



Nora Steiner

Regie als Kunst des *weissen* Mannes?

Wie der moderne Regisseur als *weisses* und männliches «Genie» konstituiert ist

u^b

^b
UNIVERSITÄT
BERN

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Nora Steiner

Regie als Kunst des *weisen* Mannes?

Wie der moderne Regisseur als *weisses* und
männliches «Genie» konstituiert ist



^b
UNIVERSITÄT
BERN

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2023

Impressum

ISBN: 978-3-03917-067-8
DOI: 10.48350/180064

Herausgeber: Beate Hochholdinger-Reiterer
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Tabitha Zurbrügg
Layout Titelei: Sari Pamer

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Text © 2023, Nora Steiner

Titelfoto: Theater ist wie Männerfussball

Bildnachweis: Réka Szücs

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	6
2. METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN	10
3. DER «GENIE»-KULT UND DESSEN DEKONSTRUKTION.....	18
3.1. HISTORISCHE ENTWICKLUNG	18
3.2. SCHLÜSSELKONZEPTE.....	21
3.3. POSTSTRUKTURALISTISCHE KRITIK	25
4. GENESE UND PERPETUIERUNG DES «WEISSEN, MÄNNLICHEN REGIEGENIES»	30
4.1. «MÄNNLICHE» REGIEKUNST IN ABGRENZUNG ZUR «WEIBLICHEN» SCHAUSPIELKUNST	33
4.2. EIN «WERK» MUSS HER.....	47
5. EIN «KÜNSTLERGENIE» ALS LEGITIMATIONSSTRATEGIE FÜR THEATER ALS KUNST ...	55
6. SCHLUSS	58
7. BIBLIOGRAFIE.....	60
7.1. PRIMÄRLITERATUR	60
7.2. SEKUNDÄRLITERATUR	61
7.2.1. <i>Literatur</i>	61
7.2.2. <i>Internetquellen</i>	66
7.2.3. <i>Mündliche Quellen</i>	67
7.2.4. <i>Erwähnte Inszenierungen</i>	67
8. DANK.....	68

1. Einleitung

«Schöpferische Geistigkeit und Weiblichkeit gelten [...] als unvereinbar. Demgegenüber steht die Tradition der (Selbst-)Legitimation von Männern als originell, innovativ und schöpferisch. [...] Kunst und Kultur wird als Domäne des männlichen Schaffens begriffen.»¹

Im Juli 2021 erscheint die Vorstudie zu Geschlechterverhältnissen im Schweizer Kulturbetrieb des Zentrums für Gender Studies der Universität Basel. Darin werden erstmals spartenübergreifend qualitative und quantitative Daten zur Geschlechterverteilung, zu den Berufsverläufen von Kulturschaffenden und zu institutionellen Massnahmen bezüglich Fragen der Geschlechtergerechtigkeit und Diskriminierung in der Schweiz erfasst.² Im untersuchten Kulturfeld können trotz zaghafter Transformationsbemühungen und expliziter Kritik am System massive strukturelle Unterschiede zwischen Frauen*³ und Männern* festgestellt werden.⁴ Im Theater führen Frauen* nur zu einem Drittel Regie⁵, da unser heutiges – modernes – Verständnis von dem Beruf diesen nämlich als schöpferische, innovative und deswegen «männliche» Tätigkeit konstituiert. Der Regisseur⁶ wird als Subjekt stilisiert, das aus sich heraus Kunst mit menschlichem Material «erschafft»: «Der Mann» als originärer Schöpfer wirkt als autonomes «Genie», während Frauen* per se auf ihre reproduktiven, nachahmenden Fähigkeiten reduziert werden.⁷

In der Basler Vorstudie werden die erschlossenen Zahlen und Haltungen anhand des wirkmächtigen, bürgerlich-patriarchalen, westlichen⁸ Geschlechtermodells und -ideals hergeleitet und begründet.⁹ Das Modell des Geschlechtscharakters, welches ab dem 19. Jahrhundert den gesellschaftlichen Diskurs dominiert, leitet geschlechtsspezifische Tätigkeiten und Subjektkonstitutionen von biologisch-essentialistischen Grundlagen ab und legitimiert diese über ihre «Natürlichkeit».¹⁰ Geschlechterrollen werden somit nicht als sozial,

¹ Zentrum Gender Studies Basel: Geschlechterverhältnisse im Schweizer Kulturbetrieb. Eine qualitative und quantitative Analyse mit Fokus auf Kulturschaffende, Kulturbetriebe und Verbände. Ergebnisse der Vorstudie. Basel 2021, S. 13.

² Vgl. ebd., S. 1.

³ Im Bericht wird diese Schreibweise verwendet, um eine binär-essentialistische Vorstellung von Geschlecht zu markieren und zu unterlaufen. In der vorliegenden Arbeit wird entweder diese Schreibweise übernommen oder die Bezeichnung FINTA* (Frauen, Inter, Nonbinäre, Trans, Agender Menschen) verwendet, um ein inklusives Verständnis von Geschlecht deutlich zu machen.

⁴ Vgl. Zentrum Gender Studies Basel 2021, S. 2, 4, 6.

⁵ Vgl. ebd., S. 9.

⁶ Um den expliziten Ausschluss von FINTA* zu markieren wird in der Arbeit bewusst die männliche Form verwendet. Diese ist nicht als generisches Maskulinum zu verstehen.

⁷ Vgl. u. a.: Künzel, Christine: «Die Kunst der Schauspieler*in ist sublimierte Geschlechtlichkeit.» Anmerkungen zum Geschlecht der Schauspielkunst. In: Pailer, Gaby u. Schössler, Franziska (Hg.): GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender. Amsterdam u. New York 2011, S. 241–254; vgl. Battersby, Christine: Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics. London 1989; vgl. Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1998, S. 130–132.

⁸ In der Vorstudie selbst wird das binäre Geschlechtermodell nicht als westliche Vorstellung markiert. In dieser Arbeit wird die Haltung vertreten, dass neben Gender u. a. auch die Strukturkategorie *race* zentral ist (der Künstler wird als männlich und *weiss* konstruiert), weshalb eine intersektionale Analyse angestrebt wird. Vgl. dazu Kapitel 2 dieser Arbeit.

⁹ Vgl. Zentrum Gender Studies Basel 2021, S. 11.

¹⁰ Vgl. Hochholding-Reiterer, Beate: Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als eine Erfindung der Aufklärung. Göttingen 2014 (= Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa, Bd. 18),

historisch und kulturell bedingte, performative Akte¹¹ und damit als Konstrukte gedacht, sondern als «natürlich» angesehen. Zugewiesene Fähigkeiten – «Wesensarten» – gelten als gegeben, unveränderbar und deswegen legitim. So wird eine hierarchische Geschlechterordnung begründet, die sich im Kulturfeld widerspiegelt.¹² Auch dort strukturieren dualistische Trennungen in politisch-privat, in aktiv-passiv, schöpferisch-reproduzierend und männlich-weiblich unseren Diskurs und damit unsere Gesellschaft und unsere (Selbst-)Wahrnehmung.¹³ Das «Männliche» gilt als objektiver, unmarkierter Massstab, während das «Weibliche» sich zu diesem Massstab verhalten muss und als defizitär verändert¹⁴ wird.

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit diesen vergeschlechtlichten und rassifizierenden Konnotationen rund um die westliche, patriarchale Vorstellung des «Künstlergenies» theaterwissenschaftlich und gendertheoretisch auseinander. Es wird historiografisch untersucht, inwiefern diese Denkfigur in die diskursive Konstitution der modernen Regie um 1900 und später in deren Verfestigung im deutschen Regietheater in den 1970er-Jahren eingeschrieben ist und bis heute wirkt. In dieser Entwicklung zeigt sich, dass die Regiekunst im Ringen um Deutungsmacht auf der Bühne sowohl von der Schauspielkunst als auch von der Dichtkunst abgegrenzt wird, um die hierarchische Vormachtstellung des männlichen, *weissen*¹⁵ Regisseurs und seiner eigentlichen Kunst des Theaters, der Inszenierung, zu rechtfertigen.

In den meisten theaterwissenschaftlichen Publikationen zur modernen Regie wird die Denkfigur des «Künstlergenies» meines Erachtens ungenügend auf ihre vergeschlechtlichten und rassifizierenden Implikationen hin untersucht, was meist wieder zu einer Reproduktion des männlichen und *weissen* Kanons führt.¹⁶ Somit ist die vorliegende Arbeit von folgender Fragestellung geleitet: Inwiefern wird die bis heute wirkmächtige Denkfigur des männlichen, *weissen* «Genies» im Prozess der diskursiven Hervorbringung der modernen Regie in dieses Berufsbild eingeschrieben und verfestigt und wie etabliert sich Regie als autonome und «eigentliche» Kunst des Theaters in Abgrenzung zur «weiblichen» Schauspielkunst und der Dichtkunst?

S. 253; vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate: Wie die Schauspielkunst ihr Geschlecht wechselt. Vortrag in Mainz, 04.07.2018, S. 8 [unveröffentlichtes Vortragsskript].

¹¹ Vgl. Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2002, S. 301–320.

¹² Hier soll ausserdem auf Thomas Schmidts Studie verwiesen werden, in der anhand von qualitativen Interviews struktureller Machtmissbrauch durch Intendanten und Regisseure im deutschsprachigen Stadt- und Staatstheatersystem nachgewiesen wird. Vgl. Schmidt, Thomas: Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht. Wiesbaden 2019. Ausserdem wurde in der Vorlesungsreihe *Prozesse Institutioneller Öffnung* am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern vermehrt auf strukturelle Ungleichheit, Diversität und Gleichberechtigung Bezug genommen. Vgl. Prof. Dr. Alexandra Portmann: Prozesse Institutioneller Öffnung. Vorlesungsreihe am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, Herbstsemester 2021.

¹³ Vgl. Braun, Christina von: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Braun, Christina von u. Stephan, Inge (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart u. Weimar 2006, S. 10–51, hier S. 14.

¹⁴ *Verändert* oder *Veränderung* ist die deutsche Übersetzung des englischen *Othering*. Damit wird ein Prozess beschrieben, in dem Menschen als «Andere» konstruiert und von einem «wir» abgegrenzt werden. Vgl. Zürcher Hochschule der Künste: *Othering*. o. D., <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/othering-5894>, 03.03.2022; vgl. Zentrum Gender Studies Basel 2021, S. 12–13.

¹⁵ Mit der kursiven Schreibweise von *weiss* wird gekennzeichnet, dass sich der Begriff nicht auf den Phänotyp – die Hautfarbe – bezieht, sondern dass damit eine Strukturkategorie gemeint ist.

¹⁶ Vgl. dazu den Abschnitt dieser Arbeit zum Forschungsstand auf S. 11–14.

Die These, der in dieser Arbeit nachgegangen wird, kann folgendermassen formuliert werden: Es wird davon ausgegangen, dass Regiekunst bereits in ihrer Entstehung um 1900 als «Geniekunst» konstituiert wird. Weil «Genie» eine männlich und *weiss* codierte Denkfigur ist, gilt damit auch die moderne Regietätigkeit als männliche, *weiss* konnotierte Kunst. Diese Vorstellungen wirken – wie in dieser Einleitung anfänglich aufgeführt – bis heute weiter. Um im heutigen Theaterbetrieb mehr Diversität herstellen zu können ist es zentral, die Strukturen und Mechanismen zu verstehen, welche Ausschlüsse von FINTA* und BIPoC¹⁷ herstellen und legitimieren. So wird in der Vorstudie treffend auf den Punkt gebracht: «Das Konzept des «männlichen Genies» wirkt somit als «unconscious bias» nach wie vor in den Kulturbetrieb hinein und steht den Ansätzen zu einem nachhaltigen strukturellen Wandel der Geschlechterverhältnisse im Wege.»¹⁸ So meint zum Beispiel der Regisseur Frank Castorf auf die Frage, warum während seiner Intendanz an der Berliner Volksbühne so wenig Frauen* inszeniert hätten, Folgendes: «Wir haben eine Frauen-Fußballweltmeisterschaft und eine Männer-Fußballweltmeisterschaft, und in der Qualität des Spiels unterscheidet sich das schon sehr.»¹⁹ Er habe nicht viele Frauen* erlebt, die eine gleiche Qualität ihrer Inszenierungen erreichten wie Männer*.²⁰ Er begründet einen nachweislich strukturellen Ausschluss mit fehlendem Können, was es umso schwieriger macht, etwas gegen die Ungleichheit zu unternehmen. Er weist seine Verantwortung und sein eigenes Eingebundensein in sexistische und rassistische Diskurse und deren Reproduktion von sich.

Die vorliegende Arbeit ist folgendermassen strukturiert: Im zweiten Kapitel werden einige methodische Überlegungen, die für die folgende Analyse relevant sind, vorgestellt. Dabei wird zuerst auf das dominante männliche und *weisse* historiografische Narrativ eingegangen. Zudem wird aufgezeigt, wie *gender* und *race* als Analysekatoren in der Theaterwissenschaft immer noch marginal behandelt werden, was die Wichtigkeit der vorliegenden Untersuchung noch einmal unterstreicht.²¹ Gender und race werden als radikal miteinander verbunden gedacht²² – in den verwendeten Primärtexten werden vergeschlechtlichte Vorstellungen manchmal explizit gemacht, rassifizierende jedoch nicht, weshalb die Kategorie race vor allem mitgedacht und markiert wird. Denn laut Beate Hochholdinger-Reiterer werden geschlechtliche Codierungen in der Wissensproduktion allzu gern verschleiert, was wiederum die «Mächtigkeit von Denkmodellen»²³ installiere und stabilisiere und Auswirkungen auf die reale Gesellschaftsordnung habe.²⁴ Ausserdem wird in diesem Kapitel der – primär deutschsprachige – Forschungsstand zu Theaterregie zusammengefasst

¹⁷ BIPoC steht für Black, Indigenous, People of Colour.

¹⁸ Zentrum Gender Studies Basel 2021, S. 15.

¹⁹ Castorf, Frank: «Das ist mir zu wenig Kunst». Interview mit Christine Dössel, In: Nachtkritik, 29.06.2018, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15614:presseschau-vom-29-juni-2018-in-der-sueddeutschen-zeitung&catid=242&Itemid=62, 02.03.2022.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Vgl. Schrödl, Jenny: Die Kategorie «Gender» in der Theaterwissenschaft und im Gegenwartstheater. Veröffentlichtes Vortragsskript, 12.12.2014, https://www.academia.edu/15343805/Die_Kategorie_Gender_in_der_Theaterwissenschaft_und_im_Gegenwartstheater, 23.01.2022.

²² Vgl. Purtschert, Patricia: Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weißen Schweiz. Bielefeld 2019 (= Postcolonial Studies, Bd. 33); vgl. Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: University of Chicago Lethal Forum, 1 / 1989, S. 139–167.

²³ Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 92f.

²⁴ Vgl. ebd.

und dessen Lücken aufgezeigt, wodurch die Eigenleistung und Motivation dieser Arbeit klarer umrissen werden können.

Im dritten Kapitel wird zuerst beschrieben, wie und wann genau die Vorstellung eines «Künstlergenies» entstanden ist und welche westlichen philosophischen Kernkonzepte damit verknüpft sind, um deren Vorkommen dann in den analysierten Primärtexten einfacher benennen zu können. Die Aufgliederung der «Genie»-Vorstellung in ihre verknüpften Schlüsselkonzepte ist ein Novum dieser Arbeit. Damit soll im Einzelnen aufgezeigt werden, inwiefern die Denkfigur des «Genies» männliche und *weisse* Implikationen trägt. Im letzten Schritt werden die poststrukturalistischen Autorschaftsdekonstruktionen von Roland Barthes und Michel Foucault sowie einige kritische feministische Arbeiten vorgestellt, welche für die danach folgende Dekonstruktion des männlichen, *weissen* «Regiesubjekts» zentral sind. Da die Denkfigur des «Genies» in theaterwissenschaftlichen Arbeiten höchstens nebenbei erwähnt wird, müssen die literaturwissenschaftlichen und kunstgeschichtlichen Forschungen erst für die theaterwissenschaftliche Fragestellung fruchtbar gemacht werden.

Im vierten Kapitel folgt schliesslich die Anwendung der vorgängig beschriebenen Konzepte und Theorien auf die Konstitution der modernen Theaterregie um 1900 und die Verfestigung dieser Vorstellungen im deutschen Regietheater der 1970er-Jahre. Nach einem historischen Abriss der Entwicklung der modernen Regie als Einstieg wird in Kapitel 4.1. die Abgrenzung der «männlichen» Regie zur «weiblichen» Schauspielkunst genauer untersucht, wobei Beschreibungen der Regietätigkeit auf deren vergeschlechtlichte und rassifizierende Implikationen genauer in den Blick genommen werden. Da der Kanon auf seine ausgrenzenden, eingeschriebenen Mechanismen hin untersucht wird, ist eine gewisse Reproduktion von bekannten, diskursbestimmenden Personen und Texten nicht zu vermeiden, welche aber kritisch reflektiert wird. In Kapitel 4.2. wird die Abgrenzung der Regiekunst zur Dichtkunst analysiert und aufgezeigt, inwiefern darin eingebundene «Genie»-Vorstellungen der hierarchischen Höherstellung des männlichen, *weissen* Regisseurs dienen. Im fünften Kapitel werden Kernaussagen der Analyse zusammengefasst und in einen grösseren Kontext gesetzt. Es kann herauskristallisiert werden, inwiefern die Genese eines «Regiegenies» als Legitimationsstrategie von Theater als Kunst interpretiert werden kann. Dies soll als weitere Erklärung dienen, weshalb die Denkfigur des männlichen, *weissen* «Künstlergenies» sich hartnäckig hält. Wie bei der Darstellung des Forschungsstands aufgezeigt wird, gibt es in der Theaterwissenschaft keine Publikation, die sich explizit mit der Vergeschlechtlichung und Rassifizierung des «Regiegenies» auseinandersetzt. Diese Analyse und die Verknüpfung mit erforschten Gebieten der Schauspiel- und Dichtkunst sowie das Interpretieren der Befunde als Legitimationsstrategie für Theater als Kunst sind Eigenleistungen dieser Arbeit, welche mit einem ausblickenden Fazit schliesst.

2. Methodische Überlegungen

«Geschichte [ist] stets eine Konstruktion von Vergangenheit [...], die im <Jetzt> <hergestellt> wird – nicht zuletzt auch, um die Ereignisse des <Jetzt> über die Vergangenheit besser zu verstehen und umgekehrt.»²⁵ Dies formuliert die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner in einem Aufsatz zu tanzhistoriografischer Methodologie und fasst prägnant einige, im Zuge des Poststrukturalismus der 1970er-Jahre entstandene Paradigmen zusammen: Geschichte als nachträglich, mit heutigen Einstellungen und Positionierungen hergestelltes Konstrukt, nicht als zu findende, lineare, allem zugrundeliegende <Essenz> und das – meines Erachtens auch politische – Ziel, anhand von Wissen über die Vergangenheit ein Verständnis für gegenwärtig immer noch wirkmächtige Strukturen und Mechanismen zu produzieren. Wie die Tanzhistorikerin June Layson treffend meint, verknüpft Historiografie Vergangenheit und Gegenwart.²⁶ Dessen muss man sich in historischen Arbeiten bewusst sein: Der heutige Blick mit heutigem Wissen prägt Selektion und Interpretation von historischen Quellen, eine <neutrale>, <universale> und <absolute> Beschreibung einer «wahren Wirklichkeit»²⁷ kann es nicht geben.²⁸ Wie Donna Haraway pointiert formuliert: «History is a story Western culture buffs tell each other [...]»²⁹ Versteht man Historiografie als Vorgang, die ihr Objekt – die Theatergeschichte(n) – zugleich auch hervorbringt, wird klar, dass blinde Flecken unvermeidbar sind, die kenntlich gemacht und reflektiert werden müssen. Dies wird auch ein wichtiger Teil dieser Arbeit sein, da versucht wird, das dominante, patriarchale und westliche Narrativ des männlichen, *weissen* <Regiegenies> kritisch zu analysieren und auf seine Vergeschlechtlichung und Rassifizierung hinzuweisen.

Thurner bevorzugt den Begriff eines «Geflechts»³⁰ anstatt einer linear-kontinuierlichen Vorstellung von Geschichte. Dieses Modell wird in der vorliegenden Arbeit angewandt, da versucht wird, verschiedene Konzepte und diskursive Tendenzen miteinander zu verknüpfen und zu betrachten, wie sich diese gegenseitig verstärken – so zum Beispiel die Gleichzeitigkeit der Erscheinung von verschiedenen Texten, welche Theaterregie als künstlerischen, <männlichen> Beruf und die Schauspielkunst als <weiblichen> Beruf anfangs des 20. Jahrhunderts konstituierten. Dabei wird es wichtig sein, nicht vermeintlich eine lineare Kausalität herauszulesen, sondern ein kontingentes Verständnis von Gegebenheiten einzuarbeiten. Westliche und patriarchale Fokussetzungen, Einschätzungen und Narrative sind oft als solche unmarkiert, was Ausschlüsse nicht explizit und deswegen nicht existent macht. So wird der *weisse* cis Mann als unsichtbare, universal gültige Norm gesetzt, wozu sich <die Anderen> – FINTA* und BIPoC – als Ausnahme abgrenzen.³¹ Dies wird auch bezüglich andro- und eurozentristischem Kanon offensichtlich, der aus feministischer und dekolonialer

²⁵ Thurner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichtsschreibung. Tübingen 2008 (= Forum Modernes Theater, Bd. 23), S. 13–18, hier S. 13.

²⁶ Vgl. Layson, June: Historical perspectives in the study of dance. In: Adshear-Lansdale, Janet u. Layson, June (Hg.): Dance History. An Introduction. Second Edition, London u. New York 1983, S. 3–17, hier S. 3f.

²⁷ Thurner 2008, S. 14.

²⁸ Vgl. u. a. Thurner 2008, S. 14; vgl. Bayerdörfer, Hans-Peter: Probleme der Theatergeschichtsschreibung. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Frankfurt am Main 1990, S. 41–63.

²⁹ Haraway, Donna: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: Feminist Studies, 14 / 1988, S. 575–599, hier S. 577.

³⁰ Thurner 2008, S. 16.

³¹ Vgl. u. a. Haraway 1988, S. 575–577; vgl. Zentrum für Gender Studies 2021, S. 13–15; vgl. Purtschert 2019, S. 20.

Perspektive nicht aufgrund objektiver ästhetischer Kriterien zusammengestellt, sondern als historisch, sozial und kulturell hergestelltes Konstrukt angesehen wird.³² Hier zu erwähnen sind auch positiv konnotierte, aber problematische Bezeichnungen wie «Klassiker» oder «Meisterwerk», welche die Konstruktion und Herstellung von Phänomenen als solche verschleiern, wenn sie affirmativ verwendet werden – gerade diese Begrifflichkeiten werden im Zuge dieser Arbeit auf ihre Verknüpfung mit dem «Genie»-Gedanken hinterfragt. So betonen auch Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk und Matthias Warstat: «Die Fokussierung auf einzelne Aufführungen oder Inszenierungen entspricht einer antiquarischen Verehrung von «Theatergenies» und «Meisterwerken» und erschwert dabei den Anschluss der eigenen Quellenstudien an zeitgemäße theoriegeleitete Fragestellungen.»³³ Feministische und dekoloniale Geschichtsschreibung versucht, im dominanten Narrativ ungehörte Stimmen und Personen in die historiografische Arbeit aufzunehmen und die ausschliessenden Strukturen zu hinterfragen.³⁴ FINTA* und / oder BIPOC fallen durch die andro- und eurozentristischen Forschungsraster. Es werden sogenannte «Gegengeschichten»³⁵ verfasst: Welche Menschen haben am Theater gewirkt, über die heute nicht gesprochen wird?³⁶ In der androzentristisch erzählten Regiegeschichte³⁷ könnte und sollte bezüglich der oben formulierten Frage nachgeforscht werden – die Überzeugung, dass es historisch im männerdominierten Regiefeld einfach keine Frauen* gab, wird heute

³² Vgl. Rippl, Gabriele u. Winko, Simone: Einleitung. In: dies. (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart, Weimar 2013, S. 1–5, hier S. 1; vgl. Cochrane, Claire u. Robinson, Jo: Introduction. In: dies. (Hg.): Theatre History and Historiography. Ethics Evidence and Truth. Basingstoke 2016, 1–33, hier S. 7; vgl. Bala, Sruti: Decolonising Theatre and Performance Studies. Tales from the classroom. In: Tijdschrift voor Genderstudies, 20 / 2017, S. 333–345; vgl. Reiterer, Beate: «Mit der Feder erwerben ist sehr schön». Erfolgsdramatikerinnen des 19. Jahrhunderts. In: Gnüg, Hiltrud u. Möhrmann, Renate (Hg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1999, S. 247–260; vgl. Wägenbaur, Thomas: Poststrukturalistische und kulturwissenschaftliche Ansätze. In: Rippl, Gabriele u. Winko, Simone (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart, Weimar 2013, S. 41–49, hier S. 43.

³³ Lazardzig, Jan; Tkaczyk, Viktoria u. Warstat, Matthias: Theaterhistoriografie. Eine Einführung. Tübingen 2012, S. 90f.

³⁴ Der Begriff *dekolonial* kann nicht strikt von *postkolonial* getrennt werden, wird aber in dieser Arbeit verwendet, um den Fokus auf die Analyse bestehender Machtstrukturen und Konzepte der Moderne zu betonen.

³⁵ Wiens untersucht Goethes Theater und seine Schauspielkunst genderspezifisch – aus «weiblicher» Perspektive – und spricht auch selbst von «Gegengeschichte». Vgl. Wiens, Birgit: «Grammatik» der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater. Tübingen 2000 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 31).

³⁶ Vgl. Newey, Katherine: Feminist historiography and Ethics: A case study from Victorian Britain. In: Cochrane, Claire u. Robinson, Jo (Hg.): Theatre History and Historiography. Ethics Evidence and Truth. Basingstoke 2016, S. 85–102, hier S. 88. Eine wichtige Arbeit hat auch Renate Möhrmann geleistet, in dem von ihr herausgegebenen Sammelband werden Schauspielerinnen, ihre Arbeit und ihr jeweiliger sozialer Status vom 16. bis ins 20. Jahrhundert analysiert. Vgl. Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerin. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt am Main, Leipzig 2000. Als eindrückliches Beispiel sei die Masterarbeit *Von juristischen Monstren, Prostitutionsfeinden und einem Damenkomitee* von Lisa Mösli erwähnt, welche sich mit «Prostitution» in Bern anfangs des 19. Jahrhunderts auseinandersetzt und die Wichtigkeit eines gemeinnützigen Frauenvereins bezüglich der Kostümfrage herausarbeitet. Vgl. Mösli, Lisa: Von juristischen Monstern, Prostitutionsfeinden und einem Damenkomitee. Über soziale Dimensionen des Prostitutionsdiskurses und dessen Auswirkungen um 1900 in Bern. In: Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft, Bd. 11, 2022, https://boris.unibe.ch/161080/1/11_BATT_M_sli_Final.pdf, 01.03.2022.

³⁷ Wie z. B. vgl. Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1988; vgl. Roselt, Jens: Regietheorien. Regie im Theater. Geschichte-Theorie-Praxis. Hg. v. dems. Berlin 2015.

angezweifelt. Als Versuch, zeitgenössischen Regisseurinnen eine Stimme und Plattform zu bieten, kann hier die Publikation *Regie-Frauen* von Christina Haberlik erwähnt werden.³⁸ Die vorliegende Arbeit wählt einen anderen politischen Ansatz.³⁹ Es wird versucht, das dominante patriarchale und westliche, vermeintlich «objektive» Narrativ als vergeschlechtlicht und rassifizierend aufzudecken und damit die Imago eines autonomen, aus sich herauschöpfenden «Genies» zu dekonstruieren. Damit kann versucht werden zu verstehen, wieso diese wirkmächtigen Denkfiguren und unbewussten, als «universal» und «objektiv» angenommenen Haltungen zu Ausschlüssen führen. Wie wurden diese Konzepte hervorgebracht und perpetuiert?

Im nun folgenden Teil des Kapitels wird zuerst auf die Strukturkategorien *gender* und *race* innerhalb der deutschsprachigen Theaterwissenschaft eingegangen, worauf anhand dieser Überlegungen der aktuelle Forschungsstand zu Regie kurz dargestellt wird. Dabei ist auffallend, dass es vor allem deutschsprachige Sekundärliteratur zu diesem Thema gibt.⁴⁰ Anschliessend wird erläutert, von welchen Konzepten bezüglich *gender*, *race* und Intersektionalität in dieser Arbeit ausgegangen wird.

Die Theaterwissenschaftlerin und Genderforscherin Jenny Schrödl plädiert 2014 dafür, dass *gender* nicht nur als «separierte, sondern ebenso als integrierte theaterwissenschaftliche Kategorie»⁴¹ zu verstehen sei. Sie kritisiert damit die andauernde, tendenzielle Marginalisierung von *gender* in theaterwissenschaftlichen Analysen und meint, dass jeglicher Forschungsgegenstand auf seine «geschlechtlichen Codierungen, auf seine (implizit oder explizit) verwendeten geschlechtlichen Normen und Ideale einer jeweiligen Zeit und Kultur hin befragt und analysiert werden könnte.»⁴² Dies bringt auch die Theaterwissenschaftlerin und Genderforscherin Beate Hochholdinger-Reiterer 2004 auf den Punkt:

So drängt sich neben der Entschlüsselung der Mechanismen, also der Art und Weise, nach denen Geschlecht(lichkeit) in den Theorien zur Schauspielkunst erzeugt wird, sowie der Suche nach möglichen Einflüssen und Ursachen auch die Frage nach den Rückwirkungen der in Schauspieltheorien vermittelten Geschlechterkonzeptionen und Geschlechterikonografien auf die Entstehung von «(Theater)Wirklichkeit» auf.⁴³

Auch in der vorliegenden Arbeit wird die Theoretisierung von Schauspielkunst in Abgrenzung zur Erschreibung der modernen Regiekunst wichtig. Inwiefern werden darin binäre Geschlechterdualismen reproduziert, die dann wiederum bestimmte Rollen und Vorstellungen in der Gesellschaft perpetuieren?

Obwohl Schrödl in ihrem Essay klar einen Fokus auf *gender* und Forschungsarbeiten, die sich damit befassen, legt, geht sie am Ende auf die Verwobenheit und gegenseitige Beeinflussung

³⁸ Vgl. Haberlik, Christina: *Regie-Frauen. Ein Männerberuf in Frauenhand*. Hg. v. Deutsches Theatermuseum München. Leipzig 2010.

³⁹ Vgl. Haraway 1988; vgl. Newey 2016, S. 85.

⁴⁰ Auch in der englischsprachigen Reihe *The Great European Stage Directors* wird ein personenzentriertes, androzentristisches Narrativ zementiert. Vgl. dazu: Shepherd, Simon (Hg.): *The Great European Stage Directors*. O. O. 2018–2021. In: Bloomsbury, o. D., <https://www.bloomsbury.com/uk/great-european-stage-directors-set-1-9781474254113/>, 01.03.2022.

⁴¹ Schrödl 2014, S. 6.

⁴² Ebd., S. 6.

⁴³ Hochholdinger-Reiterer, Beate: doppeltes Vergnügen – doppelter Reiz. Gender und Theater(wissenschaft): Schauspieltheorien als Beispiel. In: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien (Hg.): *Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag*. Wien, Köln u. Weimar 2004, S. 199–209, hier S. 207.

von Strukturkategorien wie *gender*, *sex*, *desire*, *race*, *class* oder *disability* ein, die eben nicht isoliert, sondern auch in ihrem Zusammenspiel zu betrachten seien.⁴⁴ Dabei könne eine «intersektionale Perspektive auf das Theater den Blick [...] für institutionelle Praktiken der Herstellung von (Un-)Gleichheit und Diskriminierung / Privilegierung [öffnen].»⁴⁵ Auch der 2022 aktuell erschienene Band *Theaterwissenschaft postkolonial / dekolonial* zeigt die Dringlichkeit auf, in der Theaterwissenschaft *race*, Diversität und strukturelle Ungleichheit methodisch-kritisch benennen und behandeln zu müssen, statt weiterhin einen als solchen unmarkierten *weissen*, männlichen Kanon zu reproduzieren.⁴⁶ Die beiden Herausgeberinnen Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies fordern unter anderem eine «kritische Revision und Transformation unserer etablierten Begrifflichkeiten, Kategorien und Methoden»⁴⁷. Dies ist auch in der vorliegenden Arbeit ein zentrales Anliegen. Mit diesen Überlegungen soll nun kurz der Forschungsstand zu Theaterregie dargestellt und auf Forschungstendenzen und -lücken bezüglich einer *gender*- und *race*-sensiblen Analyse hingewiesen werden. Dabei ist nicht zu vergessen, dass diese Publikationen auch immer im Kontext bestimmter Forschungsparadigmen und Schwerpunkte erschienen sind, was aber wiederum die erneute, aktuelle und kritische Betrachtung von Theaterregie in dieser Arbeit begründet.

Als die zwei deutschsprachigen Standardüberblickswerke sind Manfred Braunecks *Klassiker der Schauspielregie* [1988]⁴⁸ und Jens Roselts *Regie im Theater* [2015]⁴⁹ zu nennen. Schon in Braunecks Titel – *Klassiker* – wird die (Re)Produktion eines Kanons, der sich nach Meister(werken) gliedert, offensichtlich. Er strukturiert seinen Band anhand der Namen von berühmten, «wichtigen» Regisseuren, zu denen er eine biografische Einordnung gibt, die in die jeweiligen Primärtextauszüge einleitet. Sein Kanon ist ausschliesslich männlich und *weiss* und reproduziert mit seiner Personengebundenheit die Imago des «Künstlersubjekts». Bis in die 1980er-Jahre war die Theaterregie in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft ein grosses Forschungsdesiderat. Mit der ersten Sammlung von Primärtexten von verschiedenen Regisseuren hat Brauneck als breit rezipierter Forscher diesen Stimmen und der Regiekunst an sich sicherlich einen Platz im Diskurs verschaffen können. Ich gehe aber davon aus, dass gerade die breite Rezeption der Publikation als «Standardwerk» das patriarchal-westliche Narrativ weiter verfestigt und auf die Praxis affirmativ rückgewirkt hat. Dieser Zugriff soll in dieser Arbeit vermieden bzw. kritisch analysiert werden. Roselt versucht in seiner neueren Sammlung von Primärtexten von Regisseur*innen diese personenzentrierte Perspektive etwas aufzubrechen, indem er den Band nach Themen und Fokussetzungen in der Regietätigkeit gliedert. Trotzdem ordnet er jedem Thema auch wieder bloss eine bekannte Regiepersönlichkeit zu und reproduziert somit erneut einen bereits bekannten Kanon. Sehr anschaulich ist jedoch sein historischer und auch gesellschaftlich-struktureller Abriss zur Theaterregie in der Einleitung.⁵⁰ In wenigen Nebensätzen weist er auf das männlich dominierte Feld der Regie hin, was genau unter «Regiegenie» verstanden wird, führt er jedoch nicht weiter

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 10.

⁴⁵ Ebd., S. 10.

⁴⁶ Vgl. hier u. a. Simke, Ann-Christine: «Doing the Work» as a white Early Career Researcher and Assistant Lecturer in Theatre Studies in the UK Higher Education Sector. In: Sharifi, Azadeh u. Skwirblies, Lisa (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial / dekolonial*. Eine kritische Bestandesaufnahme. Bielefeld 2022, S. 119–126.

⁴⁷ Sharifi, Azadeh u. Skwirblies, Lisa: Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial? Ein Plädoyer für eine epistemologisch gerechtere Theaterwissenschaft. In: dies. (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*. Eine kritische Bestandesaufnahme. Bielefeld 2022, S. 27–59, hier: S. 29.

⁴⁸ Vgl. Brauneck 1988.

⁴⁹ Vgl. Roselt 2015.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 9–73.

aus.⁵¹ In seinem Band werden nur zwei inszenierende Frauen aufgeführt. 2020 kuratierte das Deutsche Theatermuseum München eine Ausstellung zu Regietheater. Dem Ausstellungskatalog ist zu entnehmen, dass keine einzige BIPOC oder FINTA* eingebunden wurde. Stattdessen wird – primär Braunecks – *weisser* und männlicher Kanon unkritisch reproduziert.⁵²

Die von Ortrud Gutjahr herausgegebene Publikation *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt* [2008]⁵³ befasst sich nicht per se mit dem «Erscheinen» des deutschen Regietheaters um 1970, sondern mit dessen Weiterführung und Etablierung in den 1990er- und 2000er-Jahren. In der Abhandlung wird die immerwährende Diskussion um «Werktreue» diskutiert sowie in Interviews mit zeitgenössischen Regisseuren, die alle männlich gelesen und *weiss* sind, über deren Regieverständnisse und Anliegen gesprochen. Strukturelle Ungleichheiten werden nicht reflektiert. Nicole Gronemeyer und Bernd Stegemanns *Lektionen Regie* [2009]⁵⁴ ist eine im Rahmen einer Tagung für deutschsprachige Regieschulen entstandene Publikation und stellt die Frage, wie Regieführen gelehrt werden kann. Interessant ist dieser Band als Kontrast zu den in der vorliegenden Arbeit diskutierten historischen Tendenzen deswegen, weil darin eine neue Haltung für eine mögliche Erlernbarkeit der Regiekunst – statt einer «genialen Begabung» – aufgezeigt wird. Denn: «Wie alle Berufe, die in unserem Kulturraum mit der Eigenschaft des Geniehaften belegt werden, galt auch die Ausbildung eines Regisseurs oder einer Regisseurin lange als unmöglich.»⁵⁵ Verschiedene Publikationen versuchen das Verhältnis von Regisseur*in, Dramatiker*in, Stücktext, Inszenierung und Publikum auszuloten. So zum Beispiel die Abschrift eines Podiumsgesprächs zu *Regietheater – Theaterregie* [2010]⁵⁶, bei dem sich fünf *weisse* Männer über die heutige Rolle und Kunst der Regie unterhalten, dabei wird auch stark auf Werktreue und Kunstbegriffe eingegangen. Auch zu diesem Thema erschien Günther Rühles *Anarchie in der Regie* [1982]⁵⁷, wenn er im Zuge des damals aufstrebenden deutschen Regietheaters über historische Entwicklungen und Verhältnisse von Regie und Autor*in schreibt, dabei aber einen bürgerlich-kanonisierten Kunstbegriff vertritt, was auch mit dem provokativen, negativ konnotierten Begriff *Anarchie* im Titel deutlich wird. Für die vorliegende Arbeit wird auch Caroline Lodemanns Monografie *Regie als Autorschaft* [2010]⁵⁸ relevant, vor allem, weil sie dekonstruktivistische Theorien bezüglich des Tods des*der Autor*in auf Regie überträgt und dies anhand von Schlingensiefs *Parsifal* analysiert – indem sie jedoch einen sehr kanonischen Regisseur zum Zentrum ihrer Analyse macht, stellt sich die Frage, inwiefern der «Genie»-Gedanke nicht doch wieder reproduziert wird. Auch in der Publikation *Das Regiebuch* [2021]⁵⁹ werden die bisher nur schwer zugänglichen Regiebücher unter anderem von Max Reinhardt,

⁵¹ Vgl. ebd., S. 58.

⁵² Vgl. Blank, Carla: *Regietheater. Eine deutsch-österreichische Geschichte*. Hg. v. Deutsches Theatermuseum München. Leipzig 2020.

⁵³ Vgl. Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg 2008 (= Theater und Universität im Gespräch).

⁵⁴ Vgl. Gronemeyer, Nicole u. Stegemann, Bernd (Hg.): *Regie*. Berlin 2009 (= Theater der Zeit, Lektionen 2).

⁵⁵ Ebd., S. 7.

⁵⁶ Vgl. Theater der Zeit u. Edition Stiftung Schloss Neuhausen (Hg.): *Regietheater – Theaterregie. Zur Lage des deutschen Theaters*. Berlin 2010. [Veröffentlichte Abschrift des Podiumsgesprächs zwischen Joachim Kaiser, Ulrich Khuon, Peter Kümmel, Lars-Ole Walburg und Manfred Osten.]

⁵⁷ Vgl. Rühle, Günther: *Anarchie in der Regie?* Frankfurt am Main 1982 (= Theater in unserer Zeit, Bd. 2).

⁵⁸ Vgl. Lodemann, Caroline A.: *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs «Parsifal»*. Göttingen 2010 (= Palaestra. Untersuchungen zur europäischen Literatur, Bd. 334).

⁵⁹ Vgl. Schneider, Martin: *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*. Göttingen 2021.

Leopold Jessner, Bertolt Brecht und Frank Castorf wissenschaftlich aufgearbeitet. In der vorliegenden Arbeit wird jedoch vor allem betrachtet, inwiefern Regiebücher zur ‹Regiegenie›-Imago beigetragen haben. Eine Analyse der Regietätigkeit bezüglich der darin eingeschriebenen Vergeschlechtlichungen und Rassismen findet also in den bisher genannten Publikationen nicht oder nur ganz am Rande statt. Davon sind jedoch zwei Ausnahmen zu nennen und abzuheben. Zum einen das bereits erwähnte Buch *Regie-Frauen* [2010] von Christina Haberlik, in dem sie 55 Porträts von regieführenden Frauen versammelt und diesen damit eine Plattform gibt. Im Untertitel *Ein Männerberuf in Frauenhand* wird eine gegenderte Perspektive deutlich, jedoch macht Haberlik keine Analyse, wieso Regie ein ‹Männerberuf› ist und reproduziert damit die binäre Ordnung. Zum anderen soll hier noch auf Denis Hänzis Dissertation *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie* [2013]⁶⁰ eingegangen werden. Er wirft explizit einen strukturellen, gendertheoretischen Blick auf das Berufsfeld der Theaterregie. In einem vorgängigen geschichtlichen Abriss fragt er, inwiefern der Regieberuf bereits in seiner Entstehung in Abgrenzung zur ‹weiblichen› Schauspielkunst explizit ‹männlich› gedacht wurde. Wie genau diese gegenderten, binären Konnotationen in Primärtexten konstituiert werden, zeigt er nicht im Detail auf, sondern stellt vor allem die Tendenz als solche fest. Weiter erläutert er, wie die vergeschlechtlichte Codierung im deutschen Regietheater der 1970er- und 1980er-Jahre perpetuiert wird. In einem zweiten Teil geht er vor allem auf die aktuelle Strukturierung des Theaterfelds ein.⁶¹ Seine Arbeit bietet eine wertvolle Grundlage für weitere Betrachtungen. Hänzi bezieht sich auf die verbreitete Vorstellung des ‹‹männlichen Originalgenies››⁶² und übernimmt diese Begrifflichkeit nicht unhinterfragt, da er sie in einfache Anführungszeichen setzt. Eine detailliertere Dekonstruktion des Begriffs nimmt er jedoch nicht vor. Hänzi grenzt zwar die ‹männliche› Regiekunst von der ‹weiblichen› Schauspielkunst ab, geht aber nicht auf den sich darin manifestierenden westlichen Geist-Körper-Dualismus und dessen Hierarchie ein. Auch die strukturierende Kategorie *race* klammert Hänzi komplett aus, dies ist sicher auch dem Faktum geschuldet, dass post- und dekoloniale Ansätze in der gendertheoretischen Forschung erst in den letzten Jahren immer mehr Bedeutung erlangt haben. Die vorliegende Arbeit will diese Forschungslücke ansatzweise füllen und möchte das dominante, kanonische Narrativ des männlichen, *weissen* Regisseurs als solches markieren und damit dekonstruieren.

Im letzten Teil dieses Kapitels werden nun einige grundlegende Annahmen und Konzepte zu den Strukturkategorien *gender* und *race* erläutert. In der weiteren Arbeit werden diese noch genauer ausgeführt und historisch eingeordnet. Es geht dabei darum, wie das oben bereits erwähnte Konzept des ‹Regiegenies› unmarkiert als ‹universal› angenommen wird, von dem sich ‹andere› abgrenzen müssen, obwohl bereits in seine Konstitution vergeschlechtlichte und rassifizierte Konnotationen eingeschrieben worden sind.

Die Dekonstruktion der Denkfigur des *weissen*, männlichen ‹Regiegenies› wird primär anhand der Strukturkategorien *race* und *gender*⁶³ erfolgen. Dabei werden Strukturkategorien als

⁶⁰ Vgl. Hänzi, Denis: *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld 2013.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 25.

⁶² Ebd., S. 74.

⁶³ Für einen Überblick sowohl bezüglich der Entwicklung und Erkenntnisse der Gender Studies als auch deren exemplarischer Fruchtbarmachung für theaterwissenschaftliche Fragestellungen, vgl. Hochholdinger-Reiterer 2004, S. 199–209.

«soziale Ordnungsprinzipien»⁶⁴ und als «Indikatoren gesellschaftlicher Ungleichheitslagen»⁶⁵ verstanden. Anhand derer teilen wir unsere Gesellschaft in verschiedene Gruppierungen ein. Dabei sind diese Kategorien nicht als «natürlich» gegeben und damit vorgängig existent und unveränderbar zu denken, sondern als Konstrukte, die über sogenannte performative Akte hervorgebracht werden.⁶⁶ Es wird in dieser Arbeit also von einem «Doing Gender»⁶⁷, einem «nicht-naturalistischen und nicht-essentialistischen»⁶⁸ Verständnis von *gender* und *race* ausgegangen. Die Philosophin und Gendertheoretikerin Judith Butler versteht unter performativen Akten Handlungen, die über ihre Ausführung und permanente Wiederholung Wirklichkeit konstituieren. Es gibt keine von uns unabhängige Welt, die auf uns einwirkt, sondern wir formen und strukturieren sie und dies wirkt dann wiederum auf uns zurück. Über Handlungen, die Kategorien reproduzieren oder unterlaufen, werden eben diese Kategorisierungen erst hergestellt. Betrachtet man also diese und die damit einhergehende, als absolut und legitim angesehene Machtverteilung als Konstrukte und nicht als «Natur», werden sie veränderbar und können durchbrochen werden.⁶⁹ Massgeblich werden Strukturkategorien und jene damit verknüpften gesellschaftlichen Erwartungen, Normierungen, Sanktionen und Ungleichheiten vom Diskurs hervorgebracht, welcher nach dem Poststrukturalisten Michel Foucault als die «Gesamtheit aller effektiven Aussagen»⁷⁰ bezeichnet werden kann.⁷¹ In der vorliegenden Arbeit wird diskursanalytisch untersucht, wie das «Regiegenre» über die mit der «Genie»-Imago verknüpften Konzepte hervorgebracht, etabliert und perpetuiert worden ist. Damit sind immer auch Machtfragen verbunden: Inwiefern wird über Konzepte und Vorstellungen, die bestimmte Kategorien als «natürlich» rahmen und davon eine bestimmte Hierarchisierung ableiten, eine weisse und männliche Vormachtstellung gesichert und legitimiert?⁷² So betont unter anderen auch die feministische Philosophin Rosi Braidotti die Verlinkung von der bereits in der Einleitung beschriebenen Veränderung und Hierarchisierung insofern, als FINTA* und / oder BIPoC «are actually «other than», that is to say «different from» Man and are perceived as «worth less than» Man.»⁷³ Wegen dieser wertenden Einordnung findet epistemische und symbolische Gewalt statt: «The power of «Man» as a hegemonic civilizational model was instrumental to the project of Western modernity and the colonial ideology of European expansion.»⁷⁴ Indem eine westliche, patriarchale, als «universaler» Massstab geltende «Zivilisiertheit» konstituiert wird, kann die Kolonisierung durch Europa legitimiert werden.⁷⁵ In postkolonialen Theorien wird oft auf die Kolonialität von *gender* als westliches Konzept verwiesen, das kolonisierten Gruppen zwecks deren «Zivilisierung» überstülpt wurde. Je mehr sich die «beiden» Geschlechter dualistisch

⁶⁴ Schildmann, Ulrike: Strukturkategorien Geschlecht, Alter, Behinderung. In: Hinz, Renate u. Walthers, Renate (Hg.): *Verschiedenheit als Diskurs*. Tübingen 2011, S. 109–118, hier S. 110. Hervorhebung. i. Orig.

⁶⁵ Ebd., S. 110. Hervorhebung. i. Orig.

⁶⁶ Vgl. Schrödl 2014, S. 1–3; vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 2018 (= *Gender Studies*, Bd. 722), S. 165f., 199f.; vgl. Butler 2002.

⁶⁷ Schrödl 2014, S. 3.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. Butler 2002, S. 301f.

⁷⁰ Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1981, S. 41.

⁷¹ Vgl. Steiner, Nora: Eine*r für alle. Inwiefern kollektive Identität in Solo-Theaterformen auf der Bühne konstituiert werden kann. In: *Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft*, Bd. 2, 2021, <https://boris.unibe.ch/158013/>, 26.01.2022, S. 8–9.

⁷² Vgl. u. a. Schrödl 2014.

⁷³ Braidotti, Rosi: *Posthuman Feminism and Gender Methodology*. In: Brown, Jude (Hg.): *Why Gender?* Cambridge 2021, S. 101–125, hier S. 107.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Purtschert 2019, S. 36f.

voneinander unterschieden, desto ‹zivilisierter› galt die Gesellschaft.⁷⁶ So schreibt die Philosophin und Kulturwissenschaftlerin Patricia Purtschert:

Koloniale Denkstrukturen sind untrennbar mit Geschlechterdiskursen verwoben. Rassifizierte Vorstellungen von Selbst und Anderem ermöglichen auf vielfältige Weise die Durchsetzung dominanter Geschlechter- und Sexualitätsnormen, während diese umgekehrt koloniale Hierarchien denkbar und plausibel machen.⁷⁷

Strukturkategorien können also nicht voneinander getrennt betrachtet werden, sondern es muss von einer radikalen, intersektionalen Vernetzung derselben ausgegangen werden. Der Begriff und die Theorie der Intersektionalität gehen auf die Juristin Kimberlé Crenshaw zurück. Sie zeigt auf, wie primär im Rechtskontext eine Analyse eines Gerichtsfalls auf einer ‹single categorical axis›⁷⁸ zu kurz greift und fordert eine analytische Struktur, die die multiple Verschränkung von diskriminierenden Kategorien erfassen kann. Ein intersektionaler Fokus in theaterwissenschaftlicher Forschung ist bis heute – wie im dargelegten Forschungsstand ersichtlich und wie auch Schrödl ausformuliert – mitnichten selbstverständlich⁷⁹, bietet aber viel Potential, um bis heute wirkmächtige Ungleichheiten und Vorstellungen mit dem Ziel zu analysieren, Theater zu einem inklusiveren Feld machen zu können. Im Rahmen dieser Arbeit muss sich die Analyse aus Platzgründen auf die Betrachtung der beiden Kategorien *race* und *gender* beschränken.

Indem zuerst die Denkfigur des ‹Genies› historisch eingeordnet und in Bezug auf die obigen gender- und racetheoretischen Überlegungen als *weiss* und ‹männlich› entlarvt wird, kann danach in einem zweiten Schritt analysiert werden, inwiefern diese Vorstellungen in Texten zur modernen Regie reproduziert werden. Ist das Berufsfeld der Regie bereits in seiner diskursiven Hervorbringung als ‹Genie›-Kunst und deswegen *weiss* und männlich konstituiert? Da die betrachteten Primärtexte explizit vergeschlechtlichte Codierungen aufweisen, wird die Kategorie *race* vor allem mitgedacht. Die unmarkierte *weisse* Norm wird als solche sichtbar gemacht.

⁷⁶ Vgl. dazu Braidotti 2021; vgl. Amadiume, Ifi: Male daughters, female husbands. Gender and sex in an African society. London 1987, S. 1–10, 27–41; vgl. Dankwa, Serena: Knowing Women. Same Sex Intimacy, Gender, and Identity in Postcolonial Ghana. Cambridge 2021, v. a. S. 23, 28.

⁷⁷ Vgl. Purtschert 2019, S. 13f.

⁷⁸ Crenshaw 1989, S. 140.

⁷⁹ Überlegungen zu einer post- und dekolonialen und damit auch intersektionalen Theaterwissenschaft und den dafür notwendigen institutionellen und methodischen Veränderungen finden sich in folgendem Band: vgl. Sharifi u. Skwirblies 2022.

3. Der ‹Genie›-Kult und dessen Dekonstruktion

‹Genie›-Geschichte und die Dekonstruktion dieser Denkfigur wurden vor allem in der Literaturwissenschaft und in der Kunstgeschichte wissenschaftlich erforscht. Die vorliegende Arbeit wird sich auf zentrale Aussagen und Erkenntnisse aus deren Diskurs beziehen, da diese Thematik in der Theaterwissenschaft eine Forschungslücke darstellt. Daher wird im Folgenden die Aufschlüsselung der *weisen*, männlichen ‹Genie›-Vorstellung in ihre einzelnen Teilkonzepte – die alle in der westlichen Geistesgeschichte zentral sind für die Hervorbringung des *weisen* Mannes als Subjekt – vorgenommen. In Kapitel vier werden die herausgearbeiteten Schlüsselkonzepte auf ihre Relevanz bezüglich der Konstitution des modernen Regisseurs als männliches, *weisses* ‹Künstlergenie› angewendet.

3.1. Historische Entwicklung

In unterschiedlichen historischen Kontexten wurde der Begriff *Genie* anders verstanden. In diesem Teilkapitel sollen einige Eckpunkte der historischen Entwicklung dargestellt werden, wobei ich mich vor allem auf die Tendenzen ab 1750 konzentrieren werde, da diese mit dem Erstarken des Bürgertums als gesellschaftliche und kulturelle Trägerschicht einhergehen.⁸⁰ Im deutschsprachigen Raum wird ab dem 18. Jahrhundert mit *Genie* zumeist die Person selbst gemeint. *Genie* bezeichnet das ‹Wesen› der Person selbst, das auch als ‹meist prägender Persönlichkeitsstil, dessen Originalität bis zur Verdunkelung des Dargestellten und damit zu einer esoterischen Rezeptionsverengung und Mystifizierung führen kann›⁸¹, und somit durch seine ‹Unsagbarkeit›⁸² ausgezeichnet ist. Die schöpferische Gestaltung und Hervorbringung kann nicht erklärt beziehungsweise versprachlicht werden, ist ein ‹Je-ne-sais-quoi›⁸³, was eine ‹in ihrer Genese nicht nachvollziehbare Anmut bezeichnet›⁸⁴ und mit Originalität begründet und legitimiert wird. Die Verknüpfung mit dem westlichen ‹Wesens›-Diskurs im 19. Jahrhundert zeigt die essentialistische Verankerung des ‹Genie›-Gedankens als dezidiert männliche und *weisse* Fähigkeit.⁸⁵ Nach dem *Brockhaus Lexikon* von 1908 sei Genius die ‹[...] göttliche Verkörperung der im Manne wirksamen zeugenden Kraft›⁸⁶ und die ‹ganze ideale

⁸⁰ Für eine anschauliche Zusammenfassung sowohl der Begriffsgeschichte als auch der historischen Entwicklung des Geniekonzepts von der Antike bis in die Gegenwart empfehlen sich: Löhr, Wolf-Dietrich: *Genie*. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Berlin ²2011, S. 144–150; Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*. Köln 2007. Im kunstgeschichtlichen Diskurs werden Giorgio Vasari und seine Sammlung von Künstlerbiografien (1550) als prägend für den Kanon und die darin enthaltenen ‹Genies› betont. Jochen Schmidt behandelt den Genie-Diskurs von 1750–1945 ausführlich anhand von verschiedenen Primärquellen diskursbestimmender Intellektueller. Ebenfalls ausgeklammert werden Theorien um ‹Genie› und Wahnsinn, da sie sich für die Betrachtung der modernen Regie nicht als zentral erweisen. Vgl. für eine detaillierte Darstellung sonst: Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1, Heidelberg ³2004.

⁸¹ Löhr 2011, S. 145.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. z. B. Ludwig, Emil: *Genie und Charakter. Zwanzig männliche Bildnisse* [1924]. Berlin ³⁵1927.

⁸⁶ o. A.: *Genius*. In: *Brockhaus' Konversations-Lexikon* (Hg.). 14. Vollst. neubearb. Aufl., Bd. 7, Leipzig 1908, S. 692.

Abspiegelung des Individuums»⁸⁷ – ‹Genie› wird also explizit als etwas Männliches definiert, da es eine aktiv-schöpferische, erzeugende Kraft bezeichnet.

Im Zuge der Aufklärung findet bezüglich der Dichtertätigkeit ein Paradigmenwechsel statt, der massgeblich durch die gesellschaftspolitischen Veränderungen dieser Zeit bedingt ist. Im Absolutismus war der Dichter ein Diener am Hof, hatte dessen Wertesystem zu repräsentieren und war damit fremder Autorität unterworfen.⁸⁸ Mit der Entstehung eines bürgerlichen Lesepublikums und einer sich selbst verständigenden bürgerlichen Öffentlichkeit kann sich der Dichter vom Hof ablösen. Im ‹genialen› Schriftstellertum wird die ‹Befreiung› von Autorität ideologisiert und mystifiziert.⁸⁹ Das ‹Genie› steht für individuelle Autonomie, in der Denkfigur manifestiert sich das aufklärerische Emanzipationsstreben nach sozialer, rechtlicher, weltanschaulicher, religiöser und politischer Freiheit und Unabhängigkeit.⁹⁰ In Anbetracht des gendertheoretischen und dekolonialen Fokus dieser Arbeit ist es wichtig zu betonen, dass das Zeitalter der Aufklärung «nicht mit der Befreiung der Menschen aus ihrer Unmündigkeit gleichgesetzt»⁹¹ werden kann. Purtschert meint: «Vielmehr wurde ein großer Teil der Menschheit gerade durch Praktiken, die mit der Aufklärung verbunden sind, in neue und systematische Ausbeutungsverhältnisse gezwungen.»⁹² Eine patriarchale und koloniale «Logik des Ausschlusses»⁹³ konstituiert das bürgerliche, männliche und weisse Selbstverständnis.

Im 18. Jahrhundert wird Theater als zentral für die Bildung und Erziehung des*der mündigen und moralischen Bürger*in angesehen. Im Rahmen dieser Entwicklung löst es sich im 19. Jahrhundert räumlich vom Hofkomplex und nimmt im Stadtbild eine zentrale Stellung ein, die bis anhin primär sakralen Bauten zugestanden worden ist. Mit der Säkularisierung wird die göttliche Fähigkeit zur Schöpfung auf den Menschen übertragen.⁹⁴ Das ‹Genie› schöpft Kunst aus sich selbst. Die Abschwächung und Loslösung von der kirchlichen Bindung habe eine «säkulare Kunstfrömmigkeit, eine quasireligiöse Verehrung der Kunst»⁹⁵ zur Folge gehabt, in die auch der Künstler, das ‹Genie›, als Identifikationsfigur einbezogen wurde.⁹⁶

Die Dichtkunst wird bereits ab 1750 zur ‹Geniekunst› stilisiert, der Dichter als Person dann in der ‹Geniezeit› (1760–1775) als ein «mit höchster Autorität auftretende[r] Schöpfer[...]⁹⁷ gewürdigt. Durch die «Nobilitierung des Autor- und Künstlerindividuum»⁹⁸ in der Epoche des Sturm und Drang werden grundlegende Parameter für das moderne Begriffsverständnis des autonomen ‹Künstlergenies› gesetzt.⁹⁹ Erst durch diese Entwicklung kann die bis dahin dominante Haltung, dass Kunst anhand einer vorbildlichen Umsetzung von normativen Regeln entstände, gebrochen werden¹⁰⁰ – paradigmatisch für die traditionelle Ansicht kann zum Beispiel die von Johann Christoph Gottsched aus der französischen Klassik

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. Schmidt 2004, S. 1f.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 2f.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 4.

⁹¹ Purtschert 2019, S. 15.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S. 21.

⁹⁴ Vgl. Schmidt 2004, S. 6.

⁹⁵ Ruppert 1998, S. 14.

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Schmidt 2004, S. 1.

⁹⁸ Zimmermann, Anja: Künstler / Künstlerin. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Berlin 2011a, S. 235–239, hier S. 235.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Vgl. Schmidt 2004, S. 8f.

wiederaktualisierte, dogmatische Regelpoetik [*doctrine classique*] genannt werden¹⁰¹ – denn: «[i]n der Geniezeit fallen alle Fesseln»¹⁰², so Schmidt.¹⁰³ Das von allen Regeln, Normen und Bindungen gelöste Individuum wird als ‹Genie› gefeiert und zu einer ideologischen Identifikationsfigur des emanzipierten Bürgers stilisiert.¹⁰⁴ Hier wird der Paradigmenwechsel vom Dogma der Nachahmung, der Reproduktion von klar formulierten Regeln hin zur freien, ‹originellen› und innovativen Schöpfung wichtig. Die «Quelle seines [des Künstlers, N. S.] Schöpfertums ist seine Subjektivität und diese ist individuell und einzigartig»¹⁰⁵. Als das ‹Genie› schlechthin wird sowohl im englischen als auch im deutschen Sprachraum der Dramatiker Shakespeare gefeiert.¹⁰⁶ Dazu bemerkt Schmidt treffend: «Generell enthält die Paradigmatisierung Shakespeares als ‹Genie› einen tiefen Widerspruch. Einerseits will man vom Nachahmungsdenken abrücken, gerade im Namen des ‹Genies›; andererseits aber wird ein Genie als Vorbild empfohlen: Shakespeare.»¹⁰⁷ Dies ist bezüglich kanonkritischer Überlegungen interessant: Wem muss nachgeeifert werden, um in kanonische Wertesysteme zu passen? In dieser Arbeit wird an späterer Stelle dieses Paradox anhand von Max Reinhardt, der als ‹Schöpfer›, ‹Begründer› oder auch ‹Vater› der Regiekunst idealisiert wird, besprochen. Im ‹Genie› werden Eigenschaften, die zentral für das Selbstbild des*der aufgeklärten, mündigen Bürger*innen sind, auf den Künstler projiziert und idealisiert – so unter anderem Autonomie, mystifizierte Fähigkeit zur Schöpfung, Fantasie oder Einbildungskraft, Subjektivität und Originalität.¹⁰⁸ Meines Erachtens trägt der Umstand, dass die Regie im Theater mit realen Menschen arbeitet, sogar zu einer Potenzierung dieser Vorstellungen bei: Der männliche, *weisse* Regisseur erschafft eine parallele Wirklichkeit, die aufgrund der Kopräsenz greifbar wird.

Im 20. Jahrhundert wird der «verabsolutierte Begriff des ‹Schöpferischen›»¹⁰⁹ zentral. Während sich Tiere nur prokreativ im Sinne eines trieb- statt vernunftgesteuerten leiblichen Mechanismus fortpflanzen, ist der Mensch aufgrund seiner rationalen Fähigkeiten zu ‹höherer Schöpfung› fähig.¹¹⁰ Die Bindung von künstlerischer Kreativität an männliche Sexualität wird während des 19. Jahrhunderts gesteigert und in der Moderne konstitutiv für das Künstlerkonzept.¹¹¹ In der gängigen Literatur wird teilweise von einer Los- oder Ablösung des Schöpferischen vom Inspirations- und ‹Genie›-Modell gesprochen.¹¹² Meiner Ansicht nach reproduziert dies eine lineare Fortschrittsgeschichtsschreibung, ich würde eher von einer Verschiebung oder einer Tendenz sprechen. Aber gerade im Hinblick auf die Konstitution der modernen Regie wird die ‹Genie›-Imago des Sturm und Drang in vielen Punkten übernommen und mit dem ‹Schöpferischen›, das als die Fähigkeit eines klaren Individuums gedacht wird, angereichert. Es kommt zu einer Re-Aktualisierung und Fruchtbarmachung bereits bestehender – und künstlerische Unabhängigkeit erfolgreich legitimierender – programmatischer Konzepte und Forderungen. Mit der Fokussierung auf das Schöpferische wird ausserdem der Diskurs als binär-dualistisch und vergeschlechtlicht explizit: ‹Der Mann›

¹⁰¹ Vgl. Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig 1730.

¹⁰² Schmidt 2004, S. 22.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 18–22.

¹⁰⁴ Ebd., S. 9.

¹⁰⁵ Krieger 2007, S. 38.

¹⁰⁶ Vgl. Schmidt 2004, S. 150–179; vgl. Löhr 2011, S. 144.

¹⁰⁷ Schmidt 2004, S. 166.

¹⁰⁸ Vgl. Ruppert 1998, S. 14–16.

¹⁰⁹ Krieger 2007, S. 130.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 130f.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 134.

¹¹² Vgl. ebd., S. 115.

schöpft und ist kreativ, ‹die Frau› reproduziert und ist ‹nur› prokreativ.¹¹³ Im Laufe des 19. Jahrhunderts etabliert sich die moderne Wissenschaft zunehmend zum ‹Erklärungsmodell für die Ordnung der Welt›¹¹⁴, welche sich auf eine ‹wissenschaftlich begründete Naturalisierung dieser Differenzen stützte›¹¹⁵ und damit geschlechtliche und koloniale Hierarchien ‹strikt biologisch-ontologisch›¹¹⁶ legitimierte. In der Auseinandersetzung mit dem ‹Genie›-Konzept und dessen Verknüpfung mit der Hervorbringung und Perpetuierung der modernen Regiekunst lässt sich die Tendenz beobachten, dass gerade in einer Zeit, in der das bürgerliche, autonome Subjekt brüchig wird, umso intensiver eine Stilisierung des ‹Regiekünstler-Subjekts› als solches stattfinden kann. Die im Zuge immensen Fortschritts, Mobilität, Wachstums und Konsums und den damit einhergehenden gesellschaftlich-politischen Umwälzungen erfahrene Unsicherheit und Fragmentierung des*der Bürger*in können als eine Suche und Bereitschaft für klare Identifikationsfiguren gelesen werden.¹¹⁷ Da die die Etablierung des autonomen ‹Genies› als eine Geschichte des sukzessiven Aufbrechens von Regeln und Autoritäten erläutert wurde, stellt sich nachfolgend die Frage: Wird das ‹Künstlergenie› zur neuen Autorität?

3.2. Schlüsselkonzepte

Die Schlüsselkonzepte, die mit dem ‹Genie›-Gedanken verknüpft sind, gehören zu zentralen Begrifflichkeiten und Theoriebildungen der westlichen, androzentristischen Philosophie. Diesen Diskurs in seiner Einzelheit abzubilden, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, deswegen werden die nun folgenden Erläuterungen auf ihre Relevanz für die Thematik dieser Arbeit beschränkt. In verschiedenen Artikeln zu den Begrifflichkeiten wird auch oft wieder auf das ‹Geniekonzept› Bezug genommen. Die klare Trennung der Begriffe in diesem Kapitel ist also künstlich und dient vor allem der Übersichtlichkeit.

Autonomie, aus dem Griechischen von *autonomía* für Eigengesetzlichkeit und Unabhängigkeit, ist ein zentrales Element der westlichen Aufklärungsphilosophie Immanuel Kants.¹¹⁸ Darin zeigt sich der Anspruch, dass der Mensch sich seiner eigenen Vernunft bedienen müsse, statt sich von fremden Autoritäten und von Tradition bestimmen zu lassen.¹¹⁹ Anhand des kategorischen Imperativs kann der aufgeklärte Mensch ‹richtiges› Agieren eigenständig vernünftig herleiten.¹²⁰ Autonomie bedeutet also auch Unabhängigkeit von äusseren, einengenden Strukturen. Gerade dies wird im letzten Teilkapitel 3.3 in der poststrukturalistischen Kritik noch genauer problematisiert. Oft wird Autonomie als ‹Selbstbestimmung des Menschen›¹²¹ erklärt. Hier sei betont, dass – als zentral

¹¹³ Vgl. ebd., S. 130–132.

¹¹⁴ Purtschert 2019, S. 21.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 15.

¹¹⁷ Vgl. Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900. Tübingen 2008; vgl. Löffler, Petra: Peter W. Marx: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierung um 1900 [Review]. In: Röttger, Kati (Hg.): Theater zwischen Markt und Politik. Zur Spektakularisierung europäischer Kultur im 19. Jahrhundert. Tübingen 2009 (= Forum Theater, Bd. 23), S. 163f.

¹¹⁸ Vgl. Hiebel, Hans H.: Autonomie. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart 2013, S. 43f., hier S. 43.

¹¹⁹ Vgl. Ubl, Ralph: Autonomie. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Berlin 2011, S.45–49, hier S. 45.

¹²⁰ Precht, Peter: Autonomie. In: Precht, Peter u. Burkard, Franz-Peter (Hg.): Metzler Lexikon Philosophie. 3. erw. u. akt. Auflage. Stuttgart 2008, S. 56f., hier S. 56.

¹²¹ Ebd.

eingeschriebenes, diskriminierendes Problem in der westlichen, aufklärerischen Moralphilosophie – allein ‹der weisse Mann› rational, Mensch und damit fähig zu Autonomie sei.¹²² Die neu gewonnene Freiheit wurde auf ihn beschränkt. Mit der ihnen fehlenden Fähigkeit zur Autonomie aufgrund der ihnen fehlenden Vernunft wird die jahrelange Bevormundung und Abhängigkeit von FINTA* und / oder BIPOC begründet, welche mit dem Aufschwung der Naturwissenschaft im 18. und 19. Jahrhundert schliesslich auch biologisch legitimiert wird.

In den Anfängen der Aufklärung und den Emanzipationsbestrebungen des Bürgertums soll Kunst – allem voran auch Theater als Massenmedium – eine Vermittlungsfunktion für aufklärerische Gedanken einnehmen. Davon grenzen sich Vertreter der ‹Geniezeit› ab.¹²³ Autonomie und Mündigkeit müssen dem Publikum nicht mehr zentral vermittelt, sondern müssen vom Künstler selbst gelebt werden, was einen völligen Bruch mit Kunstregeln und Doktrinen bedeuten kann: Der Künstler wird zum autonomen Schöpfer ermächtigt und nobilitiert. In den Vordergrund treten die Autonomie ‹eigener künstlerischer Entscheidungen›¹²⁴ in Loslösung von etablierten und traditionellen ästhetischen Motiven, die von einem regelhaft-normierten Kunstverständnis vorgegeben worden waren.¹²⁵ Dies wird bezüglich der Aushandlung um Deutungsmacht zwischen Regiekunst und Dichtkunst zentral: Wie autonom muss die Regie sein, um als Kunst zu gelten? Wie viel Einfluss behält der Dichter?

Die modernen Innovations- und Fortschrittsforderungen erhöhten den Druck auf Künstler*innen, ‹etwas Revolutionäres›¹²⁶ zu schaffen.¹²⁷ Dieser Duktus wird vor allem auch bezüglich des Regisseurs Max Reinhardt reproduziert. Seine Inszenierungen werden alle als völlig unterschiedlich, visionär und revolutionär gehandelt, was auch seine Stilisierung zum ‹Begründer› der modernen Regiekunst erklärt. Der Künstler wird als völlig autonom konstruiert. Er ist auf sich allein gestellt in der Gesellschaft und ist um seiner selbst willen, mit seinem Gewissen und ‹Genius› der Kunst verpflichtet¹²⁸ – er muss quasi Kunst machen, um zu sein. In diesem radikalen, auf die Erschaffung von Kunst ausgerichteten Dasein klingt bereits die Vorstellung des Künstlers als ‹Schöpfer› an. Bereits in dieser Begrifflichkeit liegt die Nähe zum Sakralen, Mythischen, Göttlichen: Vollständig aus sich heraus schafft der ‹geniale› Künstler seine abgeschlossenen Werke. Ein Eingebundensein in Strukturen, Netzwerke und Kontexte wird nicht mitgedacht.

Einbildungskraft oder Imagination, aus dem Lateinischen von *imaginatio*, wird allgemein als eine Fähigkeit eines Menschen verstanden, sich ‹kontrafaktische oder in der aktuellen Wahrnehmung nicht vorhandene Gegenstände vorstellen zu können›¹²⁹. Sie erlaubt dem Menschen ‹zu erfinden oder zu fantasieren und so mehr als das sinnlich Wahrnehmbare oder

¹²² Vgl. u. a. Ahmed, Sara: *Differences that Matter. Feminist Theory and Postmodernism*. Cambridge u. New York 1998, S. 52–54.

¹²³ Vgl. Hiebel 2013, S. 43.

¹²⁴ Zimmermann, Anja: *Moderne*. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Berlin ²2011b, S. 289–292, hier S. 290.

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Ullrich, Wolfgang: *Kunst*. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Berlin ²2011, S. 239–242, hier S. 241.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 240f.

¹²⁸ Vgl. Ruppert 1998, S. 14.

¹²⁹ Wolf, Philipp: *Einbildungskraft*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart ⁵2013, S. 160f., hier S. 160.

das real Gegebene zu sehen, sich Abwesendes vorzustellen»¹³⁰. Manchmal wird Einbildungskraft auch als Synonym für «Kreativität und Schöpferkraft»¹³¹ verwendet, was wieder zentrale Begrifflichkeiten im Zusammenhang mit «Genie» sind. Deren «ästhetisches Potential»¹³² liege in «ihrem Vermögen zur spontanen und freien Selektion wie innovativen Kombination von Vorstellungsinhalten»¹³³. Bis weit ins 18. Jahrhundert wurde diese Fähigkeit und deren Anwendung zur «Schöpfung» von Kunst relativ geringgeschätzt. Ihr «produktives Potential wurde entweder auf die imitatio [Nachahmung, N. S.] verpflichtet oder als dichterisches Sondervermögen [...] eingeschränkt und ontologisch entschärft»¹³⁴. Hier wird wieder das auszuhandelnde Begriffspaar von Nachahmung und Schöpfung wichtig: Erst wenn das Prinzip der Nachahmung negiert wird, kann mithilfe der Einbildungskraft des Künstlers «Neues» erschaffen werden. Vor allem in der Romantik wird die Imagination zu einem «konstitutiven Vermögen des Subjekts aufgewertet»¹³⁵ und idealisiert, gehört also wie der Besitz von Autonomie zu einer zentralen Subjektivierungs- und Nobilitierungsstrategie des Künstlers. Aus ihm wirke in besonderer Weise «Phantasie»¹³⁶, diese wird als ein geistiger Zustand verstanden, der ausschliesslich dem Künstler eigen ist und der nicht geteilt werden oder kollektiv sein kann. Die aus der Vorstellungskraft entspringenden Ideen verwirklicht das «Genie» dann in seiner Kunst.¹³⁷ Dieses Narrativ wird auch für die Beschreibung der Regiekunst übernommen. Zum Beispiel schreibt der Theatertheoretiker Adolf Winds 1925 in seiner *Geschichte der Regie*, dass Kunst «nur aus *einem* Willen, *einem* Geist»¹³⁸ entstehen kann. Noch in den 1960er-Jahren definiert Peter Zadek die Fantasie als das Zentralste in der Arbeit der Regie.¹³⁹ Eine Inszenierung brauche eine übergeordnete, alleinige Instanz. Mittels ihrer Einbildungskraft sind autonome Künstler fähig zur Innovation, aus dem Lateinischen von *innovatio* für Erneuerung, Veränderung.¹⁴⁰ Innovation setzte sich erst im Laufe des 20. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum allgemein durch.¹⁴¹ Im Gegensatz zum Begriff der *Originalität*, der «vom autonom [...] schaffenden Subjekt ausgeht»¹⁴², bezeichnet *Innovation* eine Abweichung von oder eine Änderung der herrschenden Norm.¹⁴³ Die positive Konnotation des Begriffs beginnt aber «erst mit dem Geniekult der Romantik»¹⁴⁴ und wird in dieser Zeit «zu dem ästhetischen Qualitätsmerkmal schlechthin, das sich u. a. als Unterscheidungsmerkmal zwischen Hoch- und Trivial[literatur] etabliert hat»¹⁴⁵. Eine positive Wertung erhält ein «Werk», das «neu» ist. In der Moderne kommt es dann zu einer hohen «Innovationsverdichtung»¹⁴⁶. Etablierte, traditionelle Motive werden innovativ um- oder

¹³⁰ Müller-Schöll, Nikolaus: Imagination. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart²2014, S. 149–151, hier S. 149.

¹³¹ Ebd.

¹³² Wolf 2013, S. 160.

¹³³ Ebd., S. 161.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ruppert 1998, S. 267f.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 273f.

¹³⁸ Winds, Adolf: *Geschichte der Regie*. Stuttgart, Berlin u. Leipzig 1925. Hervorhebung i. Orig.

¹³⁹ Vgl. Zadek, Peter: *Nahaufnahme Peter Zadek. Gespräche mit Klaus Dermutz*. Berlin 2007, S. 115, 127.

¹⁴⁰ Seibel, Klaudia: Innovation. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart⁵2013, S. 337f., hier S. 337.

¹⁴¹ Vgl. ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

neugedeutet, was wiederum die Idee des autonom schaffenden Künstlers verstärkt. Wie bereits erläutert, gilt zur Autonomie fähig nur der *weisse Mann*, worüber er als Individuum konstituiert wird. Er kann frei und unabhängig von diktierenden Strukturen leben und kann diese deswegen auch durchbrechen oder individuell neu denken. Diese Forderung nach Innovation wird bezüglich der modernen Regie bereits in deren Herausbildung wichtig – um Regie als die eigentliche Kunst des Theaters rahmen zu können, ein Urheberrecht zu begründen und sich von den handwerklichen «Kopisten» abzugrenzen – und in den 1970er-Jahren im deutschen Regietheater, dessen Vertreter sich als «Erneuerer» des Theaters sahen, wieder aufgenommen.

Meines Erachtens können die Begrifflichkeiten *Originalität* und *Innovation* nicht ganz scharf voneinander abgetrennt werden. In der Bezeichnung *Innovation* ist eher der Bezug auf Bestehendes, das neu gedacht oder angewendet wird, vorhanden, während in *Originalität* eher ein Ursprungsgedanke enthalten ist. Der Begriff bezeichnet «die schöpferische Fähigkeit, Neues und Innovatives zu schaffen, im Gegensatz zur reinen Reproduktion und Imitation des Herkömmlichen»¹⁴⁷. Auch wird wieder Nachahmung von Schöpfung abgegrenzt. Das Konzept der Originalität ist geprägt vom romantisch-bürgerlichen Verständnis einer «Einmaligkeit des Kunstwerks, Genialität des Künstlers und der Autonomie des historischen Subjekts»¹⁴⁸. Die Eigenleistung des autonomen Künstlers wird programmatisch hervorgehoben und mystifiziert. Dies ist bezüglich der Konstituierung der Inszenierung als Werk sehr interessant: In der einmaligen, transitorischen Aufführung wird die Inszenierung erfahrbar. Jede Aufführung ist einzigartig und deswegen «original». Wird somit die Forderung oder Aufwertung von Originalität in der Kunst in der Regiekunst noch potenziert?

Der moderne Künstler muss sich an den Maximen der Originalität orientieren.¹⁴⁹ Das «Genie» muss aus sich heraus komplett Neues erschaffen – ist das Werk nicht neu, nicht «original», gilt der Urheber nicht als Künstler und schon gar nicht als «Genie».¹⁵⁰ Dies führt zu einem wesentlichen Ausschluss weiblicher Kreativität: Die Fähigkeit zur aktiven, «originalen» Schöpfung wird ganz klar männlich gelesenen Personen zugeordnet, wobei weiblich gelesene Menschen als primär reproduzierende, prokreative, nachahmende Künstlerinnen angesehen werden.¹⁵¹ Um als «Genie» zu gelten, darf die produzierte Kunst eben keine Wiedergabe sein, sondern originale Schöpfung. Typisch für den biologistischen Diskurs anfangs des 20. Jahrhunderts werden diese «weiblichen» Fähigkeiten über die weiblich konnotierte Fähigkeit zur Reproduktion hergeleitet. Im Zuge dieses Diskurses wird die nachahmende Schauspielkunst als typisch weibliche Kunst konstituiert – ungefähr zu der Zeit, als die schöpferische Regietätigkeit als dezidiert «männlich» hervorgebracht wird.

Die erläuterten Konzepte sind Strategien zur Subjektivierung des Menschen – womit im androzentristischen, westlichen Diskurs der *weisse Mann* gemeint ist. Obwohl im 19. und anfangs des 20. Jahrhunderts bereits Kritik an diesem absoluten Subjekt- und Autoritätsgedanken laut und das bürgerliche Subjekt brüchiger, unsicherer gesehen wird, lässt sich gerade deswegen eine Bereitschaft feststellen, Identifikationsfiguren zu folgen und diese als gesellschaftlich unabhängige, «autonom» schöpfende Künstler zu stilisieren. Diese

¹⁴⁷ Volkmann, Laurenz: Originalität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart 2013, S. 579.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Vgl. Zimmermann 2011a, S. 238.

¹⁵⁰ Ruppert 1998, S. 14.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 154–156.

Subjektivierungsstrategien können mithilfe poststrukturalistischer und dekonstruktivistischer Theorien als diskursive Konstrukte entlarvt werden. Das feste, abgegrenzte, autonom und unabhängig handelnde und denkende Subjekt gibt es nicht.

3.3. Poststrukturalistische Kritik

Poststrukturalistische Theoriebildungen lassen sich vor allem durch ihre Abgrenzung zu und ihre Weiterentwicklung von strukturalistischen Theorien zusammenfassen.¹⁵² Im Strukturalismus, welcher ab den 1930er-Jahren in Europa entwickelt worden ist, wird von einer zugrundeliegenden Struktur für Sprache, Gesellschaft, Philosophie etc. ausgegangen, von «geordneten Beziehungen»¹⁵³, Modellen, die «entdeckt» und analysiert werden können, um gewisse Phänomene zu verstehen.¹⁵⁴ In poststrukturalistischen Theorien, welche Ende der 1960er-Jahre in Frankreich aufkommen, wird Kritik am «strukturalen Paradigma[]»¹⁵⁵ geübt. In verschiedenen Wissensfeldern wird stattdessen der «Konstitutionsprozess der Bedeutung zur Diskussion gestellt»¹⁵⁶. Damit ist gemeint, dass Bedeutung und Sinn nicht einfach von einer festen, klaren Struktur abgeleitet und über Kenntnis und Erklärung ebendieser verstanden werden können, sondern sich über Wiederholung immer wieder neu konstituieren. Den Theorien ist somit eine grundlegende «sinnskeptische»¹⁵⁷ Haltung gemeinsam. Julia Bossinade schreibt zu poststrukturalistischer Literaturtheorie: «Stichworte lauten Ideologie- und Wissenschaftskritik, Kampf gegen Militarismus und gefestigte Institutionen in Staat, Gesellschaft und Familie, die Forderung einer Sexualreform [...]»¹⁵⁸ Dieses Um- und Neudenken ist natürlich nicht ohne den historischen Kontext der Studierendenrevolten der 1968er-Jahre und der Neuen Frauenbewegung zu verstehen, welche auch in Bezug auf die Etablierung des deutschen Regietheaters relevant sind.¹⁵⁹ Vor allem deren Ziel der «Ent-Bourgeoisierung»¹⁶⁰ – Ent-Bürgerlichung – ist in Bezug auf das deutsche Regietheater interessant. Es kommt in der poststrukturalistischen Literaturtheorie zu einem grundlegenden Hinterfragen von Begriffen wie *Autor*, *Werk*, *Kanon* und *Ästhetik*.¹⁶¹ Diskussionen bezüglich der Autorschaft der modernen Regie werden bereits in ihrer Konstitution anfangs des 20. Jahrhunderts und dann in den 1970er-Jahren mit der Etablierung des deutschen Regietheaters virulent: Inwiefern hat sich die Regie an das geschriebene Drama – «Werk» – zu halten? Wovon genau ist der Regisseur der Autor bzw. übernimmt er die Autorschaft?

Roland Barthes Text *Der Tod des Autors* [1967] gehört zu den «einflussreichste[n] Plädoyer[s] für eine Verabschiedung des Autors aus der Interpretation literarischer Texte.»¹⁶² Er reduziert den Autor zum «Schreiber vorgegebenen Sprachmaterials»¹⁶³, dessen Stimme und Ursprung von der Schrift zerstört werden. Diese definiert er als «de[n] unbestimmte[n], uneinheitliche[n],

¹⁵² Vgl. Bossinade, Johanna: Poststrukturalistische Literaturtheorien. Stuttgart 2000 (= Sammlung Metzler, Bd. 324), S. 1–4.

¹⁵³ Ebd., S. 1.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 1–3.

¹⁵⁵ Ebd., S. 5.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd., S. 7.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Ebd., S. 9.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 136.

¹⁶² Jannidis, Fotis u. a.: Einleitung. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: dies. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 181–184, hier S. 181.

¹⁶³ Ebd., S. 181.

unfixierbare[n] Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiss, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers»¹⁶⁴. Mit dem Rezipieren der Schrift kann keine ursprüngliche Sprecher*innenposition mehr ausgemacht werden. Es sei die Sprache, die spricht, und nicht der Autor.¹⁶⁵ Er kritisiert damit explizit den modernen «Genie»-Autor als Figur, die von der Gesellschaft konstituiert wurde, als «sie den Wert des Individuums entdeckte – oder, wie man würdevoller sagt, der «menschlichen Person»»¹⁶⁶ und kritisiert die – in den 1960er-Jahren noch gängige – Literaturwissenschaft, welche die Erklärung eines Werks immer bei seinem «Urheber» sucht.¹⁶⁷ Im dargestellten Forschungsstand im zweiten Kapitel dieser Arbeit wurde die personengebundene, androzentristische Regieforschung bereits erwähnt, die nach «Urhebern» strukturiert ist. Laut Barthes existiert aber so etwas wie ein «Urheber» eines fixierten, sinnhaften Textes gar nicht, sondern nur eine schreibende Person, die im Moment des Schreibens selbst performativ hervorgebracht wird. Es gibt kein «Genie» und keinen «Autor-Gott[]»¹⁶⁸ hinter der vermeintlich «originalen» Schrift, denn diese und der von ihr konstituierte Text sei «ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.»¹⁶⁹ Damit lässt er die «Autonomie der künstlerischen Kreativität nahezu verschwinden»¹⁷⁰. Und weiter betont er, dass der Schreiber «nur eine immer schon geschehene Geste, niemals eine originelle Geste nachahmen»¹⁷¹ kann. Damit nimmt er implizit Bezug auf die Idee des autonom schöpferischen Subjekts und hebt diese Vorstellung aus. Ein «Original» kann es nicht geben, da der Ursprung der Schrift, der Sprache nicht ausfindig gemacht werden kann. Somit wird auch die vorher beschriebene Unterscheidung in Nachahmung und Schöpfung obsolet: Da unsere Wirklichkeit (oder auch: Schrift, Sprache) aus verschiedenen Zitaten besteht, ist diese immer eine Wiederholung, eine Nachahmung von bereits Existentem. Barthes betont dabei auch, dass die Schrift immer nur entwirrt und nie ganz entziffert werden könne, eben weil es keinen grundlegenden Sinn geben kann, da diese Sprache nicht von einem autonomen Schöpfersubjekt geschaffen worden ist.¹⁷² Die Struktur – hier wird der Bezug und die Abgrenzung zum Strukturalismus evident – könne laut Barthes «zwar in ihren Wiederholungen und auf allen ihren Ebenen nachvollzogen werden [...], aber ohne Anfang und ohne Ende»¹⁷³. Somit kommt es mit dem Tod des Autors zu einer systematischen Befreiung eines tieferen Sinns, der von einem autonomen Autor im «Werk» eingeschrieben sei und nur noch entdeckt werden müsse.

Michel Foucault bezieht sich in seinem Vortrag *Was ist ein Autor?* [1970] implizit auf Barthes Text. In seinen Überlegungen werden «Texte [...] nicht mehr auf die Absicht des Autors oder andere Bedeutungsinstanzen hin analysiert, sondern daraufhin, welche Themen in welcher Weise behandelt werden und welche Behandlungsweisen und welche Themen ausgeschlossen sind»¹⁷⁴. Foucault bemerkt, dass nicht nur der Begriff *Autor* sondern auch Begriffe wie *Werk* und *Schreiben* zahlreiche Merkmale des Autorbegriffs beinhalten und in

¹⁶⁴ Barthes, Roland: Der Tod des Autors [1967]. Übers. von Matias Martinez. In: Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–193, hier S. 185.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 187.

¹⁶⁶ Ebd., S. 186.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Ebd., S. 190.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Jannidis u. a. 2000, S. 181.

¹⁷¹ Vgl. Barthes 2000, S. 190.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 191.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Jannidis, Fotis u. a.: Einleitung. Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: dies. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, 194–197, hier S. 194.

ihrer ständigen Verwendung so dessen Abschaffung blockieren.¹⁷⁵ In Rekurs auf ‹Genie›-Vorstellungen und deren Wirkmächtigkeit in der westlichen Geistesgeschichte fasst er den Grund für seine Kritik pointiert zusammen und referiert auch auf die im vorherigen Teilkapitel erläuterten verknüpften Konzepte:

Der Begriff Autor bildet den Angelpunkt der Individualisation in der Ideengeschichte, der Geistes- und Literaturgeschichte, ebenso in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte. Selbst wenn man heute die Geschichte eines Begriffs, einer literarischen Gattung oder eines bestimmten Typus von Philosophie nachzeichnet, glaube ich, betrachtet man diese Einheiten wohl als relativ schwache, sekundäre und überlagerte Einteilungen im Verhältnis zu der primären, festen und grundlegenden Einheit von Autor und Werk.¹⁷⁶

Seine These ist, dass Autorennamen nicht einfach so aus unserer Sprache und Vorstellung gestrichen werden können, sondern dass diese im diskursiven Gefüge verschiedene wirkmächtige Funktionen übernehmen: «Träger der Funktion ‹Autor› sind Diskurse.»¹⁷⁷ So spitzt er das bereits von Barthes angesprochene Aufgehen des abgegrenzten, autonomen Subjekts in der Sprache – im Diskurs – zu. In ihrem Beitrag *Posthuman Feminism and Gender Methodology* meint Rosi Braidotti zu Foucaults Text, dass dieser die «epistemological and political crisis of the humanistic habit of placing the ‹Man› at the centre of world history»¹⁷⁸ formalisiert habe.

Bossinade schreibt zu den in der gleichen Zeit aufkommenden feministischen Theorien: «Das Subjekt verschwindet hier nicht, im Gegenteil, es kommt in weiblicher Gestalt gerade erst herauf.»¹⁷⁹ Im Zuge der Kritik an der patriarchalen, frauen*exkludierenden, westlichen Historiografie, am männlichen und *weissen* Kanon und am unmarkierten und deswegen ‹universal› angesehenen Andro- und Eurozentrismus werden die vergessenen und ausgegrenzten Frauen* der Geschichte ausfindig gemacht und ihre Position, ihr Leben, ihr ‹Werk› gestärkt. Die poststrukturalistische Kritik am ‹universalen› Schöpfer-Autor macht Platz für eine Neu- oder Umschreibung von Geschichte(n), für neue Perspektiven und Kritik am dominanten Narrativ: «Auf die Abdankung des Autors antwortet wie im Gegenzug die Inthronisation der Autorin»¹⁸⁰, so Bossinade. In ihrer begriffsgeschichtlichen Studie zu *Gender and Genius* schreibt auch Christine Battersby: «Post-modernists have proclaimed the death of the author. But for an author to die, he must first have lived.»¹⁸¹ Die Subjektdekonstruktion von FINTA* und BIPoC kann erst dann folgen, wenn sie als gleichwertig und gleichberechtigt, als autonome, handelnde und aktive Subjekte wahrgenommen werden, als eigenständige Künstler*innen, die eben auch die Fähigkeit haben, Kunst zu ‹schöpfen› – egal, welchem Geschlecht oder welcher race sie zugeschrieben werden. Es geht um eine Aufwertung des*der als ‹anders› gerahmten Menschen. So problematisiert Battersby:

It is disturbing that, at the historical moment that second-wave feminism has brought to the surface a rich hidden history of female authors and artists, the very concepts of

¹⁷⁵ Vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? Vortrag. Übers. v. Herrmann Kocyba. In: ders.: Schriften zur Literatur. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt am Main 2003, S. 234–270, hier S. 239–242.

¹⁷⁶ Ebd., S. 237.

¹⁷⁷ Bossinade 2000, S. 141.

¹⁷⁸ Braidotti 2021, S. 109.

¹⁷⁹ Bossinade 2000, S. 143.

¹⁸⁰ Ebd., S. 143.

¹⁸¹ Battersby 1989, S. 146.

«individuality» and «authorship» have come under attack by an élite group of critics who draw on recent French theories of writing and language.¹⁸²

Wie bereits im Methodenkapitel beschrieben, plädiert auch Battersby dafür, Künstler*innen in zwei überschneidenden Mustern zu denken und zu analysieren: Zum einen innerhalb der patrilinearen, ausgrenzenden Linie, im Kontext von männlichen Traditionen, zum anderen aber auch in einem separaten matrilinearen Strang. Sie betont, dass per se männlich und *weiss* konnotierte Konzepte umgedeutet und neu gefüllt, statt ausgelöscht werden müssen.¹⁸³

Battersbys Studie ist eine der ersten – und einzigen – gendersensiblen Analysen des «Genie»-Gedankens der westlichen Diskursgeschichte. Sie formuliert die im Methodenkapitel bereits erwähnte These, dass die Konzeption eines «Genies» im 18. und 19. Jahrhundert wesentlich der Abgrenzung und Höherstellung des *weissen* Mannes gedient habe:

They started to look around for naturalistic explanations for the superiority of man over the animals. And, as information about other cultures and other peoples started to trickle through, writers started to speculate about whether or not European man was at the pinnacle of all natural development. The eighteenth-century man of letters was obsessed with discovering what made a civilized man different from – better than – an animal or a savage.¹⁸⁴

Somit wird die Verknüpfung von Kolonisierung und der Etablierung eines binären Geschlechtermodells klar. Über das «Genie» konnte die rassistische Differenz zwischen dem «zivilisierten Mann» und Tier beziehungsweise «savages»¹⁸⁵ definiert werden.¹⁸⁶ Im 19. Jahrhundert kam es nach Battersby zu einer Verschiebung in der Rhetorik bezüglich des «Genie»-Konzepts, in der ««feminine qualities» in male creators»¹⁸⁷ gepriesen werden und gleichzeitig betont wurde, dass «die Frau» nicht kreieren – «schöpfen» – konnte: «The category of genius had to work by a process of exclusion.»¹⁸⁸ Wenn das männliche «Genie» über «weibliche» Eigenschaften konstituiert wurde, dann, weil es so seine kulturelle Superiorität behaupten und beweisen konnte. Der «geniale Mann» vermag es, seine Biologie zu transzendieren.¹⁸⁹ Dieser heterosexualisierte Diskurs wurde bereits erwähnt und wird dann auch in Texten von und über den Regisseur Max Reinhardt relevant werden. Battersby geht auch auf den biologistischen Aspekt von «Genie»-Konzeptionen ab dem 19. Jahrhundert ein und meint zynisch: «Genius, apparently, required a penis.»¹⁹⁰

Lodemann meint in ihrer Publikation *Regie als Autorschaft*, dass die poststrukturalistische Verdrängung des Autors auf «sämtliche (literarische) Textgattungen»¹⁹¹ abzielte, jedoch «jeglichen Effekt auf die Rezeption und Analyse dramatischer Dichtung»¹⁹² verfehlte. Der Dramatiker habe bis heute «unbeschadet überlebt»¹⁹³ – vor allem auch, weil in dramatischen

¹⁸² Ebd., S. 151.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 151f.

¹⁸⁴ Ebd., S. 2.

¹⁸⁵ Ebd., S. 3.

¹⁸⁶ Vgl. dazu auch Bublitz, Hannelore: Die Machtwirkung von Körpertechnologien. Biologisierung von Mensch und Gesellschaft. In: Bublitz, Hannelore; Hanke, Christine u. Seier, Andrea (Hg.): Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900. Frankfurt am Main 2000, S. 81–96.

¹⁸⁷ Battersby 1989, S. 3.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁹⁰ Ebd., S. 6.

¹⁹¹ Lodemann 2010, S. 51.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd.

Texten Regieanweisungen explizit oder implizit als Absichtsaussagen des*der Dramatiker*in gelesen werden.¹⁹⁴ Meines Erachtens kommt es mit der Etablierung des deutschen Regietheaters in den 1970er-Jahren zu einer Veränderung dieser Definitionsmacht des*der Dramatiker*in: Die Umsetzung – Inszenierung – ist endgültig nicht mehr ein ‹In-Szene-Setzen› des Textes, sondern beinhaltet massgeblich die Interpretation und Perspektive des*der Regisseur*in.

Zum Schluss dieses Kapitels soll auf Judith Butler eingegangen werden, da sie in ihrem Text *Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität* sowohl die Vorstellung eines abgeschlossenen, festen Subjekts als auch von ‹Originalität› dekonstruiert. Butler leitet die permanente (Re-)Konstitution von Entitäten – von Denkfiguren – über performative Wiederholung her und lehnt damit einen vorgängig existenten, ‹natürlichen› Kern, welcher diese aktiv bestimmt, ab.¹⁹⁵ Etwas Primäres vor der Wiederholung kann es gar nicht geben, ‹Originalität› muss als Effekt, als Resultat gedacht werden, das im Nachhinein als Ursprung konstituiert wird.¹⁹⁶ Somit wird auch das westliche Paradigma einer linearen Fortschrittsgeschichte aufgebrochen. Dies ist für die vorliegende Arbeit insofern wichtig, als die Forderung nach ‹Originalität›, die aus einem subjektiven Künstler-Ich mit einem festen psychischen, ‹natürlichen› Kern geschöpft wird, redundant wird. ‹Originales› oder ein ‹Subjekt› sind immer eine Wiederholung von Akten, sind Konstrukte.

¹⁹⁴ Vgl. ebd.

¹⁹⁵ Vgl. Butler, Judith: *Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität*. In: Krass, Andreas (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt am Main 2003, S. 144–168, hier S. 166.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 156f.

4. Genese und Perpetuierung des ‹weissen, männlichen Regiegenies›

Bevor die erläuterten Schlüsselkonzepte, die mit dem ‹Genie›-Begriff verknüpft sind, auf Konzeptionen des Berufsfelds der modernen Regie angewandt werden, soll das Kapitel mit einer kurzen Darstellung der Vorgeschichte der modernen Regie im deutschsprachigen Raum eingeleitet werden. Die Bezeichnung *moderne Regie* – und mit ihr unser heutiges Verständnis von Regie als künstlerischer Tätigkeit – begann sich erst anfangs des 20. Jahrhunderts herauszubilden.¹⁹⁷ Um schlussendlich deren Genese als Nobilitierungs- und Legitimationsstrategie von Theater als Kunst besser verstehen zu können, ist es meines Erachtens wichtig, bereits die Herausbildung von Schauspiel als Kunst mitzudenken. Schauspiel galt bis Mitte des 18. Jahrhunderts ganz klar als nachahmendes Handwerk. Erst als aufklärerische Reformer versucht haben, Theater als wichtiges Medium zur Erziehung der Bürger*innen zu etablieren, fand eine Nobilitierung sowohl desjenigen als auch der Spielenden statt.¹⁹⁸ Diese Prozesse gingen miteinander Hand in Hand, beispielsweise wurden Wandertruppen sesshaft, um in den neuen, stehenden Häusern zu spielen, oder es entstanden Schauspieltheorien, um die Praxis des Spiels über textliche Fixierung diskursiv aufzuwerten.¹⁹⁹ Mit dieser Sesshaftwerdung kam es ausserdem zu einem Ausschluss der Frauen* aus den höheren Leitungspositionen im festen Theaterbetrieb, die vorher als Prinzipalinnen oft Truppen erfolgreich geführt hatten. Theater wird verbürgerlicht und damit den geltenden, patriarchalen Geschlechternormen angepasst. Die aufklärerischen Reformbestrebungen der Literarisierung und Disziplinierung des Theaters ‹geschehen immer in Abgrenzung zum ‹anderen›, körperbetonten, ‹weiblichen› Theater›²⁰⁰. Diese Entwicklungen bedienen sich laut Hochholdinger-Reiterer ‹hierarchisch ausgerichteter geschlechtlicher Codierungen, um sich zu legitimieren›²⁰¹. In der Geschichte der Regie lässt sich eine ähnliche Entwicklung beobachten.

Etymologisch bezeichnete der aus dem Französischen stammende und ins Deutsche übernommene Begriff *régie* ursprünglich eine Verwaltungssteuer. Mit dem Begriff sind Verwaltungs- und Aufsichtstätigkeiten verbunden, welche dann auch zu den zentralen Aufgaben eines Regisseurs im Theaterbetrieb Ende des 18. und im 19. Jahrhundert zählen. Die damaligen Regisseure waren oft ältere Schauspieler, welche für die Disziplin der restlichen Schauspielenden während der Proben und Aufführungen und bei Verfehlungen für die Durchsetzung von strengen Strafen zu sorgen hatten.²⁰² Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird die Arbeit der Regisseure noch nicht als ‹individuelle und originelle künstlerische Praxis anerkannt›²⁰³ – also noch nicht mit den bereits erläuterten Konzepten Autonomie, Einbildungskraft, Innovation und Originalität in Verbindung gebracht.

So fordert Johann Gottfried Dyk 1788 zwar die Autorität der Intention des Dichters bezüglich der Aufführung, vergleicht die Tätigkeit des Inszenierens aber doch mit der bildenden Kunst,

¹⁹⁷ Vgl. Roselt 2015, S. 15.

¹⁹⁸ Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 19–20, 95–96; vgl. Kreuder, Friedemann: Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2010, S. 12.

¹⁹⁹ Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 96.

²⁰⁰ Ebd., S. 20; vgl. Hochholdinger-Reiterer 2018, S. 2.

²⁰¹ Hochholdinger-Reiterer 2018, S. 2; vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 409.

²⁰² Vgl. Roselt 2015, S. 15.

²⁰³ Ebd., S. 54.

wonach diese – wie bei einem Gemälde – auch die Handlung gestalten und komponieren müsse. Wie auch der Maler nicht Teil des Bildes sei, könne auch die Inszenierung nicht von einem mitwirkenden Schauspieler gestaltet werden, denn diese*r habe keinen Überblick und keine Durchsetzungsmacht gegenüber den Kolleg*innen.²⁰⁴ Die ‹richtige› Interpretation von Rolle und Stück wurde an der möglichst getreuen Ausführung der Intention des Dramatikers gemessen und gehörte bis dahin zentral zur Sphäre und der professionellen Entscheidungshoheit der Schauspieler*innen. Somit zeichnet sich bereits in der institutionellen Etablierung der Regie als Aufsichtsorgan der Konflikt über die Deutungsmacht von Rollengestaltung zwischen Regisseur und Schauspielenden ab²⁰⁵: Um eine höhere Instanz zu legitimieren, muss die Kompetenz der Rollengestaltung, die zentral für ihr Selbstverständnis als Künstler*innen war, bei den Spielenden selbst eingeschränkt werden. Dies wird vor allem auch bezüglich der Vergeschlechtlichung der beiden Berufe im Diskurs des 20. Jahrhunderts interessant: Die Regiekunst als ‹männliche› Kunst zu rahmen, legitimiert deren Vormachtstellung bezüglich der Schauspielkunst als ‹weibliche› Kunst.

Ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts musste das als zentral für die bürgerliche Erziehung angesehene Literaturtheater den damals sittlichen und ästhetischen Normen entsprechend auf die Bühne gebracht werden.²⁰⁶ ‹Regisseure› hatten die Aufgabe, dies zu organisieren, zu kontrollieren und zu überwachen.²⁰⁷ Es ging nicht um eine eigene Interpretation, einen Selbstzweck, sondern die Regiearbeit hatte im Dienst der dramatischen Dichtung stattzufinden. Ab den 1830er-Jahren entwickelte man sogenannte ‹Musterinszenierungen›²⁰⁸, welche die vorbildliche Bühnenumsetzung eines Textes festhielten und vorschrieben. So wurde bereits damals das bisherige Selbstverständnis der Schauspieler*innen tangiert: Sie hatten keine alleinige Interpretationshoheit über ihre Figur mehr, sondern der Regisseur dirigierte sie im Sinne der Dichtung, er durfte Anordnungen zu Spiel, Aktion und Deklamation anbringen.²⁰⁹

Ausserdem wurden um 1800 die Proben von einem einzigen Durchlauf auf mehrere Tage ausgedehnt: Es wird in der Theaterpraxis somit zeitlich und räumlich Platz dafür geschaffen, dass die Regie ihre Arbeit leisten kann. Somit können deren Kompetenzen generell ausgebaut werden.²¹⁰ Die Probe wird zum Zeit-Raum, in dem das Regie-‹Genie› seine Kunst schöpft. Ausserdem wird in Primärtexten anfangs des 20. Jahrhunderts oft auf die mühselige Zusammenarbeit des Regisseurs mit den Spieler*innen eingegangen und versucht herauszukristallisieren, wie der Regisseur mit den Spielenden arbeiten sollte – und weshalb sie ihn eigentlich brauchen, um überhaupt Kunst machen zu können. Von diesen Beschreibungen wird die Vorstellung der Regietätigkeit als ‹originell› und ‹schöpferisch› abgeleitet. Dieses Verständnis wird im deutschen Regietheater der 1970er- und 1980er-Jahre perpetuiert.

1841 ist erstmals die deutsche Übersetzung *In die Szene setzen* des französischen *mise-en-scène* nachgewiesen. Damit ist die Arbeit des Regisseurs gemeint, künstlerische und materielle Mittel der Bühne zur lebendigen Darstellung zu bringen. Eine Inszenierung soll ein Totaleindruck, eine Gesamtwirkung sein – und um dies zu erreichen, wird eine überblickende Instanz gefordert: der Regisseur. Zentral für die Etablierung der Inszenierung als der

²⁰⁴ Vgl. Dyk, Johann Gottfried: Einige Bemerkungen über theatralische Vorstellung. In: Bertram, Christian August (Hg.): Annalen des Theaters. Berlin 1788, S. 37–54.

²⁰⁵ Vgl. Roselt 2015, S. 48–53.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 32, 36.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 32.

²⁰⁸ Ebd., S. 54.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 52f.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 53.

eigentlichen Kunst des Theaters ist ausserdem Ferdinand von Gall, der Intendant des Hoftheaters Oldenburg. Er spricht 1844 dem einzelnen älteren Schauspieler die Fähigkeit ab, die Inszenierung als Ganzes zu überblicken und will einen

obersten Leiter, welcher den Darsteller über die Auffassung und Darstellung seiner Rolle, und noch besonders im Zusammenhange mit dem Ganzen aufzuklären weiß, welcher alle Fäden des Ganzen in seiner Hand concentrirt, und so die einzelnen Theile zu einem Ganzen, im Sinne seiner Anschauung gestaltet.²¹¹

Interessant ist hier, dass der oberste Leiter zwar immer noch primär die Intention des Dichters auf der Bühne verwirklichen soll, ihm aber langsam bereits eine gewisse Interpretationsfreiheit (Anschauung) gewährt wird.

Bis zur Wende zum 20. Jahrhundert geht es immer noch primär um eine Reproduktion der dichterischen Intention.²¹² Erst um 1900 kommt schliesslich statt dieser objektiven Leistung einer «adäquaten Inszenierung»²¹³ – gemessen am Drama – die subjektive Haltung und Verantwortung der Regie stärker in den Fokus, wobei der Charakter, die Empfindung, die Erfahrung und das Können des Regisseurs zentral sind. Von der Nachahmung nach Regeln verschiebt sich das Verständnis hin zur autonomen Schöpfung. Die Bühnenwiedergabe wird als Produkt persönlicher Anschauung des Regisseurs und dessen eigenen Gefühls angesehen.²¹⁴ Sie müsse «das Wort einer Scene nicht nur idealisieren, sondern auch individualisieren»²¹⁵. Es kommt also zu einem Paradigmenwechsel: Das Handwerk, Musterinszenierungen zu reproduzieren, könne jeder, die Übernahme von erfolgreichen Bühnenumsetzungen wird als «Wiederkauprozess»²¹⁶ geschmäht. Die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke spricht von einem «Epochenbruch»²¹⁷: «Unter der Herrschaft des Regisseurs wird der Inszenierungsprozess als die eigentlich künstlerische Arbeit am Theater bestimmt.»²¹⁸ Es wird also Individualität und Subjektivität des Regisseurs verlangt – meines Erachtens damit seine Arbeit als Kunst anerkannt werden kann. Dem «Werk» des Dichters darf – ja, muss sogar – persönlicher Eigentumsvermerk hinzugefügt werden.²¹⁹ Matzke verweist auf die Theaterkonzeptionen von Edward Gordon Craig und Adolphe Appia, die Theater von der «Vorherrschaft des Dramas»²²⁰ emanzipieren und den Regisseur zum künstlerischen Verantwortlichen für die Inszenierung erklären.²²¹

Ab 1912 wird in der Zeitschrift *Die Scene*, herausgegeben von der *Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände*, über das «geistige Eigentum des Regisseurs»²²² diskutiert: Wie können Inszenierungen, die nun als eigenständige Schöpfungen angesehen werden, urheberrechtlich geschützt und damit Regie als Kunst sichtbar gemacht werden? Und wie genau muss das Verhältnis von Autor-Regisseur-Spielenden gedacht werden, damit die Inszenierung als ein für sich stehendes «Werk» gelten kann? Welche «Genie»-Konzepte werden in diesen Erläuterungen reproduziert und aktualisiert? Diese Fragen werden im Kapitel 4.2. genauer

²¹¹ Gall, Ferdinand von: Der Bühnen-Vorstand. Oldenburg 1844, S. 53.

²¹² Vgl. Roselt 2015, S. 54.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Hannsen, Hanns: Beiträge zur Technik der Bühnen-Regie-Kunst. Leipzig 1908, S. 17f.

²¹⁶ Ebd., S. 20.

²¹⁷ Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. Bielefeld 2012, S. 69.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 20f.

²²⁰ Ebd., S. 69.

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Lert, Ernst: Das geistige Eigentum des Regisseurs. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): *Die Scene*. 6 / 1912, S. 85–89, hier S. 85.

betrachtet, wobei auch auf die Diskussionen um Interpretation eines ‹Werks› und Werktreue der 1970er- und 1980er-Jahren bezüglich der Etablierung des deutschen Regietheaters eingegangen wird. Diese Verweise sollen aufzeigen, wie diskursive Hervorbringungen von 1900 weiterwirken, aktualisiert, transformiert oder übernommen werden. Somit kann auch deren Wirkmächtigkeit und Vergeschlechtlichung bis in die Gegenwart besser eingeschätzt werden.

4.1. ‹Männliche› Regiekunst in Abgrenzung zur ‹weiblichen› Schauspielkunst

Da es in der vorliegenden Analyse darum geht, das dominante Narrativ um das ‹männliche Regiegenie› als patriarchal und westlich zu entlarven und damit zu dekonstruieren, wurde auf diejenigen exemplarischen Primärtexte fokussiert, die bis heute eine diskursive Wirkmächtigkeit haben, sprich vor allem auf Texte von Max Reinhardt, Leopold Jessner, Carl Hagemann, Herbert Scheffler und Edward Gordon Craig.²²³ So kann auch hergeleitet werden, warum die ‹Künstlergenie›-Vorstellung, die in diesen kanonischen Texten konstituiert wird, immer noch dominiert. Dies hat natürlich immer auch eine gewisse Reproduktion dieser Vorstellung im Sinne einer erneuten Rezeption der ‹zentralen Texte› zur Folge. Es wird in der Betrachtung immer wieder auf die vergeschlechtlichten und rassistischen ‹Genie›-Konstrukte Bezug genommen, wobei diese nach Schmidt auch in ihrer impliziten Einschreibung aufschlussreich sind, ohne dass der Begriff ‹Genie› im Primärtext zwingend explizit genannt oder theoretisiert werden muss.²²⁴

Die ‹für das abendländische Denken charakteristische Dichotomisierung von Geist und Körper, Kultur und Natur, Vernunft und Gefühl sowie die jeweiligen Hierarchisierungen spiegeln sich in den Rollen wider, die den Geschlechtern zugewiesen werden›²²⁵. Diese westlichen Dualismen finden sich auch in der Konstitution der Schauspiel- und der Regiekunst ab Anfang des 20. Jahrhunderts wieder. Indem Schauspielkunst als ‹genuin› weibliche Kunst gerahmt wird, kann die hierarchische Höherstellung des ‹männlichen› Regisseurs legitimiert werden.²²⁶ Dabei ist jedoch wichtig zu betonen, dass diese diskursiven Tendenzen damals nicht bewusst kausal verknüpft entstanden sind, sondern kontingent und sich gegenseitig verstärkend gedacht werden müssen – dieser Zusammenhang wird im Nachhinein hergestellt. War die Schauspielkunst in ihrer Entstehung als ‹Kunst› im 18. Jahrhundert wegen ihrer Verschriftlichung, Rationalisierung, Literarisierung und Disziplinierung metaphorisch ‹männlich› codiert, entstehen um 1900 Schauspieltheorien, die in Referenz auf den ‹weiblichen Geschlechtscharakter› explizit die ‹besondere Befähigung›²²⁷ ‹der Frau› zum Schauspielen betonen.²²⁸ Die Eignung ‹der Frau› zur Schauspielkunst wird, im Sinne des damaligen sexualwissenschaftlichen Diskurs, biologistisch-essentialistisch hergeleitet.²²⁹ In der Schauspielkunst wird eine ‹reproduzierende, dienende und eben nicht mehr schöpferische Kunstform begründet, die um 1900 eine ‹Verweiblichung› derselben beförderte›²³⁰. Die im Theaterfeld eingeschriebenen Dualismen wie Drama / Aufführung oder

²²³ Diese Texte sind z. T. auch in den Standardwerken von Brauneck 1988; Roselt 2015 abgedruckt, werden in dieser Arbeit aber unter anderen Gesichtspunkten analysiert.

²²⁴ Vgl. Schmidt 2004, S. XIV–XV.

²²⁵ Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 75.

²²⁶ Vgl. Hänzli 2013, S. 149–152.

²²⁷ Hochholdinger-Reiterer 2018, S. 9.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 8f.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 8.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 9.

eben auch Regie / Schauspiel werden um 1900 naturalisiert, wobei die einzelnen Künste und deren Aspekte an die ‹beiden› Geschlechter ‹rückgebunden›²³¹ werden. Kunstformen werden ‹komplementär codiert›²³², ‹das Wesen der Frau› wird mit dem ‹Wesen der Schauspielkunst› analog gedacht. Auf diese Suche nach ‹dem Wesen› des Menschen um die Jahrhundertwende wird später noch genauer eingegangen. So bringt es Hochholdinger-Reiterer auf den Punkt:

Im Konstrukt der Schauspielkunst als genuin weiblicher Kunst kulminieren zeittypische Geschlechterbilder, die durch sexualwissenschaftliche ‹Erkenntnisse› fundiert werden, sowie ein um 1900 fest etablierter Theaterbegriff, der Schauspielkunst nicht anders denn als ‹dienende Kunst› begreifen kann.²³³

Die Genderforscherin und Literaturwissenschaftlerin Christine Künzel beleuchtet die These, dass die Einwände, welche dem Schauspiel den Kunststatus im Sinne einer fehlenden ‹Autonomieästhetik›²³⁴ absprechen, sich mit denjenigen decken, die gegen die Schauspielerin als Künstlerin erhoben werden.²³⁵ Der*die Schauspieler*in schafft nicht ein von sich unabhängiges, autonomes Kunstwerk, sondern ist im Moment des Spiels immer auch mit seiner*ihrer Rolle verbunden. Die Stereotypen einer ‹‹natürlichen› Neigung zur Verstellung›²³⁶ und der Fähigkeit, ‹nur› nachahmende statt schöpferischer Tätigkeiten auszuüben, werden laut Künzel in der Schauspielerei potenziert und in den vergeschlechtlichten Theorien um 1900 scheinbar positiv umgedeutet.²³⁷ In Bezug zur passiv konnotierten Rolle ‹der Frau› im prokreativen Akt wird ihre Fähigkeit zur Reproduktion naturalisiert und die Schauspielkunst als beispielhaftes Feld angeführt.²³⁸ Künzel führt weiter aus, dass wenn die Schauspielerei im Sinne der Verstellung, der Reproduktion quasi den ‹weiblichen Naturzustand›²³⁹ darstellt, Kunst und Leben zusammenfielen, wobei das ästhetische Moment der Differenz zwischen Leben und Kunst – im Sinne der Autonomieästhetik – entfalle.²⁴⁰ Für die vorliegende Arbeit ist ausserdem folgende Überlegung von Künzel interessant: ‹Die Frau› werde stets als ‹das Formbare, als künstlerisches Material›²⁴¹ betrachtet, das auf eine ‹Bearbeitung, sprich: eigentliche Schöpfung durch einen männlichen Geist oder eine männliche Hand wartet›²⁴². Somit wird auch die Funktion des ‹männlichen› Regisseurs als desjenigen, der die Spielenden erst im Sinne seiner eigenen Anschauung anleitet, legitimiert – vor allem da sich dies auch auf den weiblichen Körper bezieht ‹der traditionell mit dem Stoff, dem Material, dem Objekt männlicher Schöpfungskraft schlechthin identifiziert wird.›²⁴³ Werden in der bildenden Kunst weiblich gelesene Körper abgebildet oder in Musik und Literatur in die jeweilige Kunstform transformiert, so ist das ‹Material› des Regisseurs der Körper der Schauspielenden an sich. Meines Erachtens wird somit seine Deutungsmacht vehement zugespitzt. Im Folgenden werden nun ausgewählte,

²³¹ Ebd., S. 8.

²³² Ebd.

²³³ Ebd., S. 9.

²³⁴ Künzel 2011, S. 242.

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Ebd. Ausserdem erwähnt Künzel das Beispiel der Hysterie, das die ‹Lügenhaftigkeit der Frau› im medizinisch-psychologischen Diskurs zusammenfasst. Vgl. ebd., S. 244.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 242f.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 243.

²³⁹ Ebd., S. 245.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd., S. 244.

²⁴³ Ebd.

explizit vergeschlechtlichte Schauspielkunsttheorien, die zwischen 1900 und 1922 entstanden sind, in ihren Verweisen auf die darin enthaltenen ‹Genie›-Vorstellungen analysiert.

1900 erscheint *Die Frau und die Kunst* von Karl Scheffler. Er mokiert sich über die ‹Zeitideen›²⁴⁴ von Gleichberechtigung und Freiheit für alle und plädiert: ‹Die Natur will den Gegensatz.›²⁴⁵ Sie habe sich deswegen dualistisch gespalten. Die Frau ‹sei der Logik unfähig, inkonsequent, willensarm und minderwertig, weil sie der schöpferischen Fähigkeiten ermangele›²⁴⁶, darin sei sie ‹dem Kinde ähnlich›²⁴⁷. Die ‹passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewusste und gewollte des Mannes heißt Kultur›²⁴⁸. Da der Frau der vorwärtsdrängende Wille fehle, sei sie zur schöpferischen Kraft unfähig, sie erscheint ‹unoriginell›²⁴⁹, weil ihr die Vollkommenheit eines Werks von ihrer ‹natürlichen› Harmonie diktiert würde. Er spricht insofern von ‹der Frau› als ‹Genie›, als dieses die ihr eigene unbewusste und passive Totalität und Harmonie sei.²⁵⁰ Der Unterschied zum männlichen ‹Genie› ist damit zentral, denn dieses sei aktiv und schöpferisch, die Harmonie müsse vom Mann im Unterschied zur passiven ‹Genialität› bei weiblich gelesenen Menschen aktiv hergestellt werden, er schaffe etwas ‹Geniales›, das ihm per se nicht schon eigen sei – der Frau fehle es dafür an Fantasie.²⁵¹ Die Frau sei am grössten, ‹wenn sie sich selbst spielt›²⁵², schaffe aber nicht ‹einen Stilgedanken aus der Dichtung heraus oder tut es doch nur konventionell [reproduzierend]. Darum ist sie niemals gleichbedeutend als der Regisseur›²⁵³. Scheffler macht hier also den Gegensatz – und die Hierarchie – von Schauspielenden und Regie explizit. In seiner dualistischen Argumentation wird seine Konnotation der Schauspielerin als ‹weiblich› und des Regisseurs als ‹männlich› offensichtlich.

1905 beginnt Heinrich Stümcke seine Abhandlung *Die Frau als Schauspielerin* mit einem detaillierten Abriss von bedeutenden Schauspielerinnen in der Geschichte. Ausserdem referiert er auf den Geschlechtscharakter²⁵⁴, wenn er deren ‹leichte Anpassungsfähigkeit›²⁵⁵, die ‹weibliche Kraft der Verstellung›²⁵⁶ hervorhebt. Er betont die Schwierigkeit der fehlenden Proben – bei denen der Regisseur Anordnungen zur Spielweise machen sollte – und geht auf deren Wichtigkeit ein.²⁵⁷

Da der Dramatiker und Theaterkritiker Julius Bab in seinem 1915 erschienenen Essay *Die Frau als Schauspielerin* die Vorstellung von zwei voneinander abgetrennten, binären Geschlechtern zugunsten einer graduellen ‹Polarität›²⁵⁸ von Geschlecht, bei der die beiden Pole ‹der ideale Mann› und ‹die ideale Frau› seien, ablehnt²⁵⁹, formuliert er folgenden ‹Genie›-Gedanken:

Die grössten Genies hatten eine Fülle der mit Recht so genannten weiblichen Eigenschaften, aber sie waren letzten Endes doch ganz ausgesprochene Männer; die

²⁴⁴ Scheffler, Karl: *Die Frau und die Kunst*. Berlin 1900, S. 6.

²⁴⁵ Ebd., S. 8.

²⁴⁶ Ebd., S. 10.

²⁴⁷ Ebd., S. 19.

²⁴⁸ Ebd., S. 20.

²⁴⁹ Ebd., S. 30.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 31.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 52.

²⁵² Ebd., S. 66.

²⁵³ Ebd., S. 69.

²⁵⁴ Vgl. Stümcke, Heinrich: *Die Frau als Schauspielerin*. Leipzig 1905, S. 51f.

²⁵⁵ Ebd., S. 52.

²⁵⁶ Ebd., S. 89f.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 59f.

²⁵⁸ Bab, Julius: *Die Frau als Schauspielerin*. Ein Essay. Berlin 1915, S. 13.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 13–15.

genialsten Frauen, von denen wir wissen, haben immer Kräfte des Geistes und des Willens, oft selbst des Körpers gehabt, die wir männlich nennen müssen, und doch sind sie sehr charakteristische Frauen gewesen.²⁶⁰

Bab gesteht also sowohl Männern als auch Frauen eine ‹Genialität› zu, die dann auftritt, wenn die Personen Eigenschaften besitzen, die eigentlich dem jeweils anderen Geschlecht zugeschrieben werden, sie aber trotzdem ‹charakteristisch› dem ihnen zugeteilten Geschlecht entsprechen. In einem weiteren Schritt spricht Bab aber weiblich gelesenen Menschen das ‹Genie› ab. Auch er definiert das ‹schöpferische Werk des Mannes› als von diesem abgelöst. ‹Die Frau› habe laut ihm nicht die Konzentrationsfähigkeit, ein Detail aus der Welt herauszuheben und in ein objektives Kunstwerk umzuwandeln. Die ihr eigene Totalität, die Verknüpfung von ‹ausen› und ‹innen› verunmögliche dies.²⁶¹ Diese Aussage deckt sich mit Battersbys Beobachtung, wonach das männliche ‹Genie› nur deshalb weiblich konstituiert wurde, weil es so seine kulturelle Superiorität behaupten und beweisen konnte, da ‹der geniale Mann› nicht wie weiblich gelesene Personen an seine Biologie gebunden sei.²⁶² Da weiblich gelesene Menschen ‹natürlicherweise› fähig zur Harmonie sind, muss das männliche ‹Genie› diese ‹weibliche› Fähigkeit zusätzlich besitzen. Deswegen kämen Künstlerinnen nie an das ‹Werk› ihrer männlichen Berufsgenossen heran²⁶³ – ausser in der Schauspielkunst, da dort die sonst geforderte Trennung der eigenen Empfindung vom unabhängigen Kunstwerk nicht gefordert sei.²⁶⁴ ‹Das Undifferenzierte, nicht Differenzierende [der Schauspielkunst, NS] ermöglicht, daß die Frau trotz ihrer Totalitätsinstinkte hier zum höchsten Gipfel der Kunst aufsteigen kann [...]›²⁶⁵ Bab sieht somit einen direkten Zusammenhang zwischen dem ‹Wesen des Weiblichen und dem Wesen der Schauspielkunst›²⁶⁶, denn ihre naturhafte ‹Beweglichkeit›²⁶⁷ sei unabdingbar für diese Tätigkeit. Weil er zu Beginn seines Essays Geschlecht als Kontinuum mit zwei Polen definiert, kann er so Frauen* den Anteil von ‹männlich› codierter Schöpfungskraft zugestehen, der nötig ist, um eine gute Schauspielerin zu sein.

1918 konstatiert der Soziologe Georg Simmel in *Weibliche Kultur*: ‹[...] unsre objektive Kultur ist, mit Ausnahme ganz weniger Gebiete, durchaus männlich.›²⁶⁸ So würden ‹unzulängliche Leistungen der verschiedensten Gebiete als ‹feminin› deklassiert und hervorragende weibliche Leistungen als ‹ganz männlich› gerühmt›²⁶⁹ – dies lässt sich bis heute noch beobachten, wenn bei erstklassigen Regisseurinnen deren männlicher Habitus betont wird. Simmel meint weiter, dass dort, wo schon ‹geformte Inhalte aufgenommen›²⁷⁰ würden, sich Frauen anpassen können, ‹wo aber eine spontane Schöpfung aus dem Eigensten des Subjekts hervordrängt, wird eine ganz und gar aktive, totale Formung, vom Elementarsten her, verlangt›²⁷¹ – und dies könne nur von Männern erreicht werden. So seien unter den Künsten

²⁶⁰ Ebd., S. 15f.

²⁶¹ Vgl. Bab 1915, S. 18f., 31.

²⁶² Vgl. Battersby 1989, S. 3.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 23.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 28.

²⁶⁵ Ebd., S. 30.

²⁶⁶ Ebd., S. 27.

²⁶⁷ Ebd., S. 38.

²⁶⁸ Simmel, Georg: *Weibliche Kultur*. In: ders.: *Hauptprobleme der Philosophie*. Philosophische Kultur. Hg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1996 (= Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 14), S. 417–459, hier S. 419.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd., S. 430.

²⁷¹ Ebd.

«die reproduktiven»²⁷² die eigentliche Domäne von Frauen, wie zum Beispiel die Schauspielkunst, da dort keine «Trennung des aktuellen Schöpfungsmomentes von dem selbstständig weiterexistierenden Produkt»²⁷³ verlangt würde. Somit decke sich die «Formel weiblichen Wesens mit dem Wesen der Schauspielkunst»²⁷⁴.

Auch in den 1920er-Jahren wird unter anderem von Rudolf Goldschmit betont, dass sich – was sich auch in der Sexualität verdeutliche – der Mann «allein-schöpferisch»²⁷⁵ betätigen kann, während «die Frau [...] nur als Empfangende heimisch und am empfänglichsten für jene Lebenskreise, die dem Gefühl nahe sind»²⁷⁶, sei. Auch er leitet die reproduzierende «Wesensart» von weiblich gelesenen Personen biologisch her. In allen hier aufgeführten Theorien wird die Kategorie *race* nicht benannt, ist aber wegen der in Kapitel zwei erläuterten kolonialen Verschränkungen von gender und race sicherlich mitgemeint.

In den erläuterten Schauspieltheorien wird versucht, eine Analogie zwischen «dem Wesen der Frau» und «dem Wesen der Schauspielkunst» herzustellen, was typisch für den biologistischen Diskurs um 1900 ist: «Wesen» als das Essenzielle, das Identisch-bleibende im Sinne einer Disposition wird in Gegensatz zum Veränderlichen gestellt.²⁷⁷ Auch in der diskursiven Konstitution in der Regiekunst anfangs des 20. Jahrhunderts wird mit dem Begriff *Wesen* operiert.

Die nachkommenden modernen Regiekonzeptionen sind alle zwischen 1900 und 1927 erschienen und wurden bereits von Zeitgenoss*innen breit rezipiert und weiterentwickelt. Damit können sie als paradigmatisch für die diskursive Konstitution des modernen Regiekünstlers gelesen werden. Es handelt sich dabei um Texte von Theoretikern und Praktikern aus dem institutionalisierten Theater und Vertretern der sogenannten historischen Avantgarde – interessant ist, dass der «Genie»-Gedanke in beiden Feldern implizit reproduziert wird, obwohl sich die Avantgarden explizit vom illusionistischen Literaturtheater abwenden. Im Folgenden werden nun zentrale Themen, die in den ausgewählten Texten über Regie verhandelt werden, auf ihre Verknüpfung mit vergeschlechtlichten und rassifizierenden «Genie»-Vorstellungen zusammengefasst. Ich werde vor allem auf die «Vision» des Regisseurs, seine Fantasie, die spezifische «Regiebegabung» und die Zusammenarbeit mit den Schauspielenden eingehen. Dabei werde ich nicht streng chronologisch oder personenzentriert vorgehen, sondern die einzelnen Aussagen thematisch gruppieren. Auf konkrete Inszenierungen und Ästhetiken kann aus Platzgründen nicht eingegangen werden. Diese mit den Regiekonzeptionen zu verbinden, wäre ein interessanter Aspekt einer weiterführenden Arbeit.

Der Theaterdirektor, Schauspieler und Regisseur Max Reinhardt wird bereits von Zeitgenoss*innen und bis heute in der wissenschaftlichen Rezeption zum «Begründer» der Regiekunst stilisiert. Hänzi meint, dass Reinhardts «Befreiungsbewegung und Autonomiebehauptung»²⁷⁸ bis heute «sinbildlich für die Emanzipation der Regie von der

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd., S. 442.

²⁷⁴ Ebd., S. 443.

²⁷⁵ Goldschmit, Rudolf: Die Schauspielerin. Ihr Weg, ihre Gestalt und ihre Wirkung. Stuttgart 1922, S. 55.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Vgl. Hammer, Thomas: Wesen. In: Precht, Peter u. Burkard, Franz-Peter (Hg.): Metzler Lexikon Philosophie. 3. erw. u. akt. Auflage. Stuttgart 2008, S. 678.

²⁷⁸ Hänzi 2013, S. 83.

dramatischen Kunst»²⁷⁹ steht. So diene Reinhardts künstlerische Praxis massgeblich als Inspiration für Carl Hagemanns Publikation *Regie. Kunst der szenischen Darstellung* [1902], die bereits in der Zeit ihrer Erscheinung erheblichen Anklang fand und breit rezipiert wurde.²⁸⁰ Für Hagemann bedarf der Regisseur einer «überragenden schöpferischen Intelligenz und eines makellosen Charakters»²⁸¹. Auch in *Die Scene*, der Vereinsschrift der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände, wird immer wieder auf Reinhardts «Großtaten»²⁸² verwiesen. 1915 erscheint die erste Monografie über Reinhardt, geschrieben von Heinz Herald.²⁸³ Er begreift Reinhardt als eine Ausnahmeerscheinung, definiert ihn als «Prototyp»²⁸⁴ des modernen Regisseurs und betont dessen Begründerrolle bei der Erneuerung des deutschen Theaters. Reinhardt habe den Begriff des Regisseurs «neu gefüllt»²⁸⁵, er sei ein «Wegweiser»²⁸⁶ für die neue Theaterkunst. Somit kommen Biografie und Persönlichkeit des Regieführenden in den Blick²⁸⁷, was die Verschiebung des Regisseurs vom Organisator im Dienst des Dramas hin zum subjektiven Künstler aufzeigt. In seiner *Geschichte der Regie* [1925] geht Adolf Winds eingehend auf Reinhardt ein, wobei sich sein Zugriff vor allem an seinen Inszenierungen und bühnenräumlichen Neuerungen orientiert, was die Forderung nach Innovation weiterschreibt.²⁸⁸ Er betont Reinhardts Fähigkeit der Suggestion, mit der er die Spielenden seinem «Willen unterwirft»²⁸⁹. Winds fasst zusammen:

Doch wurde man sich durch Reinhardt in höherem Maße der Bedeutung des Regisseurs bewußt, innerhalb und außerhalb des Theaterbetriebes. Von da an sonderte man, wo es anging, die schauspielerische Tätigkeit von der des Regisseurs, verlangte von diesem, daß er auch in den bildenden Künsten zu Hause, daß er imstande sei, den Stempel seiner Führerschaft der gesamten Vorstellung aufzuprägen.²⁹⁰

Reinhardt wird als Schöpfer der modernen Regiekunst gehandelt.²⁹¹ Dafür kann massgeblich auch Reinhardts Dramaturg Arthur Kahane verantwortlich gezeichnet werden. Evelyn Deutsch-Schreiner meint: «Kahane entwickelte den Mythos um den genialen Regisseur werbestrategisch mit.»²⁹² Für eine weiterführende Arbeit wäre es wichtig, stärker auf die Zusammenarbeit von Dramaturgie und Regie in der Zeit, als sich letztere zur eigenständigen Kunst herausbildet, einzugehen. Wie genau gestalten sich die Aufgabenbereiche? Wieso wird der männliche, weisse Regisseur zum «Genie» stilisiert und nicht der intellektuelle

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Vgl. Hagemann, Carl: *Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung*. Berlin 1921; vgl. Roselt 2015, S. 222.

²⁸¹ Hagemann 1921, S. 128.

²⁸² Heine, Carl: Einleitung in den Regiekongress. Grund und Sinn der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): *Die Scene*. 6 / 1912, S. 176–179, hier S. 177.

²⁸³ Herald, Heinz: *Max Reinhardt. Ein Versuch über das Wesen der modernen Regie*. Berlin 1915.

²⁸⁴ Roselt 2015, S. 197.

²⁸⁵ Herald 1915, S. 9.

²⁸⁶ Ebd., S. 47.

²⁸⁷ Vgl. Roselt 2015, S. 197.

²⁸⁸ Vgl. Winds 1925.

²⁸⁹ Ebd., S. 112.

²⁹⁰ Ebd., S. 117.

²⁹¹ Hier soll erwähnt sein, dass Hagemann Heinrich Laube und Franz Dingelstedt als «Väter» der Regie ansieht, Reinhardt als Begründer der modernen Regie. Das Denken in Generationen und das «Vater»-Prinzip wird also auch auf die Vorgeschichte der modernen Regie angewandt. Vgl. dazu Hagemann 1921, S. 70–81.

²⁹² Deutsch-Schreiner, Evelyn: *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Wien, Köln u. Weimar 2016, S. 111.

Dramaturg?²⁹³ Der Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck schreibt 2018, dass Reinhardt dieser «neuen Auffassung von der Aufgabe und den Möglichkeiten des Regisseurs zum Durchbruch verhalf»²⁹⁴. Interessanterweise wird damit ein Prinzip reproduziert, das in der Theatergeschichte beispielhaft bereits bei der Erfindung der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert auf den Schauspieler und Gründer der ersten Schauspielakademie in Schwerin, Conrad Ekhof, angewandt wurde. Er wurde als «Vater der deutschen Schauspielkunst»²⁹⁵ konstituiert. Hochholdinger-Reiterer schreibt dazu, dass so eine generative, patrilinear strukturierte Geschichte der deutschen, zu dieser Zeit reformierten, disziplinierten, nobilitierten Schauspielkunst möglich wird²⁹⁶: «[...] in der nach Prinzipien der Schriftlichkeit funktionierenden abendländischen Logik [braucht die Schauspielkunst, NS] einen männlichen Stifter.»²⁹⁷ Während Hochholdinger-Reiterer zu dieser «Stilisierung einer singulären Schauspielerpersönlichkeit»²⁹⁸ als Muster für eine einheitliche schauspielerische Richtung aber kritisch anmerkt, dass diese Tradierung dem «Ideal des Illusionstheaters»²⁹⁹ widerspreche, welches in «hohem Maße vom Gelingen geschlossener Ensembleleistungen abhängig»³⁰⁰ sei, kann die Logik eines «Vaters» der Regiekunst deren leitende Funktion als Individuum über ein gesamtes Ensemble begründen. Die Inszenierung wird das schöpferisch hervorgebrachte Kunstwerk des Regisseurs, der die Mittel der Bühne nach seiner Vorstellung zu einem Gesamtwerk formt. Die Konstitution des Regisseurs als aktiven Schöpfer, der andere Beteiligte nach seinen Ideen anleitet oder beeinflusst, ist, wie bereits erwähnt, männlich konnotiert. Mit ihnen schafft er seine Inszenierung, die als von ihm abgelöstes Werk existiert – dazu ist, wie in den zitierten Schauspielkunsttheorien erläutert, «die Frau» nicht fähig, was sie zur paradigmatischen Schauspielerin macht.

Im Begriff «Begründer» sind, die in Kapitel drei beschriebenen Konzepte Innovation und Originalität enthalten, welche zentral mit der «Genie»-Denkfigur verknüpft sind: Der männliche Stifter schafft eine «neue» Kunst, welche bisher etablierte Theaterstrukturen massgeblich verändert. Die Begriffe *Begründer* und *Vater* sind in unserer westlichen, androzentristischen Gesellschaft *weiss* und männlich bzw. göttlich codiert, was im Hinblick auf die Vorstellung eines omnipotenten Schöpfer-Regisseurs wieder dessen männliche Codierung offensichtlich macht. Die Verknüpfung zum behaupteten «Infantilismus»³⁰¹ der Schauspielerin – oder der Schauspielenden – macht diese wiederum unfähig zur objektiven, von sich unabhängigen Schöpfung und macht sie einer von aussen kommenden Anleitung bedürftig. So schreibt unter anderem Scheffler: «[...]die Frau [ist] in vielen Zügen dem Kinde ähnlich.»³⁰² Auch Reinhardt vergleicht in seinem Text *Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler* Schauspielende mit Kindern, die «unbewusst in allen Dingen»³⁰³ ihre

²⁹³ Diese Verhältnisse könnten auch bezüglich des deutschen Regietheaters in den 1970er- und 1980er-Jahren betrachtet werden: Inwiefern rahmt sich zum Beispiel Dieter Sturm als «Intellektueller» im Hintergrund des Regiestars Peter Stein? Vgl. Deutsch-Schreiner 2016, S. 244–266.

²⁹⁴ Brauneck, Manfred: *Die Deutschen und ihr Theater. Kleine Geschichte der «moralischen Anstalt» oder: Ist das Theater überfordert?* Bielefeld 2018, S. 95.

²⁹⁵ Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 148.

²⁹⁶ Vgl. ebd.

²⁹⁷ Ebd., S. 155.

²⁹⁸ Ebd., S. 194.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Künzel 2011, S. 428.

³⁰² Scheffler 1900, S. 19.

³⁰³ Reinhardt, Max: *Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler* [1915]. In: ders.: *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*. Hg. v. Franz Hadamowsky. Wien 1963, S. 63–72, hier S. 67.

«Genialität»³⁰⁴ ausüben würden – diese ist, wie bereits erwähnt, nicht mit der «männlichen», bewussten und aktiven gleichzusetzen, sondern ihr hierarchisch unterlegen, da sie unbewusst und passiv geschieht. Somit erhält der Regisseur paternalistische Züge und die hierarchische Vormachtstellung desselben wird sowohl in seinem als auch im «Wesen» der Spielenden begründet. Winds schreibt dazu – unter anderem in Referenz auf Goethe, Brahm und Reinhardt – dass die «stärksten Regisseure»³⁰⁵ auch die «Herren ihrer Bühne»³⁰⁶, die Theaterdirektoren, waren. Über die künstlerische Leistung wird die alleinige Autorität eines Mannes legitimiert, ein Mechanismus, der bis heute als Intendantenmodell weiterwirkt. Weiter meint Winds, dass «das künstlerische Werk nur aus *einem* Willen, *einem* Geist»³⁰⁷ geboren werden könne und konstituiert somit autokratische Entscheidungsmacht als notwendig für gute Theaterkunst.

Das patrilineare Narrativ der «Väter», das auch nachfolgende «Söhne» impliziert³⁰⁸, wird im deutschen Regietheater der 1960er- und 1970er-Jahre reproduziert und perpetuiert. Diese bestimmte Form von Theater wird oft unter dem Begriff *Bremer Stil* zusammengefasst. Damit ist nicht eine einheitliche Ästhetik gemeint, sondern vielmehr eine durch die personelle Vielfalt geprägte künstlerische Heterogenität: In den Inszenierungen dieses «Stils» sei eine zugrundeliegende Regiehaltung bzw. Interpretation durch die Regie zu erkennen.³⁰⁹ Das Stadttheater wird von den «Konventionen der fünfziger Jahre»³¹⁰ befreit. Der diesen Stil mitprägende Regisseur Peter Zadek schreibt: «[...] in dem konservativen Bremen, da trafen sich fast alle, die das deutsche Nachkriegstheater erfunden haben.»³¹¹ Auch hier ist das Innovative, Originale, Erfinderische des «Genies» im Selbstverständnis von sich und seinen Kollegen als schöpferische Regisseure enthalten. Als «Vater» dieses ganzen Stils wiederum gilt Kurt Hübner, der damalige Intendant des Bremer Theaters.³¹² In der Festschrift zu seinem 90. Geburtstag äussern sich zahlreiche Theaterschaffende: «Kurt hat mich erfunden [...]»³¹³ Sein Gespür für Talent wird mehrmals erwähnt³¹⁴ – was, wird man von Hübner «entdeckt», wiederum eine Bestätigung des eigenen Künstler-Subjekts bewirkt. Natürlich ist seine Rolle, diesem vorerst experimentellen Regietheater im institutionalisierten Stadttheaterbetrieb eine Plattform zu geben, trotz der hier kritischen Betrachtung nicht zu unterschätzen. Dennoch ist es wichtig zu benennen, dass aufgrund dieser innovativen Arbeiten «männliche Genie»-Vorstellungen sowohl ästhetisch als auch strukturell reproduziert worden sind. Laut Burkhard Mauer und Barbara Krauss inszenierten in dieser Zeit zwischen 1962–1973 nämlich nur Männer – der «Vater» hat seine «Söhne», denen er zum Durchbruch verhilft.³¹⁵ Viele Regisseure

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Winds 1925, S. 11.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd. Hervorhebung i. Orig.

³⁰⁸ Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 147–158.

³⁰⁹ Vgl. Brauneck 2018, S. 133–142; Päsler, Sabine: Institutionskritik und Regie. Produktion und Rezeption der künstlerischen Freiheit am Bremer Theater 1969. In: Ebert, Olivia u. a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld 2018, S. 337–346, hier S. 337.

³¹⁰ Päsler 2018, S. 337.

³¹¹ Zadek, Peter: Wir wissen, was wir ihm schulden. In: Schmidt, Dietmar N. (Hg.): Kurt Hübner. Von der Leidenschaft eines Theatermenschen. Berlin 2006, S. 66–76, hier S. 66.

³¹² Vgl. Päsler 2018, S. 337; vgl. Zabka, Thomas: Das wilde Leben der Werke. In: Zabka, Thomas u. Dresen, Adolf: Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regie-Theater. Göttingen 1995, S. 9–57, hier S. 14.

³¹³ Zadek 2006, S. 66.

³¹⁴ Vgl. Schmidt, Dietmar N.: Kurt Hübner. Von der Leidenschaft eines Theatermenschen. Berlin 2006.

³¹⁵ Vgl. Mauer, Burkhard u. Krauss, Barbara (Hg.): Spielräume – Arbeitsergebnisse Theater Bremen 1962–73. Bremen 1973, S. 11f. Vgl. zu Hübner als Intendant auch die Aussage von Bruno Ganz:

des Bremer Theaters dieser Zeit werden später selbst Intendanten. Brauneck schreibt treffend, dass trotz der in den 1970er-Jahren lauter gewordenen Kritik an der alleinigen Hoheitsmacht des Regisseurs und den daraus resultierenden Mitbestimmungsmodellen es sich zumindest bei Peter Zadek, Peter Stein und Claus Peymann um «Theaterherren»³¹⁶ handelte, «[...] die ihre Bühnen mit beinahe autokratischem Anspruch führten und für sich die Rolle der Bewahrer großer werkbezogener Bühnenkunst beanspruchten»³¹⁷. Damit etabliert sich die Imago des «regisseurialen Vatermords»³¹⁸ – der schon bei Reinhardt, der sich von seinem Ziehvater Otto Brahm emanzipiert, tradiert wird – im westdeutschen Theater der Nachkriegszeit zum dominanten Strukturprinzip³¹⁹: Die damaligen jungen Regisseure grenzen sich radikal von der Kunst der vorherigen «Vätergeneration» ab, die während des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit affirmatives und repräsentatives, stark werkgebundenes Theater gemacht haben.³²⁰ Die «Jungen Wilden» «begründen» eine sich an diesen bürgerlichen und institutionellen Konventionen reibende, «neue» Kunst, reproduzieren aber doch wieder das patrilineare, weiße Narrativ, indem sie sich auf die «Grossväter»-Generation, zu der unter anderem Leopold Jessner, Erwin Piscator und Bertolt Brecht gehörten, beziehen.

Max Reinhardt selber war Praktiker und hat nicht viele theoretische Texte verfasst. In *Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler* [1915] schreibt er von der Arbeit als Regisseur, als Künstler. Er definiert den Regisseur als integralen Teil der Arbeit des Schauspiels, wenn er schreibt: «Auf den Proben, die der Aufführung vorangehen, ist der Regisseur der einzige Zuhörer und Zuschauer, jener unentbehrliche Partner im Spiel.»³²¹ Weil der einzelne Schauspieler «nur ein Teil des Ganzen ist»³²², muss der Regisseur «alle Teile in seiner Hand haben und sie harmonisch ineinander fließen lassen»³²³. Interessant ist der Begriff harmonisch – die Harmonie, die bei weiblich gelesenen Personen «natürlicherweise» entstünde bzw. existiere und passiv und unbewusst einfach fliesse, wird hier von einem männlichen Regisseur aktiv hergestellt.³²⁴ In Abgrenzung zu den vorgängig erläuterten Schauspieltheorien, welche die Schauspielkunst als «weiblich» theoretisieren, erschafft also der «männliche» Regisseur ein von sich unabhängiges, harmonisches Werk – die Inszenierung. Obwohl die Spielenden als zentraler Bestandteil davon definiert werden – vor allem bei Reinhardt –, ist die Inszenierung sein Kunstwerk, welches massgeblich auf der «Vision»³²⁵ beruhe, die der Regisseur «bei sich zu Hause, im stillen Kämmerlein [empfängt]»³²⁶. Die von Reinhardt beschriebene «vollkommene optische

«Und er konnte sehr weit gehen, seine Leute zu schützen und den Kopf für sie hinzuhalten. Er konnte aber ebenso radikal, wenn er etwas nicht so toll fand, den Leuten die Regie entziehen, innerhalb von drei Tagen Inszenierungen umschmeißen und nach seinen Vorstellungen ändern.»
Ganz, Bruno: Prägend für das ganze Leben. In: Schmidt, Dietmar N. (Hg.): Kurt Hübner. Von der Leidenschaft eines Theatermenschen. Berlin 2006, S. 115–118, hier S. 115.

³¹⁶ Brauneck 2018, S. 149.

³¹⁷ Ebd., S. 150.

³¹⁸ Hänzi 2013, S. 82.

³¹⁹ Vgl. ebd., 84.

³²⁰ Die Reproduktion des «Generationen-Prinzips» wird nicht kritisch hinterfragt. Vgl. dazu auch Blank 2020, S. 12f.

³²¹ Reinhardt 1963, S. 67f.

³²² Ebd., S. 68.

³²³ Ebd.

³²⁴ Vgl. Simmel 1996, S. 430, 442, 444; vgl. Bab 1915, S. 18f., 31.

³²⁵ Reinhardt 1963, S. 69.

³²⁶ Ebd., S. 68.

und akustische Vision»³²⁷, die er für sich allein, weg von äusseren Einflüssen, «empfängt»³²⁸, ist fixfertig und wird dann von ihm auf der Bühne umgesetzt. Reinhardt sieht den Regisseur als die schöpferische Instanz, welche die eigene Vorstellung dann umsetzt. Die Inszenierung entsteht somit nicht auf der Probe unter Mitarbeit des Kollektivs, sondern durch die Regie allein, bis auf die Rezeption des Dramas autonom von äusserlichen Einflüssen. Damit wird diese Idee des autonomen Künstlers, die explizit männlich und *weiss* konnotiert ist, reproduziert. Im Begriff *empfangen* ist die von Battersby beschriebene feminine Qualität des «Genies» enthalten: Die Omnipotenz des «männlichen Regiegenies» wird über seine «weibliche» Fähigkeit des Empfangens der Vision und der danach folgenden «männlichen schöpferischen» Tätigkeit begründet.³²⁹ Wichtig ist hier anzufügen, dass sich Reinhardt noch nicht ganz vom Dramentext löst – laut Brauneck wiesen seine Inszenierungen aber ganz klar eine Regiehandschrift im Sinne von spezifischen Ästhetiken je nach Inszenierung auf.³³⁰ Radikaler sieht dies der Schauspieler, Regisseur und Theatertheoretiker Edward Gordon Craig. Er betrachtet sich selbst nicht mehr als Diener des Textes, sondern laut Roselt sollte «der Regisseur selbst [...] zum alleinigen Schöpfer der Theaterkunst werden, der sich des Textes und der Musik ebenso wie des Lichts, des Raums und der Darsteller als Mittel oder Instrumente bediente»³³¹. Craig fordert eine Enthierarchisierung der Mittel, die aber vom zentralen Schöpfer, dem Regisseur als dem «controlling artist of the theatre»³³² planvoll zu einem Gesamtwerk zusammengefügt werden – die Parallelen zu Reinhardts «Gesamtvision» sind offensichtlich.³³³ In *Die Kunst des Theaters* [1905] erläutert Craig in Form eines Dialogs zwischen Regisseur und Theaterbesucher, dass die Inszenierung als «gesamtheit der elemente, aus denen diese einzelnen bereiche zusammengesetzt sind»³³⁴, die eigentliche Kunst des Theaters ist. Und – seinem reformerischen Gestus entsprechend – weiter: «[...] langsam [würde] der verlorene boden des theaters erneuert werden durch den schöpferischen genius des regisseurs.»³³⁵ Er bringt also Regie explizit mit «Genie» in Zusammenhang, ja, um wirklich Theaterkünstler sein zu können, muss der Regisseur ebenjenes sein: «[...] und ihre arbeit [die der Regisseure, N. S.] würde eine eigenständige und schöpferische kunst sein und nicht länger ein interpretierendes handwerk.»³³⁶ Somit grenzt er über die Figur des Regisseurs Theater als Kunst vom Handwerk ab. Ausserdem zeichnet Craig den Regisseur als verantwortlich für eine Erneuerung des Theaters, was wieder an das patrilineare «Begründer»-Prinzip und an die Forderung an das moderne «Künstlergenies» nach Innovation erinnert. Nun soll auf die bereits erwähnte Omnipotenz des Regisseurs und seine dafür nötige «Regiebegabung»³³⁷ eingegangen werden. Oft wird in Texten zur modernen Regiekunst erstens eine allumfassende Fähigkeit oder Begabung für die verschiedenen Gebiete des

³²⁷ Reinhardt, Max: Das Regiebuch. In: Adler, Gusti (Hg.): Max Reinhardt. Sein Leben. Salzburg 1964, S. 51–54, hier S. 51.

³²⁸ Reinhardt 1963, S. 68.

³²⁹ Vgl. Battersby 1989, S. 3.

³³⁰ Vgl. Brauneck 2018, S. 95.

³³¹ Roselt 2015, S. 161.

³³² Innes, Christopher u. Shevtsova, Maria: The Cambridge Introduction to Theatre Directing. Cambridge 2013, S. 61.

³³³ Craig, Edward Gordon: Die kunst des theaters. Der erste Dialog [1905]. In: ders.: Über die kunst des theaters. Berlin 1969b, S. 101–126, hier S. 107. Kleinschreibung i. Orig. Der Regisseur stellt sich Farben, Töne, Bewegungen, Rhythmus vor.

³³⁴ Ebd., S. 101. Kleinschreibung i. Orig.

³³⁵ Ebd., S. 106. Kleinschreibung i. Orig.

³³⁶ Ebd., S. 125.

³³⁷ Hagemann, Carl: Regie als Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 1924, S. 199–209, hier S. 202f.; Scheffler, Herbert: Regie und Regisseur. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. Berlin 1922, S. 2f., hier S. 2.

Theaters – Schauspiel, Bühne, Text, Licht – verlangt, die dann zweitens durch eine spezifische Regiebegabung, welche oft nicht genauer definiert wird, ergänzt wird, um den Regisseur als Künstler vom Handwerker abzuheben. Laut Craig kann Theater nur folgendermassen reformiert werden:

Durch das erscheinen eines mannes, der alle eigenschaften, die zu einem meister der theaterkunst gehören, in sich vereinigt, und durch die umformung des theaters zu einem instrument. Wenn das vollbracht ist, wenn das theater ein meisterstück der mechanik geworden ist, wenn es seine eigene technik erfunden hat, dann wird es ohne jede anstrengung aus sich selbst eine **schöpferische kunst** entwickeln. [...] Deshalb kann die reform der kunst des theaters nur von den männern durchgeführt werden, die alle einzelnen handwerke des theaters erforscht und ausgeübt haben.³³⁸

Er betont explizit, dass es sich bei diesem Künstler um einen Mann handeln muss, der aus sich selbst heraus «schöpft», ohne jede Anstrengung und Arbeit – hier wird wieder die Abgrenzung zum Handwerk explizit. Dem widerspricht Matzke, wenn sie schreibt:

Kunst als Arbeit zu begreifen, ist eine Strategie, die sich vor allem in den Programmatiken verschiedener Theaterpraktiker des beginnenden 20. Jahrhunderts findet. Anders als in der idealistischen Kunstauffassung bedeutet dies, die Hervorbringungen der Kunst von ihrem Herstellungsprozess her zu begreifen, diesen als analysierbar und durchschaubar zu verstehen.³³⁹

Auf welche Theaterpraktiker sie sich genau bezieht, geht aus ihrem Text nicht hervor. Dem nachzugehen wäre insofern interessant, weil Hänzi bezüglich des Verhältnisses von Kunst und Arbeit anfangs des 20. Jahrhunderts von einer anderen Tendenz ausgeht. Er beschreibt, wie die Arbeit des Regisseurs mit den Schauspielenden mit «betont ausseralltäglichem Charakter»³⁴⁰ konstituiert wird, also vom damals gängigen Arbeitsverständnis abgegrenzt wird. Meines Erachtens liegt genau in der Trennung der Regiekunst von Arbeit die Möglichkeit, die Regietätigkeit mit der «Geniekünstler»-Imago zu verknüpfen: Der Regisseur als derjenige, der Kunst aus sich heraus schöpft – schöpfen muss, quasi als «Diener» der eigenen Vision. Vermutlich würde die Rahmung von Theater als künstlerische Arbeit eine Möglichkeit bieten, die heutige Reproduktion der Denkfigur zu durchbrechen.

Reinhardt meint in seinem für diese Zeit typischen binär-sexualisierten Duktus, dass die Regie «Talent, die Dinge zu erzeugen und Talent, sie zu empfangen»³⁴¹ braucht, wobei er Theater als «zusammengesetzte Kunst»³⁴² betrachtet. Indem der Regisseur die einzelnen Teile nach seiner Vision zur Inszenierung zusammenfügt, wird er der autonome Künstler des Theaters. Der Regisseur und Intendant Leopold Jessner spricht vom «Regieempfindenden»³⁴³ – Regie also als etwas, das empfunden werden muss, da auch die Empfindungen der Darstellenden von ihm überwacht und reguliert werden müssen.³⁴⁴ Auffallend ist, dass diese Begabung oder dieses Empfinden nicht genauer erläutert werden, sondern als Fähigkeiten impliziert werden, die man «natürlicherweise» besitzt oder nicht. Dies trägt sicherlich zur Mystifizierung des

³³⁸ Craig 1969b, S. 124f. Hervorhebung u. Kleinschreibung i. Orig.

³³⁹ Matzke 2012, S. 13.

³⁴⁰ Hänzi 2013, S. 81f.

³⁴¹ Reinhardt 1963, S. 66.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Jessner, Leopold: Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. 4 / 1913, S. 49–52, hier S. 49.

³⁴⁴ Vgl. Jessner, Leopold: Regie [1929]. In: ders.: Schriften. Theater der zwanziger Jahre. Hg. von Hugo Fetting. Berlin 1979, 171–177, hier S. 177; vgl. Jessner 1913, S. 49.

Regieberufs bei, welche auch wieder mit der Stilisierung und Idealisierung des ‹Künstlergenies› einhergeht. Das Regieführen könne nicht erlernt werden. Herbert Scheffler meint: «Der vollkommene Regisseur [...] hat den Blick für Totalität. Und diesen Blick hat man, oder hat man nicht. Dieser Blick ist schöpferisch [...]»³⁴⁵ Die Regiebegabung sei «unnennbar»³⁴⁶, aber genau das, was den Künstlerregisseur vom Dilettanten unterscheidet. Er sei «die höchste Instanz»³⁴⁷, die «alle Wege überschaut»³⁴⁸ und auch die Schauspielenden auf den «richtigen Weg»³⁴⁹ führe – welcher Weg der ‹richtige› ist, wird vom Regisseur bestimmt, denn er wird als der einzige konstituiert, der die szenischen Mittel zu einem totalen Gesamtkunstwerk zusammenfügen kann. Damit einhergehen auch Überlegungen von Appia: «Based on his perception of the need for visual and tonal unity in performance, Appia established the need for a controlling consciousness in a production: the director.»³⁵⁰ Der männliche, weiße Regisseur wird zum alleinigen, autonomen und erkennenden ‹Genie› des Theaters, wie dies bereits bei Winds formuliert wird. Diese Haltung wird auch in den 1970er-Jahren unter anderem von Regisseur Claus Peymann reproduziert, wenn er meint: «Kunst ist immer eine Einzelentscheidung.»³⁵¹ Nur wenn eine autonome ‹Hoheit› vorherrscht, kann Kunst entstehen.

Carl Hagemann macht laut Roselt die spezifische Regiebegabung an einem «grundlegenden Regieeinfall»³⁵² fest, welcher dann «mittels suggestiver Beeinflussung des Ensembles auf der Bühne»³⁵³ umgesetzt wird. Diese Einfälle haben zu können, seien «Gottesgaben»³⁵⁴ und können, da diese Fähigkeit kein Handwerk sei, nicht näher erklärt werden. Auch er spricht – in Referenz auf Reinhardt – von der «dichterisch-dramatischen Vision»³⁵⁵, die aufgrund der Rezeption des Dramas nacherlebt werde. Diese Vorstellung entwickle der Regisseur aber «aus eigener mitschöpferischer Potenz heraus»³⁵⁶. Mit dieser Formulierung wird wieder die Vorstellung des männlichen ‹Genies›, das aus sich heraus aktiv produziert, aktualisiert. Hagemann spricht von der «Imprägnierung des ganzen darstellerischen Apparates»³⁵⁷ mit dem ‹Wesen› des Regieeinfalls – die Inszenierung sei massgeblich vom ‹Einfall› des Regisseurs dominiert. So könne ein «Gesamtorganismus»³⁵⁸ erschaffen werden, was die «eigentliche künstlerische Schöpfertat»³⁵⁹ des Regisseurs darstelle. Im Begriff *Organismus* zeigt sich wieder die biologistische Tendenz im Duktus dieser Zeit. Bereits für Reinhardt stellt die Fantasie – die Einbildungskraft, die zentral mit dem ‹männlichen Genie› verknüpft ist, der «Universalschlüssel»³⁶⁰ zu den «Pforten der Dichtung»³⁶¹ dar. Auch Zadek meint noch 2007:

Die Phantasie ist das Privateste, was ein Mensch besitzt. Als Peter Stein und ich Anfang der 60er Jahre angingen, hatten wir immer wieder Auseinandersetzungen über das Thema

³⁴⁵ Scheffler 1922, S. 2.

³⁴⁶ Ebd., S. 3.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Innes u. Shevtsova 2013, S. 66.

³⁵¹ Mainusch, Herbert: Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren. München 1985, S. 99.

³⁵² Hagemann 1924, S. 202.

³⁵³ Roselt 2015, S. 224.

³⁵⁴ Hagemann 1921, S. 33.

³⁵⁵ Hagemann 1924, S. 202.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd., S. 204.

³⁵⁸ Ebd., S. 207.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Reinhardt 1963, S. 68.

³⁶¹ Ebd.

Phantasie. Er behauptete immer, Analyse wäre das Wesentliche, und ich behauptete, die Phantasie. Es kann mir die Analyse gestohlen bleiben. Analyse zerstört sehr oft die Phantasie. Die Phantasie ist sehr komplex.³⁶²

Statt eine nachvollziehbare, erklärbare Analyse als Grundlage für die Inszenierung, wie Peter Stein dies vertritt, ist für Zadek die Fantasie zentral – womit er ein Schlüsselkonzept des «männlichen, *weissen* Genies» perpetuiert, denn sich etwas nicht bereits Existentes vorstellen können, das kann in diesem Diskurs nur der *weisse* Mann.

Wird Regiekunst definiert, findet immer auch die Arbeit des Regisseurs mit den Schauspielenden Eingang in die Überlegungen. Dies zeigt auch auf, wie zentral die Auseinandersetzungen des Regisseurs mit den Schauspielenden um Deutungsmacht waren und sind. Ausserdem kann am Beispiel der Probe die Verschiebung von der Funktion von Regie als Probenorganisation hin zur eigenständigen schöpferischen Kunst und damit die Zunahme von Wirkungsmacht aufgezeigt werden: Das moderne Regieverständnis lässt sich in Abgrenzung zum vorherigen Berufsbild formulieren. Bei Reinhardt wird die Probenarbeit im für diese Zeit typischen sexualisierten Duktus zum Schöpfungsakt schlechthin stilisiert: «Er [der Regisseur, N. S.] muss feminin empfangen und zugleich masculin befruchten können und zuletzt noch, ganz neutral, sich als Spiegel verhalten, der dem Schauspieler ein getreues Bild seiner Leistung zurückwirft.»³⁶³ Da die Spielenden nicht von ihrer eigenen Arbeit zurücktreten können, weil diese immer mit ihnen verknüpft bleibe, werden sie als auf den Regisseur angewiesen konstituiert. Somit wird dessen hierarchische Vormachtstellung erneut legitimiert. In seiner Dissertation geht Denis Hänzi auf Charisma als wichtige Eigenschaft des männlichen Regisseurs ein, um die Spielenden beeinflussen, mitreissen und überzeugen zu können.³⁶⁴ Diese Überzeugungsarbeit beschreibt auch Reinhardt, wobei wieder die Parallele zum Regisseur als «Vater» des Ensembles gezogen wird, der seine «Kinder» von seinen Ideen überzeugen muss, sie danach «formen» muss, obwohl sie sich diese noch nicht vorstellen können. Genau in dieser Begabung, neue Ideen auszubilden, besteht nämlich die schöpferische Fähigkeit des männlichen, *weissen* Regisseurs.³⁶⁵ Hagemann bezeichnet die Proben als «suggestiv-dämonische[] Beeinflussung»³⁶⁶ der Schauspielenden und der anderen Beteiligten einer Inszenierung durch die Regie. Diese paternalistischen Vorstellungen konstituieren dabei die Spielenden nicht als gleichberechtigte Menschen, sondern ganz klar als «Material»³⁶⁷ des Regisseurs, als Mittel zum Zweck. Dies kann auch vor allem deswegen legitimiert werden, weil die zeitgleich erscheinenden Schauspielkunsttheorien das Schauspiel als «weibliche» und «kindliche» Kunst hervorbringen, womit eine «männliche» Vormachtstellung gerechtfertigt – ja, sogar benötigt wird. Jessner meint dazu, dass der Regisseur «Herrschaft über den Schauspieler ausüben [darf]. Und diese Herrschaft [...] wird oft berechtigt sein, sofern es sich nicht um eine willkürliche, sondern um eine gesetzgebende handelt.»³⁶⁸ Er meint, dass dieser Vorgang aber nicht mehr als gewaltvolle «Aufzwingung»³⁶⁹ des Willens betrachtet werden darf, sondern der Regisseur sei «Horchender [...], der mit behutsamem Fingerspitzengefühl sein Material, den Schauspieler, zu formen versucht»³⁷⁰. Mit dieser Formulierung wird die Hierarchie zwar verschleiert, jedoch ist sie immer noch vorhanden, denn

³⁶² Zadek, Peter: Nahaufnahme Peter Zadek. Gespräche mit Klaus Dermutz. Berlin 2007, S. 127.

³⁶³ Reinhardt 1963, S. 68.

³⁶⁴ Vgl. Hänzi 2013, S. 34–41.

³⁶⁵ Vgl. Reinhardt 1963, S. 69–71.

³⁶⁶ Hagemann 1924, S. 203.

³⁶⁷ Reinhardt 1963, S. 72; Hagemann 1921, S. 134.

³⁶⁸ Jessner 1979, S. 174.

³⁶⁹ Ebd., S. 175.

³⁷⁰ Ebd.

es gibt ein autonomes ‹Regiegenie›, das sein menschliches Material nach seinen Vorstellungen formt. Zadek schreibt noch 2003: ‹Macht muß man haben [als Regisseur, N. S.], muß sie aber auch auszuüben wissen, nämlich indem man die Kontrolle über alles behält.›³⁷¹ Der ‹geniale›, ‹männliche› Regisseur hält alle Fäden des Projekts in seiner Hand. Diese Macht wird damit legitimiert, dass Kunst geschaffen wird. Jedoch spricht sich auch Zadek gegen Terror von Regisseuren aus, perpetuiert aber gleichzeitig wieder den bereits erwähnten ‹Infantilismus› der Schauspielenden: ‹Ich halte diese Art von Terror für kein gutes Arbeitsprinzip. Manchmal muß man die Schauspieler wie Kinder behandeln, auch wie verrückte Kinder.›³⁷² Somit ist seine patriarchale, manipulierende Arbeitsweise erklärt: ‹Ich manipulierte Menschen ungern direkt, tue es lieber auf indirekte Weise, was mit einer oder drei bis vier Personen geht, doch wenn es mehr sind, kommt ein Punkt, an dem man befehlen muß [...]›³⁷³ Und weiter:

Ich hatte schon etwas dagegen, den Schauspielern überhaupt ein Konzept zu erklären. Ich hatte auch etwas dagegen, einem Schauspieler zu erklären, warum er irgend etwas machen sollte. Ich hatte immer das Gefühl, sowie man etwas formuliert, ist es schon reduziert.³⁷⁴

Dieses ‹Je ne sais quoi› des Regisseurs wird als diskursives Element im Narrativ rund um das ‹Künstlergenie› immer wieder aktualisiert.³⁷⁵ Das ‹Nichterklärenwollen› seiner Ideen und seiner Fantasie trägt wiederum dazu bei, dass die Spielenden der Regie ausgeliefert sind. Wird Kunst erläutert, geht sie verloren. Wenn man nur ansatzweise die ‹genialen› Fähigkeiten des Regisseurs versteht, sollte man dessen Anweisungen nachvollziehen können. Indem Regieideen oder -anweisungen nicht versprachlicht werden, wird wieder die Vorstellung des mystischen ‹Regieeinfalls› reproduziert.

Auch Theaterpraktiker und -reformer Wsewolod Meyerhold will mit seinen theaterpraktischen Arbeiten vor allem erreichen, dass die perfekt trainierten Schauspielenden die Anweisungen des Regisseurs einwandfrei umsetzen können.³⁷⁶ Meines Erachtens wird durch die Tatsache, dass das ‹männliche Regiegenie› mit menschlichem ‹Material› arbeitet, und mit diesem eine parallele Wirklichkeit ‹erschafft›, sein ‹Genie›-Status noch potenziert. Die Probe findet ohne Zugang der Öffentlichkeit statt³⁷⁷, was zur Mystifizierung der stattfindenden Prozesse, des ‹Schöpfungsakts› beiträgt. Dies reproduziert auch Zadek: ‹Ich verhindere, daß irgend jemand von außen in meine Proben kommt und sagt: Ach, so wird das also. Es interessiert mich nicht, wie meine Probe für andere aussieht, sie muß nur für mich richtig aussehen.›³⁷⁸ Ob und inwiefern eine Probe ‹richtig› ist, oder warum den Schauspielenden – oder auch der kritischen Öffentlichkeit als Kontrollinstanz bei allfälligem Machtmissbrauch – keine Stimme gegeben wird, erläutert Zadek nicht eingehender.

³⁷¹ Zadek, Peter: Menschen Löwen Adler Rebhühner. Theaterregie. Köln 2003, S. 47.

³⁷² Zadek 2003, S. 90.

³⁷³ Zadek, Peter: Die heißen Jahre 1970–1980. Köln 2006, S. 22.

³⁷⁴ Ebd., S. 148–149.

³⁷⁵ Vgl. Ullrich 2011, S. 239; vgl. Löhr 2011, S. 146, 148.

³⁷⁶ Vgl. Meyerhold, Wsewolod: Zur Geschichte und Technik des Theaters [1907]. In: ders.: Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche. Erster Band. Berlin 1979, S. 97–136, hier S. 122, 124; hier vor allem die Aufzählung der verlangten Fähigkeiten eines Spielenden, um die Forderungen der Regie zu erfüllen vgl. Meyerhold, Wsewolod: Die Kunst des Regisseurs [1927]. In: ders.: Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche. Zweiter Band. Berlin 1979, S. 144–155, hier S. 146–148.

³⁷⁷ Vgl. Matzke 2012, S. 25, 163.

³⁷⁸ Zadek 2003, S. 44.

In Abgrenzung zur Regiekunst als der eigentlichen Kunst des Theaters spricht Craig der Schauspielkunst in seinem Essay *Der Schauspieler und die Über-Marionette* [1908] den Kunststatus komplett ab. Craig statuiert: «Kunst beruht auf plan»³⁷⁹ und die Schauspielenden seien wegen ihrer Körpergebundenheit Opfer des Zufalls, können also keine Kunst machen.³⁸⁰ Der menschliche Körper könne nicht kontrolliert werden, er müsste «zum sklaven des geistes werden»³⁸¹, um die Kunst des Regisseurs hervorbringen zu können. Die Lösung sieht er in der Konzeption der Über-Marionette, unter der er einen perfekt ausgebildeten Tänzer, der mit Masken ausgestattet ist und einen zweiten, hinter der Bühne versteckten Sprecher versteht.³⁸² Die geteilte Marionette vermag die Anweisungen der Regie exakt auszuführen. Hier wird der in dieser Arbeit bereits erwähnte androzentristische und westliche Körper-Geist-Dualismus virulent: Kunst als planvolle, rationale Logik ist im westlichen Diskurs «männlich» codiert, die Körperlichkeit der Schauspielenden «weiblich». Der Regisseur als Kopf hinter der Inszenierung leitet die Körper der Spielenden an und in deren komplementären Ergänzung ergibt sich das Gesamtkunstwerk.

4.2. Ein «Werk» muss her

Die Emanzipation der Regiekunst von der Dichtkunst kann anhand des Werkdiskurses beleuchtet werden. In den Anfängen der modernen Regiekonzeptionen um 1900–1930 steht der Regisseur immer noch teilweise im Dienst des Dichters: Er «empfängt»³⁸³ die «Vision»³⁸⁴ über die Rezeption des Dramentextes wie bei Reinhardt und Hagemann³⁸⁵, oder schält wie bei Jessner den Kern des Dramas – das «Grundmotiv»³⁸⁶ – heraus und gestaltet dann die Inszenierung so, damit dieser vermittelt werden kann³⁸⁷. Wie im vorherigen Kapitel bereits beschrieben, wird dem Regisseur zwar eine autonome, künstlerische Schöpfungskraft zugestanden, aber er löst sich noch nicht ganz von der textlichen Vorgabe, die über das damalige Dogma des illusionistischen Literaturtheaters institutionalisiert war. Ein weiterer Aspekt des Werkdiskurses kann anhand der Reden am ersten Regiekongress in Deutschland im Jahr 1913 aufgezeigt werden, wenn dafür plädiert wird, die Inszenierung als «Werk» des Regisseurs urheberrechtlich zu schützen, um damit auch seine Arbeit als schöpferische, original-innovative Kunst zu rahmen.³⁸⁸ Mit dem Aufkommen des Regietheaters in den 1970er- und 1980er-Jahre wird schliesslich die Diskussion um «Werktreue» aktuell: Konservative Stimmen kritisieren das radikale Interpretationstheater und fordern die Hoheit der «überzeitlichen» dramatischen – und kanonischen – Vorlage.³⁸⁹

Doch was genau wird unter dem Begriff *Werk* eigentlich verstanden? Er wird vom lateinischen *opus* abgeleitet und als «Resultat einer produktiven – handwerklichen, künstlerischen,

³⁷⁹ Craig, Edward Gordon: *Der schauspieler und die über-marionette*. In: ders.: *Über die kunst des theaters*. Berlin 1969a, S. 51–73, hier S. 52. Kleinschreibung i. Orig.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 51–66. Kleinschreibung i. Orig.

³⁸¹ Ebd., S. 53. Kleinschreibung i. Orig.

³⁸² Vgl. Ribi, Hana: *Die über-marionette von Edward Gordon Craig*. Gastvortrag in der Vorlesung *Theater der Dinge. Theoretisierung von Puppen-, Figuren-, Objekt- und Materialtheater*, 05.12.2019.

³⁸³ Reinhardt 1963, S. 68.

³⁸⁴ Reinhardt 1963, S. 69.

³⁸⁵ Vgl. Hagemann 1924, S. 202.

³⁸⁶ Jessner 1913, S. 50.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 51.

³⁸⁸ Vgl. *Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. 11–12 / 1913*; vgl. Schneider 2021, S. 9–11.

³⁸⁹ Borgmeier, Raimund: *Werktreue*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart 2013, S. 799.

wissenschaftlichen – Tätigkeit»³⁹⁰ definiert. In der Geschichte der Künste ist es ein relativ später Begriff und ab der Neuzeit an das «System der Autorschaft»³⁹¹ und damit an ein «Verständnis des Künstlers als Schöpfer, Genie und Souverän ebenso wie an Strategien zur Kontrolle der Eigentumsverhältnisse des geschaffenen W[erks]»³⁹² gekoppelt. Damit tritt der Begriff im Rahmen der performativen bzw. transitorischen Künste bereits in ein «Spannungsverhältnis»³⁹³ zur Aufführung, da diese «weder als Objekt überdauert noch als Artefakt tradiert werden kann»³⁹⁴. Um 1900 wird Theater nicht mehr primär aus seiner Verbindung zur Literatur definiert, sondern die Inszenierung avanciert zu seiner eigentlichen Kunst.³⁹⁵ Dieses Selbstverständnis wird im Zweiten Weltkrieg und in der Nachkriegszeit zwar «verschüttet»³⁹⁶, weil man sich wieder stark am klassischen, kanonischen Text orientiert, aber in der Auseinandersetzung mit dem deutschen Regietheater in den 1970er-Jahren wieder aufgenommen.³⁹⁷ Ausserdem verweist der Begriff auf die Grenze von «Kunst und Nichtkunst, Handwerk und Kunstwerk [...]»³⁹⁸, worauf später bezüglich Legitimationsstrategien von Theater noch eingehender eingegangen wird.

Durch die aufklärerische Theaterreform im 18. Jahrhundert wird Theater literarisiert und damit nobilitiert. Das textgebundene Literaturtheater wird in Abgrenzung zum körperlichen «anderen» Theater der Wandertruppen höhergestellt. Innerhalb des institutionalisierten Theaters findet wiederum eine Dichotomisierung in Drama und Aufführung statt.³⁹⁹ Dabei bewirkt die in der westlichen Geistesgeschichte zentrale und vorherrschende Schriftkultur eine hierarchische «Superiorität der Dramatik»⁴⁰⁰, eine Vorherrschaft des Textes.⁴⁰¹ Zusammen mit Diderots Paradigma der vierten Wand und der zunehmenden Elektrifizierung der Theaterhäuser, die eine Verdunkelung und damit Disziplinierung des Zuschauer*innenraums ermöglicht, etabliert sich die Konvention, eine möglichst «naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit»⁴⁰² auf der Bühne herzustellen. Diese Ästhetik ist paradigmatisch für die Konstitution des bürgerlichen Selbstverständnisses. In die Zweiteilung von Dramatik und Aufführung seien laut Hochholdinger-Reiterer «unverkennbar Geschlechtercodes eingelagert»⁴⁰³. Die schriftliche Dramatik wird «männlich» und – wie hinzuzufügen ist – *weiss*, die körperlich gebundene, transitorische Aufführung «weiblich» und / oder nicht-*weiss* konnotiert.⁴⁰⁴ Diese Codierungen werden in der Konstitution des modernen Regisseurs insofern transformiert, als zum einen die alleinige Vormachtstellung des Textes relativiert und der «männliche» Regisseur als Interpret des Dramas und «Kopf» des Inszenierungskonzepts die übrigen Mittel – u. a. auch die «weiblichen», «kindlichen» Spielenden – nach seiner «Vision» anordnet.

³⁹⁰ Birkenhauer, Theresia: Werk. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 413–415, hier S. 413.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Vgl. ebd.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Vgl. ebd.

³⁹⁸ Ebd., S. 414.

³⁹⁹ Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2018, S. 8.

⁴⁰⁰ Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 94.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 94f.

⁴⁰² Sepperer, Sophia: Der Integritätsschutz der Bühneninszenierung. Bern, 2015, https://boris.unibe.ch/72041/1/15sepperer_s.pdf, 23.02.2022, S. 40.

⁴⁰³ Hochholdinger-Reiterer 2018, S. 8.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd.

Einen zentralen Einfluss auf die Infragestellung der Konventionen des bürgerlich-illusionistischen Theaters hatten die Überlegungen von Vertretern der historischen Avantgarde um 1900, welche mit ihrer Kritik am textgebundenen Theater auch die Funktion der Regie als eigentliche Kunst des Theaters ausbauen konnten.⁴⁰⁵ Diktiert nicht mehr der Dichter die Ästhetik und den Ablauf der Aufführung, ist Platz für das schöpferische ‹Regiegenie›. Die Theaterwissenschaftlerin und Juristin Sophia Sepperer meint dazu:

Der postulierte Kunstcharakter der Aufführung wurde an die Dominanz des Regisseurs gebunden, die Kunst des Theaters wurde die Kunst des Regisseurs, der die von anderen Künstlern zur Verfügung gestellten Elemente den eigenen Intentionen gemäß organisierte.⁴⁰⁶

Damit Theater wieder Kunst sei, müsse laut Craig der ‹gedanke[] einer lebensnahen verkörperung, de[r] gedanke der naturnachahmung›⁴⁰⁷ vom Theater verbannt werden. Kunst brauche ihre eigenen Gesetze.⁴⁰⁸ Auch Appia kritisiert das Prinzip der Illusion, da diese wegen der Diskrepanz zwischen der perspektivischen Bühnenmalerei und den leiblichen Spielenden auf der Bühne ohnedies nicht gelingen würde.⁴⁰⁹

Wie in der Einleitung zu diesem Kapitel bereits erwähnt, lösen sich die Regisseure des Stadttheaters anfangs des 20. Jahrhunderts noch nicht restlos vom Drama. Jessner wertet die Interpretation der Grundidee des Textes durch den Regisseur zentral. Die Auffassung des Regisseurs wird inszeniert, denn da die Bühne ihre eigenen ‹unverwechselbaren Gesetze wie die Dichtkunst›⁴¹⁰ habe, habe der Regisseur eine berechtigte Freiheit dem ‹Werk› gegenüber, das er inszenieren will.⁴¹¹ Scheffler nimmt dies auf, wenn er betont, dass die Inszenierung zwar über das Drama hinausgehe, jedoch nicht ‹über die Absicht, das Ziel des Dichters›⁴¹². Der Regisseur setzt die Intention des Dichters mit einem künstlerischen Mehrwert um. Reinhardts ‹Vision› wird aufgrund des Rezipierens der Dichtung vom Regisseur empfangen – die ‹ererb[en]›⁴¹³ Werke müssen nach ihm immer wieder angeeignet werden und ‹aus dem Geist unserer Zeit wieder neu [...] [geboren]›⁴¹⁴ werden. Nur durch den Regisseur können also die Dramentexte aktuell verstanden und überhaupt vermittelt werden. Analog dazu schreibt auch Hagemann: ‹Ohne den Berufsregisseur gäbe es keine Aufführung toter Autoren, gäbe es kein Klassikertheater, wenigstens kein lebendiges, kein heutiges.›⁴¹⁵ Damit also die Kunst des Dichters überhaupt wirken kann, braucht es den Regisseur, was ihn ansatzweise wieder zu

⁴⁰⁵ Vgl. u. a. Sepperer 2015, S. 43. Für eine weiterführende Arbeit wäre es interessant zu untersuchen, inwiefern die sukzessive Loslösung des Theaters von der Literatur und die Anerkennung der Inszenierung als autonomes Kunstwerk mit der Herausbildung der Theaterwissenschaft als von der Literaturwissenschaft unabhängiges Fach zusammenhängt und wie damit die Figur des ‹Regiegenies› verknüpft ist. Vgl. dazu Birkenhauer 2014, S. 413.

⁴⁰⁶ Sepperer 2015, S. 41.

⁴⁰⁷ Craig 1969a, S. 62. Kleinschreibung i. Orig.

⁴⁰⁸ Craig strebte eine umfassende Erneuerung des europäischen Theaters an, wobei er dessen realistische Dekoration, die deklamatorische Präsentation des Textes und die beengte Spielbühne kritisierte. Er suchte nach neuen Ausdrucksmitteln in Szenografie, Licht, Regie und Schauspielkunst und entwarf so eine erste Vorstellung von Regietheater. In Craigs Ästhetik spielten Bewegung, Worte, Linien, Farben und Rhythmus eine grundlegende Bedeutung. Vgl. Ribi 2019.

⁴⁰⁹ Vgl. Roselt 2015, S. 145–148.

⁴¹⁰ Jessner 1979, S. 172.

⁴¹¹ Vgl. ebd.

⁴¹² Scheffler 1922, S. 2.

⁴¹³ Reinhardt 1963, S. 68.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Hagemann 1924, S. 202.

einem integralen Bestandteil für die Rezeption der Arbeit des Dramatikers macht – ähnlich wie bei der schauspielerischen Arbeit, für die der Regisseur als Spiegel fungiert. Indem Hagemann den Regieeinfall als so zentral einstuft, kommt er zum Schluss: «Jeder andere Regisseur kommt auf Grund desselben Buches zu einer anderen, nämlich zu seiner höchst persönlichen Gestaltung.»⁴¹⁶ Darin ist auch impliziert, dass jede Regiearbeit neue, innovative und «originale» Auffassungen und Gestaltungsideen mitbringt, solange der Regisseur ein Künstler und nicht ein Handwerker ist. Damit werden wieder Konzepte reproduziert, die mit der «Genie»-Vorstellung verknüpft sind. Die Inszenierung kann so als die eigentliche Kunst des Theaters und der Regisseur als eigentlicher Theaterkünstler legitimiert werden. Dem Dichter wird dabei der «Genie»-Status nicht abgesprochen, vielmehr wird dieser auf die Domäne der Literatur an sich reduziert, während das «Genie» des Theaters der Regisseur wird.

Sophia Sepperer meint in ihrer Dissertation *Der Integritätsschutz der Bühneninszenierung* [2015], dass in der Theaterwissenschaft das Inszenieren in dem Moment als «genuin künstlerische Tätigkeit»⁴¹⁷ anerkannt wird, «als die Vorherrschaft des dramatischen Textes gegenüber der Aufführung in Frage gestellt wird»⁴¹⁸. Als Voraussetzung für ein «urheberrechtlich schützbares»⁴¹⁹ Werk nennt sie die «individuelle Prägung des Werkes durch seinen Schöpfer [...]»⁴²⁰. Somit müsse also die Gesamtkonzeption einer Inszenierung die «persönlichen Züge»⁴²¹ des Regisseurs zeigen, um urheberrechtlich schutzbar zu sein und als sein geistiges Eigentum zu gelten. Ein «Werk» wird über die schöpferische Subjektivität und Individualität des Künstlers definiert.

1912 kritisiert Ernst Lert in *Die Scene* die damalige rechtliche Lage von Regieführenden. Er bringt Beispiele, wie Inszenierungen von Reinhardt und Jessner kopiert wurden und sich beide Regisseure nicht auf ein Gesetz stützen konnten, «welches ihre Arbeit vor unberechtigter Ausbeutung bewahren könnte»⁴²². Er führt aus, wie die «ins Regiebuch eingetragenen Anweisungen»⁴²³ dem jeweiligen Theater, für das die Inszenierung erarbeitet worden ist, zugänglich gemacht werden müssen.⁴²⁴ Dies kritisiert Lert, denn ein Maler oder ein Autor würde ja auch nicht beim Verkauf seines Werks zugleich seine Rechte daran verkaufen.⁴²⁵ Provokant fragt er, warum ein Regisseur, der «sein eigenes Bild [...] lebendig macht, den erfindungslosen oder auch nur bequemen Nachinszenierern gleichstehen»⁴²⁶ soll. Er meint, dass der Urheberschutz für Inszenierungen dann die «reinliche Scheidung zwischen Kunst und Kunstgewerbe, wie sie in den bildenden Künsten seit langem besteht»⁴²⁷, befördern würde. Der «selbstschöpferische»⁴²⁸ Regisseur müsse vom nachschaffenden geschützt werden. Die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände solle demnach Befähigungsnachweise ausstellen, denn

⁴¹⁶ Hagemann 1924, S. 205.

⁴¹⁷ Sepperer 2015, S. 20.

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Ebd., S. 83.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Ebd., S. 89.

⁴²² Lert 1912, S. 85.

⁴²³ Ebd., S. 86.

⁴²⁴ Vgl. ebd.

⁴²⁵ Vgl. ebd.

⁴²⁶ Ebd., S. 87.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd., S. 88.

[d]as Amt des Regisseurs, des Dramaturgen wie des Kapellmeisters verlangt heute einen solch gewaltigen Schatz praktischen und theoretischen Wissens, eine so innerlich klare Kraft autoritärer Ueberlegenheit, dass es jedem Eingeweihten offenbar liegen muß, wie wenig die jetzige Art der Vorstandsauslese taugt.⁴²⁹

Mit der Referenz auf Konzepte wie Selbstschöpfung und autoritäre Überlegenheit, die mit der Denkfigur des männlichen «Genies» verknüpft sind, kann die Schutzwürdigkeit der Kunst des Regisseurs legitimiert werden. Die Abgrenzung der Regiekunst zum Handwerk wird für die Argumentation fruchtbar gemacht.

Im Mai 1913 wird der erste Regiekongress von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände organisiert, der mit 400 Besucher*innen auf rege Aufmerksamkeit stösst.⁴³⁰ Die dort gehaltenen Reden sind in *Die Scene*, der Vereinsschrift, abgedruckt. Anhand dieser können die damaligen Überlegungen bezüglich eines Urheberrechts für die künstlerische Arbeit der Regie nachvollzogen werden. So beginnt Carl Heine mit der «Existenznotwendigkeit»⁴³¹ des Vereins als Vereinigung des Berufsstands der Regisseure. Während mittlerweile Darstellende und Stück rechtlich geschützt seien, bildeten «die Aufführungen selbst den einzigen Vermögensteil des Theaters, der noch vogelfrei ist»⁴³². Er betont die zentrale Leistung der Regie: «So viele auch bei einer Aufführung am Werke stehen, so verdankt doch jede Aufführung ihr Entstehen und ihre Eigenart dem Regisseur, dessen Wollen und Können ihr den Stempel aufdrückt.»⁴³³ Die subjektive Gestaltung der Inszenierung durch den Regisseur wird somit zur eigentlichen Kunst des Theaters, denn:

Theoretisch gesprochen ist es die Aufgabe des Regisseurs, ein Werk der dramatischen Dichtkunst durch Aufbietung aller erreichbaren Mittel der Schauspielkunst so zu einem neuen Kunstwerk, der Aufführung umzuwandeln, daß das Erlebnis des Dichters zu einem Erlebnis des Zuschauers wird.⁴³⁴

Der Stil der Aufführung hänge vom Stil der Dichtung ab, wobei der «Rhythmus»⁴³⁵ gefunden werden muss, der das Stück ausmache. Obwohl der Regisseur die gesamte Verantwortung für die Aufführung trage, sei er «völlig rechtlos»⁴³⁶. Heine geht bereits auf das Regiebuch ein. Darin habe der Regisseur vor den Proben alles erarbeitet und niedergeschrieben. Lothar Schreyer macht dieses Objekt als Transkript der Inszenierung dann zu einer zentralen Voraussetzung für das Urheberrecht des Regisseurs. Er definiert die Schauspielenden als das «ausübende Organ»⁴³⁷, während der Regisseur selbst als Urheber des Regiebuchs «der Schöpfer des Gesamtwerks»⁴³⁸ sei. Die Regietätigkeit sei nicht eine «Nachschöpfung der

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Vgl. Köntz, Wilhelm: Der erste Regie-Kongress. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): *Die Scene*. 11–12 / 1913, S.173–176, hier S. 173f.

⁴³¹ Heine, Carl: Einleitung in den Regiekongress. Grund und Sinn der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): *Die Scene*. 11–12 / 1913, S. 176–180, hier S. 176.

⁴³² Ebd., S. 177.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd., S. 178.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd., S. 179. Dies führt Heine auch am Beispiel der Verträge aus. Zu dieser Zeit war es die Norm, den angestellten Regisseuren nicht auf deren Tätigkeiten angepasste Verträge auszustellen, sondern ohne grosse Anpassungen die Vorlage für Schauspielende unterzeichnen zu lassen, womit natürlich die spezifischen Rechte und Pflichten des Regisseurs vertraglich nicht festgelegt waren.

⁴³⁷ Schreyer, Lothar: Voraussetzungen für das Urheberrecht des Regisseurs. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): *Die Scene*. 11–12 / 1913, S. 180–182, hier S. 180.

⁴³⁸ Ebd.

poetischen Form»⁴³⁹, sondern die «Gestaltung der Bühnenform des Dramas auf Grund einer einheitlichen dramaturgisch-technischen Inszenierungsidee mit den Ausdrucksmitteln der Bühne»⁴⁴⁰. Solange diese Schöpfung individuell sei, sei sie Kunst – und jede Kunst sei rechtsschutzwürdig.⁴⁴¹ Aber:

Eine Schöpfung kann nur urheberrechtlich geschützt werden, wenn sie in irgendeiner Form fixiert ist. Eine solche Fixierung bildet für die Regieschöpfung das Regiebuch. Eine grosse praktische Erleichterung würde es sein, wenn eine einheitliche Norm für das Regiebuch sich durchsetzen könne, wenigstens, was seinen Inhalt angeht.⁴⁴²

Der Bezug auf Max Reinhardt wird von Schreyer nicht explizit gemacht. Jedoch war Reinhardt schon zu Lebzeiten bekannt für seine akribisch geführten Regiebücher, in die er Anmerkungen zu Licht, Aussprache, Position im Raum, Musik etc. vor Beginn des Probenprozesses notierte. Die verschriftlichte «vollkommene Vision» fixiert in Form des Regiebuchs das transitorische Inszenierungskonzept und macht es unserer schriftdominierten westlichen Logik zugänglich und verständlich. Um als Kunst legitimiert zu werden, kommt es zu einer Reproduktion der oben bereits beschriebenen Dualismen und Strategien der Verschriftlichung.⁴⁴³

Wie im Abschnitt zu Barthes und Foucaults poststrukturalistischer Autorschaftsdekonstruktionen bereits erwähnt, ist die Studierendenbewegung von 1968 sowohl für die Theoriebildung als auch für die jungen Vertreter des deutschen Regietheaters – des «Bremer Stils» – prägend.⁴⁴⁴ Das Ziel der Proteste ist, Konventionen und Institutionen zu enthierarchisieren und zu ent-bürgerlichen, in Deutschland und Österreich wird zudem eine kritische Aufarbeitung der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit gefordert. Während poststrukturalistische und feministische Überlegungen feste und etablierte «Grössen» unserer westlichen und androzentristischen Geistesgeschichte hinterfragen, wie zum Beispiel einen überzeitlichen, männlichen und *weissen* Kanon, findet zeitgleich auch im Theaterfeld eine Veränderung statt, die sich an den bürgerlichen Normen und Erwartungshaltungen des Stadttheaterpublikums explizit abarbeitet.⁴⁴⁵ So meint Regisseur Peter Stein: «Denn wir hatten vor uns tatsächlich eine feste und über ziemlich viele Jahrzehnte einbetonierte Konvention, an der wir uns reiben konnten.»⁴⁴⁶ Es geht um die bereits erwähnte Ent-Bürgerlichung. Der «Zuckerguß»⁴⁴⁷, der im westlichen Nachkriegsdeutschland «gesellschaftliche Antagonismen»⁴⁴⁸ verdeckte, wollte weggekratzt werden. Es geht also um die bereits angesprochene Ent-Bürgerlichung einer repräsentativen und unkritischen Institution. Sicherlich wäre in einer weiterführenden Arbeit interessant, auf die spezifischen ästhetischen Veränderungen der Regietheater-Inszenierungen einzugehen, dies kann im Rahmen dieser Arbeit aber nicht geleistet werden. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich Theater

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Vgl. Ebd., S. 181.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 72–74.

⁴⁴⁴ Vgl. Zadek 2006, S. 21f.; vgl. Peter Stein zit. in: Mainusch, Herbert: Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren. München 1985, S. 114.

⁴⁴⁵ Vgl. Brauneck 2018, S. 135–150; vgl. Päsler 2018, S. 337.

⁴⁴⁶ Stein, Peter: Jugend war sein Thema. In: Schmidt, Dietmar N. (Hg.): Kurt Hübner. Von der Leidenschaft eines Theatermenschen. Berlin 2006, S. 123–130, hier S. 129. Als Beispiele für Inszenierungen, die diese Konventionen hinterfragten, können *Publikumsbeschimpfung* (Regie: Claus Peymann, 1966), *Die Räuber* (Peter Zadek, 1966) oder *Torquato Tasso* (Regie: Peter Stein, 1969) genannt werden.

⁴⁴⁷ Zabka 1995, S. 14.

⁴⁴⁸ Ebd.

zunehmend als «szenischer Kommentar gesellschaftliche[r] Entwicklungen und Ereignisse»⁴⁴⁹ verstand und dass das in den 1950er-Jahren «dominierende Theaterverständnis mit seiner stilisierend-deklamatorischen Darstellungsästhetik, die Werk und Dichtersprache als Garant von Bedeutung in den Vordergrund stellte»⁴⁵⁰, an Einfluss verlor. Die überzeitliche Hoheit und «Genialität» des*der Dichter*in wird infrage gestellt. Statt dem «museale[n] Umgang»⁴⁵¹ mit «Klassikern» wurden diese im deutschen Regietheater politisch aktualisiert und als «Deutungsangebot für die Gegenwart, nicht als Nachweis überzeitlicher Menschheitsfragen»⁴⁵² verhandelt. Interessant ist hier, wer genau diese aktuell-politische Interpretation macht und auch machen darf: Wie bereits erwähnt, inszenieren in Bremen in dieser Zeit nur *weisse* Männer. Die Regie emanzipiert sich erneut und diesmal konsequent vom Dramentext, es muss nicht mehr dessen Intention inszeniert werden, sondern die innovative Neu- oder Umdeutung des Regisseurs zählen. Damit werden aber doch wieder Konzepte, die mit dem männlichen, *weissen* «Genie» verknüpft sind, reproduziert und für die Definition vom deutschen Regietheater an sich zentral. Statt einer Auflösung der Hierarchie findet eine Verschiebung und damit eine Potenzierung statt. Der Regisseur des deutschen Regietheaters interpretiert autonom kanonische «Werke» und schöpft daraus wiederum ein neues «Werk», die Inszenierung.⁴⁵³ Statt wie von Foucault vorgeschlagen die Begriffe aufzulösen, werden diese neu gefüllt, was an sich sicher wichtig war und bis heute ist, um Theater gesellschaftspolitisch zu machen und andere Ästhetiken einzubringen. Da aber diese Begriffe bezüglich ihrer vergeschlechtlichten und rassifizierten Codierungen nicht kritisch problematisiert werden, kommt es doch zu einer Reproduktion der verknüpften «Genie»-Imago. Vor allem die für das deutsche Regietheater konstitutive Innovation – es gehe um «die originellen Einfälle der Regie»⁴⁵⁴ –, etwas Etabliertes, «Klassisches» neu zu denken, impliziert genau den «geniehaften» Gestus vom Individuum, das Strukturen und Konventionen verändern kann, weil etwas «noch nie Gesehenes» gezeigt wird. Diese Haltung und dieses Selbstverständnis wurden bereits erwähnt, wenn Zadek schreibt, dass er und seine Kollegen das deutsche Nachkriegstheater «erfunden»⁴⁵⁵ haben. Wichtige vorhergehende Tendenzen und Entwicklungen, die eigene Eingebundenheit in den Kontext werden so nicht mitgedacht, die Vorstellung von männlichen und *weissen* Einzelpersonen, die etwas «Originelles» «schöpfen», wird stattdessen tradiert. Hier soll ausserdem ein kurzer Verweis auf die weiblich gelesenen Personen gemacht werden, die in dieser Zeit Regie führen, jedoch nicht in gleicher Weise in den neuen Kanon der Regisseure eingingen. In Gesprächen mit Regisseur*innen dieser Zeit wird oft die Sozialisierung als Frauen* und das fehlende Selbstvertrauen, dass als Frau* genauso gut Kunst hervorgebracht werden kann, das erst erarbeitet und internalisiert werden musste, betont.⁴⁵⁶ Das männliche und *weisse* Selbstverständnis, in der Lage zu sein, etablierte Normen brechen zu können, weil man sich diese aktiv-schöpferische Fähigkeit per

⁴⁴⁹ Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea u. Schößler, Franziska: Einleitung. In: dies. (Hg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Frankfurt, New York 2006 (= Historische Politikforschung, Bd. 8), S. 7–18, hier S. 9.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Ebd., S. 11.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Aus Platzgründen kann die vorliegende Arbeit nicht auf die Autorenregie eingehen, bei der Autorität und Deutungsmacht durch die Personalunion von Autor*in und Regisseur*in noch einmal potenziert werden.

⁴⁵⁴ Brauneck 2018, S. 147.

⁴⁵⁵ Zadek 2006, S. 66.

⁴⁵⁶ Vgl. u. a. Pesl, Martin Thomas: «Ich kann mich nicht erinnern». Interview mit Andrea Breth, 27.07.2017, In: <http://www.martinthomaspesl.com/blog/2017/7/27/ich-kann-mich-nicht-erinnern-interview-mit-andrea-breth-im-falter-3017>, 23.02.2022.

se zuschreibt, ist somit bezüglich der bis heute andauernden Ausschlüsse nicht zu unterschätzen.

In der Zeit der Etablierung des Regietheaters wird auch die Diskussion um die sogenannte *Werktreue* virulent, die sich spezifisch auf das deutsche Regietheater bezieht.⁴⁵⁷ *Werktreue* ist «ein unscharfer Begriff, der oft kritisiert oder polemisch verwendet wird, um die Umsetzung eines dramatischen Textes im Sinne der originalen Vorlage auf der Bühne oder in einem anderem [sic] Medium [...] anzumahnen»⁴⁵⁸. Bei Vertreter*innen dieser Haltung wird der Dramentext als «Partitur»⁴⁵⁹ und die Inszenierung als deren «Übersetzung»⁴⁶⁰ betrachtet, wobei der*die Regisseur*in auf «eine einzige <richtige> Deutung eines Stücks verpflichtet»⁴⁶¹ werden soll. Diese Deutung wird werkimmanent über die Intention des Autors abgeleitet – der*die Regisseurin wird als «Mittler[*in]»⁴⁶² und nicht als «autonome[*]r Künstler[*in]»⁴⁶³ verstanden. Die Aushandlung der Definitionsmacht bezüglich der eigentlichen Kunst am Theater ist also ein Prozess, der die «Geister scheidet»⁴⁶⁴. Den Regieführenden wird eine einseitige Interpretation⁴⁶⁵ oder das Behandeln der Spielenden als blosses Mittel zum Zweck⁴⁶⁶ vorgeworfen. Eine detaillierte Analyse des Werktreue-Diskurs bezüglich der unterschiedlichen Tendenzen in der Produktion und Rezeption und wie diese jeweils auf <Genie>-Vorstellungen rekurrieren, wäre in einer weiterführenden Arbeit sicherlich interessant. Das deutsche Regietheater setzt sich schlussendlich strukturell, institutionell und ästhetisch durch und wird als Kunst anerkannt. Dabei ist meines Erachtens der bürgerliche Kunst-Werk-Begriff nicht wirklich ausgehebelt, da wieder mit bekannten Mustern und Konzepten operiert wird. Somit lässt sich abschliessend sagen: «In der Geste der Autorisierung, im Festhalten an der Position des Regisseurs [...], bleibt eine Bindung an die Werkhaftigkeit erhalten.»⁴⁶⁷

⁴⁵⁷ Vgl. Borgmeier 2013, S. 799; vgl. Gutjahr, Ortrud: Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008 (= Theater und Universität im Gespräch), S. 13–25, hier S. 13f.

⁴⁵⁸ Borgmeier 2013, S. 799.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Brauneck 2018, S. 147.

⁴⁶⁵ Vgl. Zabka 1995, S. 17f.

⁴⁶⁶ Vgl. Dresen, Adolf: Betreibt das Regietheater die Hinrichtung der Klassiker? In: Zabka, Thomas u. Dresen, Adolf: Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regie-Theater. Göttingen 1995, S. 59–123, hier S. 106.

⁴⁶⁷ Birkenhauer 2014, S. 414.

5. Ein «Künstlergenie» als Legitimationsstrategie für Theater als Kunst

Nun soll die hergeleitete Erkenntnis, dass diese männliche, *weisse* Denkfigur des «Genies» in die moderne Regiekunst bis heute eingeschrieben ist, in einen grösseren Kontext gestellt werden. Könnte die Konstitution eines «Theatergenies» als Legitimationsstrategie, um Theater als Kunst rahmen zu können, gelesen werden? Um die bis heute geltende Wirkmächtigkeit der Denkfigur des männlichen, *weissen* «Regiegenies» nachvollziehen zu können, ist der Verweis auf den grösseren Kontext bezüglich des anhaltenden Ringens von Theater um Legitimation als Kunst erkenntnisreich.

Hochholdinger-Reiterer schreibt: «Dem Theater bleibt seit Platons Vorwürfen trotz Reform und Versittlichung der Verdacht von Verstellung, Betrug, Täuschung, Lüge und Unsicherheit eingeschrieben.»⁴⁶⁸ Als transitorisches und vor allem auch als körperliches Phänomen findet sich Theater im Reigen der «schönen» Künste immer in einer Rechtfertigungsposition.⁴⁶⁹ Darauf wird von den Aufklärern reagiert: Mit der Verschriftlichung – oder mit Matzke gesprochen: einer «Objektivierung»⁴⁷⁰ – der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert wird ein erster Schritt zur Disziplinierung des «anderen», oral tradierten, körperlichen – handwerklichen – Theaters gemacht, was das neue literarische Theater als bürgerliche Kunst aufwertet.⁴⁷¹ Der*die Schauspieler*in wird gesellschaftlich anerkannt.⁴⁷² Die westliche, patriarchale Logik der Verschriftlichung – und damit einhergehend der Vergeschlechtlichung – dient somit bereits in der Hervorbringung und Literarisierung der Schauspielkunst als Legitimationsstrategie. Über das Einschreiben binärer Geschlechtercodes werden existierende Hierarchien eingebunden, was einerseits gesellschaftliche Geschlechterrollen verfestigt und andererseits das literarische Theater als gesellschaftsaffirmierende Praktik als Kunst legitimiert.⁴⁷³ Dies wird mit der Ausdifferenzierung des Kunstsystems um 1800 umso relevanter.⁴⁷⁴ Damit einhergehend findet eine Reflexion über die verschiedenen Kunstformen statt, die sich mit der «Ausformulierung eines autonomen Kunstbegriffs und der Genieästhetik»⁴⁷⁵ von «der Arbeit abgrenz[en]»⁴⁷⁶ – der Künstler schöpft aus sich heraus originelle «Werke». Als ebenfalls zu dieser Zeit mit der Industrialisierung und dem Kapitalismus ökonomisches Denken immer zentraler wird, ist Theater laut Matzke zwei Legitimationsdiskursen unterworfen⁴⁷⁷:

Einerseits muss es sich im Kontext einer sich entwickelnden Arbeitsethik als sinnvolle Tätigkeit jenseits des blossen Vergnügens darstellen, andererseits versucht es eine Position innerhalb eines sich entwickelnden Kunstsystems einzuklagen, das sich gerade über eine Abgrenzung zur Arbeitswelt definiert.⁴⁷⁸

Die Unterscheidung in Arbeit bzw. Handwerk und Kunst bildet sich also anfangs des 20. Jahrhunderts aus. Arbeit und ihre damals etablierte Trennung in Einheiten und Einzelheiten in

⁴⁶⁸ Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 29.

⁴⁶⁹ Vgl. Matzke 2012, S. 83.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 86.

⁴⁷¹ Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 95f.

⁴⁷² Vgl. Matzke 2012, S. 83.

⁴⁷³ Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 72–75; vgl. Braun 2006, S. 10–51.

⁴⁷⁴ Vgl. Matzke 2012, S. 22.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 85.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Vgl. ebd., S. 22.

⁴⁷⁸ Ebd.

dieser Zeit ist nicht mehr Ausdruck von Individualität, im Gegensatz zur autonom geschaffenen Kunst.⁴⁷⁹ Paradoxerweise liegen genau in der Abgrenzung zur Arbeit auch «handfeste politische Gründe»⁴⁸⁰, weil damit Einkommen gesichert und Arbeitsmöglichkeiten sichergestellt werden.⁴⁸¹ Doch das für die Anerkennung als Kunst geforderte, vom Körper losgelöste «Werk» im Theaterfeld existiert bis 1900 vor allem als Drama – dieses wird aber der Kunst der Literatur zugeordnet: «Theater als «flüchtige Kunst» kann sich nicht auf die Autonomie eines Werkes berufen, das jenseits des Hervorbringens, jenseits der Rezeption durch den Zuschauer besteht.»⁴⁸² Die Abhängigkeit der Spielenden von der Aufführungssituation, der Rezeption, vom dramatischen Text und den Vorstellungen des Autors, die Anbindung der «Kunst» an ihren eigenen Körper und das Fehlen eines materiellen «Werks» werden in der damaligen Kunst-Definition zu Hindernissen für Theater, in den Reigen der Künste eingebunden zu werden.⁴⁸³ Vor diesem Hintergrund kann die «Regiegenie»-Konstitution in einen grösseren politischen Kontext gestellt werden. Meines Erachtens werden Strategien, die bereits in der Erfindung der Schauspielkunst in der Aufklärung angewandt wurden, für die Konstituierung der Regiekunst wieder aktualisiert und weiterentwickelt. In der diskursiven Hervorbringung und Perpetuierung des männlichen und *weisen* «Regiegenies» sind damalige gesellschaftliche Tendenzen eingeschrieben: Die Denkfigur des «Genies», die als konstitutive Abgrenzung der Kunst vom Handwerk wirkt, wird meist implizit mit Verweis auf verknüpfte Schlüsselkonzepte für die diskursive Entwicklung der modernen Regie fruchtbar gemacht. Sobald in einer Kunst «Genies» wirken, ist sie als solche anerkannt. Im typisch sexualisierten Duktus um 1900 werden damalige, biologistisch-essentialistisch begründete und rassifizierende Geschlechtscharaktere eingebunden und reproduziert. Wie bei der Verschriftlichung – und «Vermännlichung» – der Schauspielkunst in der Aufklärung, werden gesellschaftliche Hierarchien, patriarchale und westliche Logiken übernommen, was einerseits die soziale Ordnung verfestigt, andererseits das affirmative und in diesen Strukturen intelligible Theater legitimiert.⁴⁸⁴ Mit der zeitgleichen Theoretisierung der Schauspielkunst als «weiblich», wobei auf den Geschlechtscharakter referiert wird, kann Regiekunst in der binären, hierarchischen Logik als «männliche» Kunst profiliert werden. Den oben beschriebenen Problematiken von Theater als ein nicht vom Körper der Spielenden losgelöstes Phänomen und dem Fehlen eines materiellen, ebenfalls losgelösten «Werks» wird mit der Konstitution der modernen Regie begegnet. Die Verknüpfung der Schauspielenden mit ihrer Kunst wird als spezifisch – «natürlich» – «weibliche» Fähigkeit gerahmt, nur *weisse* Männer können ein von ihnen unabhängiges, harmonisches «Werk» erschaffen.⁴⁸⁵ Indem nun die Inszenierung als eigentliche Kunst des Theaters und der männliche, *weisse* Regisseur als eigentlicher Theaterkünstler, der dieses von ihm losgelöste «Gesamtkunstwerk» kreiert, konstituiert wird, werden zentrale Punkte angeeignet, die Theater in dieser Zeit als Kunst begründen. Dazu gehört auch die schrittweise stattfindende Emanzipation der Inszenierung von Drama und Dichter als «Werk» des Theaters – dies spitzt sich in der Bedeutung des verschriftlichten Konzepts im Regiebuch als Strategie für die Forderung des Urheberrechts zu. Mit Beschreibungen, wie zum Beispiel, dass die «Vision» «geheimnisvoll, ohne Überlegung, ohne Arbeit»⁴⁸⁶ empfangen wird, oder mit Begrifflichkeiten wie «Regieeinfall», «Vision», «Fantasie»,

⁴⁷⁹ Vgl. ebd., S. 80.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 83.

⁴⁸¹ Vgl. ebd.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 85.

⁴⁸⁴ Vgl. Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 74f.

⁴⁸⁵ Vgl. Simmel 1996, S. 419–443.

⁴⁸⁶ Reinhardt 1964, S. 51.

die alle eine plötzliche, subjektive Eingebung implizieren, kann die moderne Regie als autonome Kunst von einer prozesshaften, entindividualisierten Arbeit abgegrenzt werden. Ausserdem ist es mir wichtig, erneut auf den reproduzierten westlich-patriarchalen Geist-Körper-Dualismus einzugehen. Indem die moderne Regie als Kunst hervorgebracht wird, deren «Material» die Spielenden sind, kann deren körperlicher Kunst eine geistige hierarchisch übergeordnet werden. Traditionellerweise ist körperlich mit «weiblich» und «anders» konnotiert, während geistig oder rational «männlich» und *weiss* codiert ist, was somit analog zu den damaligen gesellschaftlichen Strukturen die Vormachtstellung des Regisseurs legitimiert.⁴⁸⁷ Bei diesen Verknüpfungen soll jedoch noch einmal im Hinblick auf die anfänglich gemachten methodischen Überlegungen betont werden, dass diese Entwicklungen nicht per se kausal-linear geschehen sind, aber historiografisch im Nachhinein in einen Zusammenhang als sich gegenseitig verstärkende Entwicklungen gedacht werden können.

⁴⁸⁷ Vgl. Braun 2006, S. 13f.

6. Schluss

Forschung ist immer politisch. Es konnte aufgezeigt werden, dass eine vermeintlich ‹neutrale›, ‹objektive› Geschichtsschreibung nicht existiert, sondern immer massgeblich von Selektionsprozessen und Positionierungen des*der Forschenden beeinflusst wird.⁴⁸⁸ Dominante geschichtliche Erzählungen können – und müssen – auf ihre Eingebundenheit in soziale, historische und kulturelle Kontexte befragt werden. Allzu oft wird ein euro- und androzentristisches Narrativ nicht als solches markiert, sondern als ‹universale› Norm angenommen.⁴⁸⁹ Diese aber als *weiss* und männlich zu markieren, um so Ausschlüsse sichtbar zu machen und herzuleiten, ist zentral, um heutige Marginalisierungen zu verstehen und zu unterlaufen. Es war zu erwarten, dass auch in der deutschsprachigen Regiekonzeption diese ausgrenzenden Vorstellungen aufzufinden sind, wobei die historiografische Analyse anhand der Kategorien *gender* und *race* theaterwissenschaftlich immer noch wenig etabliert ist.⁴⁹⁰

Für die Beschreibung der Denkfigur des ‹Genies› als Vorstellung, die sich dezidiert auf ‹den *weissen* Mann› bezieht, ist der Rekurs auf verknüpfte Konzepte der westlichen Geistesgeschichte wie Autonomie, Innovation, Einbildungskraft oder Originalität, in deren Definitionen bereits Ausschlüsse von FINTA* und BIPOC eingeschrieben sind. Für die erfolgte Analyse war die genaue Kenntnis der diskursiven ‹Genie›-Figur zentral, da in den analysierten Primärtexten ‹Genie›-Vorstellungen mehrheitlich implizit in den Regiekonzeptionen mitgedacht worden sind. Obwohl Verena Krieger von einer kritischen Tendenz am ‹Genie›-Kult in der Literatur um 1900 schreibt⁴⁹¹, wird die bereits etablierte Denkfigur des ‹Genies› in der Konstitution und Verfestigung der modernen Regie implizit übernommen. Dies macht es auch so schwierig, ausgrenzende Strukturen zu erkennen und zu benennen. Es konnte aufgezeigt werden, dass diese vergeschlechtlichten und rassifizierenden Vorstellungen in die Konstitution der modernen Regie um 1900 und in deren Perpetuierung in den 1970er-Jahren eingeschrieben sind. Dies zeigt sich unter anderem besonders in der Abgrenzung zu einer ‹weiblich› theoretisierten Schauspielkunst um die Jahrhundertwende, was in der Logik eines binär-hierarchischen Geschlechtermodells die Vormachtstellung eines männlichen, *weissen* Regisseurs legitimierte. Analog zur diskursiven Hervorbringung der Schauspielkunst, die mit Conrad Ekhof einen zentralen ‹Vater› findet, konnte auch bezüglich der modernen Theaterregie das patriarchale ‹Väter›-Narrativ nachgewiesen werden: Max Reinhardt als Begründer der Regiekunst. Im sexualisierten Duktus der Primärtexte zur modernen Regie konnten verschiedenste Begrifflichkeiten, die mit der ‹Genie›-Vorstellung verknüpft sind, herauskristallisiert werden. So wird Regie als autonom schöpferische Tätigkeit verstanden, die mit den Mitteln der Bühne den dramatischen Text vermittelt und die Spielenden als ‹Material› zu einem harmonischen Gesamtkunstwerk formt – Tätigkeiten und Vorstellungen, die männlich und *weiss* codiert sind. Für den Kunstbegriff des frühen 20. Jahrhunderts ist zentral, dass ein vom ‹Schöpfer› losgelöstes ‹Werk› existiert. Dies könne in der Schauspielkunst nicht geschehen, da der*die Spieler*in immer untrennbar mit der Rolle verschmolzen sei – wegen dieser harmonischen Verschmelzung, die biologistisch als ‹weiblich› hergeleitet wird, wird das Spiel zur dezidiert ‹weiblichen› Kunst. Der männliche, *weisse* Regisseur bringt demnach die von ihm unabhängige Inszenierung hervor, die mit der zunehmenden Ablösung des Theaters

⁴⁸⁸ Vgl. u. a. Layson 1983; Thurner 2008; Bayerdörfer 1990.

⁴⁸⁹ Vgl. Purtschert 2019.

⁴⁹⁰ Vgl. Schrödl 2014; Sharifi u. Skwirblies 2022.

⁴⁹¹ Vgl. Krieger 2007, S. 115.

von der Literatur zur eigentlichen Kunst der Bühne avanciert. Betrachtet man das immerwährende Ringen des Theaters um seinen Kunststatus, lässt sich die Dringlichkeit, eine genuine «Genie»-Figur für die szenische Kunst hervorzubringen, als Legitimationsstrategie einordnen, was die bis heute andauernde Wirkmächtigkeit dieser vergeschlechtlichten und rassifizierenden Vorstellung erklärt.

Das politische Ziel dieser Arbeit war zu analysieren, inwiefern die Denkfigur des «Genies» und seine vergeschlechtlichten und rassifizierenden Implikationen in der Konstitution und der Verfestigung der modernen Theaterregie eingeschrieben ist. Es wurden die oft unmarkierten Vorstellungen von *gender* und *race* explizit gemacht. Mit dem Verständnis dieser bis heute wirkmächtigen Konstrukte kann in einem weiteren Schritt versucht werden, diese ausschliessenden Mechanismen zu unterlaufen oder zu durchbrechen. So wäre es in einer weiterführenden Arbeit sicherlich interessant zu untersuchen, inwiefern «Regie» und die damit verknüpften Begrifflichkeiten im 21. Jahrhundert verwendet werden und wie diese auf «Genie»-Vorstellungen rekurrieren. Dafür könnten Interviews mit Theaterschaffenden, die in unterschiedlichen Kontexten von Regie, Intendanz, Schauspiel oder Kollektivarbeit tätig sind, erkenntnisreich sein. So ist es meines Erachtens interessant, dass sich Regisseur René Pollesch beim Beginn seiner Intendanz an der Berliner Volksbühne explizit auf sein Team bezieht und sein eigenes Unwissen betont: «Ich weiß gar nicht, was Intendanz heißt, was eigentlich meine Aufgabe wäre. Ich weiß, dass verschiedene Leute am Haus wissen, wie so ein Theater funktioniert. Das sind Leute, die so ein Theater am Leben halten.»⁴⁹² Dennoch ist nicht ein Kollektiv, sondern wieder er als *weisser* Mann an der Spitze des Hauses – und der Lohntreppe. Warum er trotz seines Unwissens die Position übernommen hat, reflektiert er nicht. In Ergänzung zu diesen Interviews würde sich sicher eine Analyse der gängigen Förderstrukturen und deren Bedingungen lohnen: Inwiefern reproduziert die Forderung nach «Innovation» bei eingegebenen Projekten gegenderte und rassistische Vorstellungen?⁴⁹³

Ein wichtiger nächster Schritt wäre es, neue Begrifflichkeiten für Berufe und Prozesse zu finden, die nicht mehr mit diesen gegenderten und rassifizierenden Implikationen verknüpft sind. Zum Beispiel könnte eine Strategie gegen Ausschlüsse sein, von der Inszenierung nicht mehr als abgeschlossenes «Werk» zu sprechen, sondern eher das Prozesshafte, die Arbeit am Projekt und die Entstehung des Projekts zu betonen, um die Grenze zwischen Kunst und Arbeit und damit auch zentrale Ideen rund um die «Genie»-Imago zu unterlaufen: Statt eines Individuums, das autonom und mittels seiner Einbildungskraft etwas Vollkommenes hervorbringt, könnte das Eingebundensein der Künstler*innen in gesellschaftliche Strukturen und in verschiedene Produktions-Netzwerke betont werden. Somit kann auch die Prekarität in den Berufen rund um darstellende Kunst angesprochen werden: Indem Kunst nicht nur «um der Kunst willen» produziert, sondern eben als Arbeit gerahmt wird, kann die gerechte Entlohnung und soziale Absicherung von Theaterschaffenden gefordert werden. Es ist also noch viel zu tun. Eine genderkritische und dekoloniale Theaterwissenschaft sollte ihren Beitrag leisten. Diese Arbeit versteht sich als weiterer kleiner Schritt in Richtung Gerechtigkeit, Diversität und Gleichberechtigung im westeuropäischen Theaterfeld.

⁴⁹² Pollesch, René: Das Riesending in der Mitte. Volksbühnenstart unter René Pollesch. In: Deutschlandfunk Kultur. 20.10.2021, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/folge-40-das-riesending-in-mitte-volksbuehnenstart-unter-100.html>, 02.03.2022.

⁴⁹³ Vgl. u. a. die Förderrichtlinien des Kulturprozent Migros Aare. In: Migros Engagement: Kulturelle Vorhaben. o. D., <https://www.migros-engagement.ch/de/foerderung/kulturelle-vorhaben>, 28.02.22; vgl. Förderrichtlinien der Stadt Bern. In: Stadt Bern: Theater und Tanz. o. D., <https://www.bern.ch/themen/kultur/projektfoerderung/theater-und-tanz#downloads>, 28.02.22.

7. Bibliografie

7.1. Primärliteratur

- Bab, Julius: Die Frau als Schauspielerin. Ein Essay. Berlin 1915.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors [1967]. Übers. von Matias Martinez. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias u. Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Craig, Edward Gordon: Der schauspieler und die über-marionette [1908]. In: ders.: Über die kunst des theaters. Berlin 1969a, S. 51–73.
- Craig, Edward Gordon: Die kunst des theaters. Der erste Dialog [1905]. In: ders.: Über die kunst des theaters. Berlin 1969b, S. 101–126.
- Dyk, Johann Gottfried: Einige Bemerkungen über theatralische Vorstellung. In: Bertram, Christian August (Hg.): Annalen des Theaters. Berlin 1788, S. 37–54.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main 1981.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? Vortrag. Übers. v. Herrmann Kocyba. In: ders.: Schriften zur Literatur. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt am Main 2003, S. 234–270.
- Gall, Ferdinand von: Der Bühnen-Vorstand. Oldenburg 1844.
- Goldschmit, Rudolf: Die Schauspielerin. Ihr Weg, ihre Gestalt und ihre Wirkung. Stuttgart 1922.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig 1730.
- Hagemann, Carl: Regie als Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 1924, S. 199–209.
- Hagemann, Carl: Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. Berlin 1921.
- Hannsen, Hanns: Beiträge zur Technik der Bühnen-Regie-Kunst. Leipzig 1908.
- Heine, Carl: Einleitung in den Regiekongress. Grund und Sinn der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. 11–12 / 1913, S. 176–180.
- Heine, Carl: Einleitung in den Regiekongress. Grund und Sinn der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. 6 / 1912, S. 176–179.
- Herald, Heinz: Max Reinhardt. Ein Versuch über das Wesen der modernen Regie. Berlin 1915.
- Jessner, Leopold: Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. 4 / 1913, S. 49–52.
- Jessner, Leopold: Regie [1929]. In: ders.: Schriften. Theater der zwanziger Jahre. Hg. v. Hugo Fetting. Berlin 1979, 171–177.
- Köntz, Wilhelm: Der erste Regie-Kongress. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. 11–12 / 1913, S.173–176.
- Lert, Ernst: Das geistige Eigentum des Regisseurs. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. 6 / 1912, S. 85–89.
- Ludwig, Emil: Genie und Charakter. Zwanzig männliche Bildnisse [1924]. Berlin 1927.

- Meyerhold, Wsewolod: Die Kunst des Regisseurs [1927]. In: ders.: Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche. Zweiter Band. Berlin 1979, S. 144–155.
- Meyerhold, Wsewolod: Zur Geschichte und Technik des Theaters [1907]. In: ders.: Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche. Erster Band. Berlin 1979, S. 97–136.
- o. A.: Genius. In: Brockhaus' Konversations-Lexikon (Hg.). 14. Vollst. neubearb. Aufl., Bd. 7, Leipzig 1908, S. 692.
- Reinhardt, Max: Das Regiebuch. In: Adler, Gusti (Hg.): Max Reinhardt. Sein Leben. Salzburg 1964, S. 51–54.
- Reinhardt, Max: Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler [1915]. In: ders.: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern. Hg. von Franz Hadamowsky. Wien 1963, S. 63–72.
- Scheffler, Herbert: Regie und Regisseur. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. 1922, S. 2–3.
- Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst. Berlin 1900.
- Schreyer, Lothar: Voraussetzungen für das Urheberrecht des Regisseurs. In: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. 11–12 / 1913, S. 180–182.
- Simmel, Georg: Weibliche Kultur. In: ders.: Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur. Hg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1996 (= Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 14), S. 417–459.
- Stümcke, Heinrich: Die Frau als Schauspielerin. Leipzig 1905.
- Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Hg.): Die Scene. 11–12 / 1913.
- Winds, Adolf: Geschichte der Regie. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1925.
- Zadek, Peter: Die heißen Jahre 1970–1980. Köln 2006.
- Zadek, Peter: Menschen Löwen Adler Rebhühner. Theaterregie. Köln 2003.
- Zadek, Peter: Nahaufnahme Peter Zadek. Gespräche mit Klaus Dermutz. Berlin 2007.

7.2. Sekundärliteratur

7.2.1. Literatur

- Ahmed, Sara: Differences that Matter. Feminist Theory and Postmodernism. Cambridge / New York 1998.
- Amadiume, Ifi: Male daughters, female husbands. Gender and sex in an African society. London 1987, S. 1–10 u. S. 27–41.
- Bala, Sruti: Decolonising Theatre and Performance Studies. Tales from the classroom. In: Tijdschrift voor Genderstudies, 20 / 2017, S. 333–345.
- Battersby, Christine: Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics. London 1989.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: Probleme der Theatergeschichtsschreibung. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Frankfurt am Main 1990, S. 41–63.
- Birkenhauer, Theresia: Werk. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 413–415.
- Blank, Carla: Regietheater. Eine deutsch-österreichische Geschichte. Hg. von Deutsches Theatermuseum München. Leipzig 2020.

- Borgmeier, Raimund: Werktreue. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart ⁵2013, S. 799.
- Bossinade, Johanna: Poststrukturalistische Literaturtheorien. Stuttgart 2000 (= Sammlung Metzler, Bd. 324).
- Braidotti, Rosi: Posthuman Feminism and Gender Methodology. In: Brown, Jude (Hg.): Why Gender? Cambridge 2021, S. 101–125.
- Braun, Christina von: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Braun, Christina von u. Stephan, Inge (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar ²2006, S. 10–51.
- Brauneck, Manfred: Die Deutschen und ihr Theater. Kleine Geschichte der «moralischen Anstalt» oder: Ist das Theater überfordert? Bielefeld 2018.
- Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1988
- Bublitz, Hannelore: Die Machtwirkung von Körpertechnologien. Biologisierung von Mensch und Gesellschaft. In: Bublitz, Hannelore; Hanke, Christine u. Seier, Andrea (Hg.): Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900. Frankfurt am Main 2000, S. 81–96.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 2018 (= Gender Studies edition suhrkamp, Bd. 722).
- Butler, Judith: Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Krass, Andreas (Hg.): Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität. Frankfurt am Main 2003, S. 144–168.
- Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2002, S. 301–320.
- Cochrane, Claire u. Robinson, Jo: Introduction. In: dies. (Hg.): Theatre History and Historiography. Ethics Evidence and Truth. Basingstoke 2016, 1–33.
- Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: University of Chicago Lethal Forum, 1 / 1989, S. 139–167.
- Dankwa, Serena: Knowing Women. Same Sex Intimacy, Gender, and Identity in Postcolonial Ghana. Cambridge 2021.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Wien, Köln u. Weimar 2016.
- Dresen, Adolf: Betreibt das Regietheater die Hinrichtung der Klassiker? In: Zabka, Thomas u. Dresen, Adolf: Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regietheater. Göttingen 1995, S. 59–123.
- Ganz, Bruno: Prägend für das ganze Leben. In: Schmidt, Dietmar N. (Hg.): Kurt Hübner. Von der Leidenschaft eines Theatermenschen. Berlin 2006, S. 115–118.
- Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea u. Schößler, Franziska: Einleitung. In: dies. (Hg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Frankfurt, New York 2006 (= Historische Politikforschung, Bd. 8), S. 7–18.
- Gronemeyer, Nicole u. Stegemann, Bernd (Hg.): Regie. Berlin 2009 (= Theater der Zeit, Lektionen 2).
- Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008 (= Theater und Universität im Gespräch).

- Gutjahr, Ortrud: Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008 (= Theater und Universität im Gespräch), S. 13–25.
- Haberlik, Christina: Regie-Frauen. Ein Männerberuf in Frauenhand. Hg. v. Deutsches Theatermuseum München. Leipzig 2010.
- Hammer, Thomas: Wesen. In: Prechtel, Peter u. Burkard, Franz-Peter (Hg.): Metzler Lexikon Philosophie. 3. erw. u. akt. Auflage. Stuttgart 2008, S. 678.
- Hänzi, Denis: Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie. Bielefeld 2013.
- Haraway, Donna: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: Feminist Studies, 14 / 1988, S. 575–599.
- Herles, Diethard: Kreativität. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Berlin ²2011, S. 230–235.
- Hiebel, Hans H.: Autonomie. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart ⁵2013, S. 43–44.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: doppeltes Vergnügen – doppelter Reiz. Gender und Theater(wissenschaft): Schauspieltheorien als Beispiel. In: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien (Hg.): Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Wien, Köln u. Weimar 2004, S. 199–209.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als eine Erfindung der Aufklärung. Göttingen 2014 (= Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa, Bd. 18).
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: Wie die Schauspielkunst ihr Geschlecht wechselt. Vortrag in Mainz, 04.07.2018 [unveröffentlichtes Vortragsskript].
- Innes, Christopher u. Shevtsova, Maria: The Cambridge Introduction to Theatre Directing. Cambridge 2013.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias u. Winko, Simone: Einleitung. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: dies. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 181–184.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias u. Winko, Simone: Einleitung. Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: dies. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, 194–197.
- Kreuder, Friedemann: Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2010.
- Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln 2007.
- Künzel, Christine: «Die Kunst der Schauspielerin ist sublimierte Geschlechtlichkeit.» Anmerkungen zum Geschlecht der Schauspielkunst. In: Pailer, Gaby u. Schössler, Franziska (Hg.): GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender. Amsterdam, New York 2011, S. 241–254.
- Layson, June: Historical perspectives in the study of dance. In: Adshead-Lansdale, Janet u. Layson, June (Hg.): Dance History. An Introduction. Second Edition, London, New York 1983, S. 3–17.
- Lazardzig, Jan; Tkaczyk, Viktoria u. Warstat, Matthias: Theaterhistoriografie. Eine Einführung. Tübingen 2012.

- Lodemann, Caroline A.: Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs ›Parsifal‹. Göttingen 2010 (= Palaestra. Untersuchungen zur europäischen Literatur, Bd. 334).
- Löffler, Petra: Peter W. Marx: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierung um 1900 [Review]. In: Röttger, Kati (Hg.): Theater zwischen Markt und Politik. Zur Spektakularisierung europäischer Kultur im 19. Jahrhundert. Tübingen 2009 (= Forum Theater, Bd. 23), S. 163–164.
- Löhr, Wolf-Dietrich: Genie. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Berlin ²2011, S. 144–150.
- Mainusch, Herbert: Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren. München 1985.
- Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900. Tübingen 2008.
- Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. Bielefeld 2012.
- Mauer, Burkhard u. Krauss, Barbara (Hg.): Spielräume -Arbeitsergebnisse Theater Bremen 1962–73. Bremen 1973.
- Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerin. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt am Main, Leipzig 2000.
- Mösli, Lisa: Von juristischen Monstern, Prostitutionsfeinden und einem Damenkomitee. Über soziale Dimensionen des Prostitutionsdiskurses und dessen Auswirkungen um 1900 in Bern. In: Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft, Bd. 11, 2022, https://boris.unibe.ch/161080/1/11_BATT_M_sli_Final.pdf, 01.03.2022.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Imagination. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart ²2014, S. 149–151.
- Newey, Katherine: Feminist historiography and Ethics: A case study from Victorian Britain. In: Cochrane, Claire u. Robinson, Jo (Hg.): Theatre History and Historiography. Ethics Evidence and Truth. Basingstoke 2016, S. 85–102.
- Päsler, Sabine: Institutionskritik und Regie. Produktion und Rezeption der künstlerischen Freiheit am Bremer Theater 1969. In: Ebert, Olivia; Holling, Eva u. Müller-Schöll, Nikolaus u.a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld 2018, S. S. 337–346.
- Prechtel, Peter: Autonomie. In: Prechtel, Peter u. Burkard, Franz-Peter (Hg.): Metzler Lexikon Philosophie. 3. erw. u. akt. Auflage. Stuttgart 2008, S. 56–57.
- Purtschert, Patricia: Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weißen Schweiz. Bielefeld 2019 (= Postcolonial Studies, Bd. 33).
- Reiterer, Beate: «Mit der Feder erwerben ist sehr schön». Erfolgsdramatikerinnen des 19. Jahrhunderts. In: Gnüg, Hiltrud u. Möhrmann, Renate (Hg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1999, S. 247–260.
- Rippl, Gabriele u. Winko, Simone: Einleitung. In: dies. (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart u. Weimar 2013, S. 1–5.
- Roselt, Jens: Regietheorien. Regie im Theater. Geschichte-Theorie-Praxis. Hg. v. dems. Berlin 2015.
- Rühle, Günther: Anarchie in der Regie? Frankfurt am Main 1982 (= Theater in unserer Zeit, Bd. 2).

- Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1998.
- Schildmann, Ulrike: Strukturkategorien Geschlecht, Alter, Behinderung. In: Hinz, Renate; Walthers, Renate (Hg.): Verschiedenheit als Diskurs. Tübingen 2011, S. 109–118.
- Schmidt, Dietmar N.: Kurt Hübner. Von der Leidenschaft eines Theatermenschen. Berlin 2006.
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, Bd. 1, Heidelberg ³2004.
- Schmidt, Thomas: Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht. Wiesbaden 2019.
- Schneider, Martin: Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart. Göttingen 2021.
- Schrödl, Jenny: Die Kategorie «Gender» in der Theaterwissenschaft und im Gegenwartstheater. Veröffentlichtes Vortragsskript, 12.12.2014, https://www.academia.edu/15343805/Die_Kategorie_Gender_in_der_Theaterwissenschaft_und_im_Gegenwartstheater, 23.01.2022.
- Seibel, Klaudia: Innovation. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart ⁵2013, S. 337–338.
- Sepperer, Sophia: Der Integritätsschutz der Bühneninszenierung. Bern, 2015, https://boris.unibe.ch/72041/1/15sepperer_s.pdf, 23.02.2022.
- Sharifi, Azadeh u. Skwirblies, Lisa: Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial? Ein Plädoyer für eine epistemologisch gerechtere Theaterwissenschaft. In: dies. (Hg.): Theaterwissenschaft postkolonial / dekolonial. Eine kritische Bestandesaufnahme. Bielefeld 2022, S. 27–59.
- Simke, Ann-Christine: «Doing the Work» as a white Early Career Researcher and Assistant Lecturer in Theatre Studies in the UK Higher Education Sector. In: Sharifi, Azadeh u. Skwirblies, Lisa (Hg.): Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandesaufnahme. Bielefeld 2022, S. 119–126.
- Stein, Peter: Jugend war sein Thema. In: Schmidt, Dietmar N. (Hg.): Kurt Hübner. Von der Leidenschaft eines Theatermenschen. Berlin 2006, S. 123–130.
- Steiner, Nora: Eine*r für alle. Inwiefern kollektive Identität in Solo-Theaterformen auf der Bühne konstituiert werden kann. In: Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft, Bd. 2, 2021, <https://boris.unibe.ch/158013/>, 26.01.2022.
- Theater der Zeit u. Edition Stiftung Schloss Neuhausen (Hg.): Regietheater – Theaterregie. Zur Lage des deutschen Theaters. Berlin 2010. [Veröffentlichte Abschrift des Podiumsgesprächs zwischen Joachim Kaiser, Ulrich Khuon, Peter Kümmel, Lars-Ole Walburg und Manfred Osten.]
- Turner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung. In: Forum Modernes Theater, Bd. 23 / 1, 2008, S. 13–18.
- Ubl, Ralph: Autonomie. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Berlin ²2011, S.45–49.
- Ullrich, Wolfgang: Kunst. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Berlin ²2011, S. 239–242.
- Volkman, Laurenz: Originalität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart ⁵2013, S. 579.

- Wägenbaur, Thomas: Poststrukturalistische und kulturwissenschaftliche Ansätze. In: Rippl, Gabriele u. Winko, Simone (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart, Weimar 2013, S. 41–49.
- Wiens, Birgit: <Grammatik> der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater. Tübingen 2000 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 31).
- Wolf, Philipp: Einbildungskraft. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart ⁵2013, S. 160–161.
- Zabka, Thomas: Das wilde Leben der Werke. In: Zabka, Thomas u. Dresen, Adolf: Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regie-Theater. Göttingen 1995, S. 9–57.
- Zadek, Peter: Wir wissen, was wir ihm schulden. In: Schmidt, Dietmar N. (Hg.): Kurt Hübner. Von der Leidenschaft eines Theatermenschen. Berlin 2006, S. 66–76.
- Zentrum Gender Studies Basel: Geschlechterverhältnisse im Schweizer Kulturbetrieb. Eine qualitative und quantitative Analyse mit Fokus auf Kulturschaffende, Kulturbetriebe und Verbände. Ergebnisse der Vorstudie. Basel 2021.
- Zimmermann, Anja: Künstler / Künstlerin. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Berlin ²2011a, S. 235–239.
- Zimmermann, Anja: Moderne. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Berlin ²2011b, S. 289–292.

7.2.2. Internetquellen

- Castorf, Frank: «Das ist mir zu wenig Kunst». Interview mit Christine Dössel, In: Nachtkritik, 29.06.2018, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15614:presseschau-vom-29-juni-2018-in-der-sueddeutschen-zeitung&catid=242&Itemid=62, 02.03.2022.
- Förderrichtlinien der Stadt Bern. In: Migros Engagement: Kulturelle Vorhaben. o. D., <https://www.bern.ch/themen/kultur/projektfoerderung/theater-und-tanz#downloads>, 28.02.22.
- Förderrichtlinien des Kulturprozent Migros Aare. In: Stadt Bern: Theater und Tanz. o. D., <https://www.migros-engagement.ch/de/foerderung/kulturelle-vorhaben>, 28.02.22.
- Pesl, Martin Thomas: «Ich kann mich nicht erinnern». Interview mit Andrea Breth. 27.07.2017, <http://www.martinthomaspesl.com/blog/2017/7/27/ich-kann-mich-nicht-erinnern-interview-mit-andrea-breth-im-falter-3017>, 23.02.2022.
- Pollesch, René: Das Riesending in der Mitte. Volksbühnenstart unter René Pollesch. In: Deutschlandfunk Kultur. 20.10.2021, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/folge-40-das-riesending-in-mitte-volksbuehnenstart-unter-100.html>, 02.03.2022.
- Shepherd, Simon (Hg.): The Great European Stage Directors. o. O. 2018–2021. In: Bloomsbury, o. D., <https://www.bloomsbury.com/uk/great-european-stage-directors-set-1-9781474254113/>, 01.03.2022.
- Zürcher Hochschule der Künste: Othering. o. D., <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/othering-5894>, 03.03.2022.

7.2.3. Mündliche Quellen

Prof. Dr. Alexandra Portmann: Prozesse Institutioneller Öffnung. Vorlesungsreihe am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, Herbstsemester 2021.

Ribi, Hana: Die über-marionette von Edward Gordon Craig. Gastvortrag in der Vorlesung Theater der Dinge. Theoretisierung von Puppen-, Figuren-, Objekt- und Materialtheater, 05.12.2019.

7.2.4. Erwähnte Inszenierungen

Publikumsbeschimpfung von Peter Handke. Regie: Claus Peymann, Theater am Turm, Frankfurt am Main, Premiere: 08.06.1966.

Die Räuber von Friedrich Schiller. Regie: Peter Zadek, Theater Bremen, Premiere: 06.03.1966.

Torquato Tasso von Johann Wolfgang von Goethe. Regie: Peter Stein, Theater Bremen, Premiere: 30.03.1969.

8. Dank

Herzlichen Dank an Prof. Dr. Beate Hochholdinger-Reiterer. Ihre Vorlesung zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts im Herbst 2017 hat mein Interesse und meine Leidenschaft für die Theaterwissenschaft geweckt. Dank Ihnen lernte ich, Gender und Theater verknüpft zu denken. Für Ihre Unterstützung, Ihre Hinweise und Ihr Mentorat als Professorin und Vorgesetzte bin ich Ihnen sehr dankbar.

Danke an Melanie Carrel für das Korrigieren des ersten Entwurfs, für die zahlreichen Theaterprojekte – ohne Praxis geht's eben einfach nicht – und dein offenes Ohr, immer.

Danke an Sari Pamer, seit Tag eins, fürs Durchlesen jeder – und da meine ich wirklich jeder – Arbeit, fürs Floaten und auch ein bisschen für Graham.

Danke an Sandro Griesser für die gemeinsamen Stunden im Apfelgold, fürs Durchdenken von allen Ideen und dein kritisches Hinterfragen.

Danke meinen Eltern und meiner Schwester, dafür, dass ihr immer an mich glaubt, egal was ist. Und schliesslich danke ich meinen engsten Freund*innen, fürs Mittragen und Mitfiebern.

Ohni öich giengs nid.