

Theatermänner. Zur vergeschlechtlichten Dimension des Regieberufs¹

»Der bedeutende Regisseur verbrachte viele Stunden täglich im Theater und weitere am Schreibtisch, er hatte immer wieder ausführliche, nicht enden wollende Besprechungen mit seinen Mitarbeitern, er kam unpünktlich zu den Mahlzeiten, ging viel zu selten auf Urlaub, vernachlässigte sträflich sein Familienleben, er fiel vom Fleisch, wurde magen- und nervenkrank, er schlief schlecht und schrie oft aus dem Schlaf. ›Was tust du eigentlich?‹ fragte ihn seine Frau. ›Das kann man nicht sagen!‹ erwiderte er. ›Das kann man nicht sagen? Lächerlich! Alles kann man sagen, wenn man will. Aber du willst eben nicht!‹ Da ermächtigte er sie, als stumme Zeugin seinen Aktivitäten beizuwohnen. Sie sass im Hintergrund einer Loge, wenn er Proben abhielt, sie sass mit am Tisch dabei, wenn er mit seinen Mitarbeitern sprach, sie wurde informiert, womit er sich beschäftigte, wenn er sein Arbeitszimmer aufsuchte. Eine ganze Spielzeit lang blieb ihr nichts von seinem Tun verborgen. Nachdem diese Spielzeit abgelaufen war, richtete ihre beste Freundin an die Frau des Regisseurs die Frage: ›Worin besteht eigentlich die Arbeit des Regisseurs? Was tut dein Mann den ganzen Tag?‹ ›Das kann man nicht sagen!‹ antwortete die Frau des Regisseurs« (Weigel 1958: 119).

Mit dieser Anekdote zeichnet der Wiener Schriftsteller Hans Weigel ein Bild des Theaterregisseurs als schaffenswütiger Mann, der sich in unerschöpflicher Anstrengung seiner Sache hingibt, um gleichsam in dieser aufzugehen. Seiner Frau wiederum geht das, was ihr Künstlergatte tut und macht – und hierin soll der Witz liegen –, so ganz und gar nicht auf. Und pocht sie auch anfänglich mit Nachdruck auf Erhellung der Sachlage, so bleibt ihr am Ende nichts anderes als sich einzugestehen, dass die Unergründlichkeitsbehauptung des Gatten doch eigentlich zutrifft – um eben diese Einsicht noch an die beste Freundin weiterzugeben: man kann *wirklich* nicht in Worte fassen, worin die schlafräubernde Arbeit des Regisseurs besteht. Mit der Konstruktion eines spezifischen – wenn auch humoristisch zugespitzten – Künstlerbilds² geht hier auch die Konstruktion eines Manns- und Frauenbilds, ja eines bestimmten Geschlechterverhältnisses insgesamt einher. Während der Mann als hyperaktiver Kulturschaffender, ein die Familie vernachlässigender Berufsmensch dargestellt wird, kommt der Frau die Position der stummen (oder vielmehr: wieder verstummenden) Betrachterin zu, die – gleichsam aus dem Dunkel des Zuschauerraums heraus – auf den Mann »das vergrösserte Bild seiner selbst zurück[wirft]«, wie Pierre Bourdieu (1997: 203) es unter Rückgriff auf Virginia Woolf formuliert, um eine Logik zu beschreiben, der gemäss die soziale Reproduktion und Verfestigung von Männlichkeit auf die heimlich-stille Komplizenschaft des weiblichen Geschlechts angewiesen ist. Auf das berufliche Handlungsfeld des Theaterregisseurs bezogen ist nun festzuhalten, dass wir es hier mit einer regelrechten Männerdomäne zu tun haben. Wiewohl sich an den renommiertesten Häusern des deutschsprachigen Sprechtheaters seit den 1990er Jahren eine Generation erfolgreicher Regisseurinnen etablieren konnte – die Karrieren etwa von Barbara Frey, Karin Henkel, Tina Lanik, Christiane Pohle und Barbara Weber zeugen davon –, stellt dieses doch nach wie vor ein Feld der Kulturreproduktion dar, in dem die »ernsten Spiele des Wettbewerbs« (Bourdieu 1997: 203) zuvorderst unter Männern ausgetragen werden. Ihre Stärke und ihr Beharrungsvermögen scheint die dominant männliche Struktur dieses Felds aus einer historisch gewachsenen und kulturell verfestigten Normalitätsvorstellung zu beziehen, die dem modernen Regieberuf seit seiner Herausbildung im 19. Jahrhundert eingeschrieben ist: Dass es sich beim wahrhaft genialen Regisseur nur um einen wahrhaft genialen *Mann* handeln könne.

¹ Erscheint in ausführlicherer Fassung in: Binswanger, Christa u.a. (Hg.) (2009): *Gender: Scripts and Prescripts* (Arbeitstitel), Frankfurt/M.: Campus.

² Im Kern entspricht dieses dem kunstsoziologischen Theorem, wonach die Realisierung des Werks im Mittelpunkt eines jeden »künstlerischen Wollens« (Gerhards 1997: 14) steht.

Unter Punkt 2 des vorliegenden Beitrags wird nachgezeichnet, inwieweit die Repräsentation der Figur des Theaterregisseurs in theaterhistorischen, teils feuilletonistischen Texten aus dem 19. und 20. Jahrhundert mit einer spezifischen Konstruktion von Männlichkeit einhergeht, die nicht nur (wie in Weigels Witz) auf einer Abgrenzungslogik gegenüber der Frau beruht, sondern ebenso sehr – wenn nicht *primär* – von einem homosozial strukturierten Konstitutionsmodus getragen wird.³ Anhand ausgewählter Passagen aus solchen Schriften wird erörtert, inwieweit eine geschlechtertheoretisch sensible Re-Lektüre der Geschichte des Regisseurs und seines Berufs für das Verstehen der das Theater als dominant männlich codiertes Feld strukturierenden Prinzipien produktiv gemacht werden kann (Abschnitte 2.1 und 2.2). Wie sich im Abschnitt 2.3 zeigen wird, rühren Durchschlagkraft und Persistenz dieser einseitigen Codierung nicht zuletzt daher, dass – parallel zum ›kanonischen‹ Schreiben über den wie selbstverständlich männlichen Theaterregisseur – sich ab etwa 1900 eine Tradition der gesonderten diskursiven Verhandlung des weiblichen Geschlechts am Theater etabliert. Zumindest ansatzweise soll bei alledem eruiert werden, in welcher Hinsicht die skizzierte Vorgehensweise einen Beitrag zur weiteren Arbeit an dem auf Connell zurückgehenden Konzept der ›hegemonialen Maskulinität‹ zu leisten vermag. Unter Punkt 1 ziehe ich hierfür – im Sinne der Klärung des gewählten Zugriffs – die von Meuser (2006)⁴ und Scholz (2004) an Connell formulierte und dessen Konzept weiterentwickelnde Kritik heran:

1. ›Der Regisseur‹ als Männlichkeitsmuster normativer Geltungskraft

Sylka Scholz folgend kann unter der Connellschen hegemonialen Männlichkeit ganz Verschiedenes gefasst werden: eine Funktionsweise männlicher Herrschaft, ein konkretes Männlichkeitsmuster, oder aber ein typisch hegemonial-männlicher Sozialcharakter (vgl. Scholz 2004: 42). Männlichkeit finde sich in Connells Zuschnitt nicht allein auf der individuell-persönlichen Ebene, sondern »auch auf den Ebenen Institution, Kultur, Milieu« (ebd.: 36). Michael Meuser seinerseits erinnert daran, dass die Frage, in welcher Dimension sozialer Realität hegemoniale Männlichkeit zu verorten ist, alles andere als geklärt sei: »Geht es um kulturelle Repräsentationen, um Alltagspraktiken oder um institutionelle Strukturen?« (Meuser 2006: 160f.). Insgesamt diagnostizieren Meuser und Scholz eine inhaltliche Unterdeterminiertheit und konzeptionelle Unschärfe der Connellschen Begrifflichkeit und schlagen vor, hegemoniale Männlichkeit auf ihre Qualität als »generatives Prinzip« hin zu untersuchen (Meuser 2006: 161; Scholz 2004: 40). Zwei ihrer Präzisierungen scheinen mir für den vorliegenden Beitrag besonders zentral:

Erstens, dass eine je spezifische hegemoniale Männlichkeit in je spezifischen kulturellen Vorstellungen und Leitbildern, also etwa – und gerade dies wird mit Blick auf den Theaterregisseur interessant – in einer bestimmten Konstruktion eines »beruflichen Ideals« (Scholz 2004: 39) objektiviert ist. Und zweitens, dass die Analyse hegemonialer Männlichkeit immer deren historische und kulturelle Variabilität zu berücksichtigen hat (vgl. Meuser 2006: 169). Dies zusammengedacht bietet es sich an, das berufliche Ideal ›Theaterregisseur‹ in seiner Qualität als ein gesellschaftlich strukturiertes (und Gesellschaft strukturierendes) Männlichkeitsmodell zu befragen, das den Status eines – historisch und sozial mehr oder weniger weit reichenden – normativen Orientierungsschemas genießt. So gesehen ist es einem kulturellen Deutungsmuster⁵ vergleichbar, das heißt einer Form überindividuellen »impliziten Wissens« (Oevermann 2001: 55), das einem sozialen Bewährungs- und Routinisierungsprozess unter-

³ Damit spreche ich einen Aspekt an, der, wie Michael Meuser feststellt, den Männlichkeitskonzepten von Bob Connell (vgl. Connell 1987; 1993; 2000, Connell/Messerschmidt 2005) und Pierre Bourdieu (vgl. Bourdieu 1993; 1997; 2005) gemein ist: dass Männlichkeit sich über »eine doppelte, die hetero- wie die homosoziale Dimension umfassende Distinktions- und Dominanzlogik« reproduziert (Meuser 2006: 161).

⁴ Siehe auch Meuser (1998).

⁵ Vgl. Oevermann (1973), Honegger (1978).

liegt. Damit ist seine historisch-gesellschaftliche Bedingtheit angesprochen: auf den vorliegenden Beitrag bezogen heisst dies dem Umstand Rechnung zu tragen, dass der ›ideale Regisseur‹ als eine spezifische Form objektivierter Männlichkeit keine ›zeitlose‹ Figur ist. Vielmehr ist davon auszugehen, dass es sich bei diesem um ein Männlichkeitsmuster handelt, das – als prinzipiell zukunfts*offen* zu denken – sowohl retardierende als auch antizipatorische Momente enthält (vgl. Honegger 1978: 30). Beides: sein Beharrungsvermögen wie seine kulturelle Wandelbarkeit indes lassen sich nicht begreifen und verstehbar machen, wenn nicht zunächst sein historisch-sozialer Entstehungskontext geklärt ist. Dies soll im folgenden Abschnitt – wenn auch in einer notwendigerweise verknappten Form – versucht werden.

2. Zur Genese des ›idealen Regisseurs‹

Wo also ansetzen bei dem Unterfangen? Mit Blick auf die Genese des ›idealen Regisseurs‹ bietet es sich an, auf zwei Zeiträume zu fokussieren, die ebenso sehr bezüglich der Entwicklung des Regieberufs wie auch in geschlechtertheoretischer Hinsicht eine je ›sensible‹ Phase darstellen: die beiden Wenden vom 18. zum 19. sowie vom 19. zum 20. Jahrhundert. Zwar setzen Texte zur Geschichte der Regie zumeist mit einigen Betrachtungen zum Theater im Mittelalter (teils auch in der Antike) an, um die ›Vor-Vorläufer‹ des Theaterregisseurs zu identifizieren⁶, und es ist gewiss fraglich, ob nicht auch deren Charakterisierungen und symbolische Bedeutung hier Berücksichtigung finden müssten. Es gibt aber gute Gründe, etwas abzukürzen. Erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts nämlich kündigt sich – vor dem Hintergrund der folgenden Konstellation – die Ausdifferenzierung der Theaterregie zu einem *eigenständigen* Beruf an:

2.1 Um 1800: Von der Ordnungsinstanz zum charismatischen Anführer

Wie Primavesi (2008) zeigt, ist das Theater um 1800 »geprägt vom Zwiespalt zwischen einer höfischen Kultur, in deren traditionellem Rahmen es zumeist noch statt[findet], und einer Bürgerkultur, die sich gegen die repräsentativen Formen höfischer Öffentlichkeit zu entfalten beg[inn]t« (ebd.: 15).⁷ In diese von einer gewissen Labilität der bürgerlichen Intelligenz gekennzeichneten Epoche (vgl. Honegger 1989: 144) fällt die Geburt des wie selbstverständlich *männlichen* Regisseurs: als seine Hebammen stehen die Zeitgeistanalytiker der Jahrhundertwende bereit, die den unvermeidbaren Niedergang der höfischen Zivilisation auf deren zunehmend weibliche Bestimmtheit zurückführen; das Licht der Welt, das der Regisseur erblicken wird, ist vom Anspruch auf eine dezidiertere Neugestaltung der Kultur als reine ›Männerkultur‹ durchflutet. Schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts hatte sich eine bestimmte Vorstellung geschlechtlicher Charakterschemata durchgesetzt, in welcher die Frau als das Geschlechtswesen, der Mann hingegen als der zur Kulturarbeit Bestimmte gilt (vgl. Hausen 1976). Gleichzeitig war – bezogen auf Deutschland – auch die Forderung nach einem Nationaltheater immer lauter geworden, an dessen Spitze es – wie etwa der Hamburger Literat Löwen 1766 vorschlägt – als leitenden Regisseur einen »Mann [zu] wählen« gelte, dem, »begabt mit einer feinen

⁶ In den meisten Darstellungen wird als ein solcher zuallererst der mittelalterliche Mönch genannt, der die Aufgabe hatte, Mysterien-, Oster-, und Weihnachtsspielen einzustudieren, dann der Spruchdichter im 16. Jahrhundert, in dessen Stücken sich teils so etwas wie Regieanweisungen finden, oder auch der Präzeptor, der an Gymnasien und Klosterschulen die Aufführung von Stücken begleitet. Im 17. Jahrhundert wiederum, der Zeit der Jesuitenkomödie, ist es der so genannte *Choragus*, der – konfrontiert mit reich kostümierten, aber noch gänzlich unprofessionellen Schauspielern und recht pompöser Bühnendekoration, erstmals eine Art Generalproben durchführt.

⁷ Der Begriff der Kultur wiederum ist ein Produkt des späten 18. Jahrhunderts; hergestellt von den neuen Wissenschaften vom Menschen – für die Selbstverständigung des gebildeten, indes noch wenig gefestigten Bürgertums von zentraler Bedeutung (vgl. Honegger 1989: 143).

Kenntnis der schönen Künste und Wissenschaften [...] die ganze Polizei des Theaters« (zit. n. Legband 1947: 17) zu übertragen sei. Dass hier nach einem Mann gerufen wird, der allem voran eine ›polizeiliche‹ Aufgabe zu erfüllen hat, verweist auf die fürs ausgehende 18. Jahrhundert gängige Codierung des Regisseurs als disziplinierende »Ordnungsinstanz« (vgl. Melchinger 1966: 331). Jetzt, da die Schauspieler allmählich sesshaft werden, besteht die Möglichkeit, sie zu kontrollieren: dem Regisseur obliegt es, »ihrer Selbstherrlichkeit Schranken zu setzen« (ebd.). Mit Primavesi (2008) kann der Theaterbetrieb um 1800 insgesamt als eine Form der »kollektive[n] Disziplinierung« (Primavesi 2008, 357) betrachtet werden. Nicht nur gilt es den Schauspielerstand zu züchtigen und ihm die Launenhaftigkeit des Stegreifspiels auszutreiben – auch sind Aufführungen so zu gestalten, dass ihnen das ans affektgedämpfte Stillsitzen im Theater noch wenig gewöhnte bürgerliche Publikum einigermassen konzentriert folgen kann.

Als Pioniere der Zeit gelten Lessing, der »dem ganzen deutschen Theater das Gewissen geschärft« habe (Legband 1947: 17), und Goethe, der 1796 die Leitung des Weimarer Hoftheaters übernimmt, um daselbst unermüdliche »Arbeit am gepflegten Wort« (ebd.: 28) zu leisten.⁸ Neben der ›Unermüdlichkeit‹ der Anstrengung – die, wie wir gesehen haben, auch den Regisseur in der eingangs angeführten Anekdote von Weigel kennzeichnet –, ist es das Merkmal der Autorität verströmenden Persönlichkeit, das als für den sich entwickelnden Regieberuf massgebend erklärt wird: So habe Goethe in Weimar mit der »zwingenden Autorität seiner hohen Persönlichkeit« gewaltet (Legband 1947: 27), ja die »Macht seiner Autorität allein« sei es gewesen, die ihm gegenüber »eine unweigerliche Gefolgschaft verlangte« (Winds 1925: 66). Das Ideal des Regisseurs als singular-autoritäre Persönlichkeit wird mitunter auch *ex negativo* definiert. Welche Folgen es hatte, »wenn keine starke Hand am Steuer sass« (ebd.: 74), zeigte sich, so stellt Winds andernorts fest, gleichermassen im Mannheimer Nationaltheater der 1780er Jahre unter Dalberg wie im 1776 von Kaiser Joseph II. zum ›Teutschen Nationaltheater‹ erklärten Wiener Burgtheater: an beiden Häusern herrschte eine von regelmässig (teils wöchentlich) wechselnden Ausschüssen bestimmte ›Kollektivregie‹, die keine »Regisseure von besonderer Prägung« (ebd.) hervorzubringen vermocht habe: Manch einer, so Winds, der »zu diesem Amt berufen wurde, besass keine Eignung dafür« (ebd.), und so habe sich »das Geschlecht der Pst!-Pst!-Regisseure« herausgebildet, deren »Hauptziel dahin gerichtet war, Ruhe hinter den Kulissen zu schaffen« (ebd.).

An der Unterscheidung von solchen Regisseuren, die als blosse Ordnungshüter im Theaterbetrieb fungierten, und solchen, die ›von besonderer Prägung‹ waren, wird deutlich, dass um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert das, was unter Regiearbeit verstanden wird, sich allmählich zur Sache des männlichen ›Originalgenies‹ (vgl. Honegger 1989: 145) wandelt. Diese Entwicklung kennt dreierlei Katalysatoren: zunächst ist – erstens – für den Entstehungskontext des Regieberufs um 1800 kennzeichnend, dass die Entwicklung der Bühnenkunst als Angelegenheit von nationaler Relevanz beschrieben wird. Wiederholt wird mit Blick auf das deutsche Theater auf die dazumal herrschende defizitäre Lage gegenüber der Situation in Frankreich oder England hingewiesen. So konstatiert etwa Winds (1925), dass, im Unterschied zum deutschen Theater des 18. Jahrhunderts das französische bereits im 17. Jahrhundert »mit Molière [...] eine hohe Stufe erstiegen« (ebd.: 58) hatte, und Legband (1947) zufolge fehlte es in Deutschland bis zu Lessings Tagen an »führenden Dramatikern« (ebd.: 13) wie Molière

⁸ Neben Legband (1947) unterstreicht auch Winds (1925) den grossen Einfluss Goethes auf die Entwicklung der Regie in Bezug auf korrekte Stellungswechsel der Schauspielenden sowie insbesondere die gewissenhafte Durchführung von Leseproben. So pflegte Goethe im Rahmen letzterer offenbar »mit dem Schlüssel den rhythmischen Takt auf die Tischplatte zu klopfen oder eine Dame, die es schwer begreifen wollte, liebenswürdig am Arm zu fassen und mit dem Ellbogen regelmässig den richtigen Takt zu ihren jambischen Versen anzugeben (Legband 1947: 27). Weniger liebenswürdig, ja recht ruppig erscheint Goethes Disziplinierungsstrategie demgegenüber in Winds Schilderung der selben Situation: »Goethe soll oft wie ein Kappellmeister den Taktstock geschwungen, einmal sogar [...] den Arm einer Schauspielerin ergriffen und taktartig auf- und niedergezogen haben, um ihr den Rhythmus beizubringen« (Winds 1925: 66).

oder Shakespeare. Vor diesem Hintergrund ist denn auch – zweitens – die bereits erwähnte, in den 1760er Jahren aufkeimende Forderung nach Nationaltheatern nicht nur als bürgerlicher Aufruf zur nationalen Einheit zu sehen, die der Unüberschaubarkeit fürstlicher Theaterspielstätten entgegengesetzt werden sollte, sie enthält auch ein Moment der Behauptung des *deutschen* Theaters insbesondere gegenüber demjenigen Frankreichs sowie – drittens – eine Ausschlussbewegung gegenüber dem weiblichen Geschlecht: Hatten Theaterprinzipalinnen entscheidend zur Theaterentwicklung im 17. und 18. Jahrhundert beigetragen, so sind an den um 1800 neu entstehenden, ›Nationaltheater‹ genannten Häusern Frauen in leitender Position explizit nicht zugelassen (vgl. Garaventa 2006: 127). Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gilt Kulturgestaltung als reine Männerangelegenheit – und dies im Kontext eines allgemein verbreiteten Malaises gegenüber gemischtgeschlechtlicher Geselligkeit. Zahlreiche Männerclubs und Geheimbünde entstehen, in denen ein homosoziales Refugium vor den ständigen Verwirrungen männlichen Begehrens gesucht wird.⁹

Dies der Boden, auf dem sich der Regisseur bis Mitte des 19. Jahrhunderts als ein distinkter, für das Reüssieren der Aufführung verantwortlich zeichnender Mann durchgesetzt haben wird. Die Vorstellung, dass eine Inszenierung letztlich nur das Werk *einer* Person, nämlich des Regisseurs sein könne, geht dabei einher mit der beginnenden Emanzipation der Regie von der Dichtkunst.¹⁰ So soll etwa von Carl Leberecht Immermann, der in den 1830er Jahren das Düsseldorfer Stadttheater leitet und über eine »ausgesprochene Regiebegabung« verfügt habe (Winds 1925: 78), der Satz stammen: »Des Dichters Werk entspringt aus einem Haupt, deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupt hervorgehen« (zit. n. ebd.). Eng mit der hier anklingenden Forderung eines ›Autorenrechts‹ des Regisseurs verbunden ist die Überzeugung, dass eine Inszenierung nur gelingen könne, wenn der Regisseur über weitest gehende Entscheidungsfreiheit, über grösstmögliche Souveränität verfügt. Als vorbildlich in dieser Hinsicht gilt der Geschichtsschreibung der so genannte ›Theaterherzog‹ Georg II., der 1831 das Hoftheater Meinigen gründet und dieses als Intendant, Regisseur und Bühnenbildner in Personalunion leitet (vgl. Garaventa 2006: 133ff.): ihm wird die Erfindung des Theaterensembles zugeschrieben – ein Ensemble, das er mit der »Macht seines Souveräns« (Melchinger 1966: 331) zu führen gewusst habe. Mehr und mehr geht es dem Regisseur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darum, mit ›Theaterinnovationen‹ aufzutrumphen: zusehends wird der Neuigkeitscharakter von Aufführungen als Währung künstlerischer Popularität, ja regisseurialen Heldentums begriffen. So zitiert Winds (1925) aus einem Brief Immermanns an den ab 1829 in Düsseldorf tätigen Juristen und Dichter Üchtritz: »Ich habe meinen Schauspielern die Sache mitgeteilt; sie [...] brennen vor Begierde, etwas nie Erhörtes zu produzieren. Es würde mich unendlich amüsieren, wenn ich durch diese Malice eigentlich erst der recht populäre Mann und theatralische Held des hiesigen Ortes würde« (zit. n. ebd.: 80). Hier wird erstens deutlich, dass der Erfolg des Regisseurs als an den konkreten Ort seines Schaffens gebunden gilt, und zweitens, dass als dessen Voraussetzung die unbedingte, ja ›brennende‹ Gefolgschaft der Schauspieler erkannt wird. Der Regisseur wird zur charismatischen Figur. Über Heinrich Laube etwa, der 1849 zum künstlerischen Leiter des Wiener Burgtheaters ernannt wird, erfahren wir, dass »wie bei allen grossen Regisseuren [...] seine Macht in einer Suggestionskraft [ruhte], die den eigenen Willen auf den des anderen überträgt« (Winds 1925: 82). Und Eduard Devrient, der 1852 die Leitung des Hoftheaters in Karlsruhe übernimmt, wird vom Theaterhistoriker Eugen Kilian charakterisiert als »Herrennatur, hart und rücksichtslos bis zur Schroffheit, wenn es galt, das durchzusetzen, was ihm zur Erreichung seiner künstlerischen Ideale notwendig schien«: ihm, dem charismatischen Kopf, sei es gelungen, »seinen Schauspielkörper zu einem Ganzen zu verschmelzen« (zit. n. ebd.: 81).

⁹ Ekhof, Schröder und Iffland etwa, die zu den – auch für die Entwicklung der Regiekunst – einflussreichsten deutschen Schauspielern des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts gezählt werden, gehörten der in Logen organisierten Initiationsgemeinschaft der Freimaurer an.

¹⁰ Als primärer Urheber der Theateraufführung gilt im 19. Jahrhundert vornehmlich noch der Dichter. In der Inszenierung durch den Regisseur wird zumeist noch eine Darstellung ästhetischer Ideen durch Bilder gesehen, bei der es sich um keine eigene Schöpfung handle (vgl. Akáts 1841: 4ff.).

2.2 Um 1900: Ausweitung der regisseurialen ›Kampfzone‹

Die zweite ›heisse‹ Phase der Genese des Theaterregisseurs um den Wechsel vom 19. zum 20. Jahrhundert gleicht jener um 1800 insoweit, als auch sie von einem gewissen Unbehagen in der Kultur geprägt ist, eine Kultur allerdings, die nun – im Unterschied zur dazumal diagnostizierten Zerfallstendenz der höfischen Zivilisation aufgrund ihrer gesteigert weiblichen Besetzung – als eine strikt *männliche* gilt (vgl. Honegger 1989: 149). Jetzt nährt und schärft sich das Unbehagen an der Arbeitsteilung und Verdinglichung, an den seelenfeindlichen Implikationen der kapitalistischen Warenwirtschaft und am Durchbruch der Maschine: die Krise der Kultur wird als Krise der männlichen Zivilisation aufgefasst. Auch im Feld des Theaters, wo der Regisseur zur dominanten Figur geworden und – im Rahmen der im ausgehenden 19. Jahrhundert einsetzenden, internationalen Kunsttheaterbewegung – zu einer Art Protestführer avanciert ist, zeichnet sich dieser ›Reflex‹ ab: gegen althergebrachte Theaterformen sich richtend gründet André Antoine in Paris 1887 sein ›*Théâtre libre*‹, unter Beteiligung von Otto Brahm wird 1889 die Berliner ›Freie Bühne‹ ins Leben gerufen, in London entsteht 1891 die ›*Independent Theatre Society*‹ und Konstantin Stanislavskij eröffnet 1898 das ›Moskauer Künstlertheater‹ (vgl. Garaventa 2006: 135). Letzteres bezeichnet Melchinger (1966) als Paradebeispiel für »bis dahin ungeahnte Möglichkeiten der Regie« (ebd.: 334). Der »geniale Regisseur« (ebd.) versucht jetzt mit allen Mitteln, szenische Effekte »mit den äusseren und inneren Vorgängen der handelnden Personen« (ebd.) in Einklang zu bringen. Die Bühne soll der zeitgenössisch-naturalistischen Dramatik zum Durchbruch verhelfen, wobei die aufklärerische Forderung der *imitatio naturae* als oberste Maxime gilt (vgl. Garaventa 2006: 136): im späten 19. Jahrhundert obliegt es dem Regisseur, für eine der Wahrheitsfindung dienliche Interaktionsform zwischen Schauspielern und Publikum zu sorgen, etwa, indem auf einer möglichst ›natürlich‹ klingenden Sprache insistiert wird.

Dass die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von einer ständigen »Umwertung der Werte« (Honegger 1989: 150) geprägt ist, manifestiert sich im Feld des Theaters darin, dass sich bald schon eine frische Generation von Theaterreformern ans Werk macht: wider den naturalistischen Ansatz der 1890er Jahre, der nunmehr als Teil bürgerlicher Kultur verstanden wird, rufen die neuen Avantgardisten – hier werden immer wieder Edward Gordon Craig, Wsewolod Meyerhold, Jacques Copeau und Alexander Tairov genannt – die endgültige Emanzipation der Regiekunst von der Dramatik aus.¹¹ Als eigentlicher Schöpfer des Bühnenwerks soll fortan der Regisseur gelten. Melchinger (1966) stellt fest, dass den Avantgardisten im frühen 20. Jahrhundert »nicht mehr nur Protest, sondern aktiver Kampf gegen das naturalistische Theater« (ebd.: 336) gemeinsam ist: ein Kampf, der »vor Krassheiten und grotesken Schockwirkungen nicht zurückschreckte« (ebd.). Für die Codierung des Regisseurs um 1900 ist die Kampfmetapher kennzeichnend. Die eingangs des Artikels schon erwähnten ›ernsten Spiele des Wettbewerbs‹, die für die Konstruktion des männlichen Idealregisseurs von eminenter Bedeutung sind, verschärfen sich um die Wende zum 20. Jahrhundert in mehrfacher Hinsicht:

Deutlich an Virulenz gewinnt – erstens – die Frage nach der kulturellen Erneuerungs- und Prägekraft des Regisseurs. Quasi-revolutionäre, eine Zäsur mit dem Bisherigen markierende Innovationen finden sich etwa im Bereich der Bühnengestaltung: Während – so schreibt Winds (1925) – bis zum Ende des 19. Jahrhunderts an den Theatern »unumschränkt die Illusionsbühne, genauer die Kulissen- und Soffitenbühne« (ebd.: 94) vorherrschte, habe sich »der entscheidende Bruch« (ebd.) mit dieser in München vollzogen, als »1889 Savits [...] im Verein mit Lautenschläger die ›Shakespeare-Bühne‹ errichtete« (ebd.: 95). Auch wird die Frage entscheidend, mit welcher ›Nachhaltigkeit‹ ein Regisseur eine spezifische Theaterform zu beeinflussen vermochte. Dies zum Beispiel hinsichtlich seines Vermögens, den Schauspielerstand in besonderer Art und Weise zu prägen: so »befruchtete« etwa – wie Legband

¹¹ Der 1913 in Berlin abgehaltene erste ›Regiekongress‹ mit rund 400 Teilnehmenden gilt als Beweis dafür, dass »nach anderthalb Jahrhunderten unermüdlicher Pionierarbeit die Bedeutung des Regisseurs überall sich durchsetzte« (Legband 1947: 47f.).

(1947) festhält – Max Reinhardt »mit seiner starken Persönlichkeit« ganze »Generationen von Schauspielern« (ebd.: 46). Just am Schreiben über Max Reinhardt wird darüber hinaus – zweitens – deutlich, wie sehr der ›ideale Regisseur‹ zusehends danach beurteilt wird, zu welchem Grade der Exklusivcharakter seines Schaffens mit der Besonderheit seiner Persönlichkeit in eins geht. So schreibt Heinz Herald, ein Mitarbeiter Reinhardts, 1915 über diesen: »[N]ur selten ist ein Mann so massgebend für einen ganzen Kreis geworden, hat sich so ganz mit seinem Amt gedeckt und seinen Namen derartig damit verknüpft« (zit. n. Legband 1947: 45). Die für künstlerische Berufe als unabdingbar geltende »Kopplung von Person und Werk« (Thurn 1997: 121) drückt sich mit Blick auf den Regisseur des frühen 20. Jahrhunderts nicht zuletzt darin aus, dass theaterbezogene Neologismen entstehen, die Name und Werk zusammenführen: So habe etwa Leopold Jessner »Beispielhaftes besonders in der Gliederung des Bühnenraumes geleistet« (Melchinger 1966: 336), wobei seine – zusammen mit dem Bühnenbildner Emil Pirchan entwickelte – gestufte Bühne bald unter dem Begriff ›Jessner-Treppe‹ von sich reden machen sollte. Mehr denn je sieht sich der Regisseur – drittens – in allerhand Konfigurationen der ›Partnerschaft-Gegnerschaft‹ eingebunden, in deren Rahmen sich Hierarchien unter den Theatermachern ebenso sehr etablieren wie berufsgruppenbezogene Solidaritäts- und Gemeinschaftsverhältnisse. So ist es jetzt etwa der »schöne Kampf zwischen Regisseur und Schauspieler«, der sich »fern aller Welt in schöpferischen Proben abspielt« (Legband 1947: 69), der wahren Genuss bereite, und »natürlich« gehöre solch ein »Idealzustand gemeinsamer Schöpfung [...] nicht zu den alltäglichen Erscheinungen« (ebd.). Die Arbeit des Regisseurs mit seinen Schauspielern hat nunmehr – was für dessen verstärkte Charismatisierung im frühen 20. Jahrhundert zentral ist – gänzlich *ausseralltäglichen* Charakter.¹² Auch wird das Verhältnis eines Regisseurs zu seinem Mentor im Sinne einer Beziehung beschrieben, in der sich zwei Männer als ›Partner-Gegner‹ (vgl. Bourdieu 2005: 83) gegenüberstehen. Max Reinhardt beispielsweise »wagte den Protest« (Melchinger 1966: 335) gegen seinen Ziehvater Otto Brahm, unter dessen Direktion er am Deutschen Theater in Berlin noch als Schauspieler engagiert gewesen war. Hier wird eine Vorstellung regisseurialen ›Vatermords‹ impliziert, bei dem es gleichermassen um die Befreiung vom Mentor wie um die Überwindung seiner althergebrachten Schaffensweise geht: sei die noch streng im Dienst der Dichtung stehende Arbeit Brahms mit der Zeit »angreifbar« (ebd.) geworden, so habe Reinhardt dem Theater eine gänzlich neue Dimension hinzugefügt: »die Lust am reinen Spiel« (ebd.).

Was sich hier exemplarisch als Konkurrenzsituation zwischen zwei konkreten Theatermännern darstellt, ist in einem übergeordneten Zusammenhang zu sehen: Mit Blick auf die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert spricht Hiß (2005) von einer »zunehmenden Anspannung« (ebd.: 125) des Verhältnisses von Drama und Aufführung. Die kolportierte Befreiungsbewegung des Max Reinhardt steht damit sinnbildlich für die Emanzipation des Regisseurs überhaupt. Zu ergänzen ist diese Sicht – wie deutlich geworden sein sollte – um die Feststellung, dass die mit dieser ›zunehmenden Anspannung‹ einhergehende Ausweitung der regisseurialen ›Kampfzone‹ gleichermassen als Ausdruck und Katalysator der einseitig *männlichen* Codiertheit des Regieberufs zu begreifen ist. Als idealer Regisseur gilt – wenn man es zuspitzt – jener charismatische Mann, der sich in allen erdenklichen Situationen theaterbezogener ›Partnerschaft-Gegnerschaft‹ durch eine spezifische Führungs- und Schaffensweise zu behaupten weiss und dessen kulturelle Erneuerungs- und Prägekraft als unmittelbarer Ausdruck seiner einzigartigen, Willensstärke und Autorität verströmenden Persönlichkeit begriffen wird. Anfangs des 20. Jahrhunderts finden sich denn auch Texte, in denen ein solch quasi-omnipotenter Idealregisseur geradezu heiss beschworen wird, wobei der brennende Ruf nach künstlerischer Führerschaft mitunter sich an jener die Entwicklung des *deutschen* Theaters betreffenden Defizitdiagnose schürt, die als auch

¹² Max Weber zufolge ruht die Macht von Charisma »auf der emotionalen Überzeugung von der Wichtigkeit und dem Wert einer Manifestation [...] künstlerischer, wissenschaftlicher, politischer oder welcher Art immer« (Weber 1980[1921]: 657). Um ihres Charismas nicht verlustig zu werden, müssen seine Träger indes stets »ausserhalb der Bande dieser Welt stehen, ausserhalb der Alltagsberufe ebenso wie ausserhalb der alltäglichen Familienpflichten« (ebd.: 656).

die Situation im 18. Jahrhundert kennzeichnend ausgemacht werden konnte: Anno 1908 will etwa Hannsen die deutschen Theaterkünstler »auf das aufmerksam machen [...], was unsrer germanischen Kunst nottut, um sie auch hier zum Sieger zu machen« (ebd.: 12). Wirkliche Dichter, so schreibt er weiter, seien zwar vorhanden, und gute Schauspieler auch. Was aber fehle, sei »der ideale *Regisseur*« (ebd.; Hervorhebung im Original). Dieser nämlich sei es, mit dem »alles steht und fällt. Ein Mann, der selbst Tote zu machtvollstem Leben weckt« (ebd.: 13). In Anlehnung an Glawion u.a. (2007) lässt sich die Argumentationslogik Hannsens dahingehend charakterisieren, dass hier angesichts einer ›germanischen Kunst im Notstand‹ eine Heil bringende ›Erlöserfigur‹ angerufen wird, über welche sich eine spezifische Vorstellung regisseurialer Männlichkeit »diskursiv herstellt und als utopisches Zeichen in die symbolische Ordnung einschreibt« (ebd.: 14).

2.3 ›Die Frau‹ am Theater

Während sich um 1900 das Schreiben über ›ideale‹ Regisseure zu überschlagen scheint, wird der Umstand, dass zu dieser Zeit genauso Frauen Theater leiten und Regie führen, von der Theatergeschichtsschreibung gerne übergangen. Darauf verweisen etwa Case (1988) und Aston (1995). Als exemplarische Studien, in denen die Geschichte der Regie auf ihre bislang ausgeblendeten weiblichen Protagonistinnen hin untersucht wird, nennt letztere die Arbeiten von Stowell (1992) und Holledge (1981), die sich mit Lena Ashwell respektive Annie Horniman befassen: zwei Frauen, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert das Londoner *Kingsway Theatre* beziehungsweise das *Gaiety Theatre* in Manchester leiten. Auch Marya Chéliga, die 1897 in Paris das *Théâtre féministe* gründet (vgl. Pedersen 2004), und Edith (Edy) Craig mit ihrer 1911 in London gegründeten Kompanie *Pioneer Players* stellen Theaterleiterinnen und -regisseurinnen dar, die von der Geschichtsschreibung weitestgehend unberücksichtigt geblieben sind. Noch die erfolgreichsten Theaterfrauen des Jahrhundertwechsels also finden keine Anerkennung, keine theaterhistorische Beachtung als je individuell verantwortliche Regiekünstlerinnen. Vielmehr setzt inmitten des von männlicher Inszenierungskonkurrenz geprägten Theatergewühls um 1900 ein ganz anderes Schreiben über ›die Frau‹ am Theater ein:

1895 erörtert etwa Paul Schlenther den *Frauenberuf im Theater*, und Heinrich Stümcke versucht *Die Frau als Schauspielerin* im Jahre 1905 ebenso in den Griff zu bekommen wie 1922 dann Rudolf K.Goldschmit, während der Wiener Gynäkologe Bernhard A. Bauer 1927 unter dem Titel *Komödiantin – Dirne?* verspricht, ein für allemal *Der Künstlerin Leben und Lieben im Lichte der Wahrheit* in Blei zu giessen. Als Vertreter der Soziologie sich verstehend, leistet schliesslich Julius Bab (1974[1931]) seinen Beitrag zum Ganzen: in seiner Untersuchung über *Das Theater im Lichte der Soziologie* finden sich einige *Die Frau am Theater* betreffende Überlegungen. Im Theater erblickt Bab ein Betätigungsfeld, in welchem – im Unterschied zu allen anderen Künsten und auch den Wissenschaften – seit Jahrhunderten schon »eine Reihe allererster weiblicher Kräfte« (ebd.: 100) zu verzeichnen sei, und bis in seine Tage sieht er für die Frau »kein einziges Gebiet, auf dem sich auch nur annähernd eine Wirkung solchen Ranges ankündigt« (ebd.). Das Theater demnach als erster und einziger Ort im sozialen Gefüge, an dem so etwas wie egalitäre Geschlechterverhältnisse herrschen? Man möchte es meinen, wenn Bab betont, wie wunderbar doch die Tatsache sei, dass innerhalb der Schauspielkunst, und »eigentlich nur innerhalb der Schauspielkunst, die Frau wirklich schöpferisch, dem Manne ebenbürtig im Sinne einer Werkleistung auftritt« (ebd.). Was sich *à première vue* wie ein Manifest für das Theater als Hort der Geschlechterdemokratie liest, entpuppt sich alsbald als reichlich essentialisierende Diagnostik. Die am Theater – und gleichsam *nur* am Theater – gegebene Ebenbürtigkeit der Frau mit dem Manne ergibt sich für Julius Bab aufgrund des besonderen Charakters der Schauspielkunst, die nämlich – in der »Mitte zwischen Natur und Kultur« (ebd.: 99) situiert – keine speziellen Fähigkeiten verlange, sondern »das ganze, ungeteilte Wesen des Menschen zum Einsatz«

bringe (ebd.). Deshalb, so folgert er, könne die Frau am Theater »ohne jene abstrahierenden Kräfte auskommen«, deren Mangel sie »sonst so häufig im Dilettantischen festhält« (ebd.). Seine Feststellung, wonach die Frau in der Schauspielkunst ein privilegiertes Feld der beruflichen Betätigung und Leistungsanerkennung vorfinde, geschieht um den Preis, dass sie vom Autor gleichzeitig auf ihren von der »Fähigkeit zur Mutterschaft« (ebd.: 101) geprägten »psychischen Grundcharakter« (ebd.) reduziert wird: Als ein »extatischer Rest einer alten Welt« (ebd.) nämlich reisse die Schauspielkunst die Frauen aus der Sozietät heraus und gebe einen ganz und gar ungünstigen Boden für Mutterschaft her. Daher komme die »tiefe Problematik der Frau als Schauspielerin« (ebd.): Die meisten Bühnendarstellerinnen hätten – im Unterschied zu ihren männlichen Kollegen – viel stärker das Gefühl, der Kunst etwas Entscheidendes zu opfern und trügen dementsprechend in der Regel einen »Zug des Leidens im Gesicht«, der noch um so stärker scheine, »je grösser ihre Kunst [...] wird« (ebd.).

Wiewohl Bab sich bemüht zeigt, eine soziologische Erklärung für das Dilemma der Schauspielerin zu finden, sind seine Betrachtungen zur ›Frau am Theater‹ deutlich von jenem biologischen Reduktionismus durchzogen, der auch die Schriften von Schlenther, Stümcke, Goldschmit und Bauer kennzeichnet.¹³ Auch deren Erkenntnisinteresse gilt nicht der je konkreten Künstlerin, sondern eben »der Frau – als Schauspielerin«, wie Emde (1997: 32) konstatiert: Ontologisierend werde die Schauspielerin in ihrer eigenen Vorgeschichte, ja irgendwo im Urzeitlichen »eingefroren« (ebd.).¹⁴ Und leider, so schreibt Emde weiter, lösten sich noch zahlreiche jener neueren mit der Bühnendarstellerin befassten Arbeiten, die seit den 1980er Jahren entstehen¹⁵, nicht hinreichend von dieser Betrachtungsweise: schon deren Titel würden »immer noch den Kollektivsingular« (ebd.: 33) verwenden. Exemplarisch führt sie den 1989 von Renate Möhrmann herausgegebenen Sammelband *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst* an, dem es um die »verschlungene und zum Teil vergessene Geschichte der weiblichen Schauspielkunst« geht (Möhrmann 2000[1989]: 21). Diesen und weitere einschlägige Publikationen kritisierend moniert Emde, es sei nun an der Zeit, »das Interesse an Frauen und Schauspielerinnen nicht mehr über die Kategorie der Weiblichkeit zu rechtfertigen« (Emde 1997: 33). Vielmehr müsse es darum gehen, die Leistungen von Theaterkünstlerinnen »als einen Versuch der subjektiven Behauptung gegenüber diesem Gattungsbegriff von der Frau [...] zu würdigen« (ebd.).

Ob und inwieweit das in den 1980er Jahren erneut einsetzende, teils explizit feministisch motivierte Schreiben über ›Theaterfrauen‹ eine Reifizierung althergebrachter Geschlechtercodierungen mit sich bringt, ist nicht Gegenstand des vorliegenden Beitrags. *Dass* dieses speziell der weiblichen Bühnenkünstlerin gewidmete Schreiben stattfindet, scheint indes gerade angesichts der Tatsache des bis in unsere Tage fast gänzlichen Ausbleibens einer entsprechenden Auseinandersetzung mit männlichen Theaterschaffenden oder der Bedeutung, die Männlichkeit im Feld des Theaters hat, virulent. Während sich kaum Arbeiten finden, die explizit das Verhältnis von Männlichkeit und Theater oder die ›vermännlichte‹ Dimension der Bühnenwelt selbst in den Blick nehmen würden¹⁶, hat sich in den letzten

¹³ Vgl. auch jene Konstruktionen geschlechtsspezifischer Absolutheiten, die wir in den noch deutlich in der Tradition des Geschlechterdiskurses der Humanwissenschaften des 19. Jahrhunderts stehenden Schriften des Soziologen Ferdinand Tönnies (1912; 1926) finden. Auch dieser zeichnet, auf der Folie seiner dichotomen Begriffsbildung von männlichem ›Kürwillen‹ und weiblichem ›Wesenwillen‹ einen reichlich essentialistischen Geschlechterunterschied (vgl. Hänzi 2004: 10ff.).

¹⁴ Vgl. auch das Theorem weiblicher ›Einheitlichkeit‹ (gegenüber männlicher ›Vielfältigkeit‹) im Werk Georg Simmels (hierzu Meuser 1998: 31ff.).

¹⁵ Zahlenmässig dominieren hier kulturwissenschaftlich, sozialgeschichtlich und literaturwissenschaftlich angelegte Studien zur Schauspielerin im 17. und 18. Jahrhundert. Zum 17. Jahrhundert vgl. etwa Howe (1992) und Puschmann (2000). Zum 18. Jahrhundert: Buck (1986), Geitner (1988) und Wetzels (1987).

¹⁶ Zu diesen raren Schriften zählen etwa der von Bollen u.a. (2008) herausgegebene Sammelband zur Frage, inwieweit das australische Theater seit den 1950er Jahren zur Repräsentation und/oder Herausforderung bestimmter Männlichkeitsbilder beiträgt, und die luziden Arbeiten von Hinz (2006) und Lobert (2008), die sich mit männlich-vergeschlechtlichten Logiken der Theaterinszenierung befassen.

20 Jahren – im Sinne einer Ausdifferenzierung – das Schreiben über ›die Frau‹ am Theater in Richtung eines Schreibens über ›Frauen in den darstellenden Künsten‹ gewandelt. So finden sich seit den späten 1980er Jahren auch vermehrt Publikationen, welche die Arbeitsbedingungen und das Schaffen *zeitgenössischer* Bühnenkünstlerinnen und Theaterautorinnen thematisieren, sowie – vor allem im angelsächsischen Sprachraum – einige ebenfalls die Künstlerin fokussierende Studien zum Verhältnis von Tanz, Geschlecht, Kultur und Körper. Seit Mitte der 1990er Jahre geraten schliesslich auch die Theaterregisseurinnen ins Blickfeld: Daniels (1996) beispielsweise untersucht in *Women Stage Directors Speak* anhand von Interviews, die sie mit 35 zeitgenössischen, vornehmlich US-amerikanischen Regisseurinnen geführt hat, deren künstlerische Selbstauffassungen. Ist ›die Frau‹ am Theater also recht eingehend beforscht und ihre Reduktion auf die Position der ›ewigen Schauspielerin‹ zusehends überwunden, so steht eine explizit geschlechtertheoretisch interessierte Aufarbeitung der männlich-vergeschlechtlichten Welt der Bretter, die die Welt bedeuten wollen, noch aus. Und wird auch hier und da konstatiert, beim Regieberuf handle es sich um eine Domäne »heavily influenced and dominated by male artists« (Daniels 1996: 1), und vorgeschlagen, die Geschichte des Theaters sei als eine »man-made history« (Aston 1995: 15) zu dekonstruieren, so fehlt es bislang an Studien, die dieser Programmatik auch tatsächlich folgen.

3. Zusammenfassung und Ausblick

Im vorliegenden Beitrag wurde der historisch-soziale Entstehungskontext des ›Theaterregisseurs‹ nachgezeichnet in der Absicht, diesen als eine Form objektivierter, zu einem spezifischen beruflichen Ideal geronnenen Männlichkeit begreifbar und damit auf seinen Status als Männlichkeitsmuster normativer Geltungskraft hin befragbar zu machen. Im Folgenden werden die gewonnenen Einsichten in aller Kürze resümiert, um daraufhin den Bogen zurückzuspannen zur Frage, in welcher Hinsicht die Rekonstruktion eines solchen männlich-vergeschlechtlichten beruflichen Ideals mit Blick auf das auf Connell zurückgehende Konzept der ›hegemonialen Maskulinität‹ von Interesse sein kann.

Also: Es konnte gezeigt werden, wie im Kontext der bürgerlichen, vom Anspruch auf eine Neuformierung der Kultur als *Männerkultur* gekennzeichneten Emanzipationsbewegung um 1800 der Regisseur auf den Plan tritt: zunächst im Sinne einer disziplinierenden, quasi-polizeilichen Ordnungsinstanz, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dann zusehends als charismatische Führerfigur von willensstarker Persönlichkeit. Unter Ausschluss des weiblichen Geschlechts vom Regieberuf setzt sich in dieser Zeit die Überzeugung durch, dass eine Theateraufführung nur das (zunächst ›kongeniale‹, später mehr und mehr ›autonome‹) Werk einer Person, das heisst *eines Mannes* sein könne. Was diesen auszeichnet, ist die Unermüdlichkeit seines Schaffens und die ›Heilsamkeit‹ seiner zwingend Gefolgschaft verlangenden Autorität. Schliesslich schien mit dem sich etablierenden Bewusstsein um den Wert des Neuigkeitscharakters einer Aufführung für künstlerische Reputation das Fundament gelegt für jene den Regieberuf kennzeichnende »kompetitive Struktur« (Meuser 2001, 9), deren Dynamik sich in der Zeit um 1900 –als konstitutives Moment des männlichen Regisseurideals – noch deutlich verschärfen sollte: In dieser zweiten heissen Phase der Entwicklung des Regieberufs gilt Kultur nunmehr als männlich, womit das neuerliche Unbehagen in der Kultur einem Unbehagen in der *männlichen* Kultur gleichkommt. In Gestalt von ›Protestführern‹ richten sich Regisseure jetzt gewissermassen gegen sich selbst: etwa im Rahmen des Generationenkonflikts zwischen der neuen Avantgarde und den alten Vertretern des naturalistischen Theaters. Im Rahmen unterschiedlicher Konstellationen der ›Partnerschaft-Gegnerschaft‹ lotet der ›geniale‹ Regisseur des beginnenden 20. Jahrhunderts – jetzt erst als eigentlicher Schöpfer des Bühnenwerks verstanden – alle Möglichkeiten und Unmöglichkeiten inszenatorischer Tätigkeit aus. Damit spitzen sich auch die ›ernsten Spiele des Wettbewerbs‹, in denen Männlichkeit (re)produziert wird, im Feld des Theaters zu: fürderhin zählt allem voran die kulturelle Erneuerungs- und Prägekraft des Regisseurs, dessen einzigartiges Werk sich optimalerweise randlos

mit seiner singulären Persönlichkeit zu decken hat. Die verstärkte Charismatisierung des Theaterregisseurs schliesslich erweist sich, nebst dem Umstand, dass seine Arbeit jetzt als eine ganz ausseralltägliche gilt, nicht zuletzt in seiner Codierung als eine Art heilbringende Erlöserfigur, wie wir sie etwa bei Hannsen (1908) finden: bei ihm hat der Ruf nach dem ›idealen Regisseur‹ quasi religiösen Charakter; er fällt in eine Zeit, da die Welt des Theaters angesichts sich vervielfachender künstlerischer Strömungen und Gegenströmungen gleichsam auseinander zu fallen droht – und so ist die phantasmatische Beschwörung *eines* omnipotenten Mannes, der irgendwie alles wieder ins Lot bringen soll, wohl als latenter Wunsch nach ›regisseurialer Re-Zentrierung‹ theatraler, ja sozialer Realität insgesamt zu verstehen. Darüber hinaus konnte gezeigt werden, dass um 1900 eine ontologisch gefärbte – teils quasi-gynäkologisch, teils soziologisch-essentialistisch unterfütterte – Sonderbeschreibung der ›Frau am Theater‹ einsetzt, in deren Fahrwasser sie 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‹ ist.

Seine Willensstärke, die Unermüdlichkeit und Ausseralltäglichkeit seines Schaffens, das Charisma seiner einmaligen, kulturelle Erneuerung (oder aber: Re-Zentrierung) verheissenden Persönlichkeit usw. – all diese Codierungen machen den ›idealen Regisseur‹ gleichermassen aus wie das Primat der Einzigartigkeit seines künstlerischen Werks und die Unhinterfragtheit seiner Männlichkeit. Inwieweit handelt es sich bei diesem nun um ein Orientierungsmuster, über welches ›hegemoniale Männlichkeit‹ (re)produziert wird? Und wie lässt es sich – um auf die den Connellschen Ansatz weiterentwickelnde Kritik von Meuser und Scholz zurückzukommen – auf seine Gestalt und Wirkmächtigkeit als ›generatives Prinzip‹ hin untersuchen?

Wie unter Punkt 1 erwähnt gilt als nach wie vor ungeklärt insbesondere die Frage nach der Dimension sozialer Wirklichkeit, auf der ›hegemoniale Männlichkeit‹ zu lokalisieren ist (mögliche Verortungen können sein: eine subjektive Disposition, ein milieu- oder berufsgruppenspezifisches Handlungsmuster, eine kulturelle Repräsentation oder Leitvorstellung, eine institutionelle Struktur). Interessanterweise scheinen sich das Connellsche Konzept der hegemonialen Männlichkeit und der auf Ulrich Oevermann zurückgehende Deutungsmusteransatz an einem kniffligen Punkt zu berühren. Hüben wie drüben finden sich – um das etwas salopp zu sagen – ganz ähnliche Problematisierungen. Herrscht in den theoretischen Reflexionen auf Oevermanns Konzept, wie sie vermehrt seit den 1990er Jahren anzutreffen sind¹⁷, weitestgehend Einigkeit darin, dass es sich bei Deutungsmustern um kollektive, nur begrenzt reflexiv verfügbare Sinngehalte handelt, die eine eigene Dimension sozialer Realität konstituieren und als solche – einmal subjektiv angeeignet – strukturierend in die Praxis eingehen, so scheinen im Rahmen jedweder Deutungsmusteranalyse stets zwei Fragen virulent zu bleiben: Erstens die nach dem *Status* der Bewusstheit beziehungsweise Nicht-Bewusstheit, mit der ein Deutungsmuster am Werk ist, das heisst nach seiner Qualität und Wirkmächtigkeit als kognitiver oder habituellem Wissensbestand. Gerade die Abgrenzung des Deutungsmusteransatzes vom Konzept des Habitus¹⁸ stellt – so Oevermann (2001: 47) – ein ungelöstes Problem dar, das auf weitere empirische Klärungen angewiesen ist.¹⁹ Eine zweite Knacknuss besteht in der Frage nach der *Reichweite* eines je zur Diskussion stehenden Deutungsmusters, das heisst nach seiner Qualität als eine Form überindividueller Wissens, welches sich in einem milieuspezifischen Denkstil (oder Habitus) genauso manifestieren kann wie einem berufsgruppenkulturell eingeschliffenen und institutionell verbürgten Deutungsschema oder einem epochalen, quasi gesamtgesellschaftlich wirksamen Interpretationsmuster.

¹⁷ Siehe etwa Lüders (1991), Meuser/Sackmann (1992), Oevermann (2001), Honegger (2001).

¹⁸ Vgl. Bourdieu (1979; 1993).

¹⁹ Oevermann selbst versteht den Unterschied als graduell abhängig von der Tiefe seiner ›biografisch-ontogenetischen Verankerung‹ (ebd. 46).

Aus dem Vergleich der dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit und dem Deutungsmusteransatz gleichermaßen impliziten erkenntnislogischen Schwierigkeiten lässt sich ableiten, dass es, wenn nach dem ›hegemonialen‹ Charakter eines bestimmten Männlichkeitsmusters gefragt wird, in Rechnung zu stellen gilt, dass es sich bei diesem – erstens – um einen mehr oder minder unbewusst operierenden und – zweitens – gesellschaftlich mehr oder weniger weit reichenden Sinngehalt normativer Geltungskraft handelt. Wie also lässt sich die Operationsweise, wie die Reichweite eines Männlichkeitsmusters eruieren? Beides, so möchte ich vorschlagen, ist erst möglich durch eine fallrekonstruktiv angelegte Untersuchung, die – im Sinne eines ›intersektionalen‹, die Interdependenz von Geschlecht berücksichtigenden Ansatzes²⁰ – zum Gegenstand hat, kontrastiv entlang bestimmter Divergenzlinien (z.B. Generationslagerung, soziales Herkunftsmilieu) in Erfahrung zu bringen, auf welche konkrete Art und Weise das zur Diskussion stehende Männlichkeitsmuster von welchen historisch und gesellschaftlich verortbaren Akteuren angeeignet und reproduziert – oder aber: unterwandert und transformiert – wird. Auf das im Rahmen der vorliegenden Erörterung seines Entstehungskontexts herausdestillierte Konstrukt des ›idealen Regisseurs‹ bezogen hiesse dies in weiteren Analysen zu untersuchen, inwieweit welche *zeitgenössischen* Theaterregisseure mit ihrem Denken und Handeln an der Reproduktion oder Transformation des fraglichen Männlichkeitsmusters partizipieren. Welches also ist die Reichweite dieses Orientierungsmusters? Inwiefern geht dieses tatsächlich ›unbewusst‹ strukturierend in die Praxis von Theatermännern ein? Und wo liegen die Grenzen der Unbefragtheit seines Operierens? Erst die Beantwortung dieser Fragen erlaubt es schliesslich, material gesättigte Aussagen darüber machen zu können, ob und zu welchem Grade wir es beim ›idealen Theaterregisseur‹ mit einem mehr oder weniger weitreichenden ›hegemonialen‹ Männlichkeitsmuster, mit einem mehr oder weniger stabilen ›generativen Prinzip‹ zu tun haben.

Im Vortrag werden – im Sinne eines work-in-progress-Beitrags – erste Einsichten aus solchen kontrastiv angelegten Fallanalysen zur Diskussion gestellt, in deren Rahmen ich anhand nicht-standardisierter Interviews mit zeitgenössischen Regisseuren deren habituelle Dispositionen, künstlerische Selbstverständnisse und berufsbezogene Deutungen rekonstruiere.

²⁰ Siehe Walgenbach (2007) sowie Meuser (2006), der argumentiert, dass die Beforschung hegemonialer Männlichkeit eine »intersektionale oder konfigurative Betrachtungsweise« (ebd.: 170) erfordert.

Literatur

- Akáts, Franz von (1841), *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht*, Wien.
- Aston, Elaine (1995), *An introduction to feminism and theatre*, London.
- Bab, Julius (1974[1931]), *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Stuttgart.
- Bauer, Bernhard A. (1927), *Komödiantin – Dirne? Der Künstlerin Leben und Lieben im Lichte der Wahrheit*, Wien/Leipzig.
- Bergman, Gösta M. (1966), »Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne«, in: *Maske und Kothurn*, Jg. 12, H. 1, S. 63-91.
- Bollen, Jonathan, u.a. (Hg.) (2008), *Men at Play: Masculinities in Australian Theatre since the 1950s*, Amsterdam.
- Bourdieu, Pierre (1979), *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*, Frankfurt/M.
- Bourdieu, Pierre (1993), *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M.
- Bourdieu, Pierre (1997), »Die männliche Herrschaft«, in: Dölling, Irene/Beate Kraus (Hg.), *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, Frankfurt/M., S. 153-217.
- Bourdieu, Pierre (2005), *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt/M.
- Buck, Inge (1986), »Zur Situation der Frauen am Theater im 18. Jahrhundert am Beispiel von Karoline Schulze-Kummerfeld (1745-1815)«, in: Peter Freimark u.a. (Hg.), *Lessing und die Toleranz*, München, S. 313-324.
- Case, Sue Ellen (1988), *Feminism and Theatre*, Basingstoke.
- Connell, Robert W. (1987), *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*, Cambridge.
- Connell, Robert W. (1993), »The Big Picture. Masculinities in Recent World History«, in: *Theory and Society*, Jg. 22, H. 5, S. 597-623.
- Connell, Robert W. (2000), *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Opladen.
- Connell, Robert W./James W. Messerschmidt (2005), »Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept«, in: *Gender and Society*, Jg. 19, H. 6, S. 829-859.
- Daniels, Rebecca (1996), *Women Stage Directors Speak. Exploring the Influence of Gender on Their Work*, Jefferson.
- Emde, Ruth B. (1997), *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum*, Amsterdam.
- Garaventa, Alexandra (2006), »Geschichte der Theaterregie«, in: Dies., *Regietheater in der Oper. Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners Ring des Nibelungen*, München, S. 122-129.
- Geitner, Ursula (Hg.) (1988), *Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne*, Bielefeld.
- Gerhards, Jürgen (1997), »Kunstsoziologie. Einleitende Bemerkungen«, in: Ders. (Hg.), *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen, S. 7-21.

- Glawion u.a. (2007), »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Erlöser. Figurationen männlicher Hegemonie*, Bielefeld, S. 13-26.
- Goldschmit, Rudolf K. (1922), *Die Schauspielerin. Ihr Weg, ihre Gestalt und ihre Wirkung*, Stuttgart.
- Hänzi, Denis (2004), »Machen Sie mal gar nichts – Seien Sie ein Mann«. *Inszenierungslogiken und Männlichkeitsrhetorik im Feld der Schweizer Männerbewegung*, Bern.
- Hannsen, Hanns (1908), *Beiträge zur Technik der Bühnenkunst*, Leipzig.
- Hausen, Karin (1976), »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: Werner Conze (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart, S. 363-393.
- Hinz, Melanie (2006), *Weiblicher und männlicher Blick. Andrea Breths und Michael Thalheimers Inszenierungen von Lessings ›Emilia Galotti‹*, Universität Hildesheim (unveröffentlichte Diplomarbeit).
- Hiß, Guido (2005), *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*, München.
- Holledge, Julie (1981), *Innocent Flowers. Women in the Edwardian Theatre*, London.
- Honegger, Claudia (1978), »Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie kultureller Deutungsmuster«, in: Dies. (Hg.), *Die Hexen der Neuzeit. Studien zur Sozialgeschichte eines kulturellen Deutungsmusters*, Frankfurt/M., S. 25-34.
- Honegger, Claudia (1989), »›Weiblichkeit als Kulturform‹. Zur Codierung der Geschlechter in der Moderne«, in: Max Haller u.a. (Hg.), *Kultur und Gesellschaft*, Frankfurt/M./New York, S. 142-155.
- Honegger, Claudia (2001), »Deutungsmusteranalyse reconsidered«, in: Roland Burkholz u.a. (Hg.), *Materialität des Geistes*, Weilerswist, S. 107-136.
- Howe, Elizabeth (1992), *The First English Actresses. Women and Drama 1660-1700*, Cambridge.
- Legband, Paul (1947), *Der Regisseur*, Hamburg.
- Lobert, Verena (2008), *Krise der Männlichkeit? Eine Dramen- und Aufführungsanalyse von Goethes ›Faust I‹ und seiner Inszenierung von Michael Thalheimer 2004*, Universität Hildesheim (unveröffentlichte Diplomarbeit).
- Lüders, Christian (1991), »Deutungsmusteranalyse. Annäherungen an ein risikoreiches Konzept«, in: Garz, Detlef/Klaus Kraimer (Hg.), *Qualitativ-empirische Sozialforschung. Konzepte, Methoden, Analysen*, Opladen, S. 377-408.
- Melchinger, Ulrich (1966), »Zur Geschichte der Regie«, in: Martin Hürlimann (Hg.), *Das Atlantischbuch des Theaters*, Zürich, S. 331-340.
- Meuser, Michael (1998), *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Opladen.
- Meuser, Michael (2006), »Hegemoniale Männlichkeit. Überlegungen zur Leitkategorie der Men's Studies«, in: Brigitte Aulenbacher u.a. (Hg.), *FrauenMännerGeschlechterforschung. State of the Art*, Münster, S. 160-174.
- Meuser, Michael/Reinhold Sackmann (1992), »Zur Einführung: Deutungsmusteransatz und empirische Wissenssoziologie«, in: Dies. (Hg.), *Analyse sozialer Deutungsmuster. Beiträge zur empirischen Wissenssoziologie*, Pfaffenweiler, S. 9-38.
- Möhrmann, Renate (2000[1989]), *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Frankfurt/M.

- Oevermann, Ulrich (1973), *Zur Analyse der Struktur von sozialen Deutungsmustern*, Frankfurt/M.
- Oevermann, Ulrich (2001), »Die Struktur sozialer Deutungsmuster. Versuch einer Aktualisierung«, in: *Sozialer Sinn*, Jg. 2, H. 1, S. 35-81.
- Pedersen, Jean Elisabeth (2004), »Le Théâtre Féministe de Marya Chéliga«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, Jg. 131, S. 31- 64.
- Primavesi, Patrick (2008), *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt/M.
- Puschmann, Claudia (2000), *Fahrende Frauenzimmer. Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670-1760)*, Herbolzheim.
- Schlenther, Paul (1895), *Der Frauenberuf im Theater*. Berlin.
- Scholz, Sylka (2004), »Hegemoniale Männlichkeit – Innovatives Konzept oder Leerformel?«, in: Hella Hertzfeld u.a. (Hg.), *GeschlechterVerhältnisse. Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis*, Berlin, S. 33-45.
- Stowell, Sheila (1992), »Drama as Trade. Cicely Hamilton's Diana of Dobson's«, in: Gardner, Vivien/Susan Rutherford (Hg.), *The New Woman and her Sisters: Feminism and Theatre 1850-1914*, New York/London, S. 177-188.
- Stümcke, Heinrich (1905), *Die Frau als Schauspielerin*, Leipzig.
- Thurn, Hans Peter (1997), »Kunst als Beruf«, in: Jürgen Gerhards (Hg.), *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen, S. 103-124.
- Tönnies, Ferdinand (1912), *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Berlin.
- Tönnies, Ferdinand (1926), »Der Begriff der Gemeinschaft«, in: (Ders.), *Soziologische Studien und Kritiken*, Jena, S. 266-276.
- Walgenbach, Katharina (2007), »Gender als interdependente Kategorie«, in: Katharina Walgenbach u.a. (Hg.), *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, Opladen, S. 23-64.
- Weber, Max (1980[1921]), *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen.
- Wetzels, Walter D. (1980), »Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert. Zwei Perspektiven: Wilhelm Meister und die Memoiren der Schulze-Kummerfeld«, in: Barbara Becker-Cantarino (Hg.), *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*, Bonn, S. 195-216.
- Weigel, Hans (1958), *Masken, Mimen und Mimosen. Liebeserklärung eines Zivilisten an die Welt hinter den Kulissen der Kulissen*, Stuttgart.
- Winds, Adolf (1925), *Geschichte der Regie*, Stuttgart.