortung[en]“¹⁵⁶ marginalisierter Perspektiven entgegengewirkt werden könnte. Das Gegennarrativ *zum Regisseur* beruht demnach auf einem

151 Daniel Loick (2017), S. 36

152 „extrinsisch“ ist hier im Sinne von außerhalb der Macht liegend zu verstehen.

153 Byung-Chul Han (2005), S. 135

154 ebd. S. 127

155 ebd. S. 141

156 ebd. S. 141

Kreativitätsverständnis, das in der Kreativität der Anderen die Bedingung der eigenen Kreativität sieht und diese durch einen möglichst hohen Grad an Vermittlung fördern möchte. Es hat eine Vermehrung der Perspektiven zum Ziel, die durch kollektive Autor*innenschaft und eine Praxis des Kopierens, Zitierens und Rekomponierens entsteht. Es lehnt das Prinzip der singulären Autorschaft und die damit verbundenen Besitzansprüche auf Ideen oder Werke ab. Es lässt „offene Spielräume oder Räume des Unberechenbaren“ entstehen, in denen die „Ungewißheit“ willkommen ist, „die dem Spiel innewohnt.“¹⁵⁷ Ob und inwiefern sich die skizzierten Elemente eines Gegennarrativs in institutionellen Kontexten realisieren lassen, hängt maßgeblich von der Bereitschaft der Institutionen ab, jene „Unberechenbarkeit“ in ihren Räumen zu akzeptieren.

Fazit: Der Tod des *Regisseurs*

Der Regisseur ist im Theaterbetrieb trotz seiner anachronistisch anmutenden Charaktereigenschaften immernoch eine bedeutsame ordnende Kraft. Die Ordnung, die er herstellt und von der er profitiert, basiert auf einem individualistischen Schaffensideal, das ihm als künstlerischem *Genie* besondere Rechte einräumt. Damit legitimiert er seine machtvolle Position und reproduziert hegemoniale Denk- und Arbeitsweisen, die zu einer Manifestation struktureller Ungleichheiten führen. *Der Regisseur* hält so eine Vergangenheit am Leben, in der *weißen* Männern umstandslos eine Deutungshoheit über die Welt zugesprochen wurde. Doch diese Zeit ist vorbei. Er kann einer postmigrantischen Gesellschaft¹⁵⁸ nicht gerecht werden – weder dem Publikum, noch den individuellen, politischen oder sozialen Fragen, die sich stellen. Es wird Zeit, dass wir *den Regisseur* endgültig für tot erklären. Denn mit ihm ist keine Schlacht mehr zu gewinnen. Als Profiteur des Systems werden mit ihm nicht mal strukturelle Reformen möglich sein. Er ist dermaßen eng mit der Institution Stadttheater verstrickt, dass er ohne sie kaum überlebensfähig ist. Gleichzeitig hindert ihn seine institutionelle Abhängigkeit nicht daran, von sich die Geschichte des außerhalb der Gesellschaft stehenden Künstlers, des genialen Einzelkämpfers zwischen allen Fronten zu erzählen. Er verkörpert damit ein neoliberales Arbeitsmodell, das den menschenverachtenden Wettbewerb im Kapitalismus als kreative, kosmopolitische Lebensform romantisirt. Institutionelle Abhängigkeiten bei gleichzeitiger cowboyhafter Solo-Selbständigkeit machen es *dem Regisseur* unmöglich, solidarische und nicht-kompetitive Verhaltensweisen auszubilden. Und die sind im Kampf gegen strukturelle Ungleichheit unabdingbar.

157 Byung-Chul Han (2005), S. 127

158 Die Intendantin des Berliner Maxim Gorki Theaters Shermin Langhoff definiert *postmigrantisch* folgendermaßen: „Postmigrantisch bedeutet nichts anderes als die Gesellschaft, die wir durch Migration heute geworden sind. Das umfasst nicht nur die Migrant*innen, sondern alle. Es zielt auf unser Zusammenleben heute ab. Wir sind eine Einwanderungsgesellschaft.“ Shermin Langhoff im Interview mit Celia Parbey am 27.10.2019, <https://editionf.com/shermin-langhoff-postmigrantisches-theater-interview/#>

Und was tun, wenn *der Regisseur* verschwunden ist? „Was man tun müßte, wäre, den durch das Verschwinden des [Regisseurs] freigewordenen Raum ausfindig zu machen, der Verteilung der Lücken und Risse nachzugehen und die freien Stellen und Funktionen, die dieses Verschwinden sichtbar macht, auszukundschaften.“¹⁵⁹ Ohne die einschränkende Autorität des *Regisseurs* könnten sich neue Formen der Kollaboration entwickeln und wie Foucault es andeutet, wäre ein freierer Umgang mit Fiktion und damit vielleicht auch eine radikalere Konfrontation zwischen sonst voneinander getrennten Welten möglich.

Zuletzt stellt sich die Frage, was mit *der Regisseurin** geschehen soll, wird *der Regisseur* zu Grabe getragen. Roland Barthes hatte damals ja den Tod des *Autors* ausgerufen, doch war damit die *Autorin**, wie man so schön sagt, mitgemeint? Die Literaturwissenschaftlerin Nancy K. Miller hielt 1985 einen Vortrag mit dem Titel „Changing the Subject“ (dt. Wechseln wir das Thema/Subjekt), in dem sie auf ihre männlichen Kollegen Barthes und Foucault antwortet: „Der postmoderne Entschluss, dass der ‘Autor tot’ ist und mit ihm das Subjekt, gilt, so behauptete ich, nicht notwendigerweise auch für Frauen, und er verbietet die Frage nach der weiblichen Autorschaft voreilig. Historisch gesehen steht Identität für die Frau nicht in jenem Verhältnis zu Ursprung, Institution und Produktion, das für die männliche Identität typisch ist. [...] die Beziehung der Frau zu Integrität und Textualität, zu Begehrten und Autorität zeigt strukturell wichtige Unterschiede zu jener universellen Machtposition.“¹⁶⁰ Dass mir meine Arbeit abgesprochen werden konnte, liegt wohl auch daran, dass ich mich als Regisseurin eben nicht auf „jene[s] Verhältnis zu Ursprung, Institution und Produktion“ verlassen konnte, das meinen männlichen Kollegen ihr Recht auf Urheberschaft garantiert.

Regisseurinnen* – wollen sie kein *Regisseur* werden – können innerhalb des Systems also nur versuchen, einen alternativen Regiebegriff zu vertreten. Der liefe allerdings permanent Gefahr, essentialistisch als „weiblich“ interpretiert zu werden – was uns jedes Mal diskurstechisch ins letzte Jahrhundert zurück katapultieren würde und wir die ganze Arbeit nochmal von vorn beginnen könnten. Ein Ausweg liegt deshalb vielleicht in der Verweigerung, eine gemeinsame Geschichte alternativer Regiearbeit zu erzählen – und dabei trotzdem solidarisch zu bleiben.

159 Michel Foucault (1969), S. 207 f.

160 Nancy K. Miller (1985), S. 255

Quellenverzeichnis

Literatur

- Amabile et al. (1976): *Effects of Externally Imposed Deadlines on Subsequent Intrinsic Motivation*. Journal of Personality and Social Psychology, 34, 92-98.
- Amabile, Teresa, M. (1979). *Effects of External Evaluation on Artistic Creativity*. Journal of Personality and Social Psychology, 37, 221-223.
- Amabile, Teresa, M. (1996). *Creativity in Context: Update to the Social Psychology of Creativity*. Boulder, CO: Westview Press.
- Arendt, Hannah (1967/2018). *Die Freiheit, frei zu sein*. München: dtv.
- Arndt, Susan (2017). *Weißsein. Die verkannte Strukturkategorie Europas und Deutschlands*. in *Mythen, Subjekte, Masken. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Maureen Maisha Eggers et al. (Hg.). Münster: UNRAST-Verlag.
- Bakunin, Michail (1870/1871). *Gott und der Staat*. Digitale Ausgabe von anarchistischebibliothek.org
- Barthes, Roland (1968). *Der Tod des Autors*. in *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Jannidis, Fotis et. al (Hg.) (2000). Stuttgart: Reclam.
- Becker, Eve-Marie und Scholz, Stefan (2011). *Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion: Kanonisierungsprozesse religiöser Texte von der Antike bis zur Gegenwart - Ein Handbuch*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Binswanger, Christa (Hg.). Bridges, Margaret (Hg.), Schnegg, Brigitte (Hg.), Wastl-Walter, Doris (Hg.) (2009). *Gender Scripts. Widerspenstige Aneignungen von Geschlechternormen*. Frankfurt a. Main / New York: Campus.
- Blum, Robert (Hg.) (1841). *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*.
- Bublitz, Hannelore et al. (2000). *Der Gesellschaftskörper: zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Brauneck, Manfred (Hg.) (1988). *Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek: Rowohlt.
- Cherrat, Nisma (2017): *Mätresse – Wahnsinnige – Hure: Schwarze SchauspielerInnen am deutschsprachigen Theater*. in *Mythen, Subjekte, Masken. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Maureen Maisha Eggers et al. (Hg.) Münster: UNRAST-Verlag.
- Deci, E. L. und Ryan, R. M. (2000): *The „What“ and „Why“ of Goal Pursuits: Human Needs and the Self-Determination of Behavior*. Psychological Inquiry, 11, 227-268.

Deci, E. L. und Ryan, R. M. (2002): *Handbook of Self-Determination Research*. Rochester: The University of Rochester Press.

Deutsch-Schreiner, Evelyn (2016). *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.

Fischer-Lichte, Erika (2010). *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen/Basel: A. Francke.

Foucault, Michel (1969). *Was ist ein Autor?* in *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Jannidis, Fotis et. al (Hg.) (2000). Stuttgart: Reclam.

Franke, Ingeborg (1932). *Sexualstar oder gleichberechtigter Mensch*. Neuveröffentlicht in der Zeitung *Junge Welt* am 04.01.2019

Goldstein, Moritz (1912). *Deutsch-jüdischer Parnass*. in Kunstwart, Jg. 25, Heft 11, 1. März 1912, S. 281-294. Quelle der hier verwendeten Version:
https://archive.org/stream/MoritzGoldsteinDeutschJudischerParnass1912/Moritz-Goldstein-Deutsch-Judischer-Parnass-1912_djvu.txt (aufgerufen am 26.08.2020)

Grijalva, Emily et al. (2014). *Gender Differences in Narcissism: A Meta-Analytic Review*. Psychological Bulletin, 141:2, S. 261-310. Quelle der hier verwendeten Version:
DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Han, Byung-Chul (2005). *Was ist Macht?*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek.

Hannsen, Hanns (1908). *Beiträge zur Technik der Bühnenregiekunst*. Leipzig: Xenien.

Hänzi, Denis (2009). *Der ideale Regisseur – zur Genese eines normativen Männlichkeitsmusters*. in *Gender Scripts. Widerspenstige Aneignungen von Geschlechternormen*. Binswanger, Christa et al. (Hg.) Frankfurt/New York: Campus Verlag.

Hänzi, Denis (2013). *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: transcript Verlag.

Jannidis, Fotis et. al (Hg.) (2000). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam.

Kant, Immanuel (1766/1905): *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. in Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Kants gesammelte Schriften*. Bd. VII. Berlin: Verlag Georg Reimer.

Kant, Immanuel (1790/1977). *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe. Bd.X, Wilhelm Weischedel (Hg.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Köhne, Julia Barbara (2014). *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.

Kurzenberger, Hajo (2009). *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper, Probengemeinschaft, theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript Verlag.

Lindner, Jutta (1990). *Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater*. Bonn: Bouvier.

Loick, Daniel (2017). *Anarchismus zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.

Martersteig, Max (Hg.) (1890). *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*, Mannheim; Reprint: Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft, Bd. 14, Berlin 1980

Marx, Karl (1976). *Zur Judenfrage in Karl Marx/Friedrich Engels – Werke*. Band 1, Berlin/DDR: Dietz Verlag.

Meyer, Reinhart (2012). *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag.

Miller, Nancy K. (1985): Wechseln wir das Thema/Subjekt. in *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Jannidis, Fotis et. al (Hg.) (2000). Stuttgart: Reclam.

Proudhon, Pierre Joseph (1849/1969): *Bekenntnisse eines Revolutionärs*. Reinbek: Rowohlt Verlag.

Rischbieter, Henning (Hg.) (2000). *Theater im „Dritten Reich“*. *Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*. Seelze-Verlber: Kallmeyer.

Roselt, Jens (2009). *Vom Diener zum Despoten. Zur Vorgeschichte der modernen Theaterregie im 19. Jahrhundert*. in Gronemeyer, Nicole und Stegemann, Bernd (Hg.) (2009). *Lektionen Regie 2*. Berlin: Verlag Theater der Zeit.

Roselt, Jens (Hg.) (2015). *Regietheorien. Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*. Berlin: Alexander Verlag.

Schmidt, Thomas (2019). *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden: Springer VS.

Shalley, C. E. und Oldham, G. R. (1997). *Competition and Creative Performance: Effects of Competitor Presence and Visibility*. Creativity Research Journal, 10, 337-345.

Theunert, Meera (2015). *Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen kreativem Schaffen und Erwerbsarbeit am Beispiel von Schauspieler_innen an deutschen Stadttheatern. Eine Interviewstudie*. (unveröffentlicht)

Zuber, Johannes (2015). *Gegenwärtiger Rassismus in Deutschland. Zwischen Biologie und kultureller Identität*. Göttingen: Universitätsdrucke.

Zeitung

Dössel, Christine & Castorf, Frank: *Es ist so wie mit einer Liebe, die vorbei ist*. Interview in der Süddeutschen Zeitung, 28.06.2019

Audio

NDR Kulturjournal Spezial Interview mit Joachim Lux und Meera Theunert am 13.01.2020 "Die neuen 20er im Theater", in voller Länge unveröffentlicht

Jurydiskussion Körber Studio Junge Regie 2019, private Aufzeichnung

Video

Aufzeichnung der Podiums-Diskussion „Practice What You Preach?“ im Rahmen der Burning Issues Konferenz am 19.05.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=jlOccO24Ftw> (Minute 37:30 aufgerufen am 26.06.20)

Internet / Online Medien

Theatermacherinnen tagen in Bonn - Burning Issues (Nachtkritik.de)

https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15134:theatermacherinnen-tagen-in-bonn&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089
(aufgerufen am 26.06.2020)

Gender Gaps

Geschlechterungerechtigkeit im Theaterbetrieb – eine Diagramm-Serie zu den Zahlen & Fakten von Anne Peter (Nachtkritik.de)

https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15721:geschlechterungerechtigkeit-im-theaterbetrieb-zahlen-fakten&catid=101&Itemid=84
(aufgerufen am 18.06.2020)

Website von Hans Thomas Tillschneider, AfD

<https://hans-thomas-tillschneider.de/ein-starkes-theater-braucht-eine-identitaere-bewegung/>
(aufgerufen am 21.08.2020)

Einwanderung und Identität von Friedrich Merz (Die Welt)

<https://www.welt.de/print-welt/article540438/Einwanderung-und-Identitaet.html>
(aufgerufen am 19.08.2020)

Rede von Kulturstaatsministerin Monika Grütters bei der Konferenz "Burning Issues Meets Theatertreffen" Mai 2019, Berlin

<https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und->

medien/aktuelles/rede-von-kulturstaatsministerin-monika-gruetters-bei-der-konferenz-burning-issues-meets-theatertreffen--1631188
(aufgerufen am 18.06.2020)

Interview mit Shermin Langhoff, Celia Parbey (edition f)

<https://editionf.com/shermin-langhoff-gorki-postmigrantisches-theater-interview/#>
(aufgerufen am 26.08.2020)

Sonstiges

Programm für Deutschland, Kurzfassung des Wahlprogramms der Alternative für Deutschland für die Wahl zum Deutschen Bundestag am 24.09.2017



Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz](#)