

**Hanna Voss (Mainz):**

**Organisationstheorie meets Theaterwissenschaft: Bürokratien, Mitglieder und Umwelten (Input)**

Beschäftigt man sich aus theoretischer Perspektive mit Organisationen, so wird schnell klar, dass es nicht einfach *die* Theorie der Organisation gibt. Vielmehr ist das Feld der Organisationstheorie durch eine enorme Heterogenität und Pluralität gekennzeichnet. So gibt es der Organisationssoziologin Veronika Tacke (2010) zufolge heute eine Vielzahl von theoretischen Ansätzen und spezialisierten Begriffen der Organisation, weshalb Organisationen u. a. als Entscheidungszusammenhänge, als kollektive Akteure, als Machtspiele individueller Akteure, als Blaupausen institutioneller Regeln oder als auf Mitgliedschaft beruhende Sozialsysteme untersucht würden. Mithilfe der Konstruktion zweier theoriehistorischer Paradigmen versucht Tacke in ihrem Übersichtsartikel daher, eine – wie sie betont – unvermeidlich selektive „Schneise“ in diese Unübersichtlichkeit zu schlagen und zugleich ein Verständnis von Organisationen als soziale Systeme vorzubereiten. Letzteres ist im deutschsprachigen Raum prominent mit der Systemtheorie Niklas Luhmanns (1927–1998) verknüpft, der heute gemeinhin weniger als Organisations- denn als Gesellschaftstheoretiker wahrgenommen wird. Auch wenn dessen Ansatz von Tacke als in hohem Maße inklusiv bewertet und letztlich präferiert wird, räumt sie zugleich ein, dass sich die anderen, koexistenten Ansätze in ihrer Markierung je spezieller Problemgesichtspunkte prinzipiell, das heißt unter Berücksichtigung ihrer theoriehistorischen Verortung, ebenso für die Beschreibung des Gegenstandes eignen.

Ausgehend von Tackes Unterscheidung zwischen einem *strukturellen* und einem *elementaren* Paradigma im Sinne zweier markanter Ausgangspunkte und unterschiedlicher Zugriffsweisen, welche diese Subdisziplin zum Zeitpunkt ihrer Entstehung in den USA in der Mitte des 20. Jahrhunderts kennzeichneten, möchte ich in meinem Input daher verschiedene organisationstheoretische Ansätze skizzieren, die meiner Ansicht nach Anschlussstellen für den theaterwissenschaftlichen Diskurs bieten. Neben Luhmanns Beschreibung der Ausdifferenzierung und Spezifikation dreier Systemtypen (Interaktion, Organisation, Gesellschaft) als Produkt der soziokulturellen Evolution – d. h. dem Übergang von *segmentär* über *stratifikatorisch* differenzierte Gesellschaften zur *funktional* differenzierten „Weltgesellschaft“ der (westlichen) Moderne – ist dies zum einen Max Webers (1864–1920) *Idealtypus* der Bürokratie, der am Beginn des *strukturellen* Paradigmas steht. Zum anderen sind dies Zweige des soziologischen Neo-Institutionalismus, die im Anschluss an Webers Herrschaftssoziologie und das hierfür zentrale Argument der Legitimität den Zusammenhang von Organisation und Gesellschaft bzw. von Organisationen und ihrer jeweiligen Umwelt fokussieren und so zugleich eine ‚Brücke‘ zu einer institutionentheoretischen Betrachtung eröffnen. Ergänzend möchte ich zudem einen kurzen Blick auf organisationstheoretische Ansätze werfen, die das Verhältnis von Organisation und Humandifferenzierung (insb. Geschlecht) thematisieren.

Hanna Voss studierte Theaterwissenschaft und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (2007–2012) sowie parallel Wirtschaftswissenschaften (2010–2015) an der JGU Mainz und ist dort seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am FTMK, Bereich Theaterwissenschaft. Derzeit arbeitet, forscht, publiziert und promoviert sie im theaterwissenschaftlichen Teilprojekt der Mainzer DFG-FOR 1939 „Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung“ (2013–2019). In ihrer an der Schnittstelle von Theaterwissenschaft und Soziologie angesiedelten Dissertation entwickelt sie ausgehend von der ethnographischen Erforschung des Falles „Theater & Migration“ eine organisations- wie institutionentheoretische Perspektive auf Theater. Seit 2018 leitet und konzipiert sie in Kooperation mit den Wormser Nibelungen-Festspielen zudem eine qualitative Studie zur Zuschauerforschung unter studentischer Beteiligung (Lehrforschungsprojekt).

### **Meike Wagner (Stockholm)**

#### **Bürgerliche Dispositive vor-professionellen Schauspiels für Frauen im frühen 19. Jahrhundert**

In meinem Beitrag möchte ich die dispositiven ‚Spielräume‘ für Schauspielerinnen im frühen 19. Jahrhundert darstellen und diskutieren. Die im frühen 19. Jahrhundert massenhaft gegründeten Amateur-Theater-Gesellschaften und -Vereine boten bürgerlichen Frauen die Möglichkeit, in einem vor-professionellen Umfeld das Schauspiel zu erproben und als mögliches Berufsziel anzuvisieren. Die gesellschaftlichen Zwänge der Zeit, die den bürgerlichen Frauen wenig Möglichkeiten der Berufsausübung und auch des öffentlichen Auftretens boten, ließen sich im geschützten Rahmen der Amateur-Vereine ein Stück weit aufheben. Ein berufsmäßiges Schauspiel im Rahmen einer wandernden ‚Komödiantentruppe‘ bedeutete etwa für Frauen im späten 18. Jahrhundert noch einen radikalen Ausschluss aus der bürgerlichen Gesellschaft. In den neu entstehenden Amateur-Theater-Vereinen war das Theaterspiel für die Frauen gesellschaftlich anerkannt und wurde auch gefördert. Von dort aus gelang es vielen ambitionierten Schauspielerinnen eine professionelle Karriere zu starten: Es ist signifikant, wie viele Schauspielerinnen der Zeit zunächst im Amateurtheater erste Erfahrungen sammelten, um später an verbürgerlichten Hof- und Stadttheatern ein Engagement zu erlangen. Aus der Perspektive der Dispositiv-Analyse sind zwei Schwerpunkte besonders im Fokus meiner Forschung: 1) die Wechselbeziehungen zwischen dem Konzept des ‚Bürgers als Schauspieler‘ und des ‚Schauspielers als Bürger‘; 2) die Dynamiken zwischen nicht-institutionalisierter und institutionalisierter Schauspielpraxis. Beide Schwerpunkte werden zugespitzt auf die kulturhistorische und künstlerische Situation der Frauen im frühen 19. Jahrhundert diskutiert.

Meike Wagner ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Stockholm und forscht zu zeitgenössischem Figurentheater, Performancekunst, Medialität, Öffentlichkeit, Theater im 18. und 19. Jahrhundert. Sie habilitierte an der LMU München mit der Schrift *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München, Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis* (Berlin 2013) und promovierte an der Universität Mainz mit der Dissertation *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters* (Bielefeld 2003). Sie war an den Universitäten Mainz und München als Theaterwissenschaftlerin tätig.

### **Nora Niethammer (Bayreuth)**

#### **Theaterökonomie und kollektive Praxis (Living Theatre)**

In theatergeschichtlichen Darstellungen wird kollektive Theaterpraxis seit den 1960er Jahren zumeist gleichgesetzt mit anti-/non-hierarchischem Handeln einer Gruppe, die sich als (radikal-)demokratisch begreift und anhand ihrer Arbeits- und Lebensweise gemeinsamen (politischen) Interessen folgt. Kunst und Politik gehen hier Hand in Hand, lassen jedoch das Ökonomische zumeist systematisch außen vor. Am Beispiel des Living Theatre und fußend auf umfangreichen Archivrecherchen möchte ich dieses bislang begrenzte Blickfeld erweitern, indem ich ästhetische Zusammenhänge vermittels eines vordergründig ökonomischen Kontexts denke.

Nora Niethammer studierte Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Komparatistik in Leipzig, München, Rennes und Bayreuth. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin und ist aktuell Lehrbeauftragte im Fach Theaterwissenschaft an der Uni Bayreuth, wo sie ihr Promotionsprojekt zu kollektiven Probenprozessen in der Darstellenden Kunst seit den 1960er Jahren realisiert. Seit 2016 ist Nora Niethammer Mitarbeiterin der künstlerischen Leitung des internationalen Spielart Theaterfestivals München.

**Anna Volkland (Berlin)**

**„Bist du Künstler oder arbeitest du im Service?“**

**Selbstverständnisse und Spielräume von Schauspieler\*innen als Mitarbeiter\*innen im Stadttheaterbetrieb des frühen 21. Jahrhunderts**

Es sei „die wichtigste Frage für Schauspieler im 21. Jahrhundert“, findet Schauspieler Fabian Hinrichs 2018 in seiner Laudatio auf einen anderen Schauspieler, Benny Claessens: ob man Künstler sei oder im Service arbeite? Wer im Service arbeitet, ist ein abhängiger Dienstleister, der Chef\*innen und Kund\*innen gefallen muss; oder direkt aus dem Lateinischen übersetzt: Service leisten, heißt Sklavendienst tun. Aber auch wenn Hinrichs in seiner Rede suggeriert, erst das zeitgenössische und – wie er meint – durch militärischen Drill regierende Regietheater habe die „Schauspieler als Künstler“, die es „ungefähr seit Beginn der Renaissance“ gegeben habe, weitgehend abgeschafft, muss mit Blick auf historische Quellen etwa aus der Zeit der frühneuzeitlichen (deutschen) Wandertruppen eher auf eine Tradition der Spieler\*innen als zum Gehorsam verpflichtete Dienstkräfte hingewiesen werden. Gleichzeitig wurde das Verhältnis von Schauspieler\*innen und selbstbestimmtem Spielraum bzw. künstlerischer Mit-Autor\*innenschaft an der eigenen Performance und gesamten Inszenierung immer wieder ausgehandelt. Einzelne „Stars“, die sich aufgrund herausragender Talente (oder jedenfalls seltener Eigenschaften) besonderer Beliebtheit erfreuten und entsprechend selbstbewusst und eigenwillig auftreten konnten, haben ebenso eine lange Tradition. Auf das Spannungsverhältnis von individuellem Ausdruckswillen und gemeinsamer (Kunst-) Anstrengung musste also immer wieder reagiert werden – etwa mit Verträgen und Strafen, Sprech-, Spiel- und Verhaltensregelungen, durch Ausbildungsinstitutionen oder die Regieposition.

Erst Mitte des 20. Jahrhunderts wurde im Geiste der Demokratisierungsbewegung besonders in der BRD (mit anderer Argumentation aber auch in der DDR) die *mitverantwortliche Künstler\*innenrolle* für alle Schauspieler\*innen gleichermaßen eingefordert – wobei das Kunststück geleistet werden sollte, gemeinsam selbstbestimmt zu arbeiten, also kollektiv *und* frei. Daran, eben diesem paradox wirkenden Anspruch gerecht zu werden, arbeiten sich hierarchiekritische Theatermacher\*innen innerhalb verschiedenster Rahmenbedingungen bis heute ab. So postuliert aktuell René Pollesch, jener Autorenregisseur mit dem Hinrichs (als Solist) so viel zusammengearbeitet hat und der nun „tous ensemble“ (also mit allen gemeinsam) Theaterleiter werden will, er wolle „SpielerInnen, die Verantwortung übernehmen, das ist der einzig gültige Sexappeal“.

Heißt Verantwortung tragen, dann auch Künstler\*in sein? Wie geht das innerhalb eines Stadttheaterbetriebs, der einem nicht zu unterschätzenden Erfolgserwartungsdruck unterliegt? Welche Versprechen und welche (neuen) Normative verbergen sich für Schauspieler\*innen hinter dem Plädoyer, sich nicht als per se kooperationsbereite und mitmachfreudige Angestellte eines Produktionsapparates zu verstehen? Der Vortrag geht der vom Call der Arbeitstagung aufgerufenen Frage nach, wie „das jeweilige organisatorische und institutionelle Umfeld aus[sieht], welches diese *agency* [von Schauspieler/innen] ermöglicht, reglementiert oder suspendiert“ – und fragt zugleich nach eben dieser spezifischen *agency*, den Formen der *Handlungsmacht*.

Anna Volkland studierte Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig sowie im Master Tanzwissenschaft an der FU Berlin und arbeitete als Dramaturgin an Stadttheatern sowie für freie Projekte; sie schreibt ab und zu über Theater- und Tanzthemen. Seit Herbst 2014 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte des Theaters an der Universität der Künste Berlin. Sie promoviert zur Institutionskritik im deutschen Stadttheater seit den späten 1960er Jahren, wobei auch die selbstkritische Reflexion der eigenen Rollen und Arbeitsweisen der Theaterschaffenden (speziell auch als Schauspieler\*innen) innerhalb der Institution zu ihrem Forschungsthema gehört.

### Stefanie Husel (Mainz)

#### **Doing Being an Actor: Von der Dispositivanalyse zu einer praxeologischen Untersuchung theatraler Spielräume**

Für meinen Beitrag möchte ich zurückgreifen auf meine erste ethnographisch inspirierte Studie mit dem Titel „Doing being an actor“, die noch im Rahmen meines Studiums entstand; damals erlaubte mir eine Tätigkeit als Beleuchterin allabendlich intime Einblicke in die Präsentationen des ‚professionellen Selbst‘ der am Theater tätigen SchauspielerInnen – in direkter Nachbarschaft zu deren Darstellungsleistung an ihren jeweiligen dramatischen Rollen.

Die Phrase „Doing being“, die im Titel meines damaligen Aufsatzes auftauchte, greift eine ethnomethodologische Begrifflichkeit auf: Der Sozial- und Konversationswissenschaftler Harvey Sacks sprach vom „Doing being ordinary“, um auf die notwendige Konstruktion auch jedes noch so natürlich und selbstverständlich erscheinenden Verhaltens hinzuweisen. Ebenso wie in den Schriften Erving Goffmans wird auch in diesem Ansatz der Soziologie eine mit Theatermetaphorik durchsetzte analytische Sprache zum Einsatz gebracht, um das Herstellen alltäglich-natürlicher Eindrücke zu beschreiben, man denke z. B. an Goffmans berühmtes Buch *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), zu Deutsch: *Wir alle spielen Theater*.

Damals wie heute fiel mir auf, dass die Theatermetaphorik in genannten Ansätzen, die in der Sozialwissenschaft auch weiter Verwendung findet, noch aus den 1950er Jahren stammt und entsprechend ein dramatisch-illusionistisches Theatermodell zu Grunde legt, wodurch die Stimmigkeit der Metaphorik stellenweise stark beeinträchtigt wird. Aus diesem Grund legte meine damalige Arbeit ihr Augenmerk gerade auf einen Vergleich dessen, was SchauspielerInnen tun, wenn sie – quasi als „Goffman-Performer“ – ein professionelles Selbst produzieren, im Gegensatz zu dem, was sie tun, wenn sie in ihre Theaterrollen schlüpfen. In diesem Zuge gelangen einige sehr interessante und zum Teil auch recht witzige Einblicke in die spezifische Darstellungskultur in einem kleinen Münchner Theater – nicht nur auf, sondern auch hinter der Bühne. Diese Einblicke möchte ich im Rahmen meines Vortrages teilen und hierbei folgende, allgemeinere Fragen aufwerfen, die über eine „Dispositiv-Analyse“ hin zu einer praxeologischen Analyse weisen:

Welche *Praktiken* bringen SchauspielerInnen zur Anwendung, um eine professionelle Persona aufzubauen? Wie werden entsprechende Praktiken soziokulturell beglaubigt und in welchem Wechselverhältnis stehen sie mit dem institutionellen Kontext?

Stefanie Husel lehrt Theaterwissenschaft an der Universität Mainz. Sie promovierte, interdisziplinär aus der Soziologie und der Theaterwissenschaft betreut, zu Praktiken der Darstellung und der Wahrnehmung im Theater Forced Entertainments, ihr methodischer Schwerpunkt liegt in ethnographischen Verfahrensweisen.

### Raimund Rosarius (München und Salzburg)

#### **Theaterknochen, Frischfleisch und die Unprofessionellen: Selbstverständigungsmetaphern und Propaganda technischer Qualität und Professionalisierung im chinesischen Schauspiel der Gegenwart**

Spielräume professionellen Schauspiels im totalitären Gesellschaftssystem der Volksrepublik China sollen in diesem Vortrag erfragt werden. Dabei wird die Wechselwirkung zwischen politischer Rezeption und künstlerischer Produktion anhand dreier Milieus aufgeschlüsselt. Diese Milieus sind durch komplexe, politisch gesteuerte Metaphern gekennzeichnet, anhand derer sie im Vortrag analysiert werden:

Das chinesische Staatstheater und seine Akteur\*innen – an Theaterakademien ausgebildete Schauspieler\*innen und Regisseur\*innen, reich an Bühnenerfahrung und im Quasi-Beamtenstatus – grenzen sich selbstironisch als *alte Theaterknochen* von den beiden Konkurrenz-Milieus ab. Die Dichotomie wird einerseits bestimmt durch den Blick auf das *Frischfleisch*, junge der Kommerzkultur entsprungene Sternchen aus dem Nichts, dem Äther oder dem Internet, jedenfalls ohne Ausbildung, die zunehmend in die thespische Hochkultur (Theater und Autorenfilm) drängen und dabei die Gagen von etwaigen Hollywood-Pendants in den Schatten stellen. Andererseits fällt ein Distinktionsbedürfnis zu freien Theatern und Festivals auf, deren Techniken und Ästhetiken aus dem Avantgarde-Theater der ideologisch ambivalenteren 1980er Jahre hervorgegangen sind, denn diese experimentelleren Theaterformen werden pauschal als *unprofessionell* abgetan. Im Umkehrschluss ist nur professionell, was dem *knochigen* Stil entspricht: der hochkodifizierte Körpergebrauch einer frühen sowjetischen Auslegung des Stanislawski Systems, welcher an den Kadenschmieden der chinesischen Schauspielkunst (Central Academy of Drama in Peking und Shanghai Theatre Academy) trainiert wird. Bei genauer Betrachtung kreisen alle drei, hier mit den Metaphern der offiziellen Staatskunst beschriebenen, sozialen Milieus um jene zwei herausragenden Theaterakademien, die technisch und ästhetisch mit je anderen Vorzeichen referenziert werden.

Im Vortrag soll das Beziehungsgeflecht zwischen Politik, Akademien und den drei Schauspiel-Milieus anhand des Pekinger Beispiels exemplifiziert werden. Spielräume bezeichnen in diesem Kontext etwaige Möglichkeiten des Zwischen und der Grenzüberschreitung zwischen den Milieus. Gibt es Spielräume trotz oder wegen der politischen Aufladung? Kann eine Grenzüberschreitung glücken?

Raimund Rosarius studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien sowie Regie in chinesischer Sprache an der Central Academy of Drama in Peking. Dort gründete er das internationale Theaterkollektiv HuXiJu und initiierte die multidisziplinäre Ta Sie She-Projektreihe Engagierter Kunst. Rosarius war als Regisseur, Autor, Kurator, Künstler und Übersetzer im Spannungsfeld von Theater und Performance Art tätig. Zurzeit absolviert er ein Promotionsstudium der Tanz- und Theaterwissenschaft als Cotutelle zwischen der LMU München und der Universität Salzburg.

### Konrad Wolf (Salzburg)

#### Theater mit Schauspieler\*innen mit Behinderung: Ein produktiver Spielraum professionellen Schauspielens

(Künstlerische Diplomarbeit/Arbeitsprogrammatische)

In meinem Vortrag möchte ich beschreiben, dass und warum ich Theater mit Schauspieler\*innen mit Behinderung als produktiven Spielraum professionellen Schauspielens begreife. Professionelle Schauspieler\*innen werden nach normierten und standardisierten Anforderungen und Kriterien bewertet und besetzt: Diese spiegeln sich u. a. in den Zulassungskriterien der Schauspielhochschulen wider. Viele Theaterhochschulen verlangen von ihren Bewerber\*innen körperliche Leistungsfähigkeit und stimmliche Eignung. Zum Beispiel müssen Bewerber\*innen an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin ein „Attest über einen unbedenklichen allgemeinen Gesundheitszustand und körperliche Leistungsfähigkeit für die Ausbildung zum Schauspieler“ sowie ein „Attest über die stimmliche Eignung“ vorweisen. Die Normierung und Standardisierung von Schauspieler\*innen und ihren Körpern setzt sich an den Theatern fort. So schreibt die Theaterwissenschaftlerin Ellen Koban in ihrem Aufsatz „Der Joker im Ensemble“ (2017), dass an Stadt- und Staatstheatern „nach Geschlechts-, Alters- und Attraktivitätskategorien, die in ihrem wechselseitigen Zusammenspiel bis heute eine normative Orientierungsmatrix konstituieren – mit wirkmächtigen Ein- und Ausschlusskriterien für nicht ins Schema passende Schauspieler/innen“, besetzt würde. Nicht ins Schema passende Schauspieler\*innen sind u. a. Schauspieler\*innen mit Behinderungen. Gerade sie unterlaufen die von Koban beschriebenen „allgemein verständlichen“ und „wiedererkennbaren“ Kategorien, nach denen gemeinhin besetzt wird, und stellen eine produktive Herausforderung des normierten Dispositivs professionellen Schauspielens dar. Gerade sie befragen tradierte Vorstellungen davon, was ein\*e professionelle\*r Schauspieler\*in ist, welchen Körper und welche Stimme er bzw. sie haben muss. An Beispielen, die ich in meiner momentan entstehenden Diplomarbeit *Untersuchungen zur Repräsentanz von Menschen mit Behinderung auf Bühnen im deutschsprachigen Raum* analysiere, möchte ich Folgendes darlegen: Schauspieler\*innen mit Behinderung legen Normen professionellen Schauspielens offen und machen sie sichtbar. Sie fordern uns heraus, unsere Definition eines\*r professionellen\*r Schauspieler\*s\*in zu hinterfragen und zu erweitern. Theater mit Schauspieler\*innen mit Behinderungen ist ein produktiver Spielraum professionellen Schauspielens.

Konrad Wolf, Regisseur und Autor, 1992 in Essen geboren, studierte von 2014 bis 2018 Regie am Mozarteum Salzburg. 2018 wurde seine Inszenierung *Objektiviert uns!*, eine Stückentwicklung über Sexualität und Behinderung, auf dem Körper Studio Junge Regie in Hamburg mit dem Publikumspreis ausgezeichnet. Seine Diplominnszenierung *Don Juan* inszenierte er im Januar 2019 am RambaZamba Theater in Berlin. Neben seiner Arbeit als Regisseur hält Konrad Wolf Vorträge und schreibt für das Onlinemagazin *ze.tt*, den *Newsletter Behindertenpolitik* und die Zeitung *Mitteilungen* des Arbeitskreises Down-Syndrom Deutschland.

Kontakt: konradwolf@web.de

### Yana Prinsloo (Mainz)

#### Leidenschaften! Talente! Genies! Zur Arbeit vor, auf und hinter der Theater-Bühne

(Dissertationsprojekt)

Im Rahmen meines Dissertationsprojektes möchte ich mich mit dem Verhältnis zwischen geistiger Schöpfung und Arbeiten vor, auf und hinter der Theater-Bühne auseinandersetzen. Einerseits soll Theatermachen aus einer kulturhistorischen und kulturpolitischen Perspektive als körperliche und geistige Arbeit definiert werden. Andererseits sollen die *herangetragenen* Künstler- und Schauspielerideale kritisch hinterfragt werden. Zu diesem Zweck gehe ich zunächst von drei neuralgischen Punkten aus:

1. In der kulturwissenschaftlichen Forschung werden Geschlecht, Ethnizität und Behinderung als *gemachte* Unterscheidungsprozesse betrachtet. Identität wird als die Zitation von Zeichen verstanden (Butler), sodass in der Forschung jegliche Vorstellung von natürlichen Eigenschaften zumeist negiert wird. In der Rezeption von Theater und Kunst sowie in der kunst- und theaterwissenschaftlichen Forschung kann jedoch ein paradoxes Verhältnis zwischen dieser kritischen Infragestellung vordiskursiver Zuschreibungen und Fähigkeiten sowie der Wahrnehmung und Beschreibung von künstlerischem Schaffen nachgewiesen werden. So operieren beispielsweise westliche Philosophen wie Christoph Menke mit der Vorstellung von einer *Urkraft*, wenn sie künstlerische Arbeitsprozesse zu beschreiben versuchen. Gängige Vorstellungen, dass künstlerisches Talent bzw. die Fähigkeit zur Kunstproduktion natürliche Gegebenheiten sind, fordern daher eine kritische Nachfrage.
2. Für den Kunstkritiker Hanno Rauterberg befindet sich die Gegenwartskunst in einer Schwellenzeit: „Die Kunst ist frei und will es nicht länger sein“ (Rauterberg 2015, 7). In diesem Zustand würde die Gegenwartskunst nicht mehr an den autonomen Künstler glauben und dem sogenannten Geniekult nur noch mit einem müden Lächeln begegnen. Im Zuge dieser Entwicklung wären auch die Zuschauer\*innen angehalten, die Haltung der Künstler\*in *zu prüfen*, wodurch sich Qualitätsmerkmale und Künstlerideale maßgeblich verändern. Durch diese Aufforderung an die Zuschauer\*innen/Kunstkonsument\*innen wandelt sich aber auch das (Macht-)Verhältnis der Künstler\*innen zur Gemeinschaft/zum Publikum, welches näher betrachtet werden muss.
3. Die Schlussfolgerungen des Kulturforschers Henning Fülle in seinem Werk *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft* (2016) und des Soziologen Denis Hänsli in seiner Schrift *Die Ordnung des Theaters* (2013) konstatieren eine problematische Koketterie im theaterwissenschaftlichen Diskurs zwischen dem ästhetischen Ideal und den Arbeitsbedingungen der Freien Szene. Die Forschung scheint mit einem offenen Widerspruch zu leben: Während der Freien Szene die Fähigkeit zur ästhetischen Grenzüberschreitung und Innovation zugesprochen wird, werden die prekären Lebensverhältnisse und wirtschaftlichen Ungewissheiten gleichzeitig als „nötiger Schaffensdruck“ akzeptiert. Ausgehend von diesen drei Problemfeldern versucht der Vortrag, erste Überlegungen zu einer Analyse der Gemachtheit des gegenwärtigen Künstlersubjekts anzustellen.

Yana Prinsloo ist Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Theaterwissenschaft am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich der Kulturpolitik und der Politischen Ästhetiken des Gegenwarts- und Tanztheaters. Ihre Masterarbeit wurde unter dem Titel *Reset Postmodernity? Das (not) doing opinion in der entsinnten Gegenwart* 2017 beim Tectum-Verlag veröffentlicht. Neben ihrer Forschungs- und Lehrtätigkeit ist sie als Jungredakteurin bei 3sat für die Sendung „Kulturzeit“ tätig. Als freie Kuratorin realisierte sie interdisziplinäre Stadtraumprojekte in Kooperation mit dem Staatstheater Mainz und den Programmkinos „Capitol&Palatin“ (*dark matters: Die dunklen Materien der Stadt* 2017) sowie der Mainzer Kunsthalle (*dark matters-Hörgänge* 2019/2020).

### **Benjamin Hoesch (Gießen)**

#### **Institution und Organisation. Zur Spannung sozialer Ordnungen des Theaters** (Arbeitspapier)

Aus Überlegungen im Rahmen der DFG-FOR „Krisengefüge der Künste – Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart“ entwickelt das Arbeitspapier eine Doppelperspektive der sozialen Konstitution von Theater als Organisation und Institution: Zwischen den Entscheidungen der Organisation und der institutionellen Erwartung wird die Legitimität der sozialen Ordnung ausgehandelt. Handlungsspielräume professionellen Schauspiels werden nicht so sehr im Einbezug in organisationale Entscheidungen (etwa der Besetzung oder Regie) verortet, wie vielmehr in der Vertretung dieser Entscheidungen vor der institutionellen Erwartung in jedem Moment der Aufführung.

Benjamin Hoesch studierte Theaterwissenschaft und Literaturwissenschaft in Mainz, Valencia und Tel Aviv. 2013–2018 arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter in Mainz und studierte zeitgleich Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Eigene Co-Regiearbeiten wurden deutschlandweit und international zu Gastspielen eingeladen. Seit 2018 forscht er zu Nachwuchsfestivals im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe 2734 „Krisengefüge der Künste: Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart“.

**Hanna Voss (Mainz)**

**Vermittlungswege und -hürden. Der Fall „Theater & Migration“ aus ethnographischer Perspektive** (Arbeitspapier)

Noch zu Beginn der 2010er Jahre wurde das Thema „Theater & Migration“ in Wissenschaft und Praxis überwiegend als ein in mehrfacher Hinsicht ‚randständiges‘ Phänomen wahrgenommen. Mit dem Aufkommen der „Blackfacing“-Debatte im Jahr 2012 und der zur Spielzeit 2013/2014 erfolgten ‚Übernahme‘ des Berliner Maxim „Gorki“ Theaters durch Shermin Langhoff und Jens Hillje sowie verstärkt durch allgemeine gesellschaftliche Veränderungen und Diskurse („Flüchtlingskrise“, „Deutschland als Einwanderungsland“) hat sich diese Situation jedoch rasch verändert. So scheint es im Bereich Schauspiel/Sprechtheater derzeit einen regelrechten Trend in Richtung „Migration“ zu geben, was sich auch in den Spielplänen der öffentlichen Theaterhäuser widerspiegelt. Dabei fungiert dieser emische Begriff mit Blick auf die hier als professionelle Schauspieler/innen tätigen Akteur/innen zumeist aber nur als eine Art ‚Platzhalter‘. Geht es hierbei doch weniger um Humandifferenzierungen (Hirschauer 2014), die an potentiell veränderbaren Eintragungen in offiziellen Dokumenten ansetzen (*nationale Zugehörigkeit*), als um solche, die unmittelbarer an den individuellen Körpern ansetzen und entweder stärker kulturalisierend (*Ethnizität*) oder naturalisierend (*Rasse*) gerahmt sein können. Doch wie wirken sich diese Dynamiken konkret auf die bislang als ethnisch bzw. ‚rassisch‘ diskriminierend wahrgenommenen Einstellungs-, Besetzungs- und Darstellungspraktiken aus? Führt der beschriebene diskursive Wandel also auch zu einem institutionellen Wandel? Und was bedeutet dies für die zukünftigen beruflichen und somit auch biographischen Möglichkeiten junger Schauspieler/innen *of color*?

Mein Interesse richtet sich daher – so das Ergebnis der seit 2014 zunehmenden Fokussierung meiner ethnographischen Forschung – auf die alltäglichen Praktiken der „Produktion“ von professionellen Theaterschauspieler/innen und die dem zugrunde liegenden Infrastrukturen. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei den individuell je zu überwindenden, von der Öffentlichkeit weitgehend abgeschirmten organisationalen ‚Schwellen‘: von der Bewerbung an einer (staatlichen) Schauspiel(hoch)schule über die verschiedenen Vermittlungsinstanzen bis hin zum Erstengagement an einem (öffentlichen) Theaterhaus. Hierbei haben mich u. a. zwei Fragen stetig begleitet: 1) Wie lässt sich diese historisch gewachsene und alltäglich gelebte Einheit der Produktion und Rezeption von Kunst und Künstler/innen theoretisch fassen? 2) In welchem Verhältnis steht Ethnizität bzw. ‚Rasse‘ zu anderen körperbasierten Humandifferenzierungen und wie sind letztere in diesem professionellen Kontext mit der für unsere moderne, funktional differenzierte Gesellschaft so zentralen Leistungsdifferenz verschränkt? Die zumindest partielle Beantwortung dieser Fragen birgt somit ein über den konkreten Fall „Theater & Migration“ hinausweisendes Erkenntnispotential.

Das vorliegende Arbeitspapier gibt einen Einblick in diesen Denk- und Forschungsprozess: Ausgehend von einer kurzen Erläuterung der in diesem organisationalen Feld (DiMaggio/Powell 1983) maßgeblichen formalen wie informalen Vermittlungsstrukturen und mithilfe beispielhaft ausgewählter empirischer Materialien (ZAV-Künstlervermittlung, Zentrale Vorsprechen und Erstengagements) wird der Weg junger Schauspieler/innen *of color* von der Schauspielschule bis zur Bühne nachgezeichnet und insbesondere hinsichtlich (womöglich) nach wie vor bestehender, hartnäckiger ‚Hürden‘ analysiert.