

Die Krise der Nachfolge: Zur Institutionalisierung charismatischer Herrschaft im deutschen Stadt- und Staatstheater

Crisis of succession: On the institutionalization
of charismatic rule in German theatre

CHRISTOPHER BALME*
LMU München

„Theater ist Krise“ (Heiner Müller)
„Succession in the highest political office marks a moment of crisis in any political
system“ (Hoffmann 2007: 5).

Abstracts

In den letzten Jahren hatte es intensive Debatten über Fragen der künstlerischen Leitung und Nachfolge an führenden deutschen Theatern gegeben. In diesem Aufsatz sollen die institutionellen Probleme, die der Frage der Nachfolge bei Intendanten zugrunde liegen, untersucht werden. Ausgehend von Max Webers Theorie der charismatischen Herrschaft soll gezeigt werden, dass sich in Deutschland während der NS-Zeit und dann im Nachkriegsdeutschland das Modell des regieführenden Intendanten, das das charismatische Prinzip fördert, durchgesetzt hat. Die Diskussion erfolgt über eine theoretische Erörterung des krisenanfälligen charismatischen Leitungsmodells (Abschnitte 1 und 2); eine historische Kontextualisierung des Amtes des Intendanten im 19. und 20. Jahrhundert (Abschnitt 3); und schließlich eine Diskussion der Führungskrisen an den Münchner Kammerspielen und der Berliner Volksbühne.

Currently leading German theatres have come under intense criticism over questions of artistic leadership. In this paper I shall explore the deeper underlying institutional questions that underpin such debates and ask if they represent a structural crisis besetting our understanding of the modern performing arts. I will revisit Max Weber's theory of charismatic authority and explore how it became the guiding principle of Nazi cultural policy and examine its institutional continuity after 1945. The first two parts of the article revisit Max Weber's theory of charismatic authority; the third part sketches the historical background of the German office of Intendant with its roots in both feudal and bureaucratic structures; the final section returns to the current crises at the Munich Kammerspiele and the Berlin Volksbühne.

Keywords

charismatische Herrschaft; Max Weber; Intendant; Clemens Krauss; Berliner Volksbühne; Münchner Kammerspiele; Chris Dercon; Matthias Lilienthal; Frank Castorf
Charismatic rule; Max Weber; artistic director; Clemens Krauss; Berliner Volksbühne; Münchner Kammerspiele; Chris Dercon; Matthias Lilienthal; Frank Castorf

* Email: theaterwissenschaft@lrz.uni-muenchen.de

1. Vorbemerkungen

Vor knapp drei Jahren, im September 2016, veröffentlichte ich in der *Süddeutschen Zeitung* einen Artikel unter dem Titel *Unter Übermenschen*. Hintergrund des Beitrags waren die schwelenden Krisen an der *Volksbühne Berlin*, im Zusammenhang mit der Berufung von Chris Dercon als Intendant, und hinsichtlich der Anfeindungen, denen Matthias Lilienthal an den *Münchner Kammerspielen* ausgesetzt war. Darin entwickelte ich die These, dass die tagesaktuellen Debatten mit der besonderen institutionellen Stellung des Amts des Intendanten zusammenhängen. Ausgehend von Max Webers Begriff des Charismas als Herrschaftsform argumentierte ich, dass das deutsche Theater immer noch nahezu unverändert auf die Figur des regieführenden Intendanten als charismatische Autoritätsfigur setzt. Ich zeigte, dass diese Praxis Wurzeln in der NS-Zeit hat, als Hitler, Göring oder Goebbels persönlich wichtige Künstlerpersönlichkeiten wie Gustaf Gründgens, Clemens Krauss oder Otto Falckenberg durchsetzten. Charismatische Herrschaft ist jedoch, wie Weber zeigt, instabil, vor allem hinsichtlich der Nachfolgeregelung, weil sie entweder keine Nachfolge zulässt (die Gründungsfigur des Kults ist unersetzlich) oder diese nur durch direkte Benennung vonseiten des Gründers vollzogen werden darf. Da im Fall der *Volksbühne* Frank Castorf seine eigene Nachfolge nicht benennen durfte, und die Jünger sowohl innerhalb als auch außerhalb des Theaters mit dem neuen Führer (im Weberschen Sinne), Chris Dercon, nicht einverstanden waren, kam es zu Unruhen und Widerstand. Soviel war damals klar. Drei Jahre später hat sich alles bewahrheitet: Dercon kam, scheiterte und ging. Die Nachfolge gestaltete sich schwierig und wurde erst im Juni 2019, ein Jahr nach dem Abgang von Dercon, mit dem regieführenden Haus-Dramatiker der *Volksbühne*, René Pollesch, benannt. Der Interimsintendant, Klaus Dörr, wird wohl bis Ende der Spielzeit 2020/21 bleiben (*Tagesspiegel* 2019). Matthias Lilienthal hat aufgrund politischen Widerstands und einer heftigen Pressekampagne seine Intendanz in München nicht verlängert. Die Ereignisse und öffentliche Diskussionen, die sich seit Erscheinen meines Artikels 2016 abspielten, zeigen, dass es sich lohnt, die dort skizzierten Thesen zu vertiefen. Im Folgenden wird es weniger darum gehen, die *Volksbühne*- oder *Kammerspiele*-Kontroversen tagespolitisch zu diskutieren als die zugrunde liegenden institutionellen Faktoren zu erörtern, die sie ausgelöst haben.

Das öffentlich geförderte Theater hat Modalitäten entwickelt, das charismatische Herrschaftsmodell zu pflegen und gleichzeitig zu

kanalisieren. Im Unterschied zum normalen Leitungswechsel in einer Behörde oder Firma, die nach Max Weber den Regeln der ‚legalen‘ Herrschaft unterliegen, gibt es im Theater die besondere Möglichkeit, das ganze Leitungsteam samt Schauspieler auszuwechseln. Dadurch wird das Konzept der Jünger, das für charismatische Herrschaft konstitutiv ist, gleichsam institutionalisiert und in die Organisationslogik integriert. Wenn der Leitungswechsel im Fünf- oder Zehnjahres-Rhythmus über die Bühne geht, besteht wenig Gefahr einer Verfestigung der Besitzansprüche und Gewohnheitspraktiken. Wenn jedoch diese Frist überschritten wird, was bei dem charismatischen Modell nicht selten vorkommt, ist Widerstand seitens der Jünger vorprogrammiert und ein Krisenszenario möglich. Wie kann man das durchaus produktive charismatische Prinzip, das für die performativen Künste von großer Bedeutung sein kann, erhalten und kanalisieren? Wie kann man institutionell ermöglichen, dass generatives Charisma nicht in eine degenerative Form abgeleitet und Transformationen blockiert? Um diese strukturellen Eigenschaften oder Probleme geht es im vorliegenden Aufsatz.

Ein zentraler Grund für die immer wieder kehrende Krisensymptomatik hängt, so meine These, mit der charismatischen Herrschaftsform des Amtes des Intendanten zusammen. Die Argumentation erfolgt in vier Abschnitten. Im ersten Teil wird der Krisenbegriff im Hinblick auf Theaterleitung erläutert. Im zweiten Teil soll eine Diskussion der Theorie Max Webers zur charismatischen Herrschaft und ihrer Weiterentwicklung in der Soziologie und Politikwissenschaft zur Präzisierung des Erklärungsmodells des einflussreichen Begriffs beitragen. Im dritten Teil soll die historische Entwicklung des Amtes des Intendanten skizziert werden, da dieses Amt, wie der Name schon sagt, seine Wurzeln in feudal-bürokratischen Strukturen hat. Nach der Logik der Pfadabhängigkeit ist es deshalb nicht verwunderlich, dass sich bestimmte Strukturen verfestigt haben, und deren Freilegung ein erster Schritt zur überfälligen Reform beitragen könnte. Schließlich werden die aktuellen Beispiele Berlin und München vor dem Hintergrund der vorhergehenden begriffs- und institutionengeschichtlichen Überlegungen diskutiert werden.

2. Theater in/als Krise

Krisen werden häufig ausgelöst, wenn die Leitung der Einrichtung oder Institution unklar oder kontrovers geregelt wird. Gegenwärtig beobachten wir eine solche Krise der Nachfolge an der *Volksbühne Berlin*. München

erlebte eine ähnliche Auseinandersetzung Ende der 1990er Jahre, als sich der langjährige Intendant der städtischen *Kammerspiele*, Dieter Dorn, seiner Ablösung (kulturpolitisch wie ästhetisch) nicht zuletzt durch einen Wechsel des politischen Dienstherren regelrecht widersetzte. Die Fortsetzung seiner Tätigkeit am *Bayerischen Staatsschauspiel* mit fast dem gesamten Ensemble illustrierte ein Grundprinzip der charismatischen Herrschaft, die nach Max Weber nur Führer und Jünger kennt. Die kulturpolitische Explosivkraft, die mit der Personalie einer Intendantenbesetzung offensichtlich verbunden ist, mag außergewöhnlich erscheinen, jedoch verbirgt sich hinter der immer wieder heraufbeschworenen Krise des jeweiligen Theaters oder gar des ganzen Theater- bzw. Opernsystems das Symptom einer tief liegenden strukturellen Eigenschaft der deutschen Theater-, Opern-, und Orchesterlandschaft.

Ein zentraler Grund für die immer wiederkehrende Krisensymptomatik hängt, so meine These, mit der charismatischen Herrschaftsform des Amtes des Intendanten zusammen.¹ Das bedeutet nicht, dass jeder Intendant oder jede Intendantin per se charismatisch wäre: eher das Gegenteil ist der Fall, aber dennoch gibt oder gab es die Tendenz, die Leitung großer Häuser auch ‚großen‘ Künstlern, sei es Regisseuren oder Dirigenten, anzuvertrauen. Man findet diese Praxis und Herrschaftsform nirgendwo klarer und exemplarischer ausgeprägt als bei der *Bayerischen Staatsoper* während und nach der NS-Herrschaft: der GMD und Intendant, später Generalintendant, Clemens Krauss und dann ab 1952 die fünfzehnjährige, fast regelrechte Alleinherrschaft durch Krauss' Zögling Rudolf Hartmann (vgl. Abschnitt 3). Beide repräsentieren den Typus des exponierten Künstlers – einerseits ein Dirigent, andererseits ein Regisseur –, denen die komplexen manageriellen Leitungsaufgaben aufgrund ihres künstlerischen Erfolgs anvertraut wurden. Dieser Praxis liegt der Vorstellung zugrunde, die Leitung eines Orchesters oder einer Inszenierung könne naturgemäß auf das Amt des Intendanten übertragen werden. Die Krisenanfälligkeit manifestiert sich nicht unbedingt während der Herrschaft des jeweiligen Amtsinhabers, sondern im Prozess des Übergangs. Dass dieser Transformationsprozess so schwierig ist, hängt damit zusammen, dass dieses Modell auf dem Prinzip der von Max Weber identifizierten und analysierten charismatischen Herrschaftsform beruht.

1 Eine Anwendung des Charisma-Begriffs auf die Funktion des Intendanten und Regisseurs findet sich häufiger in den letzten Jahren (HÄNZI 2013; SCHMIDT 2017).

3. Zur Theorie der charismatischen Herrschaft

Wenn man an Nachfolge denkt, so assoziiert man diesen Ausdruck nicht sofort mit Theater. Das Pontifikat und das Konklave mögen einem einfallen, mit dem Rauch über dem Vatikan, oder die leidige Frage nach dem Abdanken von Queen Elizabeth II und der Ernennung von Charles zum König. Oder man mag an die harten Auseinandersetzungen im Zuge der US-Präsidentschaftswahlen denken, die normalerweise in eine geordnete Amtsübergabe münden. All diese Ämter haben eines gemeinsam: Sie übertragen den Inhabern das, was Max Weber Charisma nannte. Im Altgriechischen bezeichnet *charis* besondere Formen religiösen Ausdrucks, wie etwa göttliche Gnade, die Stiftung des heiligen Geistes oder die Gabe der Prophezeiung und der Heilung. Die heutige Verwendung leitet sich jedoch von Max Webers Definition ab, die er als eine der drei legitimen Herrschaftsformen charakterisierte:

Charisma soll eine als außeralltäglich [...] geltende Qualität einer Persönlichkeit heißen, um derentwillen sie als mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften [...] gewertet wird. (WEBER 2002: 140)

Charismatische Herrschaft definiert sich aber, wie Weber ausführte, durch institutionelle Instabilität, weil sie so eng mit dem biologischen Körper eines spezifischen Individuums verbunden ist. Aus diesem Grund haben Institutionen wie das Pontifikat, die Präsidentschaft oder die Monarchie robuste Verfahren entwickelt (Wahlen einerseits, Erstgeburtsrecht andererseits), um institutionelle Stabilität und Kontinuität zu sichern.

Max Weber unterscheidet verschiedene Arten von Charisma: Erbcharisma, Amtscharisma, aber auch Kontaktcharisma, bei dem es durch spezifische Rituale übertragen wird.² Kontaktcharisma kommt oft im Theater vor: eine Reihe von Theaterkünstlern haben ihre Karriere darauf begründet, Brechts ‚Assistent‘ oder Grotowskis ‚Schüler‘ gewesen zu sein. Es gibt viele Arten von Charisma, aber alle haben mit der Legitimierung von Autorität zu tun. Die interessante Frage für Weber, den großen Theoretiker von Institutionen, war, wie Charisma übertragen werden kann, um institutionelle Stabilität zu sichern. Dieser Prozess, so argumentierte er, kann sich in verschiedene Richtungen entwickeln: Stabilisierung durch Routinisierung oder Traditionalisierung, und oft

2 Der Begriff *Contact charisma* stammt nicht von Weber, sondern wurde von Edward Shils (1965) von Webers Begrifflichkeit abgeleitet.

dagegen auch Zusammenbruch und Desintegration. Herrschaft durch Charisma sei ja von Natur aus instabil. Zum Moment der Krise kommt es, wenn die Nachfolge unklar oder ungelöst ist.

Weber stellt das Konzept des Charisma dem der Bürokratie gegenüber. Dieser Gegensatz führt zu einem weiteren Gegensatz, nämlich dem zwischen rationaler und irrationaler Herrschaft: „Die bürokratische Herrschaft ist spezifisch rational im Sinn der Bindung an diskursiv analysierbare Regeln, die charismatische spezifisch irrational im Sinn der Regelfremdheit“ (WEBER 2002a: 141). Dieses Spannungsfeld zwischen Rationalität und Irrationalität, zwischen regelbasierten Strukturen und Freiheit, gar Kreativität, interessiert Weber, da die charismatische Herrschaft langfristig entweder verschwindet oder in institutionelle Strukturen, der Prozess der ‚Veralltäglichung‘, übertragen werden muss.

Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist die Position des Intendanten, ein politisches Amt in jedem Sinne. Genau wie ein sanftmütiger, zum Papst ernannter Kardinal (unabhängig von seinen tatsächlichen Eigenschaften) sofort mit immensem Charisma ausgestattet wird, so erhält auch der Inhaber des Intendantenamts eines überregional bekannten Theaters ein gewisses Maß an Charisma, obwohl dies sicherlich – mit Ausnahme des *Wiener Burgtheaters* vielleicht – nicht zu vergleichen mit dem Pontifikat ist.

Vergegenwärtigen wir uns erneut Webers Definition – Charisma sei die Qualität einer „Persönlichkeit (...) mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem anderen zugänglichen Kräften“ – so ist klar, dass Außergewöhnlichkeit einerseits und bürokratische Veralltäglichung andererseits in einem potentiellen Konflikt miteinander stehen. Das Amt des Intendanten von Staats- oder Stadttheatern lässt sich gleichsam als eine Allegorie auf das politische System selbst lesen: ein *mise en abyme* des auf hierarchischen Strukturen beharrenden Gemeinwesens. Aber wie gestalten Theaterinstitutionen den Übergang von einem außergewöhnlichen ‚Übermenschen‘ zum anderen? Und zweitens, was passiert, wenn dieser Prozess der Nachfolge in Frage gestellt wird? Warum man auf diese etwas anachronistisch wirkende Leitungsform immer noch setzt, lässt sich nur durch eine Untersuchung seiner Entstehung und vor allem seines Wandels verstehen.

4. Der Intendant: Vom Hofamt zur charismatischen Herrschaft

Der Typus des Befehlenden ist der *Führer*. Der Typus des Gehorchenden ist der ‚Jünger‘. (WEBER 2002b: 725; Herv. i. O.)

Nach Duden stammt das Wort „Intendant“ aus dem Französischen *intendant* und bedeutete ursprünglich Aufseher oder Verwalter. Heute bezeichnet er den „künstlerischen und geschäftlichen Leiter eines Theaters, einer Rundfunk- od. Fernsehanstalt“. Im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert ist das Wort vor allem im Militärbereich zu finden, wo der Intendant für die Logistik der Truppe zuständig war (DUDEN 1977: 1352). Grimms *Wörterbuch der deutschen Sprache* kennt das Lexem nicht, obwohl der Begriff im *Allgemeinen Theater-Lexikon* aus dem Jahr 1841 vermerkt und als „Direktor der Hofbühnen“ definiert wird. Der höfische Konnex ist entscheidend für die spätere und auch heutige Karriere des Amtes. In der preußischen Hof-Hierarchie rangierte der Theaterintendant zwischen dem Hofmarschall und dem Hofjagd-Amt: „So ist der Intendant das Mittelglied zwischen den Wünschen und Befehlen des Hofes und dem Interesse der Kunstanstalt der Kunst gegenüber.“ In dieser „doppelten Verpflichtung liegt eben die größte Schwierigkeit für den Intendanten“ (BLUM et al. 1841: 292-93). Musterhaft seien die Namen Dalberg und Brühl genannt, so der Artikel,³ es folgt dann eine Liste wohl zurecht vergessener Adelige, wie etwa Baron von Münchhausen aus Braunschweig und Freiherr Spiegel von Pickelsheim in Weimar. Nicht erwähnt werden Goethe, der trotz langjähriger Leitung des *Weimarer Hoftheaters* nie den Titel des Intendanten innehatte, oder der Schauspieler Iffland, der tatsächlich in Berlin Intendant war. Es gibt zwar immer wieder klingende Intendantennamen im 19. Jahrhundert, wie etwa Franz von Dingelstedt oder Heinrich Laube, mit denen man auch heute künstlerische Errungenschaften verbindet; sie bleiben aber die Ausnahmen. Im Hoftheater des 19. Jahrhunderts dominieren die Münchhausens und Spiegel von Pickelsheims, also kunstsinnige Adelige und Höflinge. Dies ändert sich nach 1918 mit der Verstaatlichung der Hoftheater und ihrer Umwandlung in Staatstheater. Beides fällt auch mit der Theatermoderne zusammen. So wird 1918 der bis dahin wenig repräsentativ wahrgenommene Regisseur Leopold Jessner zum Intendanten der *Preußischen Staatstheater* berufen, die er bald zu einer der

3 Gemeint sind Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg (1750-1806), bekannt als Intendant des Nationaltheaters in Mannheim und Förderer Friedrich Schillers, und Karl Friedrich Graf von Brühl (1772-1837), Generalintendant der preußischen Hoftheater.

innovativsten Bühnen Deutschlands macht – eine Reputation, die das *Preußische Hoftheater* vor 1918 wahrlich nicht für sich beanspruchen konnte.⁴ 1919 erhielt Karl Zeiss, Intendant der *städtischen Bühnen Frankfurts* und wie Jessner ein Wegbereiter expressionistischer Dramatik, den Ruf auf die Intendanz des neu formierten *Bayerischen Staatsschauspiels*, vormals *Münchner Hoftheater*.

Bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert begann man die Bezeichnung auch – obwohl keineswegs durchgehend – für die Direktion eines Stadttheaters zu verwenden, da zu dieser Zeit die meisten Stadttheater noch gewinnorientiert als Pachtbetriebe organisiert waren. Otto Falckenberg wurde erst 1936 zum Intendanten der *Münchner Kammerspiele* berufen, als das renommierte Privattheater kommunalisiert wurde. Das Amt des Intendanten hängt somit maßgeblich mit dem institutionellen Status eines öffentlichen Theaters zusammen.

Es gehört zu den bemerkenswerten theatergeschichtlichen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, dass bekannte öffentlich getragene, und damit institutionalisierte Theater wie die *Münchner Kammerspiele*, das *Deutsche Theater* in Berlin, das *Berliner Ensemble*, oder, wenn man ins Ausland sieht, das *Moskauer Künstlertheater* allesamt als Privattheater von charismatischen Regisseuren gegründet wurden und dann später von der öffentlichen Hand übernommen wurden. In diesen Fällen wurde die Frage der Nachfolge durch Institutionalisierung geregelt.

Im Zeitraum, der hier von Interesse ist, haben wir es, wie schon angemerkt, zweimal mit einer Krise der Nachfolge zu tun, die aus den politischen Krisen resultierte: der Machtergreifung 1933 und dem Zusammenbruch Deutschlands 1945. Es steht außer Frage, dass die führenden Nazis – Hitler, Göring, Goebbels – auf die Besetzung von Intendantenposten in den beiden Hauptstädten des Reichs, der politischen Hauptstadt Berlin und der Hauptstadt der Bewegung, München, allergrößten Wert legten. Man könnte behaupten, dass das charismatische Prinzip bei der Besetzung der Posten oberstes Gebot war, da Charisma nur aus der künstlerischen Betätigung resultieren konnte. So wurde der Schauspieler und Regisseur Gustaf Gründgens in Berlin und der Dirigent Clemens Krauss an der *Bayerischen Staatsoper* berufen. Diese Fixierung auf das Charisma künstlerischer Persönlichkeiten ist nicht verwunderlich angesichts der obersten politischen Persönlichkeit im Lande, Adolf Hitler, dessen Ausstrahlung seit jeher als das Exempel für Max Webers

4 Zu Leopold Jessner als Intendant vgl. HEILMANN (2005). Heilmann argumentiert ja gerade auch, dass es reaktionäre Kreise waren, die ex posteriori die (durchaus vorhandene ästhetische) Resonanz für Jessners Wirken davor in Abrede gestellt haben.



Abb. 1: Der Dirigent und Intendant Clemens Krauss (rechts) mit NS-Funktionären Bernard Rust und Friedrich Rainer. 1939 in Salzburg anlässlich des Festakts zur Erhebung des Konservatoriums Mozarteum zur Hochschule für Musik (Foto: picture-alliance / akg-images).

Theorie diskutiert wird.⁵ Man könnte sagen, dass wir es hier mit einem Übertragungsphänomen zu tun haben. Die charismatischen Führungspersönlichkeiten an den führenden Bühnen des Landes sollten als Verstärker dienen: Sie sollten die gleiche rücksichtslose Willensstärke demonstrieren wie der Führer selbst und mit einer ähnlichen Machtfülle ausgestattet werden.

Das Forschungsprojekt ‚Die Bayerische Staatsoper 1933–1963‘ hat die Karriere des Dirigenten Clemens Krauss am Haus ausgeleuchtet. Von Interesse ist hier allerdings weniger die Frage nach Krauss’ moralischer Verstrickung in das Naziregime, ob er Unterstützer, Mitläufer oder gar Dissident war (letzteres wohl kaum), sondern wie er das Amt ausübte und was das Amt mit ihm machte. Mit welcher Machtfülle war es ausgestattet und wie war sein Verständnis der bereits erwähnten ‚doppelten Verpflichtung‘ des Intendanten gegenüber der politischen Macht und der vermeintlich autonomen Kunst?

Die nationalsozialistische Besetzungspolitik oszillierte zwischen Pöstchen für Parteifunktionäre und der Berufung charismatischer Künstlerpersönlichkeiten, deren Parteiloyalität nicht immer verlässlich war. So wurde an der *Bayerischen Staatsoper* bald nach der

5 Zu Hitlers Charisma vgl. LEPSIUS (1986) und HERBST (2010).

Machtergreifung der Hofintendant alten Stils Clemens von und zu Franckenstein durch den Wiener Dirigenten Clemens Krauss ersetzt. Krauss verhandelte lange über den Posten des Operndirektors mit dem Generalintendanten der *Bayerischen Staatstheater* Oskar Walleck, einem NS-Parteisoldaten mit überschaubarer Theatererfahrung. Rasmus Cromme hat gezeigt, dass Krauss ungewöhnliche Forderungen stellte, einschließlich völliger Autonomie in allen Fragen bezüglich Engagements, Spielplan und Annahme von Werken.⁶ Mit seinem bedingungslosen Beharren auf seinen „horrenden Forderungen“, wie Cromme sie nennt (2017: 218), bewies Krauss, dass er für das Amt eines Intendanten im neuen Zeitalter charakterlich bestens ausgewiesen war. Die Verhandlungen waren zäh: 1937 kam schließlich der ‚Führer-Auftrag‘ an Krauss, in der Doppelfunktion als Generalmusikdirektor und Operndirektor die *Bayerische Staatsoper* zu leiten bzw. zu führen. Seine Aufgabe war es, das neu geplante ‚Große deutsche Opernhaus‘ in München aufzubauen. Angedacht war eine Art Nationaloper, die die besten Kräfte im Reich vereinigen sollte. Als Wirkungsstätte für diese neue schlagkräftige Truppe war nicht Berlin, sondern München auserkoren. Krauss war jedoch mit den Posten des Generalmusikdirektors und des Operndirektors keineswegs ausgelastet oder zufrieden. Er wurde Generalintendant der *Salzburger Festspiele* und Direktor des *Mozarteums*. Geliebäugelt hat er zeitweilig damit, die *Wiener Staatsoper* mit zu übernehmen, gleichsam ein künstlerischer Anschluss im Stehschritt mit dem Führer. Er überzog maßlos seinen Etat, wie es sich für außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeiten gehörte (Richard Wagner als Vorbild), und wurde schließlich 1942 zum Generalintendanten ernannt. Im April 1942 schrieb Krauss an Hitler:

Dank Ihrer großzügigen Förderung auch in dieser schweren Zeit können und werden wir hier unermüdlich weiterarbeiten, um Ihnen nach dem siegreichen Ende dieses Krieges ein Operntheater vorführen zu können, wie Sie es sich wünschen. Dies ist unser aller Ziel und Streben. In tiefster Dankbarkeit und Verehrung, Ihr ergebener CK.⁷

Charakteristisch für das charismatische Prinzip war das Bestreben Kraussens, sich direkt Hitler unterzuordnen. Cromme schreibt:

- 6 BayHStA MK 45196: 6.02.1935, Bericht des Generalintendanten der Münchner Staatstheater Oskar Walleck an Ministerialrat Richard Mezger, Staatsministerium für Unterricht und Kultus, München; Reichsminister Goebbels; Innenminister Wagner, Staatsrat Boepple, Präsidenten Ministerialrat Schlösser und Generalintendant Tietjen (zit. n. CROMME 2017: 426).
- 7 BayHStA MK 45196: 6.04.1942, Generalintendant Clemens Krauss an den Führer und Reichskanzler Adolf Hitler, Führerhauptquartier (zit. n. CROMME 2017: 223).

Krauss erstrebte, der Aufsicht des Propaganda-Ministeriums entzogen zu werden und unter das direkte Protektorat Hitlers gestellt zu werden, ähnlich wie die Preußischen Staatstheater dem Ministerpräsidenten Reichsmarschall Göring untergeordnet waren. (Zit. n. CROMME 2017: 224)

Einerseits wollte er noch mehr künstlerische Freiheit und auch Machtfülle erreichen, andererseits durch Kontaktcharisma mit dem obersten Charismatiker des Reichs eine Sonderstellung erlangen. Mit Kriegsende verlor Krauss das Amt des Generalintendanten, erhielt ein Berufsverbot für zwei Jahre und beteuerte bis zu seinem Tod 1954, nur der Kunst gedient zu haben.

Kontaktcharisma kann aber über den Tod hinaus funktionieren. Nach einem Interregnum mit dem eher farblosen, aber unbelasteten Georg Hartmann wurde 1952 Krauss' Zögling und NSDAP-Mitglied Rudolf Hartmann zum Staatsintendanten der Bayerischen Staatsoper berufen, einem Amt, das er bis 1967 innehatte. Obwohl er sich nach dem Krieg als Opfer „der unumschränkten Befehlsgewalt der Partei“ (CROMME 2017b: 300) darzustellen versuchte, kann es als erwiesen gelten, dass Hartmann in seiner Position als Operndirektor der *Bayerischen Staatsoper* über beachtliche, wenn nicht die unumschränkte Befehlsgewalt von Krauss verfügte. Dass Rudolf Hartmann als Intendant zweier Häuser in der NS-Zeit Teil von kulturpolitischen Entscheidungen war, wurde somit bei dieser Personalentscheidung bewusst vernachlässigt und zeigt klar, wie sehr die bayerische Ministerialbürokratie im Nachkriegsdeutschland auf die Künstlerpersönlichkeit Hartmann setzte.

Warum aber griff das Ministerium auf eine solch kontroverse Person zurück? Im Mittelpunkt steht das, was Max Weber im Zusammenhang mit charismatischer Herrschaft die „brennende Frage des *Nachfolgeproblems*“ genannt hat: Die Institution der *Bayerischen Staatsoper* konnte offensichtlich gestärkt werden durch die Macht des Kontaktcharismas. Statt auf Bruch wurde auf Kontinuität mit den künstlerischen und institutionellen Errungenschaften der NS-Zeit gesetzt. Hartmann wäre sicherlich gern Generalintendant geworden, dieses Amt hatten die Amerikaner jedoch ob seiner Machtfülle abgeschafft. Es wurde erst 1977 für August Everding wieder eingeführt.

Wir dürfen dieses Beispiel keineswegs nur als ein Spezifikum der *Bayerischen Staatsoper* betrachten. An einigen Stellen wurde nach dem Krieg auf charismatische Künstlerpersönlichkeiten gesetzt: Gustaf Gründgens in Düsseldorf und Hamburg; Karlheinz Stroux in Düsseldorf und Heinz Hilpert in Göttingen konnten relativ reibungslos ihre Karrie-

ren nach 1945 fortsetzen. Der regieführende Intendant setzte sich im Nachkriegsdeutschland als bevorzugtes Leitungsmodell durch.

5. Gegenwart: Das Ende des regieführenden Intendanten?

Diskussionen über die Nachfolge sind in der Übergangsphase von einem ‚Übermenschen‘ zum anderen in Deutschland nicht unüblich. Je nachdem, ob es sich um ein Stadt- oder um ein Staatstheater handelt, gibt es zwei verschiedene Arten, die Amtsübertragung zu regeln. Kleinere Stadttheater organisieren oft die Besetzung über eine öffentliche Ausschreibung, bei der dann eine Findungskommission die Kandidaten prüft. Bei Stadttheatern mit einem hohen Bekanntheitsgrad und allen Staatstheatern regiert das Prinzip (obwohl nicht immer die Praxis) absoluter Verschwiegenheit. Es scheint, als ob die Übertragung des Charismas von einem Amtsinhaber zum anderen nur außerhalb der Öffentlichkeit stattfinden kann, um die Wahrung desselben abzusichern. Es ist eine Rückkehr zu oder vielmehr eine Beibehaltung des *arcana imperii*-Prinzips, des Regierens durch Geheimhaltung, welches ein Grundzug feudal-absolutistischer Herrschaft war und damit die Antithese zum Transparenzgedanken heutiger Gouvernamentalität.

Die Krise der *Berliner Volksbühne*, die hier nun abschließend erörtert wird, begann im Jahr 2015, als Gerüchte über die Nachfolge der Intendanz der *Berliner Volksbühne* aufkamen, welche damals noch vom Intendanten Frank Castorf geleitet wurde. Der regierende Bürgermeister und Kultursenator von Berlin, Michael Müller, vertreten in Sachen Kultur durch seinen Staatssekretär, den früheren Popmusik-Manager Tim Renner, kündigte an, Castorfs Vertrag über das Jahr 2017 hinaus nicht zu verlängern. Castorf war seit 1992 an der Macht und es gab eine weit verbreitete Ansicht innerhalb der Kritikergemeinde, dass er sich künstlerisch wiederhole und ein Nachfolger gefunden werden müsse.⁸ Da zehn Jahre als die maximale Amtszeit für einen Intendanten betrachtet werden, hieß es, dass Castorf künstlerisch gesehen vergessen, aber nicht gegangen war.

8 Das schier einzige konsensfähige Kriterium für den Erfolg einer Intendanz, zumindest bei überregional bedeutenden, künstlerisch maßstabsetzenden Sprechtheatern, ist die Einladung zum Berliner Theatertreffen. Während die *Volksbühne* selbst gut vertreten war (vor allem durch Herbert Fritsch), war Castorf als Regisseur nur mit Arbeiten am Münchner *Residenztheater* (2014 und 2015) in Erscheinung getreten.

Bevor überhaupt irgendeine offizielle Mitteilung veröffentlicht wurde, meldete sich ein anderer charismatischer Intendant – Claus Peymann vom *Berliner Ensemble* –, dessen Amtszeit ebenfalls überschritten war (er war seit 1999 im Amt) – mit einem offenen Protestbrief bezüglich der Gerüchte um Castorfs Nachfolge zu Wort. Nun sind Claus Peymann und Frank Castorf künstlerisch gesehen Antithesen und können jeweils höchstens auf den gemeinsamen Nenner ihrer Außergewöhnlichkeit kommen. Nachdem Peymann öffentlich seinen, diesen Kollegen unterstützte, war allen klar, dass sich etwas Ernstes, also eine Krise anbahnte. Zielscheibe des Protests war Tim Renner. Laut dem Brief standen nicht nur die Zukunft eines der wichtigsten deutschen Theater, sondern auch der Ruf Berlins ‚als Theaterhauptstadt Europas‘ auf dem Spiel. Obwohl der Name Dercon von Peymann in seinem Pamphlet nicht erwähnt wird, war das Gerücht offensichtlich so verbreitet, dass die Berichterstattung den offenen Brief durchgehend mit seinem Namen in Verbindung brachte. Peymann protestierte gegen eine bis dato noch nicht öffentliche Entscheidung, nicht etwa einen Theaterkünstler, sondern einen Museumskurator als neuen Intendanten der Volksbühne zu ernennen.

Die fragliche Person, der Belgier Chris Dercon, zu jener Zeit noch Direktor der *Tate Modern* in London, war sicherlich prominent, vielleicht sogar mit einem von seinem Amt unabhängigen persönlichen Charisma ausgestattet; doch war er, so der Vorwurf, kein Mann des Theaters, ihm fehle die richtige Laufbahn oder der Stallgeruch, – es sei deshalb anzunehmen, dass er die *Volksbühne* völlig anders leiten würde. In Peymanns Worten klang es so, als würde Dercon – statt ein Ensemble mit einem Repertoire zu leiten – das Theater als einen Ort für Gastspiele und Produktionen nutzen wollen, dass er einen „Event-Schuppen“ daraus machen wolle (Peymann 2015).

Peymann konnte einige andere prominente Intendanten zur Unterstützung gewinnen, die auch ihre Bedenken bezüglich der bevorstehenden Entscheidung ausdrückten. Es entstand eine erweiterte öffentliche Debatte, bei der es eine ganze Weile so schien, als stünde ein gesamtes System der Theaterproduktion in Frage. Dercon war auch der designierte Intendant und als solcher eilte er nach Berlin, gab eine Pressekonferenz und versuchte, die Ängste der deutschen Theateröffentlichkeit zu beruhigen. Für den Moment schien die Krise der Nachfolge abgewendet worden zu sein, doch dies sollte nur eine vorübergehende Zäsur sein. Danach entspann sich eine öffentliche Debatte, die ohne Beispiel in der jüngeren deutschen Theatergeschichte ist. Vor allem bildete sich theaterintern Widerstand, der darauf abzielte, die Intendanz Dercons zu torpedieren.

Hinzu kamen kulturpolitische Veränderungen in Form eines neuen Kultursenators der Linken, Klaus Lederer, der keinen Hehl daraus machte, die Intendanz Dercons abzulehnen. Nach einem holprigen Start mit schlechten Auslastungszahlen (vergleichbar etwa mit der ersten Spielzeit Frank Baumbauers an den *Münchner Kammerspielen* 2001/2002) und mäßigen bis ablehnenden Kritiken trat Dercon am 12. April 2018 nach nur sieben Monaten im Amt zurück.⁹

Durch seinen Rücktritt kam Dercon einer Kündigung zuvor. Die Kulturpolitik entschärfte die Krise, indem sie den Hauptangriffspunkt eliminierte, ohne allerdings eine nachhaltige Ersatzlösung parat zu haben. Das von Dercon programmierte Repertoire lief in Ermangelung anderer Alternativen weiter. Eine Nachfolge wurde erst im Juni 2019, also mehr als einem Jahr nach Dercons Kündigung, mit René Pollesch präsentiert. Da Pollesch als Dramatiker und Regisseur der Volksbühne Castorfs eng verbunden ist und offensichtlich mit dem alten Schauspieler-Stamm weiter arbeiten will, setzte man seitens der Kulturpolitik offensichtlich auf das Prinzip des Kontaktcharismas, um institutionelle Kontinuität zu gewährleisten.¹⁰

Ungefähr zur gleichen Zeit erlebte man in München die Auswirkungen einer weiteren Krise der Nachfolge, wenn auch unter anderen Umständen. Im Vergleich zu Dercon verlief die Amtseinsetzung des 2015 berufenen Intendanten der *Münchner Kammerspiele*, Matthias Lilienthal, ohne größere Anfechtung, obwohl sein Verständnis von dem, was ein Stadttheater ist und sein soll, vielleicht sogar radikaler ist als das Chris Dercons. Lilienthal hat in den 2000er-Jahren sehr erfolgreich den aus drei Spielstätten bestehenden Veranstaltungsort *Hebbel am Ufer (HAU)* in Berlin betrieben. Mit wenig Geld sowie ohne Ensemble kuratierte er zahlreiche Events und schuf ein Forum für Berlins dynamische (und im Vergleich zu München und trotz Dauerverschuldung der Stadt Berlin vergleichsweise gut finanzierte) Freie Theater- und Performance-Szene. Er wurde auch als Nachfolger Castorfs an der *Volksbühne* gehandelt, wo er in den 1990er-Jahren als Dramaturg gearbeitet hatte. Seine Ernennung hätte womöglich sogar Peymanns Beifall gefunden; auch wenn er

9 Die Berichterstattung über den Konflikt Dercon-Volksbühne ist fast nicht überschaubar. Die wohl gründlichste Recherche zum Hintergrund und Ablauf lieferte die *Süddeutsche Zeitung* am 19.4.2018 unter dem Titel *Chronologie eines Desasters*: <<https://projekte.sueddeutsche.de/artikel/kultur/intendant-der-volksbuehne-chris-dercons-scheitern-e608226/>>.

10 Zu Polleschs Plänen, vgl. „Der Spielleiter: René Pollesch übernimmt die Berliner Volksbühne“, Interview mit Peter Lauterbach, *Süddeutsche Zeitung* (15./16. Juni 2019: 15).

kein regieführender Intendant ist, so hat er immerhin Stallgeruch und hätte sich auf sein Kontaktcharisma zu Castorf stützen können.

Nach kaum einem Jahr sah sich Lilienthal einer beispielslosen, vor allem von der *Süddeutschen Zeitung* angeführten Pressekampagne ausgesetzt, die letztlich politische Folgen hatten. Das Argument lautete etwa so: Das einst so berühmte Ensemble der *Münchener Kammerspiele* sei inzwischen in eine marginale Rolle abgedrängt worden. Statt hochkarätiger Produktionen, die von charismatischen Regisseuren mit prominenten Ensemble-Mitgliedern inszeniert werden, bekomme man eine nicht enden wollende Abfolge von Events, politischen Diskussionen und Gastspielen der Freien Szene angeboten. In den Augen vieler loyaler Abonnenten seien die *Kammerspiele* bereits zu genau dem Event-Schuppen geworden, zu der – laut Peymann – die *Volksbühne* werden würde bzw. geworden ist.¹¹ Am 20. März 2018, eine Woche nach Bekanntgabe von Dercons Rücktritt, wurde bekannt gegeben, dass Lilienthal, seinen Vertrag nicht verlängere, weil die CSU-Fraktion im Stadtrat ihm ihre Unterstützung verweigere.

Die beinahe zeitgleiche Bekanntgabe von zwei gescheiterten (zumindest in den Augen vieler) Intendanzen wirft die Frage nach deren strukturellen Ähnlichkeiten auf. Gewiss teilen Dercon und Lilienthal eine Skepsis gegenüber dem Produktionsmodell des deutschen Sprechtheaters, das mit Hilfe eines fest, aber nicht auf Dauer angestellten Ensembles ein Repertoiresystem pflegt, das vor allem von herumreisenden Regiestars vorangetrieben wird. Der sogenannte ‚Regiezirkus‘ führe in den Augen beider zu einer gewissen Gleichförmigkeit und bei allen kühnen Regiekonzepten zur ästhetischen Wiederholung. Ein zweiter Aspekt betrifft den Ensemblegedanken und das damit verbundene Repertoiresystem. Obwohl dieses aus dem 19. Jahrhundert herrührende Traditionsmerkmal des deutschen Theaters, das nur mit Hilfe sehr hoher Subventionen aufrecht erhalten werden kann, inzwischen zum Identitätsmerkmal des Systems hochstilisiert worden ist, steht es auch unter betriebsinternem Reformdruck. Das hängt auch mit der mangelnden Bereitschaft prominenter Schauspieler zusammen, sich an ein Theater zu binden. Hinzu kommen die Angebote aus Film- und Fernsehen, die das Disponieren eines Repertoires immer schwieriger machen. Dercon merkte an, dass

11 Kulminationspunkt der Kampagne waren mehrere Breitseiten der Theaterkritikerin Christine Dössel in der *Süddeutschen Zeitung*; z.B. anlässlich des Weggangs der Schauspielerin Brigitte Hobmeier: „Als liebe der FC Bayern Lewandowski auf der Ersatzbank hocken“, 3. November 2016 <www.sueddeutsche.de/kultur/theater-als-liesse-der-fc-bayern-lewandowski-auf-der-ersatzbank-hocken-1.3231419>.

am Ende der Intendanz von Castorf von den 27 Planstellen nur neun Schauspieler über einen echten festen Vertrag verfügten (DERCON/BOEHNISCH 2018). Die frei gewordenen Mittel finanzierten die vielen bekannten ‚fest freien‘ Schauspieler. Beide sehen auch das hergebrachte, extrem monokulturell orientierte und auf einem fast nicht mehr existenten Bildungsbürgertum basierende Stadttheater vor die Herausforderung gestellt, sich den demografischen und kulturellen Veränderungen anzupassen.

Die Frage stellt sich, ob es möglich ist, die Krise der Nachfolge zu entpersonalisieren und zu abstrahieren? Wahrscheinlich nicht ganz, da Institutionen dazu tendieren, spezifisch historisch determinierten Einflüssen ausgesetzt zu sein. Der Punkt, den ich hier betonen möchte, betrifft die Stellung charismatischer Theaterschaffender und ihrer Erwartungen bezüglich künstlerischer Autonomie. Folgt man Webers Argumenten, so ist ein auf charismatischer Herrschaft beruhendes Intendanzmodell instabil, da es letztlich von irrationalen Faktoren abhängig ist. Deutsche Theaterinstitutionen haben jedoch eine Methode institutioneller Herrschaft entwickelt, bei der kreative Künstler mit hoch komplexen Managementaufgaben betraut werden (beispielsweise arbeiten an der *Bayerischen Staatsoper* rund 2000 Menschen, was einem großen mittelständischen Unternehmen entspricht). In seinen Ausführungen zur charismatischen Herrschaft bezieht sich Max Weber wiederholt auf die wilden Anfälle eines Berserkers als ein Beispiel für eine charismatische Persönlichkeit, die durchaus Herrschaftsfunktionen übernehmen konnte: „Das Charisma eines ‚Berserkers‘ [wird] von der wertfreien Soziologie mit dem Charisma der nach der üblichen Wertung ‚größten‘ Helden, Propheten, Heilande durchaus gleichartig behandelt“ (WEBER 2002: 140).¹²

Der „Regieberserker“ ist nach Google ein Wort, das in erster Linie verwendet wird, um Frank Castorf und nachfolgend einige Regiekollegen zu beschreiben. Die Trennlinien zwischen genialem Künstler, (Regie-) Berserker und Diktator sind oft schwer zu ziehen. Die Krise der Nachfolge unterstreicht nicht nur eine offensichtliche institutionelle Aporie, sondern

12 Siehe das Kapitel zur *Charismatischen Herrschaft* in Webers *Wirtschaft und Gesellschaft* (1921): „Das Charisma eines »Berserkers« [...], eines »Schamanen« [...], oder etwa des (vielleicht, aber nicht ganz sicher, wirklich einen raffinierten Schwindlertyp darstellenden) Mormonenstifters, oder eines den eigenen demagogischen Erfolgen preisgegebenen Literaten wie Kurt Eisner werden von der wertfreien Soziologie mit dem Charisma der nach der üblichen Wertung »größten« Helden, Propheten, Heilande durchaus gleichartig behandelt.“ (WEBER 2002: 140).

wirft auch wichtige Fragen auf, warum in Deutschland solange an der Herrschaftsform des regieführenden Intendanten festgehalten wurde. Die Berufung von Dercon und Lilienthal deutet darauf hin, dass dieses Modell inzwischen seitens der Kulturpolitik infrage gestellt wird. An der *Bayerischen Staatsoper* hat man sich bereits Anfang der 1990er mit der Berufung von Peter Jonas davon verabschiedet. An den *Kammerspielen* wurde um 2000 mit Frank Baumbauer ein nicht-regieführender Intendant berufen. Der designierte Intendant des *Residenztheaters*, Andreas Beck, ist von Beruf Dramaturg und seine Ernennung hing – neben seinen offensichtlichen Erfolgen am *Theater Basel* – damit zusammen, dass er kein regieführender Intendant ist.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Intendanz als Herrschaftsform führt auch zu wichtigen Fragen der institutionellen Ästhetik – einem Forschungsfeld, das bisher weitgehend vernachlässigt worden ist. Unter dem Begriff der institutionellen Ästhetik versteht man die Verschränkung von Produktionsbedingungen, institutionellen Rahmenbedingungen und den daraus resultierenden ästhetischen Entscheidungen und Strategien (Balme 2019). Im reziproken Verhältnis zwischen Ästhetik und Institution ist die Funktion des Intendanten entscheidend, weil das öffentliche Theatersystem dieses Amt mit einer besonderen Machtfülle ausgestattet hat. Öffentliche Theater sind in Max Webers Terminologie eine Mischung aus Bürokratie und charismatischer Herrschaft, aus Rationalität und Irrationalität, aus Feudalismus und Moderne. Es ist also kein Wunder, dass, um noch einmal Heiner Müller zu zitieren, Theater immer Krise sei.

Literatur

- BALME, Christopher (2016): Unter Übermensch. – In: *Süddeutsche Zeitung* 202. München, 9.
- BALME, Christopher (2019): Institutional Aesthetics and the Crisis of Leadership. – In: *The Routledge Companion to Theatre and Politics*. Hrsg. von Peter Eckersal and Helena Grehan. Abington: Routledge, 169-172.
- BLUM, Robert et al., (Hgg.) (1841): *Allgemeines Theaterlexikon: oder Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*. Altenburg, Leipzig: Forgotten Books.
- CROMME, Rasmus (2017a): Clemens Krauss. – In: Schläder, Jürgen (Hgg.), *Wie man wird, was man ist: Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*. Berlin: Henschel, 216-226.
- CROMME, Rasmus (2017b): Rudolf Hartmann. – In: Schläder, Jürgen (Hgg.), *Wie man wird, was man ist: Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*. Berlin: Henschel, 297-309.

- DECRON, Chris/BOEHNISCH, Peter: (2018) *Central's Professor of European Theatre Discusses Theatre In Crisis with Chris Dercon*. London: Goethe Institut (27.4.2018) <www.cssd.ac.uk/news/centrals-professor-european-theatre-discusses-theatre-crisis-chris-dercon> [o.S.].
- DUDEN (1977): *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd.3, Mannheim: Duden.
- HEILMANN, Matthias (2005): *Leopold Jessner – Intendant der Republik: Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen*. München: Max Niemeyer.
- HÄNZI, Denis (2013). *Die Ordnung des Theaters: Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: transcript.
- HERBST, Rudolf (2010): *Hitlers Charisma: Die Erfindung eines deutschen Messias*. Frankfurt: Fischer.
- HOFFMANN, Bert (2007). Transitions from Charismatic Rule: Theories of Leadership Change and Cuba's Post-Fidel Succession. – In: *GIGA Research Programme: Legitimacy and Efficiency of Political Systems: GIGA Working Papers* 56, 1-29.
- LEPSIUS, M. Rainer (1986): Charismatic Leadership: Max Weber's Model and Its Applicability to the Rule of Hitler. – In: Graumann, Carl F./Moscovici, Serge (Hgg.), *Changing Conceptions of Leadership*. New York: Springer, 175-90.
- MÜLLER, Heiner (2011). In: –Warstat Matthias, *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*. München: Fink <http://nachtkritik.de/index.php?view=article&id=6001:buchhinweise-september-2011&option=com_content&Itemid=86> [o.S.].
- PEYMANN Claus (2015): Brief an Michael Müller. – In: Die Welt, *Tim Renner ist die Fehlbesetzung des Jahres* <www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article139012758/Tim-Renner-ist-die-Fehlbesetzung-des-Jahrzehnts.html> [o.S.].
- SCHMIDT, Thomas (2017). *Theater, Krise und Reform: Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- SHILS, Edward (1965): Charisma, Order, and Status. – In: *American Sociological Review* 30/2, 199-213.
- Tagesspiegel* (2019): *Nachfolge auf Chris Dercon: Klaus Dörr bleibt länger Intendant der Berliner Volksbühne* <www.tagesspiegel.de/kultur/nachfolge-auf-chris-dercon-klaus-doerr-bleibt-laenger-intendant-der-berliner-volksbuehne/23975448.html> [30.10.2019].
- WEBER Max (2002a): *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr.
- WEBER, Max. (2002b). Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft: Eine soziologische Studie. – In: Ders., *Schriften 1894–1922*. Stuttgart: Kröner, 717-733.